



Amici della Musica
A. Schmid-Lodi

Anniversari
in musica 2013

GIUSEPPE VERDI

RICHARD WAGNER



Si ringraziano per la collaborazione



COMUNE DI LODI



**CENTRO CULTURALE
SAN CRISTOFORO**

Testi

PAOLO MOTTA

Realizzazione grafica

PAOLO MARCARINI

Domenica 3 novembre 2013

h. 16,30

Teatro alle Vigne – Lodi

In occasione del bicentenario della nascita di

GIUSEPPE VERDI e RICHARD WAGNER

Concerto di

ANNAMARIA CHIURI mezzosoprano

PAOLO MARCARINI pianoforte

In programma

R.WAGNER
(1813-1883)

Wesendonk Lieder

Der Engel (L'angelo)
Stehe still! (Arrestati!)
Im Treibhaus (Nella serra)
Schmerzen (Dolori)
Träume (Sogni)

G.VERDI
(1813-1901)

Re dell'abisso affrettati (da Un ballo in maschera)
Condotta ell'era in ceppi (da Il Trovatore)
La canzone del velo (da Don Carlo)
O don fatale (da Don Carlo)
Deh pietoso, oh Addolorata (dalle arie da camera)
Brindisi (dalle arie da camera)

A **NNA MARIA CHIURI** si è diplomata al Conservatorio "A. Boito" di Parma sotto la guida del soprano Jenny Anvelt e si è perfezionata con il tenore Franco Corelli. Dopo aver vinto numerosi concorsi ha iniziato una brillantissima carriera avendo in repertorio i più importanti ruoli verdiani e opere di Bellini, Mascagni, Puccini, Cilea, Ponchielli, nonché opere di Wagner, Bizet e Saint Saens. Ha cantato nei maggiori teatri italiani (Scala di Milano, Massimo di Palermo, Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Carlo Felice di Genova, Fenice di Venezia, Verdi di Trieste, Regio di Parma) e praticamente in tutti i teatri di tradizione; e inoltre nelle stagioni estive dello Sferisterio di Macerata, del Ravenna Festival, del Puccini Festival di Torre del Lago; all'estero si è esibita a Bayreuth, Ginevra, Lipsia, Mosca, Palm Beach, Tel Aviv, Tokyo, Wexford e Zurigo. Ha collaborato con direttori quali Chailly, De Bernart, Gandolfi, Muti, Panni, Renzetti, Santi, Solti; ha lavorato con registi quali Bussotti, Cobelli, Lavia, Miller, Olmi, Pizzi, Ronconi. Svolge anche un'intensa attività concertistica per la diffusione dei Lieder tedeschi e russi.

P **PAOLO MARCARINI** si è diplomato in pianoforte presso il Conservatorio G. Verdi di Milano, sotto la guida del maestro Carlo Vidusso e poi in clavicembalo presso il conservatorio Nicolini di Piacenza. Vanta un'intensa attività concertistica a livello europeo, sia come accompagnatore sia come solista, suonando nelle più importanti sale concertistiche d'Italia e d'Europa. Ha accompagnato molti famosi cantanti quali Carlo Tagliabue, Giuseppe Di Stefano, Raina Kabaiwanska, Mariella Devia, Simon Estes, Cecilia Bartoli, Katia Ricciarelli, Daniela Dessì, Renato Bruson e principalmente Leo Nucci con il quale collabora da molti anni. Con Leo Nucci ha fondato il complesso strumentale "Salotto '800" che esegue esclusivamente suoi arrangiamenti di pagine cameristiche dell'Ottocento, selezioni e intere trascrizioni dei più celebri titoli del repertorio operistico. Con "Salotto '800" e Leo Nucci ha tenuto memorabili concerti in Italia, in Francia, Germania Svizzera Jugoslavia Cile e recentemente in Giappone. Da oltre un trentennio è Direttore Artistico dell'Associazione Amici della Musica di Lodi. Nel 2007 il Presidente della Repubblica gli ha concesso, per meriti artistici, l'onorificenza di Commendatore "Al Merito della Repubblica Italiana".

VERDI E WAGNER

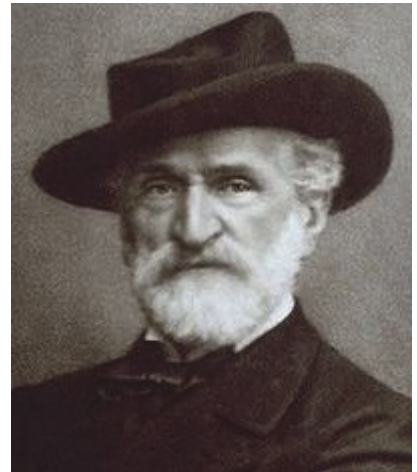
Per una di quelle strane coincidenze della storia, i due massimi esponenti del melodramma ottocentesco nacquero nello stesso anno, il 1813: uno a Lipsia il 22 maggio; l'altro il 10 ottobre, a Roncole di Busseto. Verdi e Wagner: due geni, senza dubbio. Ma tanto differenti per civiltà (latina e germanica), per caratteristiche sia umane che artistiche, soprattutto per la concezione di "fare melodramma", da rendere illogico qualsiasi accostamento fra di essi e superflua quella pretesa lotta tra i due su chi fosse il "migliore", creata dai critici e soprattutto dai loro "tifosi" con espressioni più da stadio che da teatro. In particolare, quanto al fare melodramma, per Verdi la sfida drammaturgica sta nell'*inventare il vero*: i suoi personaggi, storici o contemporanei, sono sempre autenticamente umani, guidati nelle loro azioni e scelte dai sentimenti e dalla passione. I protagonisti wagneriani affondano invece le proprie radici nel mito, nella leggenda, a volte addirittura nel mistero. L'umanità nella realtà della vita vissuta, in uno; l'umanità attraverso il simbolo e la leggenda, nell'altro.

Non si incontrarono né si scrissero mai; né presero ufficialmente posizione l'uno contro l'altro. Si ignora cosa pensasse esattamente Wagner del musicista italiano; ne parlò, fuggevolmente, due sole volte nelle sue lettere, senza citarne il nome; sicuramente però non lo stimava granché, per usare un eufemismo, ritenendolo un epigono di quella scuola operistica italiana che giudicava superata. Anche Verdi, peraltro, non amò la musica di Wagner pur conoscendola molto bene. Famose sono le sue note scritte in partitura durante la prima italiana di *Lohengrin* a Bologna nel 1871, alla quale assistette: "*Impressione mediocre. Musica bella quando è chiara e vi è il pensiero. L'azione corre lenta come la parola: quindi noia. Effetti belli di stromenti. Abuso di note tenute e riesce pesante*". Quando Wagner morì, nel 1883, riconobbe però il valore artistico del collega così esprimendosi in una lettera all'editore Tito Ricordi: "*Triste! Triste! Triste! Wagner è morto! Leggendone ieri il dispaccio ne fui, sto per dire, atterrito! Non discutiamo. È una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella storia dell'Arte...*" Furono molto diversi tra loro, non solo come compositori ma anche, e forse soprattutto, come uomini. Compositore di opere liriche l'uno; creatore di drammi musicali l'altro. Aspirante allievo di conservatorio, l'uno; fieramente autodidatta l'altro. Professionale e nemico del pressapochismo (perfino nella cura del giardino di Sant'Agata e nelle semine nei suoi campi), dell'apparenza, della politica, della mondanità l'uno; librettista, filosofo, rivoluzionario, teorico, regista improvvisato anche se geniale, l'altro. Economo, "contadino" e senza velleità cosmopolite o extraoperistiche, Verdi; spendaccione, cittadino, amante e frequentatore interessato di salotti del potere e anticamere imperiali, con l'ambizione di diventare artista "totale" e noto in tutto il mondo, Wagner. L'uno ha voluto e finanziato una Casa di Riposo per Musicisti ("la mia più grande opera"), l'altro ha elemosinato per anni i fondi necessari per dare vita al "suo" teatro di Bayreuth, destinato a perpetuare la tradizione esclusiva delle sue

opere. Dunque ben poco ebbero in comune: forse soltanto la condivisione di un'epoca di grandi fermenti sociali e l'influenza che ebbe sul loro linguaggio musicale il legame che li univa alle rispettive patrie e alle loro vicende storiche.

GIUSEPPE VERDI

Giuseppe Verdi nacque nelle campagne della bassa parmense, a Le Roncole, frazione di Busseto, il 10 ottobre 1813 da Carlo, oste e rivenditore di generi alimentari, e Luigia Uttini, filatrice. Carlo e la moglie provenivano da famiglie di modesti agricoltori piacentini e, dopo aver messo da parte un po' di denaro, avevano aperto un'osteria nella casa delle Roncole, la cui conduzione veniva alternata al lavoro dei campi. L'atto di



nascita fu redatto in francese, appartenendo in quegli anni Busseto e il suo territorio all'Impero francese creato da Napoleone: il neonato vi appare così con i nomi di *Joseph Fortunin François*.¹

Pur essendo un giovane di umile condizione sociale sappiamo che dimostrò molto presto grande interesse per la musica tanto che a 8 anni i genitori gli comprarono una spinetta. Le sue qualità musicali, insieme alla buona volontà e al desiderio di apprendere, furono apprezzate dall'organista della chiesa delle Roncole, Pietro Baistrocchi, che lo prese a benvolere e gratuitamente gli fornì i primi rudimenti teorici e di pratica dell'organo. Non abbiamo notizie precise circa la sua formazione scolastica in senso stretto, però sappiamo che fu messo a pensione a Busseto nel Novembre 1823 per iniziare a frequentare il ginnasio (allora comprendente i 3 anni dell'attuale scuola media e 3 anni di scuola superiore). Ben presto però la musica occupò quasi tutto il suo tempo. La prima vera formazione del futuro compositore avvenne frequentando, sempre a Busseto, la ricca biblioteca della Scuola dei Gesuiti e, soprattutto, prendendo lezioni da Ferdinando Provesi, organista, maestro di cappella, direttore della scuola di musica e fondatore della locale Società filarmonica (oltre che compositore di musica lirica e sacra, di qualche fama a livello locale) che gli insegnò i principi della composizione musicale e della pratica strumentale. Verdi aveva solo quindici anni quando, nel 1828, una sua sinfonia d'apertura venne eseguita

¹ Per la precisione, mentre il resto del Nord Italia, fino ad alcuni territori marchigiani, faceva parte del Regno d'Italia, l'ex Ducato di Parma e Piacenza nel 1808, e fino al 1814, venne annesso direttamente alla Francia diventando il "Dipartimento del Taro", con capoluogo Parma e sottoprefetture a Piacenza e Borgo San Donnino, l'odierna Fidenza: di quest'ultima faceva parte per l'appunto Busseto.

(al posto dell'originale di Rossini!) nel corso di una rappresentazione de *Il barbiere di Siviglia* al teatro di Busseto. Si mette inoltre in evidenza aiutando il Provesi nelle sue molte attività. Nel 1831 Antonio Barezzi, un negoziante di Busseto amante della musica e direttore della locale società filarmonica, convinto delle doti del giovane Verdi, divenne suo mecenate e protettore, aiutandolo a proseguire gli studi intrapresi e ospitandolo nella sua casa. Nel 1832, sempre coll'aiuto del Barezzi, si trasferì a Milano con l'intento di frequentare il prestigioso Conservatorio, ma l'ammissione gli venne rifiutata. Contrariamente alla tradizione, però, il rifiuto dev'essere attribuito non tanto alla insipienza degli esaminatori quanto al fatto che Giuseppe proveniva da territori esterni al Lombardo-Veneto e per di più aveva superato l'età di 18 anni che era quella massima prevista.² Il Barezzi che credeva in lui, gli consentì comunque di seguire gli insegnamenti di Vincenzo Lavigna, "maestro al cembalo" presso il Teatro alla Scala e insegnante di solfeggio al Conservatorio, che per tre anni gli impartì lezioni di contrappunto e composizione.

Tornato al paese, nel 1836 sposò Margherita Barezzi, ventiduenne figlia del suo benefattore, con la quale due anni più tardi andò a vivere a Milano in una modesta abitazione a Porta Ticinese.

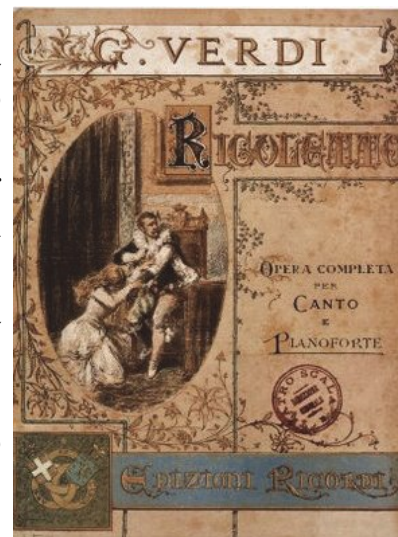
Nel 1839 riuscì finalmente, dopo quattro anni di lavoro, a far rappresentare la sua prima opera alla Scala: *l'Oberto, Conte di San Bonifacio*, di stampo donizettiano ma con alcune peculiarità drammatiche che piacquero al pubblico. Visto l'esito dell'*Oberto*, l'impresario della Scala Bartolomeo Merelli gli commissionò la commedia *Un giorno di regno*, un'opera comica andata in scena con esito disastroso. L'insuccesso dell'opera fu dovuto senz'altro alle condizioni di spirito in cui fu composta. Verdi aveva infatti perso tra il '38 ed il '39 i due figli avuti da Margherita, la quale a sua volta doveva raggiungerli nella tomba nel giugno 1840. Il giovane maestro ormai solo, precipitato nel più profondo sconforto e deciso a lasciare Milano ed a tornare a Busseto, fu soltanto con grande sforzo convinto dal Merelli a non abbandonare la composizione. Gli consegnò personalmente un libretto di soggetto biblico, il *Nabucco* scritto da Temistocle Solera, invitandolo a musicarlo. Verdi ancora scosso dalla tragedia familiare ripose il libretto senza neanche leggerlo, finché una sera spostandolo gli cadde per terra e si aprì, casualmente, proprio sulle pagine del *Va, pensiero*. Sarà storia oppure leggenda? Mah... Fatto sta che Verdi rimase folgorato dal testo e lo mise in musica. Musicò quindi l'intero libretto: l'opera andò in scena il 9 marzo 1842 alla Scala e il successo



² Alla prova di ammissione alla classe di pianoforte la sua mano fu "trovata difettosa", cosa comprensibile date le lacune tecniche dovute ad una sommaria preparazione strumentale; le composizioni presentate vennero invece giudicate favorevolmente.

fu questa volta trionfale. Venne replicata ben 64 volte solo nel suo primo anno di esecuzione e il *Va, pensiero sull'ali dorate* finì col divenire famoso quale inno contro l'occupante austriaco, diffondendosi rapidamente in Lombardia e nel resto d'Italia. Lo stesso successo, con medesime e forse maggiori implicazioni patriottiche, arrivò l'anno dopo a *I Lombardi alla prima*

crociata con l'altro famoso coro *O Signor che dal tetto natio*.³ Con *Nabucco* iniziò la parabola ascendente di Verdi. Tra il '43 e il '48 Verdi scrisse mediamente un'opera all'anno: dopo *I Lombardi*, *La battaglia di Legnano*, passando per *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *Il corsaro*, *I masnadieri*. Tali opere non testimoniano per la verità un'evoluzione del maestro verso forme musicali e drammaturgiche più alte e personali, adagiandosi su schemi legati alla tradizione melodica italiana precedente. Ebbero però buon successo in molti teatri italiani ed europei. I ritmi di lavoro furono serratissimi tanto che Verdi definì quel periodo della propria vita "gli anni di galera". Fecero eccezione in questi anni di "aurea mediocrità" *Ernani* (1844) e soprattutto *Macbeth* (1847), opera dalle potenti connotazioni drammatiche e con maggiore approfondimento psicologico dei protagonisti. Nel 1849, venne presentata al pubblico napoletano *Luisa Miller*, opera meno affascinante di *Macbeth*, ma importante per l'evoluzione dello stile musicale e della drammaturgia verdiana, per l'orchestrazione più raffinata, il recitativo più incisivo ed un maggior approfondimento psicologico. Con l'intermezzo dello sfortunato *Stiffelio*, eccoci alla cosiddetta "Trilogia popolare" *Rigoletto* (1851), *Trovatore* e *Traviata* (composte ambedue nel 1853), che avrebbero reso Verdi il più celebre operista del suo tempo. Tratto dalla *pièce* di Victor Hugo *Le roi s'amuse*, *Rigoletto* è un'opera profondamente innovativa, sotto il profilo drammaturgico e musicale. Per la prima volta al centro della vicenda di un'opera drammatica troviamo un personaggio che potremmo definire un "emarginato", un buffone di corte, gobbo per di più. La dimensione emotiva dei protagonisti è colta da Verdi magistralmente attraverso una partitura di straordinaria bellezza melodica e con un ritmo di sviluppo incredibilmente rapido, senza cedimenti



³ Verdi, pur non partecipandovi direttamente, si interessò vivamente agli accadimenti politici del suo tempo, condividendo gli ideali delle rivolte del '48. L'entusiasmo per le opere del Maestro arrivò, come ben noto, a fare della scritta "Wiva VERDI" l'acronimo della frase "W Vittorio Emanuele Re d'Italia" (ma questo non nel '48 ma nel '59, con la II guerra d'indipendenza). Raggiunta l'unità nazionale venne eletto, su invito di Cavour ma si può ben dire "a furor di popolo" (anche se, come appare da alcune lettere, ne avrebbe fatto volentieri a meno), membro del primo parlamento del Regno d'Italia (1861-1865), quale deputato del Collegio di Borgo San Donnino e, successivamente, senatore dal 1874. Continuava a rappresentare per la maggioranza degli italiani la *summa* di tutti quegli ideali che li avevano guidati all'unificazione nazionale contro l'oppressione straniera.

né parti superflue. Il miracolo si ripeté con *Il trovatore*, opera dall'impianto più tradizionale ma altrettanto affascinante, e soprattutto con *La traviata*, in cui si narra la storia di una "cortigiana" (ben più di una nostra *escort*) travolta dall'amore per un giovane di buona famiglia. Ambientata nella Parigi contemporanea, fece scandalo per la scabrosità della storia e conobbe un iniziale insuccesso, per essere ripagata da trionfi incredibili che la accompagnano tuttora. Verdi scandaglia la vicenda della protagonista dall'interno, con scelte stilistiche sempre adeguate alla complessa drammaturgia dell'opera e che si traducono in un raffinamento orchestrale e in una complessità armonica che vennero compiutamente apprezzati solo in epoca posteriore. Tanto che oggi giorno *La Traviata*, oltre ad essere una delle opere più



Libretto de *La Traviata*

rappresentate (una recente classifica la dava al secondo posto, dopo il *Flauto magico* di Mozart e davanti alla pucciniana *Bohème*) viene considerata una vera e propria pietra miliare nella creazione del dramma borghese degli ultimi decenni dell'Ottocento, influenzando sia Puccini che i veristi. Dopo il trionfo della "trilogia popolare" e la conseguente popolarità a livello europeo, Eugène Scribe, famoso librettista dell'Opéra di Parigi, propose al compositore un testo in francese per un'opera da rappresentare nella Ville Lumière. Non senza esitazioni, Verdi accettò. Ne uscì un'opera, *Les vêpres siciliennes* (1855), di notevole impatto musicale ma poco convincente sotto il profilo drammaturgico. L'opera, inquadrabile nel genere del Grand opéra francese, con spettacolari messe in scena, coreografie e movimenti di massa, poco si addiceva al genio verdiano, approdato con la *Traviata* a un tipo di drammaturgia più intimista, psicologica. Tanto che maggior successo avrebbe avuto, pochi mesi più tardi, la versione italiana dell'opera, *I vespri siciliani*, sfrondata della maggior parte degli orpelli parigini. In quegli anni era riaffiorato prepotente in lui,



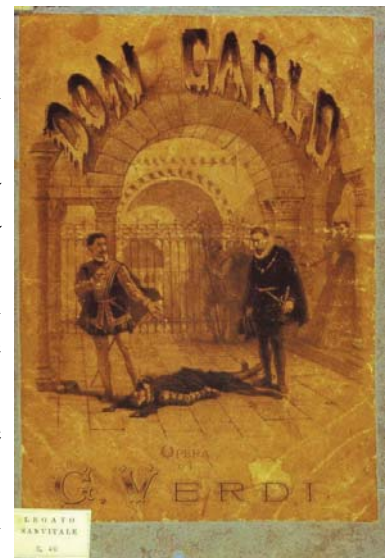
Giuseppina Strepponi

ormai compositore affermato, ricco e noto al pubblico internazionale, il fascino della campagna. Nel maggio 1848, Verdi aveva acquistato la villa di Sant'Agata, una frazione di Villanova sull'Arda, in provincia di Piacenza, dove diventò anche consigliere comunale. Qui si era stabilito nel '51 con la sua nuova compagna, il celebre soprano lodigiano Giuseppina Strepponi (prima protagonista del *Nabucco*, con la quale aveva stabilito rapporti molto stretti a Parigi nel '48) che sposò, però, solo nel 1859: e fu un'unione molto felice, durata per circa 50 anni fino alla morte della Strepponi nel 1897, con "la Peppina" sempre vicina "al suo Verdi" al quale

assicurò affetto, sostegno e grande ammirazione.⁴ La fattoria finì con l'assorbire gran parte del tempo del Maestro, almeno tutto quello che la musica gli lasciava libero e così, via via, col passare degli anni, l'amore per la campagna diventò, per lui, quasi una mania. Le lettere indirizzate al fattore sono una riprova di quanto il "cigno di Busseto" fosse esperto in fatto di pioppicoltura, di allevamento di cavalli, di irrigazione dei campi, di enologia.

La seconda metà degli anni cinquanta dell'Ottocento furono, per il compositore, anni di travaglio: Verdi poteva finalmente comporre senza fretta, ma l'intero mondo musicale stava lentamente cambiando. Sui palcoscenici italiani il *Simon Boccanegra*, presentato al pubblico veneziano nel 1857, non piacque. Il dramma, prettamente politico, non aveva quei risvolti sentimentali che tanto appassionavano il pubblico del tempo e dovette attendere cinque lustri e una rielaborazione radicale, cui collaborò anche Arrigo Boito, per imporsi definitivamente nel repertorio lirico italiano ed internazionale. Due anni più tardi vedeva la luce, dopo varie vicissitudini prima con la censura napoletana (che in pratica rese impossibile la sua rappresentazione) e poi con quella romana, *Un ballo in maschera* (Roma, 1859), opera di successo nella quale Verdi mescolò, con sapiente dosaggio, elementi procedenti dal teatro tragico e da quello leggero. Creazione musicalmente e drammaturgicamente raffinata, dallo stile elegante e delicato, in *Un ballo in maschera* affiora un'umanità vagamente inquieta, non esente da ambiguità, che trova nella relazione fra i due protagonisti i suoi momenti liricamente più elevati.

Un interessante connubio di elementi comici e tragici, ma con decisa prevalenza di questi ultimi, si realizza nella *Forza del destino* (San Pietroburgo, 1862). L'opera possiede un indubbio vigore musicale anche se appare in alcuni punti meno compatta, meno unitaria della precedente sotto il profilo teatrale. Ne *La forza del destino* Verdi riesce tuttavia ad elaborare un linguaggio ancor più realistico che in passato, anticipando l'opera successiva, il *Don Carlos* che, presentato al pubblico parigino nel 1867, è oggi considerato a ragione uno dei grandi capolavori verdiani. In



quest'opera il compositore, pur facendo alcune concessioni al Grand Opéra, riesce a scavare in profondità nella psicologia dei protagonisti, offrendoci una poderosa raffigurazione del dramma umano e politico che sconvolse la Spagna nella seconda metà del XVI secolo e che ruota attorno alla logica spietata della ragion di stato. Tale periodo di massima maturazione umana ed artistica culminò con *Aida*, andata in scena al Cairo la vigilia di Natale del 1871. L'opera fu il risultato finale dei contatti tra Verdi e il kedicivè d'Egitto, che nel 1869 aveva invano tentato di ottenere dal

⁴ Tralasciamo qui di proposito una più o meno ampia nota biografica sulla nostra celebre concittadina. Rimandiamo chi già non li conoscesse ai numerosi volumi editi a livello locale.



maestro un inno per l'inaugurazione del Canale di Suez. *Aida* costituisce un ulteriore, grande passo in avanti verso la modernità. Il quasi completo abbandono dei pezzi a forma chiusa (le famose romanze), l'uso ancor più accentuato che in passato di temi e motivi musicali ricorrenti potrebbero fare accostare tale opera alle idee wagneriane circa il "dramma in musica". In realtà Verdi aveva seguito un percorso del tutto autonomo essendo *Aida* opera fondamentalmente intimista e poggiata su una vocalità dalle caratteristiche prettamente italiane.⁵

Dopo *Aida*, di fronte ai grandi mutamenti artistici in corso nel mondo Verdi decise di ritirarsi a vita privata. Iniziò così il periodo del grande silenzio, interrotto praticamente solo dalla *Messa di Requiem*⁶ scritta in occasione della morte di Alessandro Manzoni, per il quale il compositore nutriva una vera e propria venerazione, che risultò un vero e proprio capolavoro tuttora molto apprezzato ed eseguito. A far uscire Verdi dall'isolamento fu Arrigo Boito, il compositore scapigliato che lo aveva pubblicamente offeso nel 1863 ritenendolo causa del provincialismo e dell'arretratezza della musica italiana del tempo ma che aveva finito per comprendere che solo Verdi avrebbe potuto portare l'Italia musicale al passo con l'Europa. Primo frutto della collaborazione fra il grande musicista e l'ex scapigliato fu il rifacimento del *Simon Boccanegra* rappresentato con grande successo al Teatro alla Scala nel 1881. Seguirono a distanza di alcuni anni due opere memorabili: *Otello* e *Falstaff*, entrambe su libretti di Boito. Si tratta di due capolavori assoluti del grande bussetano, ormai prossimo alla concezione wagneriana del dramma ma senza pagare un solo tributo allo stile del suo coetaneo d'oltralpe. In Boito Verdi trovò un collaboratore prezioso che seppe essere all'altezza delle proprie concezioni drammaturgiche, un intellettuale di notevole spessore culturale, duttile nella versificazione e a sua volta musicista (ricordiamo il *Mefistofele*), ovvero capace di pensare la poesia in funzione della musica. Le due opere, entrambe rappresentate alla Scala, ebbero esiti diversi. Se *Otello* incontrò immediatamente i gusti del pubblico, affermandosi stabilmente in repertorio, *Falstaff* lasciò in un primo momento perplesso il grande pubblico verdiano e, più in generale, i melomani italiani. Per la prima volta, dopo lo sfortunato *Un*

⁵ Ricordiamo a questo proposito che la prima opera wagneriana ad essere rappresentata in Italia fu il *Lohengrin* a Bologna nel 1871 (curiosamente l'emiliana Bologna era allora la capitale italiana del wagnerismo), e ciò avvenne dopo la prima esecuzione dell'*Aida*. Verdi era tuttavia già al corrente di alcune innovazioni musicali del grande compositore tedesco, verso il quale inizialmente non nutriva molta stima.

⁶ Al di fuori del campo operistico, ben poche sono, con la *Messa di Requiem*, le opere di Verdi degne di menzione. Dopo le pagine sacre composte in gioventù a Busseto, nel 1862 compose per l'Esposizione Universale di Londra l'*Inno delle Nazioni* su testo di Boito. In ambito sacro, Verdi compose un *Pater noster*, su testo in volgare di Dante, e i *Quattro pezzi sacri*, pubblicati nel 1898. Nel genere cameristico, ricordiamo alcune giovanili *Romanze* e soprattutto il *Quartetto per archi in mi minore* (1873), che ha goduto in tempi recenti di notevole fortuna.

giorno di regno, l'anziano Verdi si cimentava nel teatro comico accantonando in un sol colpo tutte le convenzioni formali dell'opera italiana, dando prova di una vitalità artistica, di uno spirito aperto alla modernità e di un'energia creativa sorprendenti. *Falstaff*, peraltro, fu sempre amato dai compositori ed esercitò un influsso decisivo sui giovani operisti, da Puccini agli autori della “generazione dell'Ottanta” (Pizzetti, Respighi, Malipiero, Alfano).

Verdi trascorse gli ultimi anni tra Sant'Agata e Milano. Aveva oramai perso gli ultimi amici di gioventù, in particolare la contessa Maffei e Tito Ricordi, e nel 1897 lo lasciò anche la moglie Giuseppina: restò così solo a trascorrere gli ultimi anni della sua lunga vecchiaia. Gli restò vicina una cugina di Busseto, Filomena Verdi, che,

di famiglia poverissima, era stata presa in casa dal vecchio Carlo Verdi. Quando il padre di Verdi morì, nel 1867, il musicista e Giuseppina presero a loro volta in casa la bambina di sette anni, che ribattezzarono Maria ed educarono con ogni cura, considerandola una figlia a tutti gli effetti tanto da nominarla erede universale. Fu lei presente al suo letto di morte, insieme alla grande cantante Teresa Stolz. Verdi morì a Milano, in un appartamento dove era solito alloggiare al *Grand Hotel et de Milan* di via Manzoni, alle 2,50 del 27 gennaio 1901, all'età di 87 anni. Era venuto nella città lombarda per trascorrervi l'inverno, come faceva da tempo. Colto da malore, spirò dopo sei giorni di agonia. Il Maestro lasciò istruzioni per i suoi funerali: si sarebbero dovuti svolgere all'alba, o al tramonto, senza sfarzo né musica. Volle esequie semplici, come semplice era sempre stata la sua vita. Le ultime volontà del compositore vennero rispettate, ma non meno di centomila persone seguirono in silenzio il feretro. Tanta era la deferenza e l'affetto che i milanesi espressero per “el Pepin”, che nei giorni che precedettero la morte, via Manzoni e le strade circostanti vennero cosparse di paglia affinché lo scalpito dei cavalli e il rumore delle carrozze non disturbassero il riposo del Maestro. Venne sepolto a Milano presso quella Casa di Riposo per i Musicisti che lui stesso aveva istituito nel 1899.



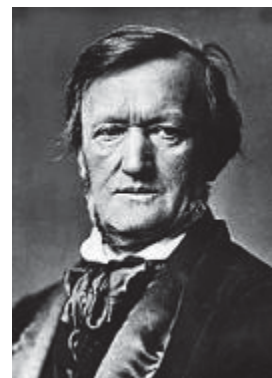
Spartito di *Falstaff*

Per lungo tempo Verdi è stato considerato un tranquillo uomo di campagna toccato dal genio, un uomo rustico e schietto, integerrimo, e di rara onestà intellettuale. Questi aspetti sono senz'altro rappresentativi della sua vita privata ma l'artista fu senz'altro molto meno provinciale dell'uomo, e ciò è fondamentale per spiegare la grandezza dell'artista e delle sue opere. In realtà Verdi fu un compositore attento alle grandi correnti artistiche che percorrevano l'Italia e l'Europa del tempo, profondamente conscio del proprio valore ma pronto a mettersi in discussione. Sempre aggiornatissimo, alla ricerca di nuovi soggetti cui ispirare le proprie opere, fu un grande frequentatore della capitale artistica dell'Europa del tempo, Parigi. Il suo primo viaggio nella "Ville Lumière" risale al 1847; l'ultimo, al 1894, in occasione dell'allestimento dell'*Otello* che egli stesso, pur ottantenne, volle seguire personalmente. Compositore meticoloso, dotato di un'eccezionale sensibilità drammaturgica che aveva ulteriormente affinato con gli anni, Verdi fu per tutta la vita uno sperimentatore, proteso verso traguardi sempre più alti e dotato di un senso critico fuori del comune, che gli permise di andare incontro ai gusti di un pubblico sempre più esigente pur senza mai rinunciare ai propri convincimenti di uomo ed artista. L'enorme epistolario che ci ha lasciato (circa 25.000 lettere!), oltre a rappresentare un affascinante affresco di quasi settant'anni di storia italiana (dagli ultimi anni '30 dell'Ottocento sino alla fine del secolo), è uno strumento per conoscere un Verdi "inedito", orgoglioso della propria estrazione contadina, ma allo stesso tempo uomo fondamentalmente colto e osservatore fine della realtà e dell'ambiente che lo circondavano, personaggio inquieto e protagonista carismatico di un'epoca memorabile.

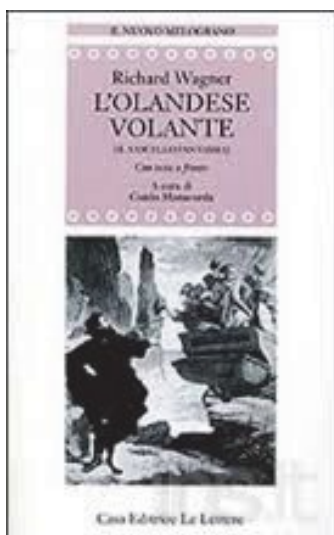


Leo Nucci in *Rigoletto*

RICHARD WAGNER

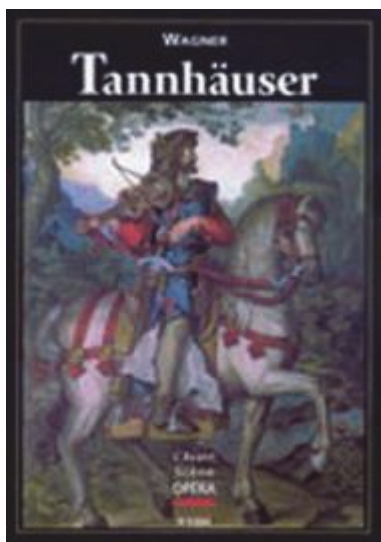


Richard Wagner nacque a Lipsia il 22 maggio 1813, nono figlio del giurista e attore dilettante Carl Friedrich Wagner e di Johanna Rosine Wagner. Ma sei soli mesi dopo la sua nascita, il padre morì di tifo. La madre sposò allora l'attore e poeta ebreo Ludwig Geyr, secondo alcuni già suo amante e forse vero padre di Wagner, e la famiglia si trasferì a Dresda. Nel 1828 Wagner tornò a Lipsia dove completò le scuole secondarie senza distinguersi. Di temperamento molto esuberante, si entusiasma facilmente (tanto che di volta in volta pensò di diventare pittore, letterato, saggista, scultore e persino architetto) e pure facilmente cambiava idea. Fino a che, a 16 anni, assistette ad una rappresentazione del *Fidelio* di Beethoven che lo entusiasmò al punto da fargli decidere di diventare compositore. Si formò sostanzialmente da autodidatta e da questi primi, rudimentali studi nacquero le prime sonate per pianoforte, un quartetto d'archi e un tentativo mai completato dell'opera "*Die Hochzeit*" (*Le nozze*). Finalmente, nel 1831, intraprese studi più seri di musica, studiando composizione, ma per soli sei mesi, con Christian Theodor Weinlig (direttore del *Thomanerchor* di Lipsia, il famoso coro di ragazzi della chiesa di San Tommaso che, a metà '700 era stato diretto da Johan Sebastian Bach) al quale dedicò la sua prima composizione "Klaviersonate in B-Dur". L'anno dopo riprese gli studi presso l'Università di Lipsia, ma li sospese ben presto per dedicarsi unicamente alla composizione. Nel 1833 cominciò a comporre *Die Feen* (*Le fate*), strettamente legata alla tradizione dell'opera romantica tedesca e poi *Divieto d'amare*. Ottenuto l'incarico di Direttore musicale del piccolo teatro di Magdeburgo, vi conobbe e poi sposò nel 1836 una modesta cantante, Minna Planner, per la quale il ribelle e piuttosto dissoluto Richard non nutrì mai un vero sentimento amoroso; piuttosto, l'affetto e il senso pratico di lei costituivano per lui un rifugio sicuro in cui rifugiarsi tra le tante battaglie di un'esistenza incompresa. Tuttavia, tali differenze di carattere, oltre alla mancanza di figli e alla sostanziale irresponsabilità dell'artista, costituirono ben presto motivo di crisi matrimoniale. Dal 1837 divenne direttore musicale a Königsberg ma il teatro chiuse per i troppi debiti. Wagner riuscì allora ad ottenere un posto di direttore a Riga, dove nel '37 cominciò a comporre il *Rienzi*.⁷ Nel 1839 perse anche questo posto. Per sfuggire ai creditori fuggì in modo rocambolesco varcando di nascosto il confine fra Russia e Prussia e si imbarcò con Minna alla volta di Londra,



⁷ Non è forse superfluo precisare che il protagonista è null'altro che Cola di Rienzo, il noto tribuno della plebe che, all'inizio del '300, aveva tentato di trasformare Roma in Comune.

per poi trasferirsi a Parigi. Il burrascoso viaggio per mare gli diede l'ispirazione per comporre *L'olandese volante* (da noi più noto come *Il vascello fantasma*) che rappresenta la sua prima opera veramente importante. Trascorse gli anni dal '39 al '42 a Parigi in condizioni di assoluta povertà, tanto che per sopravvivere dovette impegnare le fedi matrimoniali al Monte di pietà e rassegnarsi a scrivere delle trascrizioni per banda. È di questi anni l'incontro con Ludwig Feuerbach e la sua filosofia dell'ateismo e con le teorie socialiste di Pierre-Joseph Proudhon. Frattanto *Rienzi*, nel 1842, grazie al suo stile da Grand-Opera francese, riscosse un grande successo: ciò gli permise di ottenere il posto di Kapellmeister del Teatro di corte di Dresda. Fiducioso che questa posizione avrebbe favorito il rapporto del pubblico con la sua nuova arte, Wagner si aspettava un altro trionfo con *L'Olandese volante*, rappresentato nel gennaio 1843. Ma lo strano impianto del dramma, che aboliva i pezzi a forma chiusa (tipici della tradizione operistica europea) e tratteggiava i personaggi con una sensualità profonda fino ad allora sconosciuta, disorientò il pubblico del teatro. Un esito ancor più tiepido riscosse due anni dopo il *Tannhäuser*.



Il giovane Wagner si sentiva prigioniero di un mondo che odiava, specchio di un'arte legata al conformismo dell'epoca: l'unico aspetto positivo era il compenso annuo di 1.500 talleri che facevano la gioia di Minna e delle sue aspirazioni ad una pacifica vita borghese. Questa situazione, unita alla freddezza del pubblico nei riguardi dei suoi lavori, lo portarono alla creazione di *Lohengrin*, personaggio caratterizzato da un irrealizzato desiderio di essere accettato, nel quale Wagner rivedeva sé stesso. Nacquero intanto le sue grandi amicizie con Franz Liszt e Hans von Bülow, il futuro grande direttore d'orchestra, entrambi ferventi ammiratori della sua musica.

I sei anni che separarono la composizione del *Lohengrin* (terminato nel '47) e l'inizio de *L'oro del Reno* furono fondamentali per il processo di evoluzione stilistica del compositore. In questo periodo di inattività musicale Wagner si diede alla stesura di numerosi libri teorici, in cui spiegò la sua nuova concezione artistica e politica del mondo. In essi l'opera d'arte era vista come una sorta di sublimazione di un mondo affrancato dall'ipocrisia e dal potere del ricco sul povero. Si trattava di una teoria positivista di tipo socialista affine allo spirito della rivoluzione che in quel periodo ardeva un po' in tutta Europa.⁸

⁸ Di Wagner è stato detto che ha scritto più libri che musica. La sua produzione letteraria è in effetti imponente e spazia dagli articoli di giornali alla novellistica, dagli scritti autobiografici fra cui spicca *Mein Leben*, ai saggi, dalle opere teoriche più impegnative quali *L'opera d'arte dell'avvenire* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) (1849) e *Opera e dramma* (*Oper und Drama*) (1850-1851) a interventi su temi pratici come la direzione d'orchestra o la proposta di riforma della cappella reale di Dresda. Infine, ovviamente, la politica. Famoso è poi il saggio "Il giudaismo nella musica" ("Das Judentum in der Musik"), libello antisemita concepito come un attacco a Meyerbeer e pubblicato nel 1850.

E proprio la rivoluzione del 1849 vide Wagner impegnato a erigere barricate al fianco del famoso anarchico russo Bakunin. Ovviamente perse il posto di direttore a Dresda, con grande disappunto di Minna. Il 3 maggio Wagner accompagnò la moglie a Chemnitz, lontana dalla guerra, per tornare a Dresda con Bakunin e Hubner, membro del governo provvisorio. Ma quando i due vennero arrestati dalla polizia reale, Wagner decise di lasciare la Sassonia per evitare guai (il mandato d'arresto lo raggiunge il 16 maggio) e riparò precipitosamente a Weimar sotto la protezione di Franz Liszt. Che criticò le sue velleità politiche incitandolo a dedicarsi esclusivamente all'arte, ma gli donò 300 franchi per il viaggio che lo avrebbe condotto in esilio a Zurigo e a Parigi. Minna gli scrisse che sarebbe tornata da lui solo quando sarebbe stato in grado di mantenerla con un lavoro sicuro. Cominciarono frattanto a manifestarsi le prime simpatie femminili che costelleranno sempre la vita dell'artista, facilmente preda di fugaci relazioni amorose: la signora Ritter gli mandò 500 talleri e una pensione annuale che gli assicurò momentaneamente la vita, e madame Jessie Laussot, entusiasta della sua arte, lo invitò a Bordeaux presso di lei; ma, dopo una serie ripetuta di visite che suscitavano, oltre alle proteste di Minna, quelle ben più ascoltate del marito di Jessie, la polizia lo allontanò anche dalla città francese. A salvarlo ci pensò ancora Liszt, che aveva appena diretto con successo la prima del *Lohengrin* a Weimar (1850).



Col suo aiuto poté stabilirsi a Zurigo, dove cominciò ad impegnarsi seriamente nella composizione de *L'anello del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*), la grande Tetralogia nelle quattro parti:

- Prologo: *L'oro del Reno* (1851/1854 – prima rappresentazione: 22 settembre 1869, Monaco);
- Prima giornata: *La Valchiria* (1851/1856 - prima: 26 giugno 1870, Monaco);
- Seconda giornata: *Sigfrido* (1851/1871 - prima: 16 agosto 1876, Bayreuth)
- Terza giornata: *Il crepuscolo degli dei* (1848/1874 - prima: 17 agosto 1876, Bayreuth).

A Zurigo incominciò una vita relativamente stabile per Wagner, supportato dai molti amici di Bakunin esuli in Svizzera e dalla celebrità delle sue musiche. Per quanto osteggiato, infatti, il genio del musicista sembrava ormai indiscutibile. Grazie al solito Liszt, il *Tannhäuser* venne rappresentato in molti teatri tedeschi, mentre *L'olandese volante* venne diretto a Zurigo dall'autore stesso. Nel 1852, dopo il primo viaggio in Italia sulle rive del Lago Maggiore, Wagner terminò il testo dell' *Anello del Nibelungo*.

Durante il periodo zurighese Wagner subì il fascino e l'influenza della filosofia di Schopenhauer e del suo pessimismo come testimoniato soprattutto nel *Tristano e Isotta* (1856-'59). Il filosofo, per contro e incredibilmente, non aveva una grande stima del Wagner musicista, mentre lo apprezzava molto come poeta. A Zurigo iniziò anche un altro importante capitolo della vita del Nostro: l'amicizia con l'industriale

Otto Wesendonck e sua moglie Matilde, poetessa dilettante, che sembrava fatta apposta per condividere il genio dell'artista. Del resto, erano anni di fervente attività creativa. Otto aveva affittato all'amico un'ala della sua villa di Zurigo dove Richard si stabilì con Minna. Entro il '56, Wagner terminò *Oro del Reno* e *Valkiria* e iniziò a comporre *Sigfrido*, così che l'immenso lavoro della *Tetralogia* sembrò avviarsi a conclusione. S'interruppe però a metà del secondo atto del *Sigfrido*, quando i rapporti tra Richard e Matilde divennero sempre più intimi. Interruppe la stesura dell'*Anello* per intraprendere quella del *Tristano e Isotta*, tragica storia di un grande e impossibile amore. A Matilde si devono inoltre le cinque poesie dei *Wesendonck-lieder*, che Wagner musicò durante la loro relazione, uno dei rarissimi saggi del Maestro al di fuori dell'orbita del dramma e comunque unica opera rimasta nel repertorio cameristico.



Tristano e Isotta

Minna non tardò ad accorgersi di questa passione travolgente e lo scandalo esplose. Otto fu conciliante, ma Wagner dovette lasciare Zurigo e si trasferì a Venezia, dove trascorse sette mesi e proseguì nella stesura del *Tristano*. Nel '59 raggiunse quindi Milano, poi Lucerna, dove portò a termine *Tristano*. A corto di denaro, propose a Otto Wesendonck (!) l'acquisto dei diritti dell' *Anello del Nibelungo*, che l'industriale accettò per la favolosa somma di 24.000 franchi (6.000 per ciascuno dei quattro drammi). Wagner intendeva utilizzarli per tentare la sua ennesima illusione: la conquista dell'Opéra di Parigi. Per la seconda volta, Wagner tentò la fortuna nella città che odiava, simbolo di un'arte "viziata e corrotta" ma la cui conquista riteneva indispensabile per aggiudicarsi la vittoria sul mondo. Nel 1860, senza troppa fortuna, vi aveva già portato l'*Olandese volante* in forma di concerto, mentre l'anno seguente vi portò il *Tannhäuser*. Venne accolto come un genio esuberante, invasato e senza scrupoli, che osava stravolgere il gusto francese per la musica tutta arie e balletti, sostituendola con una concezione assolutamente nuova.⁹ Quanto all'esecuzione, continui e aspri furono, durante le numerosissime prove, i dissensi con il direttore e gli orchestrali. Risultato: urla, fischi e risate sommersero l'opera, alla prima. Wagner ritirò l'opera dopo la terza recita, ma il tumulto lo rese celebre (e il poeta Charles Baudelaire gli manifestò tutta la sua ammirazione). Wagner abbandonò disgustato Parigi il 15 aprile. Il mandato d'arresto che gli imponeva l'esilio dalla Germania era stato revocato, ma non sapeva dove andare. Questo Wagner ormai cinquantenne, senza fissa dimora, agitato da eccessi di entusiasmo e crisi di depressione, ricominciò a chiedere prestiti a destra e a sinistra. Intanto gli editori e i teatri di tutta Europa venivano contattati invano.

⁹ "..., io dimenticavo che in queste rappresentazioni il pubblico non si cura né dell'azione né della musica, e che la sua attenzione si rivolge solo ai virtuosismi dei cantanti. Ora, il *Tannhäuser* non era stato composto per le esibizioni dei cantanti..."

Questa situazione fu interrotta da Hans von Bülow, che riuscì ad organizzare la prima rappresentazione del *Tristano*, a Vienna. Dopo incertezze di vario genere, Wagner partì in treno per l'Austria, e durante il viaggio abbozzò l'ouverture de *I Maestri Cantori di Norimberga*, la grande commedia di cui aveva già scritto il testo. Ma le recite del *Tristano* incontrarono difficoltà enormi. L'opera fu ritenuta indecifrabile, difficile, astrusa, e le prove vennero ben presto sospese. Wagner si stabilì momentaneamente a Biebrich e poi a Magonza dove contattò il famoso editore Schott



per cedergli i diritti de *I Maestri cantori*. Ma Schott era un uomo d'affari e non ritenne sufficiente la vaga promessa, anche perché la composizione della nuova opera era ferma del tutto (anche a causa di un curioso incidente: il cane Leo l'aveva morso alla mano destra e per alcuni mesi non gli fu possibile scrivere una sola nota). Riprese allora la peregrinazione dei concerti, che culminarono con la fortunata tournée russa a Mosca e a Pietroburgo, all'inizio del 1863. Col denaro finalmente guadagnato poté stabilirsi a Vienna, la città che in quel momento gli sembrava meno ostile. Ma i 7.000 talleri finirono nell'arredo principesco della nuova casa, per il quale firmò anche cambiali, contando su una seconda tournée russa che non avvenne

mai. Fu un periodo nerissimo, dove non c'era più posto per alcuna attività creativa. In effetti, Wagner era stanco, demoralizzato (anche se la colpa ci pare fosse sostanzialmente sua) e non riusciva a portare a termine la *Tetralogia* e *I Maestri Cantori*. Anche gli amici lo abbandonavano. Giunse a scrivere: “A cinquant'anni devo sapere di che vivrò. Guardo innanzi a me e sono profondamente stanco di vivere. Una lieve spinta e tutto è finito!...”. Per evitare l'arresto per debiti, non trovò di meglio che fuggire in Svizzera. Al fine di calmare i creditori, lo zio di Liszt, noto avvocato, vendette i mobili della casa di Vienna. Non sapendo a chi rivolgersi per un aiuto, Wagner ebbe la spudoratezza di scrivere a Wesendonck sperando che lo accogliesse ancora a Zurigo, ma la risposta fu naturalmente negativa. Erano i primi mesi del 1864. Mentre si trovava a Stoccarda con la speranza di farvi rappresentare il *Tristano*, ancora in seguito dopo 5 anni (oltre che, tanto per cambiare, per sfuggire i creditori), fu contattato dal segretario del giovanissimo re di Baviera Ludwig II, da poco salito al trono, che innamorato (platonicamente) del grande artista e della sua musica, lo chiamava a Monaco presso di sé.¹⁰

¹⁰ Per dare un'idea del rapporto tra i due personaggi (e per mostrare, con una vena di polemica, come Bakunin ed il '49 fossero ormai del tutto dimenticati) pare non inutile riportare le prime lettere che si scambiarono:

“Amato Re pieno di grazia, Io Vi mando queste lacrime della più celeste emozione per dirVi che i miracoli della Poesia sono entrati, come una realtà divina, nella mia povera vita avida di amore. Le ultime armonie poetiche e musicali di questa vita e la mia vita stessa ormai vi appartengono, mio giovane Re pieno di grazia. Disponetene come un Vostro bene personale. Fedele ed ebbro di gioia suprema,

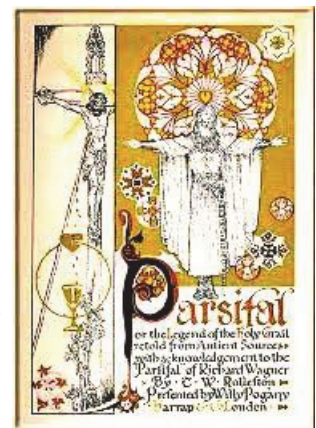
Vostro molto umile suddito

Richard Wagner

Stoccarda, 3 maggio 1864”

Sotto la protezione del sovrano, ebbero finalmente luogo le prime rappresentazioni del *Tristano* (1865) e de *I maestri cantori di Norimberga* (1868, direttore Hans von Bülow), l'unica commedia composta da Wagner, in cui viene esaltato il significato della nuova “sacra arte tedesca”. Ma Wagner fu costretto ad allontanarsi anche da Monaco, a seguito dell'antipatia dimostratagli dai monacensi e dall'entourage del re ma soprattutto dello scandalo scoppiato per la sua relazione con Cosima Liszt (di 24 anni più giovane), figlia del grande pianista e compositore e moglie dal '57 proprio di quell'Hans von Bülow, famoso direttore d'orchestra e grande amico ed estimatore di Wagner, che tanto aveva fatto per le fortune della sua musica. Von Bülow, accettò la situazione, riconoscendo che Cosima non sarebbe stata felice con nessun altro. Ma non concesse il divorzio che nel 1870, quando ormai Richard e Cosima che si erano stabiliti sul Lago di Lucerna, avevano messo al mondo tre figli: Isolde, Eva e Siegfried. Subito, nel '70, i due si sposarono ed il loro fu un matrimonio felice. Frattanto re Ludwig non aveva troncato i rapporti con l'amico. Per anni finanziò con una cospicua rendita lo stile di vita dispendioso del compositore e supportò la costruzione del teatro di Bayreuth e la realizzazione del Festival, destinati esclusivamente alla rappresentazione dei drammi wagneriani.

Nonostante il successo artistico delle recite, fu ancora il Re che salvò il Festival dal fallimento economico. Wagner si stabilì definitivamente a Bayreuth per godervi, finalmente, anche se ormai solo in tarda età, del successo e della fama della sua nuova arte. Per problemi di salute soggiornò a lungo nel 1881-'82 a Palermo e sulla costa amalfitana dove, nel giardino di villa Rufolo a Ravello, portò a termine il *Parsifal* (prima rappresentazione: Bayreuth, 1882) suo ultimo capolavoro, il quale causò peraltro la rottura dei rapporti con Nietzsche, grande ammiratore della musica di Wagner che considerava l'artefice della rinascita dell'arte tragica in Europa. La reciproca ammirazione era dovuta anche al fatto di riconoscersi come artisti tedeschi, anzi, come “artisti della nuova Germania”. L'amicizia durò fino alla Tetralogia compresa, ma, soprattutto dopo l'ultimo incontro a Sorrento nel 1876, il loro rapporto si incrinò, giungendo ad un punto di insanabile rottura proprio col “Parsifal”, opera che agli



Manifesto di Parsifal

La reciproca ammirazione era dovuta anche al fatto di riconoscersi come artisti tedeschi, anzi, come “artisti della nuova Germania”. L'amicizia durò fino alla Tetralogia compresa, ma, soprattutto dopo l'ultimo incontro a Sorrento nel 1876, il loro rapporto si incrinò, giungendo ad un punto di insanabile rottura proprio col “Parsifal”, opera che agli

“Signore, ho incaricato il consigliere di corte Pfistermeister di tenersi in contatto con voi per una vostra conveniente sistemazione. Siate certo che farò tutto ciò che è in mio potere per compensare le vostre passate sofferenze. Allontanerò dalla vostra testa le mediocri preoccupazioni della vita di ogni giorno. Vi garantirò la pace a cui aspirate, al fine che voi possiate dispiegare le ali possenti del vostro genio nell'aere puro della vostra arte inebriante. Voi siete stato, senza saperlo, l'unica fonte delle mie gioie e fin dalla mia tenera adolescenza, amico mio, colui che, come nessun altro, ha saputo parlare al mio cuore; mio migliore maestro, mio educatore. Io acconsento di buon grado di farmi carico di tutto ciò che vi è avverso. Quale gioia potrò Io provare nel momento in cui potrò farlo! Osavo appena nutrire la speranza di essere così presto nella condizione di provarvi il mio amore.

Con il mio saluto più cordiale,

Vostro amico,

Ludwig, Re di Baviera

5 maggio 1864”

occhi dell'anticristiano Nietzsche apparì scandalosamente "cristiana" (Wagner fu accusato di essersi "accasciato ai piedi della croce"), e continuò fino ai virulenti scritti, addirittura antiwagneriani, del 1888.

Nel 1882 la famiglia si trasferì a Venezia, risiedendo a palazzo Vendramin Calergi, sul Canal Grande. Qui Wagner morì il 13 febbraio 1883, in seguito ad un attacco cardiaco. Dopo il trasporto alla stazione ferroviaria ¹¹, il corpo fu portato Bayreuth dove è sepolto nel giardino della sua villa "Haus Wahnfried", non lontano dal teatro a lui dedicato.

Richard Wagner è riconosciuto come uno dei più importanti compositori di ogni epoca. Caratteristica fondamentale di Wagner è la rappresentazione del "dramma" come elemento di introspezione. Le opere di Wagner non possono essere considerate opere liriche (o spettacoli musicali) nel senso tradizionale del termine; sono, piuttosto, grandiose architetture in cui musica, canto, poesia, recitazione e psicologia si fondono. Di conseguenza, nessun pezzo a forma chiusa, nessuna aria ostacola il libero fluire della narrazione, che scorre senza soluzione di continuità dall'inizio alla fine di ogni atto, sottoponendo il canto al commento di un'orchestra smisurata per numero di strumenti e ampiezza sonora. La musica di Wagner, in particolare quella dell'ultimo periodo, si segnala per la tessitura contrappuntistica, il ricco cromatismo, le armonie, l'orchestrazione e per l'uso della tecnica del *leitmotiv* che associa a personaggi, luoghi o sentimenti temi musicali ricorrenti. A Wagner inoltre, in particolare con l'exasperato cromatismo del *Tristano*, si deve un ruolo fondamentale nella dissoluzione della tonalità tradizionale e nel conseguente sviluppo del linguaggio musicale moderno (da Mahler ai dodecafonici). Wagner oltre che la musica scrisse anche, a differenza della quasi totalità degli altri compositori di opere liriche, il libretto e la sceneggiatura dei suoi lavori, ispirandosi alla mitologia norrena (scandinava) e poi germanica ed ai poemi cavallereschi. Wagner è ancora più noto per la riforma del teatro musicale. Sua è l'idea di *Gesamtkunstwerk* (opera totale), sintesi delle arti poetiche, visuali, musicali e drammatiche.

Questo concetto trova la sua completa realizzazione nel già citato Festspielhaus di Bayreuth. ¹²

Egli rappresentò un "caso" rispetto alla cultura dell'epoca, che dominò con la propria esondante presenza. L'anomalia che egli rappresentò, e tuttora rappresenta, va molto al di là della rivoluzione introdotta nel linguaggio musicale, nell'armonia e nell'orchestrazione, nell'uso dei motivi conduttori e nel rapporto tra melos e tessuto

¹¹ La scena dei funerali veneziani di Wagner venne descritta da Gabriele D'Annunzio nel romanzo *Il fuoco*, in cui il suo alter ego letterario è addirittura uno dei portatori della bara del musicista.

¹² Il Festspielhaus di Bayreuth (Baviera) è un teatro d'opera dedicato esclusivamente alle rappresentazioni dei drammi musicali di Wagner. I fondi necessari si dovettero quasi interamente al re di Baviera Luigi II. L'inaugurazione coincise con la prima rappresentazione assoluta della Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (*L'anello del Nibelungo*), dal 13 agosto al 17 agosto 1876. Le caratteristiche fondamentali del Festspielhaus sono l'assenza di palchi laterali, la semplicità degli arredi interni, la disposizione semicircolare della sala e, soprattutto, il "golfo mistico" per l'orchestra, che situata sotto il palcoscenico, è totalmente invisibile agli spettatori che così non vengono distratti dai movimenti del direttore e dei musicisti. Inoltre per la prima volta il buio in sala è totale.

armonico. L'assoluta novità del "Musikdrama" wagneriano, concepito come opera d'arte totale e somma di arti diverse, la grandezza del suo pensiero, non solo estetico, hanno avuto un grande rilievo storico non solo nel tardo secolo XIX, ma anche in quello successivo: parliamo della posizione eternamente problematica dell'artista nella società, del rapporto autentico della musica con l'universo, della relazione tra arte e politica, della scoperta dell'onnipotenza della musica, che può permettersi di scavalcare le regole tradizionali rischiando però l'autodistruzione. Quest'ultimo, in particolare, è anche il problema che nel '900 ha più angustiato i musicisti: *"l'alternativa terribile tra la conservazione del linguaggio tradizionale, il cui prezzo da pagare è il nobile ma sterile epigonismo, e l'innovazione senza limiti, il cui prezzo può essere l'alienazione dal pubblico, la babele dei linguaggi musicali, la dissoluzione delle forme e quindi della riconoscibilità da parte di chi ascolta, ossia la solitudine dell'artista"*(Sergio Bello). L'altro aspetto delle idee wagneriane su cui molto si è dibattuto è il loro aspetto "politico" (o, meglio, l'uso che ne è stato fatto da parte del nazismo) con riferimento al nazionalismo e all'antisemitismo. Il nazionalismo wagneriano si esprime nei *I Maestri cantori di Norimberga*, "opera nazionale" per spirito, linguaggio e stile. L'accenno alla *"falsa maestà latina"*, a *"fumo latino e latina frivolezza"* che minaccerebbero di contaminare *"ciò che è puro e tedesco"*, nonché l'allocuzione finale di Sachs *"Andasse anche in polvere il Sacro Romano Impero, / a noi resterebbe sempre la sacra arte tedesca"* sono espressioni di un principio, non solo estetico in cui Wagner credeva fermamente, e non da breve tempo. Il suo sogno di redimere l'umanità sotto la sacra fiamma dello spirito germanico, era comunque senz'altro di tipo artistico, tramite la sua musica, non certo quello che di imporlo al mondo tramite schiere armate.

Quanto poi all'antisemitismo, è indubbio che le considerazioni di Wagner sull'inferiorità della razza ebraica, espresse nel saggio *Il giudaismo nella musica*, ci paiono assai gravi ed imperdonabili. Si deve però tener presente l'avversione antiggiudaica che da secoli era diffusa in tutta l'Europa (Germania, ma anche e forse più Polonia, Russia, ecc.). Certo, che Wagner fosse un antisemita è indubbio, così come il fatto che i suoi scritti contribuissero allo sviluppo del razzismo; fondò addirittura a Bayreuth un Circolo per la diffusione delle idee del filosofo francese de Gobineau, autore del *Saggio sulla diseguaglianza delle razze umane* testo basilare del pensiero razzista contemporaneo. Ma da qui a farne un antesignano del nazismo ce ne corre. Wagner sarà pur stato il principale modello umano e ideologico per Hitler (che lo chiamava *«il massimo profeta del popolo tedesco»* e prese a prestito la mitologia wagneriana per inglobarla nell'ideologia nazista) ma ci pare ingiustificato sostenere che di per sé la musica wagneriana, che si esprime sempre ad un livello molto alto, abbia avuto addirittura il ruolo di ispiratrice di sentimenti tanto abietti e di infimo livello. Se il nazismo volle farla sua e riempirla dei propri significati ed abusarne indegnamente, la colpa non si può che attribuire ai nazisti!

Detto questo, anche sotto questo aspetto è innegabile che l'arte wagneriana costituisca tuttora un "caso".



Amici della Musica

A. Schmid - Lodi