

L'universo wagneriano, i wagnerismi, il debussismo

1. *La rivoluzione wagneriana.*

Sebbene il catalogo di Wagner (WWV) comprenda ben 113 numeri d'*opus*, di cui 15 incompiuti e 28 perduti, sono solo le dieci grandi opere composte fra 1840 e 1882 ad assicurargli un posto di rilievo nella storia della musica. Tra le sue opere giovanili, *Die Feen* (1833-34), denominata "grande opera romantica", si inserisce nella linea di Hoffmann, Weber e Marschner, mentre nella sua prima opera rappresentata, *Das Liebesverbot* (1835), egli sembra voler imitare Donizetti e Auber. *Rienzi* (1837-40) è ancora, per dimensioni, soggetto e struttura, un *grand opéra* alla maniera di Meyerbeer. Seguono le opere del secondo periodo (1840-50): con *Der fliegende Holländer* (1840-41), Wagner abbandona gli argomenti storici per approdare a temi leggendari. Si tratta ancora però di opera a numeri chiusi, in cui arie, cori e duetti sono chiaramente distinti. *Tannhäuser*, rappresentata nel 1845, e *Lohengrin* (1850) sono ambientate nel Medioevo, ma l'elemento magico-legendario vi gioca un ruolo considerevole. A quell'epoca Wagner non ha ancora elaborato né messo in pratica il concetto di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), non ha ancora reso sistematico l'uso del *Leitmotiv*, né ha abbandonato la leggenda per approdare al mito. I primi tre dei suoi grandi lavori sono ancora influenzati dalla tradizionale concezione operistica. Fra il 1849 e il 1853, durante l'esilio in Svizzera, Wagner accantona la composizione e si dedica alla redazione di importanti saggi teorici. In un terzo periodo (1853-82) egli compone nell'ordine: *Das Rheingold* (1851-54), *Die Walküre* (1851-56) e i primi due atti del *Siegfried* (1851-52, 1856-57, 1864-1865). Poi interrompe la composizione della Tetralogia, *Der Ring des Nibelungen*, per creare *Tristan und Isolde* (1856-59) e *Die Meistersinger von Nürnberg* (1861-64). Ritorna alla Tetralogia con il terzo atto di *Siegfried* (1869-1871) e *Götterdämmerung* (1869-74); segue infine il *Parsifal* (1877-82). A parte i *Wesendonck-Lieder* (1857-58) e il *Siegfried-Idyll* (1870), sono proprio queste dieci opere teatrali che caratterizzeranno un'epoca, ponendo le basi del "wagnerismo".

Non è esagerato affermare che le novità rivoluzionarie apportate da Wagner alla storia della musica e dell'opera sono di natura tanto estetica quanto ideologica e politica. Infatti, mentre è direttore musicale a Magdeburgo, Königsberg, Riga e Dresda (1834-48), egli si scontra con i costumi

e le tradizioni dei teatri operistici del tempo, in cui si rappresentano lavori concepiti essenzialmente per il divertimento dell'aristocrazia e della borghesia ascendente, e per mettere in rilievo il virtuosismo vocale del divo o della diva di turno: il flusso musicale si deve dunque interrompere per consentire l'applauso; i balletti sono obbligatori.

Nel suo saggio piú importante, *Oper und Drama*, Wagner oppone l'opera seria a quella frivola [1852, parte I, capp. I e II]. Nella categoria screditata sono inclusi Rossini, Mozart (a cui, afferma Wagner, manca un poeta), Meyerbeer, che nel saggio sul giudaismo sarà bollato come prototipo del compositore asservito al dio denaro, e Auber. Dalla parte dell'opera seria, che Wagner si propone di approfondire e di arricchire, troviamo Gluck, Cherubini, Méhul e Spontini. Il tutto sullo sfondo della contrapposizione di natura nazionalistica fra la musica tedesca da una parte e la musica italiana e francese dall'altra. Sono opposizioni simboliche e spesso sommarie, e che comunque non gli impediranno di lodare *Don Giovanni*, di cui ammirava la forza drammatica, nonché *Norma* di Bellini, di cui rivede l'orchestrazione nel 1837. L'auto-immolazione di Norma sul rogo ispirerà "l'olocausto di Brünhilde" nel finale di *Götterdämmerung*.

Secondo Wagner, l'opera non deve essere un intrattenimento leggero, ma l'occasione per trattare soggetti profondi. Era quanto aveva già tentato in *Das Liebesverbot*, denunciando l'ingerenza dello stato nella vita privata (e specialmente sessuale) dei cittadini, e poi descrivendo le vicissitudini del potere e della politica (*Rienzi*). *Tannhäuser* e *Die Meistersinger* trattano problemi artistici (il dibattito sulla creazione del canto d'amore; la difesa della futura grande arte tedesca). La Tetralogia si interroga sull'origine e sul destino dell'umanità, secondo una prospettiva che oscilla fra l'orientamento rivoluzionario di Feuerbach e il pessimismo di Schopenhauer. Vi si descrive e denuncia il potere totalizzante del denaro (associato ancora una volta all'ebraismo, attraverso le figure di Alberich e Mime); come in *Tristan und Isolde*, vi si elogia l'amore capace di superare ogni convenzione, compreso il tabú dell'incesto (dall'unione di Siegmund con Sieglinde, fratello e sorella, nascerà Siegfried; il re Marke, cui è promessa in sposa Isolde, è lo zio di Tristan), e si esalta il sacrificio di sé. Con *Parsifal*, definito *Bühnenweihfestspiel* (azione drammatica sacra), Wagner vorrebbe indubbiamente dar vita a una nuova religione.

Per trattare questi argomenti, Wagner si pone nella scia di Gluck e proclama che

l'errore nel genere d'arte dell'opera consiste in questo, che di un mezzo dell'espressione (la musica) si è fatto lo scopo, e dello scopo dell'espressione (il dramma), si è fatto il mezzo [1852, trad. it. p. 26],

un'affermazione che gli procurerà le violente critiche di Hanslick [1854]. L'opera non è piú divisa in numeri chiusi (arie, duetti, scene con coro, ecc.):

la drammatizzazione dell'azione presuppone la continuità. Così la declamazione wagneriana non è piú una raccolta di arie isolate, ma tende a un recitativo continuo, ininterrotto (*durchkomponiert*, come si dice in tedesco), il cui prototipo è certamente il monologo di Wotan nel secondo atto della *Walküre* [per un'analisi approfondita del ruolo epico della narrazione, cfr. Dahlhaus 1971a, trad. it. pp. 146-47; per una discussione critica sulla funzione del recitativo nell'opera di Wagner in rapporto ai *Leitmotive*, cfr. Abbate 1991]. E poiché il dramma da raccontare è per Wagner di fondamentale importanza, egli diventa il primo compositore, eccezion fatta per Rousseau, a scrivere i libretti delle proprie opere. Egli si considerava un poeta, anche se Nietzsche denuncerà la sua lingua poetica come un «tedesco paludoso»! Al momento di mettere in scena tutta la Tetralogia nel teatro di Bayreuth (1876), Wagner non si farà carico della direzione d'orchestra, affidata a Hans Richter, ma si occuperà della regia. Egli si considera dunque tanto un uomo di teatro quanto un compositore.

È certo che nel corso della sua esistenza Wagner non sosterrà mai la supremazia della poesia e del dramma sulla musica. All'epoca di *Tristan*, che sotto l'influenza di Schopenhauer ma anche del soggetto dell'opera sarà quasi un inno all'amore in forma di oratorio, e ancora dieci anni piú tardi nel suo saggio su Beethoven [Wagner 1870], egli pagherà il suo tributo all'«absolute Musik» (musica assoluta; troppo spesso definita in francese «musica pura», il che però non ne rende appieno la dimensione metafisica), un'espressione che aveva utilizzato per primo nei suoi scritti dell'esilio svizzero, ma solo per criticarla [cfr. Dahlhaus 1978, cap. II]. In effetti, nel resto della sua carriera e ogni volta che si presenta la possibilità di una rappresentazione delle sue opere, Wagner afferma il predominio del dramma sulla musica [cfr. Nattiez 1990, Parte seconda]. Questo concetto fondamentale, che in diversi scritti del 1850 egli chiamerà esplicitamente «dramma musicale» – Wagner scrive opere *per dire* qualcosa –, si attua nella sua nuova concezione dell'opera, dell'istituzione lirica e della scrittura musicale.

In epoca moderna, Wagner è senza dubbio fra i primi a concepire il progresso artistico in funzione delle generazioni successive, molto in anticipo rispetto ai compositori dell'avanguardia novecentesca. Il titolo del suo saggio del 1849, *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'opera d'arte dell'avvenire*), favorirà la nascita del termine «musica dell'avvenire», che non è suo ma servirà d'emblema alle critiche dei suoi nemici e detrattori. In questo saggio egli sviluppa il concetto di *Gesamtkunstwerk* (parola che si traduce generalmente con «opera d'arte totale»), in cui musica, poesia e danza, le «tre eterne sorelle», formano un tutto unico rispecchiando «l'universale, il vero, l'assoluto» [Wagner 1849, trad. it. p. 46]. Egli vi aggiunge anche la scultura (che s'incarna nel corpo dell'attore), la pittura (che si manifesta nelle scenografie) e l'architettura: l'idea di un teatro concepito specificamente per rappresentare opere incentrate sull'azione e sul contenuto drammatico

si trova già *in nuce* in queste parole. Wagner esplicherà tutto ciò in una celebre lettera a Theodor Uhlig: egli sogna di far costruire

secondo i miei piani, in un bel luogo vicino alla città, un teatro molto semplice, in legno, con le scene e gli strumenti necessari solo a rappresentare il *Siegfried* [si tratta evidentemente di *Siegfried's Tod*]. Sceglerei poi i migliori interpreti disponibili, dovunque si trovino, e li farei venire per sei settimane a Zurigo. Proverei a creare un coro, composto per la maggior parte da amatori [...]. Allo stesso modo mi procurerei un'orchestra. A partire da Capodanno sarebbero pubblicati nei giornali tedeschi annunci e inviti rivolti a tutti gli amici del dramma musicale, per chiamarli ad assistere al festival drammatico e musicale che ho in mente [...]. Dopo la terza rappresentazione il teatro andrà demolito e la mia partitura verrà bruciata [lettera del 20 settembre 1850, in Wagner 1975, pp. 425-26].

Col denaro di Ludwig II di Baviera, il progetto si concretizzerà a Bayreuth nel 1876, ma in modo più professionale e stabile e non così apocalittico! Nasce però l'idea di un teatro concepito per adattarsi alle esigenze di opere specifiche e con cantanti e musicisti scritturati esclusivamente per una serie di esecuzioni "esemplari". In Wagner la composizione delle opere non è mai separata da una riflessione sulle istituzioni musicali che dovranno consentirne la realizzazione. E infatti l'idea del teatro di Bayreuth avrà legami organici con la struttura musicale delle opere da rappresentarvi: l'acustica del Festspielhaus sarà concepita per le necessità musicali della Tetralogia; *Parsifal*, in particolare il suo finale dove il coro è diviso in otto parti, sarà composto in funzione dell'acustica del Festspielhaus.

Con Wagner l'orchestra assume proporzioni mai raggiunte prima nella storia della musica, contribuendo a creare quella sensazione di totalità che sta alla base della sua concezione dell'opera, e che si impadronisce dello spettatore sia a Bayreuth sia in altri teatri. Certamente la Nona Sinfonia di Beethoven, con l'«Inno alla Gioia» su testo di Schiller, aveva aperto la strada all'integrazione della voce nel tessuto sinfonico. Certamente Berlioz aveva contribuito a fare del timbro un parametro a pieno titolo, ad affinare la scrittura orchestrale e a ispessire l'orchestrazione. Wagner, per parte sua, ingigantì ulteriormente l'organico orchestrale. In *Der fliegende Holländer* egli utilizza il basso tuba, e in *Das Rheingold* oltre a quattro tube la tuba contrabbasso (talvolta chiamata in Germania, e per buoni motivi, Wagner-Tuba). A partire dal *Tannhäuser* egli utilizza tre ottavini, tre flauti e quattro arpe. Nel *Lohengrin* introduce un terzo clarinetto e un terzo fagotto. Nel *Tannhäuser* riserva al corno inglese un ruolo solistico in scena, così come all'inizio del terzo atto di *Tristan*. In *Das Rheingold* il numero dei corni passa a otto e quello delle arpe a sei; inoltre sono introdotte una tromba basso e quattro tromboni bassi. E tutto questo senza far menzione del nuovo uso degli archi (nel preludio del *Lohengrin* i violini sono divisi in otto parti), delle percussioni, della musica suonata fuori scena, dell'incudine in *Das Rheingold* e in *Siegfried*, e delle campane nel *Parsifal*. Questo lussureg-

gianto organico contribuirà a fare di alcuni passaggi orchestrali della Tetralogia veri e propri poemi sinfonici di grande respiro: «Il viaggio di Sigfrido sul Reno» e «L'alba» nel primo atto di *Götterdämmerung*, la «Marcia funebre di Sigfrido» dal terzo atto della stessa opera, che Thomas Mann definirà «un'impressionante cerimonia del pensiero e del ricordo» [1938, ed. 1963, p. 145]. Ma se alcuni contemporanei di Wagner, e in particolare i caricaturisti (cfr. tav. 19), gli rimprovereranno il rumore e il frastuono della sua nuova orchestra, non bisogna dimenticare il lato "cameristico" delle sue opere: citiamo l'orchestrazione leggera che avvolge il monologo di Wotan nel secondo atto della *Walküre*, il tremolo degli archi che evoca "il mormorio della foresta" nel secondo atto di *Siegfried*, l'insieme degli archi che sostiene Brünnhilde nell'ultima scena del terzo atto di *Siegfried*.

Si potrebbe pensare che una tale massa orchestrale copra i cantanti. Forse ciò può accadere in un teatro normale, ma non a Bayreuth. L'orchestra, invisibile, sparisce nella fossa, nascosta allo sguardo degli spettatori da una conchiglia di legno [cfr. nel volume II della presente *Enciclopedia*, la seconda piantina della fig. 3, in D. E. Commins, *L'acustica dei teatri e delle sale da concerto*, p. 1091], la cui funzione acustica è quella di dirigere il suono dell'orchestra verso il soffitto in modo che l'ascoltatore abbia l'impressione che essa si trovi alle spalle dei cantanti. Allo stesso tempo, dato che lo spettatore non vede né il direttore d'orchestra né i musicisti, gli è permesso concentrarsi sulla scena e sull'azione rappresentata: e dato che a Bayreuth le poltrone sono disposte ad anfiteatro [cfr. *ibid.* la seconda piantina], la visuale è ottima ovunque ci si sieda. L'architettura del Festspielhaus sottolinea dunque il ruolo di commento all'azione riservato all'orchestra. E ciò va di pari passo con l'utilizzo dei *Leitmotive*, che si fa sistematico a partire dal *Rheingold*.

La *Symphonie fantastique* di Berlioz era già percorsa da un'"idea fissa". Ma in Wagner il ricorso ai *Leitmotive* conferma il posto preminente riservato all'azione nell'ambito del dramma musicale. Fin dal principio [cfr. Wagner 1852, parte III, cap. IV] Wagner attribuisce ai *Leitmotive* due funzioni: contribuire alla costruzione formale e morfologica dell'opera per conferirle unità; completare e sottolineare l'azione e il testo poetico con i mezzi propri della musica. L'orchestra ha la capacità di risvegliare sentimenti e ricordi. In un importante articolo del 1879 Wagner sarà più preciso:

[L'unità dell'opera] si manifesta in una trama di temi fondamentali (*Grundthemen*), che attraversano l'intero lavoro e che si scontrano, si completano, si trasformano, si separano e si riuniscono come in un movimento di sinfonia: in questo caso però è l'azione drammatica rappresentata a regolare le modalità degli incontri e delle separazioni [1879, ed. 1976, p. 175].

I *Leitmotive*, di norma affidati all'orchestra, e che Wagner paragona al coro della tragedia greca, hanno dunque il compito di commentare l'azione.

I critici wagneriani hanno preso in considerazione soprattutto questa dimensione semantica del *Leitmotiv*: nell'ambito della bibliografia wagneriana ciò ha dato luogo a una moltitudine di "guide Michelin" dei *Leitmotive*, la cui proliferazione in molti paesi a partire dal 1876, anno del primo festival, venne favorita dalla moda dei «pellegrinaggi a Bayreuth» – così il titolo del più celebre tra i cataloghi francesi di *Leitmotive*, dovuto al direttore del Conservatorio di Parigi, Albert Lavignac, redatto nel 1897 e continuamente ripubblicato. Etichettati in maniera univoca, i *Leitmotive* sono associati ai personaggi (Le figlie del Reno, Loge, Walther, Kundry), ai loro sentimenti o ai loro caratteri (Collera di Wotan, Tristezza di Marke, Bontà di Sachs, Dolore di Herzeleide), a un oggetto (La Spada di Siegfried, l'Anello, il Filtro d'amore, l'Insegna dei Maestri cantori, il Graal, il Balsamo), a un luogo (il Walhalla, Kareol, il Deserto) a un'idea astratta (la Redenzione tramite l'amore, la Giustizia dell'espiazione), ecc. Certo si riscontrano notevoli differenze tra le varie guide, ma nonostante le discussioni sull'identificazione e la denominazione dei *Leitmotive* e sulle loro reali funzioni, la loro presenza non verrà mai negata (Lavignac ne identifica 82 nella Tetralogia). Inserendosi nel discorso wagneriano di musica come complemento del sentimento, d'Indy è stato uno dei pochi a osservare (pur non senza qualche forzatura) l'esistenza di un legame costante fra una particolare tonalità e l'espressione di un sentimento:

Per esempio in *Parsifal* l'idea di santità appare solo nella tonalità di *la* bemolle maggiore, mentre il *re* minore è riservato all'idea della morte [1930, pp. 50-51].

Queste corrispondenze sono poi state sistematizzate, per esempio nel primo atto di *Siegfried* [McCreeless 1982; per *Tristan*, cfr. Nattiez 1990, trad. it. pp. 330-33].

Quali che siano i significati propri dei *Leitmotive* e delle tonalità, la funzione semantica dei *Leitmotive* non era per Wagner né l'unica, né la più importante. Del resto non fu lui, ma Heinrich von Wolzogen (il fondatore dei «Bayreuther Blätter», l'organo di propaganda wagneriana pubblicato dal 1879 al 1938) a proporre il termine di *Leitmotiv* e a pubblicarne i primi cataloghi [cfr. per esempio Wolzogen 1876 per il *Ring*]. Nel già citato saggio del 1879, Wagner preferisce l'espressione *Grundthema* e prende le distanze da Von Wolzogen

il quale ha preso in considerazione la natura dei *Leitmotive* – da lui così chiamati – più dal punto di vista della loro importanza e del loro effetto drammatico, [...] che da quello della loro utilità ai fini della struttura della composizione musicale [1879, ed. 1976, p. 185].

E una citazione dal diario della moglie Cosima, in data 1° agosto 1881, non lascia alcun dubbio su ciò che Wagner pensasse di queste etichette affibbate ai motivi delle sue opere:

Suono a quattro mani con Lusch dei passaggi da *Götterdämmerung*, R. dice di essere contento della sua opera. Purtroppo questa copia pullula di indicazioni, quali per esempio «motivo della gioia del viaggio», «motivo della disgrazia», ecc. R. dice: alla fine la gente crederà che queste assurdità le abbia volute io [C. Wagner 1977, p. 772].

Queste affermazioni non negano l'esistenza di una dimensione drammatica e semantica dei motivi, ma conducono senza dubbio a relativizzarla e a considerare la loro funzione propriamente musicale più di quanto non si faccia abitualmente. Perché Wagner insiste su questa dimensione? Perché, in quanto l'opera non è più fatta di una successione di numeri chiusi che terminano con brillanti cadenze, è necessario fornire all'ascoltatore *dei punti di riferimento sonori*, equivalenti ai temi di una sinfonia.

L'ascoltatore ha bisogno di questi riferimenti, tanto più nel contesto di un linguaggio musicale in cui, sul piano della melodia e dell'armonia, le relazioni tonali tradizionali sono piuttosto instabili. Vincent d'Indy [1930, pp. 46-47] ha riassunto perfettamente le caratteristiche di questo nuovo stile: «intervento sistematico del cromatismo»; «modulazioni transitorie [verso tonalità] lontane», differenti da quelle a cui ci aveva abituato l'uso del circolo delle quinte; «rottura della cadenza», per cui Wagner invece di risolvere un accordo rivolge la frase musicale verso una direzione inaspettata; infine «alterazione delle funzioni tonali», che d'Indy illustra, senza commentarla, con il famoso «accordo di Tristano», divenuto per generazioni di musicisti e musicologi l'emblema dello stile, ovvero della rivoluzione wagneriana sul piano musicale:

Figura 1.

R. Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio, mis. 1-3.



Qui il *sol* diesis al soprano (appoggiatura del *la*) si estende per cinque tempi mentre il *la* (tonica) ne occupa solo uno, facendo di questo accordo una configurazione armonica forse già utilizzata furtivamente da Wagner [Vogel 1962, p. 12], ma senza conferirle la durata che ne avrebbe poi fatta un'entità autonoma. Inoltre la linea melodica non si ferma al *la*, ma prose-

gue cromaticamente fino al *si*, attraverso il *la* diesis, e l'insieme sarà ripetuto e prolungato per tutte le tredici battute seguenti. Al termine del Preludio, Wagner ripropone le prime battute, ma invece di dar luogo a una cadenza che affermi la tonalità di *la* minore lo svolgimento musicale passa direttamente alla monodia del nocchiero che va dal *do* minore (batt. 112-13) al *mi* bemolle maggiore (batt. 114-15), poi al *si* bemolle maggiore (116-17), ritorna al *mi* bemolle (118-19), indi al *do* minore (120-23, e forse 124-30) per concludere melodicamente in *si* bemolle maggiore (131-35). Ma sull'ultima nota del cantante l'orchestra rientra con un accordo che conduce alla tonalità di *do* minore. Ciò che qui domina, dopo l'inizio del Preludio, non è il circolo delle quinte, bensì quello delle terze.

Perché nelle opere della maturità Wagner si allontana sempre di più dalla stabilità tonale? Se si può ammettere che la prassi compositiva verso il 1850 concedesse l'introduzione di dissonanze senza mettere in questione i fondamenti della tonalità [Chailley 1951, p. 12] resta tuttavia da spiegare che cosa faccia scattare in Wagner questo movimento di saturazione, soprattutto cromatica, dello spazio diatonico. È senza dubbio ancora una volta il contesto drammatico a fornire la risposta. Poiché non siamo più al cospetto di un'opera a numeri chiusi; poiché, al servizio dell'azione, il tessuto musicale dell'opera si basa sul principio della melodia continua; poiché, per i bisogni della drammaturgia, il recitativo cantato si generalizza, Wagner è portato a differire sempre di più l'appoggio sulla tonica. Ma in *Tristan und Isolde* ciò che bisogna esprimere è l'amore nella sua manifestazione più sensuale. Ne è prova l'uso specifico del cromatismo nella Tetralogia, riservato ai temi relativi all'amore e alla donna [cfr. MacKay-Stein 1978], quando *tutti gli altri Leitmotive* sono generalmente diatonici. Se il cromatismo pervade *Tristan*, è soprattutto in ragione della volontà di tradurre musicalmente il desiderio, come si capirà chiaramente nel secondo atto di *Parsifal*. Del resto, quando l'opera lo esigerà, Wagner saprà ritornare al diatonismo in *Die Meistersinger von Nürnberg*, composto subito dopo *Tristan*: pensiamo solamente alla Danza degli apprendisti, al Corteo dei Maestri cantori o al Motivo dell'Insegna. Dopo "l'accordo di Tristano" si apre un nuovo campo di possibilità per la composizione musicale: per Wagner, come per i suoi successori, la musica non sarà più la stessa.

2. Ampiezza e diversità dell'universo wagneriano.

A partire da metà Ottocento, un'ondata montante di wagnerismo dilaga in tutta Europa fino a Mosca, per approdare poi negli Stati Uniti secondo forme e modalità del tutto nuove nella storia della musica e della cultura [Bartlett 1995; Large e Weber 1984]. Essa si prolungherà fino al 1914, ma ancora oggi se ne avvertono gli effetti.

L'ampiezza di questa ondata corrisponde anzitutto a quella delle sue opere. Se nel rilevare o nel criticare la lunghezza delle opere wagneriane si dimenticano le dimensioni delle opere di Spontini o di Meyerbeer, o dei *Troyens* di Berlioz (1856-58) – il primo atto di *Götterdämmerung* dura più dell'intera *Bohème* – ciò accade senza dubbio perché quelle di Wagner sono presenti in modo più stabile nel repertorio. Inoltre, nessuno prima di lui aveva mai ideato un progetto colossale come la Tetralogia (quasi quattordici ore di musica), con un prologo e tre giornate, e i cui personaggi e temi musicali ritornano, si sviluppano e si trasformano di opera in opera.

Sul piano del contenuto, dopo le leggende Wagner intende portare in scena dei miti, non importa quali: la Tetralogia è un racconto che dagli eventi della creazione del mondo (e della musica), nel preludio del *Rheingold*, conduce alla caduta degli dèi e all'emergere di un'umanità abbandonata a se stessa nella *Götterdämmerung*; *Tristan und Isolde* affronta il mito fondamentale dell'umanità, l'Amore, con quella che alcuni considerano la musica più sublime mai scritta. Se, come i romanzi secondo Roman Ingarden, una creazione narrativa è la ricostruzione di un quasi-mondo, l'impresa di Wagner è di un'ambizione ineguagliata. Sia a livello dell'azione che dei sentimenti, si ha l'impressione di trovarvi tutto. In realtà non esiste una vera e propria filosofia wagneriana: nei suoi rapporti con Feuerbach e Schopenhauer, Wagner si rivela un uomo influenzabile e soggetto a ripensamenti. Nel primitivo progetto della Tetralogia egli abbraccia l'ottimismo rivoluzionario del primo filosofo, per poi preferire il pessimismo del secondo, quando nel 1854 scopre *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Il mondo come volontà e rappresentazione*). Dunque Wagner non crea una propria filosofia. E neppure convincente è la teologia molto personale che egli propone nel *Parsifal*, «azione drammatica sacra», sebbene i wagneriani, recandosi a Bayreuth, siano convinti di essere i fedeli di un culto di cui Wagner è il Dio, il Festspielhaus il tempio – infatti si trova sulla cima del “sacro colle”, e la sua fossa orchestrale è ribattezzata “golfo mistico” –, i teorici del wagnerismo gli apostoli e gli artisti i sacerdoti. *Parsifal* non è un rito sacro, ma il wagnerismo sarà vissuto da molti come una religione.

Wagner non trasmette le sue idee se non attraverso le sue opere. Antico lettore di Hegel, egli è un musicista del concetto. Prima di lui, Weber, Schumann e Berlioz non avevano disdegnato di scrivere intorno alla musica, ma soprattutto in qualità di critici. Wagner invece è un saggista: egli scrive più spesso per difendersi dai detrattori, per tentare di far capire la validità delle sue idee estetiche, ma *Oper und Drama* è a pieno diritto un trattato di estetica musicale di vaste dimensioni. Wagner pubblicherà circa trecento scritti di ogni argomento, dalla cronaca giornalistica alle note di sala, dalla novella al *pamphlet*, dai consigli per la rappresentazione dei suoi lavori agli scritti teorici che delineano la sua riforma dell'opera. Egli accompagna la realizzazione del progetto di Bayreuth con la raccolta in die-

ci volumi dei suoi scritti (1871-83), che dopo la sua morte saranno seguiti da due volumi di scritti postumi e dalla prima edizione in tre volumi della sua autobiografia, *Mein Leben*, che appare retrospettivamente come un tentativo di autocelebrazione del proprio eroismo (l'eminente studioso wagneriano John Deathridge [1984] vi ha identificato diverse distorsioni sistematiche della realtà).

Rappresentante di quella figura dell'intellettuale che nasce con l'Ottocento, Wagner si ritiene autorizzato, in quanto artista, a intervenire su ogni argomento. Egli si scaglia contro la vivisezione e propugna il vegetarianesimo. È anche consigliere politico di Ludwig II di Baviera, ma i suoi interventi in politica saranno soprattutto dettati dalla difesa della sua idea di opera musicale e dalla promozione dei suoi lavori, specie in un'ottica nazionalista: cosa che si verifica anche nel suo *pamphlet* antisemita, *Das Judenthum in der Musik* («Il Giudaismo in musica»), pubblicato nel 1850 sotto pseudonimo. Ogni scritto di Wagner può essere considerato come una sorta di diario ad alta voce capace di chiarire il significato dell'opera *in fieri* o di informarci sulle sue intenzioni. *Beethoven* (1870) spiega retrospettivamente *Tristan. Religione e arte* (1880) spiega il progetto di *Parsifal*. Il saggio antisemita non fa eccezione: fu ripubblicato nel 1869, questa volta a suo nome, appena prima della messa in scena dei *Meistersinger von Nürnberg*. In virtù dell'opposizione che attraversa tutta l'opera fra Hans Sachs, incarnazione dell'arte tedesca, e Sixtus Beckmesser, caricatura del critico Eduard Hanslick (che Wagner sosterrà appartenere alla comunità ebraica), non vi è alcun dubbio che quest'opera sia *fondamentalmente* antisemita: la lettura propostane da Marc A. Weiner in *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* [1995] mette la parola fine su questo tema. L'opera conferma inoltre, o dimostra una volta per tutte, che l'antisemitismo di Wagner è presente non solo nella sua vita, nelle sue idee, nei suoi scritti, nei suoi libretti, ma anche nella sua musica. Però la dimensione antisemita di alcune figure musicali non è più apprezzabile oggi, in ragione del carattere specifico della semantica musicale. Nel suo *Versuch über Wagner* [1952, trad. it. p. 35], Adorno ricordava che nella Tetralogia Alberich e Mime sono ebrei, e Arthur Rackam, illustratore della Tetralogia, non mancava di sottolinearlo, ricordando il *cliché* fisico più diffuso nell'antisemitismo (cfr. tav. 15). Nel suo insieme, la dimensione antisemita del *Parsifal* sarà riconosciuta già all'indomani della prima rappresentazione. Il 27 luglio 1882 il critico Paul Lindau, chiaro e inesorabile, afferma che

la sua ultima opera potrebbe essere intitolata «Il Cristianesimo nella musica»; essa è in qualche modo la realizzazione ultima del programma che Wagner ha tracciato per la prima volta in uno dei suoi libelli tanto discussi, e che può essere considerato il punto di partenza di una corrente diffusasi in seguito nella vita politica e pubblica dell'intera Germania [1883, trad. fr. p. 178].

Ma non tutti a quel tempo si mantennero sullo stesso livello. Non appena si diffuse l'ipotesi che Wagner potesse essere il figlio naturale di Ludwig Geyer, un attore a quanto sembra ebreo, i caricaturisti non si fecero scrupolo ad attribuirgli tratti fisici considerati tipici degli ebrei (cfr. tavv. 13 e 14), mentre alcuni giornalisti lo soprannominarono Geyerbeer.

Non sorprende il fatto che la sua vita, i suoi scritti e le sue opere, vista la forza e l'ampiezza della produzione artistica in sé, siano stati oggetto di reazioni, chiose e commenti a non finire. In tutta Europa, Italia compresa, sono molti i caricaturisti che, unendosi al clan degli anti-wagneriani che si esprimono sulla stampa e nelle strade (cfr. tav. 6), non mancheranno di sottolineare i suoi difetti, affibbiandogli anche degli accessori delle sue opere (cfr. tav. 7). Inoltre, poiché il suo pensiero e le sue opere possono essere considerati contraddittori o ambigui, essi scateneranno una proliferazione di commenti: «Wagner und kein Ende» («Wagner senza fine») dirà Thomas Mann. Tra il 1882 e il 1895, Nikolaus Oesterlein raccolse in una rassegna bibliografica non meno di diecimila titoli, fra libri e articoli, dedicati esclusivamente a Wagner. Una vita ricca di avventure, difficoltà e scandali, ma anche di momenti sublimi, genera una letteratura in cui l'aspetto musicologico non è certo in primo piano. Di fatto, è stato affermato che Wagner sia stato l'uomo sul quale si è scritto di più, al pari di Gesù Cristo e Napoleone.

La forza della novità dell'opera di Wagner, la sua ampiezza e le molteplici forme dell'universo creato spiegano perché nessun compositore prima o dopo di lui abbia provocato un turbamento analogo.

3. *I wagnerismi culturali.*

3.1. Nascita del wagnerismo.

PLURALITÀ DEL WAGNERISMO

È indubbiamente errato parlare di "wagnerismo" al singolare, come si fa solitamente. Il wagnerismo è plurale, in primo luogo perché l'influenza di Wagner si è esercitata tanto sulla musica e sull'opera quanto sulla letteratura, sulle arti figurative, sul pensiero, sulla cultura e sulla politica. Per comodità bisognerebbe quindi parlare di un wagnerismo culturale e di un wagnerismo musicale. Ma non si può esaminare l'uno senza l'altro, poiché se fra il 1880 e il 1890 - ma anche oltre - vari musicisti hanno composto opere che comprovano, in gradi diversi, l'influenza dell'universo wagneriano, ciò non è dovuto solamente a un'affinità estetica e spesso ideologica, ma anche al fervore wagneriano presente in altri ambiti culturali che hanno posto all'ordine del giorno il suo stile, le sue istanze e le sue tematiche. In secondo luogo il wagnerismo è plurale perché non lo si potrebbe identificare come un'entità omogenea. Infatti ciascuno degli artisti e dei

compositori che si possono classificare sotto l'etichetta di "wagnerismo" ha privilegiato e sviluppato un solo aspetto del mondo wagneriano. Infine il wagnerismo è plurale perché l'impatto della sua opera assume forme diverse secondo le diverse culture e le diverse epoche: la storia dei wagnerismi è dunque quella della ricezione di Wagner nei differenti contesti politici e culturali.

"Il" wagnerismo, cioè un movimento nel quale artisti e intellettuali si ispirano per la loro produzione artistica al pensiero e ai fondamenti dell'opera di Wagner, si manifesta forse per la prima volta nella figura di Franz Liszt. Dopo *Rienzi*, il pubblico non accoglie favorevolmente *Der fliegende Holländer*, e *Tannhäuser* è ugualmente un insuccesso. Decidendo di mettere in scena *Lohengrin*, il 28 agosto 1850 a Weimar, Franz Liszt mette in gioco tutto il suo prestigio. Per assistere a questa prima rappresentazione si fanno lunghi viaggi: accorrono Karl Ritter, Hans von Bülow, Meyerbeer, ma anche Gérard de Nerval, senza dubbio il primo straniero e noto scrittore a redigere una recensione della prima tedesca di un'opera di Wagner, il *Lohengrin* appunto [Nerval 1850, in Wagner 1943, p. 65]. Dopo qualche tempo Liszt pubblica *Lohengrin e Tannhäuser di Richard Wagner* [1851], che probabilmente è il primo *libro* scritto su Wagner. Egli non vi figura come "capo-fazione", ma le sue analisi, sostenute da esempi musicali, mirano a sottolineare le qualità estetiche delle due opere e a mostrare come la musica sia al servizio del dramma. Per riassumere la nuova idea di opera wagneriana, Liszt ha il dono della sintesi: «Ai suoi occhi non esistono i cantanti, ma solo i personaggi» [1851, trad. it. p. 19]. Egli presenta poi la prima descrizione di ciò che verrà in seguito definito *Leitmotiv*:

Le sue melodie equivalgono ad altrettante idee; esse annunciano i sentimenti che le parole pronunciate non indicano esplicitamente; Wagner affida loro il compito di rivelare tutti i segreti del cuore. [...] I personaggi di qualche importanza vengono espressi musicalmente da una melodia che ne diviene il simbolo costante [*ibid.*, trad. it. pp. 25-26].

Liszt diventerà poi il più zelante ambasciatore di Wagner, eseguendo in giro per l'Europa alcune delle sue quindici trascrizioni e parafrasi per pianoforte di pagine tratte da tutte le opere di Wagner, *Rienzi* compreso [cfr. Liszt 1981].

Dopo *Lohengrin*, il mondo musicale tedesco si divide in due fazioni. La novità, e soprattutto la forza, della musica preparano i wagneriani ad agire come militanti. Franz Brendel adotta un linguaggio da capo politico quando nel 1852 assume la direzione dell'*Allgemeine musikalische Zeitung*:

Sempre di più [scrive] i due partiti si allontanano. [...] Il momento richiede che una rivista musicale prenda una posizione chiara. Per ciò che mi riguarda, l'apparire di Richard Wagner è stato un evento di primissima importanza. Ho trovato in lui la determinazione ad agire a favore di ciò che io difendo, ho trovato in lui nuo-

vi aspetti che non si trovano se non in un artista creativo e che rivelano in lui un ideale proiettato verso il futuro. L'adesione ad un partito sarà il nuovo principio a cui mi appellerò [cit. in W. Weber 1984, p. 58].

Due parole, che saranno caratteristiche della modernità musicale, sono qui fondamentali: partito e futuro. D'ora in poi il wagneriano sarà qualcuno che si mette al servizio di una causa, o anche di più cause, purtroppo non sempre di genere musicale.

A dare l'avvio al wagnerismo in Europa sono indubbiamente una famosa lettera e un importante articolo, entrambi di Charles Baudelaire, pubblicati dopo i concerti che Wagner tenne nel 1860 e le rappresentazioni di *Tannhäuser* a Parigi nel 1861. D'ora in avanti esso sarà sostenuto soprattutto da personalità esterne all'ambiente musicale. Baudelaire è senza dubbio il primo ad attestare con le parole di un grande scrittore lo sconvolgimento provocato negli ascoltatori dalla forza della musica di Wagner. Egli parla di una

musica ardente e difficile. [...] Avevo subito un'operazione allo spirito, una rivelazione. Ne avevo avuto un piacere così forte, così profondo, che non potevo trattenermi dal tornarvi sopra continuamente. In ciò che provavo, c'era senza dubbio [...] qualcosa di nuovo che io ero impotente a definire, e questa impotenza mi causava collera e curiosità unite ad una strana, deliziosa sensazione. Per molti giorni, per molto tempo, mi andavo chiedendo: dove potrei ascoltare stasera, della musica di Wagner? [1861, trad. it. pp. 44-45].

Baudelaire è anche rappresentativo delle manifestazioni entusiastiche degli idolatri di Wagner: se si ama Wagner, è perché ci si riconosce in lui. Dopo Baudelaire verranno Friedrich Nietzsche [1876] e Thomas Mann [1933; 1938], almeno prima di prenderne le distanze, una volta liberati dalla primigenia fascinazione, o a causa della personale evoluzione filosofica [Nietzsche 1888; 1889], oppure, come ha espresso Mann in una lettera aperta, perché la tragedia della Germania hitleriana gettò retrospettivamente una nuova luce sull'opera di Wagner:

Il nazionalsocialismo, in tutta la sua indicibile abiezione empirica, è la conseguenza tragica di questa innocenza mitica in campo politico, caratteristica dello spirito tedesco. [...] Io trovo una componente nazista non solo nei discutibili scritti di Wagner, ma anche nella sua musica [Mann 1940, ed. 1963, p. 158].

Dopo di ciò, Mann ribadisce la sua fascinazione di fronte alla grandezza dell'opera wagneriana e all'entusiasmo ch'essa genera [per maggiori dettagli, cfr. Nattiez 1983]. Wagner verrà utilizzato da Hitler per fini propagandistici, offrendo perfino ai soldati tedeschi reduci dal fronte serate a Bayreuth, nel corso di quelli che vennero denominati *Kriegsfestspiele* (festival di guerra, cfr. tav. 16).

3.2. Il wagnerismo antisemita.

Si potrebbe discutere a lungo sul ruolo che l'opera di Wagner avrebbe avuto nel processo di affermazione del nazismo [fra molti altri Katz 1985; Matter 1977], ma non si può nascondere il fatto che Wagner, in uno dei saggi che accompagnano *Parsifal*, spieghi come la civiltà cristiana sia stata corrotta dal «disordine giudaico-barbarico», o che il già citato critico Paul Lindau abbia scritto: il cristianesimo di *Parsifal* non è quello

di Wolfram von Eschenbach, la pietà unita alle gioie del mondo e armata con la corazzata splendente del cavaliere tedesco; è il Cristianesimo ombroso e austero, che indossa il tetro abito monastico e preferisce maneggiare la fiaccola per accendere i roghi piuttosto che la spada lucente per difendere qualche nobile dama; non è il Cristianesimo tedesco che vive e lascia vivere, bensì quello dell'Inquisizione spagnola che brucia gli eretici mentre dalle torri risuonano le campane e voci di fanciulli celebrano la grazia divina intonando melodie sensuali [1883, trad. fr. pp. 178-179].

Il contenuto antisemita della Tetralogia, dei *Meistersinger* e di *Parsifal* non passerà sotto silenzio in Francia. Nel suo libello *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Vincent d'Indy riconduce la degenerazione commerciale dell'opera francese al «dominio del giudaismo sui nostri teatri» [1930, p. 14]. Le espressioni «scuola» o «maniera giudaica» vi ritornano come un *Leitmotiv* per denunciare le 44 opere di Auber, i 20 *opéras comiques* di Hérold, le 38 opere di Halévy, le 28 di Adolphe Adam, create unicamente per far soldi [*ibid.*, pp. 112-114]. L'autore sembra aver dimenticato i 30 lavori operistici di Rameau, le 27 opere di Metastasio, le 67 di Donizetti e le 39 di Rossini. Tutti questi compositori saranno stati certamente ebrei!!! Per d'Indy solo l'unione del gusto francese con l'esempio wagneriano salverà l'opera francese dalla decadenza. Egli ha tentato poi di impegnarsi a scrivere un'opera il cui primo atto è chiaramente antisemita, *La légende de Saint Christophe* (1908-15; rappresentata nel 1920 con Germaine Lubin nel ruolo della Regina del Piacere): il Re dell'Oro, nuova incarnazione di Alberich, bramoso di accaparrarsi ogni cosa, vi è descritto come un piccolo uomo «dai capelli crespi e dal naso aquilino».

Dal punto di vista delle ripercussioni ideologiche, si può dire che il wagnerismo positivo - quello che sostiene, o meglio incensa, l'opera di Wagner - si è diffuso oltre i confini tedeschi dopo il 1939. Si tratta dunque di un wagnerismo di diversa natura che risorgerà dopo la seconda guerra mondiale grazie ai registi: Wieland Wagner, il nipote di Richard, nei suoi allestimenti per la nuova Bayreuth fra il 1951 e il 1965 cercherà di denazificare Wagner e di sottolineare la natura umana e universale delle sue opere. Al contrario Patrice Chéreau, nella sua famosa produzione della Tetralogia, detta del Centenario (1976-80), riscoprirà il Wagner rivoluzionario del 1849, che sotto l'influenza di Feuerbach denunciava il potere dell'oro. Ma egli ne sottolineerà anche gli aspetti ideologici e politici più discutibili, praticando ciò

che egli stesso definiva "il ribaltamento": il regista intende mostrare la cattività di Siegfried, biondo e ariano, nei confronti di Mime, dotato di occhialini e valigetta, e pronto a sparire nella nebbia notturna...

3.3. Simbolismo, wagnerismo di sinistra, wagnerismo di destra.

È indubbiamente alla fine del XIX secolo che il wagnerismo si diffonde in tutta Europa, ma esso assumerà diverse forme a seconda delle culture. «Che cos'è veramente il wagnerismo?», si chiede Louis de Fourcaud nel 1885, in esordio al primo numero della «Revue wagnérienne»:

dal punto di vista drammatico è il trionfo della verità umana sugli artifici convenzionali. Da quello musicale è la stretta unione del dramma vivo che si mette in scena e dell'espressività sinfonica che si dispiega nell'orchestra [1885, p. 5].

In generale, i wagnerismi dipendono dalla cosiddetta corrente idealista. Il secolo dei Lumi e la Rivoluzione francese avevano suscitato molte speranze. Le delusioni sociali e politiche che attraversano il XIX secolo, lo sviluppo del materialismo e dell'utilitarismo, le pretese del positivismo, favoriscono per reazione l'estetismo, la ricerca del sublime e dell'assoluto. Questo idealismo si manifesta soprattutto nella più poderosa corrente estetica che caratterizza la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: il simbolismo. Questo termine è utilizzato per la prima volta in Francia nel 1885 dal poeta Jean Moréas. Egli lo impiega per designare il richiamo (in letteratura, pittura, musica) a un universo misterioso e ineffabile. Per i simbolisti ogni cosa vale solo per l'idea di cui costituisce il segno, e i simboli sono i segni di un'affinità tra un'anima e un paesaggio, o un chiaro di luna, ovvero il segno di una trascendenza che rinvia a idee o archetipi. «Il simbolo - sostiene uno scrittore dell'epoca, Charles Morice - è una finzione che ci conduce fuori dal tempo e dallo spazio». Il simbolismo ricerca le verità nascoste attraverso i sogni, il mistero, le nebbie e le tenebre [cfr. Pierre 1991]. Per la sua capacità di condurre altrove l'ascoltatore, la musica di Wagner corrisponde in pieno alle aspirazioni dei simbolisti. Ma la potenza di questa musica, unita a una religiosità ambigua e a una visione non ben definita dell'avvenire dell'umanità, apre la porta, nel contesto storico proprio di ogni paese, a interpretazioni divergenti.

In Italia, per esempio, il wagnerismo si sviluppa dopo l'unità (1861) e le delusioni che ne derivano. Sono i giornalisti della destra che si proclamano in favore di Wagner, perché ricavano dal suo pensiero un'interpretazione elitaria e idealistica dell'arte. È curioso che gli Scapigliati, con Boito in prima fila, siano stati bollati come wagneriani dai loro avversari. Bologna sarà un centro importante del wagnerismo nazionale, soprattutto per la prima rappresentazione italiana del *Lohengrin* nel novembre del 1871, e per la fondazione nel 1893 dell'Associazione universale Riccardo Wagner,

che tra il giugno 1893 e l'aprile 1895 pubblica una *Cronica wagneriana*. I nazionalisti si dichiarano invece antiwagneriani, poiché il dramma musicale wagneriano sembra essere un pericoloso concorrente dell'opera e del belcanto, simboli della tradizione musicale italiana. Il wagnerismo si manifesterà ancora con forza nell'opera dello scrittore simbolista Gabriele D'Annunzio, che nel suo romanzo *Il fuoco* (1900) unisce l'esaltazione nietzschiana dell'individuo, la potenza del superuomo, la speranza in una rigenerazione dell'umanità e la fiducia nel ruolo redentore dell'artista, su basi antiegalitarie e autoritarie [Miller 1984].

In Russia il wagnerismo si sviluppa in un contesto politico totalmente differente [Bartlett 1995; Glatzer Rosenthal 1984]. Le delusioni che caratterizzano la fine dell'Ottocento e la sconfitta della rivoluzione del 1905 favoriscono la nascita di due movimenti in apparenza contraddittori, ma destinati a confluire col tempo: il populismo e la mistica dell'arte. Il populismo favorirà ovviamente l'affermarsi del marxismo, che porterà a sua volta alla vittoria dei bolscevichi nel 1917. Ma la corrente idealista e simbolista si manifesta nel culto dell'arte. In un tale contesto, si vede in Wagner il portavoce dello «spirito della musica», nel senso indicato da Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (*La nascita della tragedia*, 1871).

L'idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk* sarà al centro delle preoccupazioni per la gente di teatro, in particolare per Diaghilev con i suoi *Ballets russes*. L'idea di un'opera d'arte totale si sposa con la concezione mistica e religiosa del teatro, teorizzata da Ivanov, che tenta di promuovere l'unione della passione sessuale con l'esperienza religiosa e l'estasi. Nello scrivere *Il poema dell'estasi* e *Prometeo*, il compositore Aleksandr Skrjabin (1872-1915) intendeva realizzare un *Mysterium*, cioè un tentativo di fusione tra musica, colori e arti figurative nello spirito del *Gesamtkunstwerk*. Quest'opera rimasta incompiuta, per la quale però il musicista ha lasciato il testo completo e un gran numero di schizzi musicali, è un prodotto artistico tipico del suo tempo, e si propone di contribuire a trasformare le dissonanze della vita umana in un'armonia perfetta.

I rivoluzionari recuperano invece gli aspetti progressisti dell'opera di Wagner. Essi non dimenticano che egli aveva partecipato ai moti di Dresda a fianco di Bakunin, e vedono in *Götterdämmerung* una critica alla società borghese. Il grande scrittore simbolista russo Aleksandr Blok tenta una riconciliazione fra simbolismo e marxismo, tutto ciò con spirito apertamente wagneriano. Egli fa riferimento al saggio di Wagner *Arte e rivoluzione* per scrivere a sua volta *Musica e rivoluzione*. Blok vedeva nel saggio wagneriano l'equivalente estetico del *Manifesto comunista* di Marx. Così scrive Blok: «Lo spirito è musica, ascoltate la musica della Rivoluzione con tutto il cuore, lo spirito e il corpo». Il bolscevico Lunašarskij, Commissario del popolo per la cultura, vede nel Festspielhaus di Bayreuth il modello di quelli che dovranno essere i teatri dopo il 1917: templi per celebrare la

nuova arte e la nuova società. Il desiderio di trasformare l'attività teatrale in glorificazione degli ideali rivoluzionari si avvicina così alla funzione mistica del teatro wagneriano.

Nella scia della corrente simbolista, il wagnerismo russo procede all'adattamento delle idee di Wagner al contesto marxista. Mentre il wagnerismo italiano è una corrente di destra, quello russo diventa un movimento di sinistra. È questa la dimensione progressista che lo scrittore britannico Bernard Shaw riconobbe alla Tetralogia nel suo celebre saggio *The Perfect Wagnerite* [1898]: per Shaw il *Ring* è un'allegoria socialista. Al contrario, altri wagneriani inglesi e americani preferiranno ammirare in Wagner il senso imprenditoriale, la dimensione esoterica – coltivata da Ellis, il traduttore dei suoi scritti – o celebrare nella sua arte la presenza dell'irrazionalità, dell'inconscio e dell'eroticismo [cfr. Dzamba Sessa 1984].

E in Francia? Si potrebbe qualificare il wagnerismo francese come idealista e progressista. Ma il senso politico di questo progressismo varierà secondo il periodo. Dato che Wagner appare come un riformatore dell'istituzione operistica, l'analogia con il progressismo politico conduce i musicisti che gli si oppongono a paragonarlo al rivoluzionario Marat o al filosofo Proudhon. Tali erano i propositi dell'ultraconservatore Fétis. Quando nel 1861 Napoleone III ordina all'Opéra di Parigi di rappresentare *Tannhäuser*, non lo fa solamente per compiacere la principessa Metternich, ma anche perché ciò è un modo per lanciare un segnale al partito liberale di sinistra che sostiene Wagner e di cui egli cerca l'appoggio all'Assemblea nazionale. Ma alla fine del secolo il wagnerismo viene a identificarsi con l'elitismo.

Chi sono in effetti i rappresentanti della corrente wagneriana a Parigi? Soprattutto scrittori e pittori che vedono in Wagner il prototipo dell'artista d'avanguardia [Guichard 1963]. La parola "avanguardia" non è qui intesa in senso politico, ma in un senso puramente estetico. La fortuna di Wagner in Francia sarà sostenuta da scrittori di grande qualità: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, per citarne solo alcuni, ma anche da importanti personalità dell'epoca, soprattutto autori teatrali quali Édouard Dujardin, che dedica a Wagner, «maestro del dramma moderno», il terzo episodio del suo ciclo *Antonia*, e Édouard Schuré, che seguendo l'esempio di Wagner intende concepire un dramma nazionale «conforme al genio francese».

Fra il 1885 e il 1888 appaiono i 31 numeri della «Revue wagnérienne», diretta da Dujardin, che si rivela nei fatti come una delle principali riviste della corrente simbolista. Non è l'aspetto politico progressista a interessare gli autori. Eppure questa rivista pubblica la traduzione di un articolo decisamente sgradevole di Von Wolzogen, intitolato *L'arte ariana*. Ciò che dell'opera di Wagner interessa alla redazione è l'evocazione di un mondo ideale, inaccessibile e misterioso, in cui religiosità e ambiguità erotica vanno di pari passo. La poesia di Paul Verlaine *Parsifal*, in cui l'opera di Wagner è interpretata in senso omosessuale, è tipica di questo orientamento [«Revue

wagnérienne» 1885-88, t. I, p. 336]. Mallarmé canta «il dio Richard Wagner che irradia una consacrazione» [*ibid.*, p. 335]. Egli è inoltre autore di un importante articolo, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* [*ibid.*, pp. 195-200], titolo ripreso da Paul Claudel nel 1926. Questi due ultimi testi sono interessanti in quanto testimoniano contemporaneamente l'ammirazione e la riluttanza dei due autori. Essi sono letti ancora oggi, mentre non si può dire altrettanto dell'enorme produzione romanzesca d'ispirazione wagneriana che si diffonde in Francia tra il 1880 e il 1914. Léon Guichard [1963] ha recensito non meno di venti fra romanzieri e autori drammatici "wagneriani". Vale la pena citare il significativo *Crépuscule des Dieux* (1884) di Elémir Bourges, in cui una coppia di amanti, fratello e sorella, si suicida ascoltando la musica di Wagner, e ovviamente Marcel Proust, nella cui *Recherche du temps perdu* le *pierres d'attente* disseminate per tutto il romanzo sono il corrispettivo letterario dei *Leitmotive*. Inoltre Proust dedica al compositore alcune delle più belle frasi che siano mai state scritte su di lui.

Le arti figurative partecipano anch'esse al movimento wagneriano. In primo luogo Henri Fantin-Latour, che pubblica numerose incisioni nella «Revue wagnérienne» e che si ispira in particolare alle scene in cui l'erotismo wagneriano si presta facilmente alla rappresentazione grafica (cfr. tav. 1). Egli avrà diversi imitatori, con stili spesso differenti (cfr. tavv. 2-5). Il quadro di Cézanne, che mostra una fanciulla al pianoforte mentre, come suggerisce il titolo, esegue *Tannhäuser* (ca. 1869), e uno studio di Auguste Renoir per la stessa opera (1879) testimoniano l'impatto delle rappresentazioni parigine del 1861. Il wagnerismo invade anche le arti decorative (cfr. tav. 8), gli oggetti quotidiani (cfr. tavv. 8-10) e la pubblicità (cfr. tav. 12): la celebre serie delle figurine Liebig, diffuse in tutta Europa, è ancor oggi ricercata dai collezionisti (cfr. tav. 11). Le diverse forme del wagnerismo culturale penetrano in ogni settore della società. Passeggiando per Venezia verso la fine della sua vita, Wagner poteva ascoltare la propria musica eseguita dalle orchestre da caffè. Un bel disco dell'Uri Caine Ensemble [Caine 1997], inciso al Gran Caffè Quadri e all'Hotel Metropol, ce ne dà un'idea: indimenticabile la «Morte di Isotta», in cui gli archi e il pianoforte dialogano con la fisarmonica.

4. *I wagnerismi musicali.*

4.1. I wagneriani volontari.

Se il wagnerismo è una corrente culturale, ideologica, ovvero politica, esso è ovviamente anche una corrente musicale. Ma neppure quest'ultimo deve essere considerato un fenomeno omogeneo. In realtà ogni compositore più o meno influenzato da Wagner seleziona e sviluppa nel *corpus* delle

proprie opere gli aspetti che piú si addicono alla propria estetica e alla propria personalità.

Il *Sigurd* di Ernest Reyer (1823-1909) viene messo in scena al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles il 7 gennaio 1884. Anche solo considerando la data della prima rappresentazione o il fatto che il libretto si ispiri al *Nibelungenlied*, oppure le analogie con *Siegfried e Götterdämmerung* (i personaggi si chiamano Gunther, Hagen, Brunehild), ci si troverebbe comunque di fronte all'esempio piú significativo di imitazione wagneriana in un compositore francese. Ma Reyer aveva cominciato a stendere l'opera nel 1864. In realtà il soggetto trattato da Wagner nella Tetralogia era già nell'aria, come testimoniano sia la presenza del *Nibelungenlied* nella lista dei progetti di Schumann (datata dicembre 1840) sia il progetto di Friedrich Theodor Vischer per un'opera sulla saga dei Nibelunghi, pubblicato nel 1844 [cfr. Breig e Fladt 1976, pp. 16, 19-24]. Tuttavia, la composizione di *Sigurd* si prolungherà per un periodo di vent'anni; inoltre, in questo «Walhalla alla francese», secondo la bella definizione di Steven Huebner, si riscontra una fitta trama di *Leitmotive*. Ma anche se Reyer ammetteva di conoscere le opere wagneriane fino al *Lohengrin*, egli si diceva «sconcertato» dalla partitura del *Tristan*, e Huebner ha ben mostrato che le influenze musicali su di lui sono piuttosto da ricercare nell'opera di Berlioz [Huebner 1999, pp. 169-94].

La data tardiva (7 maggio 1888) della prima rappresentazione all'Opéra-Comique del *Roi d'Ys* di Édouard Lalo (1823-92), la cui composizione era stata ultimata nel 1878, non deve invece far credere che vi si riscontri l'influenza dell'ultimo Wagner. Siamo qui di fronte a una delle manifestazioni di quel frequente fenomeno che Jürgen Maehder ha ben definito «ricezione non cronologica» [1999, p. 601]. Infatti, così come la reminiscenza del coro dei pellegrini nell'*ouverture* del *Tannhäuser* ne è il primo segnale, le scene di massa, la grande aria di Margared nel secondo atto, così vicina a quella di Ortrud in *Lohengrin*, e le frequenti fanfare, testimoniano nel resto dell'opera l'influenza del secondo periodo wagneriano. Ma *Le roi d'Ys* è ancora un'opera a numeri chiusi, anche se la musica scorre senza interruzione. Lalo si diceva piuttosto sopraffatto dalla potenza dell'opera di Wagner, e sembra che siano stati i wagneriani a fare di lui un «wagneriano suo malgrado». Lalo, lontano da ogni estremismo, non desiderava essere associato a una corrente musicale in particolare e si augurava la nascita di un'opera che andasse oltre l'esperienza wagneriana, ciò che fa pensare fortemente al futuro *Pelléas*. La sua opera e il suo atteggiamento documentano dunque l'ambivalenza di alcuni compositori francesi - come sarà il caso di Debussy - di fronte a Wagner, modello ed esempio imprescindibile da cui allo stesso tempo vogliono prendere le distanze [Huebner 1999, pp. 231-51].

Tre compositori francesi si dichiarano apertamente wagneriani: Emmanuel Chabrier (1841-94), Vincent d'Indy (1851-1931) ed Ernest Chausson (1855-99). I loro *dramas lyriques*, secondo la terminologia adottata al-

l'epoca, dimostrano il ruolo centrale avuto dal Théâtre de la Monnaie di Bruxelles dopo che vi furono rappresentate la *Gwendoline* di Chabrier (1885) il 10 aprile 1886, il *Fervaal* di d'Indy (1889-95) il 12 marzo 1897 e *Le roi Arthus* di Chausson (1886-95) il 30 novembre 1903. Con questi lavori il principio dell'opera come flusso musicale continuo, senza suddivisione in arie e numeri chiusi, s'impone stabilmente nella composizione operistica. Questo principio segnerà sia le ultime opere di Verdi - *Otello*, 1887, anch'esso definito "dramma lirico", e *Falstaff*, 1893 - che il *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) di Debussy, *Ariane et Barbe-bleue* (1899-1906) di Paul Dukas, *Wozzeck* (1917-22) e *Lulu* (1929-35) di Berg, oltre alla gran parte delle opere di Richard Strauss composte dal 1892 al 1942, e a tutte le opere dell'epoca moderna, dal xx secolo a oggi.

Rivolgendosi ai francesi, Wagner dichiara:

Voi avete capito che io non ero solo un autore di libretti e partiture, ma che dalle mie opere si sprigionava soprattutto un principio di emancipazione teatrale e di riforma drammatica adattabile al carattere di ogni nazione [Fourcaud 1886, cit. in Wagner 1943, p. 56].

Affrontando la questione nazionale, egli afferma:

L'essenziale [...] è che il vostro teatro venga posto su quella strada della logica e della verità verso cui ho avviato il teatro musicale della mia patria. Credetemi: se in questa fine di secolo i poeti, i musicisti, i pittori, gli artisti di ogni sorta hanno realmente a cuore l'adempimento di una nobile missione, essi devono fare in modo di restituire a tutte le arti il loro carattere nazionale [*ibid.*, p. 57].

La prima preoccupazione di un compositore francese deciso ad allontanarsi dal solco della tradizione deve essere quella di procurarsi un testo poetico semplice, umano, espressivo e soprattutto conforme allo spirito della sua nazione. [...] Attingete dunque al repertorio delle vostre leggende, che sono numerose e di una ricchezza infinita. Leggete i poemi del Medioevo, le vostre *chansons de geste*, o meglio i vostri romanzi cavallereschi; essi formano il prodotto intellettuale più puro del vostro patrimonio culturale [*ibid.*, p. 58].

Wagner lancia poi un appello che sarà più tardi raccolto da d'Indy e Chausson:

Gli Orlandi, gli Artú, i Cavalieri della Tavola Rotonda, i paladini dei vostri antichi autori popolari possiedono in primo luogo la statura epica e lirica e le idee che incarnano - idee di diritto, giustizia, lealtà, carità, amore, che sono in prima istanza fra quelle che meglio si prestano a essere cantate [*ibid.*, p. 59].

Egli prosegue con un vero e proprio compendio d'arte poetica, nel quale riassume con forza tutte le idee che stanno alla base della sua riforma dell'opera e della sua concezione del rapporto fra dramma e musica.

E così d'Indy ambienta il suo *Fervaal* nelle Cevenne e nel Mezzogiorno della Francia, e Chausson trae spunto dalla leggenda dei Cavalieri della Tavola Rotonda per *Le roi Arthus* (e *Le roi d'Ys* di Lalo porta il sottotitolo di

«leggenda bretone»). Va notato che un compositore inglese, Rutland Boughton (1878-1960), il quale pubblicò nel 1911 un saggio significativamente intitolato *Music Drama of the Future*, tentò di combinare l'eredità wagneriana con l'impiego del corale inglese (per cui propose il termine di *choral drama*). Egli si cimentò nella composizione di un ciclo di cinque opere (anch'esse basate sulla leggenda arturiana), tre delle quali vennero rappresentate fra il 1920 e il 1934 [Hurd 2001].

La principale opera di d'Indy, *Fervaal* (1889-95; rappresentata nel 1897) è stata spesso definita il *Parsifal* francese. In effetti, così come *Parsifal* oppone la Spagna gotica alla Spagna araba (cfr. le didascalie del primo atto), d'Indy, autore come sempre del libretto di questa sua opera, sceglie la lotta fra Celti e Saraceni, questi ultimi presi come sintesi tardo-ottocentesca a indicare tutte le stirpi semitiche. Notevoli sono gli appelli alla guerra santa di Guilhen in nome di Allah, con cui termina il primo atto. Le reminiscenze del *Parsifal* sono numerose sul piano drammatico: come Kundry, Guilhen è una specie di maga di sangue arabo che, col sacrificio della propria vita, mostra a Fervaal la via dell'amore, quando poco mancava che venisse meno al suo giuramento, e loda «l'eterna rinuncia al fascino impuro della donna!» (atto I, scena 1). Una tematica al contempo antisemita e misogina, tipicamente wagneriana. Ma è soprattutto nello stile musicale che d'Indy si dimostra vicino al modello tedesco, per esempio nella scrittura cromatica della linea di canto (cfr. fig. 2).

Il wagneriano d'Indy supera il maestro. Nella sua scrittura armonica, il cromatismo è talmente esacerbato che, per quanto questa musica resti tonale, è difficile trovare dei punti di stabilità (cfr. fig. 3).

E si dovrebbero ancora analizzare dettagliatamente l'uso personale del *Leitmotiv* [Schwartz 1999, pp. 155-237] e il suo contributo all'espansione dell'orchestra wagneriana [*ibid.*, pp. 238-99, in particolare la tavola di p. 251].

La scrittura di d'Indy giustifica appieno il punto di vista di Elliott Zuckermann [1964], che a buon diritto ha proposto il termine "tristanismo" per indicare specificamente l'influenza musicale di Wagner. Quest'ultima è particolarmente evidente in *Le roi Arthus*, in cui Ernest Chausson dimostra un'assimilazione perfetta dello stile di *Tristan*, al punto che si ha l'impressione di ascoltare il pregevole *pastiche* di un allievo molto dotato. Oltre al *Tristan-Akkord*, in quest'opera si riscontrano analogie con specifici passi di altri lavori wagneriani: la musica del Graal nel *Parsifal*, gli archi della «Cavalcata delle Valchirie», il risveglio di Brünnhilde, il riaversi di Siegfried in *Götterdämmerung*, la fine del secondo atto di *Siegfried*, il colore scuro dell'orchestrazione di *Götterdämmerung*, l'invocazione di Fafner nella grotta, i corni del Tarnhelm, le grida di dolore di Kundry, i cori celesti del *Parsifal*, i bagliori dell'Incantesimo del fuoco... Sarebbe necessaria una lunga e paziente analisi per determinare se, come afferma Huebner, ci troviamo di fronte a reminiscenze, a citazioni con funzione drammatica, ad

Figura 2.

V. d'Indy, *Fervaal*, atto I, scena I.

Musical score for Figure 2, showing three systems of piano accompaniment for the opera *Fervaal*. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time.

System 1: Dynamics include *p*, *pp*, and *cresc...*.

System 2: Dynamics include *sfz*, *cresc...*, *sfz*, and *dim...*.

System 3: Dynamics include *p* and *f et expressif*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Figura 3.

V. d'Indy, *Fervaal*, atto I, scena I.

Vocal line for Figure 3, showing the lyrics: "O fem - me, fem - me, quel est donc ton pou - voir?..."

The melody is in G minor (three flats) and 3/4 time. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

ammiccamenti verso gli intenditori, oppure alla manifestazione della partecipazione a una battaglia estetica [Huebner 1999, p. 243].

Gwendoline di Chabrier testimonia ciò che il wagnerismo ha prodotto di piú fecondo nella storia della musica. È certo che l'influenza di Wagner vi si avverte di continuo. L'orchestrazione dell'*ouverture* è degna di quella di *Tannhäuser*: a partire dal numero 20, le lunghe frasi e i tremoli degli archi fanno da tappeto sonoro a trombe e tromboni. Nel primo atto si riconoscono in *Gwendoline* gli slanci vocali di Brünnhilde; nella prima scena del secondo atto si ritrova lo stile "recitativo"; nella scena finale vi è un montare della tensione degno di *Tristan*. Ma per alcuni aspetti Chabrier cerca di non imitare Wagner. L'opera ha dimensioni ragionevoli, secondo la norma francese: un primo atto di 53 minuti, un secondo di un'ora; vi si riconosce a tratti l'autore della «Fête polonaise» di *Le Roi s'amuse*; la scena finale ricorda quella della trasfigurazione di *Der fliegende Holländer*, ma qui la catastrofe non ha la morbosità dei finali wagneriani. Il dramma lirico francese d'ispirazione wagneriana è riuscito in questo caso a combinarsi con le qualità specifiche dell'opera francese, in particolare con la sua concisione e la sua trasparenza [cfr. *ibid.*, p. 268].

4.2. L'esplosione dell'influenza wagneriana.

I compositori dotati di piú forte personalità assimileranno alcuni tratti della scrittura wagneriana, senza però "rifare Wagner".

Nell'ultimo capitolo del suo saggio dedicato all'influenza di Wagner sulla musica francese, d'Indy non esitò a parlare di «trent'anni di progresso dovuto all'affermazione wagneriana in Francia» e a fornire una lista in cui, oltre alle opere di cui abbiamo già parlato, cita *Le rêve* di Alfred Bruneau (1890), *Yolande* (1891), *Guerceur* (1900) e *Bérénice* (1909) di Albert Magnard, le altre opere proprie - *L'étranger* (1898-1901), *Le chant de la cloche* (1879-83) e *La légende de St. Christophe* (1908-15) -, *Louise* (1889-96) di Gustave Charpentier, *Ariane et Barbe-bleue* (1899-1906) di Paul Dukas, *Eros vainqueur* (1905) di Pierre de Bréville, *Le pays* (1910) di Guy-Ropartz e *Pelléas et Mélisande* di Debussy [d'Indy 1930, p. 66]. Quest'ultimo non avrebbe certo gradito di vedersi arruolato sotto il vessillo del wagnerismo.

Questo indiscutibile progresso dovuto all'influenza wagneriana, senza mostrare una servile imitazione, ma presentando al contrario la forza e la vitalità dello spirito francese, si manifestò tramite opere quasi tutte di valore, e tutte decisamente orientate verso un luminoso ideale di Bellezza e Amore [d'Indy 1930, pp. 65-66].

Per le proprie opere e per quelle di Magnard, Charpentier e Chausson, d'Indy sottolineava il fatto che seguendo l'esempio di Wagner il musicista aveva anche steso il libretto. Ma ciò è sufficiente per fare di questi lavori delle opere wagneriane? Sí, ma alla condizione di distinguere fra i tratti as-

sunti dallo stile e dall'universo wagneriano e le altre influenze, in particolare quelle derivate dall'opera francese (Massenet, Gounod, Saint-Saëns) in relazione alla personalità dei singoli compositori, come Steven Huebner si è sforzato incessantemente di dimostrare nel suo notevole lavoro *French Opera and the "Fin de siècle"* [1999]. Ma a loro volta nemmeno Massenet, Gounod e Saint-Saëns furono immuni dall'influenza wagneriana: in *Esclarmonde* di Massenet, rappresentata nel 1889, il motivo di Charlotte compare ben 111 volte [*ibid.*, p. 95; sul tema dei tratti wagneriani in Massenet, cfr. *ibid.*, pp. 87-101; Döhring 1999].

In effetti, ciò che colpisce quando si ascoltano queste opere è che Wagner vi si avverte molto meno che non in *Le roi Arthus* o *Fervaal*. Il flusso musicale ininterrotto, il principio della melodia continua, l'impiego più o meno sistematico di motivi ricorrenti, la tecnica dell'orchestrazione, la scelta di soggetti drammatici e l'attenzione maggiore per i libretti (sia che il musicista ne fosse l'autore, o che si rivolgesse a scrittori più validi di Meilhac e Halévy, come per esempio Catulle Mendès per *Gwendoline*, o Maeterlinck per Debussy e Dukas) segnalano l'influenza decisiva di Wagner sull'opera francese, almeno fino al 1906, quando Dukas pose fine alla composizione di *Ariane et Barbe-bleue*, opera in cui l'influenza di Debussy è avvertibile dall'inizio alla fine.

Ma ormai lo stile musicale wagneriano vi è unito ad altri tratti, tanto da risultare in ultima analisi secondario. È il caso di *Louise* (1889-96, rappresentata nel 1900) di Gustave Charpentier, in cui a evidenti reminiscenze – forse citazioni – della Tetralogia, ma soprattutto di *Parsifal*, si affianca lo stile di Massenet, in un contesto drammatico che non è più quello delle leggende e dei miti cari a Wagner, bensì quello di un mondo realistico ispirato alle tematiche sociali di Zola – il compositore ha del resto intitolato l'opera «romanzo musicale» – tematiche che si ritrovano anche nelle opere di Alfred Bruneau [Huebner 1999, pp. 395-411, 436-55].

La figura di Giuseppe Verdi (1813-1901) è stata certamente troppo ingombrante per permettere che la marea wagneriana lasciasse in Italia un'impronta tanto forte quanto quella che si ritrova nelle opere di Chausson e d'Indy, anche se Ernö Lendvai [1988], attraverso una sofisticata tecnica d'analisi, è riuscito a trovare analogie armoniche fra Wagner e Verdi, che però bisognerebbe riesaminare secondo l'ottica della genesi storica. Eppure è esistito un wagnerismo italiano esplicito, per quanto meno sviluppato che in Francia. Ruggero Leoncavallo (1857-1919) ne è la figura più significativa [Maehder 1999]. Spesso ci si dimentica che un anno dopo la composizione di *Pagliacci* (1892), con cui pagò il suo tributo al verismo, nel tentativo di contrastare il successo di *Cavalleria Rusticana* Leoncavallo fece rappresentare a Milano *Crepusculum*, prima parte di un «poema epico in forma di trilogia storica», *I Medici*. Il progetto non fu portato a termine, poiché questa prima parte, che metteva in scena Savonarola e Cesare Borgia, si ri-

velò un fiasco. Il compositore riconobbe di buon grado l'influenza esercitata su di lui da Wagner e dai suoi programmi:

Il titolo generale della Trilogia mi viene dall'ultima parte della Tetralogia di Wagner: *Il crepuscolo degli dei*. [...] Solo dirò che, fedele alle massime del sommo di Bayreuth, cercai di fare il poema nazionale e quindi volli che un gran sentimento d'italianità aleggiasse costante nell'aura musicale del poema [«La Sera», 15-16 ottobre 1893, cit. *ibid.*, p. 590].

Inoltre, a imitazione di Wagner, Leoncavallo compose egli stesso il libretto delle sue sei prime opere, e lo stile di *Crepusculum* – proprio come quello di *Nuit de Mai*, un poema sinfonico eseguito solo nel 1990 – testimonia di un «sinfonismo wagneriano» [Maehder 1999, p. 597], là dove egli adotta il colore orchestrale del maestro tedesco, non esitando a ricorrere al corno inglese, al clarinetto basso, agli oficleidi, al basso tuba. L'opera si apre con evidenti reminiscenze della musica del Venusberg di *Tannhäuser* [*ibid.*, p. 604].

Ma alla fine dell'Ottocento nessuno degli operisti wagneriani, in Francia o in Italia, aveva una personalità musicale tanto forte quanto quella, per esempio, di un Verdi, e comunque sufficiente a imporsi nella scia di Wagner. Con il suo notevole *Nerone* (1877-1915), di cui lo scrivente deplora profondamente la mancanza sulle scene, Arrigo Boito (1842-1918) avrebbe potuto diventare il compositore italiano capace di creare una sintesi fra la tradizione lirica del suo paese e le innovazioni wagneriane [Gallia 1986]. Ma egli non portò a termine l'ultimo atto, mentre l'orchestrazione dei primi quattro venne completata da Vincenzo Tommasini e Arturo Toscanini. L'opera, che richiedeva un profluvio di scene, coristi e comparse, venne rappresentata solo nel 1924, quando era ormai troppo tardi perché essa (forse l'unica opera a esordire con un coro a cappella) potesse esercitare un'influenza sullo sviluppo della musica italiana.

È comprensibile poi che nei paesi di lingua tedesca non vi fosse un vero e proprio wagnerismo incarnato in una produzione operistica. Il successo delle opere di Wagner pesava troppo: quando Engelbert Humperdinck (1854-1921) si cimenterà nella composizione di dieci opere, metterà in musica esclusivamente delle fiabe, e solo il Singspiel *Hänsel und Gretel* (1893) è rimasto in repertorio. Humperdinck aveva collaborato con Wagner alla stesura di *Parsifal* nel 1882, e aveva composto, all'ultimo minuto, la musica del cambiamento di scena del terzo atto! Ciò significa che aveva assimilato i tratti stilistici wagneriani al punto che il maestro gli chiese di sostituirlo [Denley 2001]. Quanto alle diciassette opere – fiabe anch'esse – di Siegfried Wagner (1869-1930), allievo di Humperdinck nella composizione e, sulle orme del padre, autore dei propri libretti, si può affermare che non hanno lasciato alcuna traccia, anche se tredici furono rappresentate, e se due di esse, *Der Bärenhäuter* (1899) e *An allem ist Hütchen Schuld* (1917), conobbero un certo successo [Sheren 2001].

Nei paesi influenzati dalla cultura tedesca, il wagnerismo si manifesta soprattutto nella musica sinfonica. La tecnica compositiva wagneriana (espansione del cromatismo, prolungamento della melodia, ritardo della risoluzione sulla tonica) favorisce un'estensione inedita dei movimenti sinfonici, in cui si dispiega la ricchezza sonora di un'orchestra sempre piú ampia. Le sinfonie di Dvořák risentono dell'influenza di *Tannhäuser*. Nella *Moldava* di Smetana, le ondulazioni degli archi ricordano il preludio del *Rheingold*. Anton Bruckner è senza dubbio il sinfonista wagneriano per eccellenza. È come se egli si fosse fatto carico di continuare il progetto di dedicarsi alla composizione sinfonica (WWV 107), concepito da Wagner negli ultimi anni di vita, fra il 1874 e il 1883, ma non portato a compimento. Del resto lo stesso Bruckner sottolineò l'influenza che Wagner ebbe su di lui, dedicandogli la sua Terza Sinfonia e intitolandola *Wagner-Symphonie*. Bruckner riuscì però a crearsi uno stile del tutto personale, che gli permise di essere ben di piú di un semplice epigono. A tal riguardo, l'*Andante* della Settima Sinfonia, che si dice ispirato dalla morte di Wagner, non è immune dall'influenza di *Parsifal*. Sulla scia di Wagner, Bruckner introdusse una terza tromba nella Terza Sinfonia, un basso tuba nella Quarta, quattro tube wagneriane nella Settima, e triplicò i legni nell'Ottava e nella Nona. Si trova un solo esempio del prolungamento melodico tipico dell'influenza wagneriana: nello *Scherzo* della Settima Sinfonia, il *do* della battuta 1 raggiunge la tonica solo alla battuta 248 [Meyer 1973, p. 205]. Si può poi affermare che gli stili propri di Richard Strauss e Gustav Mahler non sarebbero stati quello che sono divenuti senza la profonda influenza di Wagner, in particolare per ciò che concerne l'orchestrazione (sulle sinfonie «fin-de-siècle», cfr. in questo stesso volume il saggio di Peter Franklin *Le sinfonie fin-de-siècle*, pp. 1050-1064).

Bisogna iscrivere anche Schönberg tra i seguaci di Wagner? Le sue prime opere sono tipici prodotti del post-romanticismo di stampo wagneriano. È quasi un luogo comune vedere nel *Tristan-Akkord* (cfr. fig. 1) il primo gesto musicale che porterà alla sospensione della tonalità, anche se Wagner non ha mai spinto il linguaggio tonale fino al punto di rottura. Dopo *Nuages gris* (1881), dalla tonalità per lo meno incerta, Liszt, così vicino a lui, scriverà nel 1885 una *Bagatelle, sans tonalité*. Si è talvolta rammentato che la citazione dell'accordo di Tristano nella *Lyrische Suite* (1925-26) di Alban Berg possa essere stato un omaggio di uno dei grandi maestri della scuola atonale e seriale ai nuovi orizzonti dischiusi da Wagner.

5. Dal wagnerismo al debussismo.

L'opera di Debussy (1862-1918) mostra chiaramente come l'influenza wagneriana, pur presente in modo innegabile, non abbia soffocato l'affer-

marsi di una personalità originale che segnerà anch'essa l'evoluzione della musica e aprirà la strada a nuove possibilità.

Debussy appartiene solo in parte alla storia del wagnerismo, basti pensare alle sue violente prese di posizione antiwagneriane. Egli parla a questo riguardo di «qualche sfibrato capolavoro», attribuisce a Wagner l'invenzione del *Leitmotiv* guida, definisce la sua orchestra «mastice multicolore», e schernisce il «maestoso, vuoto, insipido Wotan» [Debussy 1987, trad. it. pp. 35, 13]. Ma, come la maggior parte dei francesi suoi contemporanei, egli non è impermeabile alla moda e allo stile wagneriani, soprattutto in alcune delle sue opere giovanili. Non è dunque un caso se i letterati entusiasti di Wagner aderiranno all'universo artistico di Debussy: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e Villiers de l'Isle Adam, di cui Debussy progetta di musicare il dramma simbolista *Axel*, considerato da molti permeato di tematiche wagneriane. Tra il 1907 e il 1910, Debussy coltiva perfino l'idea di comporre una *Histoire de Tristan*. Egli riconosce il genio wagneriano e parla della «suprema bellezza» della musica di *Parsifal* [*ibid.*, trad. it. p. 92]. E chiunque abbia ascoltato i *Cinq poèmes de Baudelaire* del 1887-89, che risentono del «tristanismo», di cui si è appena parlato, e gli interludi degli atti I e II del *Pelléas*, può capire che egli sarebbe stato molto ingrato se non avesse ricordato nel 1903 «quell'epoca, in cui ero wagneriano fino al punto di dimenticare i più elementari principi della buona creanza» [*ibid.*, trad. it. p. 31]. Ma per quanto Maurice Emmanuel [1926] abbia identificato in *Pelléas* tredici motivi ricorrenti, Debussy non abbracciò mai il sistema dei *Leitmotive*.

Proprio come in Wagner, il profondo cambiamento del linguaggio musicale al quale Debussy è cosciente di aderire s'iscrive nella trama dell'antagonismo franco-tedesco precedente la prima guerra mondiale.

Se la musica drammatica soffre al giorno d'oggi [egli scrive il 1° novembre 1913] ciò è dovuto al fatto che essa ha male interpretato l'ideale wagneriano e ha voluto trarne una formula inaccettabile per il nostro popolo. Wagner non è un buon professore di francese [Debussy 1987, p. 247].

A ben guardare, Debussy si situa agli antipodi di Wagner. Nel duetto d'amore dei due protagonisti, nel quarto atto di *Pelléas et Mélisande*, Pelléas sussurra «Je t'aime». «Je t'aime aussi» risponde Mélisande. «Oh! qu'astu dit, Mélisande! Je ne l'ai presque pas entendu!» E in quel preciso istante, laddove in *Tristan und Isolde* Wagner avrebbe scatenato un dilagare di sequenze armoniche e di accordi di settime diminuite, l'orchestra di Debussy tace. Mai silenzio è stato così intenso.

Per Debussy, esattamente al contrario di ciò che riteneva d'Indy, «bisognava cercare *oltre* Wagner e non *secondo* Wagner» [*ibid.*, p. 63]. Certamente, un'attenta analisi come quella intrapresa da Robin Holloway [1979] mostra nel *Pelléas* la presenza di «minuzie wagneriane», nonché una certa

influenza in *Jeux* (a mio parere impercettibile); ma bisogna comunque sottolineare che, quando nel 1893 cominciò a comporre la sua opera, Debussy era già in possesso di uno stile del tutto personale, ben evidente nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* del 1894. Mallarmé ne saluta la novità radicale ed evoca «la luce che Debussy vi farà risplendere».

Troppo legato al concetto di libertà, propria e altrui, Debussy non vuole proclamarsi capo di un nuovo partito artistico.

Non ci sono più discepoli [egli dichiara nel febbraio 1908]. Non ci sono nemmeno più capi-scuola che possano influenzare la produzione dei musicisti della generazione successiva alla loro [1987, p. 281].

Pertanto, dopo *Pelléas* critici e musicologi parleranno di «debussismo» [Lalo 1907; Laloy 1910]. Se il concetto è possibile, è perché i suoi contemporanei sono coscienti della specificità e della novità del suo linguaggio.

In realtà il linguaggio di Debussy è il risultato di molte influenze: quella di Wagner senza dubbio, ma anche quella della musica da ballo del XIX secolo, di Emmanuel Chabrier, delle musiche «esotiche» (la scala per toni interi, o cinese, il gamelan indonesiano, il folklore spagnolo), dei compositori russi, in particolare Musorgskij, e soprattutto di Gabriel Fauré. Nel suo *Traité de l'harmonie nouvelle* [1913], René Lenormand colloca fin dalla prima pagina la modernità musicale francese nel contesto dell'antagonismo con la Germania:

In questa ricerca di formule nuove, ogni popolo sembra voler affermare il proprio genio nell'affrancarsi dall'arte tedesca [*ibid.*, p. 1].

Sono queste nuove formule che faranno nascere il debussismo, definito da Lenormand come il precursore della cosiddetta «scrittura d'ispirazione moderna» [*ibid.*, p. 6]. A suo parere il 30 aprile 1902, data della prima rappresentazione di *Pelléas et Mélisande*, segna un confine nella storia dell'arte; il precursore di questa novità sarebbe incontestabilmente Gabriel Fauré.

Quali sono i tratti specifici che si ritrovano già nelle opere di Fauré? L'utilizzo di quinte parallele, la concatenazione per movimenti congiunti degli accordi di settima, la risoluzione estremamente libera dei medesimi accordi, le concatenazioni per gradi congiunti degli accordi di nona, o l'allusione per qualche accordo a tonalità lontane tramite lo spostamento della fondamentale. A tutto ciò Debussy aggiunge la scala a toni interi, o cinese, il ricorso al pentatonismo, ai modi arcaici, l'evitare il riposo sulla tonica, i deliziosi attriti sistematici di seconda, la scrittura per accordi che qui hanno valore soprattutto per la loro sonorità immediata. A differenza di Wagner, lo stile di Debussy privilegia l'arte dell'istante. Ritroveremo tutti i precedenti stilemi nei suoi contemporanei. In *Ariane et Barbe-bleue* (1899-1906, prima rappresentazione nel 1907) di Paul Dukas che, nonostante le affermazioni di d'Indy, difficilmente si può classificare come wag-

neriano. In Ravel naturalmente, le cui opere moderniste sono successive al 1903. Ma anche in moltissimi compositori oggi dimenticati o poco noti, che testimoniano dell'evidente influenza di Debussy sulla loro scrittura musicale: Gabriel Dupont, Jean Huré, Charles Koechlin, Florent Schmitt.

Nel xx secolo, così come l'impatto di Wagner influisce sulla scrittura musicale e drammatica al di là dei suoi particolari procedimenti compositivi, lo spirito di Debussy influenza col suo esempio la composizione musicale. Forse, prima di tutto, col suo esempio di libertà. Unita all'emancipazione dalla tonalità, proposta dalla scuola di Vienna, la minuziosità della scrittura di Debussy, in particolare quella di *Études* e di *Jeux*, conduce direttamente agli scintillii di *Pli selon pli* o *Éclat/multiples* di Pierre Boulez. Ma anche Boulez, sulla scia di Wagner, ha voluto comporre opere capaci di occupare un intero concerto (*Structures pour deux pianos, Répons*); ha creato la sua piccola Bayreuth, l'IRCAM di Parigi; inoltre egli è compositore, direttore d'orchestra e saggista, e si prodiga per riformare le istituzioni musicali francesi, nonché, dovunque gli sia concesso, il repertorio delle orchestre.

«Wagner fu un bel tramonto scambiato per un'aurora» [1987, p. 67]: sono parole di Debussy. L'affermazione, stupenda, è al contempo vera e falsa. Essa è vera se si considera che il wagnerismo musicale è stato, a conti fatti, di breve durata, e incapace di produrre capolavori tali da imporsi nel repertorio. Lo scrivente spera però che *Le Roi Arthur*, riesumato nel 1990, e *Gwendoline* ritornino presto nei cartelloni dei teatri lirici. Essa è falsa se si rammenta che, in Debussy come in altri musicisti, e sino alla fine del xx secolo, Wagner ha contribuito ad aprire la strada a una forma nuova di modernità in cui molti tratti si possono ricondurre all'universo wagneriano.

Abbate, C.

1991 *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton.

Adorno, Th. W.

1952 *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Berlin (trad. it. in Id., *Wagner, Mahler: due studi*, Einaudi, Torino 1981).

Bartlett, R.

1995 *Wagner and Russia*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.

Baudelaire, Ch.

1860, 1861 *Lettre à Richard Wagner* (17 febbraio 1860) e *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in «La Revue européenne», 18 marzo e 8 aprile 1861; ora in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1976, vol. II, pp. 1452-53, 779-815 («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. in *Richard Wagner*, Passigli, Firenze 1983, pp. 101-5, 33-97).

Breig, W., e Fladt, H.

1976 (a cura di), *Dokumente zu Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels Der Ring*

- 1094 Storie
- des Nibelungen* (Richard Wagner, *Sämtliche Werke, Band 29, I*), B. Schott's Söhne, Mainz.
- Caine, U.
 1997 *Wagner e Venezia*, Uri Caine Ensemble, compact disc, München, Winter & Winter, 910 013-2.
- Chailley, J.
 1951 *Traité historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris.
- Dahlhaus, C.
 1971a *Richard Wagners Musikdramen*, Friedrich, Velber (trad. it. *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia 1988).
 1971b *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Bosse, Regensburg.
 1978 *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988).
- D'Annunzio, G.
 1900 *Il fuoco*, Treves, Milano.
- Deathridge, J.
 1984 *Life, theoretical writings*, in J. Deathridge e C. Dahlhaus, *The New Grove Wagner*, Norton, New York - London, pp. 1-67.
- Debussy, C.
 1987 *Monsieur Croche et autres écrits*, a cura di F. Lesure, Gallimard, Paris (trad. it. *Il signor Croche antidilettante*, Adelphi, Milano 2003).
- Denley, J.
 2001 «Humperdinck, Engelbert», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London, vol. XI, pp. 836-44.
- D'Indy, V.
 1930 *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Delagrave, Paris.
- Döhring, S.
 1999 *Wagner-Aneignungen: Jules Massenets Esclarmonde*, in Fauser e Schwartz 1999, pp. 379-99.
- Dzamba Sessa, A.
 1984 *At Wagner's Shrine: British and American Wagnerians*, in Large e Weber 1984, pp. 246-77.
- Emmanuel, M.
 1926 *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. Étude historique et critique. Analyse musicale*, Mellottée, Paris; nuova ed. 1950.
- Fauser, A., e Schwartz, M.
 1999 (a cura di), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig.
- Fourcaud, L. de
 1885 *Wagnérisme*, in «Revue wagnérienne», n. 1 (8 febbraio), pp. 3-8.
 1886 *Richard Wagner et l'opéra français*, in «Le Gaulois», 13 gennaio (pubblicazione parziale); pubblicazione integrale in R. Wagner 1943, pp. 54-56.

- Gallia, F.
1986 *Wagner e Boito*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito, Musicista e letterato*, Nuove edizioni, Milano, pp. 129-35.
- Glatzer Rosenthal, B.
1984 *Wagner and Wagnerian Ideas in Russia*, in Large e Weber 1984, pp. 198-254.
- Grand-Carteret, J.
1891 *Richard Wagner en caricatures*, Larousse, Paris.
- Guichard, L.
1963 *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Hanslick, E.
1854 *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Weigel, Leipzig (trad. it. *Il bello musicale*, Martello, Milano 1971).
- Holloway, R.
1979 *Debussy and Wagner*, Eulenburg, London.
- Huebner, S.
1999 *French Opera and the "Fin de siècle"*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- Hurd, M.
2001 «Boughton, Rutland», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. IV, pp. 92-93.
- Kahane, M., e Wild, N.
1983 *Wagner et la France*, Herscher, Paris.
- Katz, J.
1985 *Richard Wagner: Verbote des Antisemitismus*, Jüdischer-Athenäum, Königstein.
- Lalo, P.
1907 *M. Ravel et le debussysme*, in «Le temps», 19 maggio.
- Laloy, L.
1910 *Claude Debussy et le debussysme*, in «Bulletin de la Société internationale de musique», n. 6, pp. 507-19.
- Large, D. C., e Weber, W.
1984 (a cura di), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- Lendvai, E.
1988 *Verdi and Wagner*, International House, Budapest.
- Lenormand, R.
1913 *Étude sur l'harmonie moderne*, Eschig, Paris.
- Lindau, P.
1883 *Richard Wagner*, Senf, Leipzig, 5^a ed. (trad. fr. Hinrichsen, Paris 1885).
- Liszt, F.
1851 *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Brockhaus, Leipzig (trad. it. *Lohengrin e Tannhäuser di Richard Wagner*, Mondadori, Milano 1983).

- 1096 Storie
- 1981 *Complete Piano Transcriptions from Wagner's Operas*, a cura di K. Sorokin e C. Suttoni, American Liszt Society et Dover, New York.
- MacKay-Stein, Ch.
- 1978 *Les motifs de la femme et de l'amour dans la Tétralogie*, in «Musique en jeu», n. 31, pp. 47-51.
- Maehder, J.
- 1999 *Erscheinungen des Wagnérisme in der italienischen Musik des Fin de siècle*, in Fauser et Schwartz 1999, pp. 575-621.
- Mann, Th.
- 1933 *Leiden und Grösse Richard Wagners*, in «Die neue Rundschau», aprile; poi in Mann 1963, pp. 63-121 (trad. it. *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Discanto, Fiesole 1979).
- 1937 *Richard Wagner und Der Ring des Nibelungen* (16 novembre 1937), in «Mass und Wert», I, n. 3; poi in Mann 1963, pp. 127-50.
- 1940 *Defense of Wagner, a letter on the German Culture that produced both Wagner and Hitler*, in «Common Sense», gennaio; poi in Mann 1963, *To the editor of Common Sense*, pp. 153-60.
- 1963 *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*, Fischer, Frankfurt am Main.
- Matter, J.
- 1977 *Wagner et Hitler, L'âge d'homme*, Renens.
- McCreless, P.
- 1982 *Wagner's Siegfried: Its Drama, History, and Music*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.
- Meyer, L. B.
- 1973 *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.
- Miller, M. S.
- 1984 *Wagnerism, Wagnerians, and Italian Identity*, in Large e Weber 1984, pp. 167-97.
- Mota, J., e Infiesta, M.
- 1995 *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Gravert, Tübingen.
- Nattiez, J.-J.
- 1983 *Comment peut-on être wagnérien?*, in «Parachute», n. 32 (settembre-novembre), pp. 4-11; nuova ed. in *La musique, la recherche et la vie*, Leméac, Montréal 1999, pp. 155-66 (trad. it. *Come si può essere wagneriani?*, in «Avidi Lumi», IV, n. 9 (giugno 2000), pp. 15-21).
- 1990 *Wagner androgyne*, Bourgois, Paris (trad. it. *Wagner androgino*, Einaudi, Torino 1997).
- Nerval, G. de
- 1850 *Lohengrin à Weimar*, in Id., *Lorely, Scènes de la vie allemande*, Michel Lévy, Paris 1860; poi in R. Wagner, *Vues sur la France*, a cura di G. Samazeuilh, Mercure de France, Paris 1943, p. 65.
- Nietzsche, F.
- 1876 *Richard Wagner in Bayreuth*, in Id., *Unzeitgemässe Betrachtungen*, vol. IV,

- Naumann, Leipzig; poi in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, De Gruyter, Berlin 1967, vol. IV/1, pp. 5-82 (trad. it. *Richard Wagner a Bayreuth*, in *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano 1979, pp. 3-77).
- 1888 *Der Fall Wagner*, Naumann, Leipzig; poi in *Nietzsche Werke cit.*, vol. VI/3, 1969, pp. 3-47 (trad. it. *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner cit.*, pp. 161-207).
- 1889 *Nietzsche contra Wagner*, Naumann, Leipzig; poi in *Nietzsche Werke cit.*, vol. VI/3, pp. 411-45 (trad. it. *Nietzsche contra Wagner*, in *Scritti su Wagner cit.*, pp. 209-41).
- Oesterlein, N.
- 1882-95 *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Nach den vorliegenden Originalien systematisch-chronologisch geordnetes und mit Zitaten und Anmerkungen versehenes authentisches Nachschlagebuch durch die gesamte Wagner-Literatur*, 4 voll., Fritsch, Leipzig.
- Pierre, J.
- 1991 *L'univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Aimery Somogy, Paris.
- «Revue wagnérienne»
- 1885-88 *Tome I (1885-86), Tome II (1886-87), Tome III (1887-88)*, Slatkine Reprints, Genève 1968.
- Schwartz, M.
- 1999 *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Verlag Schewe, Sinzig.
- Shaw, G. B.
- 1898 *The Perfect Wagnerite*, Grant Richards, London (trad. it. *Il wagneriano perfetto*, Edt, Torino 1981).
- Sheren, P.
- 2001 «Wagner, Siegfried», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians cit.*, vol. XXVI, p. 972.
- Storch, W.
- 1991 (a cura di), *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Edition Hentrich und Akademie der Künste zu Berlin, Berlin.
- Vogel, M.
- 1962 *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Gesellschaft zu Forderung der systematischen Musikwissenschaft, Düsseldorf.
- Wagner, C.
- 1977 *Die Tagebücher*, Piper, München-Zürich, vol. II (1878-1883).
- Wagner, R.
- 1849 *Das Kunstwerk der Zukunft*, Weber, Leipzig; poi in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Fritsch, Leipzig 1887, vol. III, pp. 42-177; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1976 (trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano 1963).
- 1852 *Oper und Drama*, Weber, Leipzig; poi *ibid.*, vol. III, pp. 222-320, vol. IV, pp. 1-229 (trad. it. *Opera e dramma*, Bocca, Torino 1894).

- 1870 *Beethoven*, Fritzsch, Leipzig; poi *ibid.*, vol. IX, pp. 61-126 (trad. it. *Scritti su Beethoven*, Il Rinascimento del libro, Firenze 1930).
- 1871-83 *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 voll., Fritzsch, Leipzig; 1^a ed.
- 1879 *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, 24 ottobre 1879; poi *ibid.*, vol. X, pp. 176-93.
- 1943 *Vues sur la France*, a cura di G. Samazeuilh, Mercure de France, Paris.
- 1975 *Sämtliche Briefe*, III. *Briefe der Jahre 1849-51*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Weber, M.
- 1922 *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen; 2^a ed. 1951 (trad. it. *Saggi sulla dottrina della scienza*, De Donato, Bari 1980).
- Weber, W.
- 1984 *Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism*, in Large e Weber 1984, pp. 28-71.
- Weiner, M. A.
- 1995 *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, University of Nebraska Press, Lincoln-London; 2^a ed. 1997.
- Wolzogen, H. von
- 1876 *Thematisches Leitfaden durch die Musik von R. Wagner's Festspiel "Der Ring des Nibelungen"*, Esseger, Leipzig (trad. it. *Riccardo Wagner. l'Anello del Nibelungo: l'Oro del Reno, la Walkiria, Sigfried, il Crepuscolo degli dei: guida musicale*, Bocca, Torino 1908).
- WWV
- 1986 *Wagner Werk-Verzeichnis*, a cura di J. Deathridge, M. Geck e E. Voss, Schott, Mainz - London - New York - Tokyo.
- Zuckermann, E.
- 1964 *The First Hundred Years of "Tristan"*, Columbia University Press, New York - London.