RICHARD WAGNER E *TANNHÄUSER* A PARIGI

I

Torniamo, per favore, a tredici mesi fa, all'inizio della questione, e mi sia permesso, in questo scritto, parlare spesso in prima persona. Questo *Io*, giustamente accusato di impertinenza in molti casi, implica tuttavia una grande modestia; racchiude lo scrittore nei più stretti confini della sincerità. Limitando il suo compito, lo rende più facile. Infine, non è necessario essere un probabilista consumato per acquisire la certezza che questa sincerità troverà amici tra i lettori imparziali; evidentemente c'è qualche possibilità che il critico ingenuo, raccontando le sue impressioni, racconti anche quelle di alcuni sconosciuti sostenitori.

Tredici mesi fa, a Parigi si fece un gran chiasso. Un compositore tedesco, che a lungo aveva vissuto da noi a nostra insaputa, povero, sconosciuto, in balia di bisogni miserabili, ma che, ormai già da quindici anni, il pubblico tedesco celebrava come un uomo di genio, ritornò nella città un tempo testimone delle sue miserie di gioventù, per sottoporre le sue opere al nostro giudizio. Fino ad allora Parigi aveva sentito parlare poco di Wagner; si sapeva vagamente che al di là del Reno si agitava la questione di una riforma nel dramma lirico, e che Liszt aveva adottato con ardore le opinioni del riformatore. Fétis[1] aveva lanciato contro di lui una specie di requisitoria, e le persone curiose di sfogliare i numeri della *Revue et Gazette musicale de Paris* potranno verificare una volta di più che gli scrittori che si vantano

di professare le opinioni più sagge, più classiche, non si piccano poi né di saggezza né di misura, e neanche di banale educazione, nella critica delle opinioni a loro contrarie. Gli articoli di Fétis non sono altro che una desolante diatriba; ma l'esasperazione del vecchio dilettante serviva solo a provare l'importanza delle opere che egli votava all'anatema e al ridicolo. D'altronde, da tredici mesi, durante i quali la pubblica curiosità non si è allentata, Richard Wagner ha assaggiato ben altre ingiurie. Qualche anno fa, di ritorno da un viaggio in Germania, Théophile Gautier, fortemente commosso da una rappresentazione del *Tannhäuser*, aveva tuttavia tradotto le sue impressioni sul *Moniteur*, con quella sicurezza plastica che dà un fascino irresistibile a tutti i suoi scritti. Ma questi diversi documenti, caduti a lunghi intervalli, erano scivolati sullo spirito della massa.

Appena i manifesti pubblicitari annunciarono che Richard Wagner avrebbe fatto ascoltare nella sala degli Italiens frammenti dalle sue composizioni, si produsse un fatto divertente, che abbiamo già visto, e che prova il bisogno istintivo, precipitoso, dei Francesi, di prendere partito su tutto prima di aver deliberato o esaminato la cosa. Gli uni annunciarono meraviglie, e gli altri si diedero a denigrare ad oltranza opere che non avevano ancora ascoltato. Oggi ancora dura questa situazione farsesca, e si può dire che mai un argomento sconosciuto sia stato tanto discusso. In breve, i concerti di Wagner si annunciavano come una vera battaglia di dottrine, come una di quelle solenni crisi dell'arte, una di quelle mischie dove critici, artisti e pubblico hanno l'abitudine di gettare confusamente tutte le loro passioni; crisi felici che denotano salute e ricchezza nella vita intellettuale di una nazione, e che noi abbiamo, per così dire, disapprezzo dopo le grandi giornate di Victor Hugo. Io prendo a prestito le righe seguenti dall'articolo di Berlioz[2] (9 febbraio 1860): «Il foyer del Théâtre-Italien era curioso da

osservarsi, la sera del primo concerto. C'erano furori, grida, discussioni che sembravano sempre sul punto di degenerare in vie di fatto». Senza la presenza del sovrano, lo stesso scandalo avrebbe potuto prodursi, di lì a qualche giorno, all'Opéra, soprattutto con un pubblico *più vero*. Mi ricordo di aver visto, al termine di una delle prove generali, uno dei critici parigini accreditati, pretenziosamente piantato davanti al botteghino, rivolto verso la folla al punto da impedirne l'uscita, esercitarsi a ridere come un maniaco, come uno di quei derelitti che nei manicomi sono chiamati *agitati*. Quel pover'uomo, credendo che la sua faccia fosse nota a tutti, aveva l'aria di dire: «Guardate come rido, io, il celebre S[3]...! Dunque abbiate cura di conformare il vostro giudizio al mio». Sul giornale al quale accennavo poco fa, Berlioz, che mostrò comunque molto meno calore di quello che ci si sarebbe potuto aspettare da parte sua, aggiunse: «Ciò che allora si spacciò di nonsenso, di assurdità e persino di menzogne, è davvero prodigioso, e prova con ogni evidenza che, almeno da noi, quando si tratta di valutare una musica diversa da quella che corre le strade, la passione e il partito preso sono i soli a prendere la parola e impediscono al buon senso e al buon gusto di parlare».

Wagner era stato audace: il programma del suo concerto non comprendeva né assoli di strumenti, né canzoni, né alcuna delle esibizioni tanto care a un pubblico innamorato dei virtuosi e delle loro prove di bravura. Nient'altro che brani d'assieme, cori o sinfonie. La lotta fu violenta, è vero; ma il pubblico, lasciato a se stesso, prese fuoco ad alcuni di quegli irresistibili brani dove il pensiero era a suo avviso espresso con maggior evidenza, e la musica di Wagner trionfò per la sua propria forza. L'ouverture del *Tannhäuser*, la marcia pomposa del secondo atto, l'ouverture del *Lohengrin* in particolare, *la musica di nozze* e *l'epitalamio* furono magnificamente acclamati. Molte cose restavano senza dubbio oscure, ma gli spiriti imparziali si dicevano: «Poiché queste composizioni sono fatte per la scena, bisogna aspettare; le cose non sufficientemente definite, saranno spiegate dalla parte visiva». Nell'attesa restava accertato che, come sinfonista, come artista che traduce attraverso le mille combinazioni del suono i tumulti dell'anima umana, Richard Wagner era all'altezza di quanto vi è di più elevato, sicuramente grande quanto i più grandi.

Ho spesso inteso dire che la musica non poteva vantarsi di tradurre alcuna cosa con esattezza, come fanno la parola o la pittura. Ciò è vero in una certa proporzione, ma non è del tutto vero. Essa traduce alla sua maniera, e con i mezzi che le sono propri. Nella musica, come nella pittura e anche nella parola scritta, che è tuttavia la più positiva delle arti, c'è sempre una lacuna completata dall'immaginazione dell'ascoltatore.

Sono senza dubbio queste considerazioni che hanno spinto Wagner a ritenere l'arte drammatica, vale a dire la riunione, la *coincidenza* di più arti, come l'arte per eccellenza, la più sintetica e la più perfetta. Ora, se noi scartiamo un istante il soccorso della plastica, della scenografia, del prendere corpo di tipi sognati in attori vivi, e anche della parola cantata, resta ancora incontestabile che più la musica è eloquente, più la suggestione è rapida e giusta, e più c'è la possibilità che uomini sensibili concepiscano idee in rapporto con quelle che ispirarono l'artista. Faccio subito un esempio, la famosa ouverture del *Lohengrin*, di cui Berlioz ha scritto un magnifico elogio in stile tecnico; ma io qui voglio accontentarmi di verificarne il valore tramite le suggestioni che essa procura.

Leggo nel programma distribuito all'epoca al Théâtre-Italien: «Dalle prime battute, l'anima del solitario devoto che attende la sacra coppa, *si immerge negli spazi*

infiniti. Egli vede formarsi poco a poco una strana apparizione che assume un corpo, una figura. L'apparizione si precisa sempre più, e *la schiera miracolosa degli angeli* che portano in mezzo a loro la coppa consacrata, gli sfila dinanzi. Il santo corteo si accosta; il cuore dell'eletto di Dio a poco a poco si esalta; si allarga, si dilata; ineffabili aspirazioni si risvegliano in lui; *egli cede a una beatitudine crescente*, trovandosi sempre più unito alla *luminosa apparizione*, e quando infine il Santo Graal stesso gli appare in mezzo al corteo sacro, *egli si inabissa in una adorazione estatica, come se il mondo intero fosse improvvisamente scomparso*.

Intanto il Santo Graal sparge le sue benedizioni sul santo in preghiera e lo consacra suo cavaliere. Poi *le fiamme ardenti addolciscono progressivamente il loro splendore*; nella sua santa allegrezza la schiera degli angeli, sorridendo alla terra che abbandona, riguadagna le celesti altezze. Essa ha lasciato il Santo Graal in custodia agli uomini puri, *nel cuore dei quali il divino liquore si è diffuso*, e l'augusta schiera svanisce *nelle profondità dello spazio*, nella stessa maniera in cui ne era uscita».

Il lettore comprenderà subito perché sottolineo questi passaggi. Ora io prendo il libro di Liszt[4] e lo apro alla pagina in cui l'immaginazione dell'illustre pianista (che è un artista e un filosofo) traduce lo stesso brano alla propria maniera:

«Questa introduzione racchiude e rivela *l'elemento mistico* sempre presente e sempre celato nel brano... Per trasmetterci l'inenarrabile potenza di questo segreto, Wagner ci mostra dapprima *la bellezza ineffabile del santuario*, abitato da un Dio che vendica gli oppressi e non chiede che *amore* e *fede* ai suoi fedeli. Egli ci inzia al Santo Graal; fa scintillare ai nostri occhi il tempio di incorruttibile legno, dai muri odorosi, dalle porte d'*oro*, dalle travi di *asbesto*, dalle colonne di *opale*, dalle pareti

di *cimofane*, i cui splendidi portici non sono accostati che da quelli che hanno il cuore eletto e le mani pure. Egli non ce lo lascia percepire nella sua imponente e reale struttura, ma, quasi risparmiando i nostri deboli sensi, ce lo mostra dapprima riflesso su *qualche onda azzurra* o riprodotto *attraverso una nuvola iridata*.

All'inizio c'è un *ampio lago dormiente* di melodia, *un etere vaporoso che si stende*, con cui il quadro sacro si disegna ai nostri occhi profani; effetto confidato esclusivamente ai violini, divisi in otto sezioni diverse, che, dopo molte battute di suoni armonici, proseguono nelle note più acute del loro registro. Il motivo è in seguito ripreso dagli strumenti a fiato più dolci; i corni e i fagotti, unendosi ad essi, preparano l'entrata delle trombe e dei tromboni, che ripetono la melodia per la quarta volta, *con uno scoppio abbagliante dei colori*, come se in questo istante unico il santo edificio *avesse brillato* di fronte ai *nostri sguardi accecati, in tutta la sua magnificenza luminosa e radiante*. Ma *il vivo scintillìo*, portato per gradazione *a questa intensità di irraggiamento solare*, si spegne rapidamente, come una *luminosità celeste*. *Il trasparente vapore* delle nuvole si richiude, la visione sparisce poco a poco nello stesso incenso iridiscente in mezzo al quale è apparsa, e il brano termina con le prime sei battute, divenute *ancora più eteree*. Il suo carattere di *ideale misticità* è reso sensibile soprattutto dal *pianissimo* sempre mantenuto dall'orchestra, e che si interrompe appena nel breve momento in cui gli *ottoni* fanno *risplendere* le meravigliose linee dell'unico motivo principale di questa introduzione. Questa è l'immagine che, all'audizione di questo sublime *adagio*, si presenta in primo luogo ai nostri sensi commossi».

Sarà concesso anche a me di raccontare, di rendere in parole l'inevitabile traduzione che la mia immaginazione fece del medesimo brano, allorché, con gli occhi

chiusi, lo ascoltai per la prima volta, e mi sentii per così dire sollevato dalla terra? Non oserei certo parlare con compiacimento delle mie *fantasticherie*, se non fosse utile collegarle qui alle *fantasticherie* precedenti. Il lettore conosce lo scopo che perseguo: dimostrare che la vera musica suggerisce idee analoghe in cervelli differenti. D'altronde, non sarebbe ridicolo qui ragionare *a priori*, senza analisi e senza comparazioni; poiché la cosa veramente sorprendente, sarebbe che il suono *non potesse* suggerire il colore, che i colori *non potessero* dare l'idea di una melodia, e che il suono e il colore fossero inetti a tradurre idee; le cose essendosi sempre espresse attraverso una reciproca analogia, dal giorno in cui Dio ha proferito il mondo come una complessa e indivisibile totalità:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.[5]

Dunque proseguo. Io mi rammento che, fin dalle prime battute, subii una di quelle impressioni felici che quasi tutti gli uomini immaginativi hanno conosciuto, attraverso il sogno, nel sonno. Mi sentii liberato *dai legami della gravità*, e ritrovai attraverso il ricordo la straordinaria *voluttà* che circola nei *luoghi elevati* (notiamo di passata che io non conoscevo il programma di sala appena citato). In seguito mi dipinsi involontariamente lo stato delizioso di un uomo in preda a una grandiosa fantasticheria in una solitudine assoluta, ma una solitudine con un *immenso orizzonte* e un'*ampia luce diffusa*; *l'immensità* senza altro sfondo che se stessa. Presto provai la sensazione di una più viva *luminosità*, *di una intensità di luce* crescente con tale rapidità, che le sfumature fornite dal dizionario non sarebbero sufficienti a esprimere *quel sovrappiù sempre rinascente di ardore e di biancore*. Allora concepii pienamente l'idea di un'anima che si muoveva in un mezzo luminoso, di un'estasi *fatta di voluttà e di conoscenza*, che si levava in volo al di sopra e ben lontano dal mondo naturale.[6]

Fra queste tre traduzioni voi potrete facilmente notare le differenze. Wagner indica *una schiera di angeli che che portano una sacra coppa*; Liszt vede *un monumento miracolosamente bello*, che si riflette in un vaporoso miraggio. La mia fantasticheria è molto meno illustrata da oggetti materiali: essa è più vaga e più astratta. Ma la cosa importante qui è tenersi alle rassomiglianze. Poco numerose, esse costituirebbero ancora una prova sufficiente; ma, per fortuna, sono numerose e sorprendenti fino al superfluo. Nelle tre traduzioni noi troviamo la sensazione della *beatitudine spirituale e fisica*; dell'*isolamento*; della contemplazione di *qualcosa di infinitamente grande e infinitamente bello*; di *una luce intensa* che rallegra *gli occhi e l'anima fino al deliquio*; e infine la sensazione dello *spazio esteso fino agli estremi limiti concepibili*.

Nessun musicista eccelle al pari di Wagner nel *dipingere* lo spazio e la profondità, materiali e spirituali. È una osservazione che molti spiriti, e dei migliori, non hanno potuto impedirsi di fare in svariate occasioni. Egli possiede l'arte di tradurre, attraverso sottili gradazioni, tutto ciò che di eccessivo, di immenso, di ambizioso, vi è nell'uomo spirituale e naturale. Sembra a volte, ascoltando questa musica ardente e dispotica, che uno ritrovi dipinte sul fondo delle tenebre, straziato dalla fantasticheria, le vertiginose concezioni dell'oppio.[7]

A partire da quel momento, vale a dire dal primo con-

certo, fui posseduto dal desiderio di andare più a fondo nella comprensione di quelle opere singolari. Avevo subito (almeno così mi appariva la cosa) una operazione spirituale, una rivelazione. La mia voluttà era stata così forte e così terribile, che non potevo impedirmi di volervi ritornare senza sosta. In ciò che avevo provato entrava senza dubbio molto di quanto Weber e Beethoven mi avevano già fatto conoscere, ma anche qualcosa di nuovo che ero impotente a definire, e questa impotenza mi provocava una collera e una curiosità mescolate a una bizzarra delizia. Per molti giorni, e a lungo, io mi dissi: «Dove potrei ascoltare stasera la musica di Wagner?». Quelli tra i miei amici che possedevano un pianoforte, furono miei martiri più di una volta. Presto, come accade per ogni novità, brani sinfonici di Wagner risuonarono nei casinò aperti ogni sera a una folla innamorata di voluttà triviali. La folgorante maestà di questa musica piombava là come il tuono in un luogo turpe. La voce si sparse in fretta, e spesso avemmo lo spettacolo comico di uomini delicati e pensosi che subivano il contatto di resse malsane per godere, in attesa di meglio, della marcia solenne degli *Invitati a Wartburg* o delle maestose nozze di *Lohengrin*.

Eppure, le frequenti ripetizioni delle stesse frasi melodiche, nei brani tratti da una stessa opera, implicavano intenzioni misteriose e un metodo che mi erano sconosciuti. Risolsi allora di informarmi del perché, e di trasformare la mia voluttà in conoscenza, prima che una rappresentazione scenica venisse a fornirmi una perfetta delucidazione. Interrogai amici e nemici. Rimuginai l'indigesto e abominevole pamphlet di Fétis. Lessi il libro di Liszt, e infine mi procurai, in mancanza di *L'Arte e la Rivoluzione* e di *L'Opera d'arte dell'avvenire*, opere non tradotte, quella intitolata: *Opera e Dramma*, tradotta in inglese.

II

I giochetti francesi seguivano come sempre il loro corso, e il giornalismo volgare metteva in opera senza tregua le sue canagliate professionali. Poiché Wagner non aveva mai smesso di ripetere che la musica (drammatica) doveva parlare il sentimento, adattarsi al sentimento con la stessa esattezza della parola, ma evidentemente per altra via, vale a dire che doveva esprimere la parte indefinita del sentimento che la parola, troppo positiva, non può rendere (nella qual cosa egli non diceva nulla che non fosse accettato da tutti gli spiriti sensati), una folla di persone, persuasa dai buffoni dei giornali, immaginò che il maestro attribuisse alla musica la potenza di esprimere la forma positiva delle cose, vale a dire che egli invertisse i ruoli e le funzioni. Sarebbe noioso quanto inutile censire tutti i lazzi fondati su questa falsità, che provenendo talvolta dalla malevolenza, tal'altra dall'ignoranza, avevano come risultato quello di fuorviare fin troppo l'opinione del pubblico. Ma, a Parigi più che altrove, è impossibile frenare una penna che si crede divertente. La curiosità generale, attirata da Wagner, generò articoli e pubblicazioni che ci iniziarono alla sua vita, ai suoi lunghi sforzi e ai suoi tormenti. Tra questi documenti oggi ben noti, io voglio prendere solo quelli che mi sembrano più adatti a illuminare e a definire la natura e il carattere del maestro. Colui che ha scritto che *l'uomo il quale non è stato fin dalla culla dotato da una fata dello spirito di malcontento per tutto ciò che esiste, non arriverà mai alla scoperta del nuovo*, doveva senza dubbio alcuno trovare nei conflitti della vita più dolore di ogni altro. È da questa facilità a soffrire, comune a tutti gli artisti, e tanto più grande quanto più pronunciato è il loro istinto del giusto e del bello, che io ricavo la spiegazione delle idee rivoluzionarie di Wagner. Inasprito da tanti disinganni,

deluso da tanti sogni, egli dovette, a un certo momento, in seguito ad un errore perdonabile in uno spirito nervoso e sensibile in eccesso, stabilire una complicità ideale tra la cattiva musica e i cattivi governi. Posseduto dal desiderio supremo di vedere l'ideale nell'arte dominare definitivamente sulla routine, egli ha potuto (è un'illusione essenzialmente umana) sperare che le rivoluzioni nell'ordine politico avrebbero favorito la causa della rivoluzione nell'arte. Il successo di Wagner stesso ha dato torto alle sue previsioni e alle sue speranze; in Francia c'è stato bisogno dell'ordine di un *despota* per far eseguire l'opera di un rivoluzionario. Così noi abbiamo già visto a Parigi l'evoluzione romantica favorita dalla monarchia, mentre i liberali e i repubblicani restavano ostinatamente attaccati alla routine della letteratura cosiddetta classica.

Vedo, dalle notizie che lui stesso ha fornito sulla propria giovinezza, che, ancora fanciullo, egli viveva in seno al teatro, frequentava le quinte e componeva commedie. La musica di Weber e, più tardi, quella di Beethoven, agirono sul suo spirito con forza irresistibile, e presto, accumulandosi gli anni e gli studi, gli fu impossibile non pensare in una maniera doppia, poeticamente e musicalmente, e di non intravedere qualsiasi idea sotto due forme simultanee, una delle due arti cominciando la propria funzione là dove si arrestavano i limiti dell'altra. L'istinto drammatico, che occupava un così gran posto nelle sue facoltà, doveva spingerlo a rivoltarsi contro tutte le frivolezze, le piattezze e le assurdità del teatro musicale. Così la Provvidenza, che presiede alle rivoluzioni in arte, maturava in un giovane cervello tedesco il problema che aveva tanto agitato il XVIII secolo. Chiunque ha letto con attenzione la *Lettera sulla musica*, che fa da prefazione a *Quattro poemi d'opera tradotti in prosa francese*, non può conservare, a questo riguardo, alcun dubbio. I nomi di Gluck[8] e di

Méhul[9] vi sono citati spesso con una appassionata simpatia. Non dispiaccia a Fétis, che vuole assolutamente stabilire per l'eternità la supremazia della musica nel dramma lirico, ma l'opinione di spiriti come Gluck, Diderot, Voltaire e Goethe non è da disprezzare. Se gli ultimi due hanno più tardi smentito le loro teorie predilette, non è stato in essi che un gesto di scoraggiamento e di disperazione. Sfogliando la *Lettera sulla musica*, sentivo rivivere nel mio spirito, come per un fenomeno di eco mnemonica, diversi passaggi di Diderot i quali affermano che la vera musica drammatica non può essere cosa diversa dal grido o dal sospiro della passione annotata e ritmata.[10] Gli stessi problemi scientifici, poetici, artistici, si riproducono senza posa attraverso le epoche, e Wagner non si spaccia per un inventore, ma semplicemente per uno che conferma un'idea antica, che sarà, senza dubbio, più di una volta, ancora alternativamente vinta e vincitrice. Tutte queste questioni sono in verità estremamente semplici, ed è non poco sorprendente vedersi rivoltare contro le teorie della *musica dell'avvenire* (per servirmi di una locuzione tanto inesatta quanto accreditata) da quegli stessi che così spesso abbiamo udito lamentarsi per le torture inflitte a qualsiasi spirito ragionevole dalla routine del classico libretto d'opera.

In questa stessa *Lettera sulla musica*, in cui l'autore offre un'analisi molto concisa e limpida delle sue tre opere precedenti, *L'Arte e la rivoluzione*, *L'Opera d'arte dell'avvenire* e *Opera e Dramma*, noi troviamo un interesse vivissimo per il teatro greco pienamente naturale, persino inevitabile, in un musicista drammaturgo che doveva cercare nel passato la legittimazione del suo disgusto del presente e consigli utili per la creazione di condizioni nuove per il dramma lirico. Nella sua lettera a Berlioz, egli diceva già da più di un anno: «Mi chiedevo quali dovevano essere le condizioni perché essa po-

tesse ispirare al pubblico un inviolabile rispetto, e, al fine di non avventurarmi troppo nell'esame di tale questione, cercai il mio punto di partenza nella Grecia antica. Lì mi imbattei subito nell'opera artistica per eccellenza, il *dramma*, nel quale l'idea, per profonda che sia, può manifestarsi con la massima chiarezza e nel modo più universalmente intelligibile. Noi oggi ci stupiamo giustamente che trentamila Greci abbiano potuto seguire con un interesse sempre alto la rappresentazione delle tragedie di Eschilo; ma se noi cerchiamo i mezzi con i quali si ottenevano risultati simili, troviamo che è attraverso l'alleanza di tutte le arti che concorrono insieme al medesimo fine: vale a dire la creazione dell'opera artistica più perfetta e la sola vera. Ciò mi portò a studiare i rapporti dei diversi campi dell'arte tra di loro, e dopo aver colto la relazione che esiste tra l'arte *plastica* e quella *mimica*, esaminai quella che si riscontra fra la musica e la poesia: da questo esame sgorgò una luce improvvisa che dissipò completamente l'oscurità che fino ad allora mi aveva inquietato.

Riconobbi, in effetti, che precisamente là ove una di queste arti toccava i suoi limiti invalicabili, cominciava immediatamente, con la più rigorosa esattezza, la sfera d'azione dell'altra; che, di conseguenza, con l'unione intima di queste due arti, avremmo espresso con la più soddisfacente chiarezza ciò che nessuna di esse isolatamente poteva esprimere; che, al contrario, ogni tentativo di rendere con i mezzi di una sola di esse ciò che non potrebbe essere reso se non da entrambe, doveva fatalmente condurre all'oscurità, alla confusione dapprima, e in seguito alla degenerazione e alla corruzione di ogni arte presa singolarmente».

E nella prefazione al suo ultimo libro, egli ritorna sul medesimo argomento in questi termini: «Avevo trovato in alcune rare creazioni di artisti il mio ideale drammatico e musicale; ora la storia mi offriva a sua volta il

modello e il tipo delle relazioni ideali del teatro e della vita pubblica come io le concepivo. Trovavo questo modello nel teatro dell'antica Atene: là il Teatro non apriva il suo recinto che in determinate solennità in cui si celebrava una festa religiosa accompagnata dai godimenti dell'arte. Gli uomini più in vista dello Stato prendevano parte diretta a queste solennità come poeti o direttori; essi apparivano come sacerdoti agli occhi del popolo in assemblea della città e del paese, e questo popolo era pieno di una attenzione così alta per la sublimità delle opere che erano rappresentati dinanzi a lui, che i poemi più profondi, quelli di un Eschilo e di un Sofocle, potevano essere proposti al popolo con la sicurezza di essere perfettamente capiti».

Questo gusto assoluto, dispotico, di un ideale drammatico dove tutto, da una declamazione annotata e sottolineata dalla musica con tanta cura che è impossibile al cantante allontanarsene anche per una sillaba, vero arabesco di suoni disegnato dalla passione, fino alle attenzioni più minuziose relative ai fondali e alla messa in scena, dove tutti i dettagli, dico, devono senza posa concorrere alla totalità dell'effetto, ha fatto il destino di Wagner. C'era in lui come una postulazione perpetua. Dal giorno in cui si è liberato dalle vecchie abitudini del libretto e ha coraggiosamente rinnegato il suo *Rienzi*, opera di gioventù che era stata onorata da un grande successo, egli ha marciato, senza deviare di un passo, verso questo imperioso ideale. È dunque senza stupore che ho trovato in quelle sue opere che sono tradotte, e in specie nel *Tannhäuser*, nel *Lohengrin* e ne *Il vascello fantasma*, un metodo costruttivo eccellente, uno spirito di ordine e di suddivisione che ricorda l'architettura delle tragedie antiche. Ma i fenomeni e le idee che si producono periodicamente attraverso le epoche imprimono sempre ad ogni resurrezione il carattere complementare della variante e della circostan-