za. La radiosa Venere antica, l'Afrodite nata dalla spuma bianca, non ha impunemente attraversato le orride tenebre del Medioevo. Essa non abita più l'Olimpo, né le rive di un arcipelago profumato. Si è ritirata in fondo a una magnifica caverna, è vero, ma illuminata da fuochi che non sono quelli del benevolo Febo. Discendendo sotto terra, Venere si è avvicinata all'inferno, ed essa va senza dubbio, nel corso di abominevoli feste, a rendere regolarmente omaggio all'Arcidemone, principe della carne e signore del peccato. Allo stesso modo, i poemi di Wagner, benché rivelino un gusto sincero e una perfetta intelligenza della bellezza classica, partecipano anche, in forte dose, dello spirito romantico. Se permettono di sognare intorno alla maestà di Sofocle e di Eschilo, costringono allo stesso tempo lo spirito a ricordarsi dei *Misteri* dell'epoca più plasticamente cattolica. Somigliano a quelle grandi visioni che il Medioevo sfoggiava sui muri delle sue chiese o intesseva nelle sue magnifiche tappezzerie. Esse hanno un aspetto generale decisamente leggendario: il *Tannhäuser*, leggenda; il *Lohengrin*, leggenda; leggenda *Il Vascello fantasma*. E non è solo una propensione naturale in ogni spirito poetico che ha condotto Wagner verso questa apparente specialità; è un partito preso formale attinto allo studio delle condizioni più favorevoli al dramma lirico.

Egli stesso si è dato cura di chiarire la questione nei suoi libri. Tutti i soggetti, in effetti, non sono ugualmente adatti a fornire un vasto dramma dotato di un carattere di universalità. Ci sarebbe evidentemente un immenso pericolo a tradurre in affresco il più perfetto e delizioso quadro di genere. È soprattutto nel cuore universale dell'uomo e nella storia di questo cuore che il poeta drammatico troverà dei quadri universalmente intelligibili. Per costruire in piena libertà il dramma ideale, sarà prudente eliminare tutte le difficoltà che potrebbero nascere dai dettagli tecnici, politici o anche troppo positivamente

storici. Lascio la parola al maestro stesso: «Il solo quadro della vita umana che sia chiamato poetico è quello in cui i motivi che hanno senso solo per l'intelligenza astratta fanno posto ai moventi puramente umani che governano il cuore. Questa tendenza (quella relativa all'invenzione del soggetto poetico) è la legge sovrana che presiede alla forma e alla rappresentazione poetica... La disposizione ritmica e l'ornamento (pressocché musicale) della rima costituiscono per il poeta i mezzi per assicurare al verso, alla frase, una potenza che cattura come attraverso un incantesimo, e governa a suo piacere il sentimento. Essenziale per il poeta, questa tendenza lo conduce fino al limite della propria arte, limite che tocca immediatamente la musica, e, di conseguenza, l'opera più completa del poeta dovrebbe essere quella che, nella sua estrema compiutezza, fosse una perfetta musica.

Da questo io mi vedevo necessariamente portato a designare il *mito* come materia ideale del poeta. Il mito è il poema primitivo e anonimo del popolo, e noi lo ritroviamo ripreso in tutte le epoche, senza sosta rimaneggiato di nuovo dai grandi poeti dei periodi colti. Nel mito, in effetti, le relazioni umane si spogliano quasi completamente della loro forma convenzionale e comprensibile solo alla ragione astratta; esse mostrano ciò che la vita ha di veramente umano, di eternamente comprensibile, e lo mostrano sotto questa forma concreta, insofferente di ogni imitazione, che dà a tutti i veri miti il carattere individuale che riconoscete alla prima occhiata».

E altrove, riprendendo lo stesso tema, dice: «Abbandonai una volta per tutte il terreno della storia e mi stabilii su quello della leggenda... Ogni dettaglio necessario per descrivere e rappresentare il fatto storico e i suoi accidenti, ogni dettaglio che esige, per essere perfettamente compreso, un'epoca storica speciale e spostata indietro nel tempo, e che gli autori contemporanei di drammi

e di romanzi storici deducono, per questa ragione, in maniera così circostanziata, io potevo lasciarli da canto... La leggenda, a qualsiasi epoca e a qualsiasi nazione appartenga, ha il vantaggio di comprendere esclusivamente ciò che questa epoca e questa nazione hanno di puramente umano, e di presentarlo sotto forma originale ed evidentissima, intelligibile perciò alla prima occhiata. Una ballata, un ritornello popolare, sono sufficienti a rappresentarci in un istante questi caratteri sotto i tratti più decisi e toccanti... Il carattere della scena e insieme il tono della leggenda contribuiscono a gettare lo spirito in quello stato di *sogno* che lo conduce presto fino alla piena *chiaroveggenza*, e lo spirito scopre allora un nuovo concatenamento, nei fenomeni del mondo, che i suoi occhi non potevano percepire nello stato di veglia ordinario...».

Come potrebbe Wagner non comprendere ammirevolmente il carattere sacro e divino del mito, lui che è insieme poeta e critico? Ho sentito molte persone ricavare dall'ampiezza stessa della sua facoltà e della sua alta intelligenza critica una ragione di sfiducia riguardo al suo genio musicale, e credo che questa sia l'occasione propizia per confutare un errore comunissimo, la cui principale radice è forse il più brutto dei sentimenti umani, l'invidia. «Un uomo che ragiona tanto sulla sua arte non può produrre naturalmente opere belle» dicono quelli che spogliano in tal modo il genio della sua razionalità, e gli assegnano una funzione puramente istintiva e per così dire vegetale. Altri vogliono considerare Wagner come un teorico che avrebbe prodotto delle opere solo per verificare *a posteriori* il valore delle proprie teorie. Non solo ciò è perfettamente falso, poiché il maestro ha cominciato giovanissimo, come si sa, con il fornire saggi poetici e musicali di svariata natura, ed è arrivato solo progressivamente a farsi un'ideale di dramma lirico, ma è anche una cosa assolutamente impossibile. Sarebbe un evento del tutto nuovo nella storia delle arti che un critico si facesse poeta, un rovesciamento di tutte le leggi psichiche, una mostruosità; al contrario, tutti i grandi poeti diventano naturalmente, fatalmente, critici. Io, compiango i poeti guidati solo dall'istinto; li ritengo incompleti. Nella vita spirituale dei primi, avviene inevitabilmente una crisi, essi vogliono ragionare sulla loro arte, scoprire le leggi oscure in virtù delle quali hanno prodotto, e ricavare da questo studio una serie di precetti il cui divino scopo è l'infallibilità nella produzione poetica. Sarebbe prodigioso che un critico diventasse poeta, ed è impossibile che un poeta non contenga un critico. Il lettore non sarà dunque stupito se io considero il poeta come il migliore di tutti i critici. Le persone che rimproverano al musicista Wagner di avere scritto libri sulla filosofia della propria arte e ne traggono il sospetto che la sua musica non è un prodotto naturale, spontaneo, dovrebbe egualmente negare che Vinci, Hogarth, Reynolds, abbiano potuto fare dei buoni dipinti, semplicemente perché essi hanno dedotto e analizzato i principi della loro arte.[11] Chi parla meglio di pittura del nostro grande Delacroix? Diderot, Goethe, Shakespeare, erano sia creatori sia critici ammirevoli. La poesia è esistita e si è affermata per prima, e ha generato lo studio delle regole. Tale è l'incontestata storia del lavoro umano. Ora, come ognuno è in piccolo tutti, come la storia di un cervello individuale rappresenta in breve la storia del cervello universale, sarebbe giusto e naturale supporre (in mancanza di prove che pure esistono) che l'elaborazione dei pensieri di Wagner è stata analoga al lavoro dell'umanità.

III

Tannhäuser rappresenta la lotta dei due principi che hanno scelto il cuore umano come principale campo di battaglia, vale a dire della carne con lo spirito, dell'inferno con il cielo, di Satana con Dio. E questa dualità è rappresentata immediatamente, nell'ouverture, con incomparabile abilità. Che cosa non si è già scritto su questo brano? Eppure è presumibile che fornirà ancora materia a molte tesi e commenti eloquenti; perché è proprio delle opere veramente artistiche di essere una fonte inesauribile di suggestioni. L'ouverture, dico, riassume dunque il pensiero del dramma attraverso due canti, il canto religioso e il canto voluttuoso, che, per servirmi dell'espressione di Liszt, «sono qui posti come due termini che nel finale trovano la loro equazione». *Il Canto dei pellegrini* appare per primo, con l'autorità della legge suprema, come a contrassegnare immediatamente il vero senso della vita, il fine dell'universale pellegrinaggio, vale a dire Dio. Ma poiché l'intimo senso di Dio è presto annegato in ogni coscienza dalle concupiscenze della carne, il canto rappresentativo della santità è poco a poco sommerso dai sospiri della voluttà. La vera, la terribile, l'universale Venere si leva già in tutte le immaginazioni. E colui che non ha ancora ascoltato la meravigliosa ouverture del *Tannhäuser*, non si figuri qui un canto di volgari innamorati che cercano di ammazzare il tempo sotto i pergolati, gli accenti di un gregge ebbro che lancia a Dio la sua sfida nella lingua di Orazio. Si tratta di altra cosa, insieme più vera e più sinistra. Languori, delizie intrise di febbre e interrotte da angosce, ritorni incessanti a una voluttà che promette di spegnere la sete ma non la spegne mai; palpitazioni furiose del cuore e dei sensi, ordini imperiosi della carne, tutto il dizionario delle onomatopee dell'amore si lascia udire qui. Infine il tema religioso ri-

prende poco a poco il suo dominio, lentamente, per gradi, e assorbe l'altro in una vittoria tranquilla, gloriosa, come quella dell'essere irresistibile sull'essere malaticcio e disordinato, di San Michele su Lucifero.

All'inizio di questo studio, ho notato la potenza con la quale Wagner, nell'ouverture del *Lohengrin*, aveva espresso gli ardori del misticismo, i desideri dello spirito verso il Dio incomunicabile. Nell'ouverture del *Tannhäuser*, nella lotta dei due principi contrari, egli non si è dimostrato né meno sottile né meno potente. Dove il maestro ha dunque attinto quel canto furioso della carne, quella conoscenza assoluta della parte diabolica dell'uomo? Dalle prime battute i nervi vivono all'unisono con la melodia; ogni carne che si ricorda si mette a tremare. Ogni cervello ben conformato porta in sé due infiniti, il cielo e l'inferno, e in ogni immagine di uno di questi infiniti, esso riconosce immediatamente la metà di se stesso. Ai titillamenti satanici di un amore vago succedono presto impulsi, capogiri, urla di vittoria, gemiti di gratitudine, e poi urla di ferocia, rimproveri di vittime e osanna empi di sacrificatori, come se la barbarie dovesse sempre avere il suo posto nel dramma dell'amore, e il godimento carnale condurre, per una logica satanica ineluttabile, alle delizie del crimine.[12] Quando il tema religioso, dilagando attraverso il male scatenato, viene a ristabilire poco a poco l'ordine e a riprendere il suo ascendente, quando esso si erge di nuovo in tutta la sua solida bellezza al di sopra di quel caos di voluttà agonizzanti, tutta l'anima sente come un refrigerio, una beatitudine redentrice; sentimento ineffabile che si riprodurrà all'inizio del secondo quadro, quando Tannhäuser, fuggito dalla grotta di Venere, si ritroverà sulla retta via, tra il suono religioso delle campane natìe, l'ingenua canzone del pastore, l'inno dei pellegrini e la croce piantata sulla strada, emblema di tutte quelle croci che bisogna trascinare su tutte le strade. In quest'ulti-

mo caso c'è una potenza di contrasti che agisce irresistibilmente sullo spirito e fa pensare alla maniera larga e senza impacci di Shakespeare. Un momento fa eravamo nelle profondità della terra (Venere, come abbiamo detto, abita all'inferno), respirando un'atmosfera profumata ma soffocante, rischiarata da una luce rosa che non veniva dal sole: eravamo simili allo stesso cavaliere Tannhäuser, che, saturo di snervanti delizie, *aspira al dolore*!, grido sublime che tutti i critici giurati ammirerebbero in Corneille, ma che nessuno vorrà forse riconoscere in Wagner. Infine siamo riportati sulla terra; ne aspiriamo la fresca aria, ne accettiamo con riconoscenza le gioie, con umiltà i dolori. La povera umanità è restituita alla sua patria.

Poco fa, cercando di descrivere la parte voluttuosa dell'ouverture, io pregavo il lettore di distogliere il suo pensiero dagli inni volgari dell'amore, così come li può concepire un galante di ottimo umore; qui in effetti non c'è niente di triviale; c'è piuttosto il traboccare di una natura energica che riversa nel male tutte le forze necessarie per coltivare il bene; è l'amore sfrenato, immenso, caotico, elevato fino all'altezza di una controreligione, di una religione satanica.[15] Così il compositore, nella traduzione musicale è sfuggito a quella volgarità che troppo spesso accompagna la pittura del sentimento più *popolare*, – stavo per dire plebeo, – e per questo gli è bastato dipingere l'eccesso nel desiderio e nell'energia, l'indomabile, smoderata ambizione di un'anima sensibile che ha sbagliato strada. Così nella rappresentazione plastica dell'idea egli si è liberato felicemente della fastidiosa folla delle vittime, delle innumerevoli Elvire. L'idea pura, incarnata nell'unica Venere, parla a voce più alta e con più eloquenza. Noi non vediamo qui un libertino ordinario, *svolazzante di bella in bella*, ma l'uomo generale, universale, che vive morganaticamente con l'ideale assoluto della voluttà, con la regina di tutte le

faunesse e di tutte le satiresse relegate sotto terra dalla morte del grande Pan, vale a dire con l'indistruttibile e irresistibile Venere.

Una mano meglio esercitata della mia nell'analisi delle opere liriche presenterà al lettore, qui stesso, un resoconto tecnico e completo di questo singolare e misconosciuto *Tannhäuser*; devo dunque limitarmi a osservazioni generali che, per rapide che siano, non sono meno utili. Del resto non è più comodo, per certi spiriti, giudicare della bellezza di un paesaggio piazzandosi su un'altura, piuttosto che percorrendo di seguito tutti i sentieri che lo attraversano?

Tengo solamente a far osservare, a gran lode di Wagner, che malgrado l'importanza giustissima che egli dà al poema drammatico, l'ouverture del *Tannhäuser*, come quella del *Lohengrin*, è perfettamente intelligibile anche a colui che non conosce il libretto; e ancora, che questa ouverture contiene non solo l'idea madre, la dualità psichica che costituisce il dramma, ma anche le formule principali, nettamente accentuate, destinate a dipingere i sentimenti generali espressi nel seguito dell'opera, come dimostrano i ritorni obbligati della melodia diabolicamente voluttuosa e del motivo religioso o *Canto dei pellegrini*, tutte le volte che l'azione lo richiede. Quanto alla grande marcia del secondo atto, essa ha da tempo conquistato il suffragio degli spiriti più ribelli, e si può applicarle lo stesso elogio che alle due ouverture di cui ho parlato, di saper esprimere nel modo più visibile, più colorato, più rappresentativo, ciò che essa vuole esprimere. Chi dunque, ascoltando questi accenti così fieri e ricchi, questo ritmo pomposo elegantemente cadenzato, queste regali fanfare, potrebbe figurarsi altro che una pompa feudale, una sfilata di uomini eroici nei loro panni scintillanti, tutti di alta statura, tutti di grande voluttà e di fede ingenua, magnifici nei piaceri quanto terribili nelle guerre?

Che diremo del racconto di Tannhäuser, del suo viaggio a Roma? là dove la bellezza letteraria è così ammirevolmente completata e sostenuta dalla melopea, che i due elementi formano ormai un indissolubile tutto? Si temeva la lunghezza di questo brano, ma il racconto contiene, come si è visto, una invincibile potenza drammatica. La tristezza, l'abbattimento del peccatore durante il suo rude viaggio, la sua gioia nel vedere il supremo pontefice che scioglie i peccati, la sua disperazione quando colui gli mostra il carattere irreparabile della sua colpa, e infine il sentimento quasi ineffabile, tanto è terribile, della gioia nella dannazione; tutto è detto, espresso, tradotto dalla parola e dalla musica in un modo così positivo, che è quasi impossibile concepire un'altra maniera di dirlo. Si capisce bene allora che una simile sventura non possa essere riparata che da un miracolo, e si perdona lo sfortunato cavaliere per il suo cercare ancora il sentiero misterioso che conduce alla caverna, per ritrovare almeno le grazie dell'inferno accanto alla sua diabolica sposa.

Il dramma del *Lohengrin* ha in sé, come quello del *Tannhäuser*, il carattere sacro, misterioso e tuttavia universalmente intelligibile della leggenda. Una giovane principessa, accusata di un crimine abominevole, l'assassinio di suo fratello, non ha alcun modo per provare la propria innocenza. La sua causa verrà risolta con il Giudizio di Dio. Nessuno dei cavalieri presenti scende sul terreno per lei; ma ella confida in una singolare visione; un guerriero sconosciuto è venuto a visitarla in sogno. Ed è quel cavaliere che prenderà le sue difese. Infatti, nel momento supremo, quando ognuno la giudica colpevole, una navicella approda a riva, tirata da un Cigno aggiogato a una catena d'oro. Lohengrin, cavaliere del Santo Graal, protettore degli innocenti, difensore dei deboli, ha udito l'invocazione dal fondo del rifugio meravigioso dove viene preziosamente conservata la coppa

divina, due volte consacrata dalla santa Cena e dal sangue di Nostro Signore, che Giuseppe d'Arimatea raccolse mentre scorreva dalla piaga. Lohengrin, figlio di Parsifal, scende dalla navicella, rivestito di un'armatura d'argento, l'elmo in testa, lo scudo sulla spalla, una piccola tromba d'oro a fianco, appoggiato alla sua spada. «Se riporto per te la vittoria, dice Lohengrin ad Elsa, mi vorrai come tuo sposo?... Elsa, se vuoi che io mi chiami tuo sposo... bisogna che tu mi faccia una promessa: mai mi interrogherai, mai cercherai di sapere da quali contrade giungo, né quale è il mio nome e la mia natura.» Ed Elsa: «Giammai, signore, udrai da me questa domanda». E, come Lohengrin ripete solennemente la formula della promessa, Elsa risponde: «Mio scudo, angelo mio, mio salvatore! tu che credi fermamente nella mia innocenza, potrebbe esserci un dubbio più criminoso che non aver fede in te? Come tu mi difendi nella mia miseria, così io obbedirò fedelmente alla legge che mi imponi». E Lohengrin, stringendola tra le braccia, esclama: «Elsa, io ti amo!». Vi è qui una bellezza nel dialogo come la si ritrova di frequente nei drammi di Wagner, tutta imbevuta di magia primitiva, tutta ingrandita dal sentimento ideale,e in cui la solennità non diminuisce per niente la grazia naturale.

L'innocenza di Elsa è proclamata dalla vittoria di Lohengrin; la maga Ortrud e Frederich, due malvagi interessati alla condanna di Elsa, riescono a eccitare in lei la curiosità femminile, ad appassire la sua gioia con il dubbio, e a ossessionarla finché essa viola il suo giuramento ed esige dallo sposo una confessione sulla sua origine. Il dubbio ha ucciso la fede e la fede scomparsa porta con sé la felicità. Lohengrin punisce con la morte Frederich per un'imboscata che quello gli ha teso, e dinanzi al re, ai guerrieri e al popolo in adunanza, dichiara infine la sua vera origine: «... Chiunque è prescelto per servire il Graal viene subito rivestito da una poten-

za soprannaturale; anche chi è inviato da lui in una terra lontana, incaricato della missione di difendere il diritto della virtù, non è spogliato della sua sacra forza finché resta ignota la sua qualità di cavaliere del Santo Graal; ma la natura della virtù del Santo Graal è tale che, svelata, essa subito fugge gli sguardi profani; è per questo che non dovevate concepire alcun dubbio sul suo cavaliere; se egli è riconosciuto da voi, deve abbandonarvi immediatamente. Udite ora come egli ricompensa la domanda proibita! Ero stato inviato a voi dal Graal; mio padre, Parsifal, cinge la sua corona; io, suo cavaliere, ho nome Lohengrin». Il cigno riappare sulla riva per riportare il cavaliere nella sua miracolosa patria. La maga, nell'infatuazione del suo odio, svela che il cigno altri non è che il fratello di Elsa, stregato da lei in un incantesimo. Lohengrin sale nella navicella dopo aver rivolto al Santo Graal una fervente preghiera. Una colomba prende il posto del cigno, e Godefroi duca di Brabante, riappare. Il cavaliere è ritornato verso il monte Salvat. Elsa che ha dubitato, Elsa che ha voluto sapere, esaminare, controllare, Elsa ha perduto la sua felicità. L'ideale è volato via.

Il lettore ha senza dubbio notato in questa leggenda una sorprendente analogia con il mito della Psiche antica, che, anch'essa, fu vittima della demoniaca curiosità, e, non volendo rispettare l'incognito del suo divino sposo, perse, penetrando il mistero, ogni felicità. Elsa presta orecchio a Ortrud come Eva al serpente. L'eterna Eva cade nell'eterna trappola. Le nazioni e le razze si trasmettono le favole come gli uomini lasciano un legato di patrimoni, di eredità o di segreti scientifici? Si sarebbe tentati di crederlo, tanto è sorprendente l'analogia morale che contrassegna i miti e le leggende fiorite in differenti paesi. Ma questa spiegazione è troppo semplice, per sedurre a lungo uno spirito filosofico. L'allegoria creata dal popolo non può essere comparata

a quei semi che un coltivatore trasmette fraternamente a un altro che vuole acclimatarli nel proprio paese. Niente di ciò che è eterno e universale ha bisogno di essere acclimatato. Quell'analogia morale di cui parlavo è come il marchio divino di tutti i miti popolari. Questo sarà anche, se si vuole, il segno di una origine unica, la prova di una parentela irrefragabile, ma a condizione che si cerchi questa origine unicamente nel principio assoluto e nell'origine comune di tutti gli esseri. Un mito può essere considerato fratello di un altro, allo stesso modo che il negro è chiamato fratello del bianco. Io non nego, in certi casi, né la fraternità né la filiazione; ritengo soltanto che in molti altri lo spirito potrebbe essere indotto in errore dalla somiglianza delle superfici o anche dall'analogia morale, e che, per riprendere la nostra metafora vegetale, il mito è un albero che cresce dovunque, in ogni clima, sotto ogni sole, spontaneamente e senza talee. Le religioni e le poesie delle quattro parti del mondo ci forniscono a questo proposito prove sovrabbondanti. Come il peccato è dovunque, dovunque è la redenzione, dovunque il mito. Niente di più cosmopolita dell'Eterno. Mi si perdoni questa digressione che si è aperta dinanzi a me con una irresistibile attrazione. Ritorno all'autore del *Lohengrin*.

Si direbbe che Wagner ami di un amore particolare le pompe feudali, le assemblee omeriche dove è racchiuso un accumulo di forza vitale, le folle entusiasmate, riserva di elettricità umana, da cui lo stile eroico sgorga con una naturale impetuosità. La musica di nozze e l'epitalamio del *Lohengrin* fanno da degno riscontro all'ingresso degli invitati a Wartburg nella reggia di *Tannhäuser*, forse ancora più maestosi e più veementi. Eppure il maestro, sempre pieno di gusto e attento alle sfumature, non ha rappresentato qui la turbolenza che in un caso simile manifesterebbe una folla volgare. Persino all'apogeo del suo più violento tumulto, la musica non esprime che un

delirio di persone accostumate alle regole dell'etichetta; è una corte che si diverte, e la sua ebbrezza più vivace serba sempre il ritmo della decenza. La gioia sciabordante della folla si alterna con l'epitalamio, dolce, tenero e solenne; la bufera dell'allegria pubblica contrasta a più riprese con l'inno discreto e intenerito che celebra l'unione di Elsa e di Lohengrin.

Ho già parlato di certe frasi melodiche il cui assiduo ritorno in parti diverse della stessa opera, aveva vivamente intrigato il mio orecchio, già dal primo concerto offerto da Wagner nella sala degli Italiens. Abbiamo osservato che nel *Tannhäuser* il ritorno dei due temi principali, il motivo religioso e il canto di voluttà, serviva a risvegliare l'attenzione del pubblico e a riportarlo in uno stato analogo alla situazione in atto. Nel *Lohengrin* questo sistema mnemonico è applicato molto più minuziosamente. Ciascun personaggio è, per così dire, blasonato dalla melodia che rappresenta il suo carattere morale e il ruolo che egli è chiamato a sostenere nella favola. Qui io lascio umilmente la parola a Liszt, il cui libro (*Lohengrin et Tannhäuser*) approfittando dell'occasione, raccomando a tutti gli innamorati dell'arte profonda e raffinata, e che sa tradurre, malgrado il linguaggio un po' bizzarro che affetta, sorta di idioma composto di estratti da molte lingue, con un fascino infinito tutta la retorica del maestro: «Lo spettatore, preparato e rassegnato a non cercare *nessuno di quei pezzi staccati che, infilzati l'uno dopo l'altro sul filo di un qualche intrigo, compongono la sostanza delle nostre opere abituali,* troverà un singolare interesse nel seguire per tre atti la combinazione profondamente riflessa, stupefacentemente abile e poeticamente intelligente, con la quale Wagner, *per mezzo di molte frasi principali*, ha stretto un *nodo melodico* che costituisce tutto il suo dramma. Le pieghe che fanno queste frasi, legandosi e intrecciandosi intorno alle parole del poema, sono di un

effetto emozionante al massimo grado. Ma se, dopo esserne stati sorpresi e impressionati durante la rappresentazione, si vuole ancora meglio rendersi conto di che cosa ci abbia così vivamente commosso, e studiare la partitura di quest'opera di un genere così nuovo, si resta stupiti di tutte le intenzioni e le sfumature che essa racchiude e che non si potrebbero afferrare immediatamente. Quali sono i drammi e le epopee dei grandi poeti che non bisogna studiare a lungo per impadronirsi di tutti i loro significati?

Wagner, con un procedimento che egli applica in modo del tutto imprevedibile, riesce a estendere il dominio e le esigenze della musica. Insoddisfatto del potere che essa esercita sui cuori risvegliandovi tutta la gamma dei sentimenti umani, egli le dà la possibilità di incitare le nostre idee, di rivolgersi al nostro pensiero, di fare appello alla nostra riflessione, e la fornisce di un senso morale e intellettuale... Egli disegna melodicamente il carattere dei suoi personaggi e delle loro passioni principali, e queste melodie si aprono un varco, *nel canto o nell'accompagnamento*, ogni volta che le passioni e i sentimenti che esse esprimono sono messe in gioco. Questa persistenza sistematica è unita a un'arte della distribuzione che offrirebbe, con la finezza delle intuizioni psicologiche, poetiche e filosofiche di cui dà prova, un interesse altamente curioso anche a coloro per i quali le crome e le semicrome sono lettere morte e puri geroglifici. Wagner, forzando la nostra meditazione e la nostra memoria ad un esercizio così costante, strappa, già solo per questo, l'azione della musica al dominio dei vaghi intenerimenti, e aggiunge ai suoi incanti alcuni dei piaceri dello spirito. Con questo metodo, che complica i facili godimenti procurati da *una serie di arie raramente legate tra loro*, egli richiede una singolare attenzione dal pubblico, ma nello stesso tempo prepara emozioni più complete per quelli che sanno gustarle. Le