



Rivista Wagneriana

pubblicazione
dell'Associazione Wagneriana di Milano
in collaborazione con *La Voce Wagneriana*



Coordinatore

Aaron Tagliabue

Responsabile per l'Associazione Wagneriana di Milano

Guido Agosti

Responsabile per La voce Wagneriana

Luca Maria Spagnuolo

Comitato Editoriale

Andrea Camparsi

Associazione Wagneriana di Milano

Via Silvio Pellico 6, 20100, Milano

<https://www.associazionewagnerianamilano.it>

associazione.wagner.milano@gmail.com

La Voce Wagneriana -

Associazione Wagneriana di Avellino

<https://www.facebook.com/lavocewagneriana/>

lavocewagneriana@gmail.com

CONTENUTI

L'ANELLO DEL NIBELUNGO DI WAGNER - PARTE 4

di Marco Brighenti

pag 7

MONDI A CONFRONTO

di Adele Boghetich

pag 15

LISZT E WAGNER, UNO SCRIGNO DI INNOVAZIONI NATE DALLA LORO AMICIZIA

di Renzo Cresti

pag 17

IL CANE, IL CORVO E IL LUPO. SIEGMUND E L'EROE HELGI IN DIE WALKÜRE

di Francesco Sangriso

pag 30

WAGNER WALK A GRAUPA

di Stefania Bertoglio

pag 43

RECENSIONI LIBRI -

pag 46

WAGNER NEL MONDO -

pag 47

ATTIVITA' E EVENTI

pag 48

**TUTTI GLI ARTICOLI E SAGGI PUBBLICATI PRESENTI NON SONO RIPRODUCIBILI IN QUANTO
PROPRIETA' DEGLI AUTORI**

TEATRO ALLA SCALA

DER RING DES NIBELUNGEN

Richard Wagner

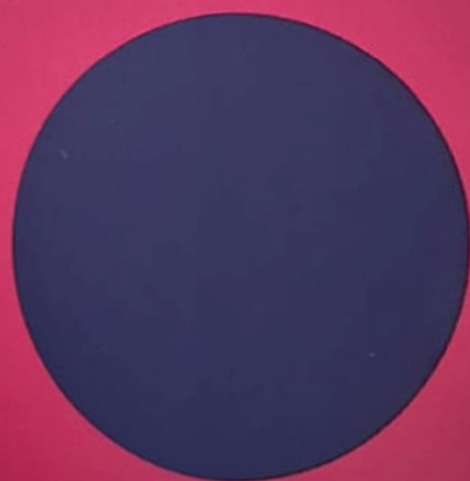
Direttori / Conductors

Simone Young
Alexander Soddy

Regia / Stage director

David McVicar

Marzo 2026
March



TUTTO IN UNA SETTIMANA COME WAGNER DESIDERAVA

Nel 150° anniversario della Prima esecuzione assoluta a Bayreuth (1876), la tetralogia del *Ring* di Wagner torna alla Scala a Marzo 2026 per due cicli completi, ciascuno in una settimana e con due diversi direttori di fama mondiale: **Simone Young** e **Alexander Soddy**. Un'immersione totale nel più visionario viaggio nel tempo e nell'uomo che il teatro musicale abbia creato, riletto dalla regia di **David McVicar**.

ALL IN A WEEK, AS WAGNER DREAMT OF

*On the occasion of the 150th anniversary of its world premiere in Bayreuth (1876), Wagner's Ring Tetralogy returns to La Scala in March 2026 for two complete cycles, each within a week and with two different world-class conductors: **Simone Young** and **Alexander Soddy**.*

*A full immersion into the most visionary journey ever to come out of the musical theatre, in a new staging entrusted to **David McVicar**.*

I Ciclo /
1st Cycle
**Simone
Young**

II Ciclo /
2nd Cycle
**Alexander
Soddy**

1 Mar

3 Mar

5 Mar

7 Mar

10 Mar

11 Mar

13 Mar

15 Mar

DAS RHEINGOLD h20

DIE WALKÜRE h18

SIEGFRIED h18

GÖTTERDÄMMERUNG h18



Wotan/Der Wanderer
Brünnhilde
Siegfried
Alberich

Fricka
Sieglinde
Hunding
Loge
Mime
Fasolt
Fafner
Erda
Waltraute
Donner
Froh
Freia

Michael Volle
Camilla Nylund
Klaus Florian Vogt
Ólafur Sigurdarson /
Johannes Martin Kränzle
Okka von der Damerau
Elza van den Heever
Günther Groissböck
Norbert Ernst
Wolfgang Ablinger-Sperrhacke
Jongmin Park
Ain Anger
Christa Mayer
Nina Stemme
André Schuen
Siyabonga Maqungu
Olga Bezsmertna

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

Date e cast possono essere soggetti a cambiamenti. Verificate sempre sul sito web le informazioni aggiornate e complete.

*Date and cast information can change.
Please check the website for updates and for complete details.*

Desidero rivolgere a tutte le socie e a tutti i soci dell'Associazione Wagneriana di Milano i miei auguri più cordiali per le festività natalizie e per un sereno 2026.

Anche questo 2025 che si avvia alla conclusione è stato caratterizzato da un'intensa attività, da nuovi progetti e nuovi incontri che hanno confermato il valore del lavoro svolto insieme e la vivacità del nostro sodalizio. I risultati ottenuti, ben rappresentati anche nei contributi di questo numero della Rivista, ci incoraggiano a proseguire con rinnovato entusiasmo.

Il 2026 sarà un anno particolarmente significativo per tutti gli appassionati di Wagner: ricorrerà infatti il 150° anniversario dell'inaugurazione del Festival di Bayreuth con la prima esecuzione dell'*Anello del Nibelungo*. La nostra Associazione si sta preparando a celebrare degnamente questo importante anniversario con un ricco calendario di iniziative, che presenteremo nei prossimi mesi e che accompagneranno le recite scaligere dell'intero ciclo nibelungico.

Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine a tutti i soci e a tutte le socie per l'impegno e l'attenzione con cui accompagnano le nostre attività, contribuendo in modo determinante alla loro riuscita.

Ricordo inoltre che la nostra Rivista continua a essere uno spazio aperto ai contributi di soci e simpatizzanti: articoli, segnalazioni e interventi possono essere inviati all'indirizzo associazione.wagner.milano@gmail.com.



Marco Targa

L'ANELLO DEL NIBELUNGO DI WAGNER

di Marco Brighenti
scrittore

PARTE 4 – IL CREPUSCOLO DEGLI DEI

Il crepuscolo degli dei: "Tutto quel che è, finisce."

Il fuoco sopraggiungendo giudicherà

e condannerà tutte le cose.

Eraclito

Con Die Götterdämmerung giungiamo alla terza e ultima giornata del Ring des Nibelungen. Avevamo lasciato Siegfried sulla roccia avvolta dalle fiamme, in un ardente amplesso con Brünnhilde. La sera prima il giovane ci era stato presentato, dopo il fallimento di Siegmund, come il vero eroe redentore che, sciolto dalla volontà del dio Wotan e condotto solo dall'istinto naturale, si ricongiunge con la Urmutter, la natura originaria, nel momento del mormorio della foresta (autentica sentimentalische Dichtung in musica, se prestiamo orecchio alle suggestioni di Schiller). Le fiamme che avvolgono la roccia di Brünnhilde sono il perimetro (τέμενος) dell'unico tempio che Wagner, attento lettore del filosofo bavarese Ludwig Feuerbach (1804-1872), riconosca: il tempio del libero amore. L'anello, da strumento di dominio, è trasfigurato in pegno d'amore. Perché dunque la saga non si conclude con l'apoteosi trionfale del III atto del Siegfried? E perché il caliginoso prologo delle Norne inizia con gli accordi del risveglio di Brünnhilde trasposti un semitono sotto (quasi una privazione di essere) e con gli arpeggi del Reno che avevamo sentito all'inizio della Vigilia trasposti dal Mi bemolle maggiore al più fosco Mi bemolle minore? Attende la coppia di amanti un destino di inganni e morte. Quale la necessità drammaturgica?

Per rispondere a queste domande è necessario ripercorrere per sommi capi le fasi principali della stesura del poema del Ring: ne ricaveremo che lo stesso Wagner ebbe idee via via più approfondite sul significato da attribuire alla morte del suo amato eroe e all'incendio del Walhalla. È singolare notare come nell'ultimo dramma del ciclo nibelungico la materia poetica giunga ad un tale grado di densità che lo stesso suo demiurgo ne dovette rinvenire il significato recondito solo dopo lunghi anni di lavoro e di meditazione.

I primi contatti con le fonti del mito Wagner li ebbe nel 1844 quando scorse l'ampia Deutsche Mythologie di Jakob Grimm. Nel 1846 lesse il Nibelungenlied, poema anonimo di 2400 strofe del XIII secolo. L'anno successivo si concentrò sulla Völsungasaga, un lungo segmento in 15

canti della *Völundarkvidha*, risalente al 1000 circa. Lesse ampi stralci dall'Edda poetica (in versi e anonima, contenuta in un codex redatto nel XIII e scoperto in Islanda nel 1600, ma con contenuto e linguaggio risalenti secondo i filologi fino al IX secolo) e l'Edda in prosa (sorta di manuale di poesia e mitologia scritto dal ricco mercante cristiano islandese Snorri Sturluson tra il 1222 e il 1225 con l'intento di dare testimonianza della cultura pagana nordica oramai al tramonto e che riporta ampi stralci in versi quasi integralmente compatibili con quelli dell'Edda poetica). Dell'Edda poetica Wagner usò soprattutto la prima parte, più celebre, la *Völupsà*, che contiene la cosmogonia norrena (e il sorgere e il distruggersi degli dei, il celebre Ragnarök). Fu solo nel 1851 che Wagner poté leggere l'intera Edda poetica, resa disponibile dalla prima traduzione integrale tedesca ad opera di Karl Simrock.

Tale disamina è importante poiché la fusione della vicenda di Sigurdhr/Siegfried con gli aspetti cosmogonici e cosmologici del mito nordico si condenserà nell'ultima giornata del Ring.

La stesura del testo dell'Anello durò dal 1848 al 1874, anni durante i quali particolarmente rimaneggiato fu proprio il finale della *Götterdämmerung*, destinato a racchiudere il succo dell'intero ciclo. Possiamo individuare sostanzialmente quattro direzioni che il finale prende nel corso delle varie stesure.

Il 4 ottobre del 1848 Wagner completa la prima stesura in prosa dell'intero ciclo nibelungico, *Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama* (Il mito dei Nibelunghi, abbozzo per un dramma). Pochi giorni dopo (tra l'8 e il 20 ottobre) completa la stesura in prosa dell'ultima parte del ciclo (corrispondente narrativamente a *Die Götterdämmerung*), intitolandola *Siegfrieds Tod* e tra il 12 e il 18 novembre dello stesso anno ne fa un poema in versi.

Nella prima versione Siegfried è ricalcato sul modello cristologico del capro espiatorio (sebbene, à rebours, bisognosi di redenzione qui non siano gli uomini, ma gli dei stessi). Il suo corpo ferito a tradimento è purificato dal fuoco ed egli ascende al cielo accanto al dio Wotan, a instaurare una nuova fase della storia degli dei. La colpa di Wotan è così lavata dal giovane eroe e gli immortali tornano a risplendere in tutta la loro gloria, accanto alla coppia di amanti che risorge dalle ceneri per dimorare eternamente nel Walhalla. Ecco come termina *Der Nibelungen-Mythus*, il primo abbozzo in prosa del Ring:

Udite dunque, magnifici dei, la vostra ingiustizia è estinta: rendete grazie a lui, all'eroe che su di sé prese la vostra colpa. [...] Soltanto uno domini, tu Allvater, o Magnifico! Che eterno sia il tuo potere, a te questi conduco: accoglilo dunque, egli è di valore!» [...]. Le fiamme si sono rinchiusse sopra Brünnhilde e Siegfried: – improvvisamente risplende chiarissimo fulgore: su un oscuro bordo di una nube si leva il fulgore, nel quale Brünnhilde, in splendente armatura sul destriero, come valchiria conduce via Siegfried tenendolo per mano.

Nel dicembre del 1852 Wagner apporta alcune modifiche al finale, per venire incontro alle nuove convinzioni maturate in seguito alla lettura di Ludwig Feuerbach. Wagner racconta nella sua autobiografia di aver conosciuto il pensiero di Feuerbach negli anni di

Dresda (1842-1849), ma fu solo dopo l'esilio elvetico del '49 che si immerse pienamente nella lettura dei suoi testi. La rigenerazione della schiatta degli dei, la divinizzazione di Siegfried e la sua ascesa celeste cozzavano col nuovo Vangelo predicato dal pensatore bavarese. Feuerbach, riprendendo l'antica dottrina del filosofo Senofane, sosteneva essere gli dei nient'altro che il prodotto dell'alienazione dell'uomo, il quale proietta al superlativo in entità trascendenti le proprie stesse facoltà e capacità. Gli eterni devono dunque tramontare affinché l'uomo possa riappropriarsi della propria essenza. In una lettera del 25 gennaio 1854 all'amico August Roeckel, che non solo condivise col musicista la trincea della rivoluzione, ma ne fu compagno di lavoro giornaliero all'Opera di Dresda dal '43 al '49, Wagner scrive: "Ciò che maggiormente mi colpisce è la vostra domanda, 'Perché mai, se l'oro è restituito al Reno, è necessario che gli dei periscano?' Sono certo che ad una buona rappresentazione lo spettatore dalla mente più ristretta non sarà lasciato in dubbio su tal punto. Certamente la caduta degli dei non è parte necessaria del dramma considerato come semplice nesso contrapposto alle cause. [...] No, la necessità di questa caduta doveva emergere dalle nostre più profonde convinzioni, come infatti emerge con Wotan".

L'uomo non oserà, però, sostituirsi a Dio: mortale e finito per destino, non può farsi egli stesso eterno. Nell'immortalità Feuerbach vide infatti un desiderio perverso ricorrente nella civiltà, dagli Egizi al cristianesimo (*Pensieri sulla morte e l'immortalità*, 1830). Come nella poesia del grande Hölderlin, anche l'eroe supremo Siegfried deve morire, non più, in questa seconda variante, per redimere col suo sacrificio la colpa degli dei, ma per riunirsi a quella terra da cui era nato. Una rivoluzione completa corre tra le due versioni: dall'incoronazione celeste di Sigfrido all'ateismo pugnace che desacralizza il mondo e gli uomini. Nondimeno il messaggio finale del ciclo nibelungico rimaneva circonfuso di una aureola di ottimismo: nell'età degli uomini dell'avvenire avrebbero dominato l'amore e l'affratellamento della specie (*Gattung*). Così si possono tradurre i versi del monologo finale di Brünnhilde:

*Come soffio svanì
la stirpe degli dei [...]
non beni, non oro
né lo splendore degli dei;
non reggia, non corte,
né il fasto dei signori;
non di oscuri patti
l'alleanza ingannevole,
non di ipocriti costumi
la severa legge;
felice nel piacere e nel dolore,
che solo esista l'amore.*

Tanto fu duratura l'influenza di Feuerbach che Wagner per lunghi anni considerò la sua opera in chiave "umanistica". Di qui la scelta di utilizzare quale motivo conclusivo della Trilogia la

melodia che, in *Die Walküre*, accompagnava il sacrificio da parte di Brünnhilde della propria divinità in nome dell'amore per la sofferente Sieglinde, il tema della redenzione attraverso l'amore (*Erlösung durch Liebe*), che nonostante l'assestamento dell'impianto ideologico, udiamo ancora oggi alla fine del Ring.

Eppure tale virata "feuerbachiana" non era evidentemente del tutto all'altezza della materia poetica elaborata da Wagner a partire dalla mitologia norrena, non ne esplorava cioè i meandri più oscuri.

Se foriero di una nuova umanità affratellata nell'amore, perché il crepuscolo si annuncia così minaccioso? E se solo l'amore avrebbe estinto la maledizione del potere, quale compimento maggiore nell'essersi trasfigurato l'anello stesso, nelle mani di Brünnhilde, in pegno di amore? Nessuno gesto appare più nobile del rifiuto, di fronte a Waltraute, di privarsi di tale pegno, anche a prezzo della vita. Che cosa dunque eros ancora non ha insegnato alla donna e quale nuova saggezza la persuaderà a restituire il gioiello alle figlie del Reno? Ci atterrisce, inoltre, che l'umanità dell'avvenire debba essere rappresentata dalla stirpe dei Ghibicunghi, l'esangue Gutrune e l'inetto Gunther! Nel mondo degli uomini vediamo intrighi, tradimenti e infingimenti come nel mondo degli dei e degli eroi. Taluno (Georg Bernard Shaw) lamenta essere *Die Götterdämmerung* troppo vicina alla forma tradizionale del melodramma, ma quale forma poteva meglio prestarsi alla meschinità e meccanicità dei comportamenti umani dei Ghibicunghi?

Al poeta e rivoluzionario Georg Herweg (1817-1875) dobbiamo uno degli eventi più importanti per la vita spirituale di Richard Wagner: fu lui infatti a consigliare la lettura dell'opera principe di Schopenhauer, quel Mondo come volontà e rappresentazione che il musicista sfogliò per la prima volta nell'autunno del 1854. Nel maggio del 1856 Wagner riprese in mano ancora una volta il finale: ora aveva presentito che l'inganno e la morte dell'amato permettono a Brünnhilde di accedere ad un livello di conoscenza ulteriore rispetto a quello dell'amore erotico. Avvertendo su sé stessa il destino dell'intero cosmo, la valchiria ripudiata, intuisce che, affinché una vera redenzione cosmica possa darsi, l'anello da pegno d'amore deve tornare ad essere occhio del Reno. Divenuta discepola del Buddha, sa che l'eterna volontà (*Wille*) della natura è la causa prima del dolore e del male, antecedente alle singole volontà di Alberich, Wotan o Hagen. La brama insaziabile che, prima Buddha, poi Schopenhauer, avevano denunciato quale essenza stessa della vita, l'illusione (*Maya*) dell'individualità, il sé, l'*ātman* o *principium individuationis* era la scaturigine di ogni dolore. Così, al termine del dramma Wagner le mette in bocca un inno al nirvana che così si può tradurre:

*Dalla casa del desiderio me ne vado,
dalla casa dell'illusione volo via,
del divenire eterno
mi chiudo alle spalle
le porte aperte.
Alla sacra terra eletta,*

*libera dalla brama e dall'illusione,
meta del cammino terreno,
liberata dalla rinascita,
mira ora la sapiente.
Dell'eternità la fine felice,
sapete come la conquistai?
Di un lutto amoroso
il profondo dolore mi aprì gli occhi:
il mondo vidi finire.*

La morte di Sigfrido non è qui il sacrificio che redime il divino ed il cosmo, non ha cioè una funzione redentrice diretta, ma la assume solo in quanto è il lutto che permette a Brünnhilde di accedere a una conoscenza superiore a quella di eros.

Se da ultimo Wagner scelse di espungere dal finale la morale buddhistico-schopenhaueriana, che risulta effettivamente un po' didascalica sulle labbra di Brünnhilde (quasi un sunto del Sermone di Benares), il filosofo di Danzica aveva però permesso a Wagner, anestetizzando l'ottimismo feuerbachiano, di cogliere le screziature più cupe della materia poetica originaria, di sintonizzarsi col pessimismo cosmico dell'Edda. Nel primo libro dell'Edda poetica, intitolato Völupsà, che contiene la profezia (spá) della veggente, viene raccontato il celeberrimo Ragnarök, che gli studiosi traducono con "fato degli dei" o "fine degli dei", e che descrive in termini spaventosi non la fine del mondo, si badi, ma la fine di un ciclo cosmico:

*S'abbuia il sole,
nel mare affonda la terra,
scompaiono dal cielo
gli astri splendenti.*

Il Ragnarök sarà annunciato dal Fimbulvetr, uno spaventoso inverno di tre anni che provocherà scompiglio fra gli uomini, sovvertirà le leggi della morale e i legami familiari nella guerra e nel sangue: è in questo lungo inverno che Siegfried giunge alla reggia dei Ghibicunghi. Ecco gli accenti cupi con cui viene descritto:

*Si colpiranno i fratelli
e l'uno all'altro daranno morte;
i cugini sopprimeranno
i vincoli di parentela:
crudo è il mondo,
grande il meretricio;
tempo di guerra, tempo di spada
vanno in pezzi gli scudi.*

Il cupo pessimismo norreno ben si accordava con una cognizione della *décadence* accesissima in Wagner: “sento in modo più penetrante degli altri la degenerazione della condizione generale delle cose” scrive da Zurigo l’8 Giugno del ’53 al solito August Röckel. E ancora: “ovunque volgiamo lo sguardo sul mondo civilizzato, riconosciamo la tendenza a degenerare della razza umana”. Se leggiamo l’incipit del primo abbozzo in prosa del ciclo (*Der Nibelungen-Mythos*) ci accorgiamo che l’idea generatrice dell’Anello del Nibelungo non furono le limpide acque del Reno, ma una immagine macabra e notturna: le righe introduttive dell’*Entwurf* (abbozzo) così dettano l’alzata di sipario:

Dal grembo della notte e della morte ha avuto origine una stirpe che abita nel Nibelheim (dimora della nebbia), cioè in tenebrosi crepacci e caverne sotterranei; sono i Nibelunghi. Con inquieta, infaticabile attività frugano le viscere della terra (come vermi nel corpo morto).

Grovigli di vermi che corrodono le interiora della terra stanno in vece dei flutti vorticosi del Reno. Il male, quale forza oscura, precede e segue i lunghi cicli di decadenza e rigenerazione della natura. Se torniamo ora con la mente alla Vigilia ci accorgeremo di strati di significati sottili che gettano luce sul senso drammaturgico del finale dell’ultima giornata. Quando Alberich era comparso in scena non erano ancora stata pronunciata la rinuncia all’amore (l’*Entsagung*), eppure la musica fin da subito ci aveva segnalato in modo stridente la presenza del male, il ritmo era incespicato perdendo la sicura fluidità delle acque del fiume. Il male, dunque, precede e sopravvive alla Storia stessa: non è forse, al termine della Trilogia, ancora vivo Alberich? Più originario della maledizione stessa del nano, come di ogni singola azione (*Tat*), il male non potrà essere annientato da alcun gesto eroico individuale. Se, d’altronde, causa prima ed ultima dell’oscura *Wurd* (destino) che minaccia l’universo fosse la maledizione dell’anello di Alberich, redenzione speculare sarebbe stata l’essere divenuto il gingillo un pegno di amore. E’ quanto medita Brünnhilde nel profondo della sua anima quando rifiuta a Waltraute la restituzione dell’anello.

L’ascoltatore, prima che il lettore, non si inganna se avverte che nel Crepuscolo degli dei ogni gesto, eroico o malvagio, ogni sorte individuale, di Sigfrido o di Brünnhilde, degli dei o degli uomini, si confonde nelle brume inesorabili della decadenza. Come al termine di un vortice l’accelerazione porta ad un avvicinarsi ed unirsi dei corpi, così nell’ultimo tratto di un ciclo cosmico, non si discernono più i torti e i meriti dei singoli, eroi, dei, nani e giganti, ugualmente avvolti dalla degenerazione universale: le colpe degli dei, siccome il gesto soverchiante degli eroi, si palesano nient’altro che funzioni del destino, della *Wurd*. Lo stesso Siegfried appare nel Crepuscolo assai più agito che agente: pedina di meschini raggiri l’eroe decaduto è, in quanto distruttore della lancia, necessario ma non sufficiente per la rigenerazione cosmica.

Il male che condurrà alla conflagrazione universale e alla fine del ciclo precede ogni azione determinata poiché è intrinseco all’esistenza stessa. Riaffiora in Wagner una metafisica radicalmente negativa che fu comune agli albori del pensiero “boreale” come di quello “mediterraneo”. La prima parola della filosofia greca, il frammento di Anassimandro (fr. 12

B1 DK), tramandato nel De Physica di Simplicio, ci rammenta che “da dove gli esseri hanno origine, là hanno secondo necessità anche la distruzione, poiché essi pagano l'uno all'altro, secondo l'ordine del tempo, la pena e l'espiazione dell'ingiustizia”. L'esistenza stessa è colpa, prevaricazione sugli altri esistenti e distacco dal tutto originario. Ciò che viene all'essere dovrà perire ed espiare così la propria colpa originaria. “Alles was ist, endet” (“tutto ciò che è, finisce”) aveva ricordato Erda a Wotan nella Quarta Scena del Rheingold, Erda la veggente, il cui Grundmotiv, col suo movimento circolare ascendente e discendente, appare quasi una pittura musicale di tale aforisma. Medesimo pessimismo metafisico troviamo, come dicevo, nell'Edda, dove si narra che a partire dal vuoto primordiale (ginnungagap) l'universo venne creato tramite un delitto, l'uccisione e lo smembramento da parte di tre dei (Odino/Wotan, Vili e Ve) del gigante primordiale Ymir, dalle cui ossa, sangue e capelli si formarono le rocce, il sangue, il mare. Per tale prevaricazione il destino degli dei (Ragnarök) è segnato dal principio. “Raccolta, fissata, formata l'unità indefinita della materia nell'individualità d'un essere, il male era sorto”, scrive il grande Guido Manacorda a commento dell'Edda. Il male originario comporta un decadere progressivo, prima lento poi accelerato, del cosmo, finché, quando il filo delle Norne si spezza, la fine è giunta. Dopo il tradimento e la morte di Siegfried, Brünnhilde comprende come la colpa risieda nella separazione originaria dal tutto e come solo la fine di un ciclo possa portare a una nuova alba: solo ora lei, che per amore aveva rinunciato alla divinità, compie la sua personale rinuncia all'amore ridonando l'anello alle figlie del Reno e ripristinando così l'equilibrio originario. La decadenza del cosmo, non ha tuttavia forma lineare, bensì ciclica, come ciclico è l'uscire e l'entrare nel nulla degli enti. L'intero Ring ripercorre le età del cosmo secondo l'indicazione platonica (età degli dei, età degli eroi, età degli uomini). Non l'estinzione, la noluntas del Nirvana attende dunque Brünnhilde, ma il crepuscolo che porta all'alba imminente. Troppo definitivo il pessimismo del filosofo di Danzica: se l'anello è infine tornato nel Reno un nuovo ciclo può incominciare, si attendono altri destini, cadute e redenzioni. Come sottolineato nella stessa Edda, dopo la conflagrazione universale un novello mondo può cominciare:

*Affiorare lei vede
ancora una volta
la terra dal mare
novellamente verde.
Cadono le acque,
l'aquila le sorvola,
lei che dall'alto
cattura i pesci.*

Come ricordava Wagner stesso la redenzione dal male non è la fine dei tempi, ma una nuova era ciclica nella storia. “Credete forse che, col venir meno della condizione attuale [...] la storia, la vita storica degli uomini venga a cessare? Tutto al contrario: perché una vera esistenza storica comincerà solo quando cesserà la cosiddetta ‘consequenza storica’ che è

durata finora". Tagliando "l'omelia" schopenhaueriana Wagner rinuncia dunque ad un finale troppo assertorio, scegliendo piuttosto l'inquietudine e l'incertezza del divenire. Lungi quindi da rappresentare un momento conclusivo, la musica finale che accompagna il rogo del Walhalla e l'inondazione del Reno, pone una fatale domanda aperta al futuro. Essa sa guardare con l'occhio colmo di rimpianto verso un mondo che tramonta, e nello stesso tempo sentire con trepidazione sulla propria pelle la brezza della nuova aurora. Nessuna musica sa contemplare, ancora oggi, con altrettanto dionisismo l'abisso del nulla e della distruzione e proprio quel vuoto sa accettare come l'unica possibilità di un nuovo essere, della nascita di una forma di vita ulteriore; in quel momento Wagner ci fa librare sulla china del divenire nella sua inquieta contraddizione.

Eppure, in questo rinnovarsi della natura, una ferita permane. Il Ring wagneriano inizia nella tonalità di Mi bemolle maggiore e si conclude in quella di Re bemolle maggiore, un tono sotto. Se nell'*aufheben* hegeliano, al termine del ciclo, la realtà si presenta arricchita dell'intero percorso svolto, al termine del Ring, quando le acque del Reno avranno spento l'incendio del Walhalla e una nuova era sarà cominciata, la natura si presenterà rinnovata sì, ma diminuita: saranno i cicli di creazione e distruzione infiniti, o degraderanno lentamente verso il nulla?

MONDI A CONFRONTO

di Adele Boghetich
scrittrice, musicologa, germanista
[www.adeleboghetich.com]

Curiosità di una vita eroica e irrequieta

Sulla quadruplice radice del principio di ragion sufficiente tuonava il titolo della tesi di laurea (Jena, 1813) di Arthur Schopenhauer: un'ampia disquisizione su intelletto, ragione, senso e coscienza, basi di un più complesso sistema filosofico che nel 1818 confluirà nel Mondo come volontà e rappresentazione per aver fortuna solo nelle edizioni degli anni Cinquanta, arricchite dai Supplementi. È il 1854, infatti, quando Richard Wagner, profugo a Zurigo dopo la rivolta del 1849 a Dresda, legge il trattato di Schopenhauer; e sarà il grande "evento" della sua vita, capace di stravolgere il mondo del mito e dei suoi divini eroi per dar voce al dolore, al desiderio, all'illusione, al sogno. La rilettura, poi, con Mathilde Wesendonk di quelle stesse pagine così profondamente intrise di aura romantica, condurranno l'Artista e la sua Musa verso un proprio sublime regno di struggimento e piacere, espresso nelle liriche di Mathilde – Quali meravigliosi sogni avvolgono i miei sensi, penetrano nella mia anima per poi spegnersi sul tuo petto e perdersi nel silenzio della morte – come nei versi del Tristan e Isolde – Sublime, eterna, sacra notte d'estasi d'amore! Dolce, invocata morte d'amore! Struggimento senza dolore, senza pianto, senza addio... Noi soli, eternamente insieme, in spazi infiniti, in sogni beati! Definito dallo stesso Wagner in una Lettera a Liszt il «monumento al meraviglioso sogno dell'Amore», il poema del Tristan (scritto su carta rosa e dedicato a Mathilde) è completato nel settembre del 1857 per darne lettura alla dolce Musa nelle eleganti serate d'autunno di Villa Wesendonk; ma quell'oceano di sofferenza, di crisi di coscienza che è anche crisi di una cultura, è destinato ad agitarsi tra le irrequiete atmosfere domestiche dell'inverno zurighese. Un breve viaggio a Parigi per promuovere Tannhäuser e farsi donare un Erard gran coda, inseparabile "cigno nero", seda la tempesta ma al rientro, accanto a Mathilde, Wagner scopre un inatteso cavaliere proveniente dai mari del Sud Italia: è Francesco De Sanctis, docente di Letteratura italiana al Politecnico di Zurigo e precedente di Mathilde per la lettura della Commedia dantesca, al momento impegnato nella stesura del dialogo critico Schopenhauer e Leopardi per la «Rivista Contemporanea» di Torino. Nulla manca a quell'avvenente, erudito quarantenne: formazione giuridica, filosofica e letteraria (sua la traduzione italiana del Manuale di una storia generale della poesia e della logica di Hegel), un ardore politico che lo ha spinto tra le fila dei rivoltosi del Quarantotto napoletano e un solido razionalismo hegeliano, che non cede né al fascinoso teatro di Wagner (per De Sanctis non più "l'artista dell'avvenire" ma un «corruttore della musica») né al seducente pensiero di Schopenhauer (che nei Parerga und Paralipomena ha già definito Hegel «un buffone insipido e ignorante», responsabile della corruzione intellettuale del suo secolo con al seguito una schiera di filosofi dilettanti!), ritenuto, come il musicista sassone, un

«ciarlatano». La sua Volontà infatti, celebrato il funerale dell'Idea pretende ora di essere la soluzione semplice al problema impossibile, «la verità delle verità» fuori dalle forme dell'intelletto: non logica né empirica, non metafisica né metalogica, vuol essere l'ultima scoperta, «la sola cosa che resta da fare in filosofia». Una filosofia dell'ozio, un fumo d'oppio che considera la patria un'astrazione, l'umanità una finzione, la storia un gioco di nuvole di uomini condannati a noia e dolore, e che avrebbe ridotto l'Europa all'evirata immobilità orientale, con una «bella, adorabile, pietosa morte» e «molte cose peregrine» distribuite in disordinata dottrina, di piacevole lettura solo quale passatempo per sprovveduti. Un'analisi lucida e spietata, condotta a dialogo immaginario tra maestro e discepolo (da cui emerge anche il confronto tra la "metafisica del dolore" e l'amata poesia di Leopardi), ma pericolosa da offrire alla Musa ispiratrice della tenera Isolde, fedele fino alla morte a Tristan e al suo regno dell'illusione. Cinque anni più tardi infatti, il 16 gennaio 1862, Mathilde scriverà ancora a Wagner:

«Ho letto la biografia di Schopenhauer, e la forza straordinaria della sua indole, che ha tanto in comune con la Vostra, mi ha nuovamente attratta. Un antico desiderio mi colse: guardare ancora una volta negli occhi ispirati del Genio, specchio profondo della Natura. Ricordai così il nostro rapporto, rivedi tutta la ricchezza del mondo che Voi rivelaste al mio spirito di bambina. I miei occhi fissavano quella meravigliosa costruzione, il mio cuore esultava di profonda gratitudine. Nulla, di tutto questo, deve perdersi! Finché avrò respiro tenderò alla conoscenza, e questo sarà il Vostro grande contributo.»

Se dunque per Mathilde l'incantesimo ha vinto la ragione spargendo sullo spirito il benefico balsamo del sogno, l'attenta analisi del *De Sanctis* resterà il primo serio studio italiano sul filosofo tedesco, non privo tra le righe di sarcastica, sottile ironia, non facile da cogliere per un lettore d'oltrealpe... Schopenhauer, infatti, si farà inviare il Dialogo per poi compiacersene e scrivere entusiastici commenti ai suoi dotti amici tedeschi, come nella Lettera del 23 febbraio 1859 a Ernst Otto Lindner (direttore del quotidiano berlinese «*Vossische Zeitung*», nonché traduttore dei *Canti* di Leopardi) dove, nella gioia di vedersi accostato al poeta italiano, «fratello in spirito e pensiero», dichiara:

«Ho letto quel Dialogo due volte, attentamente, e stupisco nel riconoscere in quale alto grado questo critico italiano si sia impossessato della mia filosofia, e come bene l'abbia compresa. Non fa suonare, come usano i professori tedeschi; non ha assorbito il mio pensiero in succum et sanguinem, per adoperarlo dove occorre. Pieno di entusiasmo, usa a volte qua e là anche un giuoco sarcastico per divertire il suo pubblico, ma in alcune pagine n'innalza alle stelle facendo porre tra i Leopardi, che leggo spesso e con ammirazione».

E poi concludere: «Tralascio le invettive contro di me nella chiusa: provengono solo dal fatto che la Giovane Italia, come la giacquembe democratica tedesca del 1848, non ha trovato in me il suo uomo!».

Redenzione al redentore!

LISZT E WAGNER, UNO SCRIGNO DI INNOVAZIONI NATE DALLA LORO AMICIZIA

di Renzo Cresti
scrittore e musicologo
[info@renzocresti.com]

Vi sono nella storia della musica dei momenti topici in cui maturano idee e fatti, periodi di tempo in cui s'intrecciano uomini e cose creando delle forti spinte propulsive che si riverberano negli anni e nei decenni successivi. È quello che è successo nella Parigi degli anni Trenta, quando gli elementi della Frühromantik vengono filtrati e riproposti in una serie impressionante di innovazioni, alcune realizzate in quel decennio fortunato, altre in quello successivo e oltre, in Francia come in Germania e perfino in Italia. Un intreccio affascinante si attua fra le varie posizioni estetiche, tutte legate a forti pressioni comportamentali che collegano l'estetica all'etica. Circolazione di idee e fatti, decisiva per le sorti della storia della musica mitteleuropea, che si realizza fra i musicisti francesi, principalmente Hector Berlioz, e quelli provenienti da altri paesi, fra tutti Franz Liszt e Richard Wagner.

Le considerazioni poetico-filosofiche-musicali dalla Frühromantik tedesca si diffusero presto in Francia, dove trovarono in Berlioz il musicista più pronto ad accoglierle e a condividerle con i musicisti a lui vicino, in particolare con Liszt. Ciò che il romantico cercava era un 'linguaggio' dell'interiorità e contemporaneamente dell'elevazione; musica strumentale e vocale dovevano, infine, convergere nel divenire dei suoni che, come già aveva affermato Rousseau, possono esprimere messaggi nascosti, mentre il poeta è incatenato all'evidenza e il pittore non può descrivere gli oggetti che non si possono vedere (poesia e pittura astratta non erano ancora nate!) La musica veniva dunque considerata la sola arte che poteva aspirare alla redenzione, sociale e individuale, aspirazione che percorse tutto il secolo, che trovò in Liszt e in Wagner i più convinti assertori. Il loro concetto di redenzione è assai sui generis e troppo estetizzante, lontano da ogni serio approfondimento religioso e da un vero impegno sociale, ma risulta comunque un formidabile pensiero contro l'alienazione imperante.

Su questi punti la vicinanza fra Liszt e Wagner fu straordinaria, entrambi condannarono il formalismo perché non poteva relazionarsi con il grande pubblico, iniziò a trapelare il concetto di 'massa' con la quale l'artista deve relazionarsi, è un dovere morale in quanto l'arte non è unicamente un oggetto tecnico, ma una potente forma di comunicazione che per Liszt fu – etimologicamente – una forma per entrare in una comunità spirituale col popolo, mentre Wagner, per sottolineare il valore espressivo dell'arte, si rifecce all'antico teatro greco, quando arte e collettività erano intimamente collegate.

Fu all'inizio del 1839 che Wagner maturò il proposito di andare a Parigi, dopo diversi anni sfortunati trascorsi in varie città tedesche, dalle quali non aveva ottenuto quella considerazione che sperava, e dopo la parentesi di Riga. Malgrado gli atteggiamenti sciovinistici, Wagner riconobbe che il biennio in cui abitò a Parigi fu di fondamentale importanza, per la maturazione della sua poetica, della drammaturgia e della musica.

Liszt era giunto a Parigi, accompagnato dal padre Adam, fin dal 1823, dopo che era stato a Vienna per prendere lezioni da Czerny e da Salieri e dopo un giro di concerti a Vienna, Monaco, Stoccarda, Strasburgo. L'intento del giovane Liszt era di entrare al Conservatoire, ma il severo Cherubini rifiutò l'iscrizione, a causa della norma che impediva agli stranieri l'accesso alla scuola. Ai primi anni Venti le città più importanti per il pianoforte erano Vienna e Londra, ma al Conservatoire vi erano ottimi insegnanti pianisti quali Adam e Zimmermann. A seguito del rifiuto, il padre decise che suo figlio doveva prendere lezioni di pianoforte da Reicha, con il quale aveva studiato anche Berlioz, e da Paër per la composizione. Nel frattempo il giovane Liszt si faceva conoscere nei salotti, diventando un idolo di Parigi. Suonava i grandi tedeschi: Bach, Mozart, Beethoven, Weber. Leggeva testi religiosi: la Bibbia, SaintSimon, La Mennais, ma anche Hugo, Montaigne, Châteaubriand. Gli influssi letterari saranno decisivi per la personalità di Liszt e per la sua messa a punto della poetica del poema sinfonico.

Liszt s'incontrò con Berlioz alla prima della Sinfonia fantastica, i due giovani musicisti parlarono soprattutto del Faust di Goethe, che Liszt non conosceva e di cui poi s'innamorò (lo lesse nella traduzione francese di de Nerval), ne nacque un sodalizio in nome di una concezione musicale simile e di una missione sociale dell'arte. Dopo il concerto, Liszt invitò Berlioz a casa sua, in rue de Provence, e in quella occasione decise di fare della Fantastique una 'riduzione' pianistica.

Derivati in linea diretta dalla Sinfonia fantastica sono i poemi sinfonici, che Liszt chiamò Sinfoniche Dichtung, ma più in generale tutta la sua concezione formale risente dell'influsso berlioziano, così come l'orchestrazione, infatti, quando Liszt era a Weimar e fu convinto dalla sua compagna principessa Caroline von Wittgenstein a strumentare in prima persona i suoi lavori, la tipologia dell'orchestrazione adottata fu quella tipica di Berlioz, ad ampi gesti, con inserimenti strumentali ariosi e taglienti, spesso privi di raffinate sfumature e a tratti marcati, al contrario della tecnica di Wagner che univa gli strumenti in impasti costantemente mutevoli.

Nel settembre del 1831, dalla Germania era giunto a Parigi Fryderyk Chopin: «Sono arrivato qui senza molti intoppi (ma con molte spese); sono contento di ciò che vi ho trovato, ho i primi musicisti del mondo e il primo teatro d'opera. Conosco Rossini, Cherubini, Paër. [...] Non puoi immaginare quanti polacchi si trovano qui. [...] Abito nel Boulevard Poissonnière n. 27, non immagini che bel posto sia; ho una piccola camera con mobili in mogano assai belli, con un balcone che si affaccia sui boulevards, dal quale ho una vista che spazia da Montmatre al Pantheon». Come per Wagner, anche per Chopin la casa in cui viveva e lavorava era fondamentale: aveva bisogno che avesse una certa esposizione, una bella vista, che fosse

silenziosa e ben arredata, bisogno che aumentò col tempo, quando iniziò a mantenersi con le lezioni private e quando la salute peggiorò, costringendolo a vivere sempre più chiuso nell'appartamento.

Liszt ascoltò per la prima volta suonare Chopin alla Sala Pleyel il 26 febbraio 1832, proponeva il suo Concerto in fa minore e le Variazioni sul tema Là ci darem la mano. I due suonarono anche insieme: il 15 dicembre del 1833 al Conservatoire in cui eseguirono, unitamente a Hiller, il Concerto per 3 tastiere di Bach. Nel novembre dell'anno successivo suonarono a completamento del concerto che prevedeva Aroldo in Italia di Berlioz (i cui rapporti con Chopin non furono buoni). Inoltre, il 25 dicembre alla Sala Pleyel, Liszt e Chopin eseguirono il Duo su temi di Mendelssohn dello stesso Liszt. E ancora, parteciparono ad alcuni concerti di beneficenza e suonarono insieme anche nel periodo successivo. Questa frequentazione a contatto di gomito permise naturalmente anche uno scambio di idee sulla composizione.

Wagner fu colpito dai procedimenti armonici degli Studi e dei Preludi, alcuni di questi brani, come per esempio lo Studio n. 6 dell'op. 10 e come il Preludio n. 8, con armonie assai più avanzate di quelle che il giovane Wagner potesse immaginare; ma anche i 15 Notturmi, composti da Chopin entro il 1841 dovettero sconcertare Wagner, per la loro atmosfera realizzata da una timbrica particolarissima; quasi intimorito Wagner reagì in maniera scomposta dicendo che le composizioni chopiniane erano troppo ricche di figurazioni e che non esprimevano forte ardore!

Sempre nel 1841, vi è una poesia di Heine, Die Lorelei, musicata da Liszt con dei procedimenti tali che risultano particolarmente interessanti per osservare le sintonie espressive che si realizzavano all'epoca, ottenute con una ricerca compositiva che da Liszt passerà a Wagner. Charles Rosen vede, nelle battute iniziali della composizione di Liszt un richiamo al Vorspiel di Tristan, richiamo accentuato nella seconda versione, composta proprio nel 1856, quando Wagner iniziò a musicare il suo dramma: «La seconda versione fu pubblicata nel 1856 e il 19 dicembre di quell'anno Wagner cominciò ad abbozzare il Tristan. L'antiorità di Liszt è perciò sicura e Wagner perfino riconobbe il proprio debito».

Se all'inizio del 1840 Wagner aveva conosciuto Berlioz, nell'aprile incontrò velocemente Liszt, al quale poi inviò un biglietto durante uno dei suoi applauditi concerti. Le adulazioni e i billets-doux giungevano a Liszt in grande quantità, non fece attenzione più di tanto a quello di Wagner, tanto che si scordò di lui, come disse francamente quando ebbe modo di rincontrarlo, a Berlino nel dicembre del 1842. Così Wagner racconta del fugace incontro con Liszt, durante il suo secondo inverno parigino:

Ero stato informato da una lettera di Laube, sempre solerte in mio favore, che Liszt sarebbe venuto a Parigi e che egli avrebbe parlato di me in Germania e mi aveva raccomandato: non trascurassi perciò di fargli visita, Liszt era generoso e avrebbe certamente saputo aiutarmi. Quando ebbi appreso il suo arrivo, mi feci annunciare da lui in albergo. Erano le prime ore del pomeriggio; fui introdotto nel salone, ed incontrai prima di tutto alcuni signori forestieri, ai quali si aggiunse ben presto anche Liszt, affabile e loquace, in abito da casa. Incapace di prender parte alla conversazione che si svolgeva in francese, che si aggirava intorno ai casi

della sua ultima tournée in Ungheria, stetti un po' ad ascoltare, francamente annoiato, finché Liszt mi interrogò benignamente: che poteva fare per me? Della raccomandazione di Laube parve non riuscisse a ricordarsi; tutto ciò che seppi rispondere alla sua domanda è che desideravo fare la sua conoscenza. Egli non aveva nulla in contrario e mi disse che non si sarebbe dimenticato di farmi avere un biglietto per il prossimo suo concerto. [...] Mi recai alla Sala Érard, vidi il palco su cui stava il piano a coda, strettamente circondato dalla crema del mondo femminile parigino, assistetti alle entusiastiche ovazioni tributate al virtuoso che tutto il mondo ammira, ascoltai molti dei suoi numeri più brillanti, come la Fantasia su Roberto il diavolo, e non ne riportai in sostanza alcun'altra impressione che quella di un rintronato sbalordimento. Era il tempo in cui stavo rompendo completamente con un indirizzo che mi aveva traviato contro la mia intima natura.

Wagner non intuì subito quanta importanza Liszt avrebbe avuto nella sua vita e nella sua arte, egli vide solo il funambolico virtuoso e volle far credere di aver rotto con un indirizzo che lo aveva «traviato», e certamente nella sua mente si agitavano progetti diversi, ma non «completamente», in quanto proprio in quei mesi aveva concluso Rienzi che a quell'«indirizzo» apparteneva ancora integralmente.

Liszt e Wagner si rividero, a Berlino due anni dopo, Liszt si ricordava a mala pena del giovane musicista tedesco. Più tardi Liszt iniziò a sentir parlare di Rienzi, dopo la prima rappresentazione all'Opera di Dresda, il 20 ottobre del 1842. Fu la cantante Schröder-Devrient, allora assai famosa (apprezzata anche da Chopin) e successivamente interprete di tantissime rappresentazioni wagneriane, a far ritrovare i due, l'incontro avvenne appunto a Berlino nel dicembre. Il tono fu cordiale e Wagner stavolta colpì Liszt, il quale si ripromise d'instaurare con lui una conoscenza più approfondita, tuttavia i due non si rividero fino al 1849. In questo periodo vi furono solo tre lettere di Wagner a Liszt, una scritta nel 1845, una l'anno successivo e l'altra nel 1848, nella quale chiese, spudoratamente come suo solito, 5.000 talleri per la pubblicazione delle sue opere. Liszt, generoso come sempre e intuendo la forza del genio wagneriano, diede i denari e da lì nacque uno dei rapporti più importanti della storia della musica, testimoniato da un epistolario enorme, nel quale emerge il carattere egoistico di Wagner e quello generoso di Liszt, diversità di caratteri della quale i due ebbero consapevolezza, differenze che furono utili a entrambi e che, nei momenti di tensione, trovarono l'arte a svolgere l'opera di riconciliazione.

Liszt intuì che Wagner era il più grande compositore dell'epoca e Wagner riconobbe in Liszt l'unico musicista con il quale poteva avere un rapporto di riconoscenza e (quasi) paritario. Alla fine del banchetto inaugurale del festival di Bayreuth, davanti a musicisti e sovrani, Wagner seppe scendere dall'alto della sua infinita megalomania, per rendere il doveroso omaggio al fedele amico: «Ecco l'uomo cui va reso l'omaggio più grande. Quando tutti mi schernivano egli mi concesse una fiducia incrollabile. Senza di lui non avreste potuto ascoltare oggi neppure una delle mie note. Devo completamente a lui ciò che possiedo e ciò che sono». Liszt aveva preso l'incarico di direttore d'orchestra del teatro di Weimar nel febbraio del 1848. La prima opera da lui diretta fu Marta di Flotow e in 13 anni di attività concertò e diresse 43

opere, delle quali 28 di musicisti contemporanei. Nei titoli proposti ritroviamo l'intreccio già visto a Parigi negli anni Trenta, con i nomi fondamentali di Gluck e Weber e quello di Berlioz. Di Wagner mise in scena *Tannhäuser* nel 1849. Fu quindi la volta di *Lohengrin* in prima assoluta il 28 agosto dell'anno seguente e de *L'Olandese volante* nel 1853. Successivamente, diresse anche *Siegfried* e *L'oro del Reno*. L'importanza di queste realizzazioni dei drammi wagneriani fu fondamentale per lo sviluppo della musica tedesca ed europea.

Collegando Liszt a Wagner molti musicologi hanno inserito il grande pianista nella cosiddetta 'Scuola neo-tedesca', ma inserire Liszt nella *Neu Deutsche* è assai problematico, prima di tutto perché questa 'scuola' non esiste, neanche intesa come orientamento, poi perché l'educazione e la forma mentis lisztiana è palesemente cosmopolita, europea per esperienze vissute, italianizzante e francesizzante in molti aspetti e cattolica di fede.

Anche a livello informativo Liszt fu per Wagner assai importante, gli fece conoscere, fra l'altro, opere fondamentali come i *Preludi* di Chopin e la *Sonata op. 106* di Beethoven. Furono gli anni Cinquanta che videro l'intersecarsi delle molteplici influenze – poetiche, estetiche, musicali – fra Liszt e Wagner, le quali costituiranno un intreccio dal quale è difficile discernere le provenienze e le filiazioni, intreccio al quale va ad aggiungersi pure il tema religioso, sempre presente in Liszt e accentuato nel periodo romano, e di fondamentale importanza nel tardo Wagner. Va da sé che questa trama di reciproche influenze fu declinata da Wagner in maniera del tutto diversa, tramite il teatro e in maniera assolutamente geniale.

L'aver volto la musica verso gli orizzonti incerti del superamento delle forme classiche per concedersi ai colori dell'extra-musicale, il primato di un'espressione inquieta e l'aver inteso l'oggetto musicale come simbolo di autoanalisi dei segreti dell'io e come conoscenza profonda del mondo, sulla scia di Berlioz; inoltre, l'essersi liberato dalle convenzioni della tonalità, tutti questi aspetti hanno fatto di Liszt un punto di riferimento per qualsiasi musicista che fosse alla ricerca di mezzi nuovi per una rinnovata comunicazione, più in sintonia con il mutar dei tempi, sociali e culturali.

La 'musica dell'avvenire' fu per Liszt la ricerca di un processo educativo che avrebbe dovuto legare la musica nuova a una rinnovata sensibilità e spiritualità, seguendo una sorta di platonismo visionario. Per Wagner l'avvenire si configurava con il suo proprio operare e con la sua stessa opera, strutturata in modo geniale, ma che aveva radici nelle trame culturali e musicali della Germania e della Francia fra gli anni Trenta e Quaranta, soprattutto nelle trame che Wagner creò con Liszt.

Le libere trascrizioni pianistiche di Liszt delle opere wagneriane iniziarono presto, la prima risale al 1848, si tratta dell'*Ouverture* da *Tannhäuser*, alla quale, l'anno successivo, seguì la trasfigurazione del recitativo e della romanza *O du mein holder Abendstern*, sempre dal medesimo dramma, trascritta anche per violoncello e pianoforte nel 1852, quando Liszt riprodusse pure Due pezzi da *Lohengrin* e da *Tannhäuser* (lavoro revisionato nel 1874). Seguirono due anni dopo i Tre pezzi da *Lohengrin*; quindi, nel 1860 pubblicò lo *Spinnerlied* da *L'Olandese volante*. Nel 1860 trascrisse per la prima volta il coro dei Pellegrini da *Tannhäuser* per organo, a questa trascrizione organistica (rivista due anni dopo) ne seguì una

prima per pianoforte nel 1861 e una seconda versione l'anno successivo. Nel 1867 fu la volta di *Isoldens Liebestod* tratto da *Tristan e Isolde* (brano rivisto nel 1874), quindi, nel 1871, *Am stillen Herd* da *I Maestri cantori*; nel 1872 *Ballade* da *L'Olandese volante*; nel 1876 *Walhall* da *L'anello del Nibelungo*; nel 1882 *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral* da *Parsifal*. Questi continui ed espliciti segnali di stima e affetto parlano da soli dell'ininterrotto rapporto musicale che intercorse fra i due grandi musicisti.

Un corpus di altissima qualità. Liszt riesce a cogliere prodigiosamente l'*ethos* delle opere di Wagner, superando difficoltà teoricamente inarrivabili. L'orchestra di Wagner è il risultato di un pensiero complesso che, nell'atto della creazione, non passa attraverso la mediazione di alcuno strumento, nemmeno del pianoforte, usato spesso dai compositori come sinopia dell'orchestra. Gli adattamenti per pianoforte delle opere di Wagner, usati in teatro per il lavoro preparatorio, mostrano quanto sia impraticabile una 'riduzione' del pensiero wagneriano. Eppure Liszt riesce nell'impossibile: dalla sua tastiera riemerge magicamente il suono dell'orchestra con la sua straordinaria capacità evocativa di storie e luoghi mitici. Adatta il linguaggio pianistico allo stile dell'opera, considerando il percorso compiuto da Wagner tra *Rienzi* e *Parsifal*: assegna a *Rienzi* un tessuto ricco, altisonante, virtuosistico e a *Parsifal* sonorità rarefatte, tratte dal silenzio, profetiche.

Liszt, malgrado le cadute di gusto e stilistiche (come del resto in Berlioz), riuscì a rendere assai ricco il suo scrigno musicale, pieno di sollecitazioni poetiche e di novità tecnico-formali. Wagner non solo ebbe l'opportunità biografica di aprire questo forziere ma ebbe anche l'intelligenza di saperlo sfruttare bene, raccolse le spinte propulsive e le trasformò inserendole in un contesto più ampio e profondo, mettendole a frutto in un'innovazione continua e strabiliante con la quale tutti (anche quelli che la rifiutarono) dovettero fare i conti.

Scriva Schönberg: «Liszt è stato uno di coloro che hanno avviato la lotta contro la tonalità: sia con i temi che non rimandano necessariamente a un centro di questo tipo sia con molti dettagli armonici che furono esauriti musicalmente dai suoi successori». L'intreccio fra Berlioz e Liszt e Wagner è uno dei nodi più stretti e più importanti della storia della musica europea dell'Ottocento, che influenzerà musicisti e tendenze di tutta Europa dall'Impressionismo all'Espressionismo, da Debussy a Ravel, da Richard Strauss a Reger, dalla cosiddetta Seconda Scuola di Vienna al Gruppo dei Cinque, dall'opera italiana di fine secolo a Skrjabin e ai tanti musicisti delle Scuole Nazionali, fino alla musica del secondo Novecento, che recupera forme e stili del poema sinfonico. «Liszt scrive negli ultimi anni della sua vita una serie di pagine che si aprono ora all'Espressionismo e alla atonalità, ora all'Impressionismo francese. Vale la pena di ricordare lo stupore di Bartók di fronte al manoscritto di Czardas macabre e anche che Debussy ebbe modo di ascoltare di persona Liszt durante un soggiorno a Villa Medici restandone sbalordito».

Wagner, oltre ad aver imparato molto in quegli anni dall'intreccio di musiche e persone conosciute, si arricchì delle conoscenze lisztiane, comprese quelle dell'arte del dirigere, sulla quale scriverà un saggio nel 1869. Dalle testimonianze di Berlioz, Schumann e dello stesso Wagner si deduce che Liszt era molto preparato e scrupoloso nella direzione d'orchestra,

evidentemente facendo tesoro delle riflessioni sull'interpretazione svolte durante la sua carriera pianistica. Al modo di dirigere di Liszt si devono poi alcuni aspetti che diverranno usuali, come le prove a sezioni con l'orchestra durante la concertazione e il dirigere a memoria (come aveva fatto nelle esecuzioni al pianoforte). Era molto attento alle dinamiche e prediligeva, come Wagner, tempi più lenti. Era rigoroso nel rispetto dei particolari, spesso insoddisfatto (anche quando richiese trenta prove per l'allestimento di Siegfried e due prove generali per L'Olandese volante).

Lo scritto Sull'arte del dirigere è uno dei rari esempi rivolti a quest'arte che stava fortificandosi sulla metà dell'Ottocento. Fu iniziato il 31 ottobre del '69 e pubblicato alla fine dell'anno, si tratta di un resoconto di alcune esperienze che Wagner direttore aveva fatto, è assai diverso dal trattato di Berlioz, scritto trent'anni prima, *Le chef d'orchestre*, che è uno studio organico sulla prassi direttoriale. Nel 1853 anche Liszt aveva pubblicato uno scritto, intitolato *Una lettera sulla direzione*, sicuramente conosciuto da Wagner. La molla che spinse Liszt a stendere questo articolo furono le esecuzioni del festival di Karlsruhe, da qui partì per comunicare alcune sue esperienze direttoriali, cita Berlioz e Wagner, ma soprattutto presta attenzione ad alcuni aspetti interpretativi come l'accento, il ritmo, il fraseggio e, per quanto concerne la rappresentazione delle opere, il declamato dei cantanti e la giusta dosatura delle luci e delle ombre nella messa in scena. Liszt conclude dicendo che le esigenze espressive devono sopravanzare quelle tecniche e che la lettera uccide lo spirito (interessante è il fatto che pochi mesi dopo, nel suo libro *Il bello musicale*, Hanslick scriveva pressoché il contrario). Punto di partenza dello scritto wagneriano è l'esaltazione del melos e la massima attenzione al tempo e alle dinamiche, anzi, la cantabilità del pezzo dovrebbe derivare proprio dalla giusta interpretazione del tempo. Afferma un principio fondamentale (che se ancora oggi fosse rispettato sentiremmo meno esecuzioni meccaniche) ossia che per ben suonare bisogna prima ben cantare! Sostiene, infatti, che la migliore guida che abbia avuto per le interpretazioni delle sinfonie di Beethoven fu quella della Schröder-Devrient. A questo proposito cita il suo precedente articolo *Rapporto sulla fondazione d'una scuola musicale tedesca*, scritto nel marzo del 1865 e rivolto a Ludwig, nella speranza che si occupasse della costruzione di un Conservatorio a Monaco. Sente ancora l'esigenza (e la sentirà anche a Bayreuth) di trasmettere questi principi ai giovani e di preservare i caratteri tipici della tradizione della musica tedesca da Bach a Beethoven a lui stesso.

Ci sono alcuni esempi concreti di come ben dirigere alcune pagine di Mozart (ouverture da *Le nozze di Figaro* e da *Il don Giovanni*, Sinfonia in sol), di Beethoven (Sinfonie n. 3 e n. 9) e di Weber (ouverture da *Il franco cacciatore*), ma vi compaiono anche accenni a *Norma* e a *Il Barbiere di Siviglia*. Sulle sue composizioni si sofferma solo su *I Maestri cantori* e su *Tannhäuser*, parlando del Vorspiel della commedia e della marcia dei cavalieri del secondo atto e del racconto della visita a Roma di *Tannhäuser*, indicando soprattutto i tempi giusti. Non mancano gli spunti polemici, Wagner scrive che la cattiva qualità delle orchestre tedesche dipende da coloro che la dirigono che spesso altro non sono che Kappellmeister. Dice che l'unica preoccupazione è di trovare un buon primo violino, perché possa guidare gli

archi secondo la strumentazione dei compositori italiani. Compaiano anche le inevitabili frecciate a Meyerbeer e soprattutto a Mendelssohn i quali, scrive Wagner, si sono interessati alla direzione ma senza apportarne miglioramenti alcuni.

Nello stesso 1848 che vide Liszt a Weimar, Wagner era a Dresda, vi era dal 1843, quando aveva ottenuto il posto di Direttore del Teatro, grazie al successo della rappresentazione dell'Olandese volante. Oltre a dirigere, a comporre musiche d'occasione e a scrivere articoli contestatari s'immerse nella sconvolgente esperienza della rivoluzione. Anche in questo caso la figura di Liszt fu importante.

Wagner aveva stretto amicizia con Mikhail Bakunin, il quale, quando la situazione politica degenerò nei primi mesi del 1849, lasciò la città, ma verso Chemnitz fu arrestato. Il 16 maggio venne spiccato il mandato di cattura «contro il regio direttore d'orchestra Richard Wagner deve essere avviato procedimento per la sua importante partecipazione ai moti insurrezionali avvenuti in questa città. Egli, però, non è stato potuto catturare, perciò tutte le autorità di polizia sono invitate a catturarlo quando egli entri nella loro sfera d'azione, e sono pregate di darne notizia al più presto. Wagner ha 37 o 38 anni, è di media statura, ha capelli bruni e porta gli occhiali». Quando Bakunin fu condannato a morte, insieme a Röckel, Wagner ebbe paura e decise di allontanarsi, era il 19 maggio, riuscì a sfuggire all'arresto, nascondendosi in un podere vicino a Weimar, in città fu ospitato per qualche giorno da Liszt, poi fu un continuo scappare.

Dopo che fu spiccato il mandato di cattura, con la qualifica di «individuo particolarmente pericoloso», per aver partecipato ai moti rivoluzionari di Dresda nel maggio del 1849, Wagner si rifugiò a Weimar, dove due mesi prima Liszt aveva diretto Tannhäuser. Liszt si preoccupò di nascondere l'amico presso un contadino nel sobborgo di Magdala, dove il 22 maggio (giorno del compleanno di Richard), giunse anche Minna. Ottenne un lasciapassare per la Svizzera, ma si recò prima a Parigi, dove arrivò il 2 giugno, in un impeto irrazionale, sotto lo choc del trauma vissuto a Dresda, cercando chissà cosa. Rivide i vecchi amici Kietz e Anders (Lehrs era morto nel 1843). Il suo nome era ora meglio conosciuto, grazie agli articoli su Lohengrin e su Tannhäuser che Liszt aveva pubblicato, l'ultimo nel maggio del 1849 su «Journal des Débats», ma questo non gli procurò alcun vantaggio pratico. «Mi sentivo assolutamente senza scopo a Parigi ed agognavo a liberarmi della sua atmosfera pestilenziale». Scrisse a Minna di raggiungerlo, ma la sua sposa non ne volle sapere. Liszt aveva pregato il suo segretario Belloni di occuparsi di Wagner, il quale non riuscì a combinar nulla, forse anche a causa dell'ostilità di Meyerbeer.

Tentando di riprendere a scrivere per le edizioni Schlesinger si recò alla casa editrice, ma scoprì che era stata venduta (nel 1846) a Louis e Gemmy Brandus, i quali non erano interessati agli scritti di Wagner. Lesse La storia dei girondini di Lamartine; apprese che i prussiani avevano soffocato il movimento rivoluzionario e si scagliò contro quell'esercito che tanto apprezzerà dal 1870 in avanti. Depresso, dopo poco più di un mese trascorso nella Parigi «pestilenziale» (il colera aveva fatto 1300 vittime), il 6 luglio, con i soldi che Liszt aveva fatto pervenire a Belloni, si diresse verso Zurigo, città tollerante per eccellenza, che, fin dai tempi

di Zwingli, accoglieva i protestanti perseguitati, e continuava a mantenere la sua proverbiale ospitalità.

Il 28 agosto, a Weimar, Liszt diresse la prima di Lohengrin, Wagner era insieme a Minna all'albergo del Cigno e seguiva idealmente l'esecuzione, sintonizzandosi sull'ora d'inizio. Karl Ritter, che era presente alla rappresentazione, gli parlò delle manchevolezze sceniche, ma Liszt gli fece capire che era superfluo insistere sull'insufficienza delle scene, essendo già un miracolo aver rappresentato l'opera con i pochi mezzi finanziari a disposizione. Il posto di Konzertmeister era occupato dal giovane Brahms. Hans von Bülow, all'inizio dell'inverno, farà il suo esordio come direttore d'orchestra a Weimar.

Dal 16 febbraio al 5 marzo 1853 fu programmato un ciclo di rappresentazioni wagneriane a Weimar, concluso il quale Liszt andò, nel luglio, a far visita a Wagner e fu in quell'occasione che Wagner ebbe modo di conoscere gli ultimi brani pianistici composti dall'amico, come la Sonata in si minore dalla quale prese spunto per comporre la sua *Eine Sonate für das Album von frau M. W.*, il brano pianistico più importante composto da Wagner. Conobbe pure i primi poemi sinfonici che Liszt aveva composto e gli fecero grande impressione: «Il mio piacere per tutto ciò che apprendevo da Liszt, era tanto grande quanto sincero e, per di più, mi stimolava notevolmente, proprio allora quando stavo per accingermi di nuovo alla creazione musicale, dopo così lunga interruzione», questa dichiarazione è assai indicativa sia perché ribadisce come Wagner poco conoscesse della composizione lisztiana prima di questo incontro sia perché dice chiaramente quanto questa conoscenza fosse decisiva proprio nel momento in cui stava per accingersi alla composizione del Ring, iniziato nell'autunno di quell'anno.

Liszt fece a Wagner una seconda visita nel 1856, anche in quell'occasione Wagner ascoltò e analizzò musiche dell'amico. Dei poemi sinfonici riconobbe la concordanza con la sua musica, in particolare con l'armonia, come nell'uso delle settime diminuite e del tritono (per esempio in Prometeo e nella Dante sinfonia), delle quinte aumentate e dei passaggi cromatici e, ancor più in generale, nel ricorso alla libera struttura delle successioni accordali (come nella Faust sinfonia e in Orfeo). Liszt fece ascoltare al pianoforte le sue recenti sinfonie su Faust e su Dante, che colpirono molto Wagner, il quale però fece delle osservazioni sul finale retorico della Dante Symphonie, mentre fu molto colpito dalla soave conclusione della prima versione della Faust Symphonie. Sotto la forte impressione ricevuta dalla conoscenza delle composizioni di Liszt, nel febbraio del 1857 Wagner scrisse il saggio *Sui poemi sinfonici di Franz Liszt*, pubblicato due mesi dopo in «Neue Zeitschrift für Musik».

Liszt lesse al pianoforte le partiture terminate de *L'oro del Reno* e de *La Walkyria*, poi gli amici si spostarono a San Gallo, dove Wagner diresse l'Eroica di Beethoven e Liszt i suoi poemi sinfonici Orfeo e I preludi (il primo piacque molto a Wagner, il secondo al pubblico): «Noi ci osservavamo l'un l'altro con attenzione e interesse nelle nostre prestazioni artistiche e ne traevamo reciproco insegnamento». Gli anni che vanno dal 1850 al 1857 furono quelli che videro i due grandi musicisti in profonda unione, la quale si sfarinò progressivamente, fermo restando la reciproca, inarrestabile attrazione. L'atteggiamento di Wagner nei confronti delle

figlie di Liszt, prima con Blandine poi con Cosima (che nel 1857 aveva sposato Hans von Bülow), causò un forte malumore in Liszt, il quale però mai smise di ammirare le composizioni dell'amico. Wagner vide nel grande pianista un portamento sempre più bigotto e, dal punto di vista artistico, un compositore che si era impantanato nella mediocrità aulica di Weimar, alimentato solo dai lavori wagneriani.

Wagner era cosciente di esser debitore a Liszt per la nozione di extra-musicale e di forma allargata, per intendere la musica come simbolo di conoscenza profonda e per un certo platonismo visionario; malgrado che il sodalizio fosse destinato ad allentarsi, in questi anni si compì una delle più profonde alleanze artistiche della storia della musica.

Dalle composizioni pianistiche e sinfoniche di Liszt, Wagner ha tratto almeno tre elementi compositivi: il principio della forma aperta che abolisce (come nel poema sinfonico) le divisioni interne e le cesure innaturali tra le parti; l'idea della ciclicità tematica che supera il tradizionale rapporto sonatistico fra tema, sviluppo e ripresa in favore della libera circolazione di motivi gerarchicamente equivalenti, e infine una più vasta concezione armonica che attraverso l'uso più o meno sistematico del cromatismo libera le figurazioni tonali dalle tradizionali funzioni normative. [...] Ricerca di nuove forme musicali e l'aspirazione a un rinnovamento totale che investe le sfere della filosofia, della politica e della vita personale.

Lo stregone della musica, il suo grande agitatore, come Heine definiva Liszt (definizioni che allontanarono il celebre pianista dal poeta), aveva ben chiaro che i tempi (musicali) in cui viveva erano instabili e che la musica avesse il dovere etico di esprimere tale instabilità (sociale). L'esperire l'inquietudine è ciò che lega nel profondo i due grandi musicisti, già il virtuosismo funambolico della prima ora lasciava presagire una trepidazione di fondo, che poi Liszt trasferirà nella libera ricerca formale dei poemi sinfonici, approfondimento che combaciava con quello wagneriano, anche se in Liszt si manterrà all'interno di strutture consolidate, mentre in Wagner esploderà in strutture motiviche, armoniche e orchestrali del tutto straordinarie e perfettamente collegate alla nuova idea del dramma teatrale.

Liszt pose l'accento sul superamento delle regole, non solo per un atteggiamento anti-accademico, ma per una funzionale apertura di nuovi scenari sonori legati al mutare dei tempi; il programma letterario – come il libretto del dramma wagneriano – può avere anche il compito di avvicinare il grande pubblico all'arte: «Il pubblico ha sentito l'esigenza di farsi guidare attraverso i suoi labirinti da un filo d'Arianna». Il pensiero sulla società di massa è indubbiamente un retaggio degli anni parigini, ispirato al sansimonismo e al socialismo utopico, ed è questa preoccupazione a far giungere l'arte al grande pubblico, considerazione che allontana Liszt, come Wagner, dalla visione formalistica: «Il compositore che dia valore e ponga l'accento solo sull'aspetto formale della materia, non possiede la capacità di ottenere nuove formule o di infondere in essa nuove energie», per cui deve arricchire e rendere flessibile la forma, soprattutto ha l'obbligo di saper rendere la composizione un mezzo di espressione, deve aver qualcosa da dire ed è tenuto a saperlo comunicare con certezza e limpidezza, per questo l'abbinamento fra musica e poesia è necessario, in quanto la poesia

può costituire il «filo d'Arianna» concettuale che guida il pubblico attraverso i fascinosi «labirinti» della musica. Quanto questo atteggiamento sia attuale lo conferma la cultura postmoderna, assai attenta a creare una segnaletica facilmente intelligibile all'interno del processo artistico.

È sul versante compositivo che l'intreccio fra Liszt e Wagner si fa intrigante. Fino all'arrivo di Wagner a Parigi il nome di Liszt per lui era solo quello di un grande virtuoso, per cui, fino alla stesura de *L'Olandese volante* non si può parlare di un'influenza di Liszt, il quale era di soli due anni più anziano. Tanto più i primi brani composti da Liszt si situavano nel genere della *Salonmusik* seppur scritti e probabilmente eseguiti con un piglio decisamente innovativo. Fu a Zurigo negli anni 1853-56 che Wagner conobbe in modo analitico la musica di Liszt, il quale, in seguito, a sua volta venne influenzato da quella wagneriana. Inquieti furono molti degli ultimi brani di Liszt, che fece sua la lezione armonica di Wagner e la conseguente sospensione del tempo lineare, per approdare a una temporalità spazializzata, che tanto interesserà Debussy. I notturni *En rêve* e *Schlaflos*, l'angustiante *Frage und Antwort*, brani astratti, come *La lugubre gondola*, scritta presagendo la morte di Wagner, sono composizioni avanzate per l'epoca. Quando l'amico morì, Liszt compose l'elegia *Am Grabe Richard Wagner*, di cui vi sono due versioni, la prima per arpa e quartetto ad archi, la seconda per pianoforte: interessante è che questo brano si basa su due frammenti, uno tratto dall'oratorio dello stesso Liszt *Die Glocken des Strassburger Münsters*, che Wagner utilizzò in *Parsifal*, l'altro sul motivo delle campane tratto proprio da *Parsifal*.

Negli anni seguenti, soprattutto dal 1865 ai primi anni Settanta ossia da quando la storia con Cosima si palesò fino a qualche anno dopo il suo matrimonio con Richard, il rapporto Wagner-Liszt si raffreddò, riprendendo dalla metà degli anni Settanta in avanti, come dimostra il saggio *Il pubblico nel tempo e nello spazio*, scritto nell'ottobre del 1878 (e subito pubblicato nei «*Bayreuther Blätter*»), nel quale Wagner, all'interno di considerazioni negative sulla recezione del pubblico, porta ad esempio come le platee dei teatri tedeschi non riescano a comprendere appieno il Liszt compositore, amando solo il pianista; evidentemente, scrisse Wagner, le creazioni di Liszt sono troppo potenti e avanzate per un pubblico eccessivamente pigro.

Il 1864 iniziò per Wagner con preoccupazioni di salute e soprattutto economiche, talmente forti che dovette contrarre debiti a usura e rilasciare cambiali che non poteva pagare. Il consigliere del tribunale provinciale, giovane zio di Liszt, Eduard, lo consigliò di fuggire, fu così che durante la primavera lasciò Penzing per Monaco, dove vide per la prima volta il ritratto del giovane re Ludwig II, appena salito al trono all'età di diciotto anni e mezzo, dopo la morte di Massimiliano II. A fine marzo ritornò a Zurigo, com'era accaduto con l'altra fuga 15 anni prima. Otto Wesendonck gli rifiutò l'ospitalità, la ottenne dalla moglie del dottor Franz Wille, la signora Eliza.

A Zurigo soggiornò brevemente, il 29 aprile 1863 partì per Stoccarda, prese alloggio presso l'hotel Marquardt, con la speranza di essere poi accolto a casa del maestro di cappella del teatro reale di corte, l'amico Eckert. A Stoccarda, Pfistermeister, segretario del re di Baviera

Ludwig II, andò a cercarlo ma non lo trovò perché Wagner, credendosi inseguito dai creditori, si era nascosto. Il segretario del re non portava alcuna lettera, come si legge in qualche monografia, ma due doni: un ritratto del re e soprattutto un anello di rubini. Per bocca di Pfistermeister, il giovane monarca dichiarava la sua infinita passione per le opere di Wagner, in realtà solo per Lohengrin che aveva ascoltato tre anni prima e che lo aveva commosso fino alle lacrime; l'entusiasmo lo aveva portato anche a leggere l'Opera d'arte dell'avvenire e anche Opera e dramma che gli venne regalato dal suo insegnante di pianoforte Wanner. Si apriva un nuovo ciclo nella vita di Wagner, dopo quelli giovanili legati a Magdeburg e Riga, dopo quello importante degli anni trascorsi a Parigi, dopo Dresda e Zurigo, ora è la volta di Monaco, in attesa di Bayreuth. Monaco era una città che aveva già programmato drammi wagneriani: L'Olandese volante, Tannhäuser, Lohengrin erano entrati nel repertorio del teatro di corte e non dispiacevano al pubblico.

Allo scopo di avere accanto a sé la donna amata, Wagner chiese al re di chiamare Bülow. Ai primi dell'anno 1865 Bülow fu nominato pianista alla corte di Baviera e iniziò il ménage à trois. Wagner era talmente felice che cominciò a scrivere un quartetto per archi da dedicare a Cosima; cosa insolita per lui rivolgersi a una forma da camera, buttò sulla carta solo degli appunti che riutilizzerà nell'Idillio di Tribschen e nel terzo atto di Siegfried. Il 10 aprile iniziarono le prove con l'orchestra per la messa in scena di Tristan al teatro di Monaco. Il giorno dopo Cosima dette alla luce Isolde. Tre giorni dopo Liszt, a Roma, prese l'abito talare. L'ultimo atto dell'amicizia fra Franz e Richard si svolse a Venezia, città tanto amata da Wagner, culla del Tristano e di pensieri profondi. Il 13 gennaio 1882, Wagner terminò Parsifal a Palermo, anche grazie all'aiuto di Engelbert Humperdink, il giovane compositore che mise in bella copia la partitura (divenuto poi famoso per il gustoso lavoro Hänsel und Gretel). Nell'aprile i Wagner intrapresero il viaggio di ritorno, passando da Acireale, Napoli e Venezia, dove si fermarono all'hotel Europa. Curiosa coincidenza il fatto che Wagner scrisse in quel mese a Venezia il saggio Sul maschile e il femminile nella cultura e nell'arte, su un argomento analogo scriverà anche il suo ultimo saggio, ancora a Venezia, Del femminile nell'umano.

Il 26 luglio, dopo sei anni, il Festspielhaus riaprì per la prima rappresentazione di Parsifal. Fra gli spettatori ne mancavano tre illustri: Ludwig, Nietzsche e Bülow. Il festival si protrasse fino al 29 agosto, il giorno prima dell'ultima rappresentazione Blandine, figlia di Cosima e di Bülow, si sposò e Wagner non perse l'occasione per tenere un discorso. Nell'autunno seguirono diversi articoli di ringraziamento e di resoconto delle diverse rappresentazioni.

A festival terminato, per rilassarsi dalla tensione e dalle fatiche, i Wagner vollero tornare in Italia, giunsero a Venezia il 16 settembre, sistemandosi per alcuni giorni all'Hotel Europa poi a Palazzo Vendramin Calergi, dove Wagner aveva affittato le stanze del mezzanino da Maria Carolina duchessa di Berry. In ottobre giunse, in luna di miele, Blandine sposata al conte Gravina. La salute di Wagner si dimostrò malferma, nel novembre ebbe un attacco cardiaco, in piazza san Marco. Poco dopo Cosima festeggiò il suo quarantacinquesimo compleanno e

per l'occasione Richard rielaborò la sua giovanile Sinfonia in do, che fu eseguita al teatro La Fenice il 24 dicembre, dai docenti e dagli allievi del Conservatorio.

Era giunto, il 19 novembre 1882, anche Liszt per trascorrere qualche settimana con i Wagner, per porgere gli auguri di buon compleanno alla figlia e per quelli di Natale a Wagner. Liszt rimase fino al 13 gennaio dell'anno successivo, quando ripartì per Budapest. La struggente e melanconica atmosfera invernale di Venezia, ispirò all'abbé, forse in preda a un presentimento, una delle pagine più belle del suo ultimo periodo creativo, *La gondola funebre*, brano che sembra presagire l'imminente fine di Wagner.

All'inizio di febbraio, Cosima seppe che sarebbe giunta a Venezia Carrie Pringle, un soprano che aveva interpretato una Fanciulla fiore alla première di *Parsifal*. La mattina del 12 febbraio vi fu un violento litigio ed è possibile che questo alterco, come pare sostenne il medico Keppler che fu chiamato dopo il malore di Wagner, sia stato la causa dell'infarto mortale; il cuore del maestro cessò di battere il giorno dopo, 13 febbraio 1883.

Nietzsche, che stava scrivendo *Zarathustra*, definirà poi, in *Ecce homo*, «sacra» l'ora della morte di Wagner. Il giorno dopo, 14 febbraio, Verdi scrisse a Ricordi: «Triste! Triste! Triste! Wagner è morto! Leggendone il dispaccio ne fui atterrito». Bruckner, l'unico compositore insieme a Sgambati, che Wagner apprezzò al di fuori di quelli che formavano la Cancelleria di Bayreuth, stava componendo la Settima sinfonia, la Coda fu intitolata *Musica funebre per il maestro defunto*.

Due mesi esatti dopo la morte di Wagner, iniziò la diffusione dei suoi drammi in Italia: la compagnia di Neumann rappresentò l'intero ciclo nibelungico al teatro La Fenice, che iniziò il 14 aprile; il 19 si tenne al Conservatorio un concerto solenne in memoria del maestro e una maestosa cerimonia si svolse sul Canal Grande. Nello stesso aprile il *Ring* venne rappresentato anche al teatro Comunale di Bologna, nel maggio al teatro Apollo di Roma, al teatro Regio di Torino e al Politeama Rossetti di Trieste, finalmente si ebbe un'idea concreta di cosa fosse il teatro musicale di Wagner. Inoltre, fu realizzato anche un concerto a Firenze. L'anno successivo, con l'ode barbara carducciana, *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, conclusa il 13 dicembre 1884, ebbe inizio la consacrazione di Wagner nella let

IL CANE, IL CORVO E IL LUPO. SIEGMUND E L'EROE HELGI IN DIE WALKÜRE

di Francesco Sangriso
dottore di ricerca – filologia e linguistica germanica
[artali67@hotmail.com]

Die Walküre ha inizio con l'arrivo di Siegmund nella dimora di Hunding:

*Siegmund kommt (verfolgt und waffenlos) zu Hunding; gastfreie aufnahme, doch heimliches misstrauen, Hunding[s]. Siegmund berichtet von seinen schicksalen, wilden fahrten, nöthen und mühen. Sieglind – Hundings gemal – faßt liebe zu ihm. die Siegmund, heftig ergriffen von ihrer theilnahme leidenschaftlich erwidert.*¹

Il nome Hunding veicola un profilo semantico ammantato di negatività:² «Hunding incarna la norma sociale odiosa e violenta del mondo patriarcale: considera la moglie un mero possesso, odia a morte chi non segue i valori della tribù [...] Hund, il “cane”, l'animale che fa la guardia alla proprietà, oppure aiuta il padrone a cacciare».³ Anche la denominazione della sua stirpe (Neidinge) esprime una connotazione fortemente negativa,⁴ resa esplicita nelle parole di Siegmund: «Uns schuf die herbe Not der Neidinge harte Schar [...] Ein starkes Jagen auf uns stellten die Neidinge an».⁵ Richard Wagner aveva adottato il nome Neiding per indicare il malvagio sovrano che rapisce e mutila il fabbro Wieland nel progetto di dramma Wieland der Schmied.⁶

Le fonti del Wieland erano il “Carme di Völundr” (Völundarkviða) compreso nell'Edda poetica e la “Saga di Teoderico da Verona” (Piðrekrs saga af Bern), ove i nomi del regnante

¹ Richard Wagner, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, hrsg. Otto Strobel, München, Bruckmann, 1930, p. 204; “Siegmund, inseguito e senz'armi, giunge alla dimora di Hunding; accoglienza ospitale, tuttavia nascosta diffidenza da parte di Hunding. Siegmund narra delle sue sventure, del suo tempestoso vagabondare, di travagli e traversie da lui subite. Un sentimento d'amore per lui nasce in Sieglind, la sposa di Hunding. Siegmund violentemente scosso dal trasporto di lei, contraccambia appassionatamente”. Si tratta della descrizione contenuta nello schizzo in prosa redatto nel 1851. Traduzione mia.

² Il nome risulta costituito dal sost. m. *Hundr*, “cane”, e dal suffisso *-ingr* che indica l'appartenenza ad una stirpe.

³ Luca Zoppelli, *Richard Wagner: L'anello del nibelungo. Il dramma, la musica, le idee*, Roma, Carocci, 2025, risp. p.125 e p.126.

⁴ Il nome risulta costituito dal sost. m. *Neid* (“invidia”) e dal suffisso *-ingr*.

⁵ «A noi la rude sventura aveva portato la dura schiera dei Neidinge [...] Fiera caccia su noi scatenarono i Neidinge» (Richard Wagner, *Die Walküre*, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 22-23).

⁶ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen Band.III*, Siegel, Leipzig, 1871, pp. 178-207; Francesco Gallia, *Richard Wagner. Poemi e abbozzi non musicati*, Studio Tesi, Pordenone, 1994, pp. 183-223.

erano rispettivamente Niðuðr⁷ e Niðungr.⁸

Ma l'elemento più significativo che collega il nome Hunding, presente in Die Walküre, e l'universo mitologico e poetico norreno è rappresentato dall'appellativo attribuito all'eroe Helgi,⁹ celebrato nell'Edda poetica¹⁰ e in altre fonti:¹¹ Hundingsbani ("Uccisore di Hundingr").¹²

L'appellativo è il primo e forse il più significativo di una serie di riferimenti che collegano il testo wagneriano con le fonti nordiche concernenti l'eroe Helgi, figlio Sigmundr¹³ e Borghildr:¹⁴ «Allora Helgi il magnanimo da Borghildr venne dato alla luce in Brálundr». ¹⁵

⁷ Edda, *Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, I Text*, 5. Auflage, hrsg. Hans Kuhn, Heidelberg, Winter, 1983, pp. 116-123; *Il Canzoniere eddico* a cura di Piergiuseppe Scardigli e Marcello Meli, Milano, Garzanti, 1982, pp. 127-135.

⁸ *Piðreks saga af Bern*, udgivet Henrik Bertelsen, Møllers, Copenhagen, 1905-1911, I, risp. pp. 2, 88-132, 142; Veronka Szöke, *La saga norvegese di Teoderico da Verona*, Prometheus, Milano, 2022, risp. pp. 143, 191-194, 196-201, 203-206, 210.

⁹ Cfr. agg. *helgr/heilagr* ("inviolabile", "consacrato"). L'agg. assumerà, dopo l'affermazione della fede cristiana il significato di "santo", come si rileva dall'appellativo *inn helgi* ("il santo") attribuito al re norvegese Óláfr Haraldsson e al re danese Knútr Sveinsson.

¹⁰ Tre sono i carmi compresi nell'Edda Poetica in cui compare un eroe di nome Helgi: "Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr" (*Helgaqviða Hundingsbana in fyrri*), "Carme di Helgi figlio di Hjorvardhr" (*Helgaqviða Hjörvarðzsonar*), "Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr" (*Helgaqviða Hundingsbana önnor*). «Due figure forse in origine distinte vengono accomunate nell'unica vicenda esemplare di un eroe amato e protetto da una valchiria» (Gianna Chiesa Isnardi, *I miti nordici*, Milano, Longanesi, 2010, p. 368). In questa sede saranno esaminati unicamente il primo e il secondo carme dedicati a Helgi "uccisore di Hundingr".

¹¹ Tra le numerose fonti in cui compare l'eroe Helgi si ricordano qui la *Völsunga saga*, con una narrazione simile a quella presente nei carmi dell'Edda Poetica (*La saga dei Volsunghi*, a cura di Marcello Meli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 78-95), la *Ynglinga saga* ("Saga degli Yngligar") ove Helgi è figlio del re di Danimarca Hálfðan (Francesco Sangriso, *Heimskringla. Le saghe dei re di Norvegia VIII*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 148-153) e il *Nornagests þáttur* (*Il racconto di Nornagestr*, a cura di Adele Cipolla, Verona, Fiorini, 1996) ove Helgi è fratello di Sigurðr Fáfnisbani ("uccisore di Fáfnir").

¹² "Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr" str. 53 (*Edda, Die Lieder des Codex Regius cit.*, p. 138; *Il Canzoniere eddico cit.*, p. 155); *Il racconto di Nornagestr*, cit., pp. 134 e 138. Sulla vicenda che porta all'attribuzione dell'appellativo v. *infra*.

¹³ Sigmundr trova corrispondenza nel testo del Ring nella figura di Siegmund che insieme alla sorella Sieglinde è frutto dell'unione fra Wotan e una donna umana, come accuserà Fricka: «Seit du die wilden Wälsungen zeugtest [...] dies frevelnde Zwillingsspaar, deiner Untreue zuchtlose Frucht!; «Da che tu i selvaggi wälsidi procreasti [...] questa colpevole coppia di gemelli svergognato frutto della tua infedeltà!» (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 68-69). In *Der Nibelungen-Mythus*, invece, Wotan non è il padre dei due fratelli ma ne provoca la venuta alla luce: «Wotan rese fecondo un matrimonio sterile di questa stirpe [i Velsunghi] con una mela di Holda, che fece gustare alla coppia di sposi: dalle nozze nasce una coppia di gemelli, Siegmund e Sieglinde (fratello e sorella)» (Francesco Gallia, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi*, Torino, Fogola, 1996, p. 53).

¹⁴ Il nome Borghildr risulta costituito dal sost. f. *borg* ("rocca fortificata") e dal sost. f. *hildr* ("battaglia"). Hildr è il nome di una valchiria come si legge nell'Edda Poetica (*Edda, Die Lieder des Codex Regius cit.*, pp. 7 e 64).

¹⁵ "Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr" str. 1 (*Il Canzoniere eddico*, cit. p. 147). Significativa è la denominazione del luogo di nascita di Helgi: Brálundr risulta costituito dal sost. f. *brá* ("ciglia") e dal sost. m. *lundr* ("boschetto"). Secondo quanto si legge nell'Edda di Snorri Sturluson, all'inizio dei tempi, Odino e i suoi due fratelli, Vili e Vé dopo aver ucciso il gigante primordiale Ymir, «fecero da lui la terra, dal suo sangue il mare e i laghi; la terra fu fatta dalla carne e le montagne dalle ossa [...] fecero una fortezza tutt'intorno al mondo per via dell'inimicizia dei giganti e per quella fortezza utilizzarono le ciglia del gigante Ymir e chiamarono quella fortezza Miðgarðr ("Recinto di mezzo")» (Snorri Sturluson, *Edda*, a cura di Gianna Chiesa Isnardi, Milano, TEA, 1997, p. 56). Così si legge nella prosa iniziale del "Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr": «Re Sigmundr,

Un sinistro presagio di morte accompagna la nascita dell'eroe Helgi:

»Una cosa soltanto portò costernazione all'uomo degli Ifinghi e alla sua donna che partorì l'amato bambino. Il corvo parlò al corvo – stava su un albero alto in attesa di cibo: «Una cosa io so. S'erge in corazza il figlio di Sigmundr, vecchio d'un giorno -. è giunto ecco il tempo – fieri gli occhi come guerrieri; è l'amico dei lupi: dobbiamo essere felici!». ¹⁶

Nella mitologia nordica il corvo ha una funzione simbolica di grande rilievo. Il corvo è messaggero di sventura¹⁷ e la sua nefasta simbologia è evidenziata dal fatto che è aduso a cibarsi di cadaveri. Così si legge negli *Skáldskaparmál* ("Dialoghi sull'arte poetica") una delle tre parti che compongono l'Edda di Snorri Sturluson:

Due sono gli uccelli per i quali non vi è necessità di ricorrere ad altra denominazione se non quella in cui il loro cibo o la loro bevanda sono definiti con riferimento al sangue e ai corpi senza vita. Essi sono il corvo e l'aquila. L'aquila o il corvo sono definiti anche mediante tutti gli altri volatili di genere maschile e il riferimento al sangue o ai corpi senza vita. ¹⁸

Il corvo è detto «oldboði»,¹⁹ poiché è sempre presente ove vi siano corpi senza vita e questa rappresentazione è ricorrente nelle metafore poetiche:²⁰ «gunnar svanr» ("cigno della battaglia" → il corvo); «svans gunnar fóstr» ("nutrimento del cigno della battaglia" → il caduto in battaglia); «gunnar svans fóstrgœðandi» ("colui che arricchisce il nutrimento del cigno della battaglia" → il guerriero).²¹ «Blóðorri» ("urogallo del sangue" → il corvo); «sveita svanr» ("cigno del sangue" → il corvo); «sveita svans nrð» ("raccolto del cigno del sangue" → il corpo senza vita); «ara sær» ("mare dell'aquila" → il sangue); «sævar ara gammr»

figlio di Völsungr, sposò Borghildr in Bralundr. Chiamarono loro figlio Helgi [...] Re Sigmundr e la sua stirpe avevano nome Volsunghi o Ifinghi» (*Il Canzoniere eddico*, cit. p. 171).

¹⁶ "Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr" str. 5-6 (*Il Canzoniere eddico*, p. 148).

¹⁷ Nei *Locasenna* ("Insulti di Loki"), carme dell'Edda Poetica, Loki viene apostrofato con l'epiteto «meinkráco» (*Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., p.105) che risulta costituito dal sost. n. *mein* ("avversità", "sfortuna") e dal sost. f. *kráka* ("corvo", "cornacchia").

¹⁸ Traduzione mia da Snorri Sturluson, *Skáldskaparmál: 1 Introduction, Text and Notes*, edited by Anthony Faulkes, London, Viking Society for Northern Research, 1998, p. 90.

¹⁹ Ivi, p. 91; "colui che annuncia la presenza di carne".

²⁰ Si rende qui, semplificando notevolmente, con "metafore poetiche" il termine *kenningar* (pl. < *kenning*, sost. f.), poiché una disamina compiuta richiederebbe una trattazione apposita, non possibile in questa sede, trattandosi di uno dei fondamenti, non solo di ordine linguistico, dell'intera poesia scaldica norrena. La *kenning* può essere definita come una sequenza perifrastica composta da almeno due elementi finalizzata all'individuazione, attraverso una nominazione complessa, di un'entità animata o inanimata ovvero di una figura o personaggio appartenente al mondo umano ovvero a quello delle divinità e/o degli esseri soprannaturali o, comunque, non-umani. Strutturalmente la *kenning* presenta un elemento fondamentale cui si accompagna (almeno) un elemento determinante. Dal punto di vista dinamico il processo di designazione che costituisce lo scopo precipuo della *kenning* avviene attraverso un procedimento di tipo associativo in cui viene a stabilirsi una relazione fra gli elementi costitutivi secondo un criterio non sempre immediatamente rilevabile dall'interprete contemporaneo, per la cui decifrazione è sovente necessario far riferimento a figure e vicende dell'universo mitico norreno.

²¹ Einarr Skúlason, *Øxarflokkur 3* in Snorri Sturluson, *Skáldskaparmál*, cit., p. 44 (traduzione mia).

(“avvoltoio del mare dell’aquila” → il corvo); «sævar ara hrægamms greddir (“colui che nutre l’avvoltoio del corpo senza vita del mare dell’aquila” → il guerriero).²²

Nel carne eddico la felicità dei corvi è determinata dal destino di morte dell’eroe Helgi, così come sono due corvi ad annunciare la morte di Siegfried nella *Götterdämmerung*:

(ZWEI RABEN fliegen aus einem Busche auf, kreisen über SIEGFRIED und fliegen dann, dem Rheine zu, davon). HAGEN: Errätst du auch diesel Raben Geraun’? (SIEGFRIED fährt heftig auf und blickt HAGEN den Rücken zuehend, den Raben nach) HAGEN : Rache rieten sie mir! (Er stösst seinen Speer in SIEGFRIEDS Rücken; GUNTHER fällt ihm – zu spät – in den Arm.).²³

In Der Nibelungen-Mythus veniva effettuato un più puntuale riferimento all’universo mitologico:

*Due corvi sorvolano rapidi il suo capo. Hagen interrompe Siegfried: «Che cosa ti dicono questi corvi?». Siegfried balza in piedi con impeto. Hagen: «Io li ho capiti, si affrettano ad annunciarti a Wotan». Pianta la propria lancia nel dorso di Siegfried.*²⁴

Una sinistra corrispondenza cromatica unisce la narrazione della morte dell’eroe wagneriano al racconto mitico, ove dopo la morte di Sigurðr, Guðrún sposa Jónakr e i loro tre figli “avevano capelli neri come le piume del corvo e così erano le capigliature di Gunnarr, Högni e degli altri Niflungar”.²⁵

Il corvo è, animale sacro a Odino che, nella tradizione mitica, possiede due corvi, Huginn (“pensiero”) e Muninn (“memoria”) che ogni giorno volano per il mondo e al loro ritorno informano lo stesso Odino di quanto hanno visto.²⁶

Ma Odino è il dio dei morti in battaglia e nuovamente si ripropone, soprattutto in ambito

²² Þjóðólfr Arnórsson, *Sexsteffa* 29-30 in *Ivi*, p. 90 (traduzione mia).

²³ «(DUE CORVI s’alzano in volo da un cespuglio, descrivono un cerchio sopra SIEGFRIED: quindi se ne volano via verso il Reno) HAGEN: Tu comprendi anche di codesti corvi il gracchiare? (SIEGFRIED balza in piedi con impeto e, voltando le spalle ad Hagen, guarda verso i corvi). HAGEN Vendetta m’han consigliato! (Pianta la lancia nel dorso di SIEGFRIED; GUNTHER lo afferra – troppo tardi – per il braccio» (Richard Wagner, *Götterdämmerung*, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 208-209). La presenza dei corvi all’atto della morte di Sigurðr si rinviene in altri luoghi dell’*Edda poetica*: «Esanime era Sigurðr a sud del Reno dalla forca un corvo alzava alte grida» (*Brot af Sigurðarqviðu* (“Frammento del carne di Sigurðr”), str. 5; *Il Canzoniere eddico*, cit., p. 232).; «Guardalo Sigurðr sui sentieri del sud! Sentili i corvi gridare» (*Guðrúnarqviða önnor* (“Secondo Carne di Guðrún”), str. 8; *Ivi*, p. 266).

²⁴ Francesco Gallia, *Wagner nell’officina dei Nibelunghi*, cit., p. 62. Questa versione è presente anche nel *Siegfrieds Tod* (*Ivi*, p. 215). Si rilevi come sia nella redazione finale, sia nei testi precedenti, Hagen compie un estremo atto di diletto nei confronti di Siegfried, vantandosi di interpretare il gracchiare dei corvi.

²⁵ Traduzione mia da Snorri Sturluson, *Skáldskaparmál*: 1, cit., p. 49.

²⁶ Snorri Sturluson, *Edda. Prologue and Gylfaginning* edited by Anthony Faulkes, London, Viking Society for Northern Research, 2005, p. 32; Snorri Sturluson, *Edda*, cit., p. 84; *Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., p. 61

poetico l'inscindibile legame fra la divinità, il corvo e la morte. Odino è detto «hrafnáss»²⁷ ("aso del corvo") e «hrafnfreistaðar kynfróðr»²⁸ ("colui che, dotato di straordinaria saggezza, mette alla prova il corvo"). I corvi sono «Yggs gögl».²⁹ In un frammento dell'Edda Poetica si legge che «Flugo hrafnar tveir [...] Huginn til hauga, en á hræ Muninn».³⁰

Nel Siegfried Wotan si presenta come "signore dei corvi" («Herrn der Raben»)³¹ e di due corvi in possesso di Wotan parla esplicitamente la valchiria Waltraute nella Götterdämmerung, descrivendo la condizione dello stesso Wotan dopo il suo congedo da Brünnhilde: «Seine Raben beide sandt'er auf Reise: kehrten die einst mit guter Kunde zurück, dann noch einmal-zum letztmal – lächelte ewig der Gott».³²

Al compito dei corvi di Odino descritto nel mito fa riferimento Brünnhilde nelle ultime parole pronunciate prima di immolarsi:

*Auch deine Raben
hör'ich rauschen;
mit bang ersehnter Botschaft
send'ich die beiden nun heim [...]
Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herrern
was hier am Rhein ihr gehört!*³³

L'ulteriore elemento che consente di rilevare connessioni testuali fra i carmi dedicati all'eroe Helgi e la figura di Siegmund è di carattere genealogico. Così si legge nell'Edda Poetica a proposito di Sigmundr, padre di Helgi, «Sigmundr konungr oc hans ættmenn hétu Völsungar oc Ylfingar».³⁴

²⁷ Hofgarða-Refr Gestsson, *Carme su Gizurr svarti*, 2 e Þjóðólfr ór Hvini, *Haustlög* 4, in Snorri Sturluson, *Skáldskaparmál*, cit., risp. pp. 7 e 31.

²⁸ Úlfr Uggason, *Húsdrápa* 8 in *Ivi*, p. 10.

²⁹ Gizurr svarti, *Frammento*, in *Ivi*, p. 99; "ocche selvatiche di Yggr". Yggr è uno dei numerosi appellativi di Óðinn e significa "terribile".

³⁰ *Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., p. 321; "volarono due corvi [...] Huginn verso gli impiccati, e verso corpi senza vita Muninn" (traduzione mia).

³¹ Richard Wagner, *Siegfried*, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 216-217.

³² «Ambedue i suoi corvi ha in viaggio inviati: se tornassero un giorno a lui con buona nuova, ancora una volta allora – per l'ultima volta – sorriderebbe eternamente il dio» (Richard Wagner, *Götterdämmerung*, cit., pp. 80-81).

³³ «Anche dei tuoi corvi io odo il fruscio; con messaggio bramato ansiosamente, ambedue ora rinvio alla dimora [...] A casa, o corvi, in volo! Ed al vostro signor lo sussurate, quel che voi qui, sul Reno, avete udito!» (*Ivi*, pp. 228-231).

³⁴ *Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., p. 150; "Re Sigmundr e tutti gli appartenenti alla sua stirpe erano denominati Volsunghi o Ilfinghi" (traduzione mia). Relativamente alla denominazione *Ylfingar*, cfr. sost. m. *úlfr* ("lupo") e suffisso *-ingr* che, come già rilevato, indica l'appartenenza ad una stirpe. L'identificazione fra *Völsungar* e *Ylfingar* potrebbe trovare la sua spiegazione nell'episodio della *Völsunga saga* in cui Sigmundr indossa pelli di lupo, subendo una bestiale metamorfosi (*Völsunga saga*, cit., pp. 69-71). La denominazione *Ylfingar* è presente in ambedue i carmi che celebrano Helgi come "uccisore di Hundigr": "Primo Carme di Helgi uccisore di Hundigr": str. 5, 34, 49, "Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundigr": prosa iniziale, str. 4, 8, 47 (*Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., risp. pp. 130, 135, 138, 150, 151, 152, 160; *Il Canzoniere eddico*, cit.,

Nel testo wagneriano Siegmund afferma che il padre aveva nome «Wolfe»³⁵ e lo stesso Siegmund si definisce «Wölfig»³⁶:

*Wolfe, der war mein Vater; zu zwei kam ich zur Welt, ein Zwillingsschwester und ich [...] lange Jahre lebte der Junge mit Wolfe im wilden Wald: manche Jagd ward auf sie gemacht; doch mutig wehrte das Wolfspaar sich (zu Hunding gewandt) Ein Wölfig kündet dir das, den als «Wölfig» mancher wohl kennt.*³⁷

Helgi è definito «varga vinr»³⁸ e nella lingua norrena il termine vargr ha un significato che va ben al di là dell'identificazione di un animale nella sua realtà corporea:

*Un animale selvatico è chiamato vargr. È conforme alle regole definirlo con riferimento al sangue o ai corpi senza vita che, in tal modo, possono essere denominati 'suo cibo' o 'sua bevanda'. Non è conforme alle regole utilizzare tali denominazioni per riferirsi ad altri animali selvatici. Vargr è anche chiamato úlfr.*³⁹

risp. pp. 148, 152, 154, 171, 172, 173, 181). Ulteriori occorrenze si rilevano in *Skáldskaparmál* (Snorri Sturluson, *Skáldskaparmál*: 1, cit. p. 103) e nel carme *Hyndluljóð* ("Carme di Hyndla"; *Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., p. 290). In uno dei carmi presenti nell'*Edda Poetica* Helgi è il figlio di Hjörvarðr e Sigrínn ed è per questo nominato come *Helgi Hjörvarðssonr*. Nel "Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr" si legge che Sigmundr e Borghildr «*Pau héto son sinn Helga, oc eptir Helga Hiorvarðsyni*» (*Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., p. 150); «Chiamarono loro figlio Helgi, in ricordo di Helgi, figlio di Hjorvardhr» (*Il Canzoniere eddico*, cit., p. 171). Da notare che nella *Piðreks saga af Bern*, testo che ha un ruolo non secondario nella redazione del testo del *Ring*, gli Ylfingar sono gli appartenenti alla stirpe di Hildibrandr (Veronka Szöke, *La saga norvegese di Teoderico da Verona*, cit., p. 446).

³⁵ "Lupo". Vi è piena corrispondenza fra le denominazioni di Wotan nel testo wagneriano e quelle della stirpe di Sigmundr presenti nel carme eddico. Wotan, procreatore dei gemelli, viene presentato con l'appellativo Wälse: «*Siegmund und Sieglind' stammten von Wälse, ein wild-verzweifelt Zwillingsspaar*»; «Siegmund e Sieglinde nacquero da Wälse, selvaggia disperata coppia gemella» (Richard Wagner, *Siegfried*, cit., pp. 58-59). Siegmund così dice del padre: «*Der war – Wälse genannt*»; «Egli era...Wälse nomato» (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 54-55), e di fronte a Brünnhilde: «*Fänd' ich in Walhall Wälse, den eignen Vater? BRÜNNHILDE: Den Vater findet der Wälsung dort*»; «Troverei io nel Walhalla Wälse, mio padre? BRÜNNHILDE: Il padre troverà colà il wälside» (ivi, pp. 120-121). Il nome Wälse è mutuato da Völsungr, eponimo della stirpe citata nel carme e celebrata nella *Völsunga saga* che è fonte dell'opera wagneriana, mentre l'appellativo Wolfe trova corrispondenza nella denominazione Ylfingar.

³⁶ "Lupacchiotto"; "lupetto".

³⁷ «Wolfe, ei fu mio padre in due venimmo al mondo, una gemella ed io [...] Lunghi anni visse il giovane con Wolfe in selvaggia foresta: più d'una caccia su loro si scatenò; pure validamente si difese la coppia lupesca (volto a HUNDING) Un Wölfig questo ti racconta, che per «lupetto» alcuno ben conosce» (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 20-23),

³⁸ *Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., p. 131; "legato da vincolo di amicizia con i lupi".

³⁹ Traduzione mia da Snorri Sturluson, *Skáldskaparmál*, cit., p. 87. Úlfr (sost. m.) e vargr (sost. m.) indicano il lupo. Non è possibile in questa sede un'approfondita analisi dei diversi profili semantici dei due termini, che si rilevano soprattutto nell'ambito delle rappresentazioni mitiche e del lessico giuridico. Il sost. m. *vargr* trova corrispondenza nella radice IE *UERGH ("volgere", "comprimere", "pressare", "strozzare" (Georg Christoph von Unruh, *Wargus. Friedlosigkeit und magisch-kultische Vorstellungen bei den Germanen*, «Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Germanistische Abteilung», 74 (1957), p. 12; Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern-München, Francke, 1959, pp. 1554-1555; Maria Grazia Saibene, *Le lingue germaniche antiche. Origine e sviluppo*, Bologna, Cisalpino, 1996, p. 146) da cui protogerm. *wargaz** e attestazioni nelle lingue germaniche: *wargs* (gotico) *warch* (antico alto-tedesco) *wearg* (anglosassone). Il sost. m. *úlfr* trova

Gli elementi linguistici che identificano il lupo definiscono anche colui che ha posto in essere atti considerati particolarmente riprovevoli e la qualificazione animalesca come “lupo” (úlfr - vargr), non è solo il contrassegno dell’efferatezza degli atti compiuti, ma evidenzia una vera e propria metamorfosi bestiale, che rivela l’essenza del fuorilegge: un essere malvagio ed aggressivo situato oltre i limiti della dimensione umana, che deve essere bandito dalla comunità. Il termine vargr, nei testi giuridici norreni, risulta elemento costitutivo di composti di grande rilevanza: morðvargr (lett. “lupo assassino”), per esempio, individua il responsabile di un particolare caso di omicidio. Il morð, infatti, è un omicidio consumato in circostanze tali da sottrarre l’atto alla visibilità collettiva, commesso in danno di una persona non in grado difendersi,⁴⁰ con l’aggravante dell’occultamento di cadavere e, soprattutto, con la mancata assunzione della piena ed esclusiva responsabilità in ordine alla commissione del fatto. Il soggetto agente, morðvargr, diviene skógarmaðr, (lett. “uomo del bosco”), colpito dal bando perpetuo dalla comunità. Poteva essere ucciso da chiunque senza che ne conseguisse alcuna sanzione ed era quindi costretto a nascondersi nei boschi e nelle foreste. Il bando spiegava i suoi effetti anche dopo la morte del reietto, il cui corpo non può essere sepolto in terra consacrata.⁴¹

La definizione vargr í véum, (lett. “lupo nel santuario”) identificava coloro che erano responsabili di crimini particolarmente odiosi, in particolare se commessi in luoghi sacri: «Eyvindr hafði vegit í véum ok var hann vargr orðinn, ok varð hann þegar brott at fara». ⁴² La condizione del ‘bandito’ è ben espressa nel testo wagneriano dalle parole con cui Siegmund descrive il proprio peregrinare dopo la perdita del padre:

*Der Feinde Meute hetzte mich müd', Gewitterbrunst brach meinen Leib [...] Wie viel ich traf, wo ich sie fand, ob ich um Freund, um Frauen warb, immer doch war ich geächtet: Unheil lag auf mir. [...] In Fehde fiel ich, wo ich mich fand, Zorn traf mich, wohin ich zog.*⁴³

Siegmund, figlio del ‘lupo’ (Wolfe), sarà veramente vargr í véum nel ‘santuario domestico’ di Hunding poiché in quel luogo avverrà «l’unione scandalosa di Sieglinde e Siegmund,

corrispondenza nella radice IE *ULKWOS (Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch* cit., pp. 1178-1179) da cui protogerm. *wulfaz e attestazioni nelle lingue germaniche: wulfs (gotico), wulf (anglosassone).

⁴⁰ Vilhjálmur Finsen (útg.), *Grágás: Islændernes lovbog i fristatens tid*, Copenhagen, Berlinsgs, 1852, p. 154.

⁴¹ Bjørn Eithun ~ Magnus Rindal ~ Tor Torulset (udg.), *Den eldre Gulatingslova*, Oslo, Riksarkivet, 1994, p. 46

⁴² *Egils saga Skalla-Grímssonar*, Sigurður Nordal gaf ut, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag, 1933, p. 125; “Eyvindr aveva commesso un omicidio in un luogo sacro e divenne ‘lupo’ e fu immediatamente bandito” (traduzione mia). «La locuzione norrena vargr í véum indica perciò chi si pone o si è posto al di fuori delle convenzioni sociali [...] la presenza dell’elemento allitterante lascia supporre che vargr í véum fosse una formula di antica data, fors’anche da pronunciarsi solennemente all’atto della condanna» (*La saga dei Volsunghi*, cit., p. 31).

⁴³ «La muta dei nemici mi perseguì sfinito, violenta bufera infranse il mio corpo [...] Quanti n’incontrai, dovunque li trovai, se ad amico o a donna aspirai, fui pur sempre bandito: sventura su di me incombeva. [...] In contesa io caddi dovunque mi trovai. Collera mi colpì, dovunque io andai» (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., risp. pp. 10-11 e pp. 24-25).

adulterio e incesto».⁴⁴

Siegmund è 'bandito' perché, dopo aver soccorso un'infelice fanciulla che la famiglia intendeva dare in sposa ad un uomo da lei non amato, ha ucciso i fratelli di lei. Gli altri congiunti esigono vendetta. Durante lo scontro che ne segue la fanciulla, che rimane accanto a Siegmund, viene uccisa e lo stesso Siegmund è costretto, ferito, a darsi alla fuga. Hunding rivelerà di appartenere proprio alla stirpe di coloro che sono stati uccisi da Siegmund ed è sua ferma intenzione vendicare l'onta subita dalla famiglia.⁴⁵

La vicenda presenta significativi elementi di affinità con quanto si legge a proposito dell'eroe Helgi. La valchiria Sigrun figlia di re Hogni è promessa in sposa dal padre contro il suo volere: «Ha promesso in isposa mio padre a un violento sua figlia, al figlio di Granmarr».⁴⁶

Identico è il destino di Sieglinde:

*Der Männer Sippe sass hier im Saal, von Hunding zur Hochzeit geladen: er freite ein Weib, das ungefragt Schächer ihm schenkten zur Frau. Traurig sass ich, während sie tranken.*⁴⁷

Sigrun invoca la protezione di Helgi: «Ecco, verrà il sovrano, fra poche notti, se con lui non fissi il campo della sfida e la fanciulla non sottrarrai al signore».⁴⁸ Helgi combatte per Sigrun che, unitamente alle altre valchirie, assicura la sua protezione all'eroe salvandolo da una tempesta mentre raggiunge il luogo ove avverrà lo scontro con i familiari della stessa Sigrun: «In mare incapparono in una terribile tempesta. Dall'alto scendevano i fulmini e le loro lingue lambivano le navi. Videro nel cielo nove valchirie cavalcare, riconobbero Sigrun; allora si calmò la tempesta e salvi giunsero a terra».⁴⁹

Da notare che qui si ha una sorta di stravolgimento della funzione svolta dalle valchirie nell'universo mitico: loro compito precipuo è quello di condurre i morti sul campo nella

⁴⁴ Luca Zoppelli, *Richard Wagner: L'anello del nibelungo*, cit., p. 121.

⁴⁵ Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 26-31.

⁴⁶ "Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr", str. 18 (*Il Canzoniere eddico*, cit., p. 150). «Un re si chiamava Hogni: Sigrun era sua figlia, una valchiria e cavalcava per aria e per mare [...] Un re potente si chiamava Granmarr [...] Ebbe molti figli: Hodhbroddr, per secondo Gudhmundr, per terzo Starkadhr. Hodhbroddr era a un incontro di re; prese per sé, come promessa, Sigrun, figlia di Hogni. Appena lo venne a sapere, quest'ultima cavalcò insieme alle valchirie per mare e per cielo, alla ricerca di Helgi». ("Secondo Carme di Helgi, uccisore di Hundingr, prosa; *Ivi*, risp. pp. 172 e 174). In quest'ultimo carme è detto che Sigrun era «Svava rinata» (*Ivi*, p. 172). Svava è il nome della valchiria amata dall'eroe Helgi, figlio di Hjörvarðr ("Carme di Helgi figlio di Hjórvardr"; *Il Canzoniere eddico*, cit., pp. 159-168). Il nome Sigrun significa «colei che possiede incantesimi vittoriosi» (*La saga dei Volsunghi*, cit., p. 87).

⁴⁷ «Gli uomini congiunti sedevano in questa sala, da Hunding invitati a nozze: una donna egli sposava la quale, inconsultata, degli scellerati a lui sposa avean donata. Triste io sedeva, mentre essi trincavano» (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 38-39).

⁴⁸ "Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr", str. 19; *Il Canzoniere Eddico*, cit., p. 150.

⁴⁹ "Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr", prosa in *Ivi*, p. 175. «Loro, sì, loro salvò Sigrun dall'alto, battaglia, insieme alla nave» ("Primo Carme di Hogni uccisore di Hundingr", str. 30; *Ivi*, p. 151. «Sarebbero stati nondimeno sopraffatti, e perdipiù proprio in vista della terra, se non fosse giunta Sigrún, figlia di re Högni, dal promontorio, insieme ad un numeroso seguito, e non li avesse guidati verso un approdo sicuro» (*La saga dei Volsunghi*, cit., p. 87).

Valhöll⁵⁰ e non quello di salvare la vita degli eroi che sono in balia della furia degli elementi. Questa particolarità che si registra nel carme eddico è strutturalmente simile a quanto si rileva in *Die Walküre*, nel momento in cui la valchiria Brünnhilde sconfessando pienamente il suo ruolo, inizialmente affermato con lapidaria determinazione,⁵¹ mette in salvo Sieglinde: «Sie hebt SIEGLINDE schnell zu sich auf ihr der Seitenschlucht nahestehendes Ross und verschwindet sogleich mit ihr».⁵²

Sigrun assicura ad Helgi la vittoria in battaglia, antepoendo il proprio amore ai legami familiari, che le imporrebbero di proteggere e difendere il padre e i fratelli: «Dal cielo là vennero donne coperte da elmi – saliva il clamore delle aste – a proteggere il principe».⁵³ Helgi ucciderà Hogni e quasi tutti i suoi figli, compreso Hodhbroddr cui era stata data in sposa Sigrun: «Finalmente re Helgi affrontò re Höddbroddr, uccidendolo sotto le insegne».⁵⁴ L'eroe confessa alla valchiria di essere il responsabile della morte del padre di lei: «Non t'è andata bene, valchiria, del tutto, - le norne, io dico, in qualche modo decidono – stamani caddero in Frekasteinn Bragi [figlio di Hogni] e Hogni [padre di Sigrun], sono stato io a ucciderli [...] Giacciono a terra la maggior parte dei tuoi congiunti già fatti cadaveri».⁵⁵

È estremamente significativo, nel contesto delle raffigurazioni simboliche presenti nei carmi e, in parte, mutate nel testo wagneriano, che la strage di nemici compiuta da Helgi sia così rappresentata nell'Edda Poetica: «hálo scær af Hugins barri».⁵⁶ Duplice riferimento alla stirpe di appartenenza dell'eroe ed all'animale sacro alla divinità che, come vedremo, all'eroe darà la morte.

La vicenda sentimentale fra l'eroe e la valchiria avrà una (provvisoria) felice conclusione: «Helgi prese in sposa Sigrun ed ebbero figli».⁵⁷ L'unione matrimoniale non è più il giogo imposto dalle costumanze della stirpe ma costituisce la (formale) sanzione di un sincero sentimento.

Nei carmi eddici sono presenti, tra le altre, due tematiche che saranno centrali e cruciali nel

⁵⁰ «Di qui il loro nome, poiché valr significa “morto sul campo di battaglia” e kyrja “che sceglie”» (*Völuspá. Un'apocalisse norrena*, a cura di Marcello Meli, Roma. Carocci, 2008, p. 141).

⁵¹ «BRÜNNHILDE Nur Todgeweihten taugt mein Anblick; wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht. Auf der Walstatt allein erschein'ich Edlen: wer mich gewahrt, zur Wal kor ich ihn mir!» «BRÜNNHILDE Solo ai sacri alla morte è concessa la mia vista; chi mi vede dalla luce di vita prende congedo. Sul campo di battaglia solo ai nobili appaio: chi mi vede, per il Walhalla me lo sono scelto!» (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 118-119).

⁵² Rapida ella solleva SIEGLINDE sul suo cavallo, che attende presso la gola laterale, e subito scompare insieme con lei» (*Ivi*, pp. 140-141).

⁵³ “Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr”, str. 54; *Il Canzoniere Eddico*, cit., p. 155.

⁵⁴ *La saga dei Volsunghi*, cit., p. 95.

⁵⁵ “Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr”, str. 26; *Il Canzoniere Eddico*, cit., p. 176. Così in un passaggio in prosa compreso nello stesso carme «Ci fu una battaglia grande e caddero tutti i figli di Granmarr e tutti i capi, tranne Dagr, figlio di Hogni, che ebbe salva la vita e si accordò con I Volsunghi» (*Ivi*, p. 175).

⁵⁶ “Primo Carme di Helgi uccisore di Hundingr”, str. 54; *Edda, Die Lieder des Codex Regius* cit., p. 139; “Ebbero i destrieri delle gigantesse [→ i lupi] il cibo di Huginn”.

⁵⁷ “Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr”, prosa (*Il Canzoniere Eddico*, cit., p. 177). Anche Helgi, figlio di Hjörvarðr sposerà la valchiria Svava («Helgi e Svava si giurarono fedeltà e si amarono moltissimo»; “Carme di Helgi figlio di Hjorvardhr”, prosa; *Ivi*, p. 165).

testo wagneriano: l'amore di una valchiria per l'eroe («Con tutto il cuore già amava lei [Sigrun] il figlio di Sigmundr [Helgi] prima ancora d'averlo visto»)⁵⁸ e la disobbedienza della valchiria agli ordini paterni dettata da tale sentimento. La forza dirompente dell'amore induce Sigrun a proteggere e ad unirsi a colui che sarà l'uccisore di suo padre, attuando in tal modo un violento ed inappellabile rifiuto dei valori gerarchici dell'ordinamento familiare: «Venni promessa a Hodhbroddr dinanzi all'esercito, ma un altro principe desidero prendere: temo tuttavia, l'ira dei congiunti. Ho compromesso la scelta voluta da mio padre. La figlia di Hogni di cuore prese a parlare, disse che avrebbe avuto l'amore di Helgi».⁵⁹

Questa prepotente affermazione dei diritti del sentimento rispetto alle pratiche sociali e ai vincoli odiosi dalle stesse generati, si riverbera nel testo wagneriano:⁶⁰ L'unione fra Siegmund e Sieglinde, come già rilevato, è un'aperta violazione di codici morali e istituti giuridici inveterati e da tale violazione scaturirà il conferimento a Siegmund di un'autocoscienza individuale nata dal vincolo sentimentale, mediante l'attribuzione del nome da parte di Sieglinde: «*SIEGLINDE (ausser sich) [...] so lass mich dich heissen, wie ich dich liebe: Siegmund – so nenn'ich dich! SIEGMUND [...] Siegmund heiss'ich und Siegmund bin ich!*».⁶¹

Ugualmente all'eroe Helgi figlio di Hjörvarðr il nome sarà imposto dalla valchiria Svava, che diverrà sua moglie.⁶²

All'ascesa nella Valhöll Siegmund antepone il suo sentimento per Sieglinde: «*SIEGMUND Wo Sieglinde lebt in Lust und Leid, da will Siegmund auch säumen*».⁶³

Ma è soprattutto il comportamento di Brünnhilde che presenta significative affinità con la rappresentazione della valchiria Sigrun nell'Edda Poetica. Tale comportamento era già stato sintetizzato da Wagner fin dal primo schizzo in prosa:

*Brünnhilde – im tiefsten ergriffen – gelobt sich, Siegmund zu schützen, und Wodan zu trotzen. Sie warnt ihn, schon nahen die Verfolger. Siegmund geräth von neuem in angst um Sieglind: Brünnhild verspricht sie zu schützen.*⁶⁴

«Anche Brünnhilde ama Siegmund perché è uno sventurato; disubbidisce e la sua

⁵⁸ "Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr", str. 15; *Ivi*, p. 174.

⁵⁹ "Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr", str. 16 e 17; *Ivi*, pp. 174-175.

⁶⁰ "Secondo Carme di Helgi uccisore di Hundingr", str. 16 e 17; *Ivi*, pp. 174-175.

⁶¹ «*SIEGLINDE (fuori di sé) [...] lascia, dunque, ch'io rinomini, com'io t'amo: Siegmund... così io ti nomino! SIEGMUND [...] Siegmund mi nomino e Siegmund io sono!*» (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 54-55).

⁶² "Carme di Helgi figlio di Hjorvardhr", prosa (*Il Canzoniere Eddico*, cit., pp. 162 e 165).

⁶³ «*SIEGMUND Dove vive Sieglinde in piacere e patire, colà anche Siegmund vuol rimanere*» (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 122-123).

⁶⁴ Richard Wagner, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, cit.; «Brünnhilde, profondamente turbata e commossa, giura a se stessa di proteggere Siegmund e di opporsi alla volontà di Wodan, disattendendo i suoi ordini. Ella mette in guardia Siegmund, già si avvicinano gli inseguitori. Siegmund è di nuovo in preda alla paura per la sorte di Sieglinde. Brünnhilde promette che la proteggerà» (traduzione mia). Così nel testo definitivo: «*BRÜNNHILDE Beschlossen ist's; das Schlachtlos wend'ich: dir, Siegmund, schaff'ich Segen und Sieg!*»; *BRÜNNHILDE È deciso: la sorte della battaglia capovolgo: a te Siegmund, dono vittoria e fortuna!* (Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 130-133).

disobbedienza avvia l'annientamento del mondo corrotto [...] La sua presa di coscienza, la sua nascita come personalità autonoma avviene a contatto con l'umanità di coloro che, nell'atto primo, hanno osato infrangere tutte le norme sociali per darsi alla pienezza dell'amore».⁶⁵

Il conflitto, inevitabile e funesto quant'altri mai, fra Siegmund e Hunding nel testo wagneriano avrà esito opposto a quello che vede contrapposti l'eroe Helgi e Hundingr da cui avrà origine l'appellativo dello stesso Helgi: «Uccise re Hundingr e venne, da quel momento in poi, chiamato Helgi l'uccisore di Hundingr».⁶⁶ «E fece il forte Hundingr cadere, che da tempo reggeva uomini e terre».⁶⁷

Pressoché identiche sono, invece, le cause e le circostanze della morte del Siegmund wagneriano e dell'eroe Helgi ed in esse un ruolo determinante è assunto dalla divinità suprema (Odino/Wotan). Relativamente ad Helgi si legge che «Dagr, figlio di Hogni, sacrificò ad Odino per la vendetta del padre. Odino passò a Dagr la propria lancia. Dagr trovò Helgi, suo cognato [...] con la sua lancia lo trapassò. In quel luogo Helgi cadde».⁶⁸

Siegmund cade a morte per il decisivo intervento di Wotan:

*Brünnhild, la Valchiria, protegge Siegmund contro il comando di Wotan, il quale lo ha destinato alla rovina per espiare il crimine; sotto lo scudo di Brünnhild, Siegmund già sguaina la spada, donatagli un giorno dallo stesso Wotan, per vibrare il colpo mortale a Hunding, quando il dio lo para con la propria lancia, spezzando la spada in due tronconi. Siegmund cade.*⁶⁹

WOTAN Zurück vor dem Speer! In Stücken das Schwert! (BRÜNNHILDE weicht erschrocken von WOTAN mit dem Schilde zurück: SIEGMUNDS Schwert zerspringt an dem vorgehaltenen Spere. Dem Unbewehrten stösst HUNDING seinen Speer in die Brust. SIEGMUND stürzt tot zu

⁶⁵ Luca Zoppelli, *Richard Wagner: L'anello del nibelungo*, cit., risp. pp. 121 e 137.

⁶⁶ "Secondo carme di Helgi uccisore di Hundingr", prosa (*Il Canzoniere Eddico*, cit., p. 172).

⁶⁷ "Primo carme di Helgi uccisore di Hundingr", str. 10 (*Ivi*, p. 149). Così nella *Völsunga saga*: «Si racconta che Helgi [...] venisse alle prese con un re di nome Hundingr, sovrano potente, con numerosi uomini d'arme al seguito [...] Si originò allora una mischia furiosa, in cui si vide Helgi avanzare con impeto. Ecco l'esito della battaglia: arrise a Helgi la vittoria, mentre perì re Hundingr, e con lui gran parte della sua schiera» (*Völsunga saga*, cit., p. 83).

⁶⁸ "Secondo carme di Helgi uccisore di Hundingr", prosa (*Il Canzoniere Eddico*, cit., p. 177). Helgi ricomparirà in forma spettrale cavalcando con molti uomini al seguito alla volta del tumulo che è stato per lui innalzato e rivolge parole non propriamente affettuose a Sigrun: «Proprio tu, Sigrun, da Sevaþjoll, hai fatto sì che Helgi sia coperto dalla 'rugiada della sventura' [sangue]. Piangi, coi tuoi ornamenti d'oro, cupe lacrime, tu, raggio di sole, creatura del sud, prima di pensare al sonno. Ognuna cade cocente sul petto del sovrano fredda, molle, che lascia il segno, pregna di pena» (str. 43; *Ivi*, p. 180). Alla conclusione del carme si riferisce che «Sigrun in breve tempo morì di crepacuore» e si bolla come «sciocchezza da vecchie» la *vox populi* secondo cui Helgi e Sigrun sarebbero rinati (prosa; *Ivi*, p. 182). Helgi, figlio di Hjörvarðr, invece muore nel duello contro Álfr, figlio di Hroðmarr, quest'ultimo ucciso da Helgi per vendicare Sváfnir, padre di sua madre ("Carme di Helgi figlio di Hjórvardhr", prosa; *Ivi*, p. 167). Anche in questa composizione si ipotizza la rinascita di Helgi e della sua amata (Svava; *Ivi*, p. 168) ma senza alcun commento in merito.

⁶⁹ *Der Nibelungen-Mytus* in Francesco Gallia, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi*, cit., p. 53.

Identica è l'arma che sarà sorgente di morte sia per il mitico eroe, sia per lo sventurato Siegmund e che ha una straordinaria valenza simbolica. La lancia è uno dei simboli del potere di Odino: a lui fu donata dai nani⁷¹ e con essa combatterà durante lo scontro finale con le potenze del male.⁷² Anche la lancia di Wotan è un simbolo di potere, ma sintetizza anche le contraddizioni e le ambiguità del potere. Quello che Alberich, all'inizio del secondo atto del Siegfried, definisce «*deines Speeres herrischer Schaft*»,⁷³ proviene da un ramo dell'albero cosmico, quasi a voler evidenziare una privazione, una ferita perpetrata ai danni dell'entità vegetale che presiede all'ordine universale. Sulla lancia di Wotan sono incise le rune che contengono il patto scellerato con i giganti,⁷⁴ e il loro valore sacrale cristallizza proprio il venir meno della signoria assoluta, in quanto testimoniano il carattere cogente ed ineludibile di un legame cui Wotan, per sua stessa volontà, è soggetto.

Il profondo legame sussistente fra la narrazione mitica e il testo wagneriano è suggellato dalle parole rivolte da Dagr assassino di Helgi, alla sorella Sigrun, la valchiria amata dallo stesso Helgi: «Odino solo è causa d'ogni disgrazia poiché fra congiunti pose rune d'alterco».⁷⁵

Queste parole, forse, le avrà udite anche Brünnhilde prima di formulare la sua accusa: «*O ihr, der Eide heilige Hüter! [...] erschaut eure ewige Schuld!*».⁷⁶ È un'accusa che ci riporta alle scaturigini primigenie del δράμα, dove tutto ha avuto inizio: «*διαὶ Διὸς παναιτίου πανεργέτα · τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται; τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν;*».⁷⁷

⁷⁰ «WOTAN Indietro, di fronte alla lancia! In pezzi la spada! (Brünnhilde ritrae atterrita lo scudo di fronte a Wotan: la spada di Siegmund si spezza contro la lancia, che le si para innanzi. Al disarmato, Hunding configge la sua lancia nel petto. Siegmund cade morto a terra); Richard Wagner, *Die Walküre*, cit., pp. 140-141. L'intervento di Wotan e la conseguente uccisione di Siegmund trovano una corrispondenza nel racconto della *Völsunga saga* relativo alla morte di Sigmundr, figlio di Völsungr: «Ora, quando la battaglia durava già da tempo, apparve nella mischia un uomo con un lungo copricapo e un tabarro azzurro; aveva un solo occhio e impugnava una lancia. Costui si fece incontro a re Sigmundr e levò contro di lui la sua lancia. Re Sigmundr, allora, lo colpì con forza, ma la spada, nell'incontrare l'asta, si spezzò in due. Da allora in poi la strage mutò partito, poiché la buona sorte aveva abbandonato re Sigmundr» (*Völsunga saga*, cit., pp. 107-109).

⁷¹ Snorri Sturluson, *Skáldskaparmál*: 1, cit., p. 42.

⁷² Snorri Sturluson, *Edda. Prologue and Gylfaginning*, p. 50.

⁷³ «Il fusto imperioso della tua lancia» (Richard Wagner, *Siegfried*, cit., pp. 112-113).

⁷⁴ *Ivi*, pp. 54-55.

⁷⁵ «Secondo carme di Helgi uccisore di Hundingr», str. 34 (*Il Canzoniere Eddico*, cit., p. 178).

⁷⁶ «O voi dei giuramenti sacri custodi! [...] considerate vostra colpa eterna!» Richard Wagner, *Götterdämmerung*, pp. 228-229.

⁷⁷ «Zeus che di tutto è causa, di tutto è autore: perché cosa mai si compie per gli uomini senza il volere di Zeus! Quale di queste sventure non è decretata dal dio?», Eschilo, *Oresteia*, trad. di Enrico Medda et al., Milano, Rizzoli, 2025, pp. 348-351. L'influenza di Eschilo sull'opera wagneriana è evidenziata dallo stesso compositore: «*Ich hatte nun zum ersten Male bei gereiftem Gefühle und Verstande mich des Aeschylus bemächtigt. Namentlich die beredten Didaskalien Droysen's halfen mir, das berauschte Bild der athenischen Tragödienaufführungen so deutlich meiner Einbildungskraft vorzuführen, dass ich die »Oresteia« vorzüglich unter der Form einer solchen Aufführung mit einer bisher unerhört eindringlichen Gewalt auf mich wirken fühlen konnte. Nichts glich der erhabenen Erschütterung, welche der »Agamemnon« auf mich hervorbrachte: bis zum Schluss der »Eumeniden« verweilte ich in einem Zustande der Entrücktheit, aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin. Meine Ideen über die Bedeutung des Drama's und namentlich auch des Theaters haben sich entscheidend aus diesen Eindrücken gestaltet*» (Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München-Leipzig, List, 1963,

p. 356); «Nella maturità del sentimento e della ragione avevo ora compreso Eschilo per la prima volta. Specialmente le eloquenti didascalie di Droysen [storico tedesco, 1808-1884] seppero presentare alla mia fantasia il quadro entusiasmante degli spettacoli tragici ad Atene, con tanta evidenza che specialmente l'Orestide agì su di me, sotto forma d'una simile rappresentazione, con inaudita potenza di penetrazione. Nulla è paragonabile alla sublime scossa che produsse in me l'Agamennone; fino alla fine delle Eumenidi rimasi in uno stato di rapimento, che non mi ha mai più permesso di riconciliarmi completamente con la letteratura moderna. Le mie idee sull'importanza del dramma e del teatro sono state promosse in modo decisivo da queste impressioni» (Richard Wagner, *La mia vita*, a cura di Massimo Mila, Torino, UTET, 1953, vol. I, pp.422-423).

LE WAGNER WALK A GRAUPA

di Stefania Bertoglio
germanista
[wotanswille@gmail.com]

5 ottobre 2025

Le Wagner Walk che si tengono a Graupa (vicino a Pirna, in Sassonia, Germania) non sono delle normali visite guidate ma momenti particolari organizzati regolarmente presso i Richard-Wagner-Stätten Graupa (luoghi wagneriani di Graupa), con lo scopo di esplorare la vita e l'opera di Richard Wagner in modo coinvolgente e narrativo. Ogni volta, viene esplorato un tema diverso, utilizzando una combinazione di racconto storico, brani musicali e leggerezza umoristica.

L'atmosfera è familiare e i partecipanti sono liberi di interagire, un po' come alla Società Wagneriana di Milano!

Gli incontri si svolgono, di norma, in lingua tedesca, anche se esiste la possibilità di richiedere l'organizzazione di versioni in altre lingue, per gruppi.

Graupa è un centro vivacissimo di attività wagneriane. Wagner amava la Sassonia ed era molto legato a questi luoghi, che aveva eletto a suo rifugio di pace e serenità. Qui trovava la tranquillità che (forse) cercava. La natura meravigliosa, gli animali, la variabilità del clima, la vicinanza a Dresda, tutto rendeva questo luogo speciale.

Qui a Graupa, in questa casa di campagna, così sorprendentemente lontana dagli sfarzi di Wahnfried, concepì e scrisse i primi tratti del Lohengrin. Nella stessa stanza in cui Wagner scriveva, è possibile attardarsi (nessuno vi butterà fuori) e sedersi al suo pianoforte, osservare la campagna dalle stesse finestre dalle quali Wagner la osservava.

Ma veniamo all'argomento dell'ultima Wagner Walk dello scorso 5 ottobre. Il tema prescelto era "Frauen und Familie". L'evento era guidato da Tom Adler, storico della musica e collaboratore scientifico delle Wagner-Stätten, che raccoglie un gruppo limitato di persone in modo da rendere il momento interattivo. Nonostante il nome, non sempre si cammina... a volte ci si siede in una delle stanze del castello di caccia, luogo storicamente autentico, dove Wagner visse e lavorò, oggi sede del museo su Wagner, e si ascolta Tom che parla, estratti musicali o ci si intrattiene con i vari oggetti (libri, ricostruzioni, costumi, etc..) presenti nella casa museo.

Durante quest'ultimo evento, si è quindi parlato del rapporto di Wagner con le donne o, quanto meno, con quelle più note, approfondendone gli aspetti più umani e, a volte, paradossali.

Si è parlato, in particolare, di Minna, di Mathilde e di Cosima e di come Wagner sia stato particolarmente abile a farsi aiutare da tutte e tre (oltre ad altre figure femminili meno note ma anch'esse risultategli molto utili).

Wagner, come sappiamo, oltre che genio assoluto e creatore dell'ideale di arte totale (musica, poesia e dramma) mostrava, sul lato squisitamente umano e pratico, una qualche tendenza autodistruttiva, per quanto riguarda spese e debiti. Si impegnava spesso in progetti ambiziosi che superavano le sue risorse.

Il suo carisma magnetico, esercitato soprattutto nei confronti delle donne, gli risultò non solo utile ma indispensabile a cavarsela nelle situazioni più difficili. Non avrebbe potuto sopravvivere — né artisticamente né materialmente — senza l'aiuto delle donne della sua vita. Alcune di loro lo hanno sostenuto finanziariamente, altre moralmente o strategicamente, spesso sopportando (o gestendo) i suoi debiti, le sue fughe e la sua esuberanza creativa.

Tra gli aneddoti reali e rivelatori su come Wagner fu aiutato e, talvolta, salvato dalle donne, spiccano i seguenti:

Durante il periodo in cui Wagner lavorava a Riga, cadde presto nei debiti (abitudine che, peraltro, lo accompagnò tutta la vita). La situazione degenerò al punto che Minna Planer, sua prima moglie, oltre a consigliarlo su tutti gli aspetti scenografici delle sue prime opere, dovette vendere i propri gioielli e vestiti di scena per pagare i creditori.

Quando Wagner fuggì dalla città nel 1830 (altra abitudine che lo accompagnò nel corso della vita!), fu Minna a dover recuperare i suoi spartiti, liquidare i debiti e pure organizzare la loro fuga via nave verso Londra.

La fuga in barca sul Mar Baltico — da Riga a Londra, passando per la Norvegia in tempesta — è stata raccontata da Wagner in modo quasi mitico (e ispirò persino *Der fliegende Holländer*). Ma è Minna che gestì tutta la logistica: Wagner era praticamente in panico, mentre lei si occupò della parte concreta del viaggio.

Durante il suo esilio in Svizzera, Wagner conobbe Mathilde Wesendonck, moglie di un ricco mercante, Otto Wesendonck. La coppia offrì a Wagner una casa nel loro giardino (la *Asylhaus*).

Mathilde divenne una musa intellettuale per Wagner. I "Wesendonck-Lieder" (cinque canti composti su poesie di lei) sono un chiaro segno del loro legame spirituale (e forse amoroso). Wagner scrive *Tristan und Isolde* mentre vive sotto lo stesso tetto della sua musa e della moglie legittima, Minna, fino a quando quest'ultima non scopre una lettera compromettente tra Wagner e Mathilde, ha una crisi isterica. Wagner fugge di casa... ed è l'inizio della fine per il matrimonio.

Quando Wagner incontra Cosima, figlia di Franz Liszt e all'epoca sposata con Hans von Bülow, grande direttore e amico di Wagner, non può evitare di intrecciare una relazione segreta che portò poi al loro matrimonio, nel 1870.

Ma anche Cosima fu molto più di una moglie e madre dei suoi figli, fu manager, custode della sua eredità, organizzatrice del Festival di Bayreuth, censore, archivista. Dopo la sua morte, Cosima dedicò la vita a divinizzare la figura di Wagner, creando l'aura mistica attorno a lui. Cosima si preoccupò anche di bruciare un certo numero di lettere scambiate da Wagner con le sue varie amanti...

Oltre a tutto ciò, così come Minna diede inizialmente preziosissimi consigli rispetto

all'allestimento delle scene, Cosima ebbe la capacità di fornire anche supporto psicologico al Nostro, ad esempio, durante le prove generali del Ring a Bayreuth, Wagner era isterico, con crisi nervose e cambiamenti continui.

Fu Cosima a tenere in piedi la produzione, assicurare gli orchestrali, ricevere gli ospiti, e persino decidere chi poteva vedere Wagner o no.

"Lei è il mio scudo e la mia forza", scrive Wagner in una lettera. Ma questo non gli impedisce di manifestare attenzioni nei confronti di una donna anche nel suo ultimo giorno di vita, cosa che portò ad una furiosa lite con Cosima, seguita a breve, dall'arresto cardiaco a Venezia.

Oltre alle tre donne universalmente note, ve ne sono, però, state altre che hanno comunque dato a Wagner un grosso aiuto, tra cui Julie Ritter, nobile e appassionata di musica, che lo aiutò con prestiti personali ed Eliza Wille, scrittrice svizzera che fornì intensi contributi intellettuali e critici

Il genio e la grandezza di Wagner non verranno certo sminuiti dal modo in cui ha seppa beneficiare dell'aiuto femminile, in tutti i sensi, finanziari, logistici, sociali e artistici, ma forse la sottolineatura di questi aspetti tende a renderlo più umano e a farci meglio comprendere alcuni dei suoi personaggi femminili

Wagner amava sentirsi "solo contro il mondo", ma la verità è che fu sempre accompagnato da donne forti, intelligenti e molto più pratiche di lui.

Info pratiche:

- È possibile acquistare i biglietti online o sul posto.
- La prossima Wagner Walk si terrà il 31 dicembre e avrà per tema "Wagner e i suoi animali"

Purtroppo Tom terrà la sua ultima edizione il 31 dicembre, poi si dedicherà totalmente alla sua attività di musicista (spesso suona nello stesso Jagdschloss).

Italo Montemezzi (1875-1952) fu definito da Ildebrando Pizzetti "il più wagneriano fra i più celebri operisti della sua generazione in Italia". Opera tra due mondi ricostruisce la parabola artistica di Italo Montemezzi, astro della lirica italiana del primo Novecento, protagonista di un'ascesa rapida e luminosa seguita da una lunga e ostinata rincorsa a una gloria che non riuscì a rinnovare. Scritturato a inizio Novecento da Casa Ricordi come astro nascente dell'opera lirica, Italo Montemezzi vanta un titolo, *L'amore dei tre*, ancora in repertorio in tutto il mondo, che nel 1913 lo proiettò alla ribalta planetaria. L'opera rappresenta uno dei più interessanti omaggi di un compositore italiano al *Tristano e Isotta* di Wagner. A 150 anni dalla nascita del compositore, la prima monografica completa a lui dedicata ripropone la vicenda di un artista del Novecento in grado d'illuminare oltre mezzo secolo di storia e vita culturale sulle due sponde dell'Atlantico.

David Chandler
Raffaele Mellace



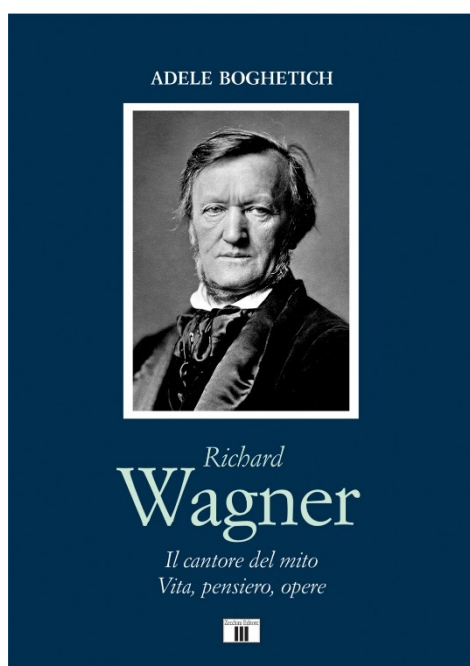
Opera tra due mondi

Vita, musica e teatro di Italo Montemezzi

Traduzione di
Monica Cuneo



ilSaggiatore



Richard Wagner (Lipsia 1813 – Venezia 1883), artista eclettico, saggista e musicista- cantore del mito nordico, è l'espressione più rilevante della Kultur germanica nel suo periodo di massimo splendore: un "fenomeno" fra i più grandiosi, complessi e affascinanti nella storia delle arti, sublimazione di un'arte cosmopolita come mai nessun'altra creazione tedesca, che negli anni maturi si trascolora del pallore mistico di un rito ieratico, estrema ambizione di ogni forma di Teatro di grande tradizione. Lo scrive Thomas Mann nel 1933, quando l'opera wagneriana non è ancora stata violata dai torbidi incensi del nazismo. Se i molteplici scritti teorici, che coronano la già vasta produzione musicale di Wagner, tracciano la coerente evoluzione di un pensiero artistico variegato e complesso, teso alla riforma della Musica, tutti i

personaggi scenici dei drammi, dall'Olandese a Wotan, da Lohengrin a Parsifal, riflettono aspetti reconditi della sua vita rocambolesca, della sua multiforme e ribelle anima d'artista, tormentata ma eroica nella continua tensione verso l'utopia di una nuova Redenzione. Scrivere, dunque, su Wagner significa dover percorrere per intero la triplice via di un'esistenza avventurosa, di una poliedrica dottrina di pensiero e di un percorso artistico fecondo, quanto geniale.

<https://www.zecchini.com/catalogo/biografie/compositori/richard-wagner-il-cantore-del-mito-vita-pensiero-opere>

FESTIVAL BAYREUTH 2026

PLAN

26. AUGUST

24.7.	FESTSPIEL-OPEN-AIR	20 UHR
25.7.	FESTAKT mit-Festreden und Symphonic Nr. 9 von L. v. 8.	18 UHR
26.7.	RIENZI	16 UHR
27.7. 	DAS RHEINGOLD	16 UHR
23.7. 	BIE WALKURE	16 UHR
23.7.	DER FLIEGENDE HOLLANDER	16 UHR
31.8. 	SIEGFRIED	18 UHR
1.8.	PARSIFAL	16 UHR
2.8.	GOTTERDAMMERUNG	12 UHR
3.8. 	BRUNNHILDE BRENT (FRIEDRICHSFORUM)	19.30 UHR
4.8.	RIENZI	16 UHR
5.8.	DAS RHEINGOLD	18 UHR
6.8.	BRUNNHILDE BRENT (FRIEDRICHSFORUM)	18.30 UHR
7.8. 	SIEGFRIED	16 UHR
8.8.	GOTTER	16 UHR
8.8.	DER FLIEG.MMERUNG.	16 UHR
10.8.	PARSIFAL	16 UHR
11.8.	- SPIELFREI -	
12.8.	DAS RHEINGOLD	18 UHR
14.8.	DIE WALKURE	16 UHR
11.8.	RIENZI	18 UHR
15.8.	SIESFRIED	16 UHR
17.8.	GOTTERDAMMERUNG	19 UHR
19.8.	RIENZI	16 UHR
29.8.	PARSIFAL	16 UHR
21.8.	- SPIELFREI -	
23.8.	DAS RHEINGOLD	16 UHR
24.8.	DER FLIEGENDE HOLLANDER	16 UHR
25.8.	RIENZI	16 UHR
25.8.	PARSIFAL	16 UHR
27.8.	RIENZI	16 UHR
23.8.	DER FLIFGENDE HOLLANDER	18 UHR
23.8.	RIENZI	16 UHR
26.8.	PARSIFAL	10 UHR



Der Ring des Nibelungen

PROSSIMI EVENTI



ASSOCIAZIONE WAGNERIANA DI MILANO

Mercoledì 7 Gennaio, ore 20 – AWM Via S.Pellico 6, Milano
,Presentazione del libro
“Richard Wagner, il cane e il pappagallo. Una biografia emotiva”.
Conferenza dell'autore Valerio Vicari

PODCAST E ARCHIVI CONFERENZE

PODCAST E ARCHIVIO CONFERENZE

Associazione wagneriana di Milano – archivio
<https://www.youtube.com/channel/UCox7BojRA0euUs6wC61thlw>

La Voce Wagneriana –
tutte le conferenze dell'Associazione sono visionabili al seguente link YouTube
https://www.youtube.com/channel/UCTKRqSi_fAUNNzf4L4grcSw