

Wagner e l'Italia



Il magico giardino

Due miti culturali a confronto. Le suggestioni della classicità e un genio turista sui generis.

DI JOACHIM FEST

La varietà dei legami personali e artistici che uniscono Richard Wagner all'Italia è nota a tutti coloro che conoscono anche superficialmente le vicende biografiche del musicista tedesco. Straordinaria era la fama che già in vita si era conquistata in questo Paese – una fama nutrita di entusiasmo meridionale e di soggezione per quell'elemento estraneo, così profondamente germanico, che caratterizza la sua musica; ma sono soprattutto i numerosi viaggi di Wagner in Italia e i lunghi soggiorni dell'ultimo periodo della sua vita a fare sì che egli diventasse indiscutibilmente, accanto a Verdi, il più amato musicista del tempo, se non addirittura un artista popolare. A Venezia scrisse il secondo atto del *Tristano*; a Napoli e a Sorrento trascorse l'autunno del 1876, fu ancora a Napoli per molti mesi nel 1880; si recò quindi a Palermo dove completò il *Parsifal*. Tornò infine ancora una volta a Venezia nel settembre del 1882 e in questa città, a Palazzo Vendramin, morì il 13 febbraio del 1883. E' inoltre cosa risaputa che tra Wagner e l'Italia sia intercorso anche il legame di una

vicendevole influenza artistica. L'incontrastato predominio dell'opera lirica italiana negli anni Trenta del secolo scorso non mancò di esercitare una certa suggestione anche su Wagner. Costui riteneva che la vivacità, il calore fatto di umanità e di buoni sentimenti – elementi questi tipici della lirica italiana – fossero in grado di portare al successo anche opere del tutto prive di genialità musicale. In questo contesto va considerata la citazione tematica dell'amore osteggiato che si configura in Wagner come tentativo di sfruttare l'impatto comunicativo della tradizione italiana – un riferimento certo non esclusivo se si considera che *Rienzi* risente del modello francese e che l'opera giovanile *Le fate*, pur legata a un gusto tedesco e romantico, oscilla tra questi due modelli, lasciando scorgere l'influenza di entrambi i Paesi. Ma ben presto Wagner si emancipò da qualsiasi influenza esterna. A venti anni, in un articolo apparso sul «Giornale della società elegante», sostenne che per essere veri maestri era necessario distaccarsi tanto dallo stile italiano che da quello francese – come del resto anche da quello tedesco – e

dare vita a nuove forme musicali, quelle stesse forme che negli anni successivi egli definirà «musica del futuro». Eppure la musica italiana non cessò mai di appagare la particolare sensibilità per l'effetto così tipicamente wagneriana. A un collaboratore di Bayreuth, che gli aveva confessato di non conoscere l'ouverture della *Gazza ladra* di Rossini, disse con una nota di rimprovero: «Mio caro, solo Beethoven supera Rossini». Così, dopo aver suonato al pianoforte alcuni temi di Bellini, fece la seguente considerazione che Cosima riporta nel diario: «Malgrado le banalità vi è davvero passione e sentimento, e può entusiasmare se solo si trova la cantante adatta a interpretarla. Da questa musica ho imparato quello che Brahms e compagni non hanno imparato e ho saputo conservarlo nella mia melodia». Non mancò poi di dire in quello stesso contesto in cosa la sua musica si differenziasse da quella del Maestro italiano: «Dopo aver suonato il preludio in do minore – prosegue il diario di Cosima – affermò, riferendosi alle melodie di cui apprezzavamo la passionalità, che “questo è ‘pour le monde’ ma questo (il preludio), questo è il mondo”». D'altra parte è assai diffusa la convinzione che la produzione tarda di Verdi, in particolare *Otello* e *Falstaff*, sia di gran lunga al di sopra della tradizione operistica italiana e contenga elementi del dramma musicale wagneriano. In realtà si può sostenere con ottimi argomenti che le strade percorse da Verdi, come del resto dagli altri compositori dell'epoca, siano diverse da quelle di Wagner, e questo tanto nei presupposti che negli esiti. Anche se da un punto di vista puramente tecnico costoro ottennero risultati simili a quelli di Wagner, quest'ultimo rimase, malgrado i tanti elementi tipici della sua musica, il grande isolato dell'epoca. Quella «smisurata lontananza... dal mondo» di cui parla dopo aver ascoltato per la prima volta il preludio del *Tristano*, fu per un lungo periodo lo stesso rapporto che i compositori contemporanei ebbero con lui e la sua opera. Malgrado la diffusa ammirazione per Wagner l'Italia non conobbe un vero e proprio wagnerismo come ad esempio avvenne, sia pure in forme diverse, in Francia o in Inghilterra – e questo con le sole eccezioni di D'Annunzio, di alcuni critici e del librettista Arrigo Boito. Eppure il pessimismo romantico di Wagner anticipa motivi e figurazioni caratteristici di quel decadentismo europeo che vanta in Italia una vasta diffusione, in parte originale in parte mutuata da altri Paesi.

A pochi anni dalla morte di Wagner lo stesso Verdi cercava di dissuadere i giovani compositori italiani da ogni collusione col wagnerismo: «Se i tedeschi, partendo da Bach e giungendo fino a Wagner, scrivono opere da buoni tedeschi – e tanto basta – noi, i discendenti di Palestrina, commetteremmo un delitto musicale se imitassimo Wagner». A ben vedere, se si escludono alcuni compositori epigonali e ben presto dimenticati, l'ammonimento di Verdi non aveva ragion d'essere. Egli stesso era del resto consapevole del fatto che a differenziarli bastava il contrasto insuperabile tra plasticità e astrazione, tra istinto artistico e approfondimento speculativo. Per non parlare della ricorrente citazione del bel tono da organi-

no che risuona in tutta la musica italiana del XIX secolo. Partendo da premesse completamente diverse Wagner sviluppò la sua arte libera da influenze esterne, complessa, ben costruita, carica di idee, di riferimenti e modellata con intento tirannico. E' per questo che tutte le riflessioni su modelli e imitatori non colgono il nucleo del problema. Ciò che univa Wagner ai suoi contemporanei andava poco al di là del fatto di essere dei contemporanei. Se analizziamo questi e altri materiali, trova conferma la tesi secondo la quale il legame di Wagner con l'Italia nasconde in realtà una sostanziale assenza di legami e che la sua predilezione per la Penisola non abbia valore se non come – e questo ad eccezione delle opere giovanili – esempio dei gusti turistici del tempo. Un elemento d'analisi un po' più complesso potrebbe essere comunque introdotto dal desiderio di fuga che, a partire da Goethe, rappresenta la motivazione prevalente di molti viaggi italiani. Già il primo soggiorno a Venezia ha a che fare con l'esigenza di scappare; lo stesso si può dire del viaggio fatto con Cosima nel 1868, che contribuì alla decisione di rompere definitivamente con Hans von Bülow. Anche nell'autunno del 1876, quando Wagner, assai provato e deciso a non ripetere «mai più» l'esperienza del primo festival di Bayreuth, partì per un soggiorno piuttosto lungo a Napoli e a Sorrento, lo fece «per non sentire né vedere più nulla del mondo – in particolare del nostro orribile teatro d'opera» come scrisse a Ludwig II. Di fatto Wagner cercava in Italia ciò che da tempo quella terra prometteva ai viaggiatori. Il grande creatore di miti partecipava come tutti gli altri al mito borghese di un viaggio italiano che aveva come mete un clima più mite, la bellezza e una maggiore semplicità del vivere, «les doux accents d'Italie» come amava dire. Inoltre cercava in Italia sollievo per i disturbi di origine nervosa che non gli davano tregua, dalla respinta alla angina pectoris, fino ai dolori gastrici. Tale era l'efficacia dell'autosuggestione che, appena iniziati piani e preparativi per un viaggio, egli aveva subito la sensazione di star guarendo dalla malattia di cui in quel momento soffriva. Da quello che si evince dalle lettere, dai materiali autobiografici lasciati dall'autore o anche dai diari di Cosima, le testimonianze della grande arte del passato erano per lui relativamente insignificanti. E' ve-



ro che non perdeva occasione per visitare opere d'arte e monumenti come era di moda fra i viaggiatori del tempo, ma – cosa tanto più significativa se si considera la sua sensibilità eccitabile che reagiva a impressioni di ogni tipo in modo passionale e che non risparmiava una battuta spiritosa o stramba anche su ciò che vedeva da lontano – rimaneva stranamente insensibile alle esperienze d'arte. Ciò che ad esempio egli afferma sulla visita a Bre-

ra, sul duomo di Milano o sull'Ultima Cena di Leonardo potrebbe benissimo essere, nella sua insignificanza, la notazione di un frettoloso turista di una comitiva dei nostri giorni. Tra i pochi commenti di un qualche rilievo vanno ricordate le osservazioni sulla Cappella Sistina con il Giudizio Universale di Michelangelo, ma ciò che rende l'affresco interessante per il musicista è la vicinanza alla propria opera – vera pietra di paragone per ogni ti-



Alexandre Hyacinthe Dunouy, Napoli vista da Capodimonte (Napoli, Museo di Capodimonte). Alle pagine 56-57, un'altra veduta classica della Bella Italia: Il Canal Grande a Venezia di Frans Veruloet (Napoli, Museo Capodimonte); alle pagine 58-59, Heinrich Döll, maquette per Tannhäuser, prima scena, "La valle del castello di Wartburg", 1866. A pagina 53, Ritratto di Richard Wagner di Franz von Lenbach (1874).

po di esperienza: «E' come nel mio teatro. Si capisce che non c'è da scherzare». Spesso si ha l'impressione che il suo giudizio sia influenzato dalle letture che di volta in volta lo assorbono, e leggendo i diari di Cosima appare chiaro che la realtà italiana, pur così ricca di suggestioni, lascia in Wagner solo tracce sbiadite. Nel complesso si può affermare che durante i suoi soggiorni italiani egli discute – a prescindere da lavoro e da malattie – di ciò

che legge più che di ciò che vede. Probabilmente non riusciva in alcun modo a familiarizzare con la particolare espressività mediterranea, e questo vale sia per le arti figurative che per la musica. Si sentiva estraneo al gusto per la stilizzazione, per la elaborazione decorativa, per quel piacere retorico che si rifugia facilmente nella ricerca del bello perché in essi non vi era traccia dei «terribili dolori del parto» che accompagnavano il farsi delle sue opere e che, anche dopo la loro conclusione, continuavano a caratterizzarle. Inoltre egli era solito affermare che l'influenza della latinità aveva un effetto mortifero – una considerazione probabilmente più motivata delle tante sentenze aforistiche non prive di esagerazione che egli amava pronunciare per il loro effetto sull'uditorio. Paradossalmente durante i soggiorni in Italia si teneva lontano dal mondo circostante. Amava trasformare le stanze in cui abitava subito dopo averne preso possesso. Una volta addobbò la sua casa con pesanti tendaggi e la mutò in quell'antro da alchimista di cui sentiva il bisogno per creare la sua musica, mistura incredibile di fuga dalla realtà, ebbrezza e razionalità. Portava sempre con sé, oltre ai progetti e agli appunti, anche il proprio ambiente ed evitava strade, piazze e uomini. Solo di rado uno sconosciuto riusciva a entrare in rapporto con lui. Non sentiva il bisogno di un confronto con la realtà e, anzi, ogni contatto lo stancava fino a indebolire le sue capacità creative. Aveva d'altra parte una incredibile capacità di astrarsi da ciò che avveniva attorno a lui, tanto da riuscire a stendere le note preparatorie dei *Maestri cantori* in una miserabile locanda per poi completare il testo di lì a poco nell'Hotel Voltaire a Parigi. Come lui stesso assicurava, ciò di cui aveva bisogno per portare a termine il suo lavoro non era il mondo, ma la massima solitudine e una vita il più possibile ritirata: «poi voglio guardarmi intorno e vedere quale volto il mondo mi mostri. Fino ad allora me ne rimango qui da solo nel mio universo di sogno, colmato di vita». Ma se si considera più da vicino la personalità di Wagner si comprende che questa separazione dal mondo non è poi così radicale e che le cose stanno diversamente da come può sembrare a una prima apparenza. Non è certo un caso che per lavorare al *Tristano* egli decida di ritirarsi proprio a Venezia. Amava l'atmosfera sognata ed ir-reale della città, e si può estendere a Venezia quello che egli affermò una volta a proposito di San Marco: «E' semplicemente un sortilegio ogni volta che lo si guardi..., è come se potesse davvero dileguarsi durante la notte».

Qualcosa di questa magia è penetrata nel *Tristano* – molto più che nelle altre sue opere – in qualsiasi modo egli l'abbia percepita attraverso i tendaggi rosso scuro con cui aveva drappeggiato le pareti del salotto. Non esiste definizione che meglio di «istinto d'arte» richiami la sua capacità di cogliere ciò che si trovava al di là di quei drap-

peggi e di valersene per arricchire la propria opera. Nietzsche diceva che Wagner dona una lingua alla natura in modo che anche gli elementi privi del linguaggio possano esprimersi; Wagner avrebbe dunque colto il desiderio nascosto di «aurora, bosco, nebbia, abisso, vette di monti, temporale notturno, chiaro di luna» di farsi suono, di diventare musica. Si tratta in realtà di concetti romantici ai quali potrebbero aggiungersene molti altri: gioco dei colori, dissipazione, marmo, decadenza, fuochi del Bengala, travestimento o vertigine.

Ad ogni modo la particolarissima magia di quella città, il suo intreccio di raffinatezza, erotismo e decadenza, come anche l'intrico di bellezza e atrocità, hanno contribuito a dilatare in modo incredibile il tessuto tragico del *Tristano*, pur strutturato secondo i canoni tedesco-romantici, e ha reso possibile quella musica così anticipatoria, quale essa è ancora oggi, quel sogno che – come



scrisse Wagner – «sono riuscito a trasformare in suono». Si deve a questo istinto d'artista, capace di strutturare in una trama sempre più fitta e articolata anche la più fugace delle suggestioni, se a La Spezia, febbricitante ed esausto, egli trova nel dormiveglia il motivo della ouverture dell' *Oro del Reno*, e a Venezia, davanti all'immagine dell' Assunzione di Maria dipinta dal Tiziano, decide di comporre i *Maestri cantori* in cui troneggia la figura di Hans Sachs. Come è noto, Wagner ha spesso presentato il frutto di una faticosa ricerca come se fosse l'esito di una intuizione improvvisa, vissuta con la violenza di una illuminazione. Basti pensare alla magia del suo Venerdì Santo che per ammissione dello stesso Wagner è costruita in modo teatrale – o come afferma – «tutto era in realtà come tirato per i capelli». Vi è però nella sua opera una suggestione che smentisce questo gusto per l'artificio e lascia intravedere come in realtà lavorasse l'eccezionale in-

gegno di Wagner. Si tratta del giardino incantato di Klingsor nel *Parsifal* la cui immagine non viene strutturata dall'autore sulla scorta di un qualche riferimento al reale, sia pure tra mille rielaborazioni, ma secondo una visione fantastica che, solo in un momento successivo trova una verifica nella realtà, una realtà particolarmente vicina alle fantasie dell'autore. Il 26 maggio del 1880, partendo da Amalfi, visita insieme a Cosima il piccolo centro montano di Ravello, collocato su di un'altura a picco sul mare. E qui, a Palazzo Ruffolo, un'ampia struttura arabo-normanna le cui mura e torri si spalancano su di una terrazza panoramica a strapiombo ornata di fontane, nicchie e sedili di pietra tra cascate di rose, egli ritrova quell'immagine fantastica di un mondo vicino a quello dei cavalieri del sacro Graal, il regno di Klingsor. Secondo la sua idea originaria quel luogo doveva essere collocato in qualche regione della Spagna moresca, ma

dopo aver visto la villa, egli scrive sul libro degli ospiti, stupito e insieme orgoglioso per la congruenza tra la realtà e il proprio immaginario poetico: «il giardino incantato di Klingsor è stato trovato!». Due anni dopo, mentre lavorava alla stesura finale del *Parsifal*, Wagner fa sosta a Palermo, e qui nel parco di gusto tropicale di Villa Tasca con i suoi fiori esotici, i laghetti stagnanti e le bizzarre macchie di vegetazione, si imbatte in un'immagine dei giardini di Klingsor ancora più vicina alle sue fantasie di quella di Ravello – e reso così dalla tradizione familiare rimasta viva dei Tasca, con i quali Wagner ebbe allora stretti contatti. Ancora oggi, nella penombra di questo giardino, con il suo verde violento e l'insieme dei colori sparsi a profusione, ora aggressivi ora esangui e sbiaditi, il visitatore può provare sensazioni simili a quelle avute da Wagner. Esse corrispondono alla immagine del musicista molto meglio che non l'idilliaco incanto di Ravello, che pure restituiva il carattere lezioso, intimo, ricco di eleganza cortigiana del mondo cavalleresco; insomma una riproduzione da gobelin, mentre il regno di Klingsor era un mondo di favola molto più lascivo, avvolto nel mistero di seduzioni e di cose proibite. E Wagner pensava che Kundry dovesse stare sulla scena nuda come una Venere di Tiziano. Secondo gli appunti di Cosima, Richard si recava ogni giorno a visitare quel parco, il «magico giardino», come lo chiama in una definizione ricca di suggestioni, ciclo vegetativo che offriva alla sua doppia immaginazione di peccato e purezza una semplice ed evidente allegoria. Fin dalla stesura Wagner considera il *Parsifal* la sua ultima opera, quella con cui prendere commiato dal mondo, come scrisse a Ludvig II nel gennaio del 1883. L'idea patetica di un festival di consacrazione, che ispira il progetto dell'allestimento del *Parsifal*, nasceva così dall'esigenza di dare il massimo risalto a un'opera destinata dal suo autore ad essere la sintesi di una intera vita ormai al tramonto. An-



che se la sua genesi è in vario modo legata ai soggiorni dell'autore in Italia – Napoli, Sorrento, Ravello, Palermo e Siena, il cui duomo lo aveva «affascinato fino alle lacrime» – la città più significativa in questa fase della sua esistenza rimane comunque Venezia. A metà di settembre del 1882 egli affitta per diversi mesi il mezzanino del Palazzo Vendramin sul Canal Grande, diciotto stanze per la famiglia, la servitù e gli ospiti. E' possibile che all'origine di questo soggiorno vi fosse semplicemente il desiderio di sfuggire alle noie di Bayreuth o al rigido inverno della Franconia. Tuttavia è ipotizzabile che egli volesse davvero terminare la propria vita a Venezia, ultima idea teatrale di un'esistenza vissuta come un'interminabile messa in scena. Venezia era infatti la città del *Tristano*, una città incredibilmente sintonica con il suo stato d'animo, dominato e ossessionato in quel periodo dalla sensazione di una grandezza ormai passata, di una forza ormai declinante o esaurita.

In questo senso vanno interpretati i ricorrenti pensieri di morte che assalgono Wagner subito dopo il suo arrivo molto più che nel passato. Le gondole nere riprendono ad allarmarlo come un tempo, e talora ama recitare la propria morte davanti ai presenti oppure intona, tra l'orrore di tutti, una melodia popolare che dice «Arlecchino devi morire». Anche l'Assunta di Tiziano non aveva cessato di esercitare su di lui lo stesso fascino di un tempo e aveva osservato una volta che nella musica non vi è nulla di altrettanto compiuto. Spesso egli sedeva nel piccolo giardino del Palazzo Vendramin o si faceva portare dal gondoliere Luigi fino a piazza San Marco e qui, sul sedile di pietra del Palazzo dei dogi, con una mano premuta sul petto e il capo sporto in avanti, osservava l'andirivieni della gente. «E' bello – diceva – vivere accanto a qualche cosa del genere», ma «un giorno lo ritroverete cadavere». Analizzando il contrasto e, insieme, il nesso tra autonomia e gusto per effetti di massa, tipici del musicista, Nietzsche aveva definito Richard Wagner un artista che «ama più di ogni altra cosa starsene rincantucciato tra case diroccate» e qui dar vita ai suoi capolavori. Ora l'immagine coincideva con quella idea sia pure in forme diverse. Il tema dell'amore proibito rappresenta il filo rosso che attraversa fin dagli esordi tutta la produzione di Wagner. Come ha rilevato Peter Wapnewski, non vi è opera nella quale non compaia almeno un personaggio che soffre le pene di una passione impossibile e che cerchi di liberarsene con la rinuncia o la trasgressione. Anche senza giungere a conclusioni azzardate, non si può mettere in dubbio l'importanza di questo tema anche per il grande significato che esso ha nella biografia wagneriana. Matilde Wesendonck e Judith Gautier sono solo i nomi più significativi di una esperienza destinata a riproporsi di continuo, e anche il legame con Cosima è come gravato dalla sensazione che si tratti di un amore proibito, mai del tutto permesso, cosa questa che lei ricorda sempre tormentandosi nelle crisi di pentimento. Vi è un'infinita ironia, un'ironia che giunge ai limiti del grottesco, nel fatto che durante le ultime ore della vita questa costante ricompare affrettando, almeno in



minima parte, la morte di Wagner. Pochi mesi prima si era presentata a lui a Bayreuth una giovane cantante, Carrie Pringle, estremamente attraente, scritturata da Wagner come solista per il ruolo della ragazza dei fiori. Dopo la prima rappresentazione, in occasione di un ricevimento a Wahnfried, egli si trattenne fra le cantanti, commosso, felice e anche lusingato, lasciando che trasparisse quanto fosse affascinato da Miss Pringle. Nei diari di Cosima che tacciono o dissimulano eventi di questo tipo è scritto tuttavia un mese dopo, «R. dice di avere nostalgia delle ragazze dei fiori, dice che non ha avuto modo di esprimere loro tutta la sua soddisfazione, malgrado avesse gridato il suo "bravo" oltre il pubblico».

Alcuni elementi sembrano avvalorare l'ipotesi che all'inizio di febbraio, quando Hermann Levi era a palazzo Vendramin per discutere con Wagner la distribuzione dei ruoli per il festival successivo, venisse fatto nuovamente il nome di Carrie Pringle. Lei viveva allora in Italia, aveva cantato alla Scala di Milano e, secondo i biografati, Le-



so di dare troppo peso a semplici congetture. Fino a quel momento Wagner aveva trovato nel lavoro una possibilità di fuga dai suoi amori proibiti, e tutta la sua opera è anche, e non in misura modesta, uno slancio per sfuggire alla vita e alla mancanza di sbocchi concreti ai propri desideri. «Enfin, je fais la musique du Parsifal» aveva scritto a Judith Gautier, quando aveva iniziato a comprendere la vanità anche di questa passione. Ormai esaurito e privo di forze, in quella orribile prostrazione di cui aveva parlato in una delle sue ultime lettere, egli sente per la prima volta che quella possibilità di fuga gli è ormai preclusa: «Per fare prodigi mi manca ora l'arte». E' probabilmente questa considerazione a distruggere ciò che rimaneva della sua vitalità. Non vi sono certezze, ma solo le supposizioni alle quali del resto il dottor Keppler non volle dare credito. Eppure la vita di Wagner, come del resto la sua opera, si snoda per congetture rese più stimolanti o addirittura favorite dall'inserimento ad arte di ambiguità. Non resta che affidarsi ad ipotesi per dare loro una qualche consistenza. Certamente qualunque cosa nella vita di Wagner noi siamo portati a credere indubitabilmente vera è molto probabilmente anche falsa. Infatti tutto si fa incerto, ambiguo, a volte in senso elevato, ma a volte anche in senso banale. Wagner era un maestro nel cifrare, nel nascondere e nel falsare, lontano anche in questo dal modo ita-

liano di essere con quel gusto ostentato e ingenuo per l'effetto. Si ha sempre l'impressione che egli debba tradurre ogni cosa in frammenti misteriosi; così anche lo splendore non ha mai in lui toni decisi, ma sempre un che di meditativo, non raramente di disperato. Parlando di musica qualche giorno prima della morte del maestro, Cosima aveva notato che le melodie italiane si sviluppano in armonia con l'aria e il cielo. La risposta di Wagner ci fa capire il suo stato di estraniamento: egli amava vivere nei pressi di tutto questo; consapevole del fascino subito, si era allontanato assai presto da questa fascinazione e, negli anni, la distanza era divenuta immensa. Era ormai «estraneo». «Da noi – diceva, alludendo a una distanza che si era ormai trasformata in contrapposizione – tutto deve essere celato, e solo allora esso risuona di una diversa realtà, che non ha nulla a che vedere con il mondo sensibile. Tutto deve essere celato».

liano di essere con quel gusto ostentato e ingenuo per l'effetto. Si ha sempre l'impressione che egli debba tradurre ogni cosa in frammenti misteriosi; così anche lo splendore non ha mai in lui toni decisi, ma sempre un che di meditativo, non raramente di disperato. Parlando di musica qualche giorno prima della morte del maestro, Cosima aveva notato che le melodie italiane si sviluppano in armonia con l'aria e il cielo. La risposta di Wagner ci fa capire il suo stato di estraniamento: egli amava vivere nei pressi di tutto questo; consapevole del fascino subito, si era allontanato assai presto da questa fascinazione e, negli anni, la distanza era divenuta immensa. Era ormai «estraneo». «Da noi – diceva, alludendo a una distanza che si era ormai trasformata in contrapposizione – tutto deve essere celato, e solo allora esso risuona di una diversa realtà, che non ha nulla a che vedere con il mondo sensibile. Tutto deve essere celato».

○