

Piero Violante
Verdi e Wagner, la nazione all'opera

Nel saggio “L'ingenuità di Verdi” che risale alla fine degli anni Sessanta, Isaiah Berlin,¹ recupera l'opposizione schilleriana ingenuo/sentimentale (*naïv/sentimentalisch*) per dire che Verdi è un artista ingenuo: «L'artista ingenuo è felicemente sposato con la sua musa. Dà regole e convenzioni per scontate, le usa liberamente e armoniosamente e l'effetto della sua arte è, per dirla con Schiller, tranquillo, puro, gioioso». Berlin iscrive Verdi, immediatamente dopo Rossini, alla fine di una lunga sequenza che parte da Omero ed Eschilo e include Cervantes, Shakespeare, Bach, Haendel, Haydn, Goethe, Puskin, Dickens, Tolstoj (ma non tutto).

Turbolento è invece il rapporto dell'artista sentimentale con la sua musa:

«Le convenzioni lo irritano benché le difenda magari in modo fanatico. [...] L'effetto dell'artista sentimentale non è la gioia e la pace, ma la tensione, il conflitto con la natura o la società, la brama insaziabile, le famigerate nevrosi dell'epoca moderna, con i suoi spiriti turbati, i suoi martiri, i suoi fanatici e i suoi ribelli e i suoi irosi tracotanti predicatori della sovversione che offrono non la pace ma una spada».

Tra questi tracotanti Berlin elenca come capofila Rousseau e in successione Byron, Schopenhauer, Carlyle, Dostoevskij, Flaubert, Wagner, Marx, Nietzsche.

Non solo per Berlin Verdi è un ingenuo ma è “l'ultimo grande poeta ingenuo della nostra epoca [...] forse l'ultimo creatore completo, appagato, assorbito nella sua arte, all'unisono con essa, che non cerca di usarla per uno scopo ulteriore”.

Il che non esclude affatto che Verdi fosse sempre all'unisono con il sentimento popolare, e che reagisse “in maniera profonda e personale a ogni svolta e frangente della lotta italiana per l'unità e la libertà”. Se è vero che essere ingenui non significa essere apolitici, è pur vero che il centro dell'arte degli ingenui non sta nelle biografie politiche. Non è necessario per Sir Berlin conoscere la biografia politica di Verdi per capire la sua musica: semmai è la conoscenza delle fondamentali passioni umane, praticamente è tutta l'attrezzatura extramusica che occorre per capire le sue opere. Da qui la convinzione che “l'ideologia di Verdi sia quella di grandi moltitudini umane in archi temporali amplissimi. È questo invero uno dei significati - conclude Berlin - capitali del termine «umanismo»”.

L'ingenuo Verdi ci viene portato ad esempio per l'intatta unità interiore, senso di appartenenza alla propria epoca società ed ambiente che preclude *la nostalgie de l'infini* e la concezione dell'arte come terapia.

Non posso qui addentrarmi nell'analisi berliniana, ma mi chiedo se questa lettura così fascinosa non finisca con il sottovalutare le inquiete trasformazioni che il musicista mise in gioco nel lunghissimo periodo della sua attività creatività e se nell'ultimo Verdi non si possano individuare, se pur limitati alla contratta autoriflessione parodistica – è il caso del *Falstaff* - elementi di un musicista “sentimentale”.

Ho poi l'impressione che Berlin legga l'«ingenuità» schilleriana come un'anticipazione dell'interpretazione ottocentesca del progresso come continuo dispiegarsi nel tempo della libertà soggettiva e della sua metrica individuale; e il «sentimentale» a sua volta come anticipazione dell'interpretazione del progresso come potenza ovvero come l'accelerazione improvvisa nel tempo attraverso fratture, conflitti (rivoluzioni, guerre nazionali) della libertà di massa e della sua metrica collettiva che annulla quella individuale. Dalla prima interpretazione del progresso scaturirebbe il liberalismo che fa perno sul singolo soggetto; nella seconda il nazionalismo e il socialismo che invece fanno perno su un soggetto collettivo. Questa doppia lettura del progresso, che regna alla fine dell'Ottocento, emerge già nella sua prima metà in stretta connessione con i processi di nazionalizzazione delle masse in Europa. Ed è giusto a

¹ I. BERLIN, *Controcorrente*, Adelphi, Milano 2000, pp. 423-436 (*L'«ingenuità» di Verdi*).

partire dal 1830 che il teatro musicale s'impone come un «luogo» per l'autoidentificazione nazionale. In scena, non più i chiusi *salon* aristocratici, ma liberi esterni affollati di masse insorte e in conflitto: Druidi contro Romani nella *Norma*, protestanti contro realisti aristocratici nei *Puritani* e negli *Ugonotti*, Ebrei contro cristiani nell'*Ebree* di Meyerbeer (1835) e naturalmente ebrei in fuga nel *Nabucco* di Verdi (1842). Queste masse che cantano negli spazi aperti ma dipinti dei fondali di un teatro anticipano il gesto sociale della rivolta nelle strade; ambiscono ad affollare la strada in una continuità stupefacente tra quinte e strada che diviene scena urbana del teatro politico della liberazione. James H. Billington in pagine acutissime ha descritto questo rinvio incrociato tra scena e politica sottolineando con forza la funzione simbolica dell'opera che cresce con la riflessione sulle masse.²

Le opere di Verdi e quelle di Wagner sono elementi fondamentali del processo di nazionalizzazione delle masse di due nazioni in ritardo: l'Italia di Cavour e la Germania di Bismarck, late comers, costrette ad accelerare. Ma le opere di Verdi e Wagner sono abitate da due differenti strategie che emergono con chiarezza dall'applicazione ai due musicisti dell'opposizione di Schiller, riproposta da Berlin. A proposito di Verdi Berlin insiste sulla naturale corrispondenza con la metrica del sentimento nazionale. Dal *Nabucco* al *Simon Boccanegra*, che è - io credo - la summa lirica del cavourismo verdiano, il musicista accompagna tappa dopo tappa la costruzione nazionale ancorandola al tema della libertà individuale come sviluppo della passione ma ritraendosi dal sostenere la crisi del 1870-71: allora, osserva Billington, la musica passò al servizio dello Stato.³ Il popolo di Verdi in attesa di un'identità, in lotta per l'identità non sprofonda mai in una dimensione pre-storica, in una dimensione mitica e viene poi abbandonato dal musicista nella fase di stabilizzazione. Riemerge la riflessione psicologica sulla solitudine del potere. E questa scelta deriva dal giusto sovrapporsi di ingenuità e di visione liberale del progresso.

Con Wagner invece si sprofonda nel mito e nel necessario matrimonio tra *Kunst* e *Volk*. Nella requisitoria antimodernista di Berlin, Wagner non offre la pace ma una spada per lacerare il tempo e riacciuffare oltre l'orizzonte della *Civilisation*, la *Kultur*, la preistoria dell'identità in costruzione. L'idea del progresso come potenza che prefigura riscatti collettivi e generale palingenesi ben si sposa sia all'artista sentimentale che ad un immaginario collettivo identitario. Il *Volk* wagneriano nello spozalizio con la *Kunst* offre la musica come terapia, e ritualizza l'arte. L'unità tra *Volk* e *Kunst* è il suggello del recupero dell'originaria unità comunitaria lacerata sin dai tempi della tragedia greca e la premessa necessaria all'opera totale al *Gesamtkunstwerk*.⁴ Nello strappo che ci sprofonda nella pre-storia, il pedale in mi bemolle che apre *L'oro del Reno*, la metrica collettiva cancella la metrica individuale, e necessita di un rito che la celebri, oggettivandola. Per questo Wagner aveva bisogno di Bayreuth che, come ha dimostrato magistralmente George L. Mosse,⁵ è uno dei luoghi-simbolo del processo di autoidentificazione della nazione tedesca; luogo in cui, soprattutto dopo la morte di Wagner, si ritualizza la sua metapolitica. Metapolitica che verrà letta dai suoi eredi in stretta simbiosi con il nazionalsocialismo.

Ebbene rimangono ancora urticanti gli aculei di un saggio di Peter Viereck pubblicato nel 1939 su "Common Sense": *Hitler and Richard Wagner*,⁶ anticipazione di un libro *Metapolitics. From Wagner and the German Romantics to Hitler*, pubblicato nel '41.⁷

² J. H. BILLINGTON, *Con il fuoco nella mente*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 234-242.

³ Ivi, pp. 541-542.

⁴ Cfr. J.-J. NATTIEZ, *Wagner androgino*, Einaudi, Torino 1997, pp. 16-48.

⁵ G. L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse*, il Mulino, Bologna 1975, pp.149 e ss.; cfr. H. MAYER, *Richard Wagner a Bayreuth (1876-1976)*, Einaudi, Torino 1981.

⁶ Peter Viereck (1916-2006) pubblicò sulla rivista "Common Sense" di New York nel novembre e dicembre del 1939 due articoli su Hitler e Richard Wagner. Cito dalla traduzione tedesca che li riunisce in un solo saggio *Hitler und Richard Wagner. Zur Genese des Nationalsozialismus*, pubblicata in H.-K. METGER u. R. RIEHN (Hrsg), "Musik-Konzepte", edition text+kritik, München, Juli 1978, n. 5 (*Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*), pp. 16-27.

⁷ P. VIERECK, *Metapolitics. From Wagner and the German Romantics to Hitler*, Knopf, New York 1941. Il libro fu stampato, ricorda Viereck, alla vigilia di Pearl Harbor; ristampato nel '42 quando Hitler sembrava invincibile. Ebbe

Il saggio che meritò una partecipe e complessa risposta di Thomas Mann, rimane un'analisi "aspra e impietosa", come scrive Mann, dei rapporti tra la musica wagneriana e la "catastrofe" nazista. E Mann pur difendendo dolore e grandezza di Wagner concede "l'intricata e paurosa relazione che innegabilmente esiste tra la sfera wagneriana e il diavolo nazionalsocialista".⁸

Viereck parte dalla frase di Hitler: "Le mie letture preferite sono i saggi politici di Wagner", li analizza e isola una sorta di tavola di concordanze tematiche con il nazionalsocialismo. Naturalmente queste tematiche non sono invenzioni di Wagner, ma piuttosto i suoi scritti rappresentano un punto di fusione in un unico programma demagogico. La "metapolitica" di Wagner, che Viereck interpreta come forma di un'ideologia postpolitica, ruota su questi punti: *a)* Nazionalismo pan germanico: l'ideale *Großdeutsch* è paradossalmente comune alla destra conservatrice ma anche ai socialisti tedeschi e austriaci; *b)* socialismo economico che in Wagner si risolve in una forma di anticapitalismo romantico, anti industriale, nostalgico delle comunità cittadine di un medioevo reinventato ma ultimo indirizzo noto o supposto dell'identità tedesca. La Norimberga dei *Maestri cantori* che non a caso Nietzsche lesse come una lancia contro la *Civilisation*, la Germania contro la Francia e che Hitler sempre predilesse; *c)* antisemitismo: Wagner si fa portatore di un pregiudizio e di una pratica plurisecolari e diffusi nella società del suo tempo e che coinvolgono sia la destra che la sinistra, paradossalmente anche nella sua componente ebraica che, per sopravvivere, s'identifica con l'aggressore proiettandosi, per negarsi, come capro espiatorio. È una storia scabra, ambigua, maledetta; *d)* rivolta contro il formalismo legale: è l'idea organica che la volontà del popolo, la sua costituzione materiale prevalga su quella formale e sulla quale convergono per strategie diverse sia la destra che la sinistra; *e)* Führerprinzip: la verticalizzazione carismatica della politica che scava nei check and balance della divisione dei poteri e che affiora con la visione romantica del genio; *f)* creazione di uno stato popolare organico senza distinzione di classe: l'unità organica della comunità con i suoi valori comuni contro l'articolazione funzionale della *Gesellschaft*. Va anche detto che a volte la sinistra subì una certa fascinazione per il concetto organico della comunità. E ancora: *g)* odio per le democrazie parlamentari e per le plutocrazie che le governano e infine *h)* primitivismo sentimentale della nordica saga di Siegfried e dei Nibelunghi.⁹

Gli attributi di questa metapolitica, la cui contraddittorietà conserva una tensione radicale per l'apparente condivisione o diversa declinazione che se ne dà tra destra nazionale e sinistra socialista, in Wagner si andarono definendo dopo lo scacco del '48. A 17 anni nel '30, durante la rivoluzione di luglio, Wagner si scoprì rivoluzionario e internazionalista, imbevuto di razionalismo francese e atomismo borghese. Si dichiara un materialista antimistico. È seguace di Feuerbach, è un giovane hegeliano. Si collega al gruppo "Junges Deutschland" di Heine e Boerne. Il "Rienzi" rispecchierebbe grosso modo questa *Bildung* politica. Viereck si chiede come mai Wagner arrivi a rinnegare queste sue posizioni. Per spiegarlo ricorre al concetto psicoanalitico della proiezione. Per Viereck tutta la scuola romantica tedesca alla quale appartiene Wagner si caratterizza per una reazione comune alle idee francesi vissute come straniere. Lottano i romantici contro un sé che va rimosso. E questa lotta si proietta all'esterno su un capro espiatorio. Francesi e ebrei diventano i capri espiatori dei romantici tedeschi, dice Viereck, dalla guerra di liberazione contro Napoleone sino agli anni venti del XX secolo. La virata antifrancese di Wagner inizia già nel suo primo *Schizzo autobiografico* (1842). I musicisti francesi – scrive Wagner deluso del suo primo soggiorno parigino – pensano solo al denaro e al successo (l'unico che si salva anche se ha un carattere ostico è Berlioz).¹⁰ È

ancora due edizioni negli anni Sessanta. L'ultima, dalla quale citiamo, è stata pubblicata in una versione riveduta e ampliata da Transaction Publishers, Rutgers 2003.

⁸ TH. MANN, *In Defence of Wagner*, in "Common Sense", New York 1940, pp. 11 e ss. La lettera in inglese è stata pubblicata da P. VIERECK, *Metapolitics*, cit., pp. Xlix-lviii. In tedesco è stata pubblicata in "Musik-Konzepte", n.5, cit., pp. 28-33.

⁹ P. VIERECK, *Hitler und Richard Wagner*, in "Musik-Konzepte", n. 5, cit., pp. 17 e ss.

¹⁰ R. WAGNER, *Ricordi Battaglie Visioni*, Ricciardi Editore, Milano - Napoli 1955, pp. 14-15.

sorprendente la chiusura dello *Schizzo*. Wagner lascia Parigi e, scrive: “per la prima volta vidi il Reno e con le lacrime agli occhi io, povero artista, giurai fedeltà eterna alla paria tedesca.”¹¹ Al cosmopolitismo subentra il nazionalismo.

Il '48 trova Wagner sulle barricate a Dresda insieme a Bakunin. Le parole d'ordine declinano il nazionalismo come una lotta borghese antiaristocratica in favore dell'abolizione di classe non economica ma politica. Wagner è più radicale. In un suo discorso del 14 giugno Wagner mira all'unità tedesca ma anche all'abolizione delle differenze di classe e della proprietà e propone come misura l'abolizione del denaro. Un tema già caro ai radicali Diggers inglesi, variante sconfitta della rivoluzione inglese. La rivoluzione in Sassonia che si allunga nel '49 vide Wagner abbastanza attivo nonostante poi abbia cercato di minimizzare. Nel maggio del '49 Wagner è condannato a morte. Ricercato dalla polizia, è costretto all'esilio. È in fuga. Lo scacco del '48, il ritorno dell'ordine, fatale anche per un intellettuale russo come Herzen, amico di Bakunin, che tuttavia non cambiò campo, è il punto di svolta in Wagner. È dopo il '48 che per Wagner la democrazia diventa una parola straniera, importata dalla stampa che – scrive – è controllata da elementi franco-giudaici. La polemica antidemocratica si sposa subito con elementi antisemiti e il bersaglio di Wagner diviene Heine che Wagner cancellerà dai suoi libri così come dopo faranno i nazisti. Negli anni cinquanta Wagner da rivoluzionario nazionalista diviene tipico rappresentante del culto di Schopenhauer che prende il posto di Feuerbach e di Heine. Mentre il suo antisemitismo trova la prima elaborazione in *Das Judentum in der Musik* che è del 1850, ma verrà rivisto nel 1869. In questa prima fase è più un antisemitismo culturale piuttosto che razziale come si accentuerà a partire degli anni settanta. È ancora nell'isolamento dell'esilio, e nel suo sradicamento, che in Wagner si va maturando la mistica dell'unità popolare, del *Volk*, che come dimostra Mosse, risale ai tempi remoti della storia tedesca. Questa mistica dell'unità favoriva il disprezzo per l'atomo-individuo e per la sua libertà. E difatti con tremendo cortocircuito dopo le SA canteranno: “Ce ne infischiamo della libertà, libero è il popolo”. Ma è negli anni Settanta che l'unità del popolo troverà il suo culmine nell'elogio della vita stessa come unica legge, nel senso cioè che il flusso della vita, l'elan vital, non può essere arrestato, spezzato dall'atomismo borghese che si parcellizza in un processo di rappresentazione-mediazione.¹²

Ciò che vorrei sottolineare è il fatto che Wagner nelle sue riflessioni sulla disarticolazione politica e artistica dell'unità originaria appare in linea con le riflessioni tedesche che portano ad un nazionalismo conservatore antisemita, anti industriale, e antimoderno e caratterizzato da un'inevitabile verticalizzazione carismatica. Come teorico politico Wagner ripete idee ricevute, alle quali conferisce una nuova dimensione inserendole in un sistema estetico. La novità non risiede nelle idee ma nell'estetizzazione della politica di massa che Wagner si propone. L'ossessiva idea dell'unità del popolo depurato comporta un'inevitabile verticalizzazione carismatica dello spazio politico. Wagner non parla di *Führerprinzip* come identità tra capo e popolo nella comunicazione diretta e non più mediata dalle istituzioni; usa Wagner altre parole *Held*, *Volkskönig*, evoca Barbarossa. Pensa Wagner a Barbarossa come ad una reincarnazione di Sigfrido. Pensa che Sigfrido - Barbarossa tornerà per liberare e unire il popolo tedesco. Questa è la mitologia che Wagner costruisce su un antico mito e Hitler penserà di essere lui il Sigfrido - Barbarossa atteso, incarnando il *Führerprinzip* che nel frattempo la mente sottile di Carl Schmitt andava teorizzando.¹³

Eppure in questa ossessiva idea della riunificazione tra *Kunst* e *Volk* rimane la tensione alla liberazione-ricostruzione dell'uomo-nuovo come suo obiettivo. Non a caso negli anni 80 in piena crisi liberale si affermano nella pubblicistica tedesca i temi dell'unità della *Gemeinschaft*, della Comunità sottoposta alla secolarizzazione del moderno; si predica contro la secolarizzazione e i socialisti ebrei viennesi in doppia crisi di identità si rifugiavano volentieri

¹¹Ivi, p.19.

¹²P. VIERECK, cit.p. 20 e ss; IDEM, *Metapolitics*, cit., pp. 88-141.

¹³Ivi, p. 23.

nell'unità *Kunst und Volk* del Wagner quarantottesco.¹⁴ Voglio dire che l'ambiguità politica di Wagner sta nella sorte ambigua o nefanda che la storia ha decretato per le politiche e le teorie che puntano alla tensione verso l'unità contro la parcellizzazione funzionale nell'era borghese e del moderno a partire da Rousseau. L'idea di una totalità che assuma in sé il singolo è stata identificata con un gesto totalitario. La metrica collettiva, il pensare ad una totalità è letto in sé come un gesto totalitario (Popper, Berlin, Talmon).

Mosse ha dimostrato il ruolo centrale di Wagner e della sua Bayreuth che nasce nel 1876, a solo sei anni da Sedan, per il risveglio di un nazionalismo di tipo emotivo e religioso che trovava espressione nel mito, nei simboli, nelle feste.

Ma come abbiamo visto la sua polemica antidemocratica coincide con una polemica antisemita. È innegabile, lo dice Thomas Mann, che ci sia nei fatti una stretta concordanza tra Wagner, la sua opera teorica, ed un processo antisemita di nazionalizzazione delle masse tedesche a Wagner contemporaneo e che poi porterà al nazismo. I diari di Cosima finalmente accessibili e gli articoli che Wagner pubblica sui "Bayreuther Blätter" sono devastanti. Più avanti negli anni l'antisemitismo diviene un'ossessione se Renoir che incontra Wagner a Palermo il 14 gennaio 1882, all'indomani della conclusione del *Parsifal*, non può fare a meno di annotare in una lettera ad un amico dopo aver dipinto, il 15 gennaio, il ritratto di Wagner: "Detesta gli ebrei tedeschi e tra l'altro Wolff. Ha demolito Meyerbeer". Appena il 19 dicembre 1881 Cosima annota nel suo diario palermitano che Wagner per scherzo, naturalmente, aveva affermato che tutti gli ebrei andrebbero bruciati mentre assistono ad una rappresentazione di *Nathan il saggio* di Lessing. Lo scherzo – commenta Viereck - va spiegato. Lessing in quella pièce metteva in guardia contro la persecuzione degli ebrei; a Vienna quell'anno nell'incendio del Ring Theater erano morti 400 ebrei.¹⁵

Ma se è facile ammettere l'antisemitismo di Wagner teorico, scrittore; più complesso, più difficile dimostrare il suo antisemitismo in musica, nelle sue opere musicali.

Penso alla grande polemica scoppiata nell'83, per il centenario della morte di Wagner attorno a un saggio di Hartmut Zelinsky che leggeva il *Parsifal* in chiave antisemita. Un rituale antisemita lo definì Zelinsky appoggiandosi sull'ultima battuta del *Parsifal*, parola d'ordine di Klingsor: "Redenzione al Redentore" che, lo aveva già osservato Adorno, "ha il suo spiacevole significato taciuto". Nel rigettare la tesi di Zelinsky in un aspro articolo Carl Dahlhaus¹⁶ affermò che la quintessenza di un'opera difficilmente risiede in una sola battuta anche se è quella finale; e che seppure fosse stato lo stesso a Wagner a indicare in questa battuta il contenuto dell'opera ciò che è decisivo non è ciò che l'ideologo Wagner credeva ma ciò che il drammaturgo Wagner avesse realizzato. Per Dahlhaus Zelinsky non porta nessuna vera argomentazione interna all'opera e basandosi su fatti esterni, appiattisce su questi la sua complessità e ne diminuisce l'autonomia. Il *Parsifal* non è dice Dahlhaus un mezzo per un fine ideologico. Ancora una volta si rescinde l'antisemitismo personale dall'opera e si trova non argomentata la possibilità di leggere nel *Parsifal* una cifrata propaganda antisemita. E siamo così al punto morto che ha caratterizzato sempre il dibattito su Wagner e sulle sue conseguenze politiche, favorendo oltrismi che o sradicano totalmente i sintomi sociali che l'opera d'arte occulta o condannano Wagner come nazista.

Wagner muore nel 1883, Hitler sale al potere nel 1933 e si appiglierà a tutto quello che aveva sottomano per costruire l'identità tedesca sfondando la prospettiva secolare della *Civilisation*. Per creare una nuova mitologia Hitler si rifà a Wagner e a Bayreuth. Utilizza Bayreuth e la sua aura rituale, utilizza Wagner per le concordanze tematiche che almeno nei suoi saggi Wagner gli offre portando a fusione una cultura diffusa: antisemitismo incluso; utilizza la compiacenza e l'entusiasmo che Winfred Wagner vedova di Siegfried sostenuta dal genero di Wagner Stuart Chamberlain mostrò per il nazismo. Se alla fine dell'Ottocento i socialisti ammaliati da Wagner cercarono di arruolarlo basandosi sulla polemica anticapitalista,

¹⁴ Per queste tematiche rinvio a W. J. McGRATH, *Arte dionisiaca e politica*, Einaudi, Torino 1986 e P. VIOLANTE, *Eredità della musica*, Sellerio, Palermo 2007, pp. 28 e ss.

¹⁵ P. VIERECK, *Metapolitics*, cit., pp. 12-13.

¹⁶ C. DAHLHAUS, *Erlösung dem Erlöser*, in "Süddeutsche Zeitung", n.196, s.11 (27. August 1982).

sugli scritti rivoluzionari e sorvolando sulla sindrome antisemita; nel 1933 Hitler invece arruola Wagner puntando decisamente sull'antisemitismo come elemento identitario contro la democrazia. Il pensiero antidemocratico di Wagner si lega abbiamo visto all'antisemitismo in un anno cruciale il 1850 che probabilmente segna l'inizio di una costruzione del sé artistico finita la politica per gli altri.¹⁷ E certo se è sciocco pensare che l'opera di Wagner sia direttamente responsabile di Auschwitz tuttavia non è banale ancora oggi riflettere sul gesto sociale che la sua musica illustra e sulle tracce che questo ha depositato dentro la sua scrittura, per meglio saggiarne il principio-speranza che occhi acutissimi vi hanno scorto.

¹⁷ H. ZELINSKY, *Die "feuerkur" des Richard Wagner* in "Musik-Konzepte", n.5, cit., pp. 82 e ss.