

## Il fenomeno wagneriano nella letteratura europea tra Otto e Novecento

Adriana Guarnieri Corazzol

Che il “fenomeno Wagner” (per usare il titolo di una ricca antologia letteraria degli anni ottanta del Novecento)<sup>1</sup> abbia investito in pieno e in molti casi decisamente ispirato molti protagonisti della letteratura europea della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento (almeno fino a Proust, Eliot e Virginia Woolf), è cosa che non può meravigliare. Un'estetica di carattere sistematico, esplicitamente rivoluzionaria in campo operistico ma anche fondata su un principio di unione di tutte le arti e di compenetrazione della parola con la musica, come quella wagneriana, ha determinato all'epoca in tutti i campi dell'arte, e in modo particolare nell'espressione scritta, quella somma di dibattito e produzione (di discussioni e creazione personale) che costituisce storicamente il “caso” Wagner letterario. Il fenomeno ha riguardato soprattutto quattro paesi (Francia, Italia, Germania, Inghilterra), con estensione a quelli limitrofi<sup>2</sup>, e ha in sostanza accompagnato quelle letterature nel percorso dal Romanticismo storico alla *Décadence*, dalle rivoluzioni del 1848 alla Prima guerra mondiale<sup>3</sup>.

La riflessione critica e/o l'elaborazione personale della poetica wagneriana (gli scritti teorici del musicista) e della sua espressione musicale (la produzione teatrale da *Tannhäuser* a *Parsifal*, con esclusione delle opere giovanili) appare così, a più di un secolo di distanza, come una lunga avventura del pensiero critico e dell'invenzione letteraria. Questa avventura possiede le due facce del positivo e del negativo, l'amore e l'odio (spesso come odio che subentra all'amore), in una gamma che va dall'imitazione incondizionata alla parodia feroce, e tende a concentrarsi attorno a ben precisi nuclei di interesse. Sul piano dei contenuti vi emergono i campi del fantastico e del primordiale, con i loro diversi corollari, anche psichici (il sogno, l'incesto, l'inconscio, il mito), che vanno via via a rinforzare le tendenze culturali della fine del secolo (esoterismo, misticismo) e tendono anche – a partire dal Nietzsche antiwagneriano e dalle recrudescenze dei vari nazionalismi prebellici – il filo della parodia o dell'invettiva, nel segno di una musica dichiarata “patologica” o “degenerata”, come vedremo. Men-

tre sul piano della scrittura vi prevalgono inevitabilmente – con conseguenze lessicali, sintattiche e tematiche importanti – le prospettive aperte da un sistema drammatico e musicale fondato sull'evocazione e sulla fantasia, sull'allegoria e sui simboli, sull'analogia e sulla metafora, e che rifiuta l'idea tradizionale di melodia, ritmo, timbro, tonalità per puntare su una melodia “libera”, sul rifiuto della quadratura, su impasti timbrici e su innovazioni armoniche portate al limite del sistema tonale: per realizzare la dimensione nuova e moderna di un teatro musicale strutturato attorno al principio dell'infinito ripresentarsi di “motivi conduttori”.

Crescono così, nel tempo, accanto al grande fermento delle considerazioni estetiche sulla teoria wagneriana delle arti, le infinite forme della trasposizione letteraria: dai soggetti e personaggi ripresi dai drammi wagneriani in poesia, nel racconto, nel romanzo e dall'elaborazione di un mito del Nord (o di un mito mediterraneo per i nemici e detrattori) alle sperimentazioni di monologo interiore e all'impiego, anche parodistico, dei *linguistic themes*<sup>4</sup>. Per quanto riguarda le sedi, si va dalle compartecipazioni cronache di esecuzioni, redatte da scrittori wagneriani, alle forme più o meno esasperate della negazione o dell'imitazione scherzosa, adottate dagli scrittori riluttanti: espresse sempre in prosa o in poesia. E in entrambi – adepti e denigratori – emergono picchi di attenzione che sottolineano in modo particolare la potenza (o pericolosità) della musica tessuta di “incantesimi” del “mago” Wagner e, più in generale, il carattere iniziatico del fenomeno (la “religione” wagneriana), con il suo contrassegno di lotta tra lo spirito e la carne: una religione rivelata e officinata nel “tempio” di Bayreuth, meta di famosi pellegrinaggi che coinvolgono in un'ammirazione senza confini o in un fastidio più che dichiarato un alto numero di letterati oltre che di musicisti e di melomani<sup>5</sup>.

Per un seguito di circostanze concrete il caso letterario Wagner nasce in Francia e più precisamente a Parigi, dove il musicista soggiorna una prima volta tra il 1839 e il 1842 (avendo nel frattempo maturato la convinzione che l'arte

musicale italiana è “floscia e senza carattere” e quella francese “leggera e meschina”<sup>6</sup>. In questa prima visita Wagner frequenta però solo pochi amici pittori o letterati e si vede costretto, per mantenersi, a produrre articoli per la “Gazette Musicale” e trascrizioni di musiche, mentre termina il *Rienzi*. Un secondo soggiorno (1859-1861) è invece più ricco, anzi senz’altro decisivo, segnato com’è da tre concerti di musica propria ospitati al Théâtre-Italien (gennaio-febbraio 1860) e soprattutto dalla rappresentazione del *Tannhäuser* (nella versione francese con ballo al I atto) all’Opéra nel marzo 1861. Nell’intervallo tra i due viaggi il musicista ha composto il *Tristano* e una parte della *Tetralogia*, e ha pubblicato molti degli scritti teorici: le sue idee sono ormai ampiamente conosciute e possiedono già una stampa avversa.

Se nella precedente visita, tra gli scrittori di spicco è stata soprattutto George Sand a rimarcare la sua presenza<sup>7</sup>, e se nell’intervallo Gérard de Nerval e Théophile Gautier (che ha ascoltato un *Tannhäuser* in Germania nel 1857) hanno dedicato la loro attenzione a quel teatro musicale<sup>8</sup>, è però per tre circostanze fondamentali che durante questo soggiorno il fenomeno Wagner rompe gli argini: da un lato la visita del compositore a Rossini, registrata e fatta conoscere in breve tempo da Henri Michotte nei minimi dettagli, e decisamente adatta, in questa veste colloquiale, a diffondere l’idea wagneriana in termini accessibili<sup>9</sup>; in secondo luogo l’edizione francese dei libretti presentata dall’autore; infine il famoso intervento di Baudelaire (*Richard Wagner*) uscito sulla “Revue Européenne”<sup>10</sup>.

Per quanto riguarda quest’ultimo (che illustra sia le musiche eseguite l’anno precedente sia, propriamente, il *Tannhäuser* dell’Opéra) si tratta, innanzitutto, come è noto, di un modello letterario di adesione alla musica wagneriana costruito sul principio del rivivere l’opera d’arte per mezzo dell’immaginazione: di evocarla con parole nei suoi contenuti musicali e concettuali. Ma non soltanto; l’intervento è anche un gesto di fondazione del caso letterario Wagner in quanto sostanza di una futura estetica (quella simbolista) che farà perno sui grandi cardini del teatro wagneriano: simboli e *correspondances* (l’unione delle arti), poesia come musica (la loro fusione mitica), sogno e inconscio, immaginario e mito<sup>11</sup>. Baudelaire ha già evocato tutti questi luoghi nelle sue *Pagine sull’arte e sulla letteratura*, dove li ha “riconosciuti” nel preludio del *Lohengrin* e nell’ouverture del *Tannhäuser*: il sogno soprattutto, “facoltà divina e misteriosa” attraverso cui “l’uomo comunica col mondo tenebroso da cui è circondato” e che nutre la capacità di creare il nuovo partendo dai “materiali tratti dal profondo dell’anima”<sup>12</sup>. La lotta tra carne e spirito sostenuta da Tannhäuser è dunque

per il poeta, nello scritto citato del 1861, la lotta tra “la parte diabolica dell’uomo” e l’Eterno dell’arte (in quanto arte fondata wagnerianamente sull’“alleanza di tutte le arti”). Baudelaire vi mostra anche di apprezzare grandemente quel ritorno incessante di “frasi musicali” che si realizzano nella musica di Wagner come “idee personificate”: i *Leitmotive* (i “mattoni” che, collegati a oggetti, situazioni, eventi naturali, personaggi-stati d’animo, si propongono in sostanza come filosofia fatta teatro musicale)<sup>13</sup>.

Un estratto dell’intervento di Baudelaire verrà ristampato nel sesto numero della prima annata della “Revue Wagnérienne”, che nei suoi anni di vita (1885-1888) accoglierà i nomi più rappresentativi e le diverse tendenze del fenomeno wagneriano francese. Il decennio 1885-1895 si presenta appunto, in Francia, come quello maggiormente influenzato dall’idea di teatro del musicista e dalla “magia” della sua musica, in parallelo con le prime espressioni letterarie avverse (fondamentali comunque nella storia del wagnerismo)<sup>14</sup>. In precedenza alcuni scrittori – attivi poi nella rivista – hanno comunque già composto drammi o romanzi wagneriani: Villiers de l’Isle-Adam in varie riprese, a partire dal 1872, ha pubblicato parti del dramma in divenire *Axel* (una *pièce* incentrata sul tema parsifaliano della rinuncia e sulle due opposizioni sogno/realtà e carne/spirito)<sup>15</sup>; Elémir Bourges nel 1884 ha pubblicato il romanzo *Le Crépuscule des Dieux*<sup>16</sup>; mentre Judith Gautier (figlia di Théophile e moglie di Catulle Mendès) ha scritto molti articoli in sua difesa<sup>17</sup> ed Edouard Schuré il fortunatissimo *Drame musical*, che ha indicato nel dramma wagneriano la salvezza dell’opera moderna<sup>18</sup>.

La “Revue Wagnérienne” resta comunque la testimonianza più varia e completa di una letteratura imbevuta dell’idea wagneriana nella doppia veste dell’omaggio o della resistenza sotterranea a un’invasione culturale di marca tedesca (tanto più invisibile dopo la disfatta del 1870). E già nella prima annata la rivista tocca l’intero arco delle espressioni wagneriane. Villiers de l’Isle-Adam le affida un perfetto e vagamente beffardo racconto “fantastico” nel quale un giovane artista straniero sconosciuto e in miseria, residente a Parigi negli anni quaranta, annuncia le proprie straordinarie novità musicali destinate a trionfare in un teatro appositamente costruito e frequentato ogni anno, anche dopo la sua morte, “comme une sorte de religieux pèlerinage”<sup>19</sup> (tutti dovranno applaudire, per non apparire stupidi). Egli spiega tutto questo a un ricco commerciante, che finisce per crederlo pazzo e tenta di conseguenza di farlo internare; senonché nel frattempo il “folle” è scappato. Joris-Karl Huysmans fornisce invece alla rivista una splendida prosa poetica caratteristicamente “wagneriana” (ritmata su ripetizio-

ni), tutta descrittiva in quanto parafrasi per “visioni” successive (sulla scorta e nel segno del modello di Baudelaire) dell’ouverture del *Tannhäuser*, tutta incentrata sulla polarità di “Lussuria” e “Purezza” e conclusa da una dichiarazione di miracolo musicale<sup>20</sup>.

Dal canto suo Catulle Mendès propone un ampio dialogo tra un giovane e un anziano, entrambi musicisti, che sostengono – paradossalmente a parti invertite – le ragioni opposte della musica del compositore tedesco e di una musica francese nazionale: il giovane in qualità di wagneriano ortodosso, il vecchio quale araldo di un’arte wagneriana ma nazionale, tutta rivolta al futuro<sup>21</sup>. Si prosegue poi con una “fantasticheria” di Mallarmé, espressione di un wagnerismo decisamente moderato che ripensa la concezione teatrale del musicista indicandone da un lato la grandezza musicale assolutamente irraggiungibile, dall’altro i limiti rispetto all’autentico futuro dell’arte, il Poema (di parola); con cenni e sussulti nazionalistici sparsi qua e là<sup>22</sup>. Nell’ultimo numero la rivista ospita infine otto omaggi poetici al musicista tedesco, tra i quali spiccano – troppo famosi per essere citati – i sonetti “visionari” dello stesso Mallarmé e di Verlaine<sup>23</sup>.

Se già con questa prima annata della “Revue Wagnérienne” la letteratura francese tocca un vertice di wagnerismo a suo modo definitivo, proprio su tali basi il periodo che segue vedrà esprimersi testimoni wagneriani di assoluto rilievo: a partire da Dujardin per arrivare almeno a Barrès. *Les lauriers sont coupés* di Edouard Dujardin (direttore della rivista) è un romanzo la cui prosa, “traducendo” il procedere melodico dei drammi musicali wagneriani, giunge a una tecnica di monologo interiore alla quale faranno esplicito riferimento i grandi romanzieri sperimentali del primo Novecento<sup>24</sup>. Nello stesso 1887 – sono comparsi nel frattempo in traduzione francese anche i primi scritti antiwagneriani di Nietzsche – Jules Laforgue compone invece la più divertente (e feroce) parodia del *Lohengrin* che sia mai stata scritta; uscirà però postuma<sup>25</sup>. E il decennio prosegue con *Le mal d’aimer : états d’âme* di Robert Godet, un romanzo autobiografico del 1888 dove si parla molto di Wagner; con *Passé le détroit* di Gabriel Mourey (traduttore francese di Swinburne), un romanzo che ospita la fantasia di un’esecuzione del *Parsifal* nella cattedrale di St. Paul a Londra; e soprattutto con il “ricordo di viaggio” di Barrès intitolato *Le regard sur la prairie*, ancora una riflessione sul *Parsifal* – questa volta di carattere etico – che vede nell’uomo Wagner e quindi nei protagonisti wagneriani (Kundry, Tannhäuser, Tristano) trionfare la legge dell’Individuo: una fedeltà assoluta al Sé (al proprio cuore), incapace di sottostare a qualsivoglia compromesso<sup>26</sup>.

Di fronte a una produzione letteraria variamente ispirata a musiche wagneriane (nei contenuti o nell’espressione formale) così fondativa come quella francese, le altre letterature non appaiono comunque da meno. In quella angloamericana il fenomeno tocca i suoi vertici un po’ più tardi (nonostante una precoce presenza di Wagner in Inghilterra); spesso per emanazione diretta dalla Francia, ma sempre con esiti originali<sup>27</sup>. I contatti di Swinburne con la cultura francese danno luogo, nel 1883, al dittico *Two Preludes* (*Lohengrin, Tristan und Isolde*) e a una lirica sulla morte di Wagner in cui il tramite di Baudelaire è palese nella ricerca di una musicalità del verso e di una “poesia di visioni” che renda omaggio al compositore. Nella lirica *Lohengrin* troviamo così una parafrasi poetica per immagini del preludio dell’opera, e la parola “amore” trattata come tema ricorrente; nell’altra una struttura che ruota attorno all’idea ricorrente di “destino”. In entrambe, inoltre, l’immagine iniziale ritorna nella chiusa di ogni strofa. Nel compianto si parla invece di natura “svelata” (terra, fuoco, aria: con allusione alla *Tetralogia*) e di “condanna divina” come “alba nata alla vista del profondo mare”<sup>28</sup> (con allusione all’*Olandese volante*). Può essere interessante osservare che a proposito della produzione di Walter Pater degli stessi anni, Mario Praz scriveva: “Una prosa decisamente coeva alla musica di Wagner. E come l’opera di Wagner è tutta legata assieme da motivi dominanti, la cui insistenza genera l’illusione d’un invincibile destino, così in Pater atteggiamenti, situazioni, figure, si echeggiano, si ripetono in chiave diversa, ma sempre riconoscibili [...] e da tal sovrapposizione emerge chiara la nota d’un destino dolente”<sup>29</sup>.

Quell’aspirazione a una prosa “musicale” alla Dujardin, ricca di riferimenti wagneriani diretti e nutrita di enunciati ricorrenti, si prolunga nel nuovo secolo, a partire dai romanzi di George Moore *Evelyn Innes* (1898) e *The Lake* (1905). Nel frattempo è però nata, come in Francia, anche una letteratura angloamericana variamente critica o ironica o parodistica. George Bernard Shaw, dopo essere stato per quattro volte a Bayreuth (nel 1889, 1891, 1894 e 1896), ha raccolto le sue impressioni nel *Perfect wagnerite*: una guida all’ascolto dell’*Anello del Nibelungo* tutta personale e ideologica, dove l’intento divulgativo dà luogo a un’esposizione delle vicende e dei personaggi wagneriani intesa a dimostrarne l’attualità, e indica perciò quale attore della genesi della *Tetralogia* il Wagner delle barricate di Dresda<sup>30</sup>. Per parte sua Oscar Wilde, nell’atto di mostrare il protagonista rapito nell’ascolto dell’ouverture del *Tannhäuser* alla fine di *Dorian Gray* (1891) – un romanzo il cui assunto riprende la tematica del *Lohengrin* – ha dichiarato l’intera storia una sua metafora: la vicenda di un’anima lacerata tra

sensi e ideale. Nello stesso romanzo altri personaggi hanno incarnato invece l'ignoranza e la banalità salottiera di un pubblico indifferente: Vittoria afferma in apertura di amare la musica di Wagner perché, essendo "rumorosa"<sup>31</sup>, permette agevolmente di parlare mentre la si ascolta. Altre battute simili – e lo stesso tema del "nome", proibito e poi rivelato – si possono trovare nella commedia *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, dove l'entrata della zia Augusta è accompagnata dall'osservazione che "solo parenti o creditori suonano in questo modo wagneriano"<sup>32</sup>.

In questi anni di duro confronto tra wagneriani e antiwagneriani il massimo equilibrio di ironia e ammirazione, onestà e perfidia è raggiunto da Mark Twain, anche lui come Shaw "pellegrino" a Bayreuth in qualità di inviato speciale<sup>33</sup>. La serie di cronache redatte dallo scrittore durante il soggiorno del 1891 alterna un realismo descrittivo brillante e sensibile a constatazioni antiwagneriane fintamente ingenuie, dove le perspicue osservazioni di costume (sul silenzio reverenziale del pubblico, sull'estasi dell'ascolto che impronta gli eventi, sul teatro di Bayreuth quale "tempio" frequentato da devoti del "dio" Wagner) tendono in sostanza a desacralizzare quella musica (per recuperarla eventualmente a una vera sostanza d'arte)<sup>34</sup>. Il culmine dell'antiwagnerismo viene toccato, invece, dall'incisore di temi wagneriani Aubrey Beardsley nella sua unica opera narrativa, incompiuta e censurata, *Under the Hill or the Story of Venus and Tannhäuser* (1896): una sfrenata fantasia che intende, alla maniera del *Lobengrin* di Laforgue, "sporcare" e ridicolizzare (profanare, desublimare) quell'opera wagneriana, cancellandone lo "spirito" ed esaltandone la "carne" nella forma trasgressiva di una pornografia dissacrante e visionaria, quale antidoto a qualsiasi religione wagneriana<sup>35</sup>.

Sarebbe troppo impegnativo ricordare a questo punto i riferimenti wagneriani – numerosi, complessi, spesso intrecciati alla tecnica del flusso di coscienza (all'emergere dell'inconscio, delle verità nascoste) o all'impiego di *linguistic themes* e di luoghi wagneriani – dei grandi del nuovo secolo<sup>36</sup>: da Joyce (*I morti* in *Gente di Dublino*; *Dedalus*, con il tema dell'uccello della foresta)<sup>37</sup> a Virginia Woolf (*La crociera*: soprattutto là dove Clarissa Dalloway racconta l'incontenibile emozione provata a Bayreuth all'ascolto di un *Parsifal*)<sup>38</sup>; dai cenni wagneriani strategici di Forster nel romanzo *Il cammino più lungo* (1907)<sup>39</sup> a quelli di Conrad in *Vittoria* (1915). Merita però qualche parola il secondo e non troppo citato romanzo di Lawrence, *The Trespasser* (1912): un'antologia esibita e quasi ossessiva di momenti e figure wagneriane sparsi da un capo all'altro della vicenda dei due amanti. In ogni capitolo della loro "fuga" Sigmund ed Elena vivono quell'avventura trasgressiva in analogia con si-

tuazioni wagneriane ed evocando musiche di Wagner: per loro, in sostanza, quella musica è la lingua che permette di esprimere le cose viste e le cose vissute, fino alla catastrofe (per l'uomo) e al rientro alla normalità (della donna)<sup>40</sup>.

Per altro verso l'antiwagnerismo ha anch'esso conquistato ormai, come abbiamo visto, posizioni di punta, variamente influenzate dalla conversione "mediterranea" del Nietzsche di *Umano, troppo umano* (1878), *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica* (1888) e *Nietzsche contra Wagner. Documenti processuali di uno psicologo* dello stesso anno (letti in tutta Europa in traduzione francese) e dal suo odio – dopo l'amore – per il "padre". Così Max Nordau (romanziera oltre che medico e saggista) ha pubblicato in Germania una sua furibonda e fortunatissima invettiva nel 1893. Le pagine *contra* Wagner del suo *Degenerazione* hanno attaccato l'uomo, la sua teoria del dramma musicale e il suo linguaggio critico leggendone i poemi come vaneggiamenti del connubio misticismo-erotomania e la scrittura musicale per *Leitmotive* come un esito e una spia del suo pensiero degenerato<sup>41</sup>. Proprio in Germania gli fa però da contraltare nel giro del secolo Thomas Mann, che nel corso di proposte sempre più stringenti "traduce" in letteratura quelle tecniche, ricorrendo sempre più spesso a situazioni wagneriane e a *linguistic themes* somatico-caratteriali o simbolici. Solo accennati nel *Piccolo signor Friedemann*<sup>42</sup>, essi diventano strutturali nei *Buddenbrook* (1901), un romanzo intriso di musiche wagneriane che traduce l'assunto dell'*Anello* in saga familiare borghese (il crepuscolo dei *Buddenbrook*). Escono in seguito il racconto lungo *Tristano* (1903), libera parafrasi del dramma musicale omonimo costruita attorno a *Leitmotive* narrativi sempre più insistiti, per quanto espressi in una prosa "classica" e realistica. Intrecciata qui al motivo della musica come malattia e morte, quella stessa prosa si applicherà di lì a poco ad ambientazioni propriamente wagneriane nel racconto *Sangue velsungo*<sup>43</sup>.

Nella battaglia ingaggiata dai letterati europei tra fine Ottocento e primo Novecento non ci meraviglieremo allora di trovare su opposti schieramenti anche due grandi della letteratura russa (ma appartenenti a due diverse generazioni): Tolstoj e Blok, un romanziere e un poeta. Il primo, sposando totalmente se pure con maggior eleganza le posizioni di Nordau, ha dichiarato impossibile in *Che cos'è l'arte?* (1897) la fusione di musica e dramma, e rozza imitazione di poesia i testi dell'*Anello*, producendone in appendice tutte le trame in una versione personale, ironica e straniata. Avendo inoltre assistito a una rappresentazione del *Sigfrido*, ne ha ripercorso puntualmente le situazioni e le tecniche, accu-

sando variamente Wagner di avere scritto "musica falsa" (per il racconto di Wotan nel I atto) o di aver espresso solo le intenzioni "di un tedesco limitato e presuntuoso" (per la scena nella foresta del II atto). Lo scrittore ha infine tacciato di "contraffazione" l'intera produzione wagneriana in quanto "musica d'effetto"<sup>44</sup>: simile all'oppio nei suoi effetti sul pubblico.

La posizione "arrabbiata" dello scrittore (spesso divertente nelle sue parafrasi) risulta così agli antipodi di quella di Blok, che qualche anno dopo comincia a comporre le sue poesie wagneriane: nel 1900 una *Valchiria* di straordinaria intensità evocativa, che ci mostra un Siegmund guerriero, sfinito dalla battaglia; nel 1901 un'intensa lirica successiva all'ascolto del *Parsifal*<sup>45</sup>. Nel 1910 l'artista completerà un poema, *La nemesi*, in cui compariranno Sigfrido quale simbolo dell'artista eroe e creatore, la spada Nothung quale simbolo del mondo a venire. E pubblicherà infine, nel 1918, uno scritto incentrato sull'interpretazione dell'*Anello* in termini di dramma sociale rivoluzionario, in cui Wagner verrà definito il "Bakunin della musica"<sup>46</sup>.

Se a conclusione di questa rassegna portiamo la nostra attenzione sul panorama italiano, notiamo innanzitutto che il fenomeno Wagner nel suo complesso è stato tra Ottocento e Novecento diffuso e importante in Italia quanto negli altri paesi europei occidentali: tale da coinvolgere quasi tutti i letterati di spicco del periodo, in forme e con esiti molto vari. Poeti e narratori si sono mostrati decisamente sensibili al soggetto wagneriano o al linguaggio del *Musikdrama* sia in quanto autori – melomani o spettatori occasionali – sia in quanto giornalisti e critici musicali; spesso anche nell'espressione privata di lettere o diari<sup>47</sup>. Né sono mancati, sullo sfondo, gli apporti dei filosofi (Antonio Tari per tutti)<sup>48</sup>. Il quadro completo di questi interventi nel periodo che va dall'Unità alla Prima guerra mondiale risulta di fatto altrettanto ricco che in Francia o in Inghilterra, e ugualmente contrassegnato dall'entusiasmo o dalla chiusura, dall'amore o dall'odio, o da un'adesione capovoltasi poi nel più acceso rifiuto. E come altrove, questo viaggio wagneriano si è espresso nei termini dell'omaggio o dell'invettiva, dell'imitazione-traduzione o della parodia, di una riflessione ammirativa o di una negazione per la negazione<sup>49</sup>.

Per altro verso, però, questo percorso italiano della mentalità wagneriana, se considerato nel dettaglio della produzione, rivela anche di possedere rispetto agli altri un profilo più marcato nel senso della polarità: di una campagna condotta da opposti schieramenti. La precedente *querelle* tra musica italiana e musica tedesca che aveva impegnato, soprattutto in campo operistico, teorici e critici nella pri-

ma metà del secolo, di fatto è continuata nella seconda metà e oltre, trasformandosi in "battaglia" wagneriana o antiwagneriana. In sostanza l'idea nazionale non si è esaurita con la nascita dello Stato: ha continuato a operare, dando luogo a una quantità di prese di posizione antitedesche, cui hanno continuato a opporsi istanze culturali europeistiche altrettanto forti. L'avventura wagneriana di d'Annunzio si è inserita in questo quadro arricchendolo di una visibilità indiscutibile: il percorso wagneriano del poeta – dapprima simbolista, poi sempre più "mediterraneo" (sulla scorta delle posizioni della "Revue Wagnérienne" e poi dell'ultimo Nietzsche) – appare come la sintesi di una letteratura europea che, partendo dalla massima apertura oltremontana, trova la propria maturità nel segno di un wagnerismo "alternativo": di un mito mediterraneo, appunto, che sostituisce quello nordico.

Ripercorrere quel lungo periodo di elaborazione italiana del caso Wagner significa dunque trovare testimonianze via via sempre più stringenti di attrazione o repulsione, che per comodità si possono collocare in due periodi distinti. Tra il 1860 e il 1890 il fenomeno, meno attivo ma non meno interessante, prende l'avvio nella parola privata di un De Santis ("leggo ora [...] il gran Wagner, il genio dell'avvenire, come modestamente si chiama, disdegnoso de' presenti che non lo comprendono"), che lo taccia anche di "ciarlatano"<sup>50</sup>, per proseguire negli anni sessanta con i vari interventi critici di Arrigo Boito, che alterna riconoscimenti a invettive, ricorrendo spesso anche all'ironia ("né i solenni giganti del passato, né le avidi cuccagne del presente, ponno arrivar tant'alto da toccargli [a Beethoven] la fronte. Bach ci arriva al petto, Mendelssohn al cuore, Schumann al gomito, Haydn al ginocchio, Wagner alla clavicola del piede"<sup>51</sup>), in un wagnerismo caratterizzato da sostanziale ambivalenza.

All'altezza degli anni settanta il "caso" viene assunto soprattutto dai letterati che esercitano la critica musicale da opposti schieramenti: tra un Salvatore Farina antiwagneriano, che ha letto Baudelaire a suo modo ("è la musica di un sognatore, d'un fumatore d'oppio, d'un intelletto potente, potentemente annebbiato"<sup>52</sup>) e un Enrico Panzacchi inviato speciale a Monaco e Bayreuth (anche per la prima dell'*Anello*), che stende cronache da spettatore "ingenuo" vivamente interessato, un po' nello stile che sarà di Shaw<sup>53</sup>. Mentre nel decennio successivo le testimonianze più interessanti sono quelle di Carlo Dossi, Giosue Carducci e Dino Mantovani: il primo riprende il vocabolario della *querelle* tra musica italiana e tedesca con secca determinazione ("sono pezzi di musica della scuola che non ha cuore – dico quella di Wagner: – il pubblico, dedito alla minchio-

natura, li ascolta con incorreggibile pazienza, sempre in attesa di una melodia che non viene mai<sup>54</sup>); il secondo, conquistato dall'esperienza dei concerti wagneriani bolognesi, ne rende testimonianza in privato ("La Cavalcata delle Valchirie, un fantastico superiore a ogni concepimento tecnico, e insieme di un tecnicismo perfetto. Tutto questo, il gran meraviglioso. [...] Già, io protesto che non capisco altra musica che quella del Wagner")<sup>55</sup> e ne ripropone poi la grandezza in poesia<sup>56</sup>; il terzo rispecchia in numerosi, accesi interventi l'argomento baudelairiano di un rapimento estetico e conoscitivo<sup>57</sup>.

La stagione più ricca del wagnerismo (e antiwagnerismo) italiano si apre comunque con gli anni novanta e corre dunque parallela alla produzione "wagneriana" di d'Annunzio, che parte dai *Leitmotive* verbali dell'*Innocente* (1892) – esplicitati all'editore in una lettera – e continua a sperimentare col *Trionfo della Morte* (1894) una prosa che possa "gareggiare con la grande orchestra wagneriana"<sup>58</sup>, per approdare dopo il viaggio in Grecia al wagnerismo alternativo del *Fuoco* (1900), dove le ampie citazioni da quei drammi si accompagnano ai rimandi a un teatro musicale italiano antico evocato nei nomi di Claudio Monteverdi e Benedetto Marcello. Parallelamente si è avviata l'avventura del suo teatro di parola, inteso e dichiarato quale erede e antagonista (anche nella musicalità) del teatro musicale wagneriano; mentre la grande stagione poetica delle *Laudi* ha ripetuto la sfida, all'insegna di una strofa "lunga lunga" applicata a temi mediterranei.

Nel frattempo i contemporanei di d'Annunzio lo hanno affiancato nella scoperta di climi simbolisti. Tra i poeti che a cavallo del nuovo secolo cantano soggetti wagneriani si distinguono Arturo Graf (con le raccolte *Dopo il tramonto*, 1893, e *Morgana*, 1901) e Giovanni Pascoli, che ridisegna in un poemetto un Sigfrido italico in viaggio alla conquista delle "sue" armi: non la spada Nothung ma gli attrezzi per il lavoro dei campi<sup>59</sup>. I narratori, per parte loro, partecipano con vivacità alla battaglia pro o contro il com-

positore tedesco sia con interventi critici e teorici, sia con il corpo vivo del racconto o del romanzo. Da un lato De Roberto indica Wagner quale massimo esempio di artista contemporaneo<sup>60</sup>; dall'altro Alfredo Oriani passa dai giovanili trasporti wagneriani e antiverdiani a convinzioni di rinascita mediterranea espresse in numerosi interventi critici<sup>61</sup>. Per la nuova generazione riconosciamo poi la stessa figura di "wagneriano pentito" in Giovanni Papini<sup>62</sup>, mentre Silvio Benco ed Enrico Thovez incarnano negli stessi anni la storica figura di seguace e ammiratore wagneriano in-condizionato<sup>63</sup>.

C'è però, tra tanti, anche uno scrittore che vive la propria ammirazione al di fuori delle polemiche: Italo Svevo, che, dopo aver espresso il suo grande interesse per quella musica in articoli giovanili, nel romanzo *Senilità* (1898) pone una rappresentazione triestina della *Valchiria* al centro della vicenda dei quattro diversi protagonisti. In quella circostanza essi vengono così a incarnare le opposte posizioni del wagnerismo e dell'antiwagnerismo: nell'ordine l'indifferenza inerte (Angiolina), l'insofferenza eretica (Stefano Balli), l'abbandono rituale (Emilio Brentani), la partecipazione ingenua (Amalia Brentani)<sup>64</sup>. Di lì a qualche anno, un drammaturgo arriverà per altre vie a decomporre piuttosto il cliché dell'antiwagnerismo italiano: Luigi Pirandello, ammiratore entusiasta del compositore tedesco in gioventù, ma anche scrittore insofferente di mode. Nel racconto *Musica vecchia* (1910) mostrerà di aver percorso, come tanti altri, il cammino nietzschiano di amore e disamore, restando però immune da tentazioni di vera ostilità: affermando che quella di Wagner è la musica di chi ha dalla sua la giovinezza, e che la nostalgia della "musica vecchia" (l'opera romantica italiana) si giustifica solo con l'età avanzata<sup>65</sup>. Sarà al contrario un'invettiva antiwagneriana a siglare il manifesto più virulento di Marinetti, *Abbasso il tango e Parsifal!* (1914)<sup>66</sup>: nel primo anno della guerra europea, durante la quale la musica di Wagner in Italia sarà messa al bando.

<sup>1</sup> D. della Porta, *Il fenomeno Wagner*, Föglia, Torino 1983.

<sup>2</sup> Per un panorama storico del fenomeno Wagner nelle letterature europee si possono vedere *Wagnerism in European Culture and Politics*, a cura di D.C. Large, W. Weber, A. Dzamba Sessa, Cornell University Press, Ithaca-London 1984; *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, a cura di G. Bevilacqua, Olshchki, Firenze 1986. Tra gli studi più recenti si segnalano AA.VV., *Von*

*Wagner zum Wagnerisme: Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Univ. Verlag, Leipzig 1999, e T. Picard, *Wagner, une question européenne*, PUR, Rennes 2006. Per uno sguardo enciclopedico completo e aggiornato si veda soprattutto il *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, a cura di T. Picard, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris 2010.

<sup>3</sup> Sulla natura "décadente" del fenomeno puntava un altro titolo novecentesco dedicato alla fortuna letteraria di Wagner: E. Koppen, *Deka-*

*denter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 1973.

<sup>4</sup> Termine impiegato da uno studioso a proposito del racconto lungo *Tristano* di Thomas Mann, che vale comunque per tutti gli scrittori che hanno impiegato sistematicamente la ripetizione di frasi o parti di frasi in prosa in funzione musicale. Cfr. R. Furness, *Wagner and Literature*, Manchester University Press, Manchester 1982.

<sup>5</sup> Sulle presenze a Bayreuth di frequentatori celebri nel primo quarantennio di attività del teatro (1876-1914) in quanto viste e raccontate da quei noti visitatori si veda soprattutto il volume *Bayreuth: the Early Years. An account of the Early Decades of the Wagner Festival as seen by the Celebrated Visitors & Participants*, a cura di R. Hartford, Gallanz, London 1980.

<sup>6</sup> R. Wagner, 1813-1842, in Id., *Ricordi*, Sonzogno, Milano 1905, p. 17. Si preferisce citare da questa vecchia

gere anche nel quarto volume delle opere complete (Mercure de France, Paris 1939).

<sup>16</sup> Il romanzo, ristampato più volte, non è tradotto in italiano.

<sup>17</sup> Di Judith Gautier si veda soprattutto il volume *Visites à Richard Wagner*, a cura di Ch. Looten, Le Castor Astral, [Bordeaux] 1992.

<sup>18</sup> E. Schuré, *Le Drame musical*, Sandoz et Fischbacher, Paris 1875, 2 voll. (I, *La musique et la poésie dans leur développement historique*; II, *Richard Wagner, son œuvre et son idéal*).

<sup>19</sup> Le Comte de Villiers de l'Isle Adam, *La légende de Bayreuth*, in "Revue Wagnérienne", I, 4, 1° maggio 1885 (*Revue Wagnérienne*, vol. I [1885-1886]), Slarkine Reprints, Genève 1968, pp. 100-104.

<sup>20</sup> "Et tremblant et ravi, l'on sort de la vulgaire salle où le miracle de cette essentielle musique s'est accompli [...]": J.-K. Huysmans, *L'ouverture de Tannhaeuser*, in "Revue Wagnérienne", I, 3, 8 aprile 1885 (*Revue Wagnérienne*, vol. I [1885-1886]), cit., p. 62).

<sup>21</sup> C. Mendès, *Le jeune Prix de Rome et le vieux wagnériste. Entretien familial*, in "Revue Wagnérienne", I, 5, 8 giugno 1885 (*Revue Wagnérienne*, vol. I [1885-1886]), cit., pp. 131-136.

<sup>22</sup> S. Mallarmé, *Richard Wagner. Réverie d'un poète français* [sic], in "Revue Wagnérienne", I, 7, 8 agosto 1885 (*Revue Wagnérienne*, vol. I [1885-1886]), cit., pp. 195-200.

<sup>23</sup> *Hommage à Wagner, sonnets par Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Charles Vignier, Teodor de Wyzewa, Edouard Dujardin*, in "Revue Wagnérienne", I, 12, 8 gennaio 1886 (*Revue Wagnérienne*, vol. I [1885-1886]), cit., pp. 333-342.

<sup>24</sup> E. Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Librairie de la Revue Indépendante, Paris 1888. Per un'edizione moderna si veda quella a cura di J.-P. Bertrand, Flammarion, Paris 2001.

<sup>25</sup> J. Laforgue, *Lobengrin, fils de Parsifal*, in Id., *Moralités légendaires. Les deux pigeons*, Mercure de France, Paris 1925. Per la traduzione italiana (di Nelo Risi) si veda Id., *Moralità legendarie*, a cura di S. Solmi, Guanda, Parma 1977.

<sup>26</sup> Cfr. M. Barrès, *Le regard sur la prairie* (agosto 1892), in Id., *Du sang, de la volupté et de la mort*, Plon, Paris 1921, pp. 295-300 (prima edizione 1894).

<sup>27</sup> Molte le indagini storiche o "classiche" anche in questo caso: dallo studio di K. Reichelt, *Richard Wagner und die englische Literatur*, Xenienverlag, Leipzig 1912, a J.L. Di Gaetani, *Richard Wagner and the Modern British Novel*, Associated University Press, Cranbury 1978; da C. Gorlier, *Wagneriani perfetti e imperfetti*, in *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, cit., pp. 143-155, ad A. Dzamba Sessa, *A Wagner's Shrine: British and American Wagnerians*, in

*Wagnerisme in European Culture and Politics*, cit., pp. 246-277.

<sup>28</sup> A.Ch. Swinburne, *The death of Richard Wagner e Two preludes* in Id., *A Century of Roundels* (1883), trad. it. in D. della Porta, *Il fenomeno Wagner*, cit., pp. 140-142. La prima lirica fu pubblicata in traduzione francese anche nella "Revue Wagnérienne" (II, 3, 8 aprile 1886).

<sup>29</sup> M. Praz, *Pater* (1944-1970), in Id., *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Mondadori, Milano 1972, pp. 215-216.

<sup>30</sup> G.B. Shaw, *The Perfect Wagnerite* (1898), trad. it. *Il wagneriano perfetto*, Edt, Torino 1981.

<sup>31</sup> O. Wilde, *Dorian Gray* (1891), trad. it. *Dorian Grey*, Facchi, Milano 1920, rispettivamente pp. 192-193 e p. 68.

<sup>32</sup> O. Wilde, *The importance of being Earnest* (1895), trad. it. *L'importanza di essere onesto*, Rizzoli, Milano 1952, p. 30. Ma in altre edizioni il titolo italiano è *L'importanza di chiamarsi Ernesto*.

<sup>33</sup> Twain compì il "pellegrinaggio" a Bayreuth più volte, per motivi professionali, tra il 1880 e il 1895.

<sup>34</sup> M. Twain, *At the Shrine of St. Wagner*, in *The complete essays of Mark Twain*, a cura di C. Neider, Da capo Press, Cambridge 2000, pp. 59-70.

Per uno studio della struttura architettonica del "tempio" si veda il recente *Das Richard Wagner Festspielhaus Bayreuth / The Richard Wagner Festival Theatre Bayreuth*, a cura di K. Diesel, Nettpress, [Köln] 2007.

<sup>35</sup> Si veda A. Beardsley, *Under the Hill and other essays in prose and verse*, John Lane, London - New York 1904 [ma 1903].

<sup>36</sup> Sull'argomento si veda M. Pagnini, *Wagner e il wagnerismo nella cultura inglese fra i due secoli*, in *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, cit., pp. 123-142. Si veda inoltre T. Kemeny, *Joyce e Wagner*, in *Estetica 1992 (Forme del simbolo)*, cit., pp. 315-345.

<sup>37</sup> J. Joyce, *The Dead* (da *Dubliners*, 1906), trad. it. *I morti*, in Id., *Gente di Dublino*, Mondadori, Milano 1971, pp. 211-261; Id., *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914), trad. it. *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Adelphi, Milano 1976, p. 223.

<sup>38</sup> Cfr. V. Woolf, *The Voyage out* (1915), trad. it. *La crociera*, Rizzoli, Milano 1956, pp. 53-54. La scrittrice era stata corrispondente da Bayreuth nel 1909: si veda V. Woolf, *Impressions at Bayreuth*, in "Times", 1909, riedito in "Opera News", 16, agosto 1976, pp. 22-33.

<sup>39</sup> E.M. Forster, *The Longest Journey* (1907), trad. it. *Il cammino più lungo*, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 38, 120, 193-194.

<sup>40</sup> D.H. Lawrence, *The Trespasser* (1912), trad. it. *Di contrabbando*, Corbaccio, Milano 1933. Il romanzo è stato successivamente tradotto anche con altro titolo.

<sup>41</sup> Cfr. M. Nordau, *Entartung* (1893),

trad. it. *Degenerazione. I. Fin de siècle - Il misticismo*, Dumolard, Milano 1893.

<sup>42</sup> Th. Mann, *Der kleine Herr Friedemann* (1897), trad. it. *Il piccolo signor Friedemann*, in Id., *Novelle e racconti*, Mondadori, Milano 1953, pp. 27-66.

<sup>43</sup> Id., *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (1901), trad. it. *Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Einaudi, Torino 1971; Id., *Tristan* (1903), trad. it. *Tristano*, in Id., *Romanzi brevi*, a cura di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1977, pp. 3-66; Id., *Walsungenblut* (1905), trad. it. *Sangue velsungo*, a cura di A.M. Carpi, Marsilio, Venezia 1989. Sull'argomento si veda

C. Cases, *Grande e piccolo. Wagner come rappresentante dell'Ottocento in Thomas Mann*, in *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, cit., pp. 87-96, e più recentemente H.H. Vuong, *Musique des romans. Proust, Mann, Joyce, Peter Lang*, Berne 2003.

<sup>44</sup> Per tutte le citazioni cfr. [L.] Tolstoj, *Wagner e la contraffazione dell'arte*, in D. della Porta, *Il fenomeno Wagner*, cit., pp. 321-345.

<sup>45</sup> [A.A.] Blok, *Walchiria* (su di un tema di Wagner) e "Io non avevo mai capito", in D. della Porta, *Il fenomeno Wagner*, cit., pp. 419-421.

<sup>46</sup> Per questi dati si veda D. della Porta, *Il fenomeno Wagner*, cit., pp. 411-418 e 421, nota 1.

<sup>47</sup> Una ricchissima scelta di citazioni di scritti e interventi si trova nello storico studio di M. Panizzardi, *Wagner in Italia*, Progresso Arti Grafiche ed Affini, Genova 1923<sup>2</sup>.

<sup>48</sup> Si veda A. Tari, *Sull'essenza della musica secondo Schopenhauer ed i Wagneriani* (1882) e *Avvenire ed avveniristi* (1884), in *Saggi di estetica e metafisica*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1911, rispettivamente pp. 65-80 e pp. 81-128.

<sup>49</sup> Per studi specifici sull'argomento (storici o più recenti) si veda K. Ipsier, *Richard Wagner in Italien*, Berglandverlag, Salzburg 1951; U. Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Gustav Bosse, Regensburg 1974; *Wagner in Italia*, a cura di G. Manera, G. Pugliese, Marsilio, Venezia 1982; A. Ziino, *Aspetti della critica wagneriana in Italia*, in *Wagner in Italia*, a cura di G. Rostirolla, ERI, Torino 1982, pp. 315-407; A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Il Mulino, Bologna 1988.

<sup>50</sup> F. De Santis, *Lettere dall'esilio* (1853-1860), a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1938, p. 182 (lettera a De Meis del 26 febbraio 1858).

<sup>51</sup> A. Boito, *Primo esperimento* (anno II), in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Mondadori, Milano-Verona 1942, p. 1168.

<sup>52</sup> S.F., rubrica senza titolo, in "Gazzetta Musicale di Milano", XXVI, 51, dicembre 1871, p. 426.

<sup>53</sup> E. Panzacchi, *Riccardo Wagner. Ri-*

*cordi e stucchi* 1883.

<sup>54</sup> C. Dossi, *I chiostro*, a cura di Milano 1979

<sup>55</sup> Lettera a marzo 1883.

<sup>56</sup> Si vedano I *Percy Bysshe barbare*, II) e *nerali di Elisa* (1898, da *Rit*

<sup>57</sup> Si vedano dal "Capitan 1883 e del 29 M. Panizzard

vol. II, pp. 92-93, 141.

<sup>58</sup> G. d'Annunzio, *A Francesco Paolo Michetti* (prefazione a *Trionfo della Morte*), in Id., *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1988, p. 642.

<sup>59</sup> G. Pascoli, *Le armi*, in Id., *Primi poemetti*, Zanichelli, Bologna 1904<sup>2</sup>, pp. 184-188. Lirica composta nel 1897.

<sup>60</sup> F. De Roberto, *Wagner e la gerarchia delle arti*, in Id., *L'arte*, Bocca, Torino 1901.

<sup>61</sup> Cfr. soprattutto A. Oriani, *Tristano e Isotta* (1902) e *Il Cavaliere* (1900), in Id., *Fuochi di bivacco*, Laterza, Bari 1913, rispettivamente alle pp. 64 e 58-60.

<sup>62</sup> G. Papini, *Platon et Wagner méprisait la musique*, in "Revue du Nord", 5, aprile 1905, p. 7; Id., *Il mio futurismo* (1913) e *La necessità della rivoluzione* (1913), in Id., *L'esperienza futurista*, Vallecchi, Firenze 1919, rispettivamente p. 47 e p. 106.

<sup>63</sup> Si vedano soprattutto *Scritti musicali di Silvio Benco*, a cura di G. Gori, I. Gallo, Ricciardi, Milano-Napoli 1974; E. Thovez, *La leggenda del Wagner* (1896) e *L'incorreggibile* (1903), in Id., *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Ricciardi, Napoli 1921, pp. 100, 106, 117-118, 169.

<sup>64</sup> I. Svevo, *Senilità*, Dall'Oglio, Milano 1938, pp. 139-145.

<sup>65</sup> L. Pirandello, *Musica vecchia* (1910), in Id., *Dal naso al cielo* (*Novelle per un anno*, VIII), Bemporad, Firenze 1925, pp. 220-225.

<sup>66</sup> F.T. Marinetti, *Abbasso il tango e Parsifal!* Lettera futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano, in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1981, pp. 116-117. Allo scade-

re del vincolo imposto al dramma dal compositore, *Parsifal* fu rappresentato in Italia al Teatro Comunale di Bologna il 1° gennaio 1914; il manifesto di Marinetti apparve l'11 gennaio.

Bologna

ie d'ind  
delphi,

del 14

urna di  
la Odi  
er i fu-  
regina

denze  
aprile

ate in  
a, cit.,