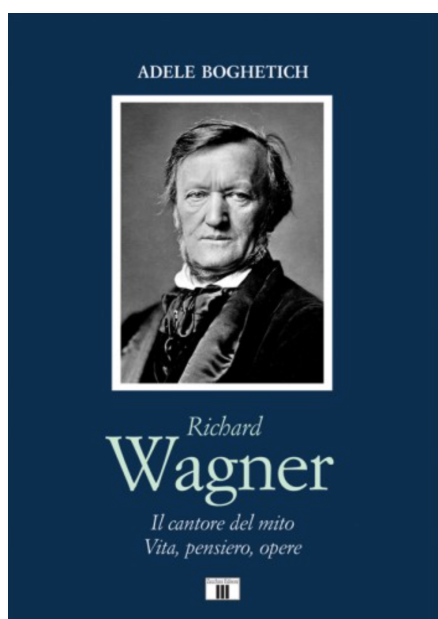


Recensioni & Approfondimenti

Adele Boghetich, *Richard Wagner. Il cantore del mito. Vita, pensiero, opere*, Zecchini Editore, Varese 2025

A cura di Galliano Ciliberti



Il volume di Adele Boghetich, *Richard Wagner. Il cantore del mito. Vita, pensiero, opere* (Zecchini Editore, 2025), si impone come una delle più articolate e solide monografie wagneriane in lingua italiana degli ultimi decenni. Sin dalle prime pagine si nota l'altissimo livello di competenza dell'autrice e la sua capacità di scrittura elegante e colta, ma al tempo stesso accessibile. Adele Boghetich non solo ricostruisce la vita e l'opera di Wagner con precisione filologica e storica, ma lo fa con una prosa ricca di suggestioni, profondità e sensibilità critica. L'autrice realizza un'opera monumentale che unisce l'accuratezza dello studio musicologico alla forza evocativa della letteratura d'arte. Non è solo un saggio su Wagner, ma percorso di conoscenza nel cuore del Romanticismo tedesco, guidato dalla mano ferma e

salda di una studiosa che ha fatto della cultura germanica il proprio campo d'elezione.

L'impianto tripartito – *Percorsi di vita, Il pensiero e gli scritti, Le opere* – è preceduto da una *Tavola cronologica* di eccezionale ampiezza e precisione, che non svolge una mera funzione orientativa, ma costituisce un vero dispositivo interpretativo. L'intero lavoro è costruito non su testimonianze indirette o su una tradizione storiografica spesso approssimativa e leggendaria, ma sugli scritti stessi di Wagner: lettere, diari, saggi teorici, testi autobiografici e poetici tradotti in italiano con raffinata sagacia dalla stessa autrice. Ne deriva una monografia che ricostruisce l'autore dall'interno, lasciando che sia la sua stessa voce – criticamente vagliata – a strutturare il racconto biografico e concettuale. Il rigore filologico si accompagna a una scrittura poetica e illuminata, che sa farsi veicolo di passione e conoscenza. Adele Boghetich riesce in ciò che solo i veri saggisti sanno fare: tradurre il sapere in emozione e l'arte in pensiero.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

La *Tavola cronologica* che apre intelligentemente il volume intreccia con raro rigore eventi biografici, storia culturale europea, pubblicazioni teoriche e produzione musicale, restituendo il profilo di Wagner come figura pienamente immersa nel suo tempo e al tempo stesso strutturalmente eccentrica rispetto ad esso. Ne emerge un quadro dinamico, nel quale la vita individuale è costantemente messa in relazione con i grandi movimenti della storia intellettuale ottocentesca: filosofia, politica, letteratura, teatro.

La Parte I (*Percorsi di vita*) è sorretta da un robusto controllo delle fonti. Adele Boghetch si muove con padronanza in una selva di riferimenti, dimostrando una cultura musicale e filosofica enciclopedica, costruendo una biografia oggettiva che non procede per accumulo aneddótico, bensì per nuclei tematici: formazione, crisi, esilio, utopia, riconoscimento. Il *Preludio* e i capitoli sugli anni giovanili presentano Wagner come figura in divenire, attraversata da una precoce vocazione letteraria e da un rapporto fondativo con Beethoven e con il teatro romantico. Gli episodi parigini, la stagione di Dresda e il decennio rivoluzionario sono letti come momenti di condensazione tra pratica artistica e riflessione teorica: l'esperienza politica non è esterna all'estetica, ma ne costituisce una delle matrici strutturali.

Particolarmente efficace è la resa del periodo zurighese e del ciclo dell'esilio, dove la biografia si intreccia con la genesi dei grandi progetti drammatici. La relazione con Mathilde Wesendonk, l'incontro con Schopenhauer, la sospensione del *Siegfried* a favore del *Tristan* sono interpretati come nodi in cui si riorienta l'intero sistema wagneriano. Nel capitolo *Ecce homo (1861-1864)* la figura del compositore emerge nella sua piena ambivalenza: genio e precarietà, utopia e dipendenza, profezia e fallimento. L'arrivo di Ludwig II non è esibito come semplice evento salvifico, ma come snodo problematico tra mecenatismo, proiezione simbolica e costruzione del mito.

La Parte II (*Il pensiero e gli scritti*) rappresenta uno dei contributi più originali del volume. Adele Boghetch non propone una rassegna esterna dei testi teorici, ma li integra nel percorso biografico e creativo, mostrando come la riflessione di Wagner nasca in costante dialogo con la pratica compositiva e teatrale. I saggi giovanili, *Arte e rivoluzione*, *L'opera d'arte dell'avvenire*, *Opera e dramma*, fino agli scritti maturi e a *Religione e arte*, sono letti come tappe di un sistema in evoluzione, segnato da discontinuità interne più che da una linearità dottrina.

Di particolare interesse è l'attenzione al carattere performativo della scrittura wagneriana: il trattato non è mai puro discorso teorico, ma atto polemico, manifesto, dispositivo di autorappresentazione. Anche i testi più controversi sono collocati nel loro contesto storico-intellettuale senza attenuazioni apologetiche, ma con una chiara consapevolezza della loro funzione nel progetto identitario dell'autore. Particolarmente densa è la sezione dedicata a *Das Judentum in der Musik*, che Boghetch affronta con un'ampia ricostruzione storica e culturale, sottraendo il testo sia a una lettura episodica sia a una proiezione anacronistica. Il saggio viene collocato nel vivo delle polemiche musicali e ideologiche della Germania attorno al 1850, nel contesto delle dispute sulla "Nuova Scuola Tedesca", delle tensioni post-rivoluzionarie e della lunga tradizione luterana dell'antigiudaismo. L'autrice ne ricostruisce le matrici polemiche (Meyerbeer, Mendelssohn, Uhlig), il nesso con l'estetica wagneriana della lingua e dell'espressione e la funzione interna al progetto ri-

formatore dell'arte come rigenerazione spirituale della comunità. L'antisemitismo di Wagner emerge così non come accidente marginale, ma come nodo ideologico complesso, attraversato da ambiguità, mutamenti e contraddizioni: dalla violenza polemica del 1850 alla versione rielaborata del 1869, fino alle tensioni irrisolte degli scritti ultimi. Adele Boghetich attesta con chiarezza come il lessico wagneriano di "tramonto" e "redenzione" appartenga a un orizzonte simbolico di caduta e riscatto interno al suo pensiero artistico, radicalmente distinto – pur nella sua gravità – dalle successive strumentalizzazioni razziali novecentesche. Ne risulta una lettura storicamente fondata, che non attenua la portata problematica del testo, ma ne restituisce la complessità senza ridurlo a emblema retrospettivo del nazismo. Si tratta di una scelta interpretativa netta, che si inserisce in un dibattito storiografico ampio e tuttora aperto. La forza del volume sta nel ricondurre tale questione entro il contesto intellettuale dell'Ottocento tedesco, evitando scorciatoie anacronistiche; al tempo stesso, questa opzione espone consapevolmente il libro al confronto con una vasta letteratura critica internazionale sul tema. L'autrice, infatti, non elude nemmeno le contraddizioni successive: dalla collaborazione con musicisti ebrei (come Hermann Levi) alla distanza dalle teorie razziste di Gobineau e dall'antisemitismo politico crescente negli anni '80. Ma soprattutto evidenzia la metamorfosi del pensiero wagneriano, che nel *Parsifal* e nei testi ultimi lascia intravedere una tensione verso la conciliazione, la pietà, la compassione. Il saggio diventa così una lente per interrogare la fragilità dell'uomo Wagner, il suo bisogno di assoluto, la sua paura del potere borghese, il suo sogno di una comunità estetica redenta. Non una giustificazione, ma una lettura illuminata, filologicamente impeccabile, eticamente sorvegliata. Nel panorama critico attuale, raramente si legge una trattazione tanto netta e insieme tanto profonda. Adele Boghetich ha avuto il coraggio – e il talento – di restituire questo scritto senza mutilarlo, senza addolcirlo, ma anche senza farsi ingabbiare da una condanna ideologica preconfezionata. E in questo, ha reso un grande servizio alla verità storica, alla critica musicale, e alla responsabilità del pensiero.

Centrale nella Parte II è l'ampia analisi di *Opera e Dramma*, presentato non come semplice trattato estetico, ma come testo-soglia nato dall'esperienza dell'esilio e dalla crisi creativa seguita al fallimento rivoluzionario. Adele Boghetich ne ricompone la genesi nel contesto zurighese del 1850–51, mostrando come l'opera teorica coincida con un momento di paralisi compositiva e di ridefinizione identitaria. *Opera e Dramma* emerge così come "testamento" artistico, in cui Wagner riordina in forma sistematica le intuizioni precedenti e fonda l'idea del dramma musicale come sintesi organica delle arti. L'autrice ne evidenzia l'assioma strutturale – il primato dell'azione drammatica sulla musica – e ne segue le implicazioni: critica dell'opera come merce, rifiuto della subordinazione della poesia al virtuosismo vocale, ridefinizione del rapporto fra parola, gesto e suono. Il dramma dell'avvenire viene interpretato come progetto antropologico oltre che estetico, orientato a una rigenerazione collettiva fondata su mito, lingua e comunità. Particolarmente rilevante è l'attenzione alla concezione wagneriana della lingua tedesca come materia sonora privilegiata e alla funzione dell'orchestra come spazio dell'inesprimibile, anticipazione di una drammaturgia sinfonica continua. In questa prospettiva, *Opera e Dramma* non è

solo il fondamento teorico del teatro wagneriano, ma il luogo in cui biografia, utopia politica e forma artistica si saldano in un'unica visione.

Analoga attenzione critica è riservata a *Das Kunstwerk der Zukunft*, che Adele Boghetich interpreta come documento di una fase ancora instabile del pensiero wagneriano, attraversata da slanci utopici, tensioni politiche e incertezze teoriche. Il trattato viene ricondotto al clima post-rivoluzionario del 1849 e al dialogo con Feuerbach, di cui l'autrice mette in luce tanto l'influsso quanto i limiti. L'«opera d'arte dell'avvenire» non è letta come formulazione compiuta, ma come laboratorio ideologico in cui si intrecciano antropologia, politica e poetica: il mito della tragedia greca, la critica dell'arte sottomessa alla moda, l'idea di una comunità rigenerata attraverso la sintesi delle arti. Boghetich sottolinea il carattere spesso farraginoso e contraddittorio del testo, mostrando come Wagner stesso, negli scritti maturi, ne riconosca l'enfasi retorica e l'immaturità filosofica. In questa prospettiva, *Das Kunstwerk der Zukunft* appare non come fondamento sistematico, ma come tappa necessaria di un percorso che trova in *Opera e Dramma* una formulazione più organica e consapevole.

Anche *Arte e Rivoluzione* è letto nel volume non come proclama visionario isolato, ma come espressione coerente del momento rivoluzionario wagneriano. Il saggio viene ricondotto alla frattura storica tra l'ideale comunitario della tragedia greca e la frammentazione moderna delle arti, interpretata da Wagner come sintomo di una decadenza civile dominata da denaro, industria e consumo. L'autrice mostra come il mito della Grecia funzioni qui da paradigma antropologico: la tragedia come forma suprema di arte collettiva, in cui popolo, rito e bellezza coincidono. La critica dell'opera moderna – ridotta a intrattenimento mercantile – si salda così a una visione politico-sociale dell'arte come forza emancipatrice. Adele Boghetich evidenzia il carattere utopico e fortemente ideologico di questo impianto, fondato su una concezione messianica della Rivoluzione come rigenerazione dell'uomo e delle arti nella forma del *Gesamtkunstwerk*. *Arte e Rivoluzione* appare dunque come il primo grande tentativo di trasformare l'estetica in progetto di riforma dell'umanità: testo segnato da enfasi e semplificazioni, ma decisivo per comprendere la matrice politico-mitica del pensiero wagneriano e la genesi dell'idea di dramma come luogo di rifondazione comunitaria.

L'insieme della Parte I e della Parte II di questa ricca monografia costruisce una figura di Wagner come “sistema” – biografico, teorico, artistico – in cui ogni elemento rinvia agli altri. La scrittura di Adele Boghetich, pur mantenendo un tono narrativo raffinato, non rinuncia al rigore documentario: lettere, diari, testi teorici e partiture sono costantemente chiamati in causa come materiali strutturanti. Il risultato è una struttura interpretativa che non separa mai l'uomo dall'opera, né l'opera dal pensiero, restituendo la complessità di un autore che ha costruito se stesso come mito moderno.

In questo senso, il volume non si limita a “raccontare” Wagner, ma ne ricostruisce l'architettura intellettuale, offrendo al lettore uno strumento solido per comprendere come vita, teoria e creazione artistica si compenetrino in un progetto unitario. La chiarezza dell'impianto, la qualità dell'apparato cronologico e la capacità di integrare biografia e pensiero fanno di questo libro un riferimento significativo per gli studi wagneriani in ambito italiano.

L'apertura della Parte III con i *Drammi senza musica* rivela con chiarezza l'assunto di fondo dell'intero volume: l'opera wagneriana non nasce dalla musica, ma dal pensiero drammaturgico. I progetti giovanili – da *Leubald* e *Die Hochzeit* a *Die Sarazenin*, *Die Bergwerke zu Falun*, *Jesus von Nazareth*, *Die Sieger* e soprattutto *Wieland der Schmied* – sono letti come veri laboratori poetici, nei quali Wagner sperimenta temi, figure e strutture destinate a rifluire nelle opere mature. Adele Boghetich mostra come questi testi, pur incompiuti o perduti, costituiscano una “preistoria” concettuale del teatro wagneriano: vi emergono già il motivo dell'eroe solitario, l'intreccio fra amore e morte, il nesso fra colpa e redenzione, la centralità del mito come forma conoscitiva. Particolarmente rilevante è la trattazione di *Wieland der Schmied*, interpretato non come curiosità marginale, ma come matrice genetica dell'*Anello*: la figura del fabbro che si forgia le ali diventa emblema dell'artista moderno, prigioniero e liberatore insieme, e prefigura la trasfigurazione di Wieland in Siegfried. In questa prospettiva, i drammi senza musica non sono scarti biografici, ma nuclei generativi di una drammaturgia in formazione, nei quali si chiarisce precocemente l'idea del teatro come luogo di palingenesi simbolica. La Parte III si apre così non con le opere compiute, ma con il loro sottosuolo poetico, restituendo la genesi del wagnerismo come processo lungo, stratificato e profondamente coerente.

Per *Der fliegende Holländer*, Adele Boghetich adotta un'impostazione che coniuga racconto genetico e lettura poetica, mostrando come l'opera segni il primo vero passaggio “dall'opera al dramma”. Il lavoro nasce da una coincidenza esistenziale – la traversata in mare verso Parigi, l'esperienza della tempesta, la condizione di esule – che viene immediatamente trasfigurata in mito. L'Olandese non è soltanto personaggio leggendario, ma proiezione simbolica dell'artista errante, condannato a un'inquietudine senza fine e in attesa di una redenzione che assume forma femminile. L'autrice mette in luce come l'opera inauguri una nuova antropologia wagneriana del dramma: al centro non vi è più l'eroe storico, ma una figura liminare, sospesa tra maledizione e salvezza. Senta non è semplice innamorata, ma agente di redenzione attraverso la compassione (*Mitgefühl*), principio che anticipa il futuro lessico etico del teatro wagneriano. In questa dialettica fra dannazione e salvezza si delinea per la prima volta la struttura simbolica che attraverserà *Tannhäuser*, *Lohengrin* e, più tardi, *Tristan* e *Parsifal*.

Sul piano formale, Adele Boghetich evidenzia come, pur permanendo elementi convenzionali dell'opera romantica, l'*Holländer* introduca una nuova continuità drammatica: l'Ouverture come sintesi sinfonica dell'intero dramma, l'uso embrionale dei *Leitmotive*, l'orchestra come spazio espressivo dell'inesprimibile. È qui che Wagner abbandona definitivamente il “libretto” per divenire poeta del proprio teatro, scegliendo il mito come materia privilegiata, sottratta alla contingenza storica.

L'opera appare così come primo compimento di una poetica del “meraviglioso” romantico, in cui mare, tempesta, notte e incanto non sono semplici atmosfere, ma vettori simbolici di una ricerca di senso. Nell'Olandese si cristallizza già l'archetipo wagneriano dell'eroe in esilio, il cui desiderio di annientamento coincide con la nostalgia di una patria spirituale: la redenzione non come lieto fine, ma come trasfigurazione. In questo senso, l'esegesi di *Der fliegende Holländer* colloca l'opera non solo come esordio maturo, ma come matrice genetica dell'intero teatro wagneriano.

Nel capitolo dedicato a *Tannhäuser*, Adele Boghetich costruisce una lettura che salda genesi biografica, stratificazione mitica e struttura simbolica del dramma. Questo capolavoro è interpretato come primo grande nodo teologico-poetico del teatro wagneriano, in cui si cristallizza il conflitto tra sensualità pagana e redenzione cristiana, tra desiderio e ascesi, tra erranza e patria spirituale. La figura di Tannhäuser diviene alter ego dell'artista moderno: pellegrino inquieto, sospeso tra il richiamo del Venusberg e la nostalgia di una salvezza impossibile, egli incarna la tensione irrisolta fra eros e colpa, libertà e legge.

L'autrice documenta come Wagner fondi qui una vera e propria "antropologia drammatica": l'eroe non è più storico, ma esistenziale; il conflitto non è esterno, bensì interiore. Il dramma si struttura come itinerario di colpa e speranza, in cui la redenzione non è premio morale, ma evento che scaturisce dal sacrificio dell'altro. Elisabeth, figura centrale, assume una funzione mediatrice che oltrepassa il semplice ruolo amoroso: in lei si concentra una teologia della compassione, che anticipa la futura etica del *Mitgefühl*. La salvezza non è conquista dell'eroe, ma dono ottenuto attraverso l'amore che si consuma.

Sul piano formale, l'indagine evidenzia la maturazione del linguaggio wagneriano: l'Ouverture come sintesi simbolica dell'intero dramma, la polarità tematica tra il canto dei Pellegrini e il mondo di Venere, la progressiva continuità musicale che trasforma la scena in flusso organico. *Tannhäuser* appare così come opera-soglia, in cui convivono ancora elementi dell'opera romantica e le prime forme del dramma musicale riformato. In essa Wagner articola per la prima volta un teatro della colpa e della redenzione, destinato a strutturare in profondità l'intero edificio del suo mito scenico.

Nella sezione dedicata a *Lohengrin*, il volume raggiunge uno dei suoi esiti più alti, perché riesce a tenere insieme – con notevole equilibrio – la genesi compositiva dell'opera, la riflessione teorica wagneriana sul mito e un'analisi drammaturgica che non scade mai nella semplice parafrasi narrativa. L'autrice espone con chiarezza quanto *Lohengrin* nasca da una costellazione di letture precise (Wolfram von Eschenbach, l'epopea del Cavaliere del cigno, Görres, Simrock), ma soprattutto da un'urgenza interiore: il bisogno di dare forma scenica a un "poema dell'umano desiderio", in cui l'elemento soprannaturale non è residuo arcaico, bensì proiezione simbolica dell'aspirazione più profondamente umana.

Particolarmente efficace è la messa a fuoco del nesso tra mito medievale e autobiografia spirituale. *Lohengrin* non viene presentato come semplice variazione cavalleresca, ma come figura speculare dell'artista moderno: colui che proviene da una "terra altra" – il Graal, lo Spirito, l'Ideale – e che tuttavia desidera essere amato come uomo, non venerato come entità sovrumana. Il divieto del nome diventa così il cuore tragico del dramma: non artificio narrativo, ma simbolo della frattura insanabile tra legge divina e legge umana, tra assoluto e relazione. La tragedia non è nella colpa di Elsa, ma nell'impossibilità strutturale di conciliare amore e rivelazione.

Sul piano musicale, l'analisi del Preludio si distingue per finezza: la pagina è letta come vera "visione sonora" del Graal, non introduzione tematica ma condensazione simbolica dell'intero dramma. La scrittura eterea dei violini, la rarefazione armonica, il movimento di ascesa e dissoluzione vengono interpretati come traduzione sensibile di

una dinamica metafisica: apparizione, discesa, ritiro. In questo senso *Lohengrin* segna un passaggio decisivo nella poetica wagneriana, verso una concezione della musica non più subordinata all'azione, ma portatrice autonoma di senso.

Meritoria è anche la lettura del Secondo atto quale centro psicologico dell'opera. Ortrud emerge non come semplice antagonista, ma come figura nuova nel teatro wagneriano: incarnazione del dubbio, dell'invidia e della volontà di potenza, capace di agire non con la forza ma con l'insinuazione. Il dramma si sposta così dal piano epico a quello interiore: la vera battaglia non è tra cavalieri, ma nell'anima di Elsa. L'autrice propina con chiarezza quanto Wagner costruisca qui una drammaturgia dell'ambiguità, in cui la musica stessa diventa veicolo del veleno, attraverso motivi che corrodono lentamente la fiducia.

Nel Terzo atto, infine, *Lohengrin* viene letto come tragedia dell'amore impossibile. Il lungo dialogo nuziale non è idillio, ma progressiva erosione della promessa: l'amore, invece di colmare la distanza tra umano e divino, la rende più acuta. La domanda proibita non è trasgressione morale, bensì necessità antropologica: l'uomo non può amare ciò che non può conoscere. In questa prospettiva, la partenza di Lohengrin non è punizione, ma esito inevitabile di una condizione strutturale.

Ne risulta un'interpretazione di *Lohengrin* come opera di soglia: tra mito e modernità, tra epica e psicologia, tra sacro e desiderio. Lontano tanto dalla retorica nazional-romantica quanto dalla lettura puramente simbolista, il capitolo restituisce l'opera nella sua complessità: non fiaba edificante, ma meditazione tragica sull'amore, sul nome e sull'impossibilità di abitare stabilmente l'assoluto. In questo senso, *Lohengrin* appare già come laboratorio del dramma wagneriano maturo, in cui il mito non consola, ma rivela la ferita originaria dell'umano.

La sezione dedicata alla Tetralogia costituisce uno dei nuclei più ambiziosi e riusciti dell'intero volume. Boghetich non tratta *Der Ring des Nibelungen* come semplice oggetto musicale o come summa monumentale dell'estetica wagneriana, ma quale organismo genetico in continua trasformazione, la cui forma definitiva è inseparabile dal lungo arco biografico, ideologico e spirituale che ne accompagna la gestazione. *L'Anello* è presentato come opera "in divenire", costruita attraverso fratture, ripensamenti, sospensioni e riprese, in un processo che dura oltre un quarto di secolo e che riflette puntualmente le metamorfosi interiori dell'autore.

Particolarmente efficace è la ricostruzione della duplice genesi del poema (1848 e 1852) e delle sue successive riscritture, che permette di cogliere come la Tetralogia nasca inizialmente come dramma eroico di matrice rivoluzionaria e si trasformi progressivamente in grande tragedia metafisica. La prima concezione, ancora intrisa di utopia politica, prevede un esito conciliativo, in cui il Walhall sopravvive e l'ordine degli dèi si riafferma. Nella versione definitiva, invece, il ciclo si chiude con il Crepuscolo: la distruzione del mondo divino, la dissoluzione del potere e l'affidamento della redenzione non a un nuovo ordine istituzionale, ma alla musica stessa. Adele Boghetich dimostra con chiarezza quanto questa torsione derivi dall'incontro con Schopenhauer e dall'assimilazione di una visione tragica dell'esistenza, nella quale la liberazione non è più politica, bensì etico-metafisica.

La Tetralogia è così letta come teogonia che si rovescia in un tragico paradigma dell'esistenza umana: il dramma degli dèi è in realtà il dramma dell'uomo moderno, schiacciato tra volontà di potere, colpa originaria e desiderio di redenzione. Wotan diviene figura paradigmatica della crisi dell'autorità: legislatore che infrange le proprie leggi, sovrano che genera le condizioni della propria rovina. Alberich, al contrario, non è solo antagonista, ma principio speculare: colui che rinuncia all'amore per conquistare il dominio, inaugurando una catena di violenza che nessun patto potrà arrestare. In questo quadro, Siegfried non è l'eroe trionfante della tradizione epica, ma creatura ingenua, inconsapevole, destinata al sacrificio; Brünnhilde assume invece una funzione decisiva, come figura in cui il sapere tragico si converte in atto di compassione.

Adele Boghetich insiste con finezza sulla natura simbolica del mito nibelungico, mostrando come Wagner non si limiti a rielaborare fonti nordiche e medievali, ma le trasfiguri in un sistema coerente di immagini archetipiche: l'oro come principio di potere e di corruzione, il Reno come tempo originario, il Walhall come costruzione illusoria dell'ordine, la maledizione dell'Anello come struttura del destino. La Tetralogia appare così come grande allegoria della modernità: storia della nascita del potere, della sua illegittimità e della sua necessaria fine.

Sul piano musicale, l'analisi sottolinea il ruolo fondativo del sistema dei *Leitmotive*, non quale semplice tecnica di riconoscimento tematico, ma come vero linguaggio del mito. La variazione continua dei motivi – del Reno, dell'Anello, della Rinuncia all'amore, della Lancia, del Walhall – è interpretata in quanto forma musicale del divenire, in cui la musica non accompagna il dramma, ma ne costituisce il livello più profondo di senso. In questa prospettiva, la partitura diventa luogo in cui si manifesta ciò che la scena non può rappresentare: il tempo, il destino, la memoria, l'ombra del futuro.

Ne consegue una lettura dell'*Anello* innovativa, come opera totale non solo per la fusione delle arti, ma perché in essa confluiscono biografia, filosofia, politica, mito e tecnica compositiva. La Tetralogia non è presentata come apice isolato, ma come cuore pulsante dell'intero progetto wagneriano: luogo in cui la riforma del teatro, la visione del mondo e l'esperienza personale dell'autore si saldano in una costruzione di portata epocale. In questo senso, il capitolo non offre soltanto una guida all'*Anello*, ma una vera interpretazione storica del wagnerismo come forma di pensiero tragico della modernità.

La sezione dedicata ai *Wesendonk Lieder* rappresenta uno dei passaggi più raffinati dell'intera Parte III, perché consente all'autrice di far convergere biografia, poetica e analisi musicale in una forma di narrazione critica di rara densità. Adele Boghetich non presenta il ciclo come semplice parentesi lirica, ma come vero laboratorio genetico del *Tristan und Isolde*, luogo in cui l'esperienza affettiva, la riflessione filosofica e l'invenzione musicale si saldano in modo irreversibile.

Il contesto zurighese del 1854–58 è ricostruito con precisione: l'esilio, la lettura di Schopenhauer, l'amicizia amorosa con Mathilde Wesendonk, la sospensione del *Siegfried* e l'emergere di un nuovo "regno della malinconia". In questo quadro, i cinque Lieder non appaiono come composizioni occasionali, ma quale esito necessario di una trasformazione interiore. Le lettere a Liszt e ai Wesendonk sono integrate nel discorso in quanto documenti strutturanti, capaci di mostrare la nascita di *Tristan* non come progetto astrat-

to, ma come risposta esistenziale al “sogno dell’amore” e alla percezione dolorosa del mondo come volontà inappagabile.

L’autrice insiste con efficacia sulla funzione genetica del ciclo: *Träume* e *Im Treibhaus* sono presentati come “studi preparatori” non in senso tecnico riduttivo, ma quali veri nuclei poetico-musicali del futuro dramma. L’analisi mette in luce come in tutti e cinque i *Lieder* si delinei già l’universo simbolico del *Tristan*: il desiderio come tensione senza compimento, l’amore in quanto aspirazione all’annullamento, la notte quale spazio della verità, la morte come forma di appagamento. La musica viene paragonata al luogo in cui il “non ancora” si trasforma in “non più”, secondo una dinamica che traduce in suono la visione schopenhaueriana dell’esistenza.

Particolarmente raffinata è la lettura di *Der Engel* e *Träume*, dove Adele Boghetich mostra quanto Wagner costruisca veri “paesaggi dell’anima”: la linea vocale, il battito ostinato che evoca il cuore, il cromatismo sospeso generano una drammaturgia interiore che anticipa la notte d’amore del Secondo atto di *Tristan*. In *Schmerzen* e *Stehe still!* l’interpretazione coglie il nesso fra dolore e rigenerazione, fra tempo e desiderio di arresto, evidenziando come il Lied diventi luogo di una meditazione metafisica sul divenire. *Im Treibhaus*, infine, è letto come autentico “abbozzo” del Terzo atto del *Tristan*: le cellule cromatiche, la spirale ascendente senza risoluzione, i *Naturlaute* costruiscono un mondo sonoro già intriso di solitudine, nostalgia e anelito al nulla.

Ne risulta una visione dei *Wesendonk Lieder* quale ciclo liminale: non opera autonoma chiusa in sé, ma soglia poetica fra la Tetralogia e *Tristan*, fra l’epica del mito e la lirica della notte. Adele Boghetich riesce a mostrarne la doppia natura, insieme confessione intima e anticipazione drammaturgica, restituendo al Lied wagneriano una centralità storica spesso trascurata. In questa prospettiva, il ciclo diventa il vero “cuore lirico” del wagnerismo maturo: luogo in cui amore, dolore e desiderio si trasformano in forma musicale pura, prefigurando l’estasi tragica di *Tristan und Isolde*.

Ed il capitolo dedicato a *Tristan und Isolde* costituisce uno dei vertici interpretativi dell’intera opera. Non si tratta soltanto della trattazione di un capolavoro, ma della messa a fuoco di un punto di non ritorno nella storia dell’estetica musicale occidentale. *Tristan* è letto come luogo in cui convergono biografia, mito, filosofia e linguaggio sonoro in una forma nuova di teatro, che non rappresenta più azioni, ma stati dell’essere; non narra eventi, ma dischiude processi interiori.

L’autrice ricostruisce con finezza la genealogia medievale del mito, a partire dal poema di Gottfried von Strassburg, insistendo sulla natura eminentemente lirica della tradizione cortese: l’amore si converte in esperienza aristocratica del sentire, quale spazio in cui “dolce dolore” e “amaro piacere” coincidono. In questo orizzonte, il *Tristan* medievale è già poema della *Minne*, dell’amore che è insieme vita e morte, desiderio e sofferenza, anticipando quella *voluptas dolentis* che Wagner trasformerà in struttura sonora. Boghetich mostra come Wagner non si limiti ad adattare la leggenda, ma la rifondi radicalmente: sfronda la materia narrativa, riduce l’azione a pochi nodi essenziali e trasforma il racconto cavalleresco in un dramma metafisico dell’interiorità.

Il passaggio decisivo anche qui è individuato nell'incontro con Schopenhauer. *Tristan* diviene così il primo grande teatro della *Sehnsucht* assoluta: il mondo del Giorno, della legge, dell'onore e della forma sociale si oppone alla Notte, spazio dell'autenticità, dell'amore e della verità ontologica. L'opera non propone più una conciliazione, ma un'antropologia tragica: l'amore autentico è incompatibile con il mondo. La redenzione non è storica né morale, ma coincide con l'annullamento, con il *Nichtsein*. In questa prospettiva, il filtro non è artificio narrativo, bensì dispositivo simbolico che rende manifesto ciò che già esiste nell'intimo degli amanti: l'amore come destino.

Uno dei punti di maggiore finezza del capitolo è la lettura del Preludio come vera cosmogonia sonora. L'"accordo di Tristan" non è interpretato come semplice audacia armonica, ma in quanto cellula generativa di un mondo: accordo sospeso, dinamico, mai risolto, che incarna musicalmente il desiderio inappagabile. La musica non introduce personaggi, ma crea uno spazio psichico, una *Stimmung*. Adele Boghetich mostra come l'intera opera sia costruita su un sistema di tensioni armoniche e cromatiche che traducono in suono la filosofia della volontà: ogni appagamento è illusorio, ogni risoluzione genera nuova mancanza. L'armonia diventa così metafora dell'esistenza.

L'analisi del Primo atto mette in luce la natura radicalmente interiore del dramma. Nulla di decisivo avviene esteriormente: la nave avanza, i marinai cantano, la scena è quasi immobile. Eppure, nella musica si svolge un conflitto di intensità estrema. Il mare, figura costante, è interpretato come elemento metafisico: spazio senza tracce, senza memoria, specchio dell'anima. Il dialogo tra Isolde e Brangäne, il racconto di Tantris, il silenzio di Tristan, sono letti come rituali dello sguardo, in cui la parola è costantemente insufficiente. Il vero teatro si svolge nell'orchestra, che articola desiderio, odio, memoria, attesa, presagio di morte. La scena del filtro è così interpretata non come svolta causale, ma come rivelazione: il filtro non crea l'amore, lo rende consapevole.

Adele Boghetich insiste sulla funzione fondativa del silenzio: Tristan tace non per viltà, ma per fedeltà a un ordine simbolico che vieta la parola. Il silenzio è il luogo in cui l'amore può esistere senza profanarsi. Quando la parola irrompe, essa è già colpa. L'intera opera è costruita su questa dialettica tra dire e non dire, tra visibile e invisibile, tra Giorno e Notte.

Nel Secondo atto, che Wagner stesso considerava il proprio vertice formale, la sottile esegesi dell'autrice coglie il passaggio dall'erotica del desiderio alla mistica della notte. La scena d'amore non è apoteosi sensuale, ma progressiva dissoluzione del mondo: gli amanti aspirano a sottrarsi al tempo, alla luce, alla storia. La Notte non è semplice sfondo, ma dimensione ontologica: luogo in cui l'io si annulla nell'altro. Qui la musica realizza pienamente l'"arte della transizione": non vi sono cesure, ma metamorfosi continue di stati affettivi. L'amore tende già alla morte come forma suprema di quiete.

Il Terzo atto, infine, è interpretato come spazio del delirio e della memoria. Tristan, ferito, rivive la propria storia in una temporalità spezzata, in cui passato e presente si confondono. Il mare ritorna come figura dell'infinito e dell'attesa. L'arrivo di Isolde non ristabilisce la vita, ma apre alla *Verklärung*: la trasfigurazione finale non è semplice "morte d'amore", ma esperienza cosmica, in cui l'individuo si dissolve nel respiro del mondo (*Weltatem*). Adele Boghetich sottolinea come Wagner sostituisca al finale medievale una

visione estatica che non conosce trascendenza cristiana: non vi è Dio, ma una metafisica erotica dell'annullamento.

Ne risulta una lettura di *Tristan und Isolde* come opera-limite: fine della tonalità quale centro stabile, fine del teatro in quanto rappresentazione, nascita di una musica che pensa. *Tristan* non è soltanto un capolavoro romantico, ma l'atto fondativo della modernità musicale. La trattazione riesce così a fondere insieme mito, filosofia, drammaturgia e analisi sonora, restituendo l'opera come evento storico dello spirito: luogo in cui l'Occidente prende coscienza della propria frattura, trasformando il desiderio in forma.

La sezione dedicata a *Die Meistersinger von Nürnberg* rappresenta uno dei momenti più maturi e complessi dell'intero volume e mostra in modo esemplare la capacità di Adele Boghetich di coniugare rigore storico, sensibilità drammaturgica e finezza interpretativa. L'autrice restituisce l'opera non come semplice "commedia" nel catalogo wagneriano, ma quale snodo ideologico e poetico di prim'ordine: un dramma satiresco moderno che, sotto la superficie dell'umorismo, mette in scena una meditazione profonda sul rapporto tra tradizione e innovazione, tra regola e ispirazione, tra comunità e genio.

Particolarmente riuscita è la ricostruzione delle fonti storiche e letterarie – Wagenseil, Grimm, Hoffmann, la tradizione del *Meistergesang* – che non restano sullo sfondo erudito, ma vengono integrate in una lettura dinamica di questo gigantesco affresco sonoro. Adele Boghetich propone un Wagner epico capace di trasformare un materiale apparentemente marginale della storia culturale tedesca in una grande allegoria dell'arte moderna: la corporazione dei Maestri diviene emblema di ogni istituzione che, nata per custodire una tradizione viva, rischia di irrigidirsi in formalismo sterile. In questo senso, Norimberga non è semplice ambientazione storica, ma spazio simbolico in cui si gioca il destino stesso dell'arte.

La figura di Hans Sachs emerge come vero centro etico e poetico dell'opera. L'autrice ne coglie con rara finezza la duplice natura: poeta del popolo e insieme coscienza tragica, capace di rinunciare alla propria felicità per garantire la continuità dell'arte. Sachs non è soltanto il "buon maestro" che media tra vecchio e nuovo, ma incarnazione di un ideale umano superiore, in cui saggezza, dolore e generosità convergono. La sua rinuncia amorosa viene letta non come gesto edificante, ma come atto profondamente wagneriano: sacrificio che consente all'arte di rigenerarsi senza distruggere le proprie radici.

Altro merito della trattazione è l'intreccio costante tra dramma esteriore e dramma interiore. Adele Boghetich avvalora quanto la commedia dei malintesi – la serenata di Beckmesser, la rissa notturna, il gioco degli scambi – conviva con una linea sotterranea di malinconia e disincanto, che attraversa soprattutto la figura di Sachs. L'opera non è mai ridotta a celebrazione ingenua della "germanicità", ma interpretata come riflessione inquieta sul destino della cultura tedesca tra utopia rivoluzionaria e nascente nazionalismo.

Sul piano musicale, l'analisi del Preludio e dei grandi snodi formali mette in luce la funzione strutturante dei *Leitmotive* e la capacità di Wagner di trasformare la coralità in spazio simbolico della comunità. La musica non accompagna semplicemente l'azione, ma costruisce una vera drammaturgia del pensiero: l'alternanza tra lirismo, burla, solennità corale e introspezione rende l'opera un laboratorio di sintesi tra teatro popolare e profondità filosofica.

Ne risulta un'interpretazione dei *Meistersinger* originalissima, ovvero una sorta di palinsesto in cui Wagner guarda con distacco al proprio passato tragico e mitico, senza rinnegarlo e sperimenta una nuova forma di teatro capace di parlare alla comunità storica. L'esegesi proposta nel libro riesce a restituire questa complessità senza appiattire l'opera né in chiave celebrativa né in chiave polemica: *Meistersinger* appare così come il luogo in cui il wagnerismo si interroga su se stesso, trasformando la commedia in forma alta di autocoscienza artistica. In questa sezione emerge con particolare evidenza la cifra dell'autrice: la capacità di leggere Wagner non per mitizzarlo, ma per comprenderne dall'interno le contraddizioni, facendone un pensatore drammatico della modernità.

La sezione dedicata a *Parsifal* costituisce, nel volume, non soltanto l'approdo naturale del percorso wagneriano, ma anche uno dei vertici assoluti della scrittura critica di Adele Boghetich. Qui si manifesta con particolare evidenza la sua capacità di coniugare erudizione filologica, sensibilità estetica e profondità filosofica, offrendo una lettura che non si limita a "spiegare" la drammaturgia, ma ne ricostruisce dall'interno la genesi spirituale e simbolica.

L'autrice apre il capitolo con una ricostruzione ampia e puntuale della tradizione medievale del *Parzival*, mostrando come Wagner non si limiti ad adattare Wolfram von Eschenbach, ma operi una vera trasfigurazione del mito: da romanzo cavalleresco di formazione a dramma etico-metafisico della compassione. Il *Bildungsroman* medievale diventa, nella versione wagneriana, "sacra rappresentazione" del dolore del mondo e della possibilità di redenzione attraverso il *Mitleid*. La scelta di concentrarsi sulla dimensione iniziatica del poema – l'itinerario del "folle puro" dalla cecità alla conoscenza empatica – consente all'autrice di cogliere con precisione il nucleo antropologico dell'opera: non la vittoria dell'eroe, ma la metamorfosi interiore dell'uomo.

Di particolare valore è la ricostruzione della lunga e tormentata gestazione di *Parsifal*, seguita passo passo attraverso letture, appunti, viaggi, ripensamenti e interruzioni. L'opera emerge come risultato di una sedimentazione pluridecennale, in cui confluiscono Schopenhauer, le dottrine orientali, l'interesse per l'esoterismo, le suggestioni cristiane e la crisi personale dell'autore. Adele Boghetich mostra con rara finezza come *Parsifal* non sia un'improvvisa svolta "religiosa", ma l'esito coerente di un percorso che attraversa *Tristan*, *l'Anello*, i *Meistersinger*, trasformando progressivamente la volontà di potenza in etica della rinuncia e della compassione.

Il cuore interpretativo del capitolo risiede nella lettura di *Parsifal* come "dramma etico della redenzione", fondato non su una teologia dogmatica, ma su una mistica dell'empatia. La sostituzione della "domanda" medievale con il recupero della Lancia diventa il segno di un mutamento radicale: non è più la parola a salvare, ma l'atto che nasce dalla conoscenza del dolore altrui. La Redenzione non è miracolo esterno, bensì trasformazione interiore. In questa prospettiva, l'ultima formula – *Erlösung dem Erlöser* – è interpretata non come gesto confessionale, ma come sigillo di una visione universale dell'amore come forza rigeneratrice del mondo.

L'analisi musicale proposta da Adele Boghetich si distingue per densità e rigore, soprattutto nella capacità di integrare strutture armoniche, drammaturgia e orizzonte filosofico offrendo una lettura che intreccia simbolismo e funzione rituale: i temi della Cena,

del Dolore, della Lancia, del Graal e della Fede non sono semplici elementi tematici, ma nuclei semantici di un linguaggio che mira a rendere udibile l'invisibile. La musica è intesa quale accesso privilegiato al "mondo interiore", come spazio in cui ciò che non può essere rappresentato scenicamente – l'anima, il mistero, la compassione – trova forma sensibile. In questa prospettiva, *Parsifal* appare in quanto realizzazione piena dell'*opera totale*: non sintesi esterna delle arti, ma totalità dell'esperienza umana, in cui mito, rito, filosofia e suono coincidono.

La ricostruzione del Primo atto – con la scena del cigno, il racconto di Gurnemanz, il rito del Graal – è condotta con una precisione che non è mai pedante. Ogni episodio è interpretato come figura simbolica: il cigno è innocenza violata; Amfortas risulta l'incarnazione del dolore del mondo; Kundry diventa personaggio-limite, insieme demoniaco e penitente; Parsifal assurge a coscienza in formazione. L'attenzione al dispositivo scenico wagneriano – il tempo che si fa spazio, il rito che sostituisce l'azione – permette di comprendere *Parsifal* in quanto teatro della soglia, in cui lo spettatore è chiamato non a seguire una trama, ma a partecipare a un'esperienza iniziatica.

Particolarmente significativa è la capacità dell'autrice di collocare *Parsifal* nel suo contesto storico e culturale senza ridurlo a documento ideologico. La polemica nietzscheana, la volontà di Wagner di sottrarre l'opera alla "frivolezza" dei teatri, l'istituzione di Bayreuth come spazio sacro: tutto è integrato in una visione che restituisce la radicalità del progetto wagneriano senza mitizzarlo né banalizzarlo. *Parsifal* emerge così come opera del congedo, ma anche come testamento spirituale dell'Ottocento europeo, accostabile – come scrive Boghetich – al *Faust* goethiano e alla *Nona* di Beethoven per portata metafisica.

Questo nucleo del libro mostra in modo particolarmente chiaro la statura metodologica dell'autrice, che non separa mai la lettura musicale dalla costruzione simbolica dell'opera. *Parsifal* non è trattato come monumento intoccabile, ma in quanto organismo vivo, attraversato da tensioni, ambiguità, grandezze e rischi. Proprio per questo il capitolo riesce a restituire l'opera nella sua verità più profonda: non quale risposta, ma come domanda estrema sul senso del dolore, dell'amore e della redenzione. In tal modo, Boghetich non offre solo una lettura di Wagner, ma una meditazione critica sul destino spirituale della modernità.

Un'Appendice conclude il volume. Si tratta di una scelta editoriale di grande valore scientifico, che conferma la natura rigorosamente filologica dell'intero progetto. Adele Boghetich non si limita a corredare il testo principale con materiali di supporto, ma costruisce un vero spazio documentario autonomo, in cui fonti poetiche, testi medievali, pagine teoriche e documenti epistolari vengono restituiti nella loro integrità e complessità.

Particolarmente significativa è la presenza del *Kreuzlied* di Tannhäuser dal *Codex Manesse*, delle pagine di Novalis dagli *Hymnen an die Nacht* e delle due lunghe lettere di Wagner a Mathilde Wesendonk: non semplici "allegati", ma testi strutturanti dell'intero discorso critico. Essi consentono al lettore di accedere direttamente ai nuclei poetici e ideologici da cui scaturisce l'universo wagneriano: il Minnesang come origine dell'amore tragico; la mistica romantica della Notte quale fondamento di *Tristan*; la riflessione febbrile su *Parsifal* in quanto testimonianza della genesi interiore dell'ultimo capolavoro.

L'Appendice mette in luce un merito specifico dell'autrice: la scelta di far parlare direttamente Wagner attraverso testi restituiti con continuità e coerenza filologica. Tutti i testi originali in tedesco presenti nel volume sono tradotti da Adele Boghetich con maestria filologica, sensibilità stilistica e piena consapevolezza storica. Le traduzioni non sono mai riduttive né parafrastiche: conservano il ritmo, la densità semantica e la stratificazione simbolica degli originali, rendendo accessibile al lettore italiano un patrimonio testuale spesso arduo, senza tradirne la complessità. In particolare, la resa delle lettere wagneriane – con la loro oscillazione tra riflessione teorica, confessione emotiva e slancio visionario – restituisce intatta la voce dell'autore, permettendo di cogliere dall'interno il processo creativo.

L'Appendice diventa così parte integrante dell'argomentazione: non semplice corredo, ma dispositivo ermeneutico che consente al lettore di verificare, approfondire e abitare le fonti. In essa si manifesta pienamente la doppia competenza dell'autrice – germanistica e musicologica – e la sua capacità di unire rigore accademico e responsabilità editoriale. Il volume si chiude dunque non con una sintesi riassuntiva, ma con un gesto di apertura: offrire i testi, nella loro voce originaria, come spazio vivo di confronto critico. In tal modo, l'opera si configura non solo come monografia su Wagner, ma come strumento di lavoro destinato a durare nel tempo.

Merita infine di essere sottolineato il ruolo della "casa editrice". Zecchini Editore, da tempo punto di riferimento nel panorama musicologico italiano, conferma con questo volume la qualità e la coerenza del proprio progetto culturale. La collana "Compositori", nella quale l'opera di Adele Boghetich si inserisce, si distingue infatti per l'ambizione scientifica e per l'attenzione costante alla solidità filologica, alla chiarezza espositiva e alla durata editoriale dei titoli proposti. Non si tratta di una serie divulgativa in senso riduttivo, ma di uno spazio editoriale che ospita monografie pensate per dialogare con la ricerca internazionale, mantenendo al contempo un'elevata leggibilità.

La cura tipografica, l'accuratezza dell'impaginazione, la qualità del corredo iconografico e la sobrietà dell'apparato paratestuale concorrono a fare di questo volume non soltanto un contributo scientifico di rilievo, ma anche un oggetto editoriale di alto profilo. L'incontro tra la densità del lavoro di Boghetich e l'identità della collana produce un risultato esemplare: un libro che coniuga rigore accademico, eleganza formale e accessibilità, destinato a occupare una posizione stabile nel panorama degli studi wagneriani in lingua italiana.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.