inizia appunto la più monumentale delle sue opere: il ciclo dell'«Anello del Nibelungo».

Pochi giorni dopo Wagner lasciava l'Italia e ritornava a Zurigo, in uno stato di grave abbattimento nervoso e scriveva al Liszt: «Sono tornato... per morire... o per creare...». La sorte, per fortuna, lo riserbava alla creazione!

I primi bagliori dell'arte wagneriana a Torino

Se limitati e fugaci furono i rapporti diretti della città di Torino con la personalità di Wagner, di grandissima importanza furono invece i rapporti con lo sviluppo dell'arte wagneriana in Italia: dopo Bologna — che per un complesso di circostanze, spesso fortuite, può considerarsi la culla del wagnerismo in Italia — Torino fu la città che, per parecchi decenni, ebbe legami spirituali più intensi col Wagner e che dimostrò una maggior comprensione e intelligenza della nuova arte, contro di cui si accanivano allora, senza freno e ritegno, legioni di avversari irriducibili.

Il primo contatto del pubblico torinese con la musica wagneriana si ebbe il 22 marzo 1872. In un concerto di beneficenza a favore del Ricovero di Mendicizia, furono eseguiti al Teatro Vittorio Emanuele il preludio dell'atto primo, il preludio dell'atto terzo e il coro nuziale del *Lohengrin*; l'opera che era apparsa, per la prima volta in Italia, alcuni mesi prima (1° novembre 1871) a Bologna.

Quel concerto ebbe una particolarissima influenza sullo sviluppo della vita musicale torinese: non soltanto perchè segnò il primo irradimento dell'arte wagneriana a Torino, ma perchè il risultato artistico di esso decise dell'istituzione di una società di Concerti Popolari Orchestrali, che fu la prima Società del genere sorta in Italia e fu benemerito ed efficacissimo strumento di propaganda e di educazione musicale nella nostra città. Infatti, meno di due mesi dopo il predetto concerto — e precisamente il 12 maggio dello stesso anno — tale società iniziava la sua vitalità feconda, che doveva gloriosamente durare diversi decenni...

E in questo stesso concerto d'inizio era di nuovo in programma il preludio del primo atto del *Lohengrin*, che ebbe, in generale, accoglienze anche più favorevoli, che non alla sua prima apparizione. Il terzo concerto della società stessa — 17 novembre 1872 — portava un nuovo contributo alla conoscenza dell'arte wagneriana, con l'inclusione nel programma dell'«ouverture» e della marcia del *Tannhäuser*, le quali naturalmente diedero origine a discussioni animatissime, pro e contro l'arte musicale wagneriana.

Dovettero però trascorrere diversi anni, prima che un'intera opera wagneriana venisse allestita sulle scene torinesi. Dopo l'incerto esito del *Tannhäuser* a Bologna (1872) e la clamorosa caduta del *Lohengrin* a Milano (20 marzo 1873), il portare sulle scene italiane un'opera di Wagner poteva apparire cosa sommaramente audace e rischiosa; eppure quando — il

14 marzo 1877 — il *Lohengrin* comparve sulle scene del nostro Teatro Regio, a parte qualche inevitabile voce dissidente, il successo fu buono e il contegno del pubblico torinese, anzi — per essere più precisi — del popolo torinese, meravigliò per la sua intelligenza musicale e comprensione un critico straniero, il Vander Straeten, per lo più assai aspro e ingiusto verso certi aspetti della vita musicale italiana: «Cosa bizzarra e incredibile!», egli lasciò scritto, «uscendo dalla rappresentazione, io udii gente del popolo canticchiare le melodie più salienti del *Lohengrin*. Gli iniziati hanno spesso minor intuizione della bellezza vera, che non il *profanum vulgus?*».

In quella sua prima edizione torinese il *Lohengrin* ebbe a interpreti il tenore Italo Campanini, già primo esecutore dell'opera a Bologna e a Milano, cantante veramente ricco di risorse espressive e felicemente dotato vocalmente; la soprano Romilda Pantaleoni, che più tardi doveva essere scelta dal Verdi, come prima interprete della parte di Desdemona nell'*Otello*; la mezzosoprano Fanny Laville-Ferminet, a cui nocque non poco l'imposto alquanto gutturale della voce e l'accento straniero; il baritono Giuseppe Kaschmann, artista intelligentissimo e squisitissimo cantante; il basso Camillo Castelmario e, nella breve parte dell'araldo, il baritono Alessandro Silvestri.

Alcuni anni dopo (1882) apparve sulle scene del Teatro Regio un'altra opera wagneriana: il giovanile *Rienzi*, i cui caratteri ancora così decisamente meyerbeeriani — e soprattutto così poco wagneriani — finirono col non interessare nè i wagneristi, nè a calmare gli irriducibili avversari.

1883-1935: l'«Anello del Nibelungo»

Si giunse così all'anno 1883, in cui si compì un avvenimento decisivo per la divulgazione dell'arte wagneriana in Italia: l'esecuzione dell'intera trilogia con prologo, l'*Anello del Nibelungo*, avvenuta in diverse città d'Italia, tra cui Torino; quell'*Anello* che, per la prima volta in italiano, è ricomparso in questi giorni sulle stesse scene del nostro Teatro Regio.

1883-1935! Due date: due epoche. Oggi le opere del Wagner — come quelle del Verdi — sono diventate un elemento fondamentale ed essenziale del teatro lirico; ma quando la Compagnia tedesca di Angelo Neumann scese in Italia per far conoscere l'opera più audacemente rivoluzionaria di Wagner, si stava appunto combattendo, nel nome del compositore teutone, la più grandiosa e aspra battaglia artistica, che la storia registri; più vasta ed aspra ancora di quella che, circa un secolo prima, aveva messo in subbuglio la Francia, con la storica e memorabile contesa fra gluckisti e piccinisti.

La battaglia wagneriana, condotta con animosità, fervore, esaltazione e passione, suscitò polemiche interminabili, fece versare fiumi d'inchiostro su tutte