

insieme di fondere la sfera reale della scena e la sfera ideale dei suoni); le sezioni degli strumenti si dispongono su livelli degradanti, con i violini sullo stesso piano del direttore e i tromboni e le tube al piano più basso e lontano; inoltre, un apposito sistema di mascheramento la sottrae alla vista degli spettatori e ne indirizza il suono verso il palco, in modo da fonderlo con quello delle voci prima che si diriga verso il pubblico. Nell'agosto 1876 vi fu rappresentato per la prima volta il ciclo integrale del *Ring des Nibelungen* (L'anello del Nibelungo). Nell'82, la seconda edizione del festival wagneriano propose *Parsifal*, l'unico lavoro scritto dopo il completamento del Festspielhaus e, per volontà di Wagner, rappresentabile soltanto in questo teatro. Dopo la morte di Wagner, nell'83, la vedova Cosima (dal 1886 al 1906) e il figlio Siegfried (dal 1908 al 1930) operarono per rappresentarvi tutte le opere wagneriane, a partire da *Der fliegende Holländer*, secondo un'idea coltivata negli ultimi anni di vita dallo stesso Wagner, e al fine di rendere gli appuntamenti periodici del Festival di Bayreuth una sorta di museo in cui la volontà estetica del maestro fosse religiosamente conservata e altrettanto religiosamente esibita alle schiere di pellegrini mondani e intellettuali che vi convergevano da tutta Europa. Gli accorgimenti tecnici introdotti a Bayreuth si diffusero anche in altri teatri. Alcuni di essi giunsero in Italia soltanto a inizio '900, come la predisposizione del golfo mistico per l'orchestra – realizzato alla Scala nel 1907 e al Costanzi 2 anni dopo – o come l'obbligo del buio in sala nel corso dello spettacolo, sperimentato per la prima volta alla Scala nel 1908, in occasione della prima italiana di *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1862-1918).

5.2 La prospettiva del *Musikdrama* wagneriano

Lo scopo ultimo del progetto drammaturgico concepito da Wagner intorno al 1850 fu l'affrancamento della società e della cultura dalle strutture politiche ed economiche esistenti per fondare un nuovo ordine in armonia con la natura e con gli ideali di amore e fratellanza. Era la rivoluzione che da una parte avrebbe ricostruito l'**unità autentica della natura dell'uomo**, il «puramente umano», dall'altra avrebbe ricostruito l'**unità dell'arte**, dispersa in tante arti separate dopo la disintegrazione dell'antica tragedia greca. Gli scritti dell'esilio svizzero elaborarono i dettagli teorici di questa prospettiva, alla base della quale è il rifiuto delle prerogative dell'opera, fondato su argomenti polemici non molto dissimili da quelli ricorrenti presso i riformatori del genere (cfr. Vol. II, Capitolo 4.5-6): la tirannia, nell'opera, della musica, posta come entità dissociata e 'assoluta' rispetto alle altre componenti poetiche, visive e drammatiche, in spregio delle ragioni profonde del dramma; l'individuazione nella tragedia greca del modello ideale per la futura ***Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale)** che avrebbe riscattato il teatro sul piano estetico, restituendogli la sua originaria integrità di ***Wort-Ton-Drama* (parola-musica-azione)**, e lo avrebbe contemporaneamente determinato sul piano etico, conferendogli una reale motivazione drammatica nella rifondazione del «puramente umano» («effetto senza causa» è invece la formula usata da Wagner, non di sua invenzione, però, per condannare l'artificiosità delle opere di Meyerbeer – il principale obiettivo delle sue polemiche – alle quali rimproverava la mancanza di un'autentica motivazione drammatica).

In pratica, le innovazioni del *Gesamtkunstwerk* si possono racchiudere nelle 3 categorie che lo stesso Wagner compendia in *Eine Mitteilung an meine Freunde* [Una comunicazione ai miei amici], lo scritto che contiene la più completa spiegazione dell'idea di teatro che egli andava perseguendo. Per quanto concerne i soggetti, la virata

verso l'essenzialità comunicativa della saga e del mito, assai più comprensibili rispetto alla complessità delle vicende della storia, che per essere rappresentabile richiede la presentazione di innumerevoli dettagli, afferrabili soltanto da un'intelligenza analitica. Dal punto di vista della forma drammatica, la **centralità del dialogo** e, quindi, la sostituzione della distinzione convenzionale fra recitativo/scena e 'numero' formalmente articolato con un discorso musicale composto in continuo da cima a fondo (*durchkomponiert*), concepito nel canto sotto specie di declamato privo di partizioni artificiali (si parla in proposito di 'prosa musicale') e con una vera e propria gittata sinfonica nella componente orchestrale. Nell'affinità compositiva con la musica strumentale classica, l'opera d'arte totale deve essere il **superamento** e nello stesso tempo il **compimento della sinfonia**: ricongiungendosi alla parola (una scelta che già Beethoven aveva compiuto nell'ultimo movimento della *Nona Sinfonia*) e al dramma, la raffinatezza dei collegamenti, delle trasformazioni, delle scissioni e contrapposizioni che sono alla base dei procedimenti di elaborazione motivica del pensiero sinfonico classico guadagnano in concretezza e in pienezza di significato. Infine, in merito alla correlazione fra **musica e poesia**, la concezione di entrambe **come funzioni paritetiche del dramma, integrate in modo organico nell'azione**. Anche la poesia asseconda le mutazioni del processo compositivo e, in parallelo con il superamento nella musica delle suddivisioni sintattiche astratte dettate dalla cadenza armonica, il Wagner poeta demolisce il sistema di suddivisione fra i versi determinato dalla rima finale e, all'interno del verso, dagli schemi accentuativi stereotipi. In sostituzione, egli pratica la **rima consonantica** (ovvero, l'allineamento ravvicinato di parole accomunate dall'allitterazione delle loro radici, in tedesco detto *Stabreim*) che conferisce al testo una pregnanza significativa e una densità emozionale tutta interiore, evidenziandone affinità e contrasti. Come nell'esempio offerto in *Oper und Drama [Opera e dramma]* con i versi «Die Liebe giebt Lust zum Leben [L'amore dà gioia alla vita]» e «Die Liebe bringt Lust und Leid [L'amore porta piacere e dolore]».

Documento
5.1

Documento
2.5

Gli scritti della riforma s'intrecciarono con la gestazione del ciclo *Der Ring des Nibelungen*, intenzionalmente concepito come 'opera d'arte dell'avvenire', e ne accompagnarono la realizzazione – lunga e accidentata – che si protrasse fino alla prima di Bayreuth nel '76. In principio, non volendo inventare espressioni arbitrarie, Wagner definì i lavori del nuovo corso col termine generico di «drammi». Nel 1872, però, formulò la definizione più elaborata di «**azioni musicali diventate visibili**», in alternativa alla locuzione di *Musikdrama* (dramma musicale) sempre più spesso attribuita ai nuovi lavori che nel frattempo incominciavano ad essere allestiti in teatro (a Monaco di Baviera apparvero *Das Rheingold* nel '69 e *Die Walküre* nel '70), volendo con ciò porre l'accento sulla musica come quintessenza di una sostanza drammatica che si manifesta nella sua apparenza sensibile attraverso l'azione. La specificazione del *Ring* come *Bühnenfestspiel* (festa scenica) e del *Parsifal* come *Bühnenweihfestspiel* (festa scenica sacrale) avrebbero quindi evidenziato ulteriormente la natura rituale e liberatoria degli eventi teatrali che egli celebrò nel teatro di Bayreuth alla stregua di liturgie, le quali avevano in sé stesse e nella contrapposizione alla società costituita – e al suo gusto per l'evasione e l'intrattenimento (cfr. Capitolo 7) – la loro fondamentale ragion d'essere.

Nella sua interpretazione immaginaria del passato Wagner faceva risalire alla tragedia greca la prerogativa di festa religiosa in cui le divinità stesse si mettono in scena per dispensare la loro saggezza agli uomini. In tal senso, *Der Ring des Nibelungen* è la **rappresentazione collettiva del dramma del puramente umano**, dell'uomo libero e nuovo, in cui l'idea della redenzione, che continua ad essere centrale

nella drammaturgia wagneriana (cfr. Capitolo 1.4), ingigantisce fino alle dimensioni di una cosmogonia. La materia del *Ring* è tratta dall'antica mitologia germanica, così com'è trasmessa attraverso le fonti dell'*Edda* (una raccolta poetica in lingua scandinava, che contiene le forme più antiche di miti e leggende pagane dell'area germanica) e del *Nibelungenlied* (*Il canto del Nibelungo*): un poema epico medievale di un anonimo tedesco, che narra una serie di imprese di Siegfried, fra cui la cattura di una grande quantità d'oro ai Nibelunghi, la conquista della regina Brünnhilde e la morte per il tradimento di lei, nonché il sacrificio di espiazione di Brünnhilde che inaugura l'età luminosa degli dèi e dei popoli germanici. L'obiettivo primo del *Ring* fu perciò l'annuncio della rigenerazione dell'umanità affrancata dalla bramosia della ricchezza e del potere e dalla soggezione alla tirannia delle leggi; ovvero, la riscoperta di uno stato di natura grazie al sacrificio degli stessi eroi che personificano l'essenza più pura dell'umano. La conformazione di questo piano si configurò a Wagner per fasi successive. Inizialmente, nel novembre '48, egli scrisse il testo poetico del dramma *Siegfrieds Tod* (*La morte di Sigfrido*), modellato alla stregua di «grande opera eroica» (*grosse Heldenoper*) sulla parte finale del *Nibelungenlied*. Quindi, poco tempo dopo la conclusione di *Oper und Drama*, decise di dar forma drammatica anche ai fatti anteriori alla morte di Siegfried, che nel prologo del *Siegfrieds Tod* sono riferiti in un lungo racconto dalle 3 Norne (le divinità del destino della mitologia nordica, equivalenti alle Moire greche e alle Parche latine). Nacquero allora un secondo dramma sulle imprese del giovane Sigfrido (*Der junge Siegfried*, poi intitolato *Siegfried*), e poi un terzo dramma (*Die Walküre*, *La Walkiria*) e un prologo (*Das Rheingold*, *L'oro del Reno*) per presentare rispettivamente gli antefatti del secondo e le premesse di tutta la vicenda. Il *Siegfrieds Tod*, nella versione finale intitolato *Die Götterdämmerung* (*Il crepuscolo degli dèi*), divenne così l'ultimo dramma di una serie di 4, la cosiddetta 'Tetralogia' costituita da un prologo e 3 giornate, da rappresentarsi nell'arco di 4 giorni consecutivi: il poema drammatico di questo gigantesco ciclo teatrale fu pubblicato nel 1862. La drammatizzazione completa di ciò che in un primo tempo era stato pensato come racconto e premessa di un solo dramma più che da un'esigenza di completezza narrativa, fu generata dalla volontà di rappresentare l'intera materia attraverso la musica e la sua rete simbolica di motivi, rendendone in tal modo concreta e direttamente sperimentabile la potenza emozionale o, come preferiva dire Wagner, rendendola «evidente per il sentimento».

A composizione musicale ormai avviata, la scoperta della filosofia di Arthur Schopenhauer convertì Wagner a una visione pessimistica delle sorti del mondo. Il *Ring* venne quindi riconfigurato attorno a un dio Wotan rassegnato, incapace di sostenere il ruolo di custode supremo delle leggi e dei patti, più che attorno all'eroe Siegfried, e l'esito dell'azione si trasformò dalla redenzione degli dèi per il sacrificio dell'eroe alla catastrofe tragica e violenta della stessa sfera delle divinità, alla distruzione totale del vecchio ordine sociale al quale gli eroi si sono opposti.

La composizione musicale iniziò nel '53 e seguì l'itinerario inverso a quello della genesi del poema: Wagner rispettò l'ordine consequenziale dell'azione, dal prologo alla terza giornata; con due lunghe interruzioni – fra il '57 e il '63, nel bel mezzo dell'atto II del *Siegfried*, e fra il '66 e il '67 – durante le quali si occupò di *Tristan und Isolde*, andato in scena nel '65, della ricomposizione di alcune parti del *Tannhäuser* per l'allestimento parigino del '62 di cui si è detto e dei *Meistersinger von Nürnberg* (*I maestri cantori di Norimberga*), rappresentato nel '68. Alla fine, il prologo, concepito per ultimo, è la parte della Tetralogia che aderisce in modo più stretto alle idee riformatrici e nel suo svolgimento per dialoghi e monologhi di ca-

Scheda 5.1 La parabola ideale del Ring des Nibelungen

Carl Dahlhaus (*I drammi musicali di Richard Wagner*, 1984) ha illustrato come la decifrazione del *Ring des Nibelungen* a mo' di parabola rimanga comunque ambigua per lo spettatore e come tale ambiguità derivi dall'indecisione dello stesso Wagner circa il significato finale del ciclo. Interpretando le varie stesure del poema e le descrizioni che ne diede l'autore stesso, Dahlhaus individua 5 varianti del finale, che sottendono altrettante variabili del suo senso metaforico.

La conclusione della *Siegfrieds Tod*, che è del '48, l'anno della rivoluzione, profila l'idea di un possibile dominio sul mondo di Wotan, purificato dalla colpa attraverso il gesto sacrificale di Siegfried e Brünnhilde, e riconosciuto sovrano innocente di un regno di libertà.

La prima variante (databile al '49) attenua l'elogio della regalità di Wotan e la seconda (intorno al '51, all'epoca della stesura di *Der junge Siegfried*) prefigura ormai il declino degli dèi; gli uomini, presa coscienza di sé e non più bisognosi di loro, ne profetizzano la «beata redenzione nella morte».

La variante successiva ('52, quando il poema è ormai esteso a Tetralogia) introduce l'incendio del Walhalla che rende concreta la distruzione del mondo degli dèi e fa emergere le propensioni anarchiche che Wagner aveva coltivato nel sodalizio intellettuale-politico con Bakunin.

Con l'adesione del musicista alla filosofia di Schopenhauer, invece, la parabola sottesa al mito si trasforma da utopia politica a pessimistica filosofia esistenziale. Nella quarta versione il senso del *Ring* diventa l'essenza contraddittoria del mondo: l'amore di Siegfried e Brünnhilde, che del mondo nibelungico è la sostanza, è una furia che si elimina da sé nel momento stesso in cui si manifesta, è la volontà che tende a far sorgere un mondo nuovo e contemporaneamente ne vanifica la realizzazione.

Alla fine (ed è la quinta e ultima intenzione manifestata dall'autore), nel dicembre '58, l'amore carnale che redime i suoi 2 eroi dalla paura appare a Wagner la via che li conduce al completo riscatto dal dominio della volontà.

rattere narrativo non reca tracce di brani di tipo operistico. Viceversa, la *Götterdämmerung* presenta ancora delle reminiscenze di forme e funzioni operistiche: un caso fra gli altri è il duetto del giuramento di Gunther e Siegfried (atto primo, scena seconda: «Begrüsse froh, o Held» [Lieta saluta, o eroe]), intonato in una forma di cantabile quasi simmetrico.

Essenziale per gli aspetti poetici e musicali della drammaturgia del *Ring* è soprattutto l'**idea peculiare di melodia**. La melodia, infatti, secondo Wagner, non ha ragion d'essere se non si qualifica per una specifica valenza poetica, determinata dal dramma stesso. È quindi il 'motivo drammatico' a riempirla di significato. Essa, a sua volta, è costituita da una serie di elementi melodici, di 'motivi musicali' appunto (un giro di frase musicale, una progressione di accordi o anche un singolo intervallo oppure un accordo isolato suonati con un particolare timbro), la cui specifica proprietà espressiva è individuata dall'evento scenico al quale vengono associati alla prima comparsa nell'azione – un personaggio, uno stato emotivo, un oggetto materiale – e che essi a loro volta conformano in modo conciso, imprimendosi indelebilmente nella percezione dello spettatore. I primi esegeti dei drammi musicali wagneriani – il primo dei quali è stato August Wilhelm Ambros, intorno al 1865 – hanno introdotto l'uso di chiamare **Leitmotive** (motivi conduttori: al singo-

lare, *Leitmotiv*) i motivi fondamentali di un *Musikdrama*, i quali ne plasmano la trama sinfonica nel loro ricorrere variato, con la funzione di commentare l'azione per lo spettatore, coinvolgendolo in prima persona e rendendogli manifesta nell'immediatezza della configurazione musicale la rete di relazioni che collega ciascuno di essi a tutti gli altri.

Dall'applicazione da parte di Wagner di questi principi deriva una particolare dimensione temporale del dramma, nella quale gli eventi presenti sono permeati da quelli passati (i motivi di reminiscenza) e sono premessa di quelli ancora da venire (i motivi di presentimento). Da questa concezione temporale aperta deriva il senso di profondità psicologica dell'azione, di cui la tessitura melodica (*Ton*) fa affiorare l'indicibile complessità e le stratificazioni simboliche più di quanto possano fare da sole la parola (*Wort*) o la recitazione (*Drama*). Una melodia così intesa non può avere una forma limitata e circoscritta, bensì deve estendersi ininterrotta su un intero dramma e svolgersi unitaria e nello stesso tempo molteplice, composta da cima a fondo come sviluppo e variazione continua di una serie di motivi fra loro connessi. Non solo essa non può includere le forme operistiche convenzionali, ma neppure può tollerare interruzioni sintattiche artificiali determinate dalle ormai viete formule cadenzali. Anche la tonalità, quindi, diventa un fattore del processo variativo sotto forma di modulazione ininterrotta (da cui il cosiddetto 'cromatismo' di un'armonia priva di centri d'attrazione e in cui gli accordi evolvono gli uni verso gli altri per alterazioni ascendenti o discendenti di singole note) e concorre a differenziare l'aspetto e il significato dei motivi al pari delle trasformazioni dei profili melodici e del colore delle combinazioni strumentali. Wagner usò anche l'espressione «melodia infinita» per specificare l'estensione di questo tessuto melodico di tipo sinfonico che annoda le relazioni motiviche di un intero dramma in intima congiunzione con esso. Vediamone due casi tratti dal terzo atto della *Götterdämmerung*: l'intermezzo puramente orchestrale che accompagna l'azione scenica susseguente alla morte di Siegfried (e per questo noto come 'marcia funebre di Sigfrido') e il monologo intonato da Brünnhilde prima di lanciarsi nel rogo e ardere insieme al cadavere di Siegfried. Si tratta di 2 dei 3 momenti nei quali culmina l'intera saga del *Ring* (il terzo è il rogo finale che estingue il mondo degli dèi). In quanto esiti narrativi, entrambi i brani sono intessuti con un elevato numero di *Leitmotive*. Nel primo caso, riscrivono la storia eroica di Siegfried in una luce di morte: il motivo della Morte vi funge di fatto da motivo musicale predominante, sul quale s'innestano alla stregua di elementi sussidiari i motivi che riguardano la discendenza di Siegfried, la sua spada, il suo eroismo e la sua passione, le sue relazioni, la sua volontà di dominazione. Nel monologo di Brünnhilde, invece, la rete sinfonica dei motivi concorre ad argomentare attraverso il canto di Brünnhilde il tema dell'amore come antitesi alla rassegnazione e come via di redenzione. La musica del corteo funebre di Siegfried è un esempio di sinfonismo drammatico – qualcosa di diverso, dunque, dal sinfonismo puro: un brano di teatro epico in cui i personaggi restano muti e immobili e recitano mediante la forza rappresentativa della melodia che parla e agisce per loro. La musica della scena di Brünnhilde è un esempio di forma chiusa dal punto di vista dell'azione drammatica, nella quale la coerenza interna di ciascun periodo della parte cantata è sancita da un motivo preminente e dalle sue associazioni con uno o più motivi sussidiari.

La peculiarità drammaturgica del tessuto motivico del *Ring* (ma non ancora la versatilità delle tecniche mediante le quali essi sono combinati nella forma drammatica) venne rimarcata fin dalla prima del 1876. Wagner stesso autorizzò la compila-

Musica 5.1a

Musica 5.1b

Documento
5.5

zione di un'apposita guida da parte del suo allievo Hans von Wolzogen, intitolata *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'* (Guida tematica attraverso la musica alla festa scenica 'L'anello del Nibelungo'), in cui i singoli motivi sono individuati, classificati e partitamente segnalati nelle varie occorrenze nell'intero ciclo, ad uso degli spettatori.

I drammi composti durante e dopo la realizzazione del *Ring* affrontano aspetti differenti dell'utopia wagneriana. *Tristan und Isolde* esprime la **versione privata del puramente umano**, nella forma della passione fatale di un uomo e di una donna indifferenti al mondo, alla morale e alla storia (pure con qualche implicazione autobiografica, dal momento che durante la realizzazione di questo dramma Wagner ebbe un'intensa relazione extra-coniugale con la poetessa Mathilde Wesendonck). In questo caso la mitizzazione del soggetto, ricavato dal romanzo medievale di Gottfried von Staßburg, si basa sullo svelamento dell'essenza umana attraverso la progressiva interiorizzazione degli eventi visibili. Wagner tratta infatti come accessorio il dramma dell'onore cavalleresco mortificato da un amore fuorilegge fra Tristan e Isolde (quello che muta Tristan da procuratore matrimoniale in rivale del suo re) e sviluppa il tema della frattura insanabile tra le apparenze della vita e la verità mistica dell'assoluto, simboleggiata dalla totalità in cui gli individui si uniscono e sono rendenti dalla finitezza delle loro nature per la forza suprema dell'amore. Nella polarità fra componente visibile (sintetizzata nelle tematiche della legge cavalleresca, del costume, del giorno, della vita) e componente interiore (resa scenicamente percepibile

Figura 5.3



Figura 5.3
Modello scenico di *Tristan und Isolde* (atto I) per la prima rappresentazione al Nationaltheater di Monaco di Baviera, 10 giugno 1865.

attraverso il mare, la magia del filtro, la passione d'amore, la notte, la morte) acquistano perciò maggior rilievo i fattori del processo di redenzione – la bramosia della felicità nella morte, nella consunzione, nella dissoluzione, nel sonno perpetuo – agiti nell'interiorità di Tristan e Isolde. La tendenza predominante a costituire finisimie motiviche fluttuanti, tendenzialmente indistinte le une dalle altre, è quindi parte essenziale della tessitura del *Tristan*; la cui intenzione poetica è dominata dalla dimensione profonda dell'azione e da una concezione della forma musicale del dramma come «arte della transizione», del passaggio graduale da un momento all'altro, che è principio di costruzione a vasto raggio nei passi di maggiore intensità musicale della partitura, come il Preludio all'atto primo (che già nelle prime battute presenta uno degli accordi più ambigui di tutta la musica tonale, formato dai suoni $fa^2-si^2-re \sharp^3-sol \sharp^3$, noto, appunto, come *Tristan-Akkord* e divenuto paradigma delle punte più avanzate dell'armonia del secondo '800), come il grande duetto d'amore nell'atto secondo e il *Liebestod* di Isolde nell'atto terzo, definito dallo stesso Wagner «trasfigurazione» (*Verklärung*). Alla fine, perciò, più che la morte di Tristan (atto II, scena 2) – determinata da un conflitto umano e nell'apparenza favorita dalla ferita tangibile infertagli dal rivale Melot – a dar forma scenica e musicale compiuta alla metafora dello smarrimento dell'individuo e della sua ricongiunzione nel tutto, del naufragio «nell'armonia sonora» e del conseguimento definitivo e assoluto dell'eterna felicità, è la dolce trasformazione di Isolde sul cadavere di lui nella scena 3 dell'atto terzo.

In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Weltatems
wehendem All,
– ertrinken, versinken,
– unbewusst,
– höchste Lust!

Nell'ondeggiante oceano
nell'armonia sonora,
nel respiro del mondo
nell'alitante Tutto...
naufragare, affondare...
inconsapevolmente...
suprema letizia!

La musica del *Liebestod*, l'inno alla 'morte d'amore', è svincolata dall'intreccio con le allegorie motiviche della vicenda esteriore e, pertanto, assoluta rispetto al dramma; supera infatti la dualità tra la sfera condizionata dell'azione visibile e la sfera incondizionata della sua interiorizzazione poetica, così che il personaggio dominante di Isolde, colei che vive al di là della morale, diventa la dispensatrice pienamente consapevole della sublime bellezza di una melodia voluttuosa e ipnotica in cui manifesta la negazione della volontà di vivere e afferma la valenza eterna della volontà di amare.

Gli altri 2 drammi, *Die Meistersinger von Nürnberg* e *Parsifal*, svolgono invece il tema dell'arte nella società contemporanea da punti di vista che toccano aspetti essenziali della concezione estetica romantica. Nei *Meistersinger*, un lavoro che si colloca in un ben determinato tempo – la Norimberga del XVI secolo – e che coniuga la contesa sentimentale a una gara poetico-canora in cui stile antico e stile nuovo si contrastano apertamente nella rivalità tra il pedante Beckmesser e l'ingegno genuino di Walther, la questione dell'intreccio tra arcaismo e modernità, tanto importante per la musica tedesca coeva (cfr. Capitolo 4.1), è uno dei motori fondamentali dell'azione. Una tendenza arcaicizzante è evidente nel ritorno alle tipologie formali dell'opera tradizionale: cori, danze, canzoni, concertati, come nei finali di massa che concludono tutti e 3 gli atti. E in superficie anche il *do* magg. dell'Ouverture – il primo brano concepito da Wagner per quest'opera quasi come poema sinfonico che riassume in 4 se-

dell'azione - vi si attesta in modo inequivocabile come 'melodia infinita', predisposta alla dialogizzazione del tessuto musicale mediante la congiunzione con un motivo allegorico, realmente determinato come *Leitmotiv* dal testo poetico. Fra gli elementi che articolano il tessuto sonoro del duetto rientra anche l'anticipazione

musicale del motivo del *Liebestod*, della Morte d'amore di Isolde (atto III), che qui si determina nel suo significato alla parole di Tristan «So starben wir, | um ungetrennt, | ewig einig | ohne End' [Così siamo morti: | per inseparati, | eternamente congiunti, | senza fine]». [Esempio Musicale 5.5]

Esempio musicale 5.5 - Wagner, *Tristan und Isolde*, atto II, scena 2, duetto.

Tristan

O star - ben wir, um un - ge - trennt,

Isolde

e - wig ei - nig oh - ne End',

zioni consecutive i tempi di una sinfonia classica - è la cifra sonora della solennità in stile alto-tedesco, mondato dai cromatismi moderni del *Tristan*, che caratterizza l'intero dramma. Nel gioco con le forme del passato, però, Wagner esprime la propria propensione per un'estetica della naturalezza, per un'arte consapevole delle sue origini remote, ma che sappia tradurle in espressione spontanea. Ciò appare soprattutto nel brano col quale, nella scena conclusiva dell'atto primo, il giovane Walther tenta l'ammissione alla corporazione dei maestri cantori, eredi e continuatori dei *Minnesänger* («Fanget an!» [Cominciate!], noto anche come *Probelied*, canzone di prova). La canzone di Walther è una regolarissima 'barform' - la struttura strofica tipica dell'antica poesia per musica tedesca, composta da 2 strofe poetiche musicalmente identiche e da un differente epòdo conclusivo - soltanto che le dimensioni dilatate della sua invenzione disorientano sia il custode arcigno delle regole, Beckmesser, sia il vero depositario del magistero artistico della tradizione popolare, Hans Sachs; il quale sente il canto di Walther, non lo riesce a dimenticare, ma non lo comprende fino in fondo e non è in grado di giudicarlo secondo le regole. Alla fine sarà proprio la capacità di innovare la tradizione con immediatezza e spontaneità, nascondendo la difficoltà che l'invenzione artistica comporta, a far trionfare Walther sulle antiquate regole della corporazione dei maestri cantori.

Parsifal sviluppa invece il tema dell'arte come religione, incrociandolo col motivo della redenzione e dell'affermazione del puramente umano. Il protagonista, è un 'puro folle', ma a differenza di Siegfried è un eroe passivo, che rinuncia all'azione esteriore e vive soltanto di azione interiore, affermandosi re del Graal, capace del

gesto redentore, attraverso un percorso di conoscenza che gli fa scoprire prima la compassione (atto primo) e poi la chioroveggenza delle miserie del mondo (atto secondo). Nell'impianto rituale dell'ultimo lavoro wagneriano si cala dunque una concezione dell'arte come svelamento della verità della religione, a fronte di una religione che nel mondo occidentale ha perso la sua funzione sostanziale ed è divenuta artificio. Per questo, per il suo *Musikdrama* 'più sacrosanto', Wagner sancisce anche una divisione per così dire 'fisica' dal genere dell'opera, preservandolo dalla promiscuità mediante il divieto di rappresentarlo nei teatri dediti al repertorio corrente; e corona una profezia formulata fin dall'epoca della prima genesi del *Ring*: «almeno una cosa sarà compresa da tutti e cioè che con 'questa' impresa io non avrò più nulla a che fare col teatro d'oggi».

5.3 L'opera francese

Nel secondo '800 i *grands opéras* che Meyerbeer aveva realizzato prima della metà del secolo continuarono a essere una presenza costante nel maggior teatro parigino (a fine secolo *Les Huguenots* raggiunse la cifra record di 950 rappresentazioni) e a fornire un modello influente di opere di vaste dimensioni. E nonostante l'attivismo critico e la riforma progressista di Wagner mirassero a screditarne la reputazione, e nonostante in Francia prima che altrove il dramma wagneriano fosse stato recepito precocemente come modello di modernità artistica *tout court*, da Parigi lo **stile del grand opéra** continuò a diffondersi a livello internazionale come il più prestigioso **antagonista del wagnerismo**.

L'ultimo prodotto della collaborazione fra Meyerbeer e Scribe, *L'Africaine*, affiancando al tipico baricentro storico dell'azione una inconsueta dimensione esotica, anticipò un'inclinazione ricorrente negli spettacoli dell'Opéra nell'epoca delle politiche coloniali europee. *L'Africaine* continua ad essere la rappresentazione di un amore ostacolato da opposti vincoli di fedeltà, ai quali s'intrecciano i conflitti generati dall'appartenenza etnica e religiosa: la regina di un regno sconosciuto, situato nell'Oceano Indiano, Sélika, s'invaghisce dell'esploratore portoghese Vasco de Gama, che l'ha fatta schiava insieme al suo compagno Nélusko. La **componente esotica** - analogamente a quanto accade nel romanzo *Salammbô* di Gustave Flaubert (1862), in cui la trama storico-antica, ambientata all'epoca della prima guerra punica, diventa occasione per un descrittivismo di colore esotico - vi aggiunge nuove opportunità spettacolari (una tempesta in alto mare, la visione paradisiaca di luoghi tropicali) e cerimoniali (un rituale brahmano), con la relativa possibilità di tingere la partitura di *couleur locale* e di diffondersi in *divertissements* musicali. Infatti, il genere operistico che più di ogni altro rispecchiava la cultura della borghesia europea trovava nella rappresentazione dell'altro da sé nuovi motivi di rilancio di un modello nato nella fase dell'ascesa politica ed economica della borghesia, e un modo per realizzare il suo bisogno di evasione dalla civiltà occidentale e dai conflitti generati dalle sue strutture politiche ed economiche. Sicché, negli *opéras* di grandi dimensioni le lotte storicamente determinate dell'Europa medievale e rinascimentale sono sovente sostituite dalle ostilità di razza, mentre gli scontri interreligiosi, come quello che campeggiava negli *Huguenots*, fanno posto ai conflitti fra religioni: cristiana contro buddista o musulmana o altro. Più in generale, le opere su soggetto esotico implicitamente attuano una rimozione dei fattori di crisi e di decadenza che la società borghese europea aveva prodotto mediante l'urbanizzazione e l'industrializzazione, dislocandoli in un altrove di volta in volta dipinto come luogo della crudeltà oppure della