

Eros e trasfigurazione

Ancora su *Tristan*, Schopenhauer e la drammaturgia wagneriana

Luca Zoppelli

1.

Poiché in vita mia non ho mai gustato la vera felicità dell'amore, voglio erigere al più bello dei miei sogni un monumento nel quale dal principio alla fine sfogherò appieno questo amore. Ho sbizzato nella mia testa un «Tristano e Isotta»; un concetto musicale della massima semplicità, ma puro sangue.

[Wagner a Liszt, autunno 1854]

[Non riuscendo a concludere un accordo con l'editore Härtel] non mi resterebbe altro che rinunciare ai «Nibelungi» e intraprendere un'opera semplice quale il «Tristano», che mi darebbe il vantaggio di porla probabilmente presto in scena e quindi ritrarne gli onorari.

[Wagner a Liszt, 16 dicembre 1856]

Ho fatto il progetto di comporre subito «Tristano e Isotta» in dimensioni minori allo scopo di renderne più facile l'esecuzione [...] spero che un'opera assolutamente adatta ai tempi, come diverrà il «Tristano», mi darà una pronta e buona rendita e mi manterrà a galla per qualche tempo. Penso di far tradurre quest'opera in buon Italiano per offrirla al teatro di Rio Janeiro, dove sarebbe rappresentata per la prima volta come opera italiana...

[Wagner a Liszt, 28 giugno 1857]¹

Pensando a cosa doveva diventare *Tristan und Isolde* — secondo Nietzsche «il vero *opus metaphysicum* di tutta l'arte»,² paradosso drammaturgico che ha posto generazioni di spettatori di fronte ad un'«azione» risolta in puro processo interiore, pietra angolare della fondazione di decenni di gusto letterario, artistico e musicale europeo, inesauribile deposito di enigmi tecnico-compositivi — è stupefacente constatare che Wagner si decise ad affrontarne la composizione, piantando a metà l'immane edificio della Tetralogia, col proposito di scrivere un'opera semplice semplice, «all'italiana», pochi personaggi, facile da allestire, grazie alla quale risolvere gli assillanti problemi economici posti dalla sua condizione di esule.³ Le cose, come sappiamo, andarono diversamente: ma tenere presente le circostanze pratiche che indussero Wagner alla scelta ci aiuta a spiegare, o ad affrontare in maniera corretta, diverse questioni genetiche. In primo luogo (e l'analisi dell'opera sembra confermare la persistenza, fino al compimento, di questo spunto iniziale), apprendiamo da queste lettere che al concepimento primo del *Tristan* sovrintese senz'altro, in barba ad ogni successivo travestimento ascetico, l'idea di una celebrazione dell'eros. Eros, esperito al di là di ogni convenzione sociale, che già, in quegli anni, fungeva da valore supremo nella *Walküre*, e si

rispecchiava biograficamente nel sofferto rapporto (già in atto durante la composizione della stessa *Walküre*) con Mathilde Wesendonck, moglie del suo benefattore e padrone di casa a Zurigo.

In secondo luogo le lettere a Liszt ridimensionano il mito, alimentato da Wagner stesso nell'autobiografia (spesso mistificante) dettata per Luigi II di Baviera, che l'abbandono della composizione della Tetralogia sia avvenuto in quanto la conoscenza (risalente al 1854) della filosofia di Schopenhauer aveva messo in crisi, con la propria critica pessimistica, l'idea di rinnovamento sociale che ne stava alla base, e che *Tristan und Isolde*, con il suo anelito al Nulla, all'acquietamento nella Notte e nella Morte, costituisca un immediato rispecchiamento di quella filosofia (nella prima lettera a Liszt sopra citata Wagner parla *anche* della sua scoperta di Schopenhauer, ma non accenna in nessun modo ad una connessione diretta fra questi e l'idea del *Tristan*). Naturalmente il rapporto fra *Tristan* e la filosofia di Schopenhauer è ben presente, ma in forme assai più complesse e mediate: la semplificazione operata in sede autobiografica rientra nel tentativo generale, tipico del Wagner senile, di mascherare e giustificare (specialmente agli occhi di un sovrano regnante...) gli elementi vitalistici e rivoluzionari presenti nella propria opera.

«Due innamorati, non sapendosi amati e credendosi invece profondamente feriti e disprezzati, desiderano bere l'uno dall'altra la bevanda di morte, apparentemente per espriare l'offesa, ma in realtà per un inconsapevole impulso: essi vogliono essere liberati con la morte da ogni separazione e finzione. La creduta vicinanza della morte libera la loro anima e la conduce ad una breve e raccapricciante felicità, come se veramente fossero sfuggiti al giorno, all'illusione e alla vita stessa»

[Nietzsche]⁴

Così come Nietzsche l'espone, la vicenda di *Tristan und Isolde* sarebbe certo un'adeguata incarnazione poetica del pensiero di Schopenhauer. Il mondo sensibile, il mondo della «rappresentazione», altro non è se non un inganno, un'apparenza plasmata da quel principio ultimo, quella cosa in sé, quella forza irrazionale e inconsapevole che Schopenhauer definisce «Volontà»: forza originariamente indivisa che tuttavia, incarnandosi nei gradi del reale, crea l'illusoria

costruzione della frattura fra soggetto e oggetto, innescando un meccanismo per cui gli esseri, separati l'uno dall'altro, dimentichi dell'originale unità dell'essere (una dimenticanza che passa tramite le forme a priori con cui il soggetto conosce, o meglio ordina il mondo: spazio, tempo, causalità) sono presi in un vortice di dolore, anelito, violenza reciproca. Unica possibilità di fuga la rinuncia, l'autonegazione ascetica della volontà di vivere, e in ultima istanza la morte. Nel sistema poetico di *Tristan* l'opposizione fra mondo illusorio della rappresentazione e anelito al nulla, al ricongiungimento nell'unità dell'essere, è espresso dall'opposizione giorno/notte, mutuata dalla letteratura del primo romanticismo tedesco (gli *Inni alla notte* di Novalis, anche se non è sicuro che Wagner li conoscesse,⁵ la *Lucinde* di Friedrich Schlegel): il giorno è il termine negativo, violento, il mondo artefatto ove dominano la finzione e le convenzioni; la «sacra, inesprimibile, misteriosa notte», come la definisce Novalis, è la porta per riattingere la verità, lontano dalle apparenze (ne deriva una folla di simboli secondari, come quello della fiaccola accesa, il cui *spegnersi* segnala a Tristan che può recarsi da Isolde). Nella lettura di Nietzsche, quello di Tristan e di Isolde è, fin dall'inizio, un itinerario destinato all'acquietamento nella morte (un acquietamento che è, dunque, un valore metafisico, non solo la via di scampo per un amore ostacolato dalle convenzioni sociali). Bevendo quello che essi credono veleno, ma che invece è filtro d'amore (una sostituzione che non va vista come goffo espediente drammatico, ma come motivo simbolico) divengono, secondo la loro stessa definizione, «consacrati alla notte», *nacht-geweihete*, ossia alla morte stessa: tutto il secondo atto inscena un graduale scivolamento semantico verso il riconoscimento della necessità liberatoria della morte. È evidente che per Nietzsche l'estasi amorosa non è che un'ulteriore, crudele illusione con cui la Volontà illude un'ultima volta gli amanti, trattenendoli nel mondo fenomenico e spingendoli al grado estremo di anelito inappagabile, spasimo e dolore (nel delirio del terzo atto Tristan, ferito, afferma di aver varcato le soglie della morte, «l'ampio reame della notte dei mondi», e di esservi stato strappato a forza, rigettato nella selvaggia angoscia del giorno, poiché Isolde ancora vive, ancora non ha spento la fiaccola del giorno [della vita]). Non c'è dubbio che Schopenhauer avrebbe approvato: per lui l'istinto sessuale è la più potente ed immediata oggettivazione della volontà, che tramite quell'illusorio piacere, subito destinato a noia e nuovo anelito, persegue una cieca ed infinita autoriproduzione. Ha dunque ragione Nietzsche (e con lui molti commentatori, anche recenti e prestigiosi, come Egon Voss)⁶ a vedere nel *Tristan* un'illustrazione dell'amore come estrema astuzia della Volontà, come terrificante spasimo da cui mettere in guardia? Quello, d'altra parte, era un Nietzsche degli anni set-

tanta: ancora decisamente schopenhaueriano, allineato e coperto con la nuova ideologia perbenista della nascente Bayreuth. Anni dopo, in *Aurora*, eccolo soffiare con caratteristico distacco: «credete forse voi che Tristan e Isotta dessero un ammaestramento contro l'adulterio per il fatto che a causa di esso vanno in rovina?».⁷ E nel tardo *Ecce homo*, pur nel contesto di una debordante polemica contro la natura malata e decadente di Wagner: «ancora oggi vado in cerca di un'opera che abbia il fascino pericoloso, la dolce e tremenda infinitezza del Tristan — la cerco in tutte le arti, e invano».⁸ La «dolce e tremenda infinitezza» è stata provata sulla propria pelle, anno dopo anno, da generazioni di spettatori e ascoltatori per nulla disposti, sulla base di un ascolto forse irriflessivo ma non certo infondato, a leggere *Tristan* come una denuncia dell'eros quale illusione della volontà — disposti piuttosto, in base ad una semplificazione di segno rovesciato, a leggere il tutto nei termini di una meravigliosa storia d'amore, carica forse di una fascinazione erotica difficile da riscontrare in altri testi del teatro musicale romantico, ma comunque organizzata strutturalmente in maniera non dissimile da essi: lui e lei si amano, le circostanze lo impediscono, la conclusione è necessariamente tragica, non senza qualche spiraglio di sublimazione (c'è sempre un «ciel» pronto a schiudersi...). Questa interpretazione «popolare» di *Tristan und Isolde* è inaccettabilmente triviale, ma ci ricorda almeno che per intendere il messaggio dell'opera è necessario integrare Schopenhauer con l'idea wagneriana, distantissima da quella del filosofo, della valenza positiva, catartica, dell'impulso erotico: ad esso Wagner sembra delegare un ruolo simile, ma approfondito e radicalizzato, a quello che in Schopenhauer riveste il concetto di «compassione», come mezzo per superare la tragica individualizzazione cui soggiacciono i viventi.

Questo nodo concettuale ha suscitato la riflessione di molti. Sessant'anni fa Thomas Mann sosteneva che non c'era contraddizione fra il dramma d'amore — suprema affermazione della volontà di vita — e la filosofia di Schopenhauer, dal momento che in questa «la negazione della volontà è componente etico-intellettuale poco decisiva, anzi secondaria».⁹ Secondo Mann, palesemente intento a rinvenire in Wagner e in Schopenhauer le premonizioni di una sensibilità psicanalitica, il sistema di Schopenhauer «è una filosofia della volontà a base erotica; ed appunto in quanto lo è, il *Tristano* ne appare del tutto impregnato». (Anni dopo un Mann inacidito ribalterà il rilievo in sarcasmo: «il secondo atto del *Tristano* mi sembra ora, con la sua voluttà metafisica, più adatto ai giovani che non sanno dove battere il capo con la loro sessualità.»)¹⁰ Più recentemente, e in toni apertamente polemici nei confronti della lettura di Mann, anche Massimo Cacciari ha voluto leggere Wagner nel segno delle aporie insite nel pensiero di Schopenhauer (ovvero dell'inevitabile impotenza di

un desiderio di negazione della Volontà proveniente dall'Intelletto, che altro non è se non un fenomeno secondario della Volontà stessa).¹¹ Schopenhauer esprime la convinzione (e Wagner la fa interamente propria) che la musica costituisca l'oggettivazione diretta della Volontà, dell'*in sé*, anteriormente e indipendentemente dalla sua oggettivazione nei diversi fenomeni del mondo sensibile; in questo modo essa riveste un ruolo privilegiato all'interno di un sistema delle arti che dovrebbe essere, in quanto autocontemplazione disinteressata della Volontà, un primo stadio sulla via della rinuncia, della liberazione dalla schiavitù. E tuttavia, data la necessità del fallimento di ogni anelito al nulla, di ogni negazione della Volontà, Cacciari afferma che nella musica di Wagner la Volontà «immediatamente risuona insieme all'anelito per la sua negazione e al patimento del naufragio cui tale anelito va continuamente incontro»; l'opera rappresenta il fallimento della negazione, la «nostalgia dell'auto-soppressione al volere», non certo una «teatrale sensualità». Pur sfociando a conclusioni di segno opposto, le due interpretazioni condividono l'angolo di osservazione, quello del sistema di Schopenhauer, le cui aporie costituirebbero la matrice delle contraddizioni, o delle compresenze di valori, riscontrabili in Wagner.

E tuttavia Wagner non è Schopenhauer: se ci sforziamo di assumere il suo punto di vista (espresso in un pensiero certamente confuso e curiosamente eclettico, ma non per questo meno energetico e individuale), le contraddizioni potrebbero parzialmente ricomporsi.¹² Wagner è effettivamente convinto — e l'ascolto non può che dargli ragione — che nella musica di *Tristan und Isolde* risuonino al tempo stesso la Volontà, l'impulso vitale e irrazionale che a livello fenomenico (al livello dell'accadere scenicamente visibile) si incarna nell'amore dei due protagonisti, e la sua liberazione, l'appagamento nel regno della notte; già presentito e parzialmente vissuto nell'amore stesso, e riesperito, a livello più alto, definitivo, nella conclusiva *trasfigurazione* (questo, *Verklärung*, il termine che Wagner usava per quella che volgarmente viene definita come *Liebestod*, morte d'amore). In un dramma musicale — ovvero in una drammaturgia dove sia «la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte, e la costituisce in quanto dramma»¹³ — l'ultima parola spetta alla musica. E senza neppure affrontare questioni analitiche complesse, basterà ricordare ciò che neppure l'ascoltatore più distratto manca di notare: la musica della trasfigurazione d'Isolde è presa di peso dalla sezione conclusiva del duetto nel giardino. Nel contesto dei procedimenti compositivi del Wagner maturo, tutt'altro che incline a utilizzare reminiscenze estese, questa straordinaria «ripresa» quasi sonatistica indica un'assoluta identità di situazione drammatica. Musica dell'anelito e musica del nulla, circolarmente, coincidono: laddove in Schopenhauer l'impulso sessuale è manifesta-

zione primaria della Volontà, fattore essenziale nella costruzione dell'illusione, cui bisogna opporre un atto di rinuncia ascetica non immemore di severità luterana, per Wagner abbandonarsi coincide con l'attingimento dell'*in sé*, dell'essenza indivisa del mondo (Ernst Bloch parlò di identità fra Nirvana in musica e orgasmo).¹⁴ Un'essenza che coincide con la Volontà, ma la cui valenza originaria è tutt'altro che negativa: diviene negativa solo dopo essersi oggettivata nel mondo fenomenico, nel mondo della divisione di soggetto e oggetto, nel mondo della luce. L'amore sessuale, vissuto nelle sue implicazioni radicali, è la via per ricondurre al regno della notte, per riattingere circolarmente il nucleo centrale dell'esistenza.

2.

Beato nel piacere e nel patire,
fate che solo esista l'amore.

[Brünnhilde, 1853]

Di luttuoso amore
Profondissimo soffrire
M'ha gli occhi dischiusi:
Io ho visto il mondo finire.

[Brünnhilde, 1856]

Si potrebbe leggere tutta la parabola della produzione wagneriana come un incessante tentativo di misurarsi con le valenze etiche e metafisiche dell'impulso sessuale (Nietzsche diceva che la «sessualità incredibilmente morbosa» era stata la maledizione della vita di Wagner, e che per leggere la partitura del *Tristano* bisognava mettersi i guanti),¹⁵ continua oscillazione fra il polo negativo di una visione morbosa della sessualità come peccato da redimere (mediante l'atto di sublime sacrificio di una figura femminile, come Senta o Elisabetta, o mediante la rinuncia, di Parsifal e persino di Sachs), e quello positivo di una concezione rivoluzionaria che vede nel sesso il radicale infrangersi delle barriere d'egoismo, la premessa per ogni palingenesi. Questo polo «positivo» ha trovato la sua più aperta glorificazione nella Tetralogia, ove il mondo di odio e violenza segnato dalla maledizione dell'anello, mondo nato dal duplice atto di rinuncia all'amore da parte di Wotan e di Alberich, può avviarsi verso la purificazione finale non grazie agli sforzi dello stesso Wotan (irretito nelle leggi di cui egli stesso è garante, e precipitato presto in una cosmica rassegnazione che a posteriori Wagner vorrà leggere come una sorta di rinuncia schopenhaueriana alla volontà), bensì grazie al sublime atto di ribellione morale di Siegmund e Sieglinde, che incuranti dei tabù sociali appagano la brama reciproca commettendo adulterio e incesto al tempo stesso. Concezioni così diverse possono alternarsi, convivere e persino fondersi in quanto rispondono alla stessa esigenza, ben radicata nel pensiero romantico: opporsi all'organizzazione sociale borghese, alla sua personalizzazione e ai suoi *idola* economici. La prima soluzione corrisponde alla ben nota, diffusa reazione romantica

di enfatizzare l'anelito metafisico come rifiuto oppositivo alla prosaicità «materiale» della vita economica, e per estensione a tutto il mondo fisico; la seconda (assai più peculiare ad un Wagner formatosi su Feuerbach, un Wagner che persino negli ultimi anni, nell'apparente trascendenza del saggio su *Religione e Arte*, resta convinto della base fisiologica di ogni attività umana) intende enfatizzare il valore liberatorio del ricorso ad ogni impulso «puramente umano», originario, in opposizione alle catene di un'organizzazione sociale che costringe l'uomo in una gabbia intollerabile di norme, patti, e convenzioni. Questa palingenesi sociale radicata anche e soprattutto nella forza dirompente dell'amore costituisce quindi l'idea centrale della Tetralogia, il cui testo poetico fu redatto fra il 1848 e il 1852, e trova corrispondenza biografica nella partecipazione di Wagner ai moti rivoluzionari del 1849. In seguito la conoscenza di Schopenhauer, la disillusione sulle condizioni politiche della Germania, le amarezze dell'esilio condussero Wagner a vedere con un certo distacco la tesi rivoluzionaria che sostanzialmente la Tetralogia, e forse anche contribuirono alla momentanea interruzione del lavoro: ma quando infine Wagner lo completò ebbe cura d'evitare qualsiasi aggiunta che ne potesse radicalmente alterare il messaggio (una versione schopenhaueriana dell'allocuzione finale di Brünnhilde, scritta nel 1856, non venne poi inclusa nel testo né musicata, alla pari di quella radicalmente rivoluzionaria prevista dal testo iniziale). Se la Tetralogia, nonostante tutto, rimase un inno al rinnovamento per mezzo dell'amore non lo si deve soltanto alla forza d'inerzia esercitata dalla sua concezione iniziale, ma al fatto che molti elementi di quella spinta ideale continuavano ad operare nel sistema di valori di Wagner anche negli anni dell'infatuazione schopenhaueriana, negli anni in cui nacque *Tristan*. Certo sarebbe impossibile negare che, in determinati momenti, Wagner inclinò a connotare quest'opera in senso più fortemente ascetico: vi fu una fase della stesura del libretto in cui pensò di far incontrare Tristan agonizzante, nel terzo atto, con Parsifal, in virtù di una fulminante identificazione fra Tristan (il peccatore carnale che, seppur ferito e desideroso di morte, è richiamato dall'amore alla luce del giorno e all'eterna sofferenza) e Amfortas (il peccatore carnale che, in occasione della caduta, è stato ferito, e che non può porre fine alle proprie sofferenze finché la sua colpa non sia redenta da un atto di castità).¹⁶ Anche il programma scritto nel 1860 come guida all'ascolto del preludio, invero assai incline alla banalizzazione divulgativa, tende a presentare il desiderio come «eterna brama e spasimo continuo», fino alla liberazione nella morte.¹⁷ Questa posizione è, né più né meno, quella che traspare dalle parole dello stesso Tristan nel delirio del terzo atto, quando approda ad una vera e propria maledizione dell'amore: ma è appena ovvio che la posizione, per giunta transitoria,

di un personaggio non può essere automaticamente assunta come posizione dell'autore. Le testimonianze più prossime allo sforzo compositivo puntano in un'altra direzione, che ci aiuta a comprendere il modo con cui Wagner volle «riscrivere» Schopenhauer. Nella lettera a Mathilde del 2 marzo 1859, da Venezia: «mi sono occupato molto di filosofia, e in quest'ambito sono approdato a importanti risultati che integrano e correggono il mio amico Schopenhauer»; e pochi giorni dopo, da Milano: «senza dubbio il sommo vanto dell'arte moderna è quello di aver saputo rendere con una verità così positiva e toccante, e nel contempo così bella, ciò che la filosofia può concepire soltanto al negativo, come rinuncia al mondo» (l'affermazione è fatta nel contesto di una meditazione sulla pittura, ma tradisce il suo pensiero fisso: quello di correggere, in positivo, Schopenhauer).¹⁸ Ma le affermazioni più impressionanti si trovano nel diario veneziano alla data del 1° dicembre 1858: Wagner ribadisce, nei termini della più stupefacente e candida autoconsiderazione, di aver ampliato e corretto il sistema del filosofo («doveva forse essere riservata proprio alla mia natura assolutamente particolare la sorte di fissare, in un tal campo, vedute che non potevano schiudersi a nessun altro»). Schopenhauer non ha capito che il mezzo per placare la volontà è l'amore: «non un astratto amore filantropico, s'intende, ma l'amore che scaturisce veramente dall'impulso sessuale, vale a dire l'amore che sboccia dall'istintiva reciproca inclinazione fra uomo e donna». La genialità non è «una condizione di autonomia dell'intelletto dalla volontà» ma piuttosto «una elevazione dell'intelletto dell'individuo ad organo di riconoscimento della specie: espressione dunque della volontà stessa come cosa in sé» (è dunque possibile che la volontà ripieghi circolarmente su se stessa, una volta riconosciuta l'illusione della personalità). Wagner conclude di poter stabilire «con la più grande esattezza la possibilità, nell'amore, di pervenire, al di sopra dell'impulso individuale della volontà, a quella elevazione nella quale — per l'intero dominio raggiunto di tale impulso — la volontà della specie diventa piena coscienza, ciò che necessariamente equivale — attinta che sia una siffatta altezza — alla piena serenità».¹⁹

Che ciò costituisca davvero una soluzione «filosofica» alle aporie del pensiero di Schopenhauer è quanto meno dubbio. Tuttavia questa testimonianza ha valore inestimabile in relazione a *Tristan und Isolde*, il cui secondo atto nasceva in quei giorni: nelle intenzioni di Wagner la Volontà che risuona musicalmente quale anelito sensuale, proprio perché coincide con la pulsione originaria, col fondo dell'essere anteriore all'apparizione fenomenica, è al tempo stesso l'unico mezzo con cui innescare il processo di ritorno dalle illusioni del mondo fenomenico, per approdare alla cosa in sé. Quel che più conta: questo apparente paradosso (probabilmente irrisolvibile per via logica)

riesce a non essere tale in virtù dell'unica istanza risolutiva del dramma musicale, ovvero della musica. La concezione wagneriana della Volontà resterebbe vuota parola se non vi fosse, secondo quanto teorizzava lo stesso Schopenhauer, un'arte che nella sua radicale mancanza di senso, di figuratività, si faccia analogo della Volontà stessa. E Wagner riesce a riplasmare il concetto stesso di volontà riplasmando a monte, fin nelle premesse, quella stessa musica in cui la Volontà immediatamente risuona.

3.

Bambina mia! Questo Tristano diventa qualcosa di terribile! Quest'ultimo atto!!! Temo che vietino l'opera — a meno che il tutto non sia messo in parodia da una cattiva rappresentazione: solo delle rappresentazioni mediocri potrebbero salvarmi! Se fossero perfette potrebbero far impazzire gli spettatori — non riesco a immaginare altro. A tanto dovevo ancora arrivare!! Povero me!

[Wagner a Mathilde Wesendonck, aprile 1859]

Per Schopenhauer il primato della musica consiste nel poter esprimere «i moti della volontà stessa»; non è idonea a dipingere con precisione passioni ed immagini individualizzate, ma può rendere *in abstracto*, senza alcuna specificazione, l'impulso che le produce. Come Hanslick, che anni dopo parlerà di «forme sonore in movimento», Schopenhauer è diffidente nei confronti di chi pretende di individualizzare la musica, di renderla espressiva, di legarla alla parola: il suo ideale operistico è Rossini, campione dell'autonomia formale della musica rispetto al testo. A priori, questo parrebbe lontano da Wagner, che in *Oper und Drama* (1851) aveva parlato con malcelato disprezzo di «musica assoluta» e aveva sostenuto che non poteva darsi futuro musicale senza che l'elemento irrazionale, «femminile», «profondo» costituito dalla musica non venisse precisato, «fecondato» dalla parola. Eppure, come si è notato solo di recente,²⁰ le estetiche musicali di Wagner sono almeno due: quella ufficiale, largamente divulgata e volgarizzata, in cui si sostiene il primato del «dramma» sulla musica (attenzione, però: «dramma» non vuol dire «testo verbale», «libretto», bensì nucleo drammatico interiore che viene rappresentato per mezzo *e* della musica *e* del testo verbale *e* dell'elemento visivo. Chi crede che Wagner faccia rivivere la vecchia polemica settecentesca sul primato della parola o della musica prende un granchio colossale); e quella, a lungo inespressa, dedotta dalla metafisica romantica della musica, secondo cui l'insieme di un organismo drammatico costituirebbe, per così dire, l'amplificazione di ciò che solo la musica, in quanto veicolo privilegiato dell'inesprimibile, può dire. Un'estetica latente che in qualche modo venne alla luce solo negli anni settanta (quando Wagner, nel saggio *Über die Benennung Musikdrama*, si lasciò scappare una definizione del dramma come «azioni della musica divenute visibili»), e che Wagner trasmise anche a Nietzsche (il quale, esattamente negli stessi mesi, faceva per l'appunto nascere la tragedia *dallo spirito della musica*, non

viceversa): sappiamo anche che negli ultimi anni di vita Wagner progettava di comporre delle sinfonie. Ma in pratica questo atteggiamento favorevole alla musica «pura», largamente svincolata da compiti di minuta espressione e illustrazione, aveva già portato Wagner, anni prima e in barba alle proprie dichiarazioni teoriche, a comporre *Tristan und Isolde*. Che per quest'opera, e solo per questa, si conservino gli appunti di alcuni passaggi privi di testo verbale può non voler dire molto; ma è stato lo stesso Wagner, secondo i diari di Cosima, ad affermare più volte che l'opera era nata sulla spinta di una tensione verso la musica strumentale (sarebbe d'altronde difficile negare le reminiscenze provenienti dagli ultimi quartetti di Beethoven, che Wagner aveva intensamente studiato e concertato negli anni di Zurigo).²¹ Naturalmente questo non è sufficiente per parlare di *Tristan* come di un «poema sinfonico con voci»: l'opera obbedisce a una logica squisitamente drammatica, che tuttavia esige, in quanto tale, il ricorso a metodi ed atteggiamenti compositivi propri della musica assoluta. La ragione è fin troppo chiara: se nella musica assoluta, *iuxta* Schopenhauer, avviene l'immediato rispecchiamento della Volontà, proprio le logiche della musica assoluta saranno chiamate a presiedere ai modi compositivi di un'opera dedicata alla Volontà che per mezzo dell'amore prende coscienza di sé e giunge all'autoliberazione.

Ma *quale* Volontà si rispecchia nella musica assoluta secondo Schopenhauer, e quale nella musica assoluta secondo Wagner? Ecco il punto centrale: proprio l'immensa distanza fra i codici del linguaggio musicale conosciuti da Schopenhauer, e quelli utilizzati da Wagner, permette a quest'ultimo di dare un'impronta diversa al concetto stesso di Volontà, e quindi di rendere coerente (nei termini specifici del linguaggio musicale, non in senso logico verbale) le sue «correzioni» al sistema del filosofo. Per Schopenhauer il carattere irresistibile, sovrumano del moto della volontà che si oggettiva nella musica è dato dal sistema metrico, che alterna con regolarità tempi deboli e forti, frasi antecedenti e conseguenti, e dalla dialettica, corrispondente al sistema metrico e ad esso funzionale, fra consonanza e dissonanza, tonica e settima di dominante. Nell'implacabile organizzazione dei fenomeni metrico/armonici, nell'inesausta alternanza di tensione e appagamento disposte nel tempo (un tempo che, essendo ricco di simmetrie, presenta forti analogie con l'organizzazione dello spazio), si rispecchia il moto della Volontà, che impone la propria schiavitù al mondo fenomenico proprio mediante il vuoto inganno dei concetti di spazio e tempo, e induce i viventi ad un continuo alternarsi di tensione e appagamento, in una coazione a ripetere inane ed insensata: così la musica, *rerum concordia discors*, è immagine fedele e perfetta del meccanismo implacabile che costringe le forme a infinite opposizioni e distruzioni, e organizza il proprio moto per mezzo di

«regole ben determinate, cui non può sottrarsi senza cessare d'esser musica.»²² Questa descrizione identifica nella musica il correlato della Volontà nella sua quotidiana incarnazione, oggettivata nei diversi, illusori oggetti del mondo fenomenico: illustra una Volontà che già si è fatta mondo («tanto si potrebbe chiamare il mondo musica materiata, quanto materata volontà»), radicalmente negativa, matrice della sofferenza inestirpabile.

Il fatto è che quelle «regole ben determinate», cui la musica non può sottrarsi «senza cessare d'esser musica», erano tali per Schopenhauer, ma non per Richard Wagner. Vi sono nella storia della musica pochi concetti così generalmente condivisi come quello della centralità storica di *Tristan und Isolde*, opera che segna il punto di crisi, lo scivolo d'accelerazione per il disgregarsi delle norme compositive dell'armonia tonale. Che frasi e periodi debbano disporsi secondo predeterminati ritmi di alternanza, movimento e riposo, non è più vero a fronte della «prosa musicale», dell'elasticità fraseologica che Wagner aveva posto in opera, gradualmente, già a partire dal *Rheingold*. E l'oliato, implacabile meccanismo dell'alternanza di tensione e appagamento, rappresentato dall'opposizione fra dissonanza e consonanza, allontanamento e ritorno alla tonica, viene semplicemente meno: col *Tristano* si entra in uno spazio sonoro ove la risoluzione della dissonanza è continuamente rinviata grazie al gioco dell'incessante modulazione cromatica, dello scivolamento delicato fra settima e settima, delle tensioni che mediante piccoli movimenti melodici di una sola parte risolvono su altre tensioni, fino al punto di catturare l'ascoltatore in una dimensione estranea allo spazio (inteso metaforicamente come teatro di una «gravitazione» verso la tonica) e al tempo (giacché il «prima» e il «dopo» sono concetti comprensibili solo laddove vi siano eventi nettamente distinti, dalle opposte funzioni, che si alternano; non in presenza di concatenamenti fluttuanti la cui direzionalità armonica è inesistente o perennemente elusa).

Wagner, insomma, riprende da Schopenhauer il concetto che l'organizzazione metrica e tonale del linguaggio musicale costituiscano l'analogo degli *a priori* con cui il soggetto conoscente si condanna a vedere il mondo secondo le categorie fallaci di spazio, tempo e causalità: nel saggio su Beethoven del 1870 afferma che «con la disposizione ritmica dei suoni il musicista entra in contatto col mondo plastico visibile, in virtù della somiglianza delle leggi secondo le quali il moto dei corpi visibili si manifesta intelligibilmente alla nostra intuizione».²³ Ma per Wagner il fatto che la musica si sia sviluppata «verso una struttura sistematica della costruzione ritmica del periodo», verso «l'effetto del bel fenomeno», verso la fisicità del gesto danzato, significa soltanto che in questo modo la si è inchiodata al mondo, la si è avvilita in maniera estranea alla propria vera natura, che si esplica solo

quando sappia rinunciare alle quadrature armoniche e sintattiche. La musica del *Tristan* vi rinuncia, ed è proprio in virtù di ciò che essa acquista facoltà impensabili per Schopenhauer: continua ad essere oggettivazione della Volontà, dell'in sé, ma non (ecco il punto centrale di tutta l'operazione wagneriana) della Volontà agente nel mondo fenomenico, nel mondo del giorno, bensì della Volontà, per così dire, allo stato originario, come pura fonte dell'essere, nucleo celato in cui rituffarsi, evadendo dal mondo fenomenico, per mezzo dell'amore sessuale. Il paradosso che a livello logico risultava insuperabile, quello di descrivere un fenomeno che sia al tempo stesso tensione e acquietamento della tensione, si risolve grazie alle proprietà non logiche del linguaggio musicale. I codici artistici, come hanno rilevato in occasioni diverse Francesco Orlando e Guido Paduano (quest'ultimo proprio in relazione al testo di *Tristan und Isolde*)²⁴ non soggiacciono alla logica corrente, aristotelica, retta dal principio d'identità: possiedono gli strumenti per rendere quelle logiche «altre» che reggono l'inconscio, logiche in cui le relazioni fra oggetti e immagini possono essere al tempo stesso di identità e diversità; logiche che normalmente, secondo gli studi di Freud, e poi di Ignacio Matte Blanco, fanno capolino solo mediante i linguaggi del sogno o del motto di spirito.

L'organizzazione armonica, sintattica e formale del *Tristan* è quindi un grandioso tentativo, a tutti i livelli, di descrivere una dimensione originaria in cui le logiche del principio di identità, l'idea di personalità, la distinzione fra soggetto e oggetto vengano rimossi. Il primo livello è, ovviamente, quello armonico, che sembra retto dal principio secondo cui il momento direzionale, cadenzale, conclusivo dato dall'opposizione consonanza/dissonanza viene sostituito dal rapporto fra due dissonanze con diverso grado di tensione,²⁵ cosicché la più blanda riveste il carattere, logicamente contraddittorio, di una risoluzione che è al tempo stesso un inizio (poiché richiede a sua volta di essere risolta). Il *Tristanakkord*, l'enigmatica quadriade *Fa-Si-Re#-Sol#* che risuona in principio dell'opera (e la cui interpretazione armonica ha fatto versare incontenibili torrenti d'inchiostro), dopo qualche movimento cromatico delle parti approda ad una settima di dominante (cfr., nella tavola, i motivi 1a e 1b) che per un verso è una dissonanza più blanda, normalmente usata nella sintassi tonale, per l'altro è pur sempre tale (è anzi la dissonanza per eccellenza, che nella sintassi tonale prepara il ritorno alla tonica.) La risoluzione, tuttavia, non arriva: dopo una lunga pausa l'intero motivo è riesposto a diversa altezza. Il motivo che, nelle associazioni drammaturgiche dell'opera, ha il carattere più forte di conclusione assertiva, è quello indicato come 1c: lo si ritrova, ad esempio, quando Isolde per la prima volta rivela la cagione della propria angoscia («dort, den Helden»), o quando, nel secondo atto, dopo un dosatissimo

gioco di indicazioni sceniche che prescrivono un graduale avvicinamento, i due amanti si abbracciano (all'inizio della transizione orchestrale che prepara il duetto «O sink hernieder»). Si tratta di un'ascesa cromatica che giunge alla tonica *La* mediante una lunga appoggiatura sul secondo grado, *Si*: una formula di carattere conclusivo, lungamente sospirato, che tuttavia Wagner armonizza sempre come cadenza d'inganno, v-vi oppure v-iv, evitando ancora di conferirle un senso di chiusura; come se ogni conclusione, anche enfatica, altro non fosse se non un nuovo inizio, un nuovo scorrimento dell'essere.

Naturalmente questo tipo di scrittura cromatica è operante soprattutto in associazione con le aree semantiche legate all'amore, alla notte, alla morte; personaggi e situazioni nel versante del giorno, della luce, richiedono altra musica. Si potrebbe utilmente confrontare il cromatismo vero, strutturale, di tanta parte del *Tristan* con quello puramente melodico, decorativo, già quasi *Jugendstil* con cui, in un passaggio dai caratteri nettamente ariosi (I,3, «Welcher Wahn!»), Brangäne cerca di convincere la padrona che Tristan, destinando Isolde al proprio re, le ha fatto il massimo onore possibile. Anche il buon Kurwenal, abissalmente lontano da ogni complicazione metafisica, riceve in dote un linguaggio musicale tendenzialmente diatonico e ricco di tratti arcaici (ma non per questo privo di tensioni dissonanti); un linguaggio che Wagner in seguito svilupperà al massimo grado di finezza e differenziazione nei *Meistersinger*. Ai concetti positivi dell'area semantica amore/notte/morte/verità vengono quindi contrapposti, drammaticamente e musicalmente, quelli negativi del «giorno», che hanno una forte connotazione «pubblica», legata all'inveramento del codice di virtù cavalleresche, e in particolare all'idolo vano dell'onore (*Ehre*). Negli anni 1857-58, come risulta dalle lettere, Wagner legge intensamente Calderon, e lo legge in una luce al tempo stesso schopenhaueriana e politica: «Il carattere del mondo proprio com'è non poteva essere significato in modo più limpido, splendido, soggiogante — ma nello stesso tempo anche più schiacciante e spaventevole. Le più commoventi descrizioni del poeta sono un rimprovero al conflitto di questo Onore col profondo sentimento umano...».²⁶

L'opposizione fra i due mondi è anche sottolineata dal modo particolare con cui Wagner adopera, in *Tristan und Isolde*, la tecnica del Leitmotiv. Così come s'era sviluppata nelle prime tre giornate della Tetralogia, questa tecnica consisteva nel costruire l'organismo musicale come continuo sviluppo di motivi generalmente brevi, adatti ad essere elaborati, che avevano al tempo stesso funzione costruttiva e funzione semantica: ognuno di essi, infatti, è collegato in maniera più o meno esplicita o generica con un concetto (personaggio, simbolo, idea, oggetto) o con un'area concettuale estesa. A differenza di quanto si

sente talvolta ripetere, non è vero che ciascun motivo funzioni come un'etichetta rigida e predeterminata: essi vanno incontro a molteplici evoluzioni, e sono collegati fra loro da parentele tematiche che permettono di suggerire una rete affascinante di rinvii e riferimenti. Nondimeno, nella maggioranza dei casi resta possibile dare una spiegazione, un'approssimativa «traduzione» concettuale del riferimento motivico. Nel caso di *Tristan und Isolde*, invece, sono all'opera due criteri diversi di organizzazione leitmotivica: uno «diurno» e uno «notturno», uno legato al mondo della rappresentazione, dell'onore, delle convenzioni sociali, l'altro alla cosa in sé, al mondo dell'amore e della trasfigurazione nella morte. Nell'area semantica «diurna» i motivi si comportano come sempre, con decisa riconoscibilità, come i motivi «pubblici», legati alle categorie illusorie dei codici di comportamento cavallereschi, che sonorizzano la vergogna di Isolde (4) e l'onore di Tristan (11a), il motivo del giorno (17), oppure i vari frammenti di musica effettivamente risuonante in scena, come i canti dei marinai o il suono dei corni da caccia (che sembrano porre in scena, ma solo per distanziarsene, certi elementi di robusto realismo tipici dell'opera romantica, del *Freischütz* o del *Fliegender Holländer*). Nell'area «notturna», invece, le distinzioni sono assai più difficili: neppure generazioni di incalliti esecutori sono riusciti a schedare delle associazioni plausibili per il grande complesso di motivi (1) che risuona all'inizio del preludio e torna poi, continuamente e variamente ricombinato, in varia associazione con il grande complesso semantico dell'amore, del desiderio, del filtro, della notte, della morte. Il fatto che certe associazioni ritornino, statisticamente, più spesso di altre, oppure che l'ascoltatore tenda a sentire come vincolante la prima associazione da lui sentita, permettendo delle ipotesi ermeneutiche (1a «dolore», 1b «desiderio», 1c «sguardo», 15 «beatitudine», 16 «amore», 19 «quiete d'amore», 21 «trasfigurazione», e chi più ne ha più ne metta) non impedisce che l'utilizzo dello stesso materiale in centinaia di luoghi diversamente connotati faccia saltare ogni possibile fissazione associativa: tanto più che la somiglianza di stile fra questi temi (tutti fortemente cromatici) accentua il senso della loro fondamentale identità.²⁷ L'impossibilità di fare delle distinzioni non è un difetto drammatico dovuto alle particolari condizioni di lavoro (produzione degli atti uno ad uno, senza possibilità di tornare indietro per ridefinire i particolari); si ricollega invece alla matrice, in un certo senso, «assoluta» della musica del *Tristan*. Notte, desiderio sessuale, adempimento del desiderio, ritorno estatico nella notte e nella morte sono tutti momenti parziali del quel circolo della Volontà, che ritorna mediante l'abbandono sessuale a conoscere se stessa; le distinzioni, l'illusione delle diverse personalità, la separazione fra soggetto conoscente e oggetto conosciuto sono solo vuote rappresentazioni del mondo fenomenico, mentre nel mondo dell'in sé

si afferra l'assoluta identità del tutto; Tristan e Isolde possono avere dei temi separati solo fintantoché vivono alla luce del giorno, nelle sue forme illusorie, ma nel momento in cui divengono «consacrati alla notte» perdono ogni identità. Ciò che il libretto tenta di suggerire mediante gli scambi febbrili delle attribuzioni di identità. («Tu Tristan / io Isolde, / non più Tristan»; «Tu Isolde, / io Tristan, / non più Isolde») è già espresso nella raggiunta identità della musica. Un complesso tematico riconoscibile è certamente collegato all'idea della morte, ma quella che dovrebbe essere la sua «forma» ufficiale (cfr. l'inizio in 5a), in realtà altro non è che una delle possibili forme di una costellazione di varianti in cui — fatta salva una certa aria di famiglia nel profilo generale della melodia e nell'accostamento di accordi separati simbolicamente da due impasti timbrici totalmente diversi — i parametri costitutivi (estensione esatta dell'intervallo discendente della melodia; distanza intervallare fra le fondamentali degli accordi; morfologia degli accordi stessi, ecc.) si combinano dando luogo ad apparizioni sempre diverse, via via correlate ai diversi concetti nell'area semantica morte/notte/quiete, che infine si scoprono come varianti del collegamento iniziale fra *Tristanakkord* e settima di dominante. Così, il paradosso secondo cui la stessa pulsione erotica proveniente dalla volontà può rivolgersi circolarmente in se stessa per raggiungere lo stato primario di indefinizione viene reso percepibile con gli strumenti specifici di un linguaggio musicale e drammaturgico reinventato per l'occasione.

4. Tutto, dopo il filtro d'amore di Tristan e di Isolde, viene udito, anzi visto, in modo diverso, tutto si cala interamente in una musica notturna.

[Ernst Bloch]²⁸

Ma il processo di rimozione del mondo esterno, di sprofonamento nella dimensione della notte, viene reso in *Tristan und Isolde* anche grazie ad uno straordinario gioco prospettico, ad una manipolazione raffinatissima dei punti di vista da cui è presentata l'azione: in tal modo la stessa organizzazione dello spazio diviene soggettiva e sfugge alle griglie organizzative precostituite. Negli ultimi anni la ricerca sulla drammaturgia musicale ha tentato di definire i modi con cui un'opera può farsi «racconto», superare il livello della semplice rappresentazione scenica grazie ad una serie di interventi musicali con cui il compositore, come un narratore, integra ciò che si vede fornendo informazioni, griglie temporali, suggestioni d'ambiente, oppure presentando l'azione come se fosse vista dal punto d'osservazione di un personaggio.²⁹ *Tristan und Isolde* disegna appunto un processo evolutivo secondo cui la realtà fenomenica, che all'inizio tende a presentarsi in modo forte ed autonomo, finisce per venir assorbita nello sguardo dei due protagonisti, assimilata e trasfigurata secondo il

loro superiore punto di vista.

In un'opera, ovvero in un genere teatrale che integra le azioni rappresentate con una dimensione musicale non realistica, non verisimile, il massimo di realismo si ottiene quando la musica prodotta dai personaggi è *musica di scena*, cioè musica vera e propria (canzoni, danze, preghiere ecc.), che sarebbe tale anche nel teatro parlato o nel film, e che spesso ha uno stile appropriato al genere e all'ambiente cui appartiene, distinto da quello che il compositore usa altrove. Nella parabola disegnata da *Tristan* le musiche di scena sono numerose, e dotate di forte irriducibilità, nel corso del primo atto; dopo che i due amanti hanno bevuto il filtro, dopo che sono entrati nel regno della notte, queste musiche «realistiche» tendono a svanire, oppure vanno incontro ad un processo di «assimilazione» nella psiche dei protagonisti, vengono trasfigurate.³⁰

La canzone del giovane marinaio, che risuona all'inizio senza accompagnamento orchestrale (ossia nel modo più «realistico» possibile) rappresenta appieno il principio di realtà (non per nulla suscita lo sdegno selvaggio di Isolde); quando la si risente all'inizio della seconda scena è accompagnata solo da un tremolo di pedale dei bassi che già suggerisce l'esistenza (spaziale e psicologica) di due piani, quello del suono reale e quello di Isolde che ascolta: viene così suggerita la «presenza» di Isolde, il suo lento prendere possesso mentale della realtà, tant'è vero che all'ultima nota del marinaio si sovrappone, sul motivo 1b, la prima di lei, giunta alla solenne decisione di morte per sé e per Tristan («Mir erkoren [...] Todgeweihtes Haupt!»). Ma nel primo atto ancora il canto di Kurwenal, i richiami della ciurma, il suono delle trombe che da terra salutano l'arrivo della nave, dimostrano la prevalenza del reale, nella sua disordinata poliedricità di elementi, sull'interiorità. Già all'inizio del secondo atto ci rendiamo conto che la situazione è diversa: Il suono minaccioso e realistico dei corni che accompagnano la caccia viene sottoposto ad un processo di assorbimento nella psiche di Isolde, che si rifiuta di sentirlo come tale e lo trasforma, sulle ali della propria impazienza amorosa, nella percezione del mormorio della fontana; una straordinaria metamorfosi per cui il risuonare realistico dei corni posti dietro le quinte viene gradualmente trascolorato mediante la graduale sostituzione, ai loro arpeggi, di un tremolo di clarinetti, poi di viole e secondi violini, mentre i corni nella fossa dell'orchestra, con le loro note tenute, fungono da collegamento timbrico fino a sfumare sulle note tenute dei violini primi divisi in quattro parti. Con questo straordinario capolavoro di orchestrazione Wagner riesce a far sì che la realtà venga rimossa, sostituita dal modo in cui Isolde la percepisce e la riformula. Anche nel terzo atto è all'opera lo stesso principio: la *alte Weise*, la melodia del pastore suonata realisticamente dietro le quinte dal corno inglese non accompagnato, resta

tale (aderente al principio di realtà) solo finché Tristan è privo di sensi: quando risuonerà dopo il suo risveglio, penetrando nella sua psiche per evocare gli infiniti ricordi di dolore a lei connessi, la melodia verrà suddivisa e distribuita fra gli strumenti dell'orchestra (rivelando così a posteriori la sua natura, strettamente imparentata con i motivi del complesso tematico 1, ma celata dietro una sintassi, tutta ripetizioni e montaggi, che allude ai procedimenti compositivi della musica folklorica). La realtà di *Tristan und Isolde*, quindi, non è quella apparente del mondo della rappresentazione, bensì quella che solo Tristan e Isolde, una volta varcata la soglia del mondo della notte, possono contemplare.

5.

Un dramma della più acerba austerità di forma, travolgente nella sua semplice grandezza, e proprio per questo conforme al mistero di cui parla: essere morti con un corpo vivo, essere uno nella dualità.

[Nietzsche]³¹

Il *Tristan* di Wagner è un'opera estremamente impudica.
[Thomas Mann]³²

Se il primo punto di svolta della vicenda, l'ingresso nel mondo notturno, corrisponde simbolicamente all'assunzione del filtro (un momento che non per nulla dà l'avvio ad una vasta ricapitolazione, carica di peso strutturale, della musica del preludio), il secondo, e decisivo, corrisponde al *Wächtergesang*, al «canto della sentinella» di Brangäne. La motivazione di questo episodio, in cui la fedele ancella, con un canto trasognato a valori lunghissimi, avverte gli amanti assorti dell'approssimarsi del giorno, ha suscitato diversi interrogativi. L'ipotesi che mediante questa «alba» (tale la denominazione del genere nella poesia romanza) Wagner volesse conferire un tocco di colore medievale alla vicenda contrasta non solo con riferimenti concreti per farne un paradigma «puramente umano», ma anche contro il fatto incontrovertibile che, data l'estrema lentezza del canto di Brangäne, nessuno degli elementi metrici e testuali che potrebbero fare «colore» medievale sono percepibili dall'ascoltatore. Il canto di Brangäne è un'altra «musica di scena» che Wagner ci fa sentire con l'orecchio trasfigurato e irreali con cui l'ascoltano gli amanti, indistinto rumore di fondo intrecciato alla percezione dell'atmosfera notturna e incantata, inglobato nello sfondo atmosferico indistinto e brulicante, nelle sonorità ricercatissime e traslucide degli impasti morbidi dei fiati, dell'arpa, degli archi divisi e solisti. Piuttosto, dando la parola a Brangäne ma al tempo stesso negandogliela, Wagner assolve ad una condizione essenziale di quest'opera: lasciare che i due amanti, per lo spazio di quarantotto lentissime battute di magico vagare armonico, sospendano il reciproco scambio verbale e restino assorti, in silenzio, nella magia del contatto fisico: «abbandonati sul sedile fiorito, capo appoggiato a capo». Simbolicamente, è qui che Tristan e Isolde pervengono all'estasi perfetta del rapporto sessuale: che ovviamente, in un'opera scritta

a metà Ottocento, non può essere mostrato esplicitamente, né fatto indovinare come presente fintanto che il sipario è aperto: tutt'al più può essere rimosso nella terra di nessuno, non rappresentata, posta fra due atti (come nel caso dell'amplesso di Siegmund e Sieglinde). Ma in un'opera come *Tristan* il momento quasi iniziatico, religioso, della congiunzione sessuale non poteva restare senza una qualche forma di rappresentazione, soprattutto musicale: che appunto qui si consuma, trovando un *Ersatz*, un sostituto scenico adatto alla *pruderie* dell'era vittoriana, nelle didascalie dell'azione, ma risuonando, inequivocabilmente, nella musica. La magia inattingibile di questo passaggio giace, fra l'altro, nella congiunzione fra una direzionalità armonica virtualmente nulla, in cui il tempo sembra sospeso, ed una struttura metrica tendenzialmente ripetitiva, sebbene stratificata a più livelli (il canto di Brangäne segue dei *patterns* regolari di quattro incisi per 3/2, passa poi in 3/4, torna brevemente in 3/2 e chiude in 3/4 per gruppi di *tre* battute; nella folla di interventi tematici dell'orchestra sono tuttavia riscontrabili delle strutture metriche diverse da quelle correnti della voce, che si sovrappongono in delicata polimetria).³³ Combinando aspetti di regolarità metrica e di sospensione armonica (dando cioè l'idea di un movimento che è continuo e ripetuto ma che non ha direzionalità, che insiste ancora e sempre su se stesso, calato ipnoticamente nello sforzo di perpetuarsi in una sorta di nirvanico vuoto temporale) Wagner non ha fatto che aggiornare, con i suoi mezzi compositivi, quella che da sempre è la rappresentazione musicale della sensualità sulla scena operistica. Nell'inebriante fascinazione erotica dell'opera veneziana seicentesca la carta decisiva era giocata da arie e duetti su basso ostinato, in cui l'apparente movimento melodico era contraddetto e sospeso dall'incessante ricadere sulla tonica: movimento che non va da nessuna parte, insistenza circolare sul tempo sospeso dell'estasi amorosa (si pensi solo al duetto finale — «Pur ti miro / pur ti godo» dell'*Incoronazione di Poppea*). Ecco che Wagner, con altri mezzi, riprende lo stesso principio: qui il senso di astrazione dalle categorie temporali è dato non dalla continua oscillazione attorno ad una tonica sempre reiterata, ma, simmetricamente, dall'oscillare metrico in una sorta di vuoto gravitazionale; nell'uno come nell'altro caso manca il senso della progressione dialettica, dell'«andare avanti», proprio delle categorie spazio-temporali che reggono normalmente la percezione umana. (È interessante notare come, un secolo dopo, Olivier Messiaen farà culminare la sua personalissima sintesi di misticismo e sensualità nel trittico «tristaniano» costituito da *Harawi*, *Turangalila-Symphonie*, *Cinq Rechants*: sfruttando per l'appunto gli effetti incantatori generati dalla radicale rimozione delle gabbie metriche precostituite) Con questo straordinario simbolo dell'estasi sessuale Wagner marca il passaggio chiave dell'iniziazione degli amanti al culto della notte, al riconoscimento che la morte, anziché distruggere il loro amore, distruggerebbe

solo ciò che lo impedisce.

Si sarà notato un elemento curioso: in quest'opera i passaggi-chiave sono quelli in cui i protagonisti tacciono. Logicamente, giacché in quegli istanti è la Volontà stessa, fatta Eros, a esprimersi in loro per mezzo della musica assoluta. Ma questa è anche la ragione principale per cui *Tristan und Isolde* si distacca dalle tradizioni teatrali classiche; si tratta senza dubbio di un'opera «antidrammatica», ma non, come talora si sente dire, per il fatto che non include sufficiente azione (nel teatro classico europeo l'azione, l'avvenimento esteriore rappresentato in scena, è fattore estraneo), bensì a causa del ruolo limitato che vi gioca il dialogo interpersonale, istanza centrale del teatro classico.³⁴ Il procedere dell'azione interiore non avviene in seguito allo scambio dialettico, ma per mezzo di vere e proprie illuminazioni, momenti in cui il personaggio accoglie delle dimensioni spirituali trascendenti che solo la musica può rappresentare. In questo senso ha perfettamente ragione chi legge *Tristan und Isolde* come una sorta di sacra rappresentazione:³⁵ purché non si ritenga blasfemo il concetto di una sacra rappresentazione ove il conseguimento della pacificazione suprema, della disinteressata contemplazione della Volontà, della trasfigurazione, avviene per mezzo dell'amore sessuale. E d'altronde Wagner chiamò *Tristan* «Handlung», «azione», traduzione letterale, più che del greco «drama», dello spagnolo *auto*, usato da Calderon per i drammi sacramentali.³⁶

In che misura Wagner sentisse, anche a distanza di anni, e in tutt'altra disposizione ideologica, la pregnanza di quest'ideale al tempo stesso sacro e radicato nell'eroticismo, lo dimostra un'annotazione veloce nel diario di Cosima, da Venezia, domenica 22 ottobre 1882. Wagner e signora erano andati all'Accademia, e fra gli altri capolavori avevano contemplato l'Assunta del Tiziano. «Non è la madre di Dio», disse Richard. «È Isolda, nella sua trasfigurazione amorosa.»

NOTE

¹ *Epistolario Wagner-Liszt*, Firenze, Passigli 1983, vol. II.

² FRIEDRICH NIETZSCHE, *Richard Wagner a Bayreuth*, in *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi 1979, p. 129.

³ Cfr. JOHN DEATHRIDG, *Zur Entstehung der »Tristan«-Partitur*, in *Tristan und Isolde*, Programmheft zur Neuinszenierung, München, Bayerische Staatsoper 1980.

⁴ NIETZSCHE, cit., p. 158.

⁵ Cfr. CURT VON WESTERNHAGEN, *Wagner, l'uomo, il creatore*, Milano, Mondadori 1983, p. 180.

⁶ EGON VOSS, *»Tristan«: »Die Liebe als furchtbare Qual«*, in *Tristan und Isolde*, Programmheft der Bayerische Staatsoper 1980.

⁷ NIETZSCHE, *Aurora*, lib. IV, aforisma 240.

⁸ NIETZSCHE, *Ecce homo*, Milano, Adelphi 1981, p. 46.

⁹ THOMAS MANN, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Fiesole, Discanto 1979, p. 35.

¹⁰ MANN, a Emil Preetorius, 6 dicembre 1949, in *Lettere*, Milano, Mondadori 1946.

¹¹ MASSIMO CACCIARI, *Schweigender Bote. Note sul rapporto Schopenhauer-Wagner*, «Annali di Ca' Foscari» XXIII, 2, 1984.

¹² Sulle componenti del pensiero di Wagner: ANDREAS DORSCHHEL, *Die Idee der »Einswerdung« in Wagners Tristan*, «Musik-Konzepte» 57-8; DIETER BORCHMEYER, *Richard Wagner. Theory and Theatre*, Oxford, Clarendon Press 1991, passim.

¹³ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. VI, Torino, EdT 1988, p. 79.

¹⁴ ERNST BLOCH, *Paradossi e pastorale in Wagner*, in WAGNER, *Scritti scelti*, Parma, Guanda 1988 p. 30. Per inciso: la musicologia maschilista e patriarcale attaccata a fondo, e spesso con ottimi motivi, da Susan McClary (cfr. *Feminine Endings*, Minnesota / Oxford, University of Minnesota Press 1991), ha commesso tanti misfatti interpretativi, ma neppure essa, come nota anche Paula Higgins su un recente *19th-Century Music* (xvii, 2), è mai giunta veramente a negare (e men che mai lo farebbe oggi, come suggerisce Mc Clary a p. 24-5) che nel preludio del *Tristan* sia reso udibile il desiderio sessuale.

¹⁵ NIETZSCHE, *Scritti su Wagner* cit., int. di M. Bortolotto, p. 38.

¹⁶ Cfr. WAGNER, *Autobiografia*, Milano, Dall'Oglio 1983, p. 511.

¹⁷ WAGNER, *Scritti scelti*, cit., p. 141.

¹⁸ WAGNER, *Lettere a Mathilde Wesendonck*, Milano, Archinto 1988.

¹⁹ WAGNER, *Diario veneziano*, Venezia, Corbo e Fiore 1983.

²⁰ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Zwischen Romantik und Moderne*, München, Katzbichler 1974.

²¹ Cfr. BORCHMEYER, *Richard Wagner. Theory and Theatre* cit., p. 120; KLAUS KROPFINGER, *Wagners Tristan und Beethovens Streichquartett op. 130*, in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di C. Dahlhaus, Regensburg, Bosse 1970, pp. 259-71.

²² ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, libro III, § 22; *Supplementi*, cap. 39.

²³ WAGNER, *Scritti su Beethoven*, Firenze, Passigli 1991, p. 116.

²⁴ GUIDO PADUANO, *Tristano e Isolda. E, questa dolce piccola parola*, in *Wagner. La lingua, la musica*, Milano, Unicopli 1986, p. 161.

²⁵ Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Armonische Ambivalenz und Klangfarbenkontinuum. Zur »Tristan«-Partitur*, in *Richard Wagner*, Programmheft cit., p. 70.

- ²⁶ *Epistolario Wagner-Liszt* cit., p. 211.
- ²⁷ Cfr. CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner* (Hannover 1971) Venezia, Marsilio 1984, p. 78/9.
- ²⁸ BLOCH, *Paradossi e pastorale in Wagner*, cit., p. 29.
- ²⁹ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *L'Opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio 1994.
- ³⁰ Cfr. CAROLYN ABBATE, *Unsung Voices*, Princeton, Princeton University Press 1991.
- ³¹ NIETZSCHE, cit., p. 129.
- ³² MANN, a Paul Stegemann, 18 agosto 1920, in *Lettere* cit.
- ³³ Cfr. HELLMUTH KÜHN, *Brangänes Wächtergesang. Zur Differenz zwischen dem Musikdrama und der französischen großen Oper*, in *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, a cura di C. Dahlhaus, Regensburg, Bosse 1971, pp. 117-25.
- ³⁴ Cfr. MAEHDER, cit.
- ³⁵ Cfr. JOSEPH KERMAN, *L'opera come dramma* (Berkeley/Los Angeles, 1956/1988) Torino, Einaudi 1990, pp. 162-181.
- ³⁶ Cfr. PETER WAPNEWSKI, *Tristano, l'eroe di Wagner* (Berlin 1981), Bologna, il Mulino 1994, p. 65.

Tavola dei temi (*Tristan und Isolde*)

