

Il motivo esogeno della morte nei drammi musicali di Richard Wagner

di Frits Noske

In uno studio sul procedimento compositivo del Leitmotiv in Wagner Carl Dahlhaus contesta l'affermazione di Curt von Westernhagen che considera una certa frase musicale dell'abozzo per *Siegfrieds Tod* (*La morte di Siegfried*) come archetipo del Leitmotiv del Destino in *Die Walküre* (*La Walkiria*)¹. Si tratta di un frammento della scena delle Norne:

1. Norn

Ei - nen Wurm zeug - ten die Rie - - - sen, des
Rin - ges wür - gen - den Hü - - - ter

Esempio musicale 1.

Dahlhaus osserva che questa frase non contiene nessun Leitmotiv, bensì un *topos*, e a prova di ciò nota che sia la formula melodica (Mi \flat - Re - Fa) sia la figura ritmica della terzina compaiono in forma trasposta già nella scena finale del *Lohengrin*. I Leitmotivi sono per definizione elementi strutturali che funzionano come tali solo all'interno di una singola opera. Perciò non si può intendere come Leitmotiv una formula musicale che appare in drammi diversi. Per quanto riguarda la

¹ Cfr. C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Leitmotivik bei Richard Wagner*, in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di C. Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1970 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 23), pp. 33-34; C. von Westernhagen, *Vom Holländer zum Parsifal*, Zürich, Atlantis, 1962, pp. 42 ss.

figura musicale del Destino nell'atto II della *Walküre*, il suo carattere di Leitmotiv è determinato esclusivamente dall'inusitata concatenazione di accordi, che si differenzia sostanzialmente dal trattamento armonico dei frammenti dalla scena delle Norne e del *Lohengrin*².

Gli argomenti di Dahlhaus sono del tutto convincenti. Ci si può però chiedere se i motivi da *Siegfrieds Tod* e *Lohengrin* debbano essere definiti semplicemente come *topoi*. Questa può sembrare una questione puramente terminologica, ma non lo è. Si tratta infatti di due figure indipendenti l'una dall'altra, una melodica (seconda discendente, terza ascendente) e una ritmica (terzina veloce seguita da una nota più lunga). Sebbene entrambe queste formule possano vantare, nell'ambito dell'opera, una lunga preistoria, che risale fino al secolo XVII, in realtà esse hanno in comune una sola particolarità: sono motivi *esogeni*, che, contrariamente ai Leitmotiv *endogeni*, si tramandano di generazione in generazione. La storia non conferma invece l'associazione delle due figure. Nel corso dei secoli esse si presentano separate, e, in generale, questo vale anche per Wagner: gli esempi citati costituiscono delle eccezioni. La differenza essenziale fra le due figure risulta tuttavia di carattere semiotico: mentre la formula melodica può essere adottata, a partire da Monteverdi, praticamente in qualsiasi situazione immaginabile, il motivo ritmico rimanda, date certe premesse, a un determinato significato. Se quindi, in base alla definizione di Quintiliano (*argumentorum sedes*)³, definiamo entrambe queste figure come *topoi*, occorrerà tuttavia distinguere il *topos* soltanto formale dal *topos* dotato di un contenuto preciso.

Oggetto del presente saggio è l'uso wagneriano del *topos* ritmico e del suo contenuto. Si tratta di una figura significativa che ha per significato il concetto di "morte", associato più o meno strettamente all'idea del "destino". Lo si riscontra in tre varianti, che, con l'aiuto della terminologia della metrica classica, possono essere così classificate:

A  (anapesto)

B  (digiambo tribraco)

C  (peone iporchematico)

Esempio musicale 2.

Il *topos* è una figura esclusivamente ritmica, enunciata su note ribattute. Anche se l'accento cade, il più delle volte, sull'ultima nota, vi sono luoghi, soprattutto nell'opera del secolo XIX, in cui è la prima nota ad essere accentata. La notazione è ovviamente dipendente dal «tempo».

Altrove ho tracciato la storia di questo *topos*, per quanto lo consentivano le fonti a mia disposizione, e ne ho descritto minuziosamente l'applicazione nelle opere di Giuseppe Verdi⁴. Per una migliore comprensione della prassi wagneriana conviene riassumere qui per sommi capi quel profilo storico, che pure andrebbe per più d'un verso completato e perfezionato.

Il *topos* deriva, a quanto pare, dai rulli di tamburo che in passato accompagnavano riti funebri ed esecuzioni capitali. Un suo uso frequente nell'opera in musica si riscontra però solo a partire dagli ultimi decenni del XVII secolo in Francia. I compositori di *tragédies lyriques*, in ispecie Lully e Rameau, utilizzano le varianti A e C quasi soltanto in situazioni in cui il riferimento alla morte è esplicito. La loro funzione, in questa fase, è illustrativa, soprattutto nelle scene rituali. Gluck e i suoi successori italiani (Sacchini, Salieri) mettono poi a frutto le risorse di una strumentazione più varia, per esempio in *Alceste* (III, 4), dove il trombone esegue la variante A in concomitanza con l'intervento di Caronte. Durante la Rivoluzione e l'età napoleonica il *topos* della morte appare più spesso, in virtù non solo della scelta di soggetti più realistici, ma anche della scomparsa del «divieto» del finale tragico. È a partire da quest'epoca che compare spesso anche la variante B, introdotta probabilmente dagli italiani.

La funzione del *topos* non è più, come prima, quasi esclusivamente illustrativa, ma, a seconda della situazione, anche premonitrice o retrospettiva. Se ne vedono esempi nelle opere di Cherubini, Spontini e Lesueur. In Italia, Paër (*Camilla*) e Simon Mayr (*Ginevra di Scozia* e *Medea in Corinto*) fanno un uso multiforme del motivo.

Durante la Restaurazione e l'epoca di Luigi Filippo (1815-1848) i compositori francesi cominciano gradualmente a limitare l'uso della figura della morte, che peraltro mantiene la sua funzione drammatica nelle opere di Meyerbeer, Berlioz e Halévy. In Italia la tradizione scade invece nel *cliché*. Donizetti, Bellini, Mercadante e Pacini mostrano una predilezione per la variante B; la figura compare spesso come ostinato nella scena tragica finale. Questo procedimento è certo efficacissimo nell'ultima scena di *Norma*, ma degenera in mano ai compositori minori, poniamo Pacini, che ripete non meno di 117 volte il motivo della morte nel finale ultimo della sua *Saffo*.

L'atteggiamento di Verdi nei confronti della convenzione è, nelle

² Cfr. W. Breig, *Das Schicksalskünde-Motiv im "Ring des Nibelungen". Versuch einer harmonischen Analyse*, in *Das Drama Richard Wagners* cit., pp. 223-234.

³ Cfr. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München, Francke, 1967, p. 79. La citazione di Quintiliano è tratta dalla *Institutio oratoria*, V, 10, 20.

⁴ F. Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, M. Nijhoff, 1977, pp. 171-214 (*The Musical Figure of Death*).

prime opere, improntato a una certa moderazione, e dopo *I lombardi* (1843) la figura della morte scompare quasi completamente dalle sue partiture. Solo a partire da *Macbeth* (1847) ritroviamo di nuovo un uso frequente del *topos*, applicato in modo molto personale: i motivi danno voce ai pensieri reconditi delle *dramatis personae*. Poiché non si può certo parlare di un influsso di Verdi su Wagner, è inutile illustrare nel presente contesto l'uso molteplice ed efficace della «figurazione della morte» da *Macbeth* a *Falstaff*. Basti osservare che non di rado intere scene sono dominate strutturalmente dal *topos*, come nel caso della scena di Ulrica nell'atto I di *Un ballo in maschera* o del dialogo tra Filippo II e il Grande Inquisitore in *Don Carlo*. Particolarmente ingegnoso è, nella scena del giudizio in *Aida*, l'uso musicale del nome di Radamès, scandito secondo il ritmo dell'anapesto, o anche, nella seconda versione del *Simon Boccanegra*, la premonizione di un assassinio in un momento in cui il futuro omicida è ancora amico della vittima (atto I, timpano solo alle parole di Amelia «Non sono una Grimaldi»). Per una trattazione particolareggiata di questi e di molti altri esempi si veda il mio saggio succitato⁵.

La figura della morte non appare solo nell'opera, ma anche nel requiem (per esempio in Gilles, Cherubini, Berlioz e Verdi). Beninteso, in questo «genere» musicale il motivo ricorre soprattutto come illustrazione del testo del *Dies irae*. Sebbene nella messa per i defunti la possibilità di un impiego differenziato e mutevole del *topos* sia molto minore che in teatro, anche qui i compositori dimostrano grande inventiva. Così Cherubini, nel suo Requiem in Do minore, combina la variante *B* con un gesto melodico descrittivo (sulle parole «ne cadant in obscurum»).

Dalla Rivoluzione francese in poi molti operisti hanno saputo fare un uso efficace dell'ambiguità potenziale racchiusa nel *topos*. La variante *A* può essere usata anche come motivo marziale o bellico, *B* (intesa come descrizione sonora del tremito) come espressione di terrore; infine *C* può simboleggiare il sublime, la maestà, per esempio in una cerimonia o in una celebrazione. L'ambivalenza viene sfruttata in modo tale da porre questi ultimi significati in relazione diretta con la situazione scenica, mentre l'idea di morte allude al finale tragico dell'azione. In questo modo il motivo ha una funzione sia illustrativa sia anticipatrice. Per precisare meglio i significati si utilizzano differenziazioni del timbro e della dinamica. Il *piano* dei timpani allude quasi sempre all'idea di «destino» e di «morte», e anche il trombone — una sonorità che nel XIX secolo non è più, come prima, riferita esclusivamente al soprannaturale — viene utilizzato allo stesso scopo. Il *forte* della tromba (varianti *A* e *C*) ha invece solo raramente un significato univoco di morte. Per mezzo della variante *B*, gli archi trasmettono invece spesso segnali di minaccia o paura della morte.

Nel corso del secolo XVIII la figura della morte appare solo molto di rado in partiture tedesche. Di tanto in tanto la si riscontra nelle messe da requiem. Nel Requiem di Mozart la variante *B*, eseguita dal timpano, accompagna l'inizio del coro del *Sanctus*⁶, e nel Requiem in Si b maggiore di Michael Haydn, anch'esso incompiuto, il *Dies irae* è tutto dominato dalla variante *C*. Il *topos* manca invece quasi del tutto nell'opera in musica di lingua tedesca. Tra le cause ci furono senza dubbio anche fattori pratici: il predominio dell'opera seria italiana, che ostacolò l'affermarsi di un genere operistico «tragico» in lingua tedesca, e la convenzione del dialogo parlato nel Singspiel. Sebbene questi fattori frenanti non fossero più validi nella prima metà del secolo XIX, la presenza della figura rimase, anche per l'opera romantica tedesca, sempre un'eccezione, come per esempio nell'annuncio di morte nel finale I della *Jessonda* di Spohr (variante *C* nel timpano). Questa mancanza di una tradizione non significa peraltro che il *topos* fosse sconosciuto in Germania. In tutti i teatri tedeschi si davano opere francesi e italiane, ed è certo che Wagner conobbe fin dai suoi primissimi anni questa figura musicale funerea.

Già a diciannove anni, nel frammento *Die Hochzeit* (*Le nozze*), sua prima esperienza nel campo del dramma musicale, Wagner utilizza il *topos*, e lo fa in modo del tutto convenzionale. Nel recitativo dell'introduzione gli archi sottolineano un'esclamazione di Cadolt, «Verrat?» («Tradimento?»), con la variante *B*. Tale allusione a un pericolo mortale rimanda senza dubbio a una prassi tipicamente italiana. Molto più interessante è l'uso della figura in *Die Feen* (*Le fate*, 1833). Si tratta del momento drammatico culminante del finale I:

ADA	Was du auch morgen sehen magst, was dir für Unheil auch begegne, was dich für Schrecken auch bedrohn, o Arindal, o Arindal, laß nimmer dich so weit verleiten, mich, deine Gattin, zu verfluchen!
ARINDAL	Was höre ich, du spottest mein?
ADA	Sei standhaft dann und schwöre mir's, ach, schwöre nicht!
ARINDAL	[.....] Ich schwöre dir's!
ADA	[...] Weh mir, er hat geschworen!

[Qualsiasi cosa tu possa vedere, qualsiasi sventura ti possa colpire, qualsiasi orrore ti possa minacciare, o Arindal, o Arindal, non ti lasciare mai indurre a maledire me, la tua sposa! - Che debbo udire, ti burli di me? - Sii fermo allora e giuramelo... - ah no, non giurare! - Lo giuro! - Guai a me, egli ha giurato!]

⁵ Cfr. nota 4.

⁶ Il problema se l'autore di questo specifico brano sia effettivamente Mozart è irrilevante nel presente contesto.

Segue immediatamente un Adagio, introdotto dal timpano solo:



Esempio musicale 3.

Questo motivo di morte allude a una scena del finale II. In essa la fata Ada mette alla prova la costanza dello sposo gettando i suoi figli in un baratro di fuoco e annientando i suoi guerrieri. Arindal non supera la prova, e perciò la coppia viene divisa per sempre⁷.

In questo passo il *topos* non allude propriamente alla morte — dopo che Arindal ha maledetto la sposa, i figli riappaiono sulla scena sani e salvi —, ma alla separazione definitiva. Anche il profilo formale della figura presenta un aspetto personale e degno di nota. Le due crome dell'inizio formano un motivo secondario, che viene collegato alla variante C. Si vedrà come sia questo motivo — uno «spondeo» — sia l'ampliamento del significato del *topos* avranno un ruolo importante anche in parecchie opere ulteriori di Wagner.

Sebbene Wagner non abbia certo lesinato gli anapesti bellicosi nella partitura di *Rienzi*, essa contiene tuttavia un solo esempio della figura della morte, e cioè la variante C eseguita dal timpano all'inizio del finale II. È singolare che questo motivo introduca una scena di festeggiamenti; esso comunque allude chiaramente all'attentato di Orsini, che viene perpetrato però solo dopo il balletto.

In *Der fliegende Holländer* (*Il vascello fantasma*) emerge per la prima volta un'idea che sarà fondamentale in tutte le opere wagneriane: la redenzione attraverso la morte. Senta sacrifica la propria vita affinché l'Olandese recuperi la mortalità. Il loro comune destino di morte è già preannunciato al primo incontro, nel finale II, con straordinaria efficacia drammatica. Allorché l'Olandese compare sulla soglia, Senta sospende il proprio monologo nel bel mezzo di una frase; la lunga pausa è interrotta dall'intervento del timpano solo⁸:

⁷ L'espressione «per sempre» è riferita solo alla situazione dell'atto II. Alla fine del dramma la coppia può ricongiungersi grazie all'arte magica di Groma.

⁸ «Al suo primo apparire di fronte a Senta nel secondo atto l'Olandese mantiene un atteggiamento esteriormente del tutto tranquillo e solenne: tutti i suoi tumultuosi sentimenti sono compressi con acuta tensione nel suo intimo. Durante la prima lunga pausa, egli rimane immobile in piedi sulla soglia; con l'intervento del timpano solo, s'incammina lentamente verso il proscenio; all'ottava battuta del timpano si ferma; ... durante le tre battute seguenti l'Olandese si mette da un lato del palcoscenico, nel suo punto più avanzato, dove poi rimane immobile, in piedi, gli occhi costantemente volti verso Senta» (R. Wagner, *Bemerkungen zur Aufführung der Oper "Der fliegende Holländer"*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Bong, s.d., vol. V, pp. 164-165).



Esempio musicale 4.

Questo passaggio non contiene solo la variante C, ma anche un altro motivo secondario che viene collegato con il *topos* vero e proprio. Questa «figura puntata» (il cui punto, qui come in diverse opere più tarde, è surrogato da una pausa) rivela, proprio come lo «spondeo» delle *Feen*, i tratti personali nell'applicazione del *topos* da parte di Wagner. Altre figure di morte compaiono nell'aria di Daland, in significativo contrasto con il testo: «Doch... keines spricht!... Solt' ich hier lästig sein?» («Però nessuno dei due parla!... Ch'io sia d'impaccio qui?»). Anche il duetto seguente fra l'Olandese e Senta contiene gli stessi motivi⁹. Sono infine da menzionare anche i ripetuti anapesti nell'accompagnamento del coro dei marinai norvegesi nell'atto III. La loro notazione si differenzia da quella solita, poiché le note iniziali sono segnate a mo' di appoggiatura doppia; ed è, questa, una peculiarità wagneriana, che non si riscontra in nessun altro compositore.

Le terzine dei timpani nell'atto II di *Tannhäuser* non hanno che un significato cerimoniale, e servono a introdurre e accompagnare il coro degli ospiti («Freudig begrüßen wir die edle Halle» / «Lietamente salutiamo la nobile sala»). Lo stesso vale naturalmente per i ritmi anapestici proclamati dalle trombe all'ingresso dei cantori sulla scena. Anche nel resto della partitura la figura di morte non compare affatto, sebbene diverse scene dell'atto III ne offrano l'occasione. C'è di che chiedersi se Wagner, proprio come Verdi, non abbia cominciato, a metà degli anni '40, ad avvertire come un giogo il peso della convenzione, e

⁹ «Soltanto con le due battute del timpano solo prima del seguente brano in Mi minore l'Olandese si muove per avvicinarsi un poco a Senta: con un certo imbarazzo e una sorta di malinconica cortesia fa alcuni passi verso il centro durante il breve ritornello ... Con la nona e decima battuta l'Olandese, durante l'intervento del timpano solo, si muove di nuovo e si avvicina di due passi a Senta» (*ibidem*, p. 166). Sia da questa citazione sia da quella precedente (cfr. nota 8) emerge l'intenzione di Wagner: nell'avvicinarsi a Senta l'Olandese si appressa alla morte.

per questo evitasse l'uso del *topos* mortuario. Comunque nel 1847, in *Lohengrin*, le figure di morte appaiono di nuovo. Esse si differenziano chiaramente dai motivi di significato cerimoniale, identici sotto il profilo formale, che alludono a re Heinrich e ai festeggiamenti nuziali; questi sono eseguiti da trombe e corni, mentre le figure di morte sono affidate per lo più ai timpani. Per i momenti di maggiore tensione drammatica Wagner continua a privilegiare la variante C. Essa sottolinea nella scena iniziale dell'atto I le accuse di Telramund (coro maschile: «Ha, schwerer Schuld zeihst Telramund!» / «Ah! d'un grave delitto accusa Telramondo!») e nella scena III, 2 la sua morte. Il significato di quest'ultimo passo è peraltro ambiguo, poiché accompagna le parole di Lohengrin «Weh, nun ist all unser Glück dahin!» («Ahimè! Perduto è ormai ogni nostro bene!») e perciò allude non solo all'agguato fallito di Telramund e alla sua morte, ma anche alla domanda fatale posta da Elsa e alla conseguente separazione dei due innamorati. Un altro esempio di questa ambivalenza nell'ultima scena: il motivo delle viole (C) che accompagna le parole del re alla vista del corpo esanime di Telramund¹⁰ viene poco dopo ripreso dal timpano e allude allo sgimento di Elsa (nel punto in cui il secondo coro pronuncia le parole: «Wie ist ihr Antlitz trüb und bleiche!» / «Come pallido e turbato è il suo viso!»). Poiché la morte di Telramund riguarda non tanto il dramma vero e proprio quanto semmai l'intreccio di superficie, l'idea della separazione va considerata come il significato più importante tra i due: prova ne sia la ricomparsa della figura — questa volta come anapesto — all'arrivo del cigno e alla partenza di Lohengrin.

Per quanto sia difficile collocare *Tristan und Isolde* (*Tristano ed Isolda*) in una categoria drammatica precisa, una cosa è però certa: quest'opera non è una tragedia. Essa termina con un finale trasfigurante, privo di qualsiasi idea di colpa e di catarsi. Lo scambio, da parte di Brangäne, del filtro di morte con quello d'amore non è l'aristotelica *harmartia*, che mette in moto una catena di avvenimenti fatali; Wagner desunse bensì questo fattore dell'azione dalle fonti medievali, ma lo utilizzò senza alcuna implicazione tragica. L'inganno della sostituzione del filtro serve unicamente a manifestare la consapevolezza di una condizione che, come risulta dal racconto di Isolde, è radicata nell'antefatto. Anche la morte non è in questo dramma frutto del destino, bensì solo la conseguenza logica di una condizione schopenhauerianamente connaturata a tutto il reale, e viene sentita perciò piuttosto come qualcosa di positivo e non già di negativo. Forse per questa ragione Wagner rappresenta il duplice concetto Morte/Notte mediante motivi endogeni e non affida al *topos* alcun ruolo effettivo nella vera sostanza drammatica. Il motivo esogeno della morte appare solo nel-

l'atto I, associato all'idea di Isolde dell'«espiazione». Per quanto marginale, la figura viene trattata con stupefacente ingegnosità.

La situazione è la seguente. Brangäne ha completamente frainteso le parole di Isolde «Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah zu sehen, — wie könnt' ich die Qual bestehen?» («Non amata, il più nobile degli uomini vedere sempre presso di me: come potrei questo supplizio tollerare?»). Ella crede infatti che Isolde alluda a re Marke. Con «misteriosa confidenza» si avvicina allora a Isolde e dice, alludendo al filtro d'amore:

Kennst du der Mutter
Künste nicht?
Wähnst du, die alles
klug erwägt,
ohne Rat in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt? (I, 3)

[Non conosci di tua madre le arti? Pensi tu, che colei la quale tutto accortamente pondera, senza consiglio in paese straniero mi avrebbe con te inviata?]

Subito dopo, il timpano batte per tre volte la variante B; Wagner indica così con precisione il momento in cui Isolde concepisce l'idea di utilizzare il filtro mortale come strumento di redenzione. L'orchestra comunica con grande anticipo all'ascoltatore un'informazione che il testo esplicita solo 50 battute più tardi. L'esattezza della nostra interpretazione è comprovata dalla scena successiva: dopo che la principessa irlandese ha fatto chiamare Tristan («Herrn Tristan bringe meinen Gruß» / «A sir Tristano porta il mio saluto», preceduto dalla variante C con il motivo secondario «puntato»), si svolge un dialogo concitato con Brangäne, durante il quale Isolde ripete con amara ironia, parola per parola, i versi succitati. Anche la musica è la stessa, a parte lievi alterazioni del ritmo e della strumentazione. L'unica differenza sostanziale riguarda l'utilizzazione della figura della morte: questa volta il timpano non esegue tre volte la variante B, ma una volta soltanto la variante C. Possiamo dedurre che, almeno in questo contesto, il motivo B sta a rappresentare «un'idea», C invece «una decisione già presa».

In *Parsifal* Wagner associa il *topos* principalmente a concetti negativi; i motivi alludono, piuttosto che alla morte fisica, alla «profanazione» e alla «maledizione». Non solo la derisione del Salvatore da parte di Kundry, che ella racconta nell'atto II, ma anche l'uccisione di un cigno per mano di Parsifal nell'atto I viene caratterizzata come sacrilegio mediante la figura di morte. Durante la narrazione di Gurnemanz nell'atto I il timpano accenna alla maledizione che grava su Klingsor («Titurel, der fromme Held, der kannt' ihn wohl» / «Titurel, il pio eroe, ei ben lo conobbe»), e lo stesso motivo sottolinea, alla fine

¹⁰ Si tratta del passaggio menzionato da Dahlhaus (cfr. nota 1).

dell'atto II, il crollo del castello incantato. Anche Amfortas, Kundry e Parsifal sono, ciascuno in modo diverso, colpevoli: la loro colpa viene però espiata nel corso dell'azione. Ma la maledizione di Amfortas esige comunque una vittima, che è il padre dello stesso Amfortas (atto III):

Ihn fällt des Alters siegende Last,
da den Gral er nicht mehr erschaute.

[L'uccise il peso vincitore degli anni, poiché il Gral non più poté contemplare.]

Titirel stesso vi accenna, quando, verso la fine dell'atto I, rivolge al figlio tre domande:

Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?
Soll ich den Gral heut noch erschaun und leben?
Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?

[Figlio mio Amfortas, sei tu pronto al rito? Potrò io oggi ancora vedere il Gral e vivere? Debbo morire senza la guida del Salvatore?]

Ciascun verso di questo episodio tripartito dal forte carattere rituale è seguito dal motivo con la terzina (C), sicché il *topos* funge qui da risposta alle domande. Wagner adotta la variante C anche negli altri casi summenzionati. Solo nell'atto I il turbamento di Parsifal per la notizia della morte di sua madre viene espresso mediante un anapesto. Anche in questo caso la spiegazione testuale sopraggiunge solo molto più tardi (atto II):

Wehe! Wehe! Was tat ich? Wo war ich?
Mutter! Süße, holde Mutter!
Dein Sohn, dein Sohn mußte dich morden!

[Ahimè! Ahimè! che cosa ho fatto? Dov'ero io mai? O madre! O cara, o dolce madre! Tuo figlio, tuo figlio doveva ucciderti?]

Oltremodo illuminante è, in questo dramma, la netta differenza fra significato «soggettivo» e «oggettivo» del *topos*. Quest'ultimo viene affidato esclusivamente alla variante C eseguita dal timpano; quello «soggettivo» viene espresso invece tramite una figura degli archi, nella forma della variante B. Poiché i casi finora presentati appartengono alla categoria «oggettiva», citeremo ora alcuni esempi dell'uso «soggettivo».

All'inizio dell'atto II Klingsor crede di potere sconfiggere Parsifal con il potere della magia:

Du da, - kindischer Sproß!
Was auch
Weissagung dir wies,
zu jung und dumm
fielst du in meine Gewalt:
die Reinheit dir entrissen,
bleibst mir du zugewiesen!

[Ehi tu, costà, germoglio fanciullesco! Qualunque cosa la profezia t'abbia presagito, troppo giovane e sciocco, cadesti in mio potere: spogliato della tua purezza, a me votato rimani!]

Il motivo B, eseguito due volte dai violoncelli, allude qui all'infondatezza dell'illusione del mago. Altri due esempi si riferiscono a Kundry: ella si crede a torto dannata in eterno, e perciò sia la sua impetuosa uscita in scena nell'atto I sia il suo risveglio all'inizio dell'atto III sono accompagnati dallo stesso motivo. In tutti e tre i casi, però, l'«orchestra onnisciente»¹¹, rappresentata dal violoncello, attenua l'implicita connotazione fatale della figura di morte.

Ad onta della sua pregnante efficacia drammatica, il *topos*, nelle opere fin qui esaminate, non rappresenta mai un fattore costitutivo della struttura complessiva. Che i motivi rivestano un'importanza marginale, come in *Tristan*, o centrale, come nello *Holländer*, essi riconfermano comunque il loro carattere esogeno, in quanto vengono utilizzati indipendentemente dagli elementi musicali costitutivi del dramma. La situazione è del tutto diversa in *Der Ring des Nibelungen* (*L'anello del Nibelungo*). Qui la figura di morte è coinvolta nella struttura drammatico-musicale, quella struttura cui è subordinato, in questo dramma così complesso, l'insieme dei Leitmotive, più nettamente di quanto non accada nelle altre opere di Wagner. Non meraviglia il fatto che i motivi della morte nel *Ring* ricorrano con gran frequenza, se è vero che il destino svolge qui un ruolo decisivo, e musicalmente esplicito. Più importante ancora di questa differenza quantitativa rispetto alle altre opere è comunque l'aspetto qualitativo, che si presta ad una trattazione sistematica meglio che ad una cronologica. Per questo si esamineranno qui modi diversi di utilizzazione del *topos*, illustrati con esempi tratti dalle quattro partiture.

1. *Sonorizzazione*. In genere Wagner si astiene dalla sonorizzazione orchestrale della morte mediante la figura ad essa direttamente associata. Nel *Ring* ho rinvenuto un solo esempio di questo procedimento, nella *Walküre* (II, 5): la morte di Hunding. Dopo di aver ucciso il rivale Siegmund con l'aiuto di Wotan, Hunding viene liquidato dalla medesima divinità suprema con un semplice gesto. I motivi di morte in

¹¹ L'espressione è di Thomas Mann.

questo passo sono indispensabili, perché le indicazioni di regia («Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding tot zu Boden» / «Di fronte al cenno di disprezzo ch'egli fa con la mano, Hunding cade a terra morto») non si lasciano realizzare sulla scena in maniera inequivoca: Hunding non ha alcuna ferita, e lo spettatore potrebbe immaginare ch'egli venga meno al cospetto dell'apparizione del dio. Anche le parole che precedono il gesto di Wotan non danno alcuna informazione precisa, anzi risultano fuorvianti: «Geh' hin Knecht! Knie vor Fricka!» («Vattene, servo! Inginocchiati davanti a Fricka»). Per questo il *topos* assume qui la funzione di comunicare un'informazione necessaria.

2. *Ampliamento di significato*. Come è già emerso dall'analisi di diverse opere, Wagner a volte dilata i confini del significato. È tuttavia sempre documentabile una relazione diretta con il concetto di «morte». L'idea della «separazione definitiva» ha in comune con la morte il concetto di «fine» (*Die Feen, Lobengrin*); alla «profanazione» succede la «maledizione», e questa conduce alla «dannazione eterna» (*Parsifal*). Anche nel *Ring* il *topos* viene riferito a concetti ampliati rispetto all'idea di «morte». Di fatto, la morte di un dio rappresenta comunque un problema, che di per sé appare irrisolvibile e perciò esige l'ampliamento del significato. Fasolt, Fafner, Mime, Siegmund e Siegfried muoiono tutti come uomini; ma il concetto di «morte», quando si parla degli dèi, è espresso soltanto dalle parole «Untergang» («declino») e «Ende» («fine»), a volte magari in modo esplicitamente paradossale, come per esempio quando le Norne annunciano «Der ewigen Götter Ende dämmert ewig da auf» («Degli eterni dèi la fine ecco spunta, crepuscolo eterno») in *Götterdämmerung* (*Crepuscolo degli dèi*, prologo, scena delle Norne; a queste parole nel timpano rintocca la variante C). In questo contesto anche la funzione delle mele d'oro di Freia non è del tutto chiara. È vero che nella seconda scena di *Das Rheingold* (*L'oro del Reno*) Fafner e Loge alludono a questo nutrimento come condizione necessaria per la vita degli dèi; ma in un altro punto, le figure di morte che accompagnano le parole di Loge «Deiner Hand, Donner, entsinkt der Hammer!» («Alla tua mano, o Donner, ve', sfugge a terra il martello!») si riferiscono più alla perdita dell'eterna giovinezza che alla morte vera e propria.

La figura viene applicata in modo analogo nella scena finale della *Walküre*. Wotan ha privato Brünnhilde della sua divinità; ciò significa, ovviamente, che ella dovrà un giorno morire. Tuttavia in questa scena non assistiamo alla morte corporea di Brünnhilde, ma alla «perdita dell'immortalità», e quindi si può a ragione supporre che la figura di morte eseguita dal timpano prima e dopo il motivo cromatico del sonno si riferisca a tale privazione. D'altra parte questa interpretazione non ne esclude affatto un'altra, quella di una «definitiva separa-

zione»: padre e figlia non si rivedranno mai più. E in effetti le parole di Wotan accennano a entrambi i significati: «Denn so kehrt der Gott sich dir ab, so küßt er die Gottheit von dir» («Come, dunque, si volge via il dio da te, così la divinità via da te bacia»).

3. *Predizione*. I motivi di morte usati in funzione premonitrice sono oltremodo numerosi. La figura funge da vero e proprio vettore di quella predizione fatale che percorre come un filo conduttore l'intero dramma. Il *topos* appare per la prima volta nella scena iniziale del *Rheingold*, alle parole di Woglinde:

Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold.

[Solo chi dell'amore la potenza rinnega, solo chi dell'amore la gioia respinge, costui solo la magia conquista di costringere l'Oro in anello.]

Lo udiamo per l'ultima volta durante il monologo finale di Brünnhilde (*Götterdämmerung*, III, 3), la quale annuncia che è ormai scaduto il tempo della predizione. La figlia di Wotan non è più in balia del destino; ella ha penetrato il senso di quanto è accaduto:

Mich mußte
der Reinste verraten,
daß wissend würde ein Weib!

[Me dovette quel purissimo tradire, perché una donna diventasse sapiente!]

Fra questi due esempi la figura ricorre molte altre volte, sottolineando in modi diversi il tema drammatico fondamentale. Dovunque emerga la brama di dominio e ricchezza simboleggiata dall'anello, i motivi di morte risuonano nell'orchestra. In questo modo, quasi tutte le azioni collegate con l'anello preconizzano l'annientamento finale degli dèi.

Citeremo qui alcuni esempi. Al personaggio che, mosso dalla cupidigia, si impossessi dell'anello spetta *ipso facto* l'attributo musicale del *topos*. Così, per esempio, la variante A annuncia, nella scena del Nibelheim nel *Rheingold*, l'ingresso di Alberich (eccezionalmente l'anapesto è eseguito qui non dai timpani, ma dai piatti con le bacchette feltrate). Diversamente da Alberich, Mime, Fasolt e Fafner, Siegfried non conosce l'avidità; per questo, quando egli infila l'anello al dito, manca la figura di morte (*Siegfried*, II, 3). Ma nel momento in cui lo dona a Brünnhilde udiamo nei timpani la variante C, e lo stesso accade

quando, a Hagen che gli chiede dove sia diretto, egli risponde: «Zu Gibichs starkem Sohne» («Dal forte figlio di Gibich!»; *Götterdämmerung*, I, 1). Non sono dunque le intenzioni di Siegfried, bensì le sue azioni inconsapevolmente fatali, a suscitare la figura di morte.

Nell'episodio dell'uccisione del gigante Fasolt (*Rheingold*, scena 4) la figura ha in apparenza una mera funzione descrittiva; in realtà, però, le varianti A e C alludono al gesto assassino del fratello Fafner e al furto dell'anello. Il *topos* qui sta a significare che l'evento si inserisce in una catena di avvenimenti fatali; lo stesso vale per la morte di Fafner (*Siegfried*, II, 2) e di Siegfried (*Götterdämmerung*, III, 2).

Nelle scene di carattere «narrativo» la figura di morte, a prima vista, è associata a eventi preteriti, sicché la sua funzione potrebbe intendersi retrospettiva. Tuttavia anche in questi casi essa è di fatto un'anticipazione del finale tragico. In *Siegfried* (III, 1) Wotan, in veste di Viandante, erudisce la dea Erda circa la punizione inflitta a Brünnhilde e commenta: «Frommten mir Fragen an sie?» («Mi gioverebbero le domande a lei?»). Qui il motivo C si riferisce non alla perdita immortalità della Walkiria bensì a una circostanza importante: il primo degli dèi ha trascurato di interrogare la figlia propria e di Erda, lasciando così intentata l'unica possibilità di fermare la «ruota che rota». Da questo momento non è più possibile tornare indietro, il corso del destino è segnato. Anche i motivi A e C che accompagnano la narrazione di Waltraute in *Götterdämmerung* (I, 3) si riferiscono non tanto a avvenimenti dati del passato, come per esempio lo spezzarsi della lancia, quanto piuttosto al futuro, al crepuscolo degli dèi.

Poiché gli «uomini» nel dramma sono del tutto ignari del destino ineluttabile, solo l'orchestra può rendere manifesto il vero significato degli eventi mediante motivi endogeni ed esogeni. Quanto agli dèi, la fanno sí più lunga, ma però sottovalutano la potenza del destino, e cercano di deviarne il corso autoingannandosi. Fra di loro, solo Erda è onnisciente: ma non partecipa affatto all'azione. Brünnhilde sta, in un certo qual modo, a metà tra gli dèi e gli uomini. Nonostante la perdita dell'immortalità, la figlia di Erda conserva la memoria di quando era Walkiria e viveva accanto al padre Wotan: questo spiega come ella possa presentire la catastrofe imminente (*Siegfried*, III, 3):

Lachend laß uns verderben,
lachend zugrunde gehn!

[Ridendo, lasciaci rovinare, ridendo, a perdizione andare!]

La premonizione è qui espressa esplicitamente sia dalla musica (in specie dal motivo A) sia nel testo. Al contrario, le parole di Siegfried

Eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhildes zu gedenken!

[Una dottrina facilmente ho appreso: il rimembrar di Brünnhilde!]

vengono contraddette e smentite con acuta ironia dalla figura mortuaria (*Götterdämmerung*, prologo).

4. *Doppio significato*. Come si è detto, già gli operisti francesi e italiani avevano messo a frutto l'ambiguità del *topos* a scopi drammatici. Wagner riprende tale procedimento applicandolo in particolare alla contraddizione fondamentale dei pensieri e delle ambizioni di Wotan: libertà e potere sono sostanzialmente incompatibili. Quando nella *Walküre* (II, 2) il dio spiega alla figlia Brünnhilde il motivo del compito di procurare al Walhall una schiera di eroi, udiamo nell'orchestra, accanto all'anapesto «guerriero» dei fiati, lo stesso motivo eseguito dai timpani. Senza dubbio questi ultimi rappresentano la voce del destino, i primi, invece, le illusioni di Wotan.

Ancora più interessante è il doppio uso della variante con la terzina (C) in *Rheingold*. La seconda scena inizia con una descrizione musicale della reggia degli dèi. Mentre Wotan e Fricka sono ancora immersi nel sonno, le tube fanno risuonare il solenne Leitmotiv del Walhall, mentre una fanfara in terzine esalta la magnificenza dell'edificio. Qui non vi è nessuna traccia di destino e morte. Anche l'accompagnamento orchestrale alle parole pronunciate da Wotan nel sonno

Der Wonne seligen Saal
bewachen mir Tür und Tor:
Mannes Ehre,
ewige Macht,
ragen zu endlosem Ruhm!

[La sala serena della voluttà a me vegliano porte e portali: umano onore, potenza eterna, salgono a sconfinata gloria!]

non rimanda in nessun modo all'idea di destino. È vero che si ode, accanto a una scheggia del tema del Walhall, il motivo dell'Anello, melodicamente affine, ma il *topos* eseguito dalla tromba si riferisce certamente solo allo splendore e alla maestà della rocca. Né Wotan né gli altri dèi fanno alcunché del furto dell'Oro; non ancora segnati dal destino, essi si rallegrano alla vista di quella che sarà la loro dimora.

Consideriamo ora il finale della scena quarta. Nel frattempo sono accadute molte cose: Alberich ha pronunciato la sua maledizione, Freia è stata riscattata e l'eterna giovinezza degli dèi è così stata riconquistata, l'anello ha fatto la sua prima vittima. Il contratto è stato comunque rispettato, e dopo che Donner e Froh hanno cacciato la nebbia e gettato il ponte dell'arcobaleno la rocca appare di nuovo in tutto il suo splendore. Le tube dan fiato al tema del Walhall, le trombe ai motivi con le terzine, e apparentemente si prepara una ripresa dell'inizio della

scena seconda (anche la tonalità, Re \flat maggiore, è la stessa). Ma ben presto lo squillo delle trombe si fa meno acuto, il motivo appare nei registri piú gravi e assume, ripreso da corni e tromboni, un timbro piú cupo. Quando finalmente gli dèi si incamminano verso la rocca, le parole di Loge

Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wännen.

[Alla loro fine essi si appressano, essi che cosí forti nel loro durare si credono.]

sono punteggiate dalla figura di morte (C), rintoccata per la prima volta dal timpano solo¹². In breve spazio la formula ha mutato il proprio significato, diventando, da espressione di magnificenza, simbolo del declino. Sfruttando il doppio significato di un dato motivo, Wagner ha collegato a vicenda due scene diverse, e tale legame, sia musicale sia drammatico, rafforza l'unità strutturale del dramma.

5. *Integrazione di topos e Leitmotiv.* Nella maggioranza degli esempi citati la figura di morte si presenta in collegamento con svariati Leitmotiv; questo vale in particolare per quei momenti in cui essa anticipa l'esito del dramma. L'intervento di Woglinde nella scena iniziale del *Rheingold* si svolge sulla cosiddetta melodia della Rinuncia all'amore; le parole di Brünnhilde citate dalla scena finale della *Götterdämmerung* sono accompagnate dal motivo del Destino. Nello stesso modo la formula associata alla morte si collega con altri elementi semantico-musicali, come per esempio i motivi del Dominio dell'oro, dell'Anello, dell'Inquietudine di Wotan, della Maledizione, della Vendetta del Nibelungo, eccetera. Basta questo a dimostrarne l'importanza essenziale nella struttura complessiva del dramma. E tuttavia sia il *topos* sia il Leitmotiv conservano, negli esempi citati, la loro autonomia: assegnati a parti orchestrali diverse, li si possono sempre distinguere chiaramente. Pur essendo collegati dal punto di vista drammatico, sotto il profilo formale il motivo esogeno e quello endogeno vengono presentati indipendentemente l'uno dall'altro.

L'integrazione completa fra *topos* e Leitmotiv esige logicamente la rinuncia a questa autonomia formale. Poiché la figura di morte è preesistente al dramma stesso e per di piú non sopporta modifiche, sarà essa l'elemento donde vengono derivati i Leitmotiv. Tuttavia, non solo all'ascolto ma anche all'esame della partitura, si ha l'impressione che avvenga il contrario. Il Leitmotiv compare per la prima volta in una certa situazione, viene ripetuto piú volte e si lascia ben presto de-

¹² Il motivo dei timpani risuona poi anche durante il successivo lamento delle Figlie del Reno.

cifrare con l'ausilio delle informazioni verbali e visive. Solo in seguito emerge che il motivo cela al suo interno una e persino piú varianti del *topos*. Dal punto di vista drammatico questa modalità di presentazione è ovviamente la piú efficace. Il fatto che il *topos* sia il piú antico dei due elementi e abbia quindi generato il Leitmotiv non ha, in questo contesto, alcuna importanza. Conta soltanto quel che sentiamo e vediamo.

L'esempio piú semplice di siffatta integrazione è il trattamento del Leitmotiv dei Giganti. Questo motivo ricorre sotto forme svariate, che presentano però tutte come comun denominatore una figura puntata. Questa figura è identica al secondo motivo secondario che, come si è già detto, compare spesso insieme con una variante del *topos* vero e proprio, incrociandosi con esso. Il motivo dei Giganti comunque, di per sé e senza il concorso della figura di morte, non presenta alcun riferimento a veruna idea di fatalità; essa affiora solo mediante l'aggiunta di una delle tre varianti, per esempio un anapesto. Mentre alla morte del gigante Fasolt (*Rheingold*, scena 4) Leitmotiv e *topos* appaiono ancora distinti, essi si fondono in un unico elemento alle ultime parole di Fafner morente (*Siegfried*, II, 2):



Esempio musicale 5.

Il motivo di Hunding (*Walküre*, I, 1) è sempre stato descritto nella bibliografia wagneriana come efficace caratterizzazione della natura truce, brutale e prepotente del consorte di Sieglinde¹³. Qui emerge una questione fondamentale: può un elemento musicale isolato che non sia un segno di tipo iconico (come per esempio il motivo della Lancia di Wotan) o un *topos* rappresentare alcunché di razionalmente comprensibile? Beninteso il motivo di Hunding non è affatto isolato all'interno del processo drammatico: noi vediamo il personaggio sulla scena e udiamo le sue parole. Ma proprio per questo noi cerchiamo nella fattispecie formale del motivo un'interpretazione che di fatto elaboriamo tramite un riferimento continuo a dati fattori dell'azione. Ciò è tanto piú singolare in un caso come questo, dove ci sarebbe in realtà la possibilità di un'interpretazione semantica dell'elemento musicale in que-

¹³ Cfr. per esempio M. Chop, *Die Walküre*, Leipzig, s.d. (*Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst*, 10), trad. it. *L'anello del Nibelungo di Richard Wagner*, Milano, Mondadori, 1983, p. 115; E. Newman, *The Wagner Operas*, New York, Knopf, 1963, trad. it. *Le opere di Wagner*, Milano, Mondadori, 1981, p. 541.

stione condotta sulla base di argomentazioni oggettive. Nella configurazione melodica originaria del motivo di Hunding si avverte già, infatti, la variante *A* del *topos* e i due motivi secondari (es. 6a). Essi emergono ancora più chiaramente laddove il Leitmotiv assume una forma esclusivamente ritmica; qui compare anche la variante con la terzina (es. 6b).

Esempio musicale 6.

Nella scena II, 5 questa versione ritmica viene enunciata non solo dal timpano, ma anche dal corno di bufalo (sulla scena): in questo modo il Leitmotiv si è trasformato inequivocabilmente in una figura di morte. La differenza con l'esempio precedente è chiara: mentre il motivo dei Giganti è di per sé «neutrale», nel motivo di Hunding è già presente, fin dalla prima apparizione, il simbolo della morte di Siegmund.

Dopo che la lancia di Hagen ha colpito Siegfried alla schiena, nell'orchestra compare un motivo che si riferisce alla morte dell'eroe: il cosiddetto motivo funebre (*Götterdämmerung*, I, 2; es. 7a). Contrariamente al motivo di Hunding, questo presenta solo un'affinità molto vaga con la figura di morte; lo «spondeo» dell'inizio, ripetuto, si approssima alla formula metrica del giambo. Quando però il motivo viene ripreso ritmicamente dal timpano, il riferimento alla morte appare più evidente (es. 7b). Subito dopo esso appare nudo e crudo, ossia nella forma del nostro *topos* (es. 7c).

La figura di morte compare qui, come già in precedenza, insieme con il motivo del Destino. Ma la sua evoluzione non è ancora terminata: nell'istante in cui Siegfried muore, il Leitmotiv ricompare nella forma dell'esempio 7b, e nella musica del corteo funebre che segue esso assume a volte la sua veste melodica, a volte quella ritmica. Mentre quest'ultima, immutata, allude alla catastrofe, la prima è utilizzata con molta flessibilità; essa accompagna perfino gli accenni alla stirpe dei Wälsidi, alle gesta di Siegfried e al suo amore per Brünnhilde. E però la musica del corteo funebre è dominata dall'idea della morte e della fatalità, poiché dal momento in cui nel nucleo del Leitmotiv si è avvertita la pre-

Esempio musicale 7.

senza del *topos*, non ci si può più sottrarre al suo significato. Particolarmente interessante in questo esempio è il fatto che sia l'elemento endogeno sia quello esogeno sono associati con il concetto di «morte» per mezzo di un parametro musicale: semplificando si potrebbe dire che la melodia si riferisce alla morte corporea di Siegfried, il ritmo alla morte come fatalità.

Riassumiamo brevemente i risultati di questa analisi. Sebbene Wagner aggiunga alla figura di morte due motivi secondari, egli non ne ha però affatto modificato l'aspetto formale. Un *topos* è in effetti un elemento legato alla tradizione e, diversamente dal Leitmotiv, presenta un margine di variabilità minimo. D'altra parte, però, la figura esogena, diversamente da quella endogena, consente al compositore di rendere immediatamente manifesta la propria intenzione: il significato designato dalla figura è infatti già noto all'ascoltatore. È del tutto indubbio che, al tempo di Wagner, il pubblico abbia colto subito il significato dell'assolo del timpano nel momento in cui l'Olandese e Senta si incontrano per la prima volta. E non è detto che questo non valga ancora oggi. È quantomeno certo che il *topos* non è affatto scomparso dalla prassi contemporanea; semplicemente, lo si riscontra in generi diversi. Così, per esempio, i compositori di colonne sonore per i film americani fanno uso frequente di questa figura ereditata dalla tradizione, in modo particolare nei *thrillings*.

Una piccola ma non trascurabile differenza tra l'uso del motivo da parte di Wagner e la prassi seguita dai musicisti italiani coevi si riscon-

tra nella strumentazione. Mentre in Donizetti, Mercadante e Verdi il motivo esogeno della morte viene affidato, oltre che al timpano, anche al trombone, Wagner lo riserva perlopiù agli strumenti a percussione. Wagner impiega i tromboni e le tube per scopi molto diversi, per esempio come strumenti che esprimono un'atmosfera di solenne letizia. In Italia, secondo una tradizione vetusta, si tende piuttosto a vedere nel trombone un attributo sonoro della sfera religiosa o ecclesiastica, alla quale lo si adibisce anche nell'opera. È noto che il concetto di "morte" ha spesso in Verdi un risvolto religioso: questo spiega il ruolo del trombone, cui è spesso affidata l'immagine sonora della morte.

Questa distinzione formale è del resto connessa con una differenza molto più importante, che concerne il significato e la funzione del *topos*. I drammi wagneriani sono incentrati principalmente su idee. Già nella sua opera giovanile più importante, *Die Feen*, affiora la problematica del destino e della morte; essa diviene più evidente nello *Holländer*, e nel *Ring* vi si aggiungono le questioni della volontà, del potere, della libertà. Il concetto di "destino" è centrale in Wagner e funge, almeno nel *Ring*, da elemento drammatico basilare. I drammi verdiani sono invece fondati su caratteri e conflitti umani. Anche in Verdi il destino ha un ruolo importante; ma esso non viene mai rappresentato come fattore primario, bensì come sbocco del conflitto fra la convenzione sociale e le passioni individuali. Se la si esamina attentamente, l'idea di "destino" dell'operista italiano presenta differenze sostanziali rispetto a quella del suo coetaneo tedesco. Se in Wagner gli uomini (e in un certo senso anche gli dèi) non sono affatto in grado di sottrarsi al destino, questa possibilità rimane in Verdi fundamentalmente aperta. Il fatto che poi anche i suoi personaggi soccombano al destino in quanto prigionieri delle convenzioni sociali (come in diverse opere giovanili) o vittime di un sistema politico-sociale (come in *Don Carlo*) non inficia questo principio.

Queste considerazioni bastano a spiegare come mai nell'opera verdiana la figura di morte, come si è già detto, non possa mai fungere da fattore costitutivo della struttura complessiva, ma domini solo singole scene. La centralità dell'idea del "destino" nella Tetralogia esige invece che il simbolo musicale del doppio concetto di "morte" e "fatalità" sia il fondamento strutturale dell'intero dramma. Questa è la logica conseguenza della filosofia del suo creatore¹⁴.

Quando Wagner nel 1851 dichiarò «ad alta voce» che la perversità del genere artistico dell'opera in musica consisteva nella trasformazione di un mezzo dell'espressione (la musica) in uno scopo e nella de-

gradazione dello scopo dell'espressione (il dramma) a mero mezzo¹⁵, egli non poteva certo supporre che questa massima si sarebbe dimostrata del tutto insostenibile solo un secolo dopo. Va da sé che già da gran tempo c'è stato chi ha messo in dubbio l'esattezza di questa affermazione apodittica; e però solo nel secondo dopoguerra l'antitesi opera/dramma musicale è stata universalmente rifiutata. Oggi siamo giunti alla convinzione che Wagner, denunciando l'«errore» del genere operistico, si sia creato un mito personale, atto a sorreggere le fondamenta teoriche delle sue composizioni a venire.

Che lo «smascheramento» abbia tardato tanto si deve almeno in parte ad una tradizione critica che per lungo tempo è stata incapace di analizzare senza pregiudizi la tecnica compositiva di Wagner. Tolte poche eccezioni, qualsiasi rapporto tra il dramma musicale, considerato sacrosanto, e la volgarità del genere operistico italo-francese veniva negato *a priori*, sulla base delle dichiarazioni dello stesso Wagner, e rimaneva quindi inesplorato.

La presente indagine mostra quanto sia facile mettere a nudo la contraddizione fra il teorico e il drammaturgo musicale. È Wagner stesso a confutare la propria tesi nella prassi compositiva. Come avrebbe infatti potuto servirsi della figura della morte propria all'opera francese e italiana, se già colà essa non fosse stata un mezzo (musicale) dell'espressione (drammatica)? Certo è sempre esistito chi crede di andare all'opera solo per godersi le arie di coloratura; ma a nessun melomane verrebbe mai in mente di considerare l'ostinato del timpano nel finale ultimo della *Norma* o i motivi dei tromboni nell'atto IV di *Macbeth* fonte di un piacere estetico fine a se stesso e tale da rappresentare lo scopo vero delle serate ch'egli passa a teatro. Tuttavia questi elementi sono mezzi espressivi efficaci oggi come cent'anni fa: essi evidenziano l'idea drammatica che sta alla base dell'azione teatrale. Proprio per questa ragione Wagner li ha ripresi, inserendosi così in un'antica tradizione. E tradizione non significa convenzione, ma il suo opposto: un uso costantemente *rinnovato* dell'eredità del passato. Appunto questo è il grande merito di Wagner. In quasi tutte le sue opere egli ha messo il *topos* al servizio della materia drammatica specifica e lo ha utilizzato nella partitura con sovrana maestria. Il che comprova come non siano le dichiarazioni del teorico sibbene le facoltà del compositore a decretare la grandezza del drammaturgo musicale.

¹⁴ In questa prospettiva si rimanda a A.A. Abert, *Verdi und Wagner*, in «Analecta Musicologica», XI (1972), pp. 1-13, trad. it. nel volume collettivo *Wagner in Italia*, a cura di G. Rostirolla, Torino, ERI, 1982, pp. 305-314.

¹⁵ Cfr. R. Wagner, *Oper und Drama*, in *Gesammelte Schriften* cit., vol. III, pp. 230-231, trad. it. *Opera e dramma*, vol. I, Torino, Bocca, 1894, p. 25.