

RICHARD WAGNER

TRISTAN UND ISOLDE: INNO ALLA NOTTE

di
Ottavio de Carli

Premetto e sottolineo che abbiamo pensato di organizzare questo incontro per scopi puramente propedeutici: l'intento è infatti solo quello di introdurre il *Tristano e Isotta* di Wagner in modo che anche chi eventualmente si accinge ad ascoltare l'opera per la prima volta, possa seguirla con quel minimo di consapevolezza necessaria per apprezzarla almeno nei suoi aspetti più importanti. Wagner non sempre è conosciuto dal pubblico italiano, anche perché si presenta il problema non indifferente del libretto in lingua tedesca: spesso ci sono le traduzioni simultanee, ma quella delle opere con i sottotitoli è una delle questioni oggi più dibattute nel mondo del teatro e non tutti sono favorevoli all'idea di utilizzare questo sistema di didascalie. Resta comunque il fatto che senza la comprensione del testo poetico, è impensabile apprezzare a pieno le opere di Wagner. Fortunatamente la trama del *Tristano* è tutto sommato molto semplice, senza dubbio la più semplice delle opere wagneriane, e questo mi facilita il compito: ma vale comunque la pena di raccontarne brevemente la storia, pur senza la pretesa di rivelarne illuminanti interpretazioni.

A scanso di equivoci, cercherò di partire da alcune premesse generali, forse per qualcuno scontate e banali, ma in ogni caso necessarie per ambientare Wagner nella storia dell'arte musicale europea.

Per partire allora ho pensato di fare un rapidissimo *excursus* - proprio molto veloce - sulla storia del teatro.

Voi sapete che il teatro musicale nasce verso la fine del Cinquecento, più o meno all'epoca di Shakespeare; nasce per l'esigenza di raccontare in musica delle storie. Queste storie nel corso dell'epoca barocca diventano emblematiche di determinate situazioni, che i musicisti tendono a sottolineare e a focalizzare, in modo da porre in particolare luce atteggiamenti e aspetti che la vita umana continuamente presenta (anche se magari in forma meno chiara ed evidente che nella finzione). Questi aspetti sono quelli che noi molto genericamente chiamiamo 'sentimenti'; nell'epoca barocca li chiamavano 'affetti'. Il teatro li rappresentava in maniera quasi fotografica, cioè fermando l'attenzione su di essi anche a scapito del regolare fluire della narrazione. Nell'opera, in altre parole, si svolgeva sì una vicenda, ma non era tanto quella che interessava al musicista e quindi all'ascoltatore - la narrazione della trama si dipanava infatti principalmente attraverso i recitativi -, quanto piuttosto il potersi soffermare sulle singole situazioni emotive, dove emergeva un particolare sentimento, un *affetto*, che veniva contemplato attraverso un momento musicale che ne rappresentasse in qualche modo la descrizione. C'era il sentimento dell'ira, il sentimento dell'amore, il sentimento del perdono - *La clemenza di Tito*, per esempio -, il sentimento della magnanimità e così via; e ad ogni *affetto* corrispondeva un'aria, elaborata secondo un linguaggio retorico abbastanza convenzionale. Era una sorta di 'fotografia' che naturalmente 'congelava' un po' i sentimenti, stilizzandoli e idealizzandoli.

A ben vedere, nell'epoca barocca mancava quello che per noi è fondamentale nel teatro, cioè l'elemento psicologico, il cammino interiore che compiono i personaggi. Questo era invece realizzato attraverso dei momenti di per sé statici, che possono essere paragonati a immagini fotografiche. Non c'era ancora il cinema: credo che il paragone aiuti molto.

Fu la fine del Settecento, in particolare Mozart, a scoprire che i personaggi non possiedono un carattere o un sentimento precisamente definito; ma che di volta in volta, a seconda delle relazioni umane che si intrecciano, cambiano i personaggi, le situazioni, i sentimenti - ciò avviene ad esempio nelle *Nozze di Figaro*, ma anche nel *Don Giovanni*. L'amore che uno prova dentro di sé può cambiare a seconda dei personaggi che sono presenti in scena. Così Mozart scopre il cammino dell'interiorità, il cammino della psicologia in musica: insomma scopre il cinema, cioè che i sentimenti, le situazioni, le emozioni, le impressioni sono mutevoli, inafferrabili, a volte del tutto sfuggenti. Di fatto, l'Ottocento ha indagato su questo aspetto e la storia del teatro ottocentesco è diventata la storia dell'interiorità dei personaggi, non tanto delle vicende esteriori. Anche perché, se le analizziamo con un pizzico di ironia, vediamo che si tratta di vicende che non stanno in cielo né in terra, e il più delle volte non hanno né capo né coda. Sarebbe bello scrivere un libro buffo di lettura dei melodrammi cercando di sottolinearne le incongruenze, che fra l'altro sono ampiamente presenti anche in Wagner. Non è comunque questo che importa ai musicisti dell'Ottocento. Quello che a loro importa è sottolineare l'interiorità dei personaggi. Un esempio tipico che credo tutti voi conosciate molto bene è in *Rigoletto*: "*Quel vecchio maledivami*" è una frase recitata, però dentro vi si sente tutto il cammino psicologico che sta facendo questo personaggio, che si rode interiormente, alimentando dentro di sé un senso di inquietudine, frustrazione e desiderio di vendetta al tempo stesso.

Su questa indagine nella psicologia dei personaggi si sviluppa tutto il teatro dell'Ottocento. Osservando a grandi linee questo percorso, si può rilevare che da un concetto tutto esteriore di spettacolarità, il teatro scopre un po' alla volta l'interiorità e in tale cammino si può dire che Wagner e in particolare il *Tristano e Isotta* rappresenti un punto di arrivo. *Tristano e Isotta* è infatti forse l'opera più interiorizzata, più 'psicologica' che mai sia stata creata; in essa, tutto l'aspetto esteriore non ha in fondo alcuna importanza. Le azioni dei personaggi, i luoghi fisici in cui si trovano, il tempo trascorso tra una situazione e l'altra, ecc., non hanno alcun valore. Nonostante Wagner abbia intitolato il lavoro *Handlung* (azione), che è la parola in assoluto meno adatta per definirlo, in realtà questa è un'opera dove di azione non ce n'è affatto. Chi si prefigura un teatro come quello di Verdi o di Rossini, dopo un'opera di Wagner non può che restare per lo meno perplesso. C'è in effetti una grande discussione se Wagner sia davvero teatrale oppure no. Credo tuttavia che sia sbagliato valutare la

questione sotto questo punto di vista: in Wagner c'è piuttosto una introspezione tale per cui - lo diceva lui stesso - perfino il teatro diventa secondario.

Sotto questa prospettiva, può essere comprensibile come sia stata concepita anche l'idea del teatro wagneriano, e mi riferisco proprio a quello sorto a Bayreuth, dove le luci in platea vengono spente, l'orchestra è nascosta in buca, e non si deve vedere niente che non sia la scena dell'opera. Ciò non per calarsi meglio nella storia e renderla più realistica, perché non vi è nulla di realistico in questo, ma piuttosto per meglio immedesimarsi nell'interiorità della vicenda e del dramma. In *Tristano e Isotta* i personaggi sono pochissimi e oltretutto sono personaggi che non hanno consistenza concreta. È difficile immaginare Tristano e Isotta come personaggi davvero reali. La loro apparenza fisica, il loro aspetto esteriore non risulta dall'opera. Anche la sequenza dei tempi non è chiara, ad esempio tra il I atto e il II atto non si capisce quanto tempo sia passato; ma non è assolutamente importante. Addirittura Tristano e Isotta sono due personaggi completamente isolati, esistono soltanto l'uno per l'altro e tutto quello che ruota loro attorno è accessorio. Sono talmente isolati che per comunicare fra loro hanno bisogno di altri personaggi che facciano da tramite: Isotta - diciamo così - ha la sua 'dama di compagnia' (Brangäne), Tristano il suo 'cavalier servente' (Kurwenal). I due protagonisti hanno bisogno di questi personaggi-tramite perché esteriormente sono tutto sommato figure inconsistenti. Quello che li caratterizza è infatti soltanto ed esclusivamente questo senso dell'amore infinito che provano l'uno per l'altro.

Bisogna cercare di tuffarsi dentro a questo vortice infinito e esserne rapiti e coinvolti: se riusciamo a fare questo, Wagner diventa un grandissimo drammaturgo. Se ne restiamo razionalmente estranei, Wagner rimane forse un po' noioso, il dramma sembra non andare mai avanti, la musica stessa, senza gli stacchi di arie e recitativi, sembra magari non avere né capo né coda, e così via.

L'argomento, la storia.

La storia è abbastanza nota, poiché rappresenta uno dei punti fissi di tutta la tradizione medioevale. Wagner la prese da un 'poemetto' di 20.000 versi, intitolato appunto *Tristan und Isolde*, scritto intorno al 1210 da un certo Gottfried von Strassburg e rimasto incompiuto; costui in realtà aveva ripreso il soggetto da un altro poema, *Tristan*, del trovatore francese Thomas, di cui ci restano pochi frammenti e che a sua volta l'aveva preso dalle leggende celtiche.

Era una storia insomma antichissima che aveva subito con il tempo modifiche e aggiustamenti, in seguito ai quali la si era collegata in maniera più o meno evidente (a seconda delle diverse tradizioni) con tutta la vicenda del Sacro Graal, cioè con la storia dei cavalieri della 'Tavola Rotonda'. Ne era nato un grande romanzo di stampo cavalleresco dove quello che contava tutto sommato non era il fatto che Tristano fosse amante, ma che fosse cavaliere, cosicché la leggenda finì col trattare le tematiche allora particolarmente sentite dei conflitti tra cortesia e morale cristiana, tra cavalleria e feudalità, tra individuo e società. Ciò le aveva procurato un enorme successo tra il pubblico medioevale, tant'è che testimonianze di una sua diffusa tradizione scritta e orale compaiono dalla seconda metà del sec. XII in Francia, Inghilterra e Germania.

All'inizio del sec. XIII venne redatto un voluminoso romanzo in prosa, che divenne un vero *bestseller* e fu tradotto in quasi tutte le lingue europee (comparve anche in Italia, dove Tristano fu considerato il più esemplare rappresentante della Tavola Rotonda).

La più antica e forse più nota traduzione italiana in prosa del *Tristan* francese è conservata nel Ms 2543 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (fine sec. XIII). Oltre al *Tristano Riccardiano*, seguono un *Tristano Panciatichiano*, una *Tavola Ritonda*, un *Tristano Riccardiano 1729*, un *Tristano Palatino* e alcune traduzioni in lingua veneta. *Tristani* in lingua originale compaiono anche nelle biblioteche dei Visconti, degli Estensi, dei Gonzaga, ecc.

Seguendo il principio della molteplicità, i romanzi medievali di Tristano sono ricchi di innumerevoli avventure cavalleresche, e come ho detto alcuni redattori di epoca tarda inserirono episodi legati al Sacro Graal, inventando così vicende complicatissime: in alcune versioni le Isotte addirittura sono due, una in Cornovaglia e una in Bretagna, così che il lettore facilmente si confonde, e comprendere le vicende diventa una cosa pazzesca... Quello che comunque importava non era tanto l'amore, ma il contrasto tra i sentimenti personali e lo stato sociale; l'amore era messo in rapporto con il senso della cavalleria e i doveri che ne derivavano. Tristano era in altre parole non solo amante, ma anche e soprattutto cavaliere: tanto è vero che il *Tristano Riccardiano* aveva come punto centrale non l'amore per Isotta, ma il tradimento di Tristano nei confronti del proprio re Marco e la conseguente messa al bando ("neuna persona non debia ricordare Tristano in pena d'essere distrutto"), che significava la perdita del nome e della fama di eroe e l'esclusione dalla società cortese; quando nel racconto è portato gravemente ferito nel suo castello in Bretagna, Tristano non ha più armi, il che per un cavaliere significava perdita di identità. Anche l'amore tra Tristano e Isotta, moglie di re Marco, era tutto giocato sull'equilibrio tra tradimento e fedeltà: l'idea del filtro magico era un espediente per conciliare questi due aspetti (il *Tristano Riccardiano* escludeva ogni innamoramento tra i due prima del filtro): liberando i due amanti da ogni responsabilità diretta, esso rendeva il romanzo meno 'sovvertitore' dell'ordine sociale del tempo. Si è insistito molto su questo aspetto del filtro magico per poter meglio conciliare gli aspetti individuali e sociali, il che rappresentava uno dei problemi più sentiti nel mondo della cavalleria, e ciò spiega il grande successo della leggenda di Tristano nel Medioevo.

Vi faccio sentire un frammento di musica strumentale del Trecento intitolato *Lamento di Tristano*, a semplice dimostrazione della diffusione medioevale della leggenda poi immortalata da Wagner: il fatto che sia un brano di musica espressamente

strumentale significa infatti che probabilmente la tradizione era già sufficientemente forte da permettere un accenno alla vicenda di Tristano senza dover far riferimento ad un testo esplicitamente recitato.

ASCOLTO: **Anonimo** (sec. XIV) **Lamento di Tristano** (London, British Library, Add. Ms. 29987) Brano strumentale che sembra alludere all'esecuzione musicale di un poema di Tristano.

Con l'abbandono degli ideali cavallereschi, anche la vicenda di Tristano cadde in oblio; essa tornò però in epoca romantica, sull'onda dei recuperi operati su tutte le antiche leggende medievali conosciute. L'identità di Tristano venne però letta in modo diverso, e la sua figura venne interpretata come puro amante che rinuncia a tutto, pur di tuffarsi in un amore infinito. Wagner introdusse in questa vicenda una variante significativa - novità che poi gli servì anche per stabilire una logica particolare nell'opera: Tristano e Isotta si amano senza saperlo, e il filtro agisce solo per renderli consapevoli e indurli all'ardente confessione. Ciò ha indotto alcuni commentatori a considerare questo aspetto introdotto da Wagner come una sorta di anticipazione dell'introspezione psicanalitica: Wagner infatti accenna a un inconscio, a un sentimento involontario e inconsapevole. *Tristano e Isotta* riguarda proprio i livelli più profondi del sentire e, ripeto, se non si comprende questo, il giudizio dell'ascoltatore distratto rischia di bollare l'opera come insopportabilmente noiosa.

Per venire alla vicenda concreta della composizione del *Tristano*, è opportuno conoscere un po' la vita di Wagner, che fu molto animata e molto contestata anche dai biografi (come personaggio, conviene dirlo subito, Wagner doveva essere alquanto antipatico, anche se i wagneriani più convinti ne giustificano tutti gli atteggiamenti sostenendo che un tale artista poteva permettersi qualunque capriccio).

Egli cominciò come operista tutto sommato abbastanza tradizionalista, seguendo fino agli anni Quaranta circa lo stile delle opere del suo tempo. Il successo che le prime opere gli procurarono fu alterno, nel senso che Wagner pensava in maniera così grandiosa che le sue eccessive pretese spesso gli inimicavano tutti e compromettevano la sua stessa reputazione. Avere a che fare con lui era una vera e propria rovina, soprattutto sul piano economico, e spesso egli era costretto a fuggire da persone che per una ragione o per l'altra avevano qualcosa da recriminargli. Sappiamo che poi trovò quella manna che fu Ludwig di Baviera, da cui pescò a piene mani: la vicenda è abbastanza nota, anche perché immortalata nel famoso film di Luchino Visconti.

Negli anni '47, '48, '49, ai tempi della rivoluzione, Wagner si trovava a Dresda, e da buona testa calda non si fece scappare l'occasione di mettersi in mostra tra gli insorti - lui che dopotutto con re e principi, quando c'era da spillar soldi, in quanto a piaggeria non si tirava indietro. In ogni caso la sua attività di rivoluzionario gli fruttò un bel mandato di cattura che, sommato agli ingenti debiti che nel frattempo aveva accumulato, lo costrinse a fuggire dalla Germania.

In questi anni si trovò così esiliato all'estero e senza lavoro. Fu allora che ebbe il tempo di dedicarsi ad alcune opere teoriche, nelle quali riversò le sue idee grandiose riguardanti l'arte e i suoi destini: tra la fine degli anni Quaranta e primi anni Cinquanta sfornò così testi quali *Arte e rivoluzione* (1849), *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849), *Opera e dramma* (1850-1). Dopodiché mise in cantiere un progetto che perfino Liszt stesso, suo grande sostenitore, considerava esagerato e al di sopra delle possibilità di qualsivoglia musicista: era la tetralogia de *L'anello del Nibelungo*, un'idea talmente grandiosa che avrebbe spaventato chiunque (anche, ripeto, lo stesso Liszt che quanto a prolissità non si tirava indietro), ma non Wagner, che era testardo e portò il progetto miracolosamente in fondo.

Messi in cantiere tanti progetti con idee tanto grandiose, per alcuni anni Wagner non produsse nulla di concluso così che per un lungo periodo si trovò a non guadagnare neanche un quattrino: si era nel frattempo anche sposato e la moglie, della quale si è poi detto molto male ma che forse cercava soltanto di riportarlo con i piedi a terra, lo spingeva a dedicarsi ad attività più redditizie.

La sua idea ad un certo punto fu allora di scrivere un'operina da poter realizzare facilmente, per metterla in scena e poter guadagnare qualche soldo. Questa 'operina' fu appunto il *Tristano e Isotta*.

Prima di arrivare al progetto definitivo, vi furono due particolari circostanze che segnarono l'avvio dell'idea del *Tristano*. La prima è che negli anni in cui scrisse i trattati che ho prima citato, Wagner si appassionò anche alla cultura e alla filosofia, così che gli viene messo in mano un testo che era vecchio più di trent'anni, ma che era tornato un po' di moda: si trattava de *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Arthur Schopenhauer (1818), dove, in sostanza, si parlava di una Volontà universale come motore di tutta l'esistenza umana e non solo umana. Tale volontà sarebbe stata priva di una precisa finalità, ma destinata a perpetuare se stessa. In Schopenhauer c'era un rifiuto di ogni prospettiva razionalistica e una certa propensione verso le filosofie orientali: poiché l'esistenza si presenta come un'eterna lotta contro la sofferenza e il dolore, la via d'uscita sarebbe la negazione della volontà, il dissolvimento nel nulla. Schopenhauer attribuiva all'arte un'importante funzione anche conoscitiva e in particolare la musica sarebbe stata la rappresentazione più diretta della Volontà

Quando Wagner lesse questo libro la prima volta nell'autunno del 1854, da attivo rivoluzionario quale era non provò molto interesse per la visione fortemente pessimistica di Schopenhauer. Convinto da alcuni amici di considerarlo con maggiore attenzione, ne venne allora attratto dalla considerazione della musica come la rappresentazione più diretta della Volontà che governa il mondo. Mentre in qualsiasi altra forma di espressione c'è sempre una mediazione attraverso le idee che sono la

rappresentazione della Volontà, la musica ne è la rappresentazione diretta, cioè è la forma di conoscenza più alta. Colpito da alcuni aspetti di questo libro di Schopenhauer, Wagner ne divenne un entusiasta lettore, lo studiò a fondo e nel giro di un inverno lo rilesse ben quattro volte. Io qui ve ne riporto solo qualche stralcio, dove compaiono alcune tra le frasi che maggiormente colpirono Wagner. Dice dunque Schopenhauer:

“Ora, come l’essenza dell’uomo sta nel fatto che la sua volontà aspira, viene appagata e torna ad aspirare, e sempre così continua; anzi sua sola felicità, solo suo benessere è che quel passar dal desiderio all’appagamento e da questo a un nuovo desiderio proceda rapido, poi che il ritardo dell’appagamento è dolore, e il ritardo del nuovo desiderio è aspirazione vuota, *languor*, noia; così l’essenza della melodia è un perenne discostarsi, peregrinar lontano dal tono fondamentale per mille vie non solo verso i gradi armonici, la terza e la dominante, ma verso ogni tono, fino alla dissonante settima ed ai gradi eccedenti; eppur sempre succede da ultimo un ritorno al tono fondamentale. Per tutte codeste vie esprime la melodia il multiforme aspirare della volontà; ma col ritrovare infine un grado armonico, o meglio ancora il tono fondamentale, esprime l’appagamento. Trovar la melodia, scoprire in lei tutti i segreti più profondi dell’umano volere e sentire, è l’opera del genio...”.

Naturalmente del pensiero di Schopenhauer Wagner si limitava a cogliere solo quello che più gli interessava. Ad esempio leggeva:

“Questo intimo rapporto fra la musica e la vera essenza di ogni cosa spiega anche il fatto che quando una scena, una vicenda, un singolo evento, un ambiente, sono accompagnati da una musica adatta, quella sembra rivelarci il loro significato più riposto e ne è il commento più efficace e più chiaro”.

La musica dunque è proprio ciò che rappresenta l’essenza delle cose. Come ho detto, Wagner fu entusiasta di queste teorie e nella sua autobiografia - da prender molto con le pinze, perché estremamente parziale - scrisse: “Fu certo, in parte, quella severa disposizione d’animo, dovuta alla lettura di Schopenhauer e che ora anelava a trovare un’espressione ai propri motivi fondamentali, a suggerirmi l’idea di un’opera su *Tristano e Isotta*” (*La mia vita*).

È da tener presente che anche il Wagner rivoluzionario aveva, per le enormi difficoltà del vivere, i suoi momenti di crisi e di sconforto, cosicché doveva anch’egli conoscere il desiderio di annullamento personale, di frustrazione. Erano anni in cui metteva insieme grandi progetti, senza che gliene andasse in porto uno. Fu così che scrisse a Liszt (siamo al 16 dicembre 1854):

“Il suo pensiero cardine [riferito a Schopenhauer], la definitiva negazione della volontà della vita, è terribilmente tragico, ma l’unico che veramente riesca liberatore. A me non è giunto totalmente nuovo, e nessuno può arrivare veramente a pensarlo se già non lo abbia intimamente vissuto. Ma a tale chiarezza mi ha soltanto guidato questo filosofo. Se ripenso alle tempeste del mio cuore, al tremendo crampo col quale si aggrappava, controvoglia, alla speranza vitale, allora so di aver trovato finalmente un tranquillante che mi aiuta a trovare sonno nelle notti insonni; è l’intima, cordiale nostalgia della morte: piena incoscienza, totale non-essere, scomparsa di tutti i sogni - unica, finale redenzione! E non avendo mai goduto nella vita la vera e genuina gioia d’amore voglio innalzare al più bello dei sogni un monumento in cui dal principio alla fine quest’amore sia appagato dal vero e interamente. Ho in mente l’idea di un *Tristano e Isotta*, la concezione musicale più semplice e intensa, con la vela nera che sventola alla fine voglio poi avvolgermi e morire.”

Wagner interpretò a modo suo Schopenhauer: colorò eroticamente la componente della volontà, ed evocò un amore portato a un livello di intensità estrema, fino all’annullamento totale e quindi alla morte. Quello che gli importava era “il modo di giungere, per salvarsi, al totale acquietamento della volontà attraverso l’amore” e in quest’ottica l’amore sensuale doveva elevarsi dalla sfera individuale a quella universale e divenire momento supremo di conoscenza.

Questa lettura in chiave erotica della filosofia di Schopenhauer è stata spesso interpretata come un’anticipazione delle teorie freudiane della psicologia del profondo; e su questo rapporto basti leggere un passo come il seguente, tratto da una lettera a Ludwig II di Baviera, datata 26 gennaio 1867:

“come debbo interpretare questa paroletta, *Es*, buttata là così spesso e sempre fuggevolmente, tanto insignificante in apparenza? [...] Solo quando tace questo superbo rumore del mondo, nel silenzio della notte, ci giunge lo scorrere della nota fonte che ci sussurra quel blando monosillabo - *es*; e l’anima sente che è così indicibilmente grande, che comprende tutto, che nessuna parola, per quanto grande e importante, lo può esprimere e contenere”.

Quello che Wagner chiamava “involontario” anticipava per molti versi l’*Es* freudiano. In ogni caso, l’influenza di Schopenhauer non va però sopravvalutata, tanto è vero che Schopenhauer stesso non riconobbe l’arte di Wagner, che definì “un poeta, ma non un musicista”.

L’idea di musicare la storia di *Tristano e Isotta* a Wagner venne perché qualcuno gli passò il *Tristan und Isolde* di Gottfried von Strassburg; nel 1847 ne era stata pubblicata una seconda edizione e qualcuno gliela aveva consigliata. In realtà, l’idea che ispirava l’intero racconto era profondamente romantica ed era abbastanza diffusa. Forse non tutti sanno che Robert Schumann nel 1846 aveva progettato anche nei dettagli un’opera in cinque atti sulla vicenda di *Tristano e Isotta*: il musicista aveva letto il poema *Tristan und Isolde* di Karl Leberecht Immemann (morto nel 1840), pubblicato nel 1841, e aveva chiesto

al poeta Robert Reinick di stendergli un libretto. Mendelssohn l'aveva saputo e gli aveva regalato una copia del *Tristan* di Gottfried von Strassburg. Per quanto se ne sa, doveva essere un drammone romantico, in cui si insisteva particolarmente sui temi del filtro magico, delle streghe, della spelonca, e così via. Doveva essere l'espressione insomma di quel cupo mondo romantico tedesco, lontano dalla purezza raggiunta dall'opera di Wagner. Il grande merito di quest'ultimo fu proprio di aver sfrondata tutto il superfluo del racconto, per concentrarsi sull'essenziale; e l'essenziale stava tutto nell'interiorità delle cose, non nella loro apparenza esteriore, nell'intrigo delle vicende o nella suggestione delle ambientazioni.

Una citazione può essere significativa in proposito. Nella notte dal 9 al 10 luglio 1855 morì l'adorato cane Peps, a cui Wagner era affezionatissimo – a quanto pare stava malissimo quando vedeva un animale soffrire - e in tale occasione il musicista scrisse a un amico: “Il mondo non esiste che nel nostro cuore e nella nostra esperienza”.

Comunque sia, alla fine del 1856 Wagner cominciò ad abbozzare le prime idee. Inizialmente pensava a un'opera 'semplice', fatta per far denaro in fretta, visto che erano anni che non tirava a casa un soldo, e un'occasione gli giunse nel marzo 1857 dal console brasiliano a Dresda Ernesto Ferreira-França, che lo invitò insistentemente a comporre un *Tristano e Isotta* come opera italiana da rappresentare a Rio de Janeiro per l'Imperatore del Brasile don Pedro. L'opera sarebbe stata adatta, perché avrebbe richiesto pochi cantanti, una partecipazione ridotta del coro e un impianto scenico essenziale: nessun'opera subì tante trasformazioni rispetto ai progetti iniziali come il *Tristano* di Wagner. Due mesi più tardi, il 18 giugno 1857 il musicista annotò: “Tristano già deciso”: qualche giorno più tardi interrompe il *Siegfried* (scrive a Liszt di averlo accompagnato nella solitudine della foresta e di averlo “lasciato lì sotto il taglio congedandosi da lui con sincere lacrime”) e iniziò il *Tristan*.

Qui dobbiamo però ricordare la seconda importante circostanza che accompagnò la nascita del *Tristano*: l'opera venne infatti pensata durante l'esilio del compositore. Finito a Zurigo, egli conobbe qui un certo Otto Wesendonk, un ricchissimo industriale tessile che, infatuatosi della sua musica, lo ospitò dall'estate 1857 all'estate 1858 nella propria casa di campagna presso Zurigo (detta “l'Asilo”), lo mantenne e lo finanziò. Lo aiutò talmente che Wagner gli prese non solo i soldi, ma anche la moglie. Forse da parte di quest'ultima era più una infatuazione intellettuale, ma per il musicista fu l'oggetto di una passione sempre più travolgente. Scrivendo il *Tristano*, iniziò ad identificarla con la sua Isotta, e in questo modo creò un rapporto che in parte era reale, ma in parte anche idealizzato e filtrato da una forte immaginazione. Può essere curioso, se non contraddittorio, constatare che proprio all'epoca in cui professava tutta la sua passione per Mathilde Wesendonk, Wagner si prese la licenza di fare gli occhi dolci anche ad altre rappresentanti del gentil sesso. Tra queste, una certa Johanna Spyri, moglie di un redattore del giornale locale *Eidgenössische Zeitung*, destinata a diventar famosa perché, divenuta poi scrittrice per l'infanzia, creò il noto e zuccheroso personaggio di Heidi. A quanto pare costei non ricambiò le attenzioni di Wagner, anche perché si era appena sposata con il suo redattore: se l'avesse fatto, sarebbe magari divenuta lei la personificazione dell'Isotta di Wagner...

In ogni caso, a Zurigo Wagner scrisse in meno di un mese la prima stesura del testo poetico, nel settembre del 1857. Poi lo consegnò a Mathilde, dicendo che doveva a lei l'esser riuscito a terminarlo; Mathilde a quanto pare lo abbracciò, e gli rispose: “Ora non desidero più nulla”. Un anno dopo Wagner scrisse alla sorella che Mathilde le aveva addirittura detto che a quel punto avrebbe dovuto morire. La moglie Minna trovò invece il testo dell'intera opera “disgustoso, pervaso dall'amore in modo quasi indecente”.

Il 1 ottobre 1857 Wagner iniziò a comporre la partitura musicale. Il I atto venne completato il 3 aprile 1858, ma intanto le cose erano cambiate: Mathilde era divenuta per Wagner un personaggio più ideale che reale, e come ripeto è probabile che anche da parte di lei questa relazione fosse dettata da una passione più intellettuale che sentimentale. Certo è che i rapporti tra i due cominciarono a incrinarsi, anche grazie alla presenza di Francesco De Sanctis, insegnante di italiano di Mathilde: evidentemente, visto il genere di spasimanti, doveva essere una donna molto intelligente, molto colta, e a dire il vero io credo anche molto noiosa...

A complicare le cose ci si misero la povera moglie Minna, che scoprì una lettera d'amore di Wagner a Mathilde, e il marito di Mathilde, l'industriale Otto Wesendonck, che il 2 giugno, di ritorno dall'Italia, convocò Wagner per un chiarimento: non così ingenuo come sembrerebbe, aveva capito benissimo che fra i due c'era una tresca, però era anche talmente infatuato dalla musica di Wagner che era disposto a chiudere un occhio. Quanto al compositore, ormai tutto preso dal suo *Tristano*, e immedesimatosi nei personaggi, paragonò l'intervento del legittimo marito alla comparsa di Re Marke “portatore dell'ordinamento morale del mondo e perciò annunciatore di morte”, come scrisse poi a Cosima Liszt parecchi anni più tardi.

Meno paziente e tollerante fu invece Minna, legittima moglie di Wagner, la quale minacciò di rovinargli l'esistenza facendo scoppiare uno scandalo senza esclusione di colpi. Come altre volte era successo, Wagner pensò bene allora di fare le valigie e partire. Si trasferì così a Venezia, dove scrisse il II atto dell'opera. Venezia lo ispirò moltissimo, al punto che poi ci andò anche a morire.

Non bisogna naturalmente insistere troppo sugli aspetti biografici, però nel caso del *Tristano* è da tenere presente l'atteggiamento di immedesimazione che tenne il compositore nel tracciare la trama e il carattere dei personaggi dell'opera. È inoltre da ricordare che il dramma stesso gli crebbe tra le mani, nell'atto stesso di comporlo, tant'è che, come abbiamo detto, la realizzazione dell'opera andò ben oltre il progetto originario. Fu proprio scrivendola che Wagner si rese conto di

quanto il prodotto di tanta fatica rischiasse di essere semplicemente irrealizzabile. L'obiettivo era creare un dramma entro cui immedesimarsi totalmente, ben diverso dunque da quel concetto di teatro basato sulle convenzioni della finzione e del divertimento che ispiravano il teatro italiano allora in voga. A tale scopo, per Wagner si rese sempre più pressante l'esigenza di poter disporre di un teatro la cui stessa struttura scenografica e architettonica rispondesse alle sue esigenze (il famoso teatro wagneriano di Bayreuth non c'era ancora, e fu costruito solo alcuni anni più tardi).

Quanto il *Tristano e Isotta* divenne 'operona' anziché 'operina' come invece era stata inizialmente pensata, è dimostrato dal fatto che a Vienna si tentò di metterlo in scena, ma dopo sessanta prove venne rimandato a data da destinarsi.

Per concludere questa breve introduzione, amore e morte sono i due poli che ispirarono la composizione del *Tristano*, che è infatti il poema di quell'amore che si realizza veramente e soltanto con la negazione della volontà di vivere, attraverso l'eros consumato fino all'annientamento e alla fusione degli amanti nel non-essere. Quest'annullamento è inevitabile e necessario, ed è l'unico punto di appagamento di un così grande amore.

La **trama**. Gli atti sono tre. Il primo dura 1 ora e 1/4; il secondo un'oretta; il terzo ancora 1 ora e 1/4. Perfino nelle durate c'è una certa forma di simmetria, e tale struttura è presente anche per altri aspetti dell'opera. Ma cerchiamo innanzitutto di raccontarne la trama, sottolineando qua e là alcuni aspetti salienti della musica.

ATTO I

L'opera si apre con il famoso **Preludio**, che è tra le pagine in assoluto più famose di Wagner. Così ne scrisse lo stesso compositore nel dicembre 1859:

“Il musicista che si è scelto questo tema come introduzione per il suo dramma d'amore, sentendosi qui nell'elemento più proprio e circoscritto della musica, poteva preoccuparsi solo di come darsi un limite, dal momento che l'esaurimento del tema è impossibile. Così egli fece gonfiare in un tratto lungamente articolato il desiderio insaziabile, partendo dalla più timida confessione, dalla più delicata attrazione, attraverso un angosciato sospirare, sperare e esitare, lamentarsi e desiderare, gioire e tormentare, fino allo slancio più potente, fino allo sforzo più violento di trovare il varco atto ad aprire al cuore infinitamente desideroso la via verso il mare dell'infinita gioia dell'amore. Invano! Senza forze il cuore cade per consumarsi in nostalgia, in desiderio senza raggiungimento, giacché ogni raggiungimento è solo nuovo desiderio, finché nell'ultima stanchezza allo sguardo morente albeggia il presentimento del raggiungimento della massima voluttà. È la voluttà del morire, del non essere più, dell'ultima redenzione, in quel regno meraviglioso dal quale ci allontaniamo proprio quando vogliamo conquistarlo con la foga più tempestosa. Lo chiamiamo morte? Oppure è il notturno mondo delle meraviglie, dal quale, come la leggenda ci riferisce, un'edera e un tralcio di vite nel più intimo abbraccio crebbero una volta sulla tomba di Tristano e Isotta?”.

Senza tanta enfasi, mi limiterò qui a notare come il brano già presenti i due motivi conduttori di tutta l'opera: il motivo a sospiro dei violoncelli, e il sensuale motivo del “desiderio d'amore” dell'oboe, cromaticamente ascendente.

In forma molto diversa, un'anticipazione di questa atmosfera così carica di senso di indeterminatezza e sospensione compare nell'introduzione della *Creazione* di Haydn, che Wagner aveva diretto e apprezzava molto:

ASCOLTO: F. J. Haydn *Die Schöpfung* [La creazione] - Introduzione “Die Vorstellung des Chaos”

ASCOLTO: *Tristan und Isolde* - Preludio

Ma ciò che più caratterizza questa pagina, e su cui ci si potrebbe soffermare a lungo, è il cosiddetto *Tristan-akkord*, l'accordo su cui va ad appoggiarsi il primissimo inciso melodico del Preludio. Tale accordo è stato oggetto di grandi discussioni e diverse interpretazioni, che qui non è il caso di riferire. Ciò che lo rende caratteristico è la sua indefinitezza, la sua instabilità, e al tempo stesso la sua collocazione in una posizione di sostegno della melodia: in altre parole, l'accordo anziché rendere più 'solida' la melodia, la rende ancor più sfuggente e in sospensione. Che l'accordo di per sé non costituisca una vera e propria novità è dato dal fatto che si conoscono diversi antecedenti, e ve ne cito uno:

ASCOLTO: Louis Moreau Gottschalk, *The Last Hope* per pianoforte (pubblicato a Parigi nel 1854)

Più che la novità di un singolo accordo, è l'uso che Wagner fa dell'armonia a rendere nuovo il suo linguaggio, e a renderlo anche non facile per un ascoltatore non allenato. Egli porta infatti alle estreme conseguenze il cromatismo di Chopin, mediato attraverso Liszt. “Da quando conobbi le composizioni di Liszt, diventai, in quanto armonizzatore, un uomo completamente diverso da quello che ero stato prima”, scrive a Hans von Bülow nel 1859. Evita dunque quel fraseggio regolare, cadenzato, che si basa sull'alternanza di momenti di tensione con momenti di riposo, evita le cosiddette *cadenze*, evita perfino – nell'economia dell'intero lavoro – quell'alternanza di arie, pezzi d'assieme e recitativi, che costituiva l'ossatura del melodramma sette-ottocentesco. La vera rivoluzione del *Tristano* sta nell'abbandono di un centro armonico, nella rinuncia a stabilirlo puntualmente dopo ogni evasione nel fluttuare delle tonalità; sta nell'aver elevato il *ritardo* a

principio compositivo, cosicché paradossalmente il tessuto di armonie ritardate, di cadenze evitate, di cangianti mutamenti di tonalità conferisce alla soluzione, alla consonanza, il carattere di transizione.

Così scrisse il compositore a Mathilde Wesendonck il 29 ottobre 1859:

“Direi che quella della transizione è ora la mia arte più raffinata e più profonda; tutto il mio tessuto artistico è fatto di transizioni: ciò che è brusco e repentino mi è diventato sgradevole: spesso è inevitabile e necessario, ma anche allora non deve venire se non quando si sia creato uno stato d’animo tanto preparato alla transizione improvvisa da esigerla spontaneamente. [...] Questo è anche il segreto della mia forma musicale, della quale oso affermare che finora non è mai stato nemmeno concepito nulla di così coerente e che così chiaramente si estenda ad ogni particolare”.

La musica fluisce così senza soste, seguendo un unico grande respiro che è il respiro della vita, fino al lungo accordo conclusivo che segna il momento della morte. In questo grande fluire, ritornano i *Leitmotive*, i temi ricorrenti che emergono come pensieri, come immagini che si inseguono e scompaiono, ognuno con una sua carica di allusioni e significati, alcuni chiari ed evidenti, altri nascosti e segreti. È un mondo molto complesso, ricco di simbologie, dove tutto concorre a creare il dramma, e dove non è sufficiente ricercare soltanto la bellezza o l’orecchiabilità delle melodie.

L’esaspirazione cromatica, lo sfumare nostalgico e doloroso da una tonalità all’altra rappresenta fra l’altro l’insofferenza di una realtà che va perdendo sempre più i propri sicuri punti di riferimento: Wagner è insomma l’espressione di un’intera civiltà in trasformazione, forse la più importante e influente anticipazione della grande crisi che investirà tutto il Novecento.

Scena I

Si svolge sulla nave che riporta Tristano e Isotta dall’Irlanda in Cornovaglia. Dal lungo racconto di Isotta si conoscono i precedenti: Tristano in passato aveva ucciso Morold, fidanzato di Isotta, ma era stato a sua volta ferito dalla spada avvelenata dello stesso Morold. Solo Isotta conosceva l’antidoto per guarire: con il falso nome di Tantris, Tristano aveva allora cercato Isotta, ma una volta trovatala lei lo aveva ugualmente riconosciuto come l’assassino del fidanzato. Impietositasi e segretamente innamoratasi di Tristano, l’aveva però salvato lo stesso.

Passato del tempo, Tristano torna alla corte d’Irlanda a prelevare Isotta come promessa sposa di suo zio re Marke. L’opera inizia quando appunto Tristano sta tornando in patria per condurvi la futura sposa del suo re. Isotta è sotto coperta, accompagnata da Brangäne, disperata di doversi trasferire nella lontana Cornovaglia, seppure per diventarne regina.

Scena II

Sopra coperta ci sono Tristano e il suo fido Kurwenal, sotto ci sono Isotta e Brangäne. Come esempio di uno dei temi ricorrenti dell’opera, si può qui sentire il tema dello sguardo di Tristano alle parole di Brangäne “dem Wunder aller Reiche” [tu parli di Tristano, mirabile Signor], alle quali Isotta risponde ironica: “daß ohr Blick ihn nur erreiche” [ei me fissar non osa]. In principio tutti e due assumono un atteggiamento sdegnoso, ma sotto sotto sono ambedue innamorati e cercano di nasconderselo. Offesa per l’indifferenza mostrata da Tristano, Isotta manda Brangäne a chiedergli perché non lo degni di uno sguardo. È da notare la funzione mediatrice di Brangäne: Tristano e Isotta infatti non si parlano proprio (ma si rifaranno nel secondo atto!). All’annuncio di Kurwenal della presenza di Brangäne, Tristano viene colto da un trasalimento - subito compare il tema del desiderio d’amore -, poi si ricompone immediatamente. Brangäne le rivolge parola diatonicamente, quindi senza accenti di sensualità, e gli comunica il desiderio di Isotta di vederlo. Tristano risponde – anche lui diatonicamente - che deve restare al timone; alle insistenze di Brangäne, Kurwenal taglia corto, affermando che Tristano non è tenuto a rispondere a nessuno dei suoi comportamenti.

Scena III

Isotta spiega la ragione per cui Tristano è tanto sprezzante e racconta tutto il passato. Alle parole “er sah mir in die Augen” (mi guardò negli occhi), compare il tema dello sguardo di Tristano. Brangäne la consola, dicendo che Marke è un re valoroso e degno di lei, ma Isotta non si lascia convincere e decide di uccidersi con un veleno datole da sua madre.

Scena IV

Compare Kurwenal ad avvertire che la nave è giunta a destinazione: l’andamento melodico è molto diatonico, a sottolineare il carattere molto prosaico della situazione e del personaggio. Isotta dice che non scenderà se prima Tristano non sarà venuto da lei. Uscito Kurwenal, Isotta dà il suo addio a Brangäne e al mondo, quindi ordina alla fedele ancella di tenere pronto il veleno.

Scena V

La scena si apre con il ‘Tema del destino’. Tristano giunge e Isotta gli ricorda del suo tradimento: lei le ha salvato la vita quando avrebbe dovuto ucciderlo, e lui la tratta con disprezzo, portandola come una prigioniera in terra lontana. Tristano risponde che l’antica inimicizia è acqua passata, e che il suo atteggiamento è dovuto ai suoi doveri di fedele vassallo. Lei, offesa, propone allora di bere un brindisi di riconciliazione, senza svelare di aver ordinato a Brangäne di versare il veleno nei calici. Intanto i marinai, uomini semplici e rozzi, cantano diatonicamente, contenti di essere arrivati.

Alle parole “Geleitest du mich”, Isotta immagina gli elogi fatti da Tristano a re Marke su di lei: è un pezzo mezzo danza e mezzo marcia, del quale Theo Hirsbrunner ha scritto: “È questo forse il primo momento nella storia della musica in cui la musica diatonica ha un suono decisamente falso di fronte alla dissonanza cromatica”.

Tristano e Isotta bevono, ma Brangäne non ha avuto il coraggio di versare il filtro di morte, e l’ha sostituito con quello dell’amore. Compiono i temi del dolore e del filtro d’amore, infine al tema dello sguardo i due si riconoscono e si abbandonano al primo duetto d’amore.

ATTO II

Venne iniziato il 4 maggio 1858, quando i rapporti tra Wagner, la moglie e i Wesendonk, si erano complicati – come abbiamo ricordato - al punto da rendere necessaria una partenza. Il 17 agosto Wagner lasciò Zurigo per recarsi a Venezia, da dove continuò però a scrivere a Mathilde; tutta la vicenda amorosa l’aveva ormai spinto verso un’estasi sensuale. Alle missive di questo amante sempre più proiettato in una dimensione irrealistica lei non rispondeva, anche perché colpita da un grande dolore familiare: in ottobre le morì infatti il figlioletto Guido, di 4 - 5 anni.

L’8 dicembre 1858 Wagner annotava sul suo diario: “Da ieri ho ricominciato ad occuparmi del Tristano. Sono sempre al II atto. Ma che musica sarà quella! Potrei passare tutta la vita a lavorare solo su di essa [...] Non ho fatto finora niente di simile: ma quella musica mi assorbe completamente: non voglio più sentirmi chiedere quando finirò, in essa vivrò in eterno”.

Il 10 marzo 1859 scriveva a Mathilde: “Ieri, finalmente, sono venuto a capo del mio secondo atto, il grande problema [musicale] che preoccupava tanto tutti, e so di averlo risolto in un modo finora ignoto. È il culmine di tutta la mia arte”.

Il 28 marzo 1859 Wagner lasciò Venezia e si trasferì a Lucerna. Qui rivide Mathilde Wesendonck, ma ormai amava solo l’immagine ideale che si era fatto di lei.

Scena 1

Dopo un Preludio, che si apre con il tema del giorno avverso, la scena si svolge in Cornovaglia, nei giardini davanti agli appartamenti di Isotta, nel castello del re Marke. Si sentono fanfare di caccia che si allontanano; esce Isotta agitata, impaziente di sentir svanire i suoni dei corni. Brangäne, messa a fare la guardia, le raccomanda di non essere troppo imprudente: si è infatti accorta che Melot è infido. Isotta ghermisce la lanterna che Brangäne ha in mano e la spegne: è il segnale convenuto per il via libera a Tristano.

Scena 2

Arriva Tristano e i due si abbandonano a un appassionato duetto d’amore. Tristano dapprima si dilunga in complicati sofismi (“Se ora io morissi per esso ...”), poi gli amanti elevano un sublime Inno alla notte (“O sink hernieder, Nacht der Liebe”); alle parole “Herz an Herz, Mund an Mund” compare il tema del riposo d’amore, cioè dell’amore appagato, mentre le parole “Liebe-heiligstes Leben” sono accompagnate dal tema della morte liberatrice. La notte è qui come una fuga dal destino assegnato, come una fuga nell’infinito e nella dissoluzione. È il simbolo del sentimento infinito, il transito verso il sovrannaturale, in cui la morte non è limite ma libertà.

L’esaltazione della notte era un tema tipico del romanticismo tedesco, come conferma la poesia intitolata *Tristano* di August von Platen: “Chi ha guardato con i suoi occhi la bellezza è già consegnato alla notte”; o gli *Inni alla notte* di Novalis: “Dovrà sempre tornare il giorno? [...] non arderà mai eterno l’olocausto segreto dell’amore? [...] Sacro sonno!”. Ancora, in *Lucinde* di Friedrich von Schlegel, nel dialogo d’amore tra Lucinde e Julius si parla della grande notte d’amore davanti alla quale si spegnerà “la sterile brama del giorno, il suo vano splendore”. È un tema vasto, che richiederebbe ben maggiore attenzione, ma che qui mi limito solo ad accennare.

Si noti che alle parole di Tristano “So stürben wir” compare il tema del canto di morte, derivato dalla Sonata op. 26 di Beethoven, quella che contiene la Marcia funebre. È difficile però dire se si tratti di un riferimento volontario o meno.

Alle parole “Ohne Nennen, ohne Trennen” il duetto d’amore raggiunge il culmine: l’atmosfera si fa incandescente e si può dire che qui l’amore non sia solo un platonico omaggio all’amor cortese. Per questo atto Wagner avrebbe potuto essere sottoposto a processo come lo fu Flaubert per *Madame Bovary*, con l’accusa di offesa alla morale pubblica, ai buoni costumi e alla religione.

A Mathilde, in una lettera datata 29 ottobre 1859, Wagner definì la grande scena del II Atto il suo “più grande capolavoro nell’arte dei passaggi più delicati e gradualmente”.

Scena 3

Compare re Marke e il suo seguito. Tristano protegge Isotta col suo mantello. Melot canta vittoria, trovando chiara conferma ai suoi sospetti. Re Marke è allibito e si lascia andare a una lunga ‘tirata’ nella quale si lamenta che se è proprio il cavaliere più fedele a tradirlo, ciò significa che allora la lealtà davvero non esiste più. Tristano risponde che non gli è possibile spiegare (“O König, das kann ich dir nicht sagen”), e mentre parla emergono i temi della sofferenza e del filtro,

che risolvono nel tema del riposo d'amore. Consapevole del tradimento compiuto verso il proprio re, dichiara di accettare l'esilio. Isotta lo sostiene, esprimendo il desiderio di poterlo seguire. Compare il tema della morte liberatrice. Melot si scaglia su Tristano e nel duello quest'ultimo rimane gravemente ferito.

ATTO III

Iniziato il 9 aprile 1859. Qualche giorno dopo, Wagner scrisse a Mathilde Wesendonk: "Questo Tristano sta diventando qualcosa di tremendo! Quel terzo atto!!!... Temo che l'opera sarà proibita - a meno che, per una cattiva esecuzione, tutto non diventi una parodia -: solo esecuzioni mediocri mi possono salvare! Esecuzioni del tutto buone non potrebbero non fare impazzire la gente. Non posso immaginarmi nient'altro".

Il **Preludio** si apre con una dilatazione del motivo cromatico ascendente, reso diatonico.

Siamo a Kareol, il castello diroccato di Tristano. Tristano, ferito, è disteso sotto a uniglio: Kurwenal lo assiste.

Scena 1

La scena si apre con l'aria lamentosa di un pastore, affidata ad un corno inglese e suggerita al compositore "forse - disse Wagner stesso - dai richiami dei gondolieri". Isotta è stata chiamata per guarire Tristano, ma non arriva ancora; quando si vedrà la nave, il pastore dovrà suonare una melodia allegra. Tristano riprende conoscenza. Kurwenal gli spiega dov'è e cosa è successo e gli dice che si trova a casa ("Wo du bist? In Frieden, sicher und frei"). Ripensando ancora a Isotta, Tristano riprende vita e si infiamma al punto da avere la visione della nave. L'aria lamentosa del pastore lo riporta alla cruda realtà. Quella melodia, fra l'altro, richiama a Tristano ricordi di morte, perché la sentiva quando moriva suo padre. Nel delirio vede Isotta avvicinarsi con la nave: il tranquillo navigare sulle calme acque del mare è rappresentato dalla testa del tema dell'amore appagato. Dopo l'apparizione del tema del desiderio di rivedersi, finalmente si ode la melodia gioiosa del pastore che ha avvistato la nave.

Scena 2

Kurwenal è andato incontro a Isotta, Tristano si eccita sempre più fino a che, giunta la tanto attesa amata, muore tra le sue braccia (dovendo così restar lì a fare il morto per una ventina di minuti, prima che l'opera finisca).

Scena 3

Kurwenal e il pastore hanno avvistato un'altra nave: è quella di re Marke e Melot. Kurwenal è deciso a difendere Tristano fino alla morte e all'arrivo della nave uccide Melot. Nel combattimento anche lui cade ferito, e muore. Interviene re Marke, a fermare tutti. Ha saputo ogni cosa ed è appunto venuto per perdonare Tristano. Ma ormai è tardi: Isotta piange il suo Tristano e, straziata dal dolore, anch'essa muore, dopo un lungo canto che è un inno all'amore totale e una delle più belle pagine dell'intera produzione wagneriana ("Mild und leise").

Terminata l'opera il 6 agosto 1859, Wagner l'anno seguente tentò invano di farla rappresentare dapprima a Karlsruhe, poi all'Opéra e al Teatro Italiano di Parigi.

Come ho già ricordato, tra la fine del 1862 e gli inizi del 1863, dopo 60 prove all'Opera di Vienna la rappresentazione venne rinviata *sine die*: i cantanti facevano infatti una fatica enorme a memorizzarne le parti.

L'opera, considerata da Wagner la più facilmente rappresentabile delle sue, e da tutti gli altri irrepresentabile, venne finalmente messa in scena grazie all'entusiasmo di re Ludwig di Baviera, e questa iniziativa fu tra gli argomenti che lo fecero dichiarare pazzo. La prima rappresentazione avvenne dunque nel Teatro Reale di Monaco di Baviera il 10 giugno 1865, sotto la direzione del povero Hans von Bülow che proprio Wagner stava cornificando a tutto spiano (in quell'anno Cosima Liszt, legittima moglie di von Bülow, mise al mondo una bambina spudoratamente battezzata con il nome di Isolde). Interpreti protagonisti furono i coniugi Malvina e Ludwig Schnorr von Carolsfeld. In tutto si diedero quattro rappresentazioni, che in verità lasciarono il pubblico piuttosto perplesso. Ludwig Schnorr von Carolsfeld, che interpretava la parte di Tristano, morì di tifo o di meningite tre settimane dopo l'ultima rappresentazione, a soli 29 anni. Di costui, Wagner ebbe poi a scrivere enfaticamente:

"L'iniziale meraviglia, piena di stima, per l'inaudita realizzazione del mio amico, aumentava in me durante le rappresentazioni del *Tristano*, fino ad arrivare ad un vero spavento. Alla fine mi apparve come una eccessiva trasgressione pretendere che una tale cosa dovesse entrare a far parte del nostro repertorio operistico come creazione da ripetersi e, nel corso del quarto spettacolo avvertii la necessità di comunicare a coloro che mi circondavano che questa doveva essere l'ultima rappresentazione del *Tristano* e che non avrei permesso ulteriori esecuzioni [...] Con quest'opera è stato compiuto un salto troppo grande, quasi disperato nella sfera di una novità che dapprima sarebbe stato necessario conquistare".

Wagner stesso fu dunque pienamente consapevole dell'enorme carica innovativa del suo *Tristano*. Parecchi anni più tardi, nel dicembre 1878, scrisse a Cosima Liszt che aveva sentito il bisogno di “abbandonarsi del tutto, per una volta, al sinfonismo: era stato ciò a portarlo al *Tristano*”.

Per concludere questa breve introduzione all'opera, vi propongo tre citazioni, di carattere differente.

La prima è di un noto critico musicale oggi scomparso, Giulio Confalonieri, che offre un ritratto sintetico ma efficace della figura di Richard Wagner: “Wagner è l'erede più sicuro di Beethoven: da lui prese il concetto di arte come serie successiva di crisi e di risoluzioni, di annientamento e riedificazione, di impegno morale portato a un massimo grado di sacrificio ed ebbrezza. Wagner fu un vero rivoluzionario: le sue rivoluzioni sono atti coscienti, e vanno contro ad ogni compromesso e interesse. Si appoggia su un'idea della tragedia greca intesa come dramma totale. Il suo è un eroismo artistico, soprattutto in considerazione del fatto che il teatro era il luogo delle convenzioni, ben più della musica strumentale”.

La seconda è di Vincent d'Indy che, riferendo di Emmanuel Chabrier, ci dà una testimonianza di quale livello di coinvolgimento emotivo poteva suscitare l'ascolto di un'opera di Wagner negli appassionati sostenitori della sua musica: “Chabrier, ancor prima delle note iniziali del preludio scoppiò in singhiozzi disperati. Ed agli amici che gli domandavano se si sentiva male, non poté far altro che rispondere: “Oh! Quel la spiegato al violoncello! Era da quindici anni che aspettavo d'ascoltarlo!”. Sappiamo che anche Debussy, dopo aver sentito il *Tristano* al teatro dei Champs-Élysées nel 1914 “tremava letteralmente dall'emozione”.

Infine, sul versante esattamente opposto, vi riporto quanto scrisse Mark Twain dopo aver ascoltato il *Tristano* a Bayreuth: “So di alcuni, e ho sentito di molti, che dopo averlo ascoltato non riuscirono a dormire, ma piansero tutta la notte. Qui mi sento terribilmente fuori posto. Alle volte mi sento come l'unica persona sana in una comunità di matti”.

L'ascolto diretto dell'opera vi offrirà l'opportunità di scegliere su quale versante stare, se con Chabrier o con Mark Twain.

Ottavio de Carli