

Carl Dahlhaus

I DRAMMI
MUSICALI
di
**RICHARD
WAGNER**

L'autore prende in esame tutte le opere mature di Richard Wagner, presentando al lettore, in una rapida sintesi, spesso fulminante, i principali elementi che deve conoscere per fare un'esperienza consapevole della realizzazione scenico-musicale di un'opera del musicista tedesco. Un miracolo di divulgazione di alto rango che funziona perfettamente come "propedeutica" a una fruizione dell'evento teatrale.

Casa Editrice Astrolabio

Avvertenza editoriale

L'illuminante intelligenza critica e storiografica con cui Carl Dahlhaus passa al vaglio i drammi maturi di Richard Wagner, oltre che lo straordinario saggio di traduzione di Lorenzo Bianconi, sono tali da esentare da ogni giustificazione la ripresa e ripubblicazione di questo libro a distanza di 40 anni dalla sua prima edizione italiana. Casomai, sarebbe lecito meravigliarsi che per un quarto di secolo abbondante un saggio di questa caratura e una traduzione di questo rango siano potuti mancare negli scaffali dei librai (materiali o immateriali), privando un paio di generazioni di lettori cui il tedesco è precluso di un'occasione unica per ampliare riccamente la propria esperienza di ascolto, oltre che di un raro piacere intellettuale.

Le differenze tra la presente e la prima edizione sono minime (qualche vocabolo svecchiato), ma di alcune invarianze va avvertito il lettore. I nomi dei personaggi delle opere, così come le citazioni dai drammi di Wagner, sono desunti dall'edizione integrale di Guido Manacorda con testo a fronte (1921-1936), che rimane a tutt'oggi la più completa e coerente (unica eccezione: 'Isolda' → 'Isotta'). Alcuni termini relativi alla struttura, alla forma musicale, o anche alla poetica di Wagner, che ricorrono con grande frequenza, sebbene riportati in tedesco (con i plurali tedeschi se è il caso), sono stati lasciati in tondo per non appesantire con il carattere corsivo l'aspetto tipografico, e quindi la leggibilità, della pagina (ad esempio, 'Leitmotiv/Leitmotive', oppure 'Musikdrama/Musikdramen', e altri).

Infine, l'"Avvertenza del curatore" dell'edizione italiana originale (1984), intesa a presentare al lettore l'opera di Dahlhaus, è stata resa superflua dalla grande notorietà e dall'universale riconoscimento che lo studioso tedesco si è guadagnato tra noi nei quarant'anni trascorsi da allora a oggi.

Introduzione

La bibliografia wagneriana, sterminata, deve la propria fisionomia a dei non-musicisti come Nietzsche, come Carl Friedrich Glasenapp, biografo ossequioso e pedante, come Hans von Wolzogen (cui si deve il termine 'Leitmotiv', 'motivo conduttore'), per non parlare di Houston Stewart Chamberlain. Per decenni, la speculazione storico-filosofica di ampio raggio, la bramosia insaziabile e impertinente di minuzie biografiche, e un interesse musicale di fin troppo facile contentatura – proteso com'era a etichettare Leitmotive –, sono stati gli ingredienti preponderanti della singolare miscela che ha dominato la critica wagneriana. Quanto al tono, esso era di volta in volta enfatico o irritato. Ancor oggi, più di un secolo dopo la fondazione di Bayreuth, chi scrive di Wagner tende verso l'uno o l'altro estremo, la polemica o l'apologia. (Due esempi contrapposti: i libri di Theodor W. Adorno da un lato, di Curt von Westernhagen dall'altro.) Eppure, dopo il crollo della fallace, fatale apoteosi wagneriana promossa dalla tirannide fascista, affiora gradatamente la sensazione che l'opera di Wagner – sotto il profilo artistico tuttora ben proiettata nell'attualità – in quanto evento intellettuale e politico appartenga oramai alla storia, mero oggetto offerto all'esame distaccato della coscienza storica. Ci si accosta a Wagner con sobrietà, senza che ciò vada a detrimento dell'entusiasmo musicale. La stessa controversia su Wagner – una controversia troppo intricata per poterla mai sanare: la si può tutt'al più interrompere e dimenticare – è passata in secondo piano dacché, negli anni '60, il bersaglio delle ostilità s'è spostato sul nipote del musicista, Wieland Wagner, regista delle opere del nonno.

Non è un caso che nella bibliografia wagneriana proliferino le trattazioni biografiche. Dal rapido abbozzo al libro voluminoso, Wagner s'è sempre sentito in dovere di prodursi in contributi autobiografici. E se è vero che la premessa di un libro è ben spesso non tanto la realtà di cui esso tratta quanto semmai un libro precedente su quella medesima realtà, non stupisce che le autobiografie wagneriane abbiano incessantemente alimentato negli storici e nei biografi lo stimolo a proseguirne, integrarne, correggerne e – soprattutto – in-

defessamente ripeterne il racconto. La vita di Wagner, tante volte narrata, è oramai inenarrabile.

Né occorre narrarla. Giacché nulla sarebbe più fallace che ricercare nella musica di Wagner il riflesso sonoro della biografia dell'autore. Pur tanto premurosamente interessato alla rappresentazione autentica delle proprie gesta, lo stesso Wagner nel saggio del 1870 su Beethoven deplora quel modo di procedere assai divulgato che ricerca nelle premesse biografiche il senso delle opere musicali, e nega che dal rapporto che intercorre tra l'"Eroica" e Napoleone si possa ricavare il benché minimo ausilio alla comprensione di quella sinfonia. L'ingenuità ermeneutica del XIX secolo, che nella musica espressiva cercava l'immagine riflessa delle emozioni e delle esperienze del compositore, in altre parole la convinzione che occorra conoscere la biografia di un autore per comprenderne le opere, non trovano alcun appiglio nell'estetica wagneriana. Al contrario, non senza qualche ragione Paul Bekker ha tentato, nel suo *Richard Wagner* del 1924, di spiegare la vita di Wagner sulla base della sua opera: sarebbe stato il dramma musicale, con l'urgenza del progetto proteso verso la propria realizzazione, a propiziare gli eventi biografici necessari per dar vita e colore all'abbozzo, al presentimento, alla vaga idea originaria dell'opera. *Tristano e Isotta* non sarebbe espressione e riflesso dell'amore per Mathilde Wesendonck, sibbene l'amore per Mathilde Wesendonck lo strumento per dare forma scenico-musicale alla concezione drammatica. Si può anzi convenire con Bekker che a Wagner, privo di scrupoli verso se stesso quanto verso gli altri, nulla importava all'infuori della propria opera. Mera materia, la vita ne era l'alimento.

Ai suoi inizi Wagner cerca a tentoni la propria strada: nulla lo differenzia dal tipico maestro di cappella che componendo consolida la propria notorietà cittadina nella sede dov'è attivo. Le opere giovanili manifestano l'indecisione stilistica, il perplesso eclettismo degli anni 1830. *Die Feen* ("Le fate"), ricavata da una fiaba del Gozzi, è un'opera romantica nella tradizione di E.T.A. Hoffmann, Weber, Marschner. Ma all'epoca della composizione dell'opera, 'romantico' non è tanto uno stile radicato nella realtà culturale di quell'età quanto piuttosto un 'genere' scenico equiparato ad altri: un atteggiamento fungibile. E non stupisce, anzi è sintomatico che per la sua seconda opera, *Das Liebesverbot* ("Il divieto d'amare", tratto da *Misura per misura* di Shakespeare), Wagner decida di imitare Donizetti e

Auber, come dire quello che Schumann denigrò come il *juste milieu* musicale dell'epoca. (È anche vero, però, che Wagner non rinunciò a motivare e sancire teoricamente il mutamento di indirizzo stilistico, quasi si fosse trattato di un cambiamento di principio.)

Col *Rienzi*, però – un'impresa a modo suo ambiziosa quanto lo sarà poi l'*Anello del Nibelungo* –, Wagner cessò di considerarsi un musicista di rango locale, un maestro di cappella dedito a tempo perso alla composizione. *Rienzi*, un *grand opéra* nell'accezione meyerbeeriana della parola, era concepito per Parigi: Wagner era persuaso che soltanto passando per Parigi, la “capitale del XIX secolo”, gli sarebbe riuscito di conquistare tutti i teatri tedeschi anziché restar relegato in uno soltanto. (Un musicista come Franz Lachner, maestro concertatore all'opera di Monaco di Baviera, nel 1841 si premurava di far venire da Parigi se non altro almeno il libretto della sua *Catharina Cornaro*.) La circostanza stessa che Wagner, all'epoca della stesura del *Rienzi*, disdegnasse di consolidare la propria reputazione di maestro di cappella cittadino a Riga concorse alla rovina della sua situazione economica: ne derivò la fuga in avanti, la fuga a Parigi. Ma l'Opéra restò preclusa a Wagner. *Rienzi*, ideato per Parigi, andò in scena a Dresda: l'agognato trionfo parigino s'era ridotto a un successo sassone, che trapelò appena dalla città della *première*. La fama di Wagner si affermò soltanto col *Tannhäuser* e il *Lohengrin*, che negli anni '50 andarono per le scene di quasi tutti i teatri tedeschi (ivi compresi i teatri di corte, sebbene l'autore fosse un proscritto politico). Il vantaggio finanziario che Wagner ne poté ricavare fu però esiguo, rudimentale per com'era a quel tempo lo sviluppo del diritto di autore musicale: circostanza, questa, che dovrebbe indurre a smorzare i toni indignati di chi irride in Wagner il debitore incallito.

La storia della fama di Wagner attende di esser scritta. Pare tuttavia decisiva la convergenza, negli anni '50, del successo di *Tannhäuser* e *Lohengrin* – dapprima esitante, poi dilagante – con la provocazione intellettuale che promana dagli scritti di Wagner *L'opera d'arte dell'avvenire* e *Opera e dramma*. (Le vicende della vita musicale sono meno impermeabili alla letteratura musicale di quanto non amino credere i detrattori della riflessione critica, non rari nel mondo dei musicisti.) Non erano invero mancati, prima di Wagner, i trattati intorno alla riforma del teatro d'opera; la stessa fragilità e debolezza dell'opera tedesca forniva anzi lo spunto continuo di una riflessione

propensa all'idealistico ‘superamento’ delle miserie che affliggevano la realtà quotidiana dell'opera in musica. La novità stava semmai nel fatto che lo zelo e l'ambizione del teorico che prospettava di sovvertire il teatro d'opera, ben lungi dall'arenarsi sul piano dell'astrazione, trovavano tangibile riscontro in opere che incontravano il successo del pubblico. Nulla di più erroneo dell'idea che Wagner sia stato (come Schubert o Bruckner) ‘misconosciuto’. Se suscitò spesso la polemica – anche astiosa –, non ebbe però mai a soffrire il silenzio malevolo del boicottaggio.

Intorno al 1860, tuttavia, la condizione di Wagner è precaria. L'impatto dei primi grandi successi, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, si va attenuando; la tetralogia dell'*Anello* è un torso che nel 1857 Wagner dispera di mai poter completare, tant'è vero che interrompe la composizione dopo l'atto 11 del *Siegfried*; l'esecuzione parigina del *Tannhäuser* si conclude in una catastrofe (tanto clamorosa però che la fama di Wagner ne riesce forse più consolidata che sminuita); un'opera come il *Tristano*, destinata nelle intenzioni a essere ‘popolare’, si andava – per sua stessa interna volontà e contro il proposito dell'autore – trasformando in un'opera esoterica. Furono soltanto il successo dei *Maestri cantori di Norimberga* nel 1868 – un successo che trascinò anche chi aveva fino ad allora recalcitrato – e la fondazione del Festspielhaus di Bayreuth negli anni '70 a fare di Wagner il dominatore della musica tedesca: come tale lo si poteva magari oltraggiare e ingiuriare, non se ne poteva però disconoscere l'esistenza e l'importanza. Ci furono, oltre a Wagner, anche altri operisti tedeschi coevi – Heinrich Dorn (*Die Nibelungen*) e Carl Goldmark (*Die Königin von Saba*), Peter Cornelius (*Der Cid*) e Hermann Goetz (*Der Widerspenstigen Zähmung*) –, ma la circostanza suole per l'appunto, e non a caso, passare inosservata. Nell'ultimo terzo del secolo l'idea stessa della musica tedesca veniva a coincidere con l'idea della musica wagneriana. Per finire, anche Parigi – il polo d'attrazione costante di tutte le ambizioni di celebrità che Wagner stesso nutrì – dovette soccombere e sottometterglisi.

Wagner rifiutò il termine ‘Musikdrama’, nel quale avvertiva l'accezione di ‘dramma per la musica’. Quel termine, però, ha finito per radicarsi, giacché le diciture escogitate dall'autore – ‘opera d'arte dell'avvenire’, ‘Wort-Ton-Drama’, ‘azione’, ‘azione scenica sacrale’ – sono poco funzionali come denominazioni di un genere musicale.

(Wagner non poté impedire che il Musikdrama, destinato a “superare” il teatro d’opera, finisse invece per costituire un genere autonomo, sì, ma coesistente con l’opera in musica convenzionale.) Ma che cos’è un Musikdrama, un “dramma musicale”?

La provocatoria affermazione (contenuta in *Opera e dramma*) che nell’“opera d’arte dell’avvenire” – il contraltare dell’opera in musica degenerata – il dramma sia “il fine”, la musica invece il “mezzo dell’espressione” è stata assai spesso grossolanamente fraintesa: l’errore, frequentissimo, sta nell’aver inteso per ‘dramma’ sostanzialmente il testo, e nell’aver creduto che bastasse analizzare il rapporto tra suono e parola, la dipendenza della musica dal testo, per intendere rettamente la musica come “mezzo” del dramma. Ma il testo, nel dramma musicale, è soltanto uno degli elementi dell’azione, non già la sua sostanza, laddove Wagner si prefiggeva invece come “scopo globale” la “rappresentazione incondizionata ed immediata della perfetta natura umana”. Sta alla musica – che (per Wagner) ha il potere di rievocare l’arcaicità delle origini – di reintegrare la “natura umana”, deformata e quasi irriconoscibile nella prosaica società moderna. Ma la “rappresentazione” della natura umana – di cui la musica è il mezzo – compete non tanto alla parola recitata quanto piuttosto all’azione scenica.

Se però da un lato l’equiparazione di dramma e testo rappresenta una grave distorsione concettuale, dall’altro disorienta il fatto che Wagner stesso abbia definito variamente e addirittura – parrebbe – contraddittoriamente il rapporto tra musica e dramma. La succitata formula di *Opera e dramma* (1851) – la musica come “mezzo dell’espressione” – risulta capovolta due decenni più tardi, nel saggio del 1870 su Beethoven, che si ispira alla metafisica schopenhaueriana della musica. “La musica, che non rappresenta certo le idee racchiuse nei fenomeni del mondo” (né tantomeno i fenomeni stessi) “ed è anzi, al contrario, essa stessa un’idea – oltretutto onnicomprensiva – del mondo” (in altri termini: un brano di sonora metafisica), “racchiude naturalmente in sé il dramma, giacché il dramma esprime a sua volta la sola idea del mondo adeguata alla musica”. Per dirla con formula assai sommaria: non è la musica a esprimere il dramma, sibbene il dramma la musica. E nel 1872, nel saggio *Intorno alla denominazione Musikdrama*, si parla addirittura dei drammi come di “gesta della musica divenute visibili”.

È manifesto che l’estetica abbozzata da Wagner in *Opera e dramma* entrò in crisi dopo che, a partire dal 1854, Wagner si dedicò alla lettura di Schopenhauer da un lato, e dopo l’esperienza compositiva dell’*Anello* e del *Tristano* dall’altro: il nitido profilo del dogma si appannò. E il dissidio, l’ambiguità, s’insinua fin dentro ai singoli testi. Nel saggio su Beethoven, che dapprima (si è visto) celebra la musica come l’elemento originario che “racchiude naturalmente in sé il dramma”, si legge poche pagine più avanti che la musica viene “determinata” dal dramma. La contraddizione si attenua tuttavia se appena si tiene conto del duplice concetto di ‘musica’ che Wagner presuppone: l’uno metafisico, di cui era debitore a Schopenhauer, e l’altro banalmente empirico. Che la musica, metafisicamente, sia la sorgente del dramma, non esclude affatto che essa, in quanto “manifestazione della vita” (per dirla con le parole del saggio del 1857 *Intorno ai poemi sinfonici di Franz Liszt*), sia “determinata” dal dramma; il dramma è quel “motivo formativo” di cui la musica necessita per realizzarsi. Il concetto di una musica “assoluta”, fondata esclusivamente in se stessa, sarebbe stato un controsenso per Wagner: la musica è sempre determinata dall’esterno, dalla parola, dalla danza, dall’azione scenica.

Indice

<i>Introduzione</i>	pag. 7
Il vascello fantasma	» 13
Tannhäuser	» 29
Lohengrin	» 45
Tristano e Isotta	» 61
I maestri cantori di Norimberga	» 79
L'anello del Nibelungo	» 95
L'oro del Reno	» 128
La walkiria	» 138
Siegfried	» 146
Il crepuscolo degli dèi	» 155
Parsifal	» 164
L'opera di Wagner in scena	» 180
<i>Cronologia sommaria della vita e delle opere di Wagner</i>	» 187

CARL DAHLHAUS

I DRAMMI MUSICALI DI RICHARD WAGNER

Wagner occupa un posto veramente speciale nella storia della musica occidentale. La sua pratica musicale appare inseparabile dalla sua visione globale dell'arte, e della musica in particolare: una visione ampia e comprensiva, che investe tutti gli aspetti umani, collettivi, storici e filosofici dell'impresa artistica. Inoltre, primo caso assoluto nella storia della musica, lui stesso si è assunto il compito di formulare, in saggi di estetica, teoria dell'arte e anche autobiografici, le sue concezioni estetiche e di mostrarne il rapporto reciprocamente generativo con le sue produzioni strettamente artistiche.

Direttore scientifico dell'edizione critica degli scritti di Richard Wagner, Carl Dahlhaus ha avuto una conoscenza e una dimestichezza col pensiero del musicista di Lipsia che pochi storici della musica possono vantare, ma quel che lo ha reso veramente unico è stata la sua costante, implacabile volontà e capacità di penetrare fino in fondo, di andare alla radice delle idee, peraltro spesso piuttosto oscure, di Wagner sull'arte, di reperire le coordinate della sua poetica, con tutte le contraddizioni, i ripensamenti, le oscillazioni e a volte i veri e propri rovesciamenti che nella sua storia essa ha attraversato, e che così spesso trovano un puntuale riscontro nelle sue realizzazioni poetico-musicali. D'altra parte, non minore né meno puntuale è la sua presa sulla dimensione musicale in cui le concezioni di Wagner si inverano, o, se si vuole, sull'evolversi di un'at-

tività compositiva inestricabilmente intrecciata con l'ossessione di una motivazione storico-filosofica costante e puntuale sino al tratto compulsivo.

Nel caso di Wagner, le competenze musicologiche, storiche e letterarie di Dahlhaus trovano pochi paragoni nella seconda metà del secolo scorso (e forse nel primo ventennio del nostro). Talché rinfrescare la fruibilità al lettore italiano di un testo come il presente non richiede alcuna particolare giustificazione, come invece sarebbe il caso per qualsiasi altro saggio che avesse ormai quarant'anni di vita. Con tutto ciò, Dahlhaus riesce nell'impresa di realizzare un'opera di alta divulgazione in cui la profondità dello studioso si manifesta in una narrazione capace di parlare al profano quanto al cultore di musica professionale. Prodigio di un pensiero in cui il sapere restava sempre una materia viva e concreta.

* * *

CARL DAHLHAUS (1928-1989), uno dei maggiori musicologi della seconda metà del novecento, è stato fino alla sua scomparsa professore ordinario di Storia della musica alla Technische Universität di Berlino. Ha lasciato un'imponente produzione scritta, ed è stato curatore responsabile della *Richard-Wagner Gesamtausgabe*. Nessun musicologo ha avuto un influsso paragonabile al suo sullo sviluppo degli studi musicali moderni e in genere sulla letteratura dedicata alla musica. Le sue opere principali sono pubblicate in tutte le lingue. Dello stesso autore sono stati pubblicati in questa collana: *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, *L'idea di musica assoluta* e *L'estetica della musica*.