

# TANNHÄUSER

## 1.

Nella moda sette-ottocentesca del doppio titolo sopravvive la mera spoglia dell'*argumentum* anteposto al testo del dramma letterario. Ma nel *Tannhäuser* di Wagner, che propriamente si intitola *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* (*Tannhäuser e la tenzone dei cantori sulla Wartburg*), il doppio titolo si spiega con l'origine medesima dell'opera. Esso allude all'incrocio di due leggende – di tradizione diversa e indipendente – che sta alla base del testo drammatico. Nelle parole di Wagner:

Al nome del protagonista volli affiancare la denominazione della leggenda, in origine estranea al mito di Tannhäuser, cui l'avevo io stesso collegato ad arte: purtroppo la cosa dispiacque al Simrock, lo studioso restauratore delle antiche leggende germaniche da me tanto stimato.

Wagner omette di precisare che la vicenda di Tannhäuser ed Elisabetta, essenziale nell'economia drammaturgica dell'opera, è tutta sua: poeta in un'epoca antipoetica quant'altre mai, gli premeva di apparire come il riscopritore di tesori occulti, non già come loro inventore; quel che era nuovo, moderno, era *ipso facto* sospetto di prosaicità.

La leggenda di Tannhäuser, nella versione tramandata in *Des Knaben Wunderhorn* – la capitale raccolta di testi poetici di tradizione popolare curata da Clemens Brentano e Achim von Arnim nel 1806-08, che in virtù del suo «colore» romantico seppe rendere davvero «popolare» il canto popolare in Germania –, consta di due parti. In un lungo dialogo, Tannhäuser si sottrae a Frau Venus e alla sua montagna incantata (il Venusberg): in quell'inferno camuffato da paradiso egli ha trascorso un anno intero, preda delle divinità pagane degradate – nel medioevo cristiano – al rango di demoni, di potenze infernali. Tanto esorbitante e retorico è l'addio di Tannhäuser da Venere, tanto asciutto e abrupto è il racconto della leggenda propriamente detta. L'assoluzione che Tannhäuser, «addolorato e contrito», invoca da papa Urbano gli viene negata:

Der Papst hat einen Stecken weiß  
der war vom durren Zweige:  
«Wann dieser Stecken Blätter trägt,  
sind dir deine Sünden verziehen»

(Il papa ha un bianco bastone  
fatto di ramo secco:  
«Se questo bastone metterà mai foglia,  
ti saranno rimessi i tuoi peccati».)

Tannhäuser, «dolente e piangente», se ne torna al Venusberg:

Danach wohl auf den dritten Tag  
der Stecken hub an zu grünen,  
da sandt man Boten in alle Land,  
wohin der Tannhäuser kommen.  
Da war er wieder in den Berg,  
darinnen sollt er nun bleiben,  
so lang bis an den Jüngsten Tag,  
wo ihn Gott will hinweisen.

(Ma ecco che di lì a tre giorni  
riverdeggì il bastone:  
s'inviarono allora i messaggeri  
dovunque era passato Tannhäuser.  
Ed egli ritornò nel monte  
dove Iddio l'ha destinato  
per rimanerci oramai  
fino al giorno del giudizio.)

La leggenda di Tannhäuser fornisce all'opera wagneriana, nelle stesse forme prescritte dal poema di tradizione popolare, la materia dell'inizio del primo atto (dialogo, o duetto, di Tannhäuser e Venere) e della conclusione del terzo (racconto del pellegrinaggio a Roma). Ma il canto popolare non fu l'unica fonte cui attinse Wagner, che al contrario andò a procurarsi i motivi convenienti per ogni dove. (Lo zelo erudito con cui i wagneristi filologi si sforzano di individuare nelle più antiche tra le fonti studiate da Wagner le sorgenti prioritarie dei suoi drammi testimonia bensì una spiccata devozione per le antichità germaniche, non però un avveduto senso drammaturgico.) Gli intenti parodistici del poema di Heine *Der Tannhäuser* non impedirono a Wagner di adottarne alcuni tratti. Il Tannhäuser heiniano abbandona Venere perché non sopporta più l'irrevocabile, imperturbabile felicità del *paradis artificiel*: «Ich schmachte nach Bitternissen» («Agogno l'amaritudine»). Del pari il Tannhäuser wagneriano: «Aur Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen» («Di gioie sazio io aspiro al dolore»). Per Heine, la confessione di Tannhäuser al cospetto del pontefice è un gesto di autoaccusa che a mala pena dissimula il fervido elogio a Venere (cui Tannhäuser non si sa sottrarre): così, il Tannhäuser di Wagner allude (come farà poi Amfortas nel *Parsifal*) alla «brama che nessuna penitenza ancora aveva calmata» («des Sehnsens, das kein Büßen noch gekühlt»).

Tramandata autonomamente, la leggenda della tenzone dei cantori sulla Wartburg conteneva tuttavia, sia pur seminascosti, taluni motivi che ne consentirono o addirittura propiziarono l'innesto sulla leggenda di Tannhäuser. Nel poema di

Tannhäuser in *Des Knaben Wunderhorn* l'addio di Venere – un misto di maledizione e benedizione – suona così:

Und wo Ihr in dem Land umbfahrn,  
mein Lob, das sollt Ihre preisen.

(E per ogni dove andiate,  
le mie lodi canterete.)

Nell'opera è proprio un inno a Venere a provocare la catastrofe nella competizione canora. Peraltro, nel racconto della disfida dei cantori l'arte stupefacente e conturbante di Heinrich von Ofterdingen – che vi fa le veci del Tannhäuser wagneriano – è ispirata dai demoni. Addirittura, nella versione che della leggenda ha dato E.T.A. Hoffmann nei *Fratelli di Serapione* si parla esplicitamente di Venere e del Venusberg. Il canto intonato prima dal demonio Nasias e poi da Heinrich von Ofterdingen, celebra «le gioie esaltanti del monte di Venere»: «...fu come se le fiamme che Nasias sprigionava esalassero vapori di lasciva voluttà ed erotico desiderio, profumi in cui le note ondeggiavano come cupidi salterellanti». Le parole di Hoffmann prefigurano la fantasmagoria del Venusberg wagneriano.

La leggenda del Venusberg fornisce, anche sotto il profilo scenico e visivo, la legittimazione del diabolico turbamento suscitato dal canto di Tannhäuser durante la «tenzone sulla Wartburg»: un turbamento, una confusione misti di fascino e ripugnanza. Wagner, motivata la leggenda della Wartburg mediante l'innesto della leggenda di Tannhäuser, poté agevolmente fare a meno dell'intricata storia spiritica inventata da Hoffmann per dotare Heinrich von Ofterdingen di poteri magici. L'incrocio di due tradizioni leggendarie eterogenee portò alla luce i contorni di quel dramma che il racconto di Hoffmann occultamente portava in sé.

Per converso, invece, ai fini della leggenda di Tannhäuser la leggenda della Wartburg parrebbe priva di senso e funzione. Dopo che, col grido di Tannhäuser «Mein Heil ruht in Maria!» («La mia salute è in Maria!»), il Venusberg si è dileguato come per incanto, nulla impedirebbe a Tannhäuser, gravato dal «peso dei peccati» («der Sünden Last»), di accodarsi ai pellegrini che vede passare per la valle della Wartburg alla volta di Roma. Che egli, nella tenzone dei cantori, venga smascherato come peccatore e perciò condannato al viaggio a Roma dal langravio Hermann, è una motivazione esteriore che non aggiunge nulla – o tutt'al più solo un «quadro» teatrale d'effetto – alla motivazione interiore, il desiderio di redenzione.

L'incrocio delle due diverse azioni diventa appieno comprensibile soltanto ove si riconosca che la disfida dei cantori, col suo pathos sfarzoso e i clamorosi conflitti di cui trabocca l'atto II° dell'opera, altro non è che una facciata: la facciata esteriore della vicenda tragica che, quasi senza proferir parola, coinvolge Tannhäuser ed Elisabetta. Il canto di Tannhäuser in lode di Venere lo si deve sentire

così come lo sente Elisabetta, cui Tannhäuser «giubilante trafigge il cuore» con la sua canora proclamazione delle delizie dell'antro del Venusberg. E la circostanza che esso canto non vada esente – quantomeno ai nostri orecchi, un secolo dopo la sua composizione – da una certa qual trivialità, da una certa esuberanza a buon mercato, ne potenzia l'effetto tragico e teatrale anziché diminuirlo. Nel bel mezzo dell'indignazione fremente dei cavalieri, che si avventano contro Tannhäuser per trucidarlo, l'evento capitale sta nel muto sgomento interiore di Elisabetta. È lei a impedire che Tannhäuser venga giustiziato: non perché, nella sua santità, ella si elevi sopra il tumulto delle cose mondane, bensì perché la mediocrità emozionale dei cavalieri – Wolfram von Eschenbach non eccettuato – non sa ergersi a percepire il tacito dramma in corso tra Tannhäuser ed Elisabetta.

Tannhäuser è un secondo Olandese volante, perseguitato anch'egli da una maledizione che soltanto la morte di una vittima sacrificale, Elisabetta, può scongiurare:

Nimm hin, o nimm mein Leben:  
nicht nenn' ich es mehr mein.

(Prendi, oh prendi la mia vita!  
Io non la chiamo più mia!)

Nell'opera, diversamente dal poema, il miracolo della leggenda di Tannhäuser – la fioritura del ramo datogli dal papa – non è altro che la metafora scenica della redenzione di Tannhäuser attraverso la morte di Elisabetta. Redento, Tannhäuser può finalmente morire a sua volta:

O Göttin, woll' es fassen,  
mich drängt es hin zum Tod!

(Ah, tu potessi intenderlo, o dea!  
alla morte un impulso mi spinge!)

aveva, fin dall'inizio dell'opera, ribattuto a Venere che lo voleva trattenere.

Ma a differenza del *Vascello fantasma*, nel *Tannhäuser* la morte segna la fine d'un'illusione e d'uno smarrimento dei sensi che non aveva via di scampo: senza alcuna causa empirica apparente, Tannhäuser ed Elisabetta soccombono con la morte all'intreccio tragico di cui sono vittime. L'Olandese volante è mosso da un sentimento elementare, il desiderio di morte; e Senta, nel dramma del martirio di cui è protagonista, appare come strumento di redenzione. Nel *Tannhäuser* invece le fila del dramma della redenzione appaiono intricate. L'amore di Tannhäuser per Elisabetta è un sentimento ambivalente e fin da principio contrastato, per metà bramosia e possessione e occulta rimembranza di quella Venere cui non si sa sottrarre, e per metà nostalgia di redenzione ad opera di Elisabetta, che gli appare

come una santa, e che inconsciamente invoca già con le parole pronunciate nel momento dell'addio da Venere, «Mein Heil ruht in Maria!» («La mia salute è in Maria!»). Nel *paradis artificiel* di Venere Tannhäuser agogna alle «amiche costellazioni celesti», allo «stelo che fresco verdeggiando porta la nuova estate» («des Himmels freundliche Gestirne, den Halm..., der frisch ergrünend»); e invece sono proprio i semplici piaceri terreni ad essergli negati, anche nel suo amore per Elisabetta, dominato com'è da un desiderio di volta in volta demoniaco o devoto, ma mai propriamente umano. Nell'inno a Venere – che offende mortalmente Elisabetta – si esprime manifesto e provocatorio quel che per allusioni trapelava già dal dialogo di Tannhäuser ed Elisabetta all'inizio dell'atto II°:

Den Gott der Liebe sollst du preisen,  
er hat die Seiten mir berührt,  
er sprach zu dir aus meinen Weisen,  
zu dir hat er mich hergeführt.

(Il dio d'amore tu devi lodare!  
Egli ha per me le corde toccato,  
egli a te parlava dalle mie armonie,  
a te egli mi ha condotto.)

L'inno a Venere quel «dio d'amore» lo chiama per nome. E quando a Roma Tannhäuser si dichiara colpevole di una «brama che nessuna penitenza ancora aveva calmata», il ricordo di Elisabetta si mescola torbidamente col ricordo di Venere. Che Wagner stesso riconoscesse l'ambiguità e lo smarrimento affettivo come tratti distintivi del *Tannhäuser* traspare da una lettera del 6 settembre 1842 a Ernst Benedikt Kietz, una lettera che risale all'epoca dei primi progetti dell'opera:

Nella chiesa di Aussig mi fu mostrata la Madonna di Carlo Dolci: il dipinto mi piacque oltremodo – l'avesse visto Tannhäuser, mi spiegherei alla perfezione come mai sia potuto avvenire ch'egli rivolgesse a Maria il proprio amore per Venere, senza peraltro essere sopraffatto dalla devozione. – Ad ogni buon conto ho ormai mentalmente definito i tratti della santa Elisabetta.

## 2.

Sentimenti e azioni di Tannhäuser sono – come nel Siegfried della tetralogia nibelungica – precipitosi e stranamente immemori. Mai perfettamente padrone di sé; egli appare schiavo dell'attimo e succube dell'affetto che lì per lì lo possiede. Gli eventi equivalgono a oscillazioni repentine tra opposti estremi. Nel *Tannhäuser* non è per nulla sviluppata quell'«arte della transizione» di cui Wagner – che

ne ravvisava il paradigma nel duetto Tristano/Isotta – si vanterà più tardi.

Quando nell'atto I° Wolfram, «a voce alta» quasi pronunciasse una formula propiziatoria, nomina il nome di Elisabetta, è come se in Tannhäuser, «scosso da una gioia violenta», si risvegliasse una rimembranza sepolta nei suoi precordi. Ma altrettanto istantanea e incondizionata è la dimenticanza, lo spegnersi del passato. Alla domanda di Elisabetta, «Wo weiltet Ihr so lange?» («Dove sei stato così a lungo?»), Tannhäuser replica (e sarebbe sciocco liquidare la sua risposta come una mera scappatoia, un pretesto evasivo):

Fern von hier,  
in weiten, weiten Landen; dichtes Vergessen  
hat zwischen heut und gestern sich gesenkt.

(Lontano da qui,  
in terre remote; un denso oblio  
è disceso tra l'ieri e l'oggi.)

A sua volta, nell'atto III° è come se alla ricerca del Venusberg, Tannhäuser avesse affatto scordato Elisabetta, tant'è vero che quando Wolfram la nomina, il ricordo lo coglie di soprassalto: «quasi paralizzato da un colpo violento», Tannhäuser «resta impietrito». Il ricordo si capovolge senza mediazione in smemoratezza, la smemoratezza in ricordo.

Alla propensione per i collegamenti repentini, alla carenza di mediazione tra gli opposti estremi corrisponde in *Tannhäuser* una negligenza delle motivazioni drammatiche tanto più singolare per uno che, come Wagner, sarà poi posseduto, nell'*Anello*, da un impulso addirittura pedantesco a motivare e giustificare e spiegare ogni causa e ogni premessa di ogni effetto e di ogni evento, su fino alle origini stesse del mondo. Perché mai Tannhäuser sia capitato sul Venusberg, è cosa inspiegata e immotivata non meno dell'amore per Elisabetta; sarebbe invero arduo, oltreché ozioso e improprio, far collimare questo e quell'aspetto dell'antefatto. Per il costruito drammaturgico è semmai essenziale una legge formale cui contenuto e azione si conformino: una legge formale che è la medesima per *Tannhäuser* come per il *Vascello fantasma*, per l'*Anello* come per il *Tristano*. Da un lato è come se ciascuno degli amanti – indipendentemente dalla motivazione specifica (o dalla carenza di motivazione) in quella data azione drammatica – porti seco da sempre, inconsciamente, l'immagine dell'altro; e però dall'altro lato, l'amore che rapisce Senta e l'Olandese, Tannhäuser ed Elisabetta, Siegfried e Brünnhilde, Tristano e Isotta, è istantaneo e immediato: l'antefatto, se mai c'è, è irrilevante. Ma siffatta legge drammaturgica preposta alla forma stessa dell'azione – da Wagner praticata anche nei suoi Musikdramen propriamente detti, ossia dall'*Anello* in avanti – è una legge che proviene dal teatro d'opera.

Nell'opera la musica – per dirla con formula grossolana – è affermativa, ed è



legata all'istante, al presente immediato. Essa non motiva e non collega, sebbene afferma e stabilisce, e le riesce di conferire una parvenza di necessità perfino a ciò che è immotivat, di verosimiglianza a ciò che è assurdo e bislacco. L'opera si rivela nella propria essenza per l'appunto là dove attraverso la musica, attraverso la retorica sonora, essa evidenzia i bruschi contrasti, i voltafaccia repentini, e nel contempo sopperisce alle carenze di mediazione drammatica con la potenza stessa del fenomeno musicale. L'«arte della transizione» le è costituzionalmente estranea. Il Musikdrama wagneriano, invece, con la tecnica del Leitmotiv che gli è propria, intesse incessantemente fila e legamenti dell'azione. Qualsiasi evento rimanda a eventi preteriti, dai quali, per nessi causali o analogici, esso discende. Un reticolo serrato di motivi (musicali) e motivazioni (drammatiche) – gli uni e gli altri si equivalgono e si corrispondono – percorre tutto quanto il dramma musicale. Nell'opera, dove le singole parti sono nitidamente staccate l'una dall'altra – quasi una successione di varie, distinte porzioni di tempo presente, ciascuna in sé conclusa – predominano i contrasti, nel Musikdrama, prevale la mediazione. Dei diversi momenti della forma drammatico-musicale, l'opera esalta il momento plastico, il Musikdrama quello logico.

### 3.

In un certo senso la composizione musicale del *Tannhäuser*, intrapresa a Dresda tra il 1843 e il 1845, non è mai stata condotta a termine. Già a Dresda Wagner modificò la conclusione dell'opera, scenicamente poco drastica nella prima versione: nella ripresa del 1847 l'apparizione di Venere e la morte di Elisabetta, cui la versione originaria si limita ad alludere astrattamente mediante la musica, furono visualizzate scenicamente. Nel 1860-61, per quell'allestimento parigino che lì per lì fu una catastrofe ma indirettamente finì in un trionfo, Wagner ricompose alcune porzioni della scena del Venusberg e intervenne su alcune scene della disfida dei cantori. Nel 1883, infine, poche settimane prima di morire, confermava a Cosima di «essere ancora debitore al mondo del suo *Tannhäuser*».

Il problema compositivo che Wagner deve avere avvertito non era risolvibile mediante una mera rielaborazione. Nella versione di Dresda (la seconda), la musica del Venusberg non è in sé per sé d'una invenzione tematica troppo fiacca, ma è troppo poco sviluppata per procurare un congruo contrappeso alle scene caratterizzate dal tono corale, di Lied, di marcia, quel tono che si imprime nella memoria come cifra musicale del *Tannhäuser* e che ne fondò la popolarità: un tono di cui partecipa addirittura lo stesso inno a Venere cantato dal protagonista durante la tenzone canora. (Ancora nella versione parigina, non è tanto il canto in lode di Venere – che Wagner preferì lasciare intatto – quanto semmai una fuggevole reminiscenza orchestrale della musica del Venusberg a trasmettere all'ascoltatore la sensazione dell'estraneità di Tannhäuser, dell'interiore lontananza che lo separa dai cavalieri.

D'altra parte, dalla revisione del 1860-61 risultò nella scena del Venusberg una giustapposizione talvolta brusca e repentina di parti vecchie e nuove: la loro divergenza stilistica è fin troppo flagrante. Nelle parti di nuova stesura la sonorità orchestrale, grazie soprattutto al trattamento più sottile dei legni, riesce stupefacentemente differenziata. Ma chi, con giudizio davvero discutibile, decretasse che la versione seriore soffre d'incoerenza stilistica e la ceda perciò nel complesso (nonostante la sua indiscussa superiorità musicale nel dettaglio) alla prima versione, mostrerebbe di giudicare Wagner secondo un criterio che non è necessariamente commisurato all'oggetto in esame. L'esigenza della coesione e dell'integrità stilistica è, come in genere tutte le categorie e i principi dell'estetica convenzionale, d'origine classicistica. Ma Wagner, per dirla in breve, era piuttosto un manierista e un teatrante, che non un classicista. E la divergenza di stile, che sotto il profilo astrattamente musicale appare un'incoerenza, ossia un difetto estetico, può sotto il profilo drammaturgico-musicale legittimarsi come espressione del contrasto tra il mondo quotidiano e naturale cui Tannhäuser agogna di ritornare e il *paradis artificiel* in cui Venere lo vuole trattenere: non è un caso che Wagner abbia riscritto la parte di Venere, non però quella di Tannhäuser. Con questo non si vuole tuttavia affermare che postulati classicistici come quello dell'unità stilistica fossero affatto estranei a Wagner; ed è perfettamente comprensibile che le contraddizioni della versione parigina lo inquietassero.

Il dissidio è estetico e compositivo ad un tempo, se è vero che ogni ritrovato tecnico comporta *ipso facto* un problema estetico e viceversa ogni intuizione estetica necessita di un fondamento tecnico. Un'illustrazione eloquente d'esso dissidio la dà l'aria di Venere «Geliebter! Komm» («Vieni mio caro!»). Parrà strano che si parli qui d'un'«aria»: il termine ha del sacrilego, agli occhi del dogma bayreuthiano, che conosce tutt'al più «scene», mai «arie». Eppure, lungi dal rappresentare una scappatoia terminologica di comodo, la denominazione «aria» è tanto più pertinente in quanto, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, nella versione parigina (che risale all'epoca del Musikdramen) questa sezione dell'opera è formalmente più conchiusa di quanto essa non sia nella versione di Dresda (che risale invece all'epoca delle «opere» wagneriane). L'aria – che comporta più di 100 battute in tempo moderato (Andante) – si lascia *grosso modo* sezionare in due parti («Geliebter! Komm», e «Aus holder Ferne»). La prima parte, trapiantata dalla versione sassone in quella parigina, ha conservato suppergiù la fisionomia originaria (ma la parte orchestrale è stata rifatta, la tonalità trasposta dal fa diesis a fa magg., il 4/4 trasformato in 3/4); la seconda parte è invece nuova. Carattere specifico della versione parigina è poi la coincidenza tra l'inizio della prima parte e la chiusura della seconda. Se chiamiamo *a* il motivo dell'introduzione, *b* il motivo vocale principale, avremo lo schema



La conclusione formale procurata dalla ripresa del motivo *a* manca nella versione di Dresda, dove il testo è composto di lungo senza ricorrenze o riprese di singoli motivi ed episodi. (La coerenza formale era garantita invece da un motivo orchestrale ricorrente che nella versione parigina s'è ridotto a un'allusione larvata nell'introduzione.)

La ripresa – che ricorda alla lontana lo schema dell'aria col da capo – non è però l'unico espediente per imbricare l'una nell'altra le due parti dell'«aria». Anzi, proprio soprattutto nelle aggiunte alla prima parte si tradisce la propensione di Wagner verso la forma chiusa: esse aggiunte sono, da un lato, la ripresa del motivo vocale principale alla fine della prima parte ( $b^3$ ), dall'altro, la ripresa del motivo dell'introduzione ( $a^1$ ) all'inizio ( $a^2$ ) e, affidato stavolta alla voce, in coda ( $a^3$ ) alla seconda parte.

L'analista rispettoso dei dogmi estetici di cui, implicitamente se non esplicitamente, la morfologia musicale tradizionale è sostanziata tende forse a vedere nella conclusione formale dell'aria di Venere una conseguenza della «quadratura» ritmica, della schematica articolazione in gruppi di quattro battute, che a sua volta è radicata nella struttura metrica del testo. Corollario: negli anni Sessanta Wagner sarebbe stato più consapevole che negli anni Quaranta del rapporto estetico intercorrente tra la regolarità o schematicità ritmica e quella formale. Ma la spiegazione convincente all'apparenza è fuorviante. Il procedimento di assicurare la coesione formale mediante motivi e frasi melodiche ricorrenti è per Wagner – come si è visto nell'analisi del *Vascello fantasma* – contropartita e compensazione dell'irregolarità ritmica, non già conseguenza analogica della regolarità ritmica.

Nella versione di Dresda, in cui l'aria di Venere è *durchkomponiert*, la «quadratura» ritmica domina pressoché incontrastata. La sequela dei gruppi di quattro battute è interrotta da un solo gruppo di tre («ein Freudenfest»), che a sua volta è soltanto la riduzione d'un gruppo – melodicamente analogo – di quattro battute («der Liebe Feier»): in altre parole, una mera perturbazione, non certo una revoca dello schema dominante. Nella versione parigina, invece, è palese la tendenza all'irregolarità ritmica, alla «prosa musicale», magari in contraddizione con la struttura dei versi.

Nelle battute aggiunte a conclusione della prima parte dell'aria («Komm, süßer Freund») la «quadratura» – lo schema dato dalla progressione di 2 + 2 battute – s'intravede bensì ancora, ma è dissimulata fin quasi all'irriconoscibilità della dilatazione dell'inizio e dell'aggiunta di una battuta finale. L'emancipazione e l'irregolarità dell'assetto ritmico sono compensate dalla regolarità, dalla conclusione formale. (Forse non è esagerato né divagante sostenere che la tecnica compositiva wagneriana tende alla dialettica più che alla logica consequenziale.)

Tuttoché Wagner avesse in sospeso l'analisi tecnico-compositiva, propenso com'era a gabellare per naturale l'artificio artistico, è possibile ricondurre a precise categorie tecnico-musicali l'effetto fantasmagorico, l'incantesimo sonoro che sprigionano le pagine ricomposte per la scena del Venusberg nel 1860-61. Esso effetto incantatorio, per indicarne almeno una componente, si fonda in parte su un procedimento di assimilazione vicendevole dei fattori compositivi – la melodia, l'armonia – ridotti alla reciproca indistinguibilità: «salta» così la distinzione – consueta, anzi vitale, per la percezione musicale – tra il «primo piano» melodico e il «fondale» armonico, tra figura e sfondo, per dirla col linguaggio della psicologia della Gestalt. L'ascoltatore ha la sensazione di perdere ogni sostegno, di entrare in uno stato di levitazione musicale.



Nelle battute introduttive dell'aria di Venere – che danno l'immagine sonora della seduzione con cui la dea tenta di trattenere Tannhäuser – le stesse note hanno funzione melodica nelle parti principali (violino solista e viola) e funzione accordale nell'accompagnamento (violini di fila divisi). Ma sarebbe ozioso e fuorviante voler decidere se la condotta a quattro parti delle «voci» secondarie risulti dalla condensazione della melodia in accordi, o viceversa se le «voci» principali siano estratte dalle quattro parti secondarie. Caratteristica è per l'appunto l'indifferenziazione dei due fattori: da essa procede l'effetto estetico peculiare di queste pagine.

#### 4.

*Tannhäuser* è un'opera, non un Musikdrama. In senso stretto, di una vera e propria tecnica del Leitmotiv – che secondo il dogma di Bayreuth sarebbe una

caratteristica comune a tutta quanta l'opera teatrale wagneriana – si può parlare soltanto a partire dall'*Anello del Nibelungo*. Nel *Tannhäuser*, essa è ancora del tutto rudimentale.

Una circostanza è sintomatica del grado di evoluzione attinto dal linguaggio musicale nel *Tannhäuser*, un'evoluzione ancora incompatibile con una tecnica leitmotivica eretta a sistema: è spesso arduo distinguere attendibilmente tra l'analogia musicale che cela un intento allegorico e la mera somiglianza melodica priva di significato.



La parentela tra questi motivi appare innegabile (soprattutto se li mettono in fila come si è fatto qui), ma è arduo attribuirle un significato specifico, a meno di non volersi abbandonare all'arbitrio indiscriminato di quel tal simbolismo che mette tutto in relazione col tutto per ricavarne un senso di metafisico appagamento.

Né la ricomparsa dell'inno a Venere nella tenzone dei cantori, né la ricorrenza dei corali dei pellegrini hanno i caratteri di Leitmotiv, a meno di non voler sussumere nella tecnica del Leitmotiv la circostanza che i due corali, altrimenti affatto diversi, hanno in comune un doppio versetto isolato dal contesto arcaizzante e «antico tedesco» in virtù del suo cromatismo, un cromatismo davvero inconsueto per un corale, quasi una sofferente allusione alla pena di Tannhäuser. In fin dei conti, però, i corali si presentano sotto la fattispecie della musica di scena, non compiutamente integrata nel decorso musicale; perfino il motivo che esprime la maledizione inflitta a Tannhäuser ha il carattere d'un «attrezzo di scena» sonoro.

I soli motivi che a ogni ricomparsa fanno l'effetto del Leitmotiv sono quelli della scena del Venusberg. Eppure, nonostante la loro evidenza flagrante, non si può dire che siano perfettamente individualizzati. È pressoché indifferente quale dei cinque o sei motivi utili venga citato per rievocare il Venusberg: nella versione parigina della disfida dei cantori sono in parte motivi diversi da quelli della versione di Dresda. Complessivamente, questi motivi designano soltanto la sfera di provenienza, senza che nessuno di essi assuma singolarmente un significato allegorico specifico e distinguibile dagli altri. Nel *Tannhäuser* la tecnica del Leitmotiv, ammesso che sia lecito chiamarla così, è ancora manovrata per così dire *en bloc*.

Nel *Tannhäuser* sono bensì prefigurati i fattori compositivi che dieci anni più

tardi, nella tecnica leitmotivica sviluppata con l'*Anello del Nibelungo*, procureranno quella compattezza che contraddistingue il «sistema» wagneriano (come lo chiamarono alcuni contemporanei): ma vi compaiono dispersi e non vicendevolmente collegati, e nella loro isolatezza sarebbe erroneo prenderli per ciò che essi soltanto in virtù della loro rigogliosa concrenza divennero poi.

Le citazioni della musica del Venusberg che, quasi affiorando dall'inconscio, interrompono qua e là il discorso musicale della disfida dei cantori hanno la funzione di Leitmotive – essi rammentano eventi pregressi e collegano psicologicamente o allegoricamente i vari momenti del dramma –, ma tuttavia si differenziano dai Leitmotiv dell'*Anello del Nibelungo* perché appaiono come incastonati dall'esterno nel testo musicale, e non ne costituiscono invece né la sostanza né l'impalcatura. Hanno carattere di interpolazioni, di aggiunte; è sintomatico che nella versione parigina Wagner abbia potuto cassare le reminiscenze del baccanale che nella versione di Dresda fungevano da tessuto connettivo tra le sezioni dell'aria di Venere, senza per questo comprometterne la struttura melodica complessiva. Lo schema periodico della melodia tollerava l'amputazione indolore delle reminiscenze, quasi si trattasse di mere parentesi musicali.

All'opposto, nel racconto del pellegrinaggio di Tannhäuser a Roma – culmine drammatico-musicale dell'atto III° – i motivi (che sono *in primis* motivi orchestrali) rappresentano l'impalcatura che sorregge l'intera costruzione musicale: essi sono costitutivi, non accessori. Ma a differenza dei motivi della musica del Venusberg, non hanno significato di Leitmotive: anziché dar luogo ad un tessuto che si dipana su tutta quanta l'estensione del dramma, essi sono confinati al solo racconto del pellegrinaggio. (La circostanza che il preludio orchestrale dell'atto III° – *pendant* musicale astratto del resoconto di Tannhäuser – contenga insieme con le reminiscenze di eventi passati, anche talune anticipazioni di motivi del racconto del pellegrinaggio si spiega meglio con la specifica tradizione compositiva dell'ouverture operistica che non con la tecnica dei Leitmotiv.)

Il fattore evolutivo determinante sta in quella che Wagner chiamava la «Tonsatzkonstruktion», la struttura compositiva. Senza la sua profonda, radicale trasformazione, la tecnica leitmotivica – l'idea che il sistema dei Leitmotiv potesse dilatarsi a un dramma intero – sarebbe rimasta un concetto astratto privo di riscontro concreto nella realtà musicale: un'idea da poeti, più che da compositori.

Il racconto del pellegrinaggio di Tannhäuser è una testimonianza paradigmatica della transizione compositiva in atto, un documento eloquente di quella condizione di trapasso che è sospesa tra «non più» e «non ancora». In questo brano si profilano i termini del problema di cui la struttura compositiva peculiare alla tecnica del Leitmotiv rappresenterà la soluzione.

Il motivo iniziale del racconto – quello che ne caratterizza la prima parte, «Inbrunst im Herzen» («Ardore nel petto») – oscilla a metà tra la figurazione dell'accompagnamento destinata a sostenere il canto (come un Lied, diciamo) e

un Leitmotiv nell'accezione dell'*Anello del Nibelungo*.



Il motivo è indubbiamente espressivo e perfettamente individuato: un vero e proprio «gesto» musicale dal contenuto emozionale inequivoco. Esso tuttavia non è profilato e vigoroso al punto da non tollerare di essere ripetuto per ben cinque volte di fila: una siffatta ripetizione «ostinato» sarebbe del tutto impensabile per uno qualsiasi dei più prominenti Leitmotive dell'*Anello*. D'altra parte esso motivo, nella misura in cui si comporta come una non troppo ingombrante «figura» d'accompagnamento, lascia ampio campo alla condotta melodica della voce, sospesa in felice equilibrio tra declamazione e arioso. La limitata autosufficienza, il modesto vigore del motivo orchestrale giova allo scorrevole flusso melodico.

Viceversa, il motivo dominante nella seconda parte del racconto («Nach Rom gelangt' ich so» / «Così a Roma io giunsi») – anticipazione d'un tipo melodico peculiare del *Parsifal* – è tanto pregnante, tanto compatto, che la parte vocale tende a sbiadire in una mera, monocorde recitazione del testo. Il canto si riduce, per così dire, allo sfondo vocale su cui campeggia il motivo strumentale.



In altre parole: o la melodia canora reprime il movimento orchestrale, o quello reprime quella. Il rapporto tra la parte vocale e le parti strumentali è ancora precario e squilibrato. Ma già si va facendo strada – come mediazione tra i due poli opposti della tecnica compositiva che nel racconto del pellegrinaggio di Tannhäuser si fiancheggiano – l'idea di una struttura compositiva dove la melodia ariosa e declamatoria della voce e l'espressivo, allegorico tessuto motivico della parte orchestrale confluiscono e si integrano a vicenda: un'idea, questa, che nel *Tannhäuser* Wagner va investigando, senza poterla cogliere appieno.

CARL DALHAUS, 1971