

# Osservazioni sulla partitura

DI GIOVANNI BIETTI

*Handlung*, ossia “azione”: così Wagner definì il suo *Tristan und Isolde*. Non “grande opera romantica” come era successo per il *Lohengrin* o per la prima versione del *Tannhäuser*, né *Bühnenfestspiel* come il grande ciclo dell’*Anello del Nibelungo*: semplicemente azione. E si tratta di una definizione a dir poco singolare, per un’opera in cui dal punto di vista scenico non succede quasi nulla, i personaggi “agiscono” pochissimo. Come gli appassionati sanno bene, i momenti più drammatici e intensi del *Tristano* sono quelli in cui i personaggi non cantano. Sono muti, sgomenti, si guardano o riflettono ed è l’orchestra a parlare per loro, la *Wissenden Orchester* (orchestra sapiente, o consapevole) come la chiamava Thomas Mann. Ciò che davvero interessa a Wagner, insomma, è l’azione interiore, non quella fisica sulla scena. Non a caso il compositore diceva esplicitamente che uno dei compiti fondamentali della musica nel dramma musicale è quello di “dar voce al silenzio”, di esprimere sentimenti ed emozioni che le parole non sono in grado di rivelare. Questa idea, in sé non nuova nel teatro d’opera, portò comunque Wagner a inventare una drammaturgia completamente nuova; e non è esagerato affermare che le conseguenze di questa rivoluzione hanno influenzato l’intera musica colta occidentale per almeno cinquant’anni.

È impossibile, nel breve spazio a disposizione, esaminare in dettaglio le caratteristiche della drammaturgia wagneriana, e la sua complessa tecnica musicale. Sarà sufficiente dire che lo strumento principale sviluppato dal compositore è la cosiddetta tecnica del *Leitmotiv*, il “motivo conduttore”. I diversi elementi del dramma – i personaggi, gli oggetti, ma anche e soprattutto alcuni specifici stati d’animo – sono per così dire simboleggiati, evocati da brevi temi musicali, molto riconoscibili, che in genere ascoltiamo ogni volta che in scena appare (o viene anche semplicemente nominato) il personaggio o l’oggetto corrispondente, o si ha a che fare con un dato stato d’animo. Così gli studiosi hanno identificato nel *Tristano* – in modo a volte non proprio unanime, è bene precisarlo – il motivo del giorno e quello della notte, il motivo del filtro d’amore e quello del desiderio, i motivi dell’amore, della morte, della malattia di Tristan, della collera di Isolde, e così via. Il tessuto musicale del-

l’opera prende letteralmente vita dall’intreccio e dallo sviluppo dei motivi, usati in maniera decisamente “sinfonica” (ispirata a Beethoven, per ammissione dello stesso compositore: questa è, tra l’altro, una delle ragioni per cui tante scene del *Tristano* – basta pensare al gigantesco Duetto del secondo atto, o al lungo monologo di Tristan nel terzo – hanno una dimensione monumentale, un respiro davvero sinfonico). Si tratta di una tecnica raffinata, che permette a Wagner allo stesso tempo di guidare - “condurre”, appunto - l’ascoltatore attraverso la complessa vicenda dell’opera, e di richiamargli continuamente alla memoria gli elementi fondamentali del dramma. I *Leit motive*, infatti, hanno una funzione essenzialmente mnemonica, permettono al compositore di costruire una fitta trama di reminiscenze. È attraverso la rete dei *Leit motive* e delle loro trasformazioni ed elaborazioni, in altre parole, che l’azione interiore del *Tristano*, fatta di presagi e ricordi, sensazioni ed evocazioni, struggimento e languore, diventa non solo credibile e rappresentabile, ma anche supremamente drammatica.

Una drammaturgia basata sulla trasformazione e sullo “sviluppo motivico” (in senso musicale classico, come si è visto) presuppone un totale ripensamento delle forme e delle strategie compositive. Scompaiono i “numeri chiusi”, Arie e pezzi d’assieme, sui quali ancora all’epoca del *Tristano* erano basate le opere italiane e francesi; ciò che interessa a Wagner non è l’isolamento di diversi nuclei drammatici da esplorare in sé, di volta in volta, quanto la transizione, il passaggio graduale da uno stato d’animo all’altro, il perpetuo divenire dei sentimenti e delle sensazioni. L’arte del *Tristano*, lo dice Wagner stesso in una celebre lettera, è “arte della transizione sottile e graduale”: il Duetto del secondo atto, che dura poco meno di un’ora, comincia “nella vitalità più impetuosa” e finisce con “il più solenne, intimo desiderio di morte”; e nel suo monologo del terzo atto Tristan si spinge più di una volta dall’assopimento all’esaltazione, alla disperazione, alla fervida attesa, passando grazie al gioco dei motivi e delle reminiscenze da uno stato d’animo all’altro, senza soluzione di continuità.

La novità della concezione wagneriana si coglie appieno soffermandosi sull’inizio dell’opera, quel Preludio (*Einleitung*) che costi-

tuisce la pagina più famosa non solo di *Tristan und Isolde* ma di tutto Wagner, e forse di tutto il secondo Ottocento. Tradizionalmente, l'ouverture era l'ultimo brano di un'opera che il compositore scriveva; ma Wagner, come mostrano gli abbozzi, cominciò *Tristan* proprio dal Preludio, che non a caso ci presenta in poche battute i *Leitmotive* più importanti dell'opera: per tre volte ci vengono presentati il cosiddetto motivo della Sofferenza, nei violoncelli, quello del Desiderio, affidato dapprima all'oboe, poi al clarinetto, poi di nuovo all'oboe e infine, isolato, al flauto; infine appare il motivo dello Sguardo, di nuovo nei violoncelli, più ampio e disteso. Non sono però essenziali i motivi in sé, quanto il modo in cui Wagner li presenta. I primi due, ad esempio, vengono esposti intrecciati tra loro, tre volte, in registro progressivamente più acuto e con una diversa strumentazione; e la loro combinazione resta sospesa su una dissonanza – il famoso *Tristan-Akkord*, una delle sovrapposizioni di suoni più studiate e discusse nella storia della musica – che non trova mai una vera e propria risoluzione. Nessun compositore era riuscito ad esprimere attraverso i suoni, senza le parole, una simile sensazione di struggimento, di anelito verso qualcosa che sfugge e non si raggiunge mai. “Impotente il cuore torna a struggersi di desiderio, un desiderio senza meta perché ogni meta è solo un nuovo desiderio”, scrive Wagner nell'abbozzo in prosa del *Tristano*; e lo stile musicale dell'opera, l'uso continuo di dissonanze lasciate sospese, senza risoluzione, l'aspettata scrittura cromatica, sempre contorta, che sembra non trovare mai pace, la stessa “arte della transizione” sono il simbolo stesso di questa ricerca perpetua e perpetuamente ambigua. Fin dalle prime battute del Preludio, insomma, l'ascoltatore ha la sensazione che attraverso i suoni si inseguano amore e morte, desiderio e sofferenza. Quindi l'inizio del Preludio non è solo uno straordinario, rivoluzionario pezzo di musica strumentale: è un presagio, un annuncio, un antefatto – affidato solo all'orchestra, la *Wissenden Orchester*. E si comprenderà a fondo la grandezza del disegno drammatico wagneriano se si osserva che le prime battute del Preludio ritornano, sempre profondamente trasformate ma allo stesso tempo perfettamente riconoscibili, in tutti i momenti cruciali dell'opera (così

come ritorna, ancora più spesso e sempre inquieto, non risolto, ogni volta diverso anche nella strumentazione, il *Tristan-Akkord*). È questa la musica che commenta il lungo istante del primo atto in cui, dopo aver bevuto il filtro d'amore (che essi però credono sia un filtro di morte) Tristan e Isolde si guardano sgomenti e sentono crescere dentro di sé, inarrestabile, la passione. Nel secondo atto, dopo che i due amanti sono stati sorpresi – al sorgere del giorno, l'“odiato giorno” deprecato da Tristan nel corso del Duetto – il protagonista risponde all'offeso re Marke dicendogli che non potrà mai comprendere l'accaduto: e di nuovo l'orchestra ci fa sentire l'inizio del Preludio, con le lunghe pause riempite proprio dalla voce di Tristan. La trasformazione forse più straordinaria, quasi raggelata, sospesa, la sentiamo nel punto culminante del terzo atto, nel momento in cui i due amanti finalmente si riuniscono; ma l'orchestra ci dice che è troppo tardi, e Tristan spira proprio tra le braccia di Isolde.

Questa rapidissima, schematica descrizione basta a comprendere la formidabile idea di Wagner, il pensiero autenticamente “sinfonico” (e quindi Mitteleuropeo, ovviamente, in consapevole contrasto con la tradizione teatrale italiana e francese) che è alla base di *Tristan und Isolde*: le riapparizioni, in contesti continuamente mutevoli e con significati sempre nuovi, delle battute iniziali del Preludio sembrano infatti diverse “Riprese” di una sorta di gigantesca, innovativa, trasfigurata forma-sonata. Non a caso, il “motivo del Desiderio”, le note ascendenti cromatiche che all'inizio del Preludio ci aveva fatto ascoltare l'oboe e che resteranno per l'intera partitura sempre incompiute, senza risoluzione, vengono riprese dallo stesso strumento nelle battute conclusive del terzo atto, dopo la morte di Isolde; ma qui – ed è la prima volta nell'intera opera! – il motivo si espande, sale più all'acuto e giunge a un'autentica risoluzione tonale, simbolo stesso del compimento del percorso drammatico, della trasfigurazione (così Wagner amava definire la scena conclusiva dell'opera), della conciliazione definitiva tra amore e morte. Il principio di tensione e risoluzione, insomma – ancora una volta, principio “beethoveniano” per eccellenza – si estende all'intera opera. La tecnica del *Leitmotiv* e l'“arte della transizione” non

sono delle semplici innovazioni musicali: sono essenziali per il dramma, sono un potentissimo e rivoluzionario strumento drammaturgico.

Possiamo solo accennare ad altri aspetti di quest'opera davvero inesauroibile. Interessantissime sono per esempio le evidenti simmetrie costruttive tra i tre atti, che cominciano da un "segnale sonoro" fisico – il canto del marinaio, la fanfara di caccia, la canzone del pastore intonata dal corno inglese – e quindi lo elaborano, passando gradualmente dall'azione visibile all'"azione interiore" per puntare verso un colpo di scena, un momento risolutivo e culminante. Tali punti culminanti sono proprio quelli, già esaminati, in cui risuonano trasfigurate le note iniziali del Preludio: il filtro d'amore e la rivelazione della passione nel primo atto, la scoperta degli amanti e poi la risposta di Tristan a Marke nel secondo, la morte di Tristan nel terzo. E vale la pena di osservare che questi istanti cruciali, non a caso, sono tra le poche azioni reali dell'intera trama.

Il processo di ognuno dei tre atti, che recedono dal mondo visibile e sensibile al mondo interiore per sfociare in un momento culminante e drammatico, è quindi simile, e si fa più intenso di atto in atto. Ed è davvero notevole che nel momento di massima concentrazione interiore qualsiasi intrusione dall'esterno appaia in un certo senso come la proiezione sonora di ciò che i personaggi percepiscono, non come un effetto vivo e presente. Basta pensare al richiamo di Brangäne nel secondo atto, proprio al centro del Duetto: in teoria, in questo istante del dramma l'ancella sta mettendo in guardia i due amanti sul pericolo di essere scoperti al sorgere dell'alba; ci aspetteremmo quindi una rottura del clima lirico, un istante più agitato e minaccioso dal punto di vista musicale. Il richiamo giunge invece attutito, quasi irreali, perfino più dolce rispetto alla musica "amorosa" che lo precede; evidentemente lo ascoltiamo nella percezione dei due amanti, esso entra a far parte dell'azione interiore. Simile, ma perfino più complesso, è l'uso della melodia del pastore (*l'Alte Weise*, l'antica melodia che riporta l'eroe ai ricordi della giovinezza) nel terzo atto: dopo essersi presentata nella scena iniziale, torna a risuonare al centro del grande monologo; dapprima è "realistica", suonata effettivamente sulla scena,

ma poi entra a far parte (in orchestra) del monologo di Tristan, unendo e confondendo interiorità e realtà visibile, passato e presente.

L'ultima parola la merita l'orchestra, uno degli elementi fondamentali del teatro wagneriano, che oltre a commentare l'azione attraverso il gioco dei *Leitmotive* e delle reminiscenze tematiche ha il compito importantissimo di rendere più ricco, sfumato, inafferrabile il linguaggio melodico e armonico: *Tristan* pullula letteralmente di istanti in cui l'orchestra suona in modo nuovo e originale, grazie anche all'impiego frequente di strumenti insoliti per l'epoca come il clarinetto basso. A partire dal *Tristan-Akkord* iniziale, in molti casi è quasi impossibile distinguere con chiarezza il timbro dei singoli strumenti impiegati dal compositore in un particolare momento dell'opera. E in questa indeterminatezza, che rispecchia e rafforza la fondamentale ambiguità drammatica ed estetica di *Tristan und Isolde*, si cela uno dei germogli musicali più fertili consegnati da Wagner ai suoi successori.