

ALDO NICASTRO

Vita e peripezie di un 'maudit'

È opinione condivisa che il teatro wagneriano pronunci per la prima volta, se pur in modo alterno, la propria parola d'autore nel *Fliegende Holländer*. Scritta a Parigi fra il 1840 e il 1841 quest'opera s'incentra su una leggenda di antichissima data: al pari dell'Ebreo errante l'Olandese del titolo (di cui s'ignora il nome) è costretto, per l'ambizione empia di aver tentato di doppiare il Capo di Buona Speranza, a solcare in eterno i mari; lo differenzia però da Ahasvero la circostanza di una remissione della colpa in virtù di una donna che, condividendone la scomparsa nei gorgi marini, lo redima. Secondo quanto dichiarato da Wagner nella versione originale dello *Schizzo autobiografico* pubblicata nel 1842-43 nella *Zeitung für die elegante Welt*, tale vicenda aveva avuto a mentore Heinrich Heine e le sue *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* del '34; ma era tornata a soggiogare i pensieri di Wagner durante il procelloso viaggio via mare compiuto nel 1839 da Riga a Londra. Costretta la *Thetis*, a causa di una tempesta, a sostare in una rada norvegese, il musicista narrò che «il passaggio fra le rupi produsse un'impressione straordinaria sulla mia immaginazione: la leggenda dell'Olandese volante, come mi fu confermata dai marinai, assunse nel mio intimo un preciso e peculiare colore, che solo le avventure di mare che stavo vivendo potevano averle conferito».

Le fonti autobiografiche successive avrebbero rivelato sospette discrepanze in quanto alla genesi ispiratrice, visto che nella *Comunicazione ai miei amici* del '51 il compositore 'rimosse' in qualche misura il contributo di Heine negandone l'essenzialità, salvo che per l'occorrere della traccia del fatto redentivo. Ma al di là delle circostanze bibliografiche il vero problema restava l'interpretazione da dare a tal questione, poichè ben diverse erano le prospettive e gli effetti di quella partecipazione femminile alla sorte dell'Olandese. L'immaginario memorialista heiniano aveva narrato di aver visto ad Amsterdam «il terribile Mynherr», portato sulle scene di un teatro del luogo, e così ne riassumeva la storia: «Il diavolo lo aveva preso in parola; avrebbe dovuto

navigare sui mari sino all'ultimo giorno, a meno che non venisse a salvarlo l'amore di una donna fedele. Per quanto possa essere sciocco, il diavolo non crede alla costanza delle donne; per cui ogni sette anni consente al capitano maledetto di toccar terra, prender moglie, e così cercar di ottenere la propria salvezza. Povero Olandese! Ogni volta va a finire in modo tale che deve ritenersi contento se scampa al matrimonio e sfugge alla sua salvatrice; e così se ne ritorna ancora una volta alla sua nave». L'ironia Heine l'aveva succhiata alla propria fonte di cittadino del mondo, ma il permaloso cittadino sassone che era Wagner poco o nulla spartiva con l'*esprit*; e dunque non è caso che il suo commento ai fatti si rivelasse di tutt'altra specie, già che quello della redenzione per amore (o meglio per destino) era un nervo scoperto della tematica wagneriana, che presto avrebbe impresso il suo segno fatale nella storia del compositore. Alla stesura dell'opera egli si dedicò tra il '40 e il '41 durante il primo travagliato esilio a Parigi, e ne ottenne la rappresentazione a Dresda, con esito contrastato, il 2 gennaio del 1843; ed è circostanza della massima curiosità che il testo in prosa avesse attratto in prima istanza l'attenzione di Léon Pillet, direttore dell'Opéra, il quale però di un contributo musicale di Wagner non sapeva che farsene. Il teatro parigino aveva impegni per commissioni operistiche ancora per sette anni a venire, prima dello scadere dei quali sarebbe stato fuori di luogo pensare a nuove opportunità; e, ironia della sorte, si trattava appunto del lasso di tempo necessario all'Olandese per guadagnarsi una tregua in terraferma (l'osservazione è di Robert W. Gutman). L'affamato Wagner aveva altro cui far caso per i successivi sette anni: lasciò in solaiio i facili sdegni e vendette il canovaccio di quella storia a due 'facchini della penna' quali i signori Révoil e Foucher, ai quali Pillet conferì l'incarico di allestirvi un libretto per la musica di tal Pierre Dietsch che nel '42, col titolo *Le Vaisseau fantôme*, saggì sulla propria pelle le legnate dell'uditorio della capitale.

Ma infine, ed è ciò che conta, Wagner aveva vissuto in maniera traumatica l'approccio a quella materia di *maudits* in cerca di salvataggio, incerta d'origine ma certissima di messaggi; segno che qualcosa cominciava a dischiudersi che lo rivelava per la prima volta a se medesimo e gli indicava la possibilità di un tragitto: lo stesso che, con tutte le discontinuità del caso, lo avrebbe condotto assai anni più tardi alla meta finale: quella dell'artista scisso dalla storia e dalla biologia evolucionistica, alieno a ogni 'magnifica sorte e progressiva' o traguardo di felicità, in perenne evoluzione piuttosto verso il

Diverso e la Sconfitta. Che tali propellenti si dicessero manifesti per il tramite della prosa di Heine, deve ribadirsi, è dubbio. Non poteva rintracciarsi ivi il maieuta di una simile concezione del mondo, sol a fiutare l'aroma di divertito zolfo che s'annida fra le parole dello scrittore. «La morale» avvertiva Heine «è che le donne fanno bene a guardarsi dal prendere per marito un Olandese volante; mentre noi uomini possiamo impararvi che anche nel migliore dei casi a star dietro alle donne si va a fondo». Altri i pensieri donde si dipartiva il progetto wagneriano, che si potrebbe sommariamente ipotizzare instradato in due direttrici: la morte liberatrice e la redenzione mediante il sacrificio. La *Erlösung*, è noto, sarà tema costante del Wagner maturo, e in quanto all'*Olandese*, va ammesso che l'obiettivo era all'epoca non perfettamente a fuoco; e tuttavia la storia dell'*Olandese* testimonia di una coincidenza fatale fra leggenda, oralmente tramandata, e approdo a una rimediazione del linguaggio da non ammettere remore e da verificare, ecco il punto, per il tramite non della realtà storica sibbene del mito. Il bagliore che imperfettamente promana dalle zone di alterità dell'*Holländer* è allora quello di una germanicità intesa quale fuga dalla realtà per affondare nelle viscere del Non Detto e dell'Atemporale. Compositore antiaccademico per eccellenza, la cui preparazione venne giudicata perfino superficiale, Wagner fonda allora la sua novità esplosiva non soltanto, come molti ritennero, sulla fertilità dell'invenzione musicale ma anche sul progetto speculativo che ne sta al fondo e sulla strategia drammaturgica che ad essa presiede; Mozart e lo stesso Beethoven possono giudicarsi dalla loro musica, Wagner solo dalla combinazione d'essa con l'evento drammatico. E induce al sorriso il resistente luogo comune di quanti videro (e vedono) nel suo operismo la massima espressione di lontananza dal teatro pretendendo che la sua musica vada 'ascoltata' senza nulla concedere all'ovvietà della scena.

Due sono nella vicenda dell'*Olandese* le figure archetipiche che ne decidono i destini: l'errante protagonista del titolo e la sua donna, Senta, visionario germoglio della borghesia dei commerci, unica a captare, sin dalla corrusca ballata posta in posizione centrale rispetto all'assunto, il cupo segnale di disfatta di quell'oscuro navigatore e a dividerne per predestinazione il percorso dannato. Non si discute davvero di una storia d'amore nell'opera: Senta *sa* che alla fine del suo immolarsi non l'attende un destino di felicità ma un inabissamento con l'essere amato. E ciò avvalorava la speculatività del progetto, lo stesso che rinvenirà la sua *summa* ideologica a partire dall'e-

sperienza di *Tristan*. Tutto che esula da tali entità concettuali, poiché tali sono piuttosto che *dramatis personae*, attiene alla zona dell'inessenziale; e ben lo colse la penna acuminata di un osservatore nemico quale Eduard Hanslick quando le accadde di notare che «dove l'opera cessa di essere marina e comincia ad essere musica, i punti deboli di Wagner risultano in piena luce». Non si rese forse del tutto consapevole, il famoso critico della violenta, disperata verità contenuta in quelle parole: la grandezza del Wagner autore di musica è inscindibile da quella del Wagner filosofo e drammaturgo. E pertanto i personaggi che nell'*Olandese* fungono da contraltare dialettico al Mito, Daland, padre di Senta, e il di lei innamorato Erik, non sembrano tanto inerti per il tipo di musica che gli è affidata (che suonerebbe corretta in qualunque test d'epoca, italiano o francese) quanto perché estranei affatto a ciò che dovrà accadere. È allora plausibile, come osservato da Carl Dahlhaus, che il musicista non abbia intenzionalmente attribuito ai due personaggi un carattere banale per semplice amor di contrasto; il fatto è invece che egli non era in grado di percepirne la cifra fuori del misterioso cerchio magico della propria ragione drammaturgica. Un compositore di costui meno dotato ma di miglior confidenza con gli atteggiamenti pretesi dalla convenzione melodrammatica avrebbe forse fatto ricorso, come un Weber o un Marschner, alla tradizione del grande *Lied* romantico per dar voce all'afflato sentimentale dell'innamorato Erik; non davvero il Nostro: arrogante profeta di un futuro a lui solo noto, il quale non ebbe mai orecchio né cuore per tutto quanto esulasse dal proprio abito mentale e che dunque trovò rifugio in un pezzo chiuso di imbarazzante stereotipia donizettiana senza di Donizetti possedere l'invenzione cantabile. «Ciò che non rientra nella sfera del mitico» ha scritto Mario Bortolotto «è in Wagner un peso morto che, al massimo, può diventare decorazione; e così fino alle ultime cose: fanciulle-fiore e apprendisti danzanti».

Sottomesso a questo stringente dualismo tra mondo diurno e tragedia notturna, l'*Olandese volante* apre allo scenario del dopo nel grande monologo del protagonista come negli accenti visionari di Senta e nella salmastra durezza dei cori dei marinai della nave fantasma fino a immolare i due eroi nella scomparsa finale tra le onde di un mare notturno presago solo di sconfitte; concede sprazzi di gioiosa verve popolaresca nei suoi cori femminili e in quelli di marinai norvegesi che aprono il secondo e il terzo atto, e in quanto

alla cornice sosta inerte nelle secche di un mestiere mai a sufficienza officiato. Ma i suoi lampi risultano di intermittenza scioccante; tali comunque da additare una via, non ancora scorta, di inaudita fede nell'Inespresso e nel Dimenticato.