

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

«Né con te né senza di te».
Le onde del destino
nel *Tristan und Isolde* di Wagner

Massimo Scotti

ANNO VII – 2022

**«NÉ CON TE NÉ SENZA DI TE».
LE ONDE DEL DESTINO
NEL *TRISTAN UND ISOLDE* DI WAGNER**

Massimo SCOTTI (*Università degli Studi di Messina*)
massimo.scotti@unime.it

RIASSUNTO: La navigazione, nell'opera di Wagner *Tristan und Isolde*, diventa metafora dell'esistenza umana, e questo si riflette nella tradizione che ha individuato tale significato nelle mitologie di tutto il mondo, ma soprattutto nella letteratura cristiana. Richard Wagner interpreta la tradizione intrecciando un dramma sincopato e compresso in cui la passione tra i due protagonisti esplode con la forza dei contrasti che collidono.

ABSTRACT: Navigation, in Wagner's opera *Tristan und Isolde*, becomes a metaphor for human existence, and this is reflected in the tradition that has identified this meaning in mythologies throughout the world, but especially in Christian literature. Richard Wagner interprets the tradition by weaving a syncopated and compressed drama in which the passion between the two protagonists explodes with the force of the colliding contrasts.

PAROLE CHIAVE: Navigazione, Richard Wagner, Gilbert Durand, amore e morte

KEY WORDS: Navigation, Richard Wagner, Gilbert Durand, Love and Death

**«NÉ CON TE NÉ SENZA DI TE».
LE ONDE DEL DESTINO
NEL *TRISTAN UND ISOLDE* DI WAGNER**

Massimo SCOTTI (*Università degli Studi di Messina*)
massimo.scotti@unime.it

Pervaso da un senso opprimente della fatalità, segnato già all'esordio da un'angoscia costante, circonfuso in pari misura di incertezze e presagi, il *Tristan und Isolde* di Richard Wagner¹ inizia da un viaggio per mare, e il tema, le immagini, le atmosfere della navigazione pervadono tutto il primo atto dell'azione scenica.

È noto come il simbolismo legato al motivo equoreo e all'itinerario compiuto sulle acque sia presente in varie tradizioni del mondo, occidentali e orientali indifferentemente. Nella mitologia egizia, la barca è il veicolo che trasporta il Sole e altri corpi celesti attraverso il cielo, ma anche i defunti nell'Aldilà. La navicella degli dèi solari (Ra, Osiride, Horus, Aton, Ammon) rischiarà di notte il mondo dei morti per poi tornare circolarmente al punto di partenza. Nel tardo impero romano, uno degli emblemi della dea Iside era la nave, che diventa una trasposizione figurale della stessa entità numinosa.² Nella mitologia celtica, l'imbarcazione solare è trainata da cigni. Gli Ahsvin, divinità solari indù, hanno come emblema una barca.

Per nave si compie il viaggio verso le Isole dei Beati. La navigazione diventa in Oriente anche il percorso simbolico, e interiore, dell'anima verso il *nirvana*. Non a caso il Buddha è definito "Grande Nocchiero", perché guida chi crede in lui attraverso l'oceano dell'esistenza e delle sue passioni ingannevoli. Sull'Arca dell'Alleanza, d'altra parte, si manifestava la *Shekhinah*, ovvero "presenza reale di Dio", ma anche "la Grande Pace". Un emblema di Giano è la barca che può andare e venire nei due sen-

1 La prima rappresentazione si svolse a Monaco, presso il Königliches Hof- und National-Theater, il 10 giugno del 1865.

2 Una raffinata indagine su miti ed emblemi di Iside, nonché sulle loro interpretazioni occidentali, rimane nel tempo Jurgis Baltrušaitis, *La Quête d'Isis: introduction à l'égyptomanie*, Paris, Perrin, 1967; trad. it. di Anna Bassan Levi, *La ricerca di Iside: saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 2010 [1985].

si, allusione alla duplicità del volto del dio, che sorveglia le porte, come l'inizio e la fine delle guerre. Giano è il signore dei Passaggi, delle Soglie, dei Mutamenti.

Sulle navi si svolgono le avventure di molti eroi della mitologia (Ulisse, Teseo, Giasone e gli Argonauti), i cui viaggi rappresentano percorsi iniziatici e ampliamenti misterici dell'itinerario umano nelle interpretazioni allegoriche delle storie antiche. Se il termine "arcano" deriva etimologicamente da "arca", la *Bhagavad Gitā* allude in modo esplicito all'immagine della barca come "conoscenza".

Anche alcuni santi cristiani avranno come tipico attributo la nave: anzitutto Brandano, il navigatore per eccellenza, quindi Pietro, Vincenzo, Ursula, Atanasio e Nicola, patrono proprio dei marinai. La barca di San Pietro diventa simbolo della Chiesa e tale motivo si rispecchia nella forma della *navata* degli edifici cristiani, guscio di imbarcazione rovesciata, strumento per la *navigazione* celeste.

Il viaggio per mare è una efficace e stabile metafora della vita umana, con il suo inizio e la sua fine, le insidie del percorso, la dimensione avventurosa del tragitto da compiere;³ la tradizione cristiana ne ha valorizzato in particolare l'elemento dell'approdo, che nella sua visione non è un termine ma l'inizio di una nuova vita nella terra promessa dell'Aldilà, patria dei credenti: esplorazione e contemplazione di verità escatologiche, ricongiunzione con il mistero divino.

A suggello di questo breve *excursus* sulla simbologia nautica si può citare un grande classico delle ricerche figurali, che, malgrado i suoi cinquant'anni, non riesce a risultare superato. Gilbert Durand scrive:

Bisogna ora accostarsi, nella doppia prospettiva dell'intimità e del raddoppiamento, alla descrizione di uno dei più ricchi simboli dell'immaginazione, che, grazie alla sua ricchezza, confina con l'archetipo. La grotta, lo abbiamo detto, era già casa e dava luogo a molte profonde fantasticherie, ma più lussureggiante ancora nell'immaginazione è la dimora sull'acqua, la barca, la nave o l'arca. Leroi-Gourhan segnala la primitività e l'universalità della piroga scavata in un tronco d'albero. [...] Certo la barca è un simbolo estremamente polivalente: non solo fatta di legno, ma anche di pelli, di

3 Sant'Agostino usa spesso questa metafora: nei *Sermones* (LXXV) commenta per esempio l'episodio del Vangelo di Matteo (14, 24-33), in cui una navicella su cui viaggiano i discepoli è minacciata da flutti irsi. Agostino fa notare che la barca è di legno, come la croce di Cristo, che preserva i credenti dall'annegare nelle tempeste del mondo, simboli delle tentazioni e dei peccati che suscitano nei cuori umani i venti delle passioni.

canne, materiali che rinviano ad altrettante sfumature simboliche; la fusiformità dell'oggetto può ugualmente suggerire la conocchia delle filatrici o i 'corni' della luna. Dunque la iperdeterminazione psicologica gioca in pieno, la barca dalla forma suggestivamente lunare sarà il primo mezzo di trasporto: Iside e Osiride viaggiano su una barca funebre, mentre Ishtar Sin, o il Noè biblico come quello polinesiano, la scimmia solare del Râmâyana, il Prometeo indù Matariçvan ('colui che cresce nel corpo della madre'), tutti costruiscono un'arca per trasportare le anime dei morti come per conservare la vita e le creature minacciate dal cataclisma. Il simbolismo del viaggio mortuario spinge anche Bachelard a domandarsi se la morte non sia stata dal punto di vista archetipico il primo navigatore, se il 'complesso di Caronte' non sia alla radice di ogni avventura marittima, e se la morte, secondo un verso celebre, non sia il 'vecchio capitano' archetipo che appassiona ogni navigazione dei viventi. È quello che confermerebbe il folklore universale, tanto celtico quanto cinese, e l'Olandese Volante sancirebbe la sopravvivenza tenace dei valori mortuari del vascello. Certo, per questa incidenza funebre, ogni barca è un po' 'vascello fantasma' ed è attirata dagli ineluttabili valori terrificanti della morte.

[...] Piuttosto che far derivare il vocabolo *arca* da *argha*, 'falce', arco di cerchio, preferiamo portare l'accento etimologico su *arca* 'cofano', della stessa famiglia linguistica e psichica di *arceo*, 'io contengo', e *arcanum*, 'segreto'. [...] Barthes, analizzando Jules Verne, ha notato in modo eccellente questa intimità nautica fondamentale: «Il battello può certo essere simbolo di partenza; ma è più profondamente cifra della chiusura. Il gusto della nave è sempre quello di chiudersi perfettamente [...]. La nave è un fatto di *habitat* prima di essere mezzo di trasporto». E il mitologo svela sempre, nelle navi del romanziere, attraverso le peggiori venture, l'esistenza rassicurante di un 'angolo del fuoco', che fa per esempio del *Nautilus* la 'caverna adorabile', l'antitesi stessa del battello ebbro. Se la nave diventa dimora, la barca si fa più umilmente culla. Tali sono le gioie che ci rivela la 'navicella' lamartiniana che Bachelard avvicina acutamente alla beatifica immersione di Novalis. Barca oziosa che, secondo il poeta, darebbe «una delle più misteriose voluttà della natura», luogo chiuso, isola in miniatura dove il tempo «sospende il suo volo». Tema caro al Romanticismo, da Balzac a Michelet; quest'ultimo riprende il giubilo lamartiniano e scrive: «Niente più luogo, niente più tempo... un oceano di sogno sul molle oceano delle acque». La barca, anche quella mortuaria, partecipa, nella sua essenza, al grande tema della ninna nanna materna. La navicella romantica raggiunge l'intima sicurezza dell'arca. Si potrebbe ugualmente mostrare come questa sicurezza accogliente

dell'arca abbia la fecondità dell'Abisso che la porta: essa è un'immagine della Natura-Madre rigenerata e riversante il flutto dei viventi sulla terra restituita alla verginità dal diluvio.⁴

Ecco qualche indizio per capire come la *folie Wagner* pervase l'Europa intera tra *fin de siècle* e primi decenni de Novecento, in un coacervo di accensioni nostalgiche, sospetti – fondati? – di revanscismi nazionalistici, *Romantic agonies* e opposizioni alla modernità delle macchine, orrore per l'industrializzazione e vagheggiamenti di ritorni alle origini; e come, soprattutto, i simbolisti più schifiltosi ed esigenti trovarono nel compositore tedesco un idolo assoluto, senza pari, ammaliante, adorabile, anzi degno di venerazione: Wagner riusciva a catalizzare quell'ansia di simboli e di significati nascosti, quell'intreccio fascinoso di cose non dette o squisitamente alluse, suggerite, bisbigliate, che facevano parte di una *koiné* di tradizioni e speranze di significato che la Storia, sempre più cruda e difficile da sopportare, tendeva a negare, facendo dell'Europa un paesaggio di banche e di conquiste borghesi, di istituzioni impoetiche e povertà di prospettive, infine, un operoso macello di vite umane sacrificate in nome di ideali sempre più materialistici e incomprensibili.

Le opere di Wagner riportavano indietro nel tempo, verso un Medio Evo spirituale, anche un po' *troubadour*, ricco di oggetti significanti e di passioni ardenti; concedevano senso a esistenze prosaiche e offrivano maschere nobilitanti a tutti gli incompresi di un mondo fatto di progresso, fabbriche e finanza che stava per schiacciarli inesorabilmente. In questo senso, la figura davvero speciale nel suo repertorio di personaggi seducenti, molto più di Sigfrido – un po' troppo rigido, troppo 'eroico', e troppo monocorde – molto più degli altissimi, purissimi, lievissimi Lohengrin e Parsifal, era Tristano.⁵ Angelo caduto, innamorato, sfortunato. Anima gnostica prigioniera di spazi carnali costruiti appositamente per il dolore da demiurghi crudeli. Vittima della sorte e di uno zio improvido (perché, se sei canuto e forse inappetibile, mandi proprio il più bello fra i tuoi messaggeri a prelevarti la sposa al di là del mare?), segnato fin dal nome a un futuro non gioioso, epitome suprema di disadattamento e anelito non realizzabile, fra sussulti di algolagnia decadente e capar-

4 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963; trad. it. di Ettore Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972, pp. 250-252.

5 Da qui in poi, si userà il nome italianizzato, *Tristano*, per indicare l'eroe dei cicli epici in generale, e *Tristan* come protagonista di questa specifica opera wagneriana.

bia volontà di concretizzare ciò che in terra non si può per definizione ottenere, trattenere, espandere nei giorni della vita comune: l'*amour fou*, la passione che sa di Assoluto.

Vincenzo Errante ricorda quel che scriveva Wagner al suo editore, Herman Härtel, dal lago di Zurigo, dove, in compagnia della musa Mathilde Wesendonck, aveva composto in sole tre settimane le pagine musicali per il primo atto; era il 4 gennaio del 1858: «Con questo poema io non offro un comune *libretto d'opera*, ma un lavoro che mi è lecito di porre senza timore accanto ai prodotti letterari della nostra epoca». ⁶ Con orgoglio, ma anche consapevolezza, il compositore intende sottolineare la volontà di scrivere un testo ricco, elevato, in cui i significati della vicenda tristanica, già antica alla sua epoca, emergessero fra parole e partitura, come fra simboli e reminiscenze arcaiche.

Anche a tale scopo limita drasticamente l'azione scenica,⁷ per concentrarsi su un dettato intessuto di sfumature e di allusioni, con una trasparenza che vela appena la complessità. L'Europa, d'altra parte, conosceva bene l'eroe dall'amore sventurato e riconosceva in lui una figura in cui lo spirito del continente poteva riflettersi come in uno specchio d'acqua torbida e rivelatrice; è ciò che dimostrava Denis de Rougemont nel suo *L'Amour et l'Occident*, geniale studio denigrato ma non dimenticato. Lo cita infatti un acutissimo esegeta wagneriano, Mario Bortolotto,⁸ che sintetizza

6 Richard Wagner, *Tristano e Isotta*, riduzione in versi italiani di Vincenzo Errante, Milano, Treves, 1938, Firenze, Sansoni, 1950, con una prefazione, *Ai lettori*, di V. Errante (pp. IX-XIX). Il brano è a p. XI.

7 «Quasi ogni traccia della provenienza epica del soggetto è stata bruciata. La dovizia di episodi collaterali in cui dilaga l'epos di Gottfried von Straßburg è ridotta di molto; la vicenda è concentrata in poche scene con un'energica concentrazione che perfino il romanziere svizzero Gottfried Keller, pur muovendo da una sensibilità letteraria abissalmente remota da quella wagneriana, ammirò senza riserve» (Carl Dahlhaus, *Die Musikdramen Richard Wagners*, Hannover, Erhard Friedrich Verlag, 1971; trad. it. a cura di Lorenzo Bianconi, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1998 [1984], p. 65).

8 «Denis de Rougemont commenta: "Tristan e Isolde non si amano, l'hanno detto e tutto lo conferma. Ciò che amano è l'amore, il fatto stesso di amare [rivive qui un'intuizione agostiniana, 'amare amabam']. E agiscono come se avessero compreso che tutto ciò che nell'amore si oppone lo garantisce e lo consacra nel loro cuore, per esaltarlo all'infinito nell'istante dell'ostacolo assoluto che è la morte [...]. Hanno bisogno l'uno dell'altro per bruciare [...] e non della presenza dell'altro, ma piuttosto della sua assenza. La loro disgrazia prende così la sua origine in una falsa reciprocità, maschera di un doppio narcisismo"» (Mario Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003, p. 91; la traduzione italiana citata dall'autore è quella, storica, di Luigi Santucci: *L'amore e l'Occidente*,

così i secoli di scritture e riscritture della vicenda tristanica:

Dai tempi più antichi, Tristano è il centro dell'*estoire*: i cantori, i romanzieri se lo rimandano l'un l'altro, arrivano a citarsi – così Gottfried l'*oïl* di Thomas –, le traduzioni simulano rifacimenti, i versi lapidari inducono a riscrittura: nulla, come è del mito, vi appare di intrasgredibile. Chrétien de Troyes accenna nell'introito del *Cligès* (v. 6) al suo (perduto) *Conte du roi Marc et d'Iseut la Blonde*; Thomas cita il misterioso Breri, autore anch'egli, forse il primo, della favola – l'*Urtristan*? – fattasi subito referenziale, termine obbligante nella cultura della *fin'amor*; Eléonor d'Aquitania la apprendeva da Bernart de Ventadorn; un altro ancora vi poneva mano, verso il 1158, sparendo per sempre, tale La Chièvre; più tardi Marie de France dedicava al mito l'incantevole arazzo di un lai, *Le Chievrefoil*, le cui risonanze ultime sono dannunziane; un cenno appena, anche contestato, si avverte nel trovatore Cercamon [...]. Risolutivi – ma per il momento – i poemi massimi, Bérout e Thomas, e, oltre Reno, Gottfried von Straßburg, i cui 19.952 versi non concludono la circumnavigazione dell'«avventura mistica», e attendono i continuatori, Ulrich von Türnheim, Heinrich von Freiberg; la *Tristams Sage ok Isöndar* che un monaco Róbert scrisse per il re norvegese Haakon Haakonssön; il *Tristan und Isolde* prosaico, il *Sir Tristem* boemo, il romanzo di *Tristan* francese, e, sulla sua scia, fino al ricalco, i rifacimenti italiani, in veneto e franco-veneto e toscano, culminanti nella *Tavola Ritonda* che definitivamente aggancia la storia al ciclo arturiano, come solennemente Sir Thomas Malory. [...] In Italia barlumi tristanici si erano già accesi con i Siciliani. Turbarono ancora Milton, prima che egli fosse felicemente sopraffatto dal *Genesi*.⁹

Questa lunga tradizione di testi celebri concede a Wagner la possibilità di tracciare un disegno astratto che lasci spazio solo a tre momenti della vicenda nota, che corrispondono ai tre atti del dramma. Il primo è la traversata, in cui i protagonisti si affrontano. Il secondo è la consapevolezza della passione che si scatena, il terzo, l'attesa di Isolde, il suo arrivo e l'ecatombe finale.

Milano, Rizzoli, 1958).

9 Mario Bortolotto, *op. cit.*, pp. 285-286. Vale la pena ricordare che molti fra i testi tristanici qui citati sono contenuti nel volume *Tristan et Yseut: Les Premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, avec la collaboration de Régis Boyer [et al.], Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1995.

Nella leggenda tristanica è all'approdo che iniziano le traversie per l'eroe e per Isolde. I due amanti, abbandonato lo stato fluido e transitorio del viaggio, percepiscono insieme le durezza del "suolo", le asperità della vita reale: tornano, letteralmente e simbolicamente, "sulla terra". Nella vicenda dell'eroe i viaggi sono ricorrenti, ma i fondamentali sembrano due, opposti e speculari: segnano il primo momento di una futura tragedia e poi il compimento dei destini per i protagonisti. Su una nave Isolde è trasportata verso la Cornovaglia, per andare in sposa a re Marke. E di nuovo su una nave tenderà di raggiungere Tristano morente.

Già le prime parole del libretto wagneriano sono dedicate al viaggio per mare: le pronuncia un giovane marinaio senza nome, ambigue, allusive, canzonatorie. O almeno così le giudica Isolde che le ascolta:

Westwärts
 schweift der Blick;
 ostwärts
 streicht das Schiff.
 Frisch weht der Wind
 der Heimat zu:
 mein irisch Kind,
 wo weilest du?
 Sind's deiner Seufzer Wehen,
 die mir die Segel blähen?
 Wehe, wehe, du Wind! –
 Weh, ach wehe, mein Kind! –
 Irische Maid,
 du wilde, minnige Maid!¹⁰

Maliziose o innocenti che siano, Isolde ne è turbata. Si sente schernita. La fedele Brangäne cerca di calmarla, descrivendole la piacevolezza del viaggio che sta per compiersi, anche lei con parole che riguardano il paesaggio marino che le circonda:

10 Per le citazioni dall'opera wagneriana si fa ricorso qui alla traduzione di Guido Manacorda (1922), nell'edizione più recente e accurata: Richard Wagner, *Tristano e Isolda*, Firenze, Le Lettere, 1994; si farà riferimento all'atto, in numeri romani, e alla scena, in cifre arabe (qui, dunque, I, 1). «Verso occidente / erra lo sguardo; / verso oriente / scivola il naviglio. / Fresco soffia il vento / verso la patria: / mia fanciulla d'Irlanda, / dove te ne stai? / Sono gli aliti dei tuoi sospiri, / che mi gonfiano le vele? / Ve', ve', o vento!... / Ve', ah ve', mia bimba!... / o fanciulla d'Irlanda, / o selvaggia, amorosa fanciulla!».

Blaue Streifen
 stiegen im Osten auf;
 sanft und schnell
 segelt das Schiff:
 auf ruhiger See vor Abend
 erreichen wir sicher das Land.¹¹

In perfetto contrasto è l'atmosfera evocata da Isolde, che riflette, romanticamente, l'inquietudine del suo animo: non vuole quiete, ma tempesta. Spera che il mare faccia giustizia di quella che per lei è un'azione colpevole. Non vuole affatto toccare «la verde spiaggia di Cornovaglia» (*Kornwalls grünen Strand*), spera che la nave faccia naufragio.

Entartet Geschlecht!
 Unwert der Ahnen!
 Wohin, Mutter,
 vergabst du die Macht,
 über Meer und Sturm zu gebieten?
 O zahme Kunst
 der Zauberin,
 die nur Balsamtränke noch braut!
 Erwache mir wieder,
 kühne Gewalt;
 herauf aus dem Busen,
 wo du dich bargst!
 Hört meinen Willen,
 zagende Winde!
 Heran zu Kampf
 und Wettergetös'!
 Zu tobender Stürme
 wütendem Wirbel!
 Treibt aus dem Schlaf
 dies träumende Meer,
 weckt aus dem Grund
 seine grollende Gier!
 Zeigt ihm die Beute,

11 «Strie d'azzurro / si sono alzate a oriente; / soave, veloce / veleggia il veliero: / sul mare tranquillo, avanti sera, / toccheremo sicuri la terra» (*Ibid.*).

die ich ihm biete!
 Zerschlag es dies trotzige Schiff,
 des zerschellten Trümmer verschling's!
 Und was auf ihm lebt,
 den wehenden Atem,
 den lass' ich euch Winden zum Lohn!¹²

La madre di Isolde è una maga, che sembra averla tradita. O dimenticata. Come ha dimenticato i suoi poteri sulla forza degli elementi, per limitarsi a distillare pozioni e intrugli medicamentosi; la forza della magia primigenia, intende dire Isolde, era ben più forte, legata ad aspetti divini, perché in accordo con le energie naturali dei mari, dei venti e della terra. Lei sente di avere dentro di sé quegli stessi poteri antichi e di poterli esercitare, così invoca l'uragano che possa travolgere il vascello, per impedirle di arrivare in Cornovaglia. Desidera riscuotere – in una splendida immagine – «il mare che sogna» (*dies träumende Meer*). Quello che rivendica è insieme l'orgoglio di una discendenza e il diritto a un'indipendenza: non vuole andare sposa di là dal mare, per passare la vita schiava di uno sconosciuto. Il dominio sulle cose, femminile e materno, era parte di un segreto tramandato attraverso la stirpe – probabilmente di donna in donna – fino a lei, ed è segretamente associato ai misteri delle acque il cui simbolo diventerà sempre più quintessenziale nella sua vicenda, perché l'elemento liquido è proprio anche al filtro d'amore (un mare in miniatura? Le minuscole onde di un destino?) che al momento è racchiuso in uno scrigno d'oro e aspetta silenziosamente che le sue potenzialità si esplichino.

Nel finale del suo soliloquio Isolde parrebbe adombrare un concetto orientale: l'*atman* che confluisce nel *brahman* alla fine della vita, il respiro individuale che si fonde con il respiro dei venti, sparisce e si perpetua nel flusso cosmico dell'aria (un'idea non estranea al Wagner sapienziale, dal misticismo eclettico; un possibile mediatore è lo Schopenhauer esperto di filosofie orientali).

12 «Razza degenerare! / Indegna degli avi! / Dove, o Madre, / cedesti il potere / di comandare al mare e alla tempesta? / O ammansita / arte di maga, / che solo intruglia bevande di balsami! / A me ancor svegliati / o ardito potere; / su dal mio cuore, / ove ti celasti! / Udite il mio volere / o venti docili! / Suvvia alla lotta / e all'uragano! / Di rombanti procelle / al furente vortice! / Dal sonno scotete / questo mare che sogna; / dall'abisso svegliate, / firosa sua brama! / Mostrategli la preda / che io gli prometto! / Chègli sfracelli questo naviglio insolente, / e dello sfracello le rovine ingoi! / E quel che su di lui vive, / e il respiro che spira, / a voi venti in ricompensa lascio!» (*Ibid.*).

Il marinaio ripete il suo canto beffardo. Intanto, Isolde scorge Tristan. Lo fa chiamare da Brangäne. L'eroe non vuole abbandonare il timone e Kurwenal, il suo scudiero, ricorda un altro viaggio per mare, un ricordo luttuoso che riguarda da vicino Isolde. Gli fanno eco tutti i marinai:

„Herr Morold zog
zu Meere her,
in Kornwall Zins zu haben;
ein Eiland schwimmt
auf ödem Meer,
da liegt er nun begraben!
Sein Haupt doch hängt
im Irenland,
als Zins gezahlt
von Engeland:
hei! unser Held Tristan,
wie der Zins zahlen kann!“¹³

Tristan, recatosi in precedenza in Irlanda per liberare la Cornovaglia da un ingiusto tributo, aveva ucciso il patriota Morold, fidanzato di Isolde. Ferito nel combattimento, era stato curato e guarito dalla principessa, che non sapeva chi fosse; un frammento di spada le aveva rivelato però l'identità dell'eroe; lei lo aveva risparmiato a patto che scomparisse per sempre dalla sua vita; Tristan aveva poi infranto il patto ritornando in Irlanda per portarla da re Marke, come suggello della riconciliazione fra i due Paesi.

Nella terza scena del primo atto questi avvenimenti del passato sono rievocati da Isolde con rabbia. E con un intreccio di odio e ansia, ma anche di tenerezza, perché la principessa ricorda che sentiva parlare

Von einem Kahn,
der klein und arm
an Irlands Küste schwamm,
darinnen krank

13 «“Sire Morold se ne venne / per mare / in Cornovaglia, per aver tributo; / un'isola galleggia / sul mare deserto. / Colà egli ora giace sepolto! / Il suo capo tuttavia è appeso / in Irlanda / come tributo pagato / dall'Inghilterra: / viva l'eroe nostro Tristan, / come ei può pagare tributo!”» (*Ibid.*, I, 2).

ein siecher Mann
elend im Sterben lag.¹⁴

Un'altra nave, un altro spazio/abitacolo sospeso sulle acque, come fra la vita e la morte. La deriva del vascello su cui Tristan giace agonizzante è un'altra immagine in cui la sua condizione umana è sintetizzata simbolicamente, segno della sua instabilità, della provvisorietà del suo destino; e segnale delle alterne fortune che lo dominano è la nuova nave su cui torna, tempo dopo, in Irlanda, senza presentarsi più come l'ignoto e oscuro cavaliere Tantris, ma come il glorioso eroe della leggenda:

Den als Tantris
unerkannt ich entlassen,
als Tristan
kehrt' er kühn zurück;
auf stolzem Schiff,
von hohem Bord,
Irlands Erbin
begehrt er zur Eh'
für Kornwalls müden König,
für Marke, seinen Ohm.¹⁵

La ruota della sorte sembra aver girato per Tristan. Invece è il suo secondo viaggio trionfale in Irlanda a rinnovare un incontro che darà luogo a un legame tormentoso. Isolde ricorda con rammarico il fatto di avergli risparmiato la vita, quando Tristan le si presenta di nuovo, non più pallido e malato ma spavaldo e cinico:

Wie siegprangend
heil und hehr,
laut und hell
wies er auf mich:
"Das wär ein Schatz,

14 «Di una navicella, / che piccola e povera, / presso la costa d'Irlanda andava alla deriva; / entr'essa malato / un uomo consunto / miseramente giaceva presso alla morte.» (*Ibid.*, I, 3).

15 «Colui che come Tantris / sconosciuto io congedai, / come Tristan / indietro tornò arditamente / su un superbo vascello / d'alto bordo; / l'erede d'Irlanda / egli chiedeva in nozze, / per lo stanco re di Cornovaglia, / per Marco suo zio» (*Ibid.*).

mein Herr und Ohm;
 wie dünkt euch die zur Eh’?
 Die schmucke Irin
 hol ich her;
 mit Steg und Wegen wohlbekannt,
 ein Wink, ich flieg
 nach Ireland:
 Isolde, die ist euer! –
 mir lacht das Abenteuer!”
 Fluch dir, Verruchter!
 Fluch deinem Haupt!
 Rache! Tod!
 Tod uns beiden! ¹⁶

Come Medea, come Arianna, eroine del mito alle quali Isolde è per molti versi vicina (straniera, innamorata di un uomo che reca con sé l’ombra della morte. Portata via dalla sua terra, abbandonata. In qualche modo, anche lei, almeno inizialmente, tradita), la principessa d’Irlanda ha un sussulto di consapevolezza e invoca la vendetta. Si sente merce venduta, un tesoro prezioso da contendere o rubare.

I marinai annunciano che la traversata volge al termine. Isolde deve affrettarsi se vuole realizzare il suo piano. Si fa portare lo scrigno dei filtri magici e sceglie quello della morte. La ciurma raccoglie le vele: la meta è vicina. Isolde propone un brindisi a Tristan. La coppa della riconciliazione contiene, nelle intenzioni di Isolde, non vino ma il filtro di morte. Per una triplice trasformazione, invece, sarà una bevanda di passione quella che si contenderanno (*Betrug auch hier? Mein die Hälfte!*, «Inganno anche qui? A me la metà», dice la principessa strappando la coppa dalle mani di Tristan. *Verräter! Ich trink sie dir!* «Traditore! Alla tua salute bevo!»). Atto mancato? Errore fatidico? No. È il punto più dubbio – forse più debole – nella resa wagneriana della tragedia tristanica. Non è stata Isolde a scambiare, semiconsciamente, i due filtri, ma la sua ancella, volontariamente (Isolde: *Wo bin ich? Leb ich? Ha! Welcher Trank?* «Dove mi trovo? Vivo? Ah! Qua-

16 «Come magnificando vittoria, / florido e nobile, / ad alta e chiara voce / egli accennò a me: / “Questo sarebbe un tesoro, / o mio signore e zio; / come vi sembra ella per un matrimonio? / La graziosa Irlandese, / io vado a prendere; / di strade e sentieri / ben conscio, / un cenno, ed io volo / in Irlanda; / Isolda è vostra!... / Mi sorride l’avventurata!” / Maledizione a te, infame! / Maledizione al tuo capo! / Vendetta! Morte! / Morte a noi due!» (*Ibid.*)

le filtro?». Brangäne: *Der Liebestrank*. «Il filtro d'amore». La situazione sarà chiarita più avanti, nella prima scena del secondo atto). Quindi non ha voluto, segretamente, Tristan? Si sono mai voluti, veramente?¹⁷

Nelle acque del caso le intenzioni si confondono. Come gli sguardi, come i temi musicali che intrecciano le voci dei due protagonisti (*Trügenden Zaubers / tückische List!* «D'ingannevole magia / perfida astuzia!» intona Tristan).¹⁸ Il viaggio per mare è finito.

17 Secondo gli esegeti più sottili, ovviamente, l'amore non è unicamente effetto del filtro: l'incantesimo rende soltanto lineare il filo aggrovigliato dei destini, scioglie il nodo in cui odio e amore, sospetto e speranza, voluttà e vendetta erano inestricabilmente confusi. «Nel poema epico di Gottfried von Straßburg il filtro d'amore, senza essere preso troppo sul serio, è tuttavia un fattore efficace nell'azione; in Wagner, il filtro è anzitutto un simbolo, e invero assai contorto: un enigma dialettico. Diversamente dalla pozione fatale nel *Crepuscolo degli dèi*, il filtro del *Tristan* non produce alcun effetto nuovo, semplicemente palesa una passione che, sebbene rinnegata, già avvampava: la cosa, oltre che ovvia, è risaputa. È più arduo districare la dialettica dei due filtri – il filtro d'amore e il filtro di morte – che non si esaurisce certo nel mero scambio ad opera di Brangäne, strumento colpevole-incolpevole del destino. È il convincimento di bere la pozione mortale che induce Tristan e Isolde a bere il filtro d'amore; ma l'inganno è strumento di verità: su apparire ed essere, su filtro di morte e pozione amorosa, cade una luce ambigua che li rende indistinguibili. Soltanto in quanto presunta bevanda mortale il filtro è un filtro d'amore: è per aver bevuto la morte che Tristan e Isolde si dichiarano un amore che altrimenti, per quanto flagrante e ai loro stessi occhi inequivocabile, avrebbero taciuto. Se mediante il filtro il desiderio di morte si converte in amore, prima ancora dell'amore era germogliato il desiderio di morte. La morte, per Tristan e Isolde, è l'unica via d'uscita da un amore irretito in un destino inesorabile» (Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 67).

18 «I motivi sono, nel *Tristan*, tanto meno stagliati, meno fisionomici che nel *Ring*; e, per contro, aperti a ogni momentanea deviazione del senso, a ogni istantanea accentuazione del clima, a qualunque esplicitazione di doppiezza o ambiguità sentimentale. Nessuno si sognerebbe di negare che un dato motivo indichi Siegfried o la spada Nottung o i giganti: ma, fin dall'ipnotico primo preludio, il "desiderio" si confonde, attraverso la sottigliezza spasmodica delle variazioni, con "l'incantesimo d'amore". L'orchestra wagneriana assume qui totalmente il controllo della progressione passionale: per così dire, la registra come un grafico clinico. Molte volte non è il singolo motivo, che pur sussiste, a rientrare in gioco intatto, esente da ogni modifica: di esso, la nuova situazione detiene un frammento melodico, o una sequela armonica, o, anche, la forma ritmica: giacché l'unità agognata dagli amanti – *Schluss* se mai altri fatale – è, anzitutto, musicale continuità: modo del passaggio. È giocoforza qui tornare a riprodurre una dichiarazione di perentoria chiarezza, fino alla chiaroveggenza, in una notissima lettera a Mathilde: "Ciò che appare ai miei amici così nuovo e significativo, deve la sua forza di connessione alla sensibilità estremamente sottile che mi induce a conciliare, a collegare intimamente tutte le fasi degli estremi stati d'animo. Alla mia arte quintes-

Al campo semantico delle acque, nel secondo atto, si sostituirà quello del fuoco, immagine onnipresente e metafora ossessiva del diffondersi della passione fra Tristan e Isolde. È fiaccola, bagliore, luce della verità, ardore dei sensi, splendore del sole che si spegne nella celebre scena del Notturmo.¹⁹ L'alternarsi di fulgori e tenebre ritmerà gli incontri dei due amanti clandestini, ma con non poche ambiguità. Non sempre, infatti, le similitudini del buio e della luce rimandano ai significati consueti. A volte mutano di segno, scambiandosi le parti. La chiarezza può essere nemica. Il buio, complice – affidabile o no. Il giorno costringe all'ordine e all'assunzione di responsabilità; la notte, avvolgente e protettrice, somiglia agli effluvi del filtro che ha acceso nei loro cuori il primo fuoco. Meglio abbandonarsi al ricordo di quell'istante marino e riviverne lo stordimento. È l'abbacinante candore del sole a giudicare e a infliggere i dolori dell'amore (*Midi le Juste*, lo chiamerà in seguito Paul Valéry nel *Cimetière marin*: la luce della legge e dello svelamento). La verità, bramata nel primo atto, è temuta nel secondo.

Valga per tutti un solo esempio, offerto dal duetto in cui i protagonisti rievocano insieme i giorni del passato:

ISOLDE

Im Dunkel du,
im Lichte ich!

TRISTAN

Das Licht! Das Licht!
O dieses Licht,
wie lang verlosch es nicht!
Die Sonne sank,
der Tag verging [...]

senziata e più profonda vorrei dare ora la denominazione di 'arte del trapasso', poiché essa consiste tutta, appunto, in simili trapassi"» (Mario Bortolotto, *op. cit.*, p. 298).

19 Tutto il dramma è costruito intorno a dicotomie basilari ed evidenti: il mare e la terra, le tenebre e la luce, l'amore e la morte. Ma anche la patria e la terra straniera, la fiducia e il tradimento. Su questi elementi primigenii si fondano non solo i fori delle metafore poetiche del testo ma anche l'edificio concettuale del discorso wagneriano, che ne altera i significati comuni e sconvolge le associazioni ordinarie fino a capovolgere il senso consueto dell'immagine nel suo contrario.

ISOLDE

Doch der Liebsten Hand
löschte das Licht;
wes die Magd sich wehrte,
scheut' ich mich nicht:
in Frau Minnes Macht und Schutz
bot ich dem Tage Trutz!

TRISTAN

Dem Tage! dem Tage!
dem tückischen Tage,
dem härtesten Feinde
Hass und Klage!
Wie du das Licht,
o könnt' ich die Leuchte,
der Liebe Leiden zu rächen,
dem frechen Tage verlöschen!
Gibt's eine Not,
gibt's eine Pein,
die er nicht weckt
mit seinem Schein?
Selbst in der Nacht
dämmernder Pracht
hegt ihn Liebchen am Haus,
streckt mir drohend ihn aus!

ISOLDE

Hegt ihn die Liebste
am eignen Haus,
im eignen Herzen
hell und kraus,
hegt' ihn trotzig
einst mein Trauter:
Tristan, – der mich betrog!
War's nicht der Tag,
der aus ihm log,
als er nach Irland
werbend zog,

für Marke mich zu frein,
dem Tod die Treue zu weihn.

TRISTAN

Der Tag! Der Tag,
der dich umgliss,
dahin, wo sie
der Sonne glich,
in höchster Ehren
Glanz und Licht
Isolde mir entrückt!
Was mir das Auge
so entzückt,
mein Herze tief
zur Erde drückt:
in lichten Tages Schein
wie war Isolde mein?²⁰

Il tema del viaggio sul mare ritorna nel finale dell'opera, a distanza. Lo spettro di una nave che non giunge inaugura il terzo atto:

Sahst du noch nichts?
Kein Schiff noch auf der See?

20 «ISOLDA - Tu all'oscuro, io alla luce! TRISTANO - La luce! La luce! / O questa luce, / per quanto tempo non si è spenta! / Tramontato era il sole / e scomparso il giorno [...]. ISOLDA - Ma la mano dell'amica / ha spento la luce; / di quello che l'ancella non osò / non ebbi io paura: / nella potenza e nella protezione / di Madonna Minne / io lanciai al giorno la mia sfida. TRISTANO - Al giorno! Al giorno! / Al fraudolento giorno, / al più crudele dei nemici / odio ed accusa! / Come tu la luce, / oh potess'io la fiaccola, / per vendicare i dolori dell'amore, / al prepotente giorno spegnere! / C'è un'angoscia, / c'è una pena, / ch'egli non susciti / con la sua luce? / Anche della notte / nella magnificenza crepuscolare, / la mia piccola lo mantiene nella sua casa, / lo protende minacciosamente contro di me! ISOLDA - Se la tua amica lo mantiene / nella propria dimora, / nel suo cuore, / chiaro, fiammeggiante / lo mantenne spavaldo / un giorno il mio amico: / Tristano,... che m'ingannò! / Non fu il giorno / che in lui mentì, / quand'egli in Irlanda / andò quale messo di nozze, / per sposarmi a re Marco, / e la sua fedele consacrare alla morte? TRISTANO - Il giorno! Il giorno / che intorno t'irraggiò, / e colà, dove ella / rassomigliò al sole, / di altissimi onori / nella luce e nello splendore, / Isolda a me rapì! / Quel che a me l'occhio / così estasiava, / il mio cuore profondamente / a terra abbatteva: / nella chiara luce del giorno, / come poteva Isolda essere mia?» (*Ibid.*, II, 2).

[...]Eifrig spä;
und siehst du ein Schiff,
so spiele lustig und hell!²¹

Un'altra navicella, come quella che custodiva il corpo malato di Tristan al largo dell'Irlanda, ha trasportato l'eroe a Kareol. Sofferente, è ritornato in patria, e aspetta il ritorno di Isolde che potrebbe essere la sua sola guaritrice; come Cio-Cio-San nella futura *Madama Butterfly* pucciniana, anche lui vagheggia l'arrivo di una nave che gli riporterà il suo amore:

Mich zu finden,
von der Liebe Drang befeuert,
Isolde zu mir steuert! -
Es naht! Es naht
mit mutiger Hast!
Sie weht, sie weht -
die Flagge am Mast.
Das Schiff! Das Schiff!
Dort streicht es am Riff!
Siehst du es nicht?²²

Le parole di Cio-Cio-San non saranno dissimili, come analoga è l'ansia e la situazione quasi un calco di quella presente nell'opera di Wagner. Kurwenal non vede alcun vascello all'orizzonte; Tristan, nel suo delirio, riassume i momenti culminanti della vicenda, in cui le immagini delle due navigazioni – quella in cui giaceva morente alla deriva e l'altra, attesa, sognata, che lo ricongiungerebbe a Isolde – si confondono. In questo caso l'immagine del viaggio per mare coincide con la speranza della guarigione (un nuovo motivo si unisce quindi ai precedenti: il momento del ritorno agognato, come quello del Saint-Géran nel *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre). Infine la nave arriva, ma è troppo tardi. Muore Tristano, muoiono Isolde e Kurwenal. Quest'ultimo, con il nome dell'amico sulle labbra: è «la "Göttlichkeit der männlichen Freundschaft" [divinità dell'a-

21 «Non hai visto ancora niente? / Nessun vascello ancora sul mare? [...] Scruta diligentemente / e se tu vedi un naviglio / suona un'aria gaia e serena!» (*Ibid.*, III, 1).

22 «Per trovarmi, / infiammata dal fuoco d'amore, / Isolda verso di me naviga!... / Ecco s'appressa! Ecco s'appressa / con baldanzosa fretta! / Sventola, sventola... / la bandiera all'albero. / Il vascello! Il vascello! / Ecco rasenta la scogliera! / Non lo vedi?» (*Ibid.*).

micizia virile], ben nota a Schlegel, che qui si estende, o si irradia, insieme su Kurwenal, Melot e Marke».²³

La morte ha avvinto tutte le sue prede. Ma è verso di lei che tendevano gli aneliti più segreti dei due amanti, che più volte, nel dramma, li hanno peraltro esplicitati: la passione (nel senso di delirio dei sensi ma anche di sofferenza estrema, cristologica) alla fin fine è insopportabile. La meta occulta di Eros, come spiegava Freud, è la calma assoluta di Thanatos, il nirvanico rifluire delle anime in un oceano indistinto, dove le onde dei destini individuali possono riunirsi, placarsi, cancellarsi. I protagonisti del dramma hanno a lungo, ripetutamente, galleggiato sulle acque dell'esistenza, a cui si abbandonano, esausti per le troppe sofferenze subite. È una constatazione amara, ma anche una conclusione auspicabile:

Le corrispondenze erotiche sono, del resto, solo uno degli aspetti di riflessione tra le figure del dramma e tra le cose, gli ambiti, i paesaggi in cui esso si dipana; o si svela.

Mot sous les mots: già gli antichi scorsero l'equivoco verbale sotto cui si cela un'unità indefinibile: *l'aimer* [l'amare] ha in sé *l'amer* [l'amaro], ma anche *la mer* [il mare] in cui il magico sorso aprì la strada al delirio amatorio, e all'esodo mortale.

Spettò alla musica di renderlo, passo dopo passo, sempre più immediato.²⁴

Questa chiosa di Mario Bortolotto è elusiva eppure illuminante, anche perché fa ricorso non a un gioco di parole, bensì alla vecchia sapienza che le parole custodiscono, specchi di idee che non appartengono alla logica del mondo ma a sfere più alte e meno razionalizzabili. Il mare è l'amaro amarla: le acque sono salate come le lacrime d'amore, la passione ha l'irruenza dei flutti, trasporta e minaccia la mente e il cuore in una tempesta perigliosa, o verso una meta ancor più insidiosa, perché coincide con un

23 Mario Bortolotto, *op. cit.*, p. 297. Il brano continua così, ed è talmente puntuale che non si può fare a meno di proseguire nella citazione: «Ancora la morte rivela, inequivocabilmente, Tristan come centro di un sistema anferotico ove rientrano tutti i personaggi dell'«azione». Allo scioglimento ferale, il re non ha una parola per la sposa, il lamento riguarda il «fedele»; lo scudiero e il traditore si spengono entrambi, come si narrò di Liszt, con il nome dell'unico amico sulle labbra [...]. Ma l'androgina musicale wagneriana è estremamente reticente, seppure accortamente *nuancée*. Quel nome era, in termini diurni, proibito: solo l'imminenza della morte permette che esso finalmente in tal modo si pronunzi: «trionfo dell'inconscio per la liberazione finalmente raggiunta da ogni coazione» (Ferenczi)» (*Ibid.*).

24 *Ibid.*, pp. 297-298.

“ritorno alla realtà” che il transito marino aveva temporaneamente sospeso. Dunque l'elemento fluido gioca un ruolo essenziale nel tessuto testuale wagneriano, che intuisce, con la capacità di penetrazione che possiede un testo anche al di là delle intenzioni del suo autore, verità lontane.

L'acqua che riflette e che si muove incessante, sotto le nostre vite, o a un orizzonte che spesso risulta imprevedibile, è la consistenza che ci riporta alla nostra essenza primigenia, alla qualità dei nostri desideri, fluida, inconstante, inafferrabile. Navigare è per noi una condizione incerta, impermanente nel senso buddhista, provvisoria; ma esplicita l'immagine della dimensione più concreta dell'essere umano: dimorare in un luogo in qualche modo protetto, che ci impedisce di affondare. Eppure anche rendersi conto della precarietà del nostro esistere, che ci accomuna; il viaggio per mare prima o poi deve concludersi, come la meta finale dei nostri sforzi e delle nostre pulsioni è dopotutto la dimenticanza. *Oblivion, our natural condition*, scriveva un dimenticato poeta irlandese, Thomas Kinsella: «Oblio, nostra condizione naturale».

