

L'opera in breve

di Claudio Toscani

Tannhäuser, che Wagner definì «grande opera romantica», è il punto di convergenza dei miti e delle idee più caratteristici dell'immaginario romantico tedesco: vi confluiscono le leggende che stanno alle origini della storia nazionale germanica, la contrapposizione tra sensualità e misticismo, il motivo della redenzione finale attraverso l'amore. Fu lo stesso Wagner a stendere il libretto dell'opera, innestando l'una sull'altra due leggende medievali. La prima è quella che ispira la gara poetico-canora tra i Minnesänger, alla quale assistiamo nel secondo atto dell'opera. Competizioni simili ebbero effettivamente luogo nel 1206 e nel 1207, nella residenza del langravio di Turingia ad Eisenach, nei pressi della fortezza della Wartburg: ne parlano due poemi della fine del XIII secolo, intitolati *Fürstenlob* e *Rätselspiel*, noti all'epoca di Wagner grazie alla raccolta di saghe germaniche dei fratelli Grimm; alle gare poetiche presero parte, tra gli altri, Wolfram von Eschenbach e Walther von der Vogelweide. La seconda è una leggenda popolare del XIV secolo sugli amori di Venere e Tannhäuser; consegnata ad alcune antiche ballate, la leggenda venne riproposta dai poeti romantici tedeschi: Arnim e Brentano la inserirono in *Des Knaben Wunderhorn*, e come loro la ripresero Tieck, Heine, i fratelli Grimm. L'antica leggenda ruota intorno a Venere, divinità pagana che è caratterizzata – in un evidente rovesciamento dei valori operato dal cristianesimo – da un potere malefico

e risiede in una montagna maledetta, il Venusberg, paradiso dei piaceri erotici. Piuttosto che dalle fonti dirette, Wagner apprese queste leggende dai poeti romantici; e alle figure storiche, come i cantori Wolfram e Walther, aggiunse personaggi e situazioni di sua invenzione.

Wagner elaborò uno schizzo dettagliato della vicenda drammatica, in prosa, nell'estate del 1842; nella primavera successiva lo mise in versi e cominciò a stendere un abbozzo della partitura, che portò a termine nell'aprile 1845. La prima rappresentazione ebbe luogo il 19 ottobre 1845 al Königlich Hoftheater di Dresda. Benché in quella occasione fosse compresa solo parzialmente, anche a causa di un *cast* inadeguato, l'opera ebbe subito una capillare circolazione nei teatri tedeschi. Wagner tornò più volte, in seguito, sulla sua partitura. Su invito di Napoleone III ne preparò una nuova versione, con testo francese, per l'Opéra di Parigi, dove l'opera fu rappresentata il 13 marzo 1861 (risuotendo un insuccesso clamoroso, uno dei più celebri di tutta la storia del teatro d'opera). Per quell'occasione, Wagner modificò e ampliò notevolmente la partitura, accrescendone anche l'organico orchestrale. Più tardi ancora, la versione parigina venne nuovamente rielaborata e volta in lingua tedesca per la rappresentazione al Königlich Hof- und Nationaltheater di Monaco, il 1° agosto 1867; ma i rimaneggiamenti della partitura furono ben più numerosi: del *Tannhäuser* esistono, oggi, versioni plurime, che rendono pratica-

mente impossibile identificare una versione ultima e definitiva dell'opera.

Tannhäuser porta sulla scena il tema, tipicamente romantico, di un eroe dibattuto tra due opposte tendenze: da una parte l'attrazione per l'amore sensuale, il cui regno è il Monte di Venere, dall'altra l'aspirazione all'ascesi spirituale e all'amor cortese, incarnato nella figura di Elisabeth. Il conflitto si palesa, oltre che nell'animo del protagonista, in un doppio spazio teatrale, con i mondi contrapposti e inconciliabili del Venusberg e della Wartburg, luoghi delle peregrinazioni di Tannhäuser che definiscono i poli di un percorso umano. Questo dualismo è presente già nell'ouverture, con i due gruppi tematici dall'opposta valenza semantica, dei quali poi è intessuta l'intera partitura: il tema solenne del corale dei pellegrini (*Zu dir wall' ich*) e i temi sinuosi del baccanale sul Venusberg.

L'invenzione wagneriana è particolarmente felice: Tannhäuser è un'opera esuberante, ricchissima di idee drammatiche e musicali che danno vita a pagine memorabili. Ma al di là dell'invenzione rigogliosa, ciò che forse colpisce maggiormente è la serrata unità dell'opera. Wagner abbandona qui, per la prima volta, la tradi-

zionale costruzione dell'opera a "numeri" chiusi (suddivisa in arie, duetti, concerti) in favore di scene articolate e flessibili. Non che manchino, al loro interno, gruppi di versi strofici, strutture poetiche predestinate ai numeri musicali chiusi: ma l'invenzione melodica e la vocalità sono estremamente fluide, si mantengono di continuo tra l'arioso e il declamato senza determinare nette cesure stilistico-formali; all'orchestra, al contempo, è affidato un ruolo di primo piano, incompatibile con il tradizionale ruolo di sostegno dell'esibizione canora. I contorni tra una scena e l'altra, perciò, sono quantomai sfumati; ne scaturisce un senso di grande unità e fluidità drammatica. La caratteristica continuità così ottenuta è rafforzata da una fitta rete di motivi ricorrenti, fra i quali si distinguono quelli diatonici, associati al mondo spirituale e cortese della Wartburg, e quelli cromatici, associati al mondo sensuale del Venusberg. Nei drammi successivi, Wagner applicherà la tecnica dei motivi ricorrenti con ben maggiore profondità e capacità di penetrazione psicologica: ma su questa via, *Tannhäuser* rappresenta già il passo decisivo.