

Eliana Rizzardi

*La tematica del liquido*

*nel Tristano e Isotta di Richard Wagner*

## Introduzione

Il *Tristano e Isotta* di Wagner è stato (e rimane tuttora) croce e delizia degli analisti, degli interpreti e dei musicologi, in un groviglio di simbolismi, metafore, collegamenti e sottintesi vari.

Come ebbe a proferire lo stesso Giacomo Puccini: «[...] è musica terribile, pericolosa, come se entrassi fra le spire d'un grande serpente: occorre non farcisi prendere, altrimenti se ne rimane le vittime!»<sup>1</sup>.

Anche Maurice Kufferath (che verrà spesso citato nelle prossime pagine) afferma quanto segue:

Si dice che *Tristano* sia la più difficile opera di Wagner, e lo è infatti, non perché sia più complessa delle altre; lo stile ne è tanto nuovo e così essenzialmente drammatico, che ad una prima lettura riesce impossibile sottrarsi ad un sentimento di estrema confusione. All'infuori di alcune scene d'un carattere spiccatamente lirico e che vi allettano fin da principio, si è scoraggiati a primo aspetto dalle numerose pagine apparentemente prive di aria e di luce.<sup>2</sup>

Nel presente lavoro si andrà a indagare una delle possibili chiavi di lettura che possiamo impugnare per interpretare quello che è forse il dramma musicale wagneriano più enigmatico; ci concentreremo sulla tematica del liquido, senza per questo voler negare come anche gli altri stati ed elementi siano presenti all'interno dell'opera musicale e ne costituiscano una parte strutturale. Ne consegue che, in considerazione del punto di vista adottato, si eviterà di approfondire le implicazioni filosofiche che sono legate al *Tristano*<sup>3</sup>, come l'influenza che ebbe sul compositore di Lipsia il capolavoro di Arthur Schopenhauer (*Mondo come volontà e*

<sup>1</sup> G. Morotti, *Incontri e colloqui col Maestro*, in «L'approdo musicale», II/6, 1959, pp. 53-71, pp. 63-64.

<sup>2</sup> M. Kufferath, *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner: note ed appunti*, Fratelli Bocca, Torino 1897, p. 40; cfr. A. Onofri, *Riccardo Wagner: Tristano e Isotta: guida attraverso il poema e la musica*, Bottega di poesia, Milano 1924, p. 87.

<sup>3</sup> V. Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica e azione musicale in *Tristan und Isolde*, in *Tristan und Isolde (Tristano e Isotta)*, programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice

rappresentazione)<sup>4</sup>; allo stesso modo, non si proporranno analisi specifiche relative ai molteplici motivi conduttori di cui è intessuto il dramma<sup>5</sup>.

Dopo alcune brevi quanto doverose indicazioni legate alla stesura del dramma e alla trama della storia (capitolo I), ci si addenterà nel cuore del discorso evidenziando il dualismo di base che sottende al *Tristano* (capitolo II), per poi focalizzarci sulla simbologia e sui diversi soggetti che sono legati al tema del liquido (capitoli III e IV).

Nel corso della trattazione si noterà come i simboli esposti possano farsi carico di plurime tradizioni e influenze assai numerose; anche se si potrebbe negare che vi siano dei collegamenti diretti alla religione cristiana<sup>6</sup>, va riconosciuto come possiamo riscontrare dei simboli universali nella storia dell'uomo, che trascendono quelle mere differenze che risultano generalmente più legate ai dettagli rispetto alla sostanza del significato del simbolo stesso<sup>7</sup>.

## I. Cenni sulla gestazione e sulla trama del *Tristano e Isotta*

### 1. Vicende biografiche

Richard Wagner inizia a lavorare al *Tristano* alla fine del 1854, ma vi si applica con forte convinzione solamente nell'estate del 1857 (mettendo da parte il *Siegfried* che, come il *Tristano*, non a caso tratta di un amore impossibile che deve sfociare nella morte<sup>8</sup>), quando si trova in esilio in Svizzera da ormai otto anni<sup>9</sup>, come amara conclusione di quella tentata cospirazione repubblicana che

di Venezia, stagione 2012-2013, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia a cura dell'Ufficio stampa, Venezia 2012, p. 27.

<sup>4</sup> Gualtiero Petrucci, in realtà, scrive addirittura che «tutta la vita di *Tristano e Isotta*, tutti i loro atti, tutte le loro parole sono in flagrante contraddizione con la dottrina del filosofo. Se essi fossero stati adepti della dottrina di Schopenhauer, avrebbero saputo domare la passione che li divorava; poiché avrebbero conosciuto che l'amore è una lusinga tesa dalla natura per la preservazione del genere umano» (G. Petrucci, *Manuale wagneriano*, R. Quintieri, Milano 1911, p.186).

Della stessa idea è Martin Gregor-Dellin, che invita non solo a non sopravvalutare l'influenza del filosofo, ma aggiunge che è possibile analizzare l'opera di Wagner a prescindere da quella di Schopenhauer (M. Gregor-Dellin, *Wagner*, Rizzoli, Milano 1983, p. 334).

<sup>5</sup> Cfr. Kufferath, *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner: note ed appunti*, pp. 47-88; l'autore, tra i temi conduttori, individua quello del Desiderio, del Filtro, della Bevanda di morte, dello Sguardo, della Collera di Isotta, della Traversata, della Morte, della Cavalleria di *Tristano*, del Dolore, dell'Angoscia di *Tristano*, del Destino, dell'Ardore amoroso, della Caccia, dell'Impazienza di Isotta, del Giorno avverso, della Passione fatale, dell'Inno alla notte, della Felicità, di Kareol e della Gratitudine.

<sup>6</sup> Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Adelphi, Milano 2003, p. 171.

<sup>7</sup> Donington, *Wagner's "Ring" and its symbols: the music and the myth*, Faber and Faber, London 1963, p. 16.

<sup>8</sup> Petrucci, *Manuale wagneriano*, p. 193.

<sup>9</sup> Kufferath, *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner*, pp. 1-7.

l'aveva coinvolto nel 1849 a Dresda, in opposizione al regime monarchico<sup>10</sup>. È infatti nel mese di luglio del 1857 che, scrivendo all'amico Franz Liszt, riporta di lavorare sul poema, ed è proprio a lui che ne invierà una copia del libretto a settembre; in seguito, il compositore, barcamenandosi tra fastidiosi e assillanti disagi economici, si adopera dunque a musicarlo<sup>11</sup>.

Nel frattempo, già nel 1856 Wagner e la moglie Minna Planer si erano trasferiti nell'*Asilo*, una casa messa a loro disposizione dai coniugi Wesendonck (Otto e Mathilde), che Wagner aveva conosciuto sempre in Svizzera, a Zurigo, nel febbraio del 1852<sup>12</sup>: tra Wagner e Mathilde nasce una passione intensa, segreta e proibita, proprio come quella che sarà al centro del *Tristano*<sup>13</sup>.

Il 3 aprile del 1858 la partitura del primo atto è ormai compiuta. Dopo essere stato lasciato dalla moglie Minna (che, ormai consapevole dello stretto legame che si era creato tra il marito e Mathilde, decide di rompere il matrimonio<sup>14</sup>), bisognoso di calma e solitudine per scrivere il secondo atto, il compositore si sposta a Venezia, a Palazzo Giustiniani. L'ultimo atto viene concluso nell'agosto del 1859 a Lucerna, ove ancora l'autore, dopo il bando da Venezia, si era trasferito alla ricerca di quiete e concentrazione<sup>15</sup>.

Dopo ulteriori vicissitudini e difficoltà a trovare un teatro per la prima rappresentazione, il debutto del *Tristano* ha finalmente luogo il 10 giugno del 1865 al Teatro Nazionale di Monaco, per la direzione di Hans von Bülow<sup>16</sup>.

## 2. La trama del dramma musicale<sup>17</sup>

La storia è tratta dal poema germanico del XIII secolo di Gottfried di Straburgo, un testo incompiuto di 19.500 versi (che avrebbe dovuto possederne

<sup>10</sup> Onofri, *Riccardo Wagner: Tristano e Isotta*, p. 10.

<sup>11</sup> Kufferath, *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner*, pp. 1-7.

<sup>12</sup> P. Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, pag. 163.

<sup>13</sup> L'amore per Mathilde, però, non è stato solo fonte di ispirazione per la stesura del *Tristano* o un mero dettaglio biografico ad arricchire una vita già di per sé colma di eventi. Wagner musicò infatti cinque Lieder sortiti dalla penna di Mathilde Wesendonck (fra i pochi esempi di messa in musica di testi non scritti dal compositore di Lipsia): *Der Engel*, *Träume*, *Schmerzen*, *Steh still* e *Im Treibhaus*. Fra questi, dobbiamo mettere in primo piano quelli che l'autore stesso individuò come «due studi per Tristan» (*Träume e Im Treibhaus*), il primo dei quali Wagner definì «la cosa più bella che ho scritto (tremò sino alle radici più profonde dei miei nervi quando lo sento)»; cfr. G. Ruffin, *Tristan und Isolde in breve*, 2012, p. 156). Il Lied *Träume*, infatti, anticipa il motivo della preghiera-inno del secondo atto («O sink hernieder...»), mentre *Im Treibhaus* si collega al preludio del terzo atto (cfr. P. Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, pag. 166)..

<sup>14</sup> P. Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, pag. 167.

<sup>15</sup> Kufferath, *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner*, pp. 10-11.

<sup>16</sup> Ivi, p. 30.

<sup>17</sup> A esser precisi, in realtà Wagner ha denominato il *Tristano* «Handlung» («azione»), e non «musikalisches Drama», ossia «dramma musicale» (C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia 1984, p. 65), ma qui adotteremo il termine convenzionale.

altre migliaia<sup>18</sup>) che narra dell'amore proibito tra la principessa irlandese Isotta e il cavaliere Tristano.

Nel primo atto, Tristano e Isotta stanno viaggiando per mare diretti in Cornovaglia, dove la ragazza, inviata come pegno di riconciliazione con l'Irlanda, si sposerà con re Marke, zio di Tristano. In un antefatto raccontato dalla stessa Isotta, scopriamo come tempo addietro lei avesse curato Tristano da ferite mortali – inizialmente inconsapevole che il giovane fosse proprio l'uccisore del suo promesso sposo Morold – e di come in seguito lui le avesse giurato eterna gratitudine. Isotta, sorda ai consigli dell'ancella Brangania e ai suoi tentativi di placarla, è intenzionata ad avvelenare se stessa e Tristano, al fine di ottenere vendetta e porre fine a quel sentimento che, un misto di amore e odio, ormai la lega al cavaliere. Brangania decide però di sostituire il filtro di morte con uno d'amore, cosicché i due protagonisti, dopo averne bevuto, si scoprono innamorati l'uno dell'altra.

L'atto successivo si apre su un giardino del palazzo in Cornovaglia, dove Isotta, trepidante, aspetta con ansia l'arrivo dell'amato. Allo spegnersi delle fiaccole, i due amanti si ricongiungono e si perdono in uno struggente duetto d'amore. All'alba, l'arrivo di re Marke e del suo seguito (tra cui Melot, che da tempo trama contro il rivale Tristano) pone fine all'idillio e Tristano, dopo aver scelto l'esilio e aver chiesto a Isotta di seguirlo, viene colpito a morte da Melot.

Nel terzo atto Tristano, ferito e accudito dall'amico Kurwenal, attende l'arrivo di Isotta in Bretagna, nella rocca di Kareol, la terra dei suoi padri. La conclusione è però tragica: Isotta non può curare le ferite di Tristano, che muore davanti ai suoi occhi, e troppo tardi arriva il perdono di re Marke, a cui la fedele Brangania ha raccontato del filtro d'amore. Priva di forze, Isotta, in preda a un'allucinazione che le mostra Tristano vivo accanto a sé, si accascia sul cadavere dell'amato.

## II. Il dualismo

Essere umani significa sperimentare la vita facendo fronte alle sue inevitabili contraddizioni<sup>19</sup>.

All'interno del dramma è possibile ravvisare un dualismo di natura simbolica che, lungi dal trasformarsi in una dicotomia insolubile, pone a confronto il regno del Giorno (legato agli elementi della terra e del fuoco, della realtà e delle convenzioni) con quello della Notte (a cui fanno riferimento invece gli elementi dell'aria e dell'acqua, del sogno e delle verità profonde). Da una parte l'esperienza del mondo, della quotidianità e delle cose caduche, dall'altra la dimensione metafisica, dove tutte le cose sono eterne ed interconnesse, e che quindi

<sup>18</sup> Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, pag. 60.

<sup>19</sup> Donington, *Wagner's "Ring" and its symbols*, p. 40.

rappresenta lo stadio ultimo e definitivo dell'essere umano, dove gli è possibile trovare la salvezza<sup>20</sup>.

Come anche scrive Gianni Ruffin:

I valori fondativi dell'etica cavalleresca (onore, gloria, rispetto, fedeltà, altruismo) sono tutti presentati come simboli e frutti della vanità «diurna» e della falsità delle convenzioni. Contrapposta alle meschine e superficiali menzogne del mondo, la sola verità che avvince i due amanti è l'anelito all'eterno indistinto della notte e della morte.<sup>21</sup>

La natura simbolica del dramma appare chiara anche ad Onofri:

Ma se noi partiamo dall'opera drammatica, prendendola alle radici, e seguendola in tutto il suo sviluppo, il *Tristano* si presenta come opera simbolica. Cioè il contenuto effettivo del dramma non è un amore più o meno adultero fra i due protagonisti, non è l'amore come passionalità cieca e sfrenata (e questo è l'errore peggiore) ma è il dramma di ciò che sta nell'essenza dell'amore, e cioè la conoscenza mistica dell'oltremondo, sentita come liberazione dal mondo sensuale o sensorio, nella trasfigurazione della morte. La protagonista vera del dramma è la Morte quando s'è unita in mistiche nozze con l'Amore. La morte è appunto quella potenza, la quale, liberando dal mondo, dalla luce diurna, o dalla coscienza terrena di veglia, fa sentire all'anima la fusione spirituale con le altre anime, la fusione con l'Uno-Universo, con la sua patria celeste, dalla quale essa è venuta sulla terra.<sup>22</sup>

Questa polarità viene potenziata attraverso un'altra dualità, che pone a confronto le azioni visibili, riguardanti la dimensione del corpo, con quelle interiori, che vengono realizzate scenicamente non solo attraverso i concetti di amore e morte, ma anche tramite quegli elementi di natura liquida come il mare e il filtro<sup>23</sup>.

Con singolare e evidente parallelismo, i tre atti di *Tristan und Isolde* sono costruiti sulla transizione dagli eventi tangibili della vicenda agli eventi soggettivi dell'interiorità. [...] Ciascun atto, infatti, inizia con un effetto sonoro che proviene da una fonte invisibile, ma reale (il canto senza accompagnamento del giovane marinaio nel primo, la fanfara di caccia nel secondo, la 'vecchia aria' del pastore di Cornovaglia nel terzo) e, attraverso una serie di azioni rese visibili sulla scena, va a focalizzarsi sulle azioni interiori che riguardano i due protagonisti. [...] La serie di opposizioni (di ambiguità) in relazione complementare che riguardano il senso dell'azione visibile (volontà di vivere versus volontà di amare) e le sue modalità narrative (da evento fenomenico a tensione interiore dei protagonisti), si

<sup>20</sup> B. Millington, "Tristan und Isolde", in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie e J. Tyrrell, Macmillan, London 1992, vol. IV, p. 819.

<sup>21</sup> Ruffin, *Tristan und Isolde in breve*, p. 155.

<sup>22</sup> Onofri, *Riccardo Wagner: Tristano e Isotta*, pp. 68-69.

<sup>23</sup> Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica e azione musicale in *Tristan und Isolde*, p. 16.

collega a sua volta a una costellazione di dualismi che ne sostengono e rafforzano il significato simbolico e la funzione.<sup>24</sup>

Ciononostante, sarebbe semplicistico voler schierare Isotta e Tristano da una sola parte della barricata, in quanto i contrari tendono a compenetrarsi a vicenda, al punto tale che risulta arduo tracciare dei confini netti<sup>25</sup>. Gli stessi protagonisti durante il celeberrimo duetto d'amore del secondo atto si definiscono «Eternamente, eternamente uno!» («*Ewig, ewig ein!*»<sup>26</sup>) e, più tardi, sentiamo Isotta esclamare:

Du Isolde,  
Tristan ich,  
nicht mehr Isolde!

Tu Isotta  
io Tristano,  
non più Isotta<sup>27</sup>!

Tristano, di rimando, dichiara:

Tristan du,  
ich Isolde,  
nicht mehr Tristan!

Tu Tristano,  
io Isotta,  
non più Tristano<sup>28</sup>!

Proprio qui assistiamo all'«illusione dell'individualità, l'ego da sconfessare fino in fondo»<sup>29</sup>, come quando i due ragionano sulla «dolce paroletta: *e*» («*Dieß süße Wörtlein: und*»<sup>30</sup>), «giacché è, questa, parola che pertiene al mondo diurno»<sup>31</sup>.

Gli opposti si deliniano quel tanto che serve perché li si possa individuare e comprendere, ma al tempo stesso si attraggono in maniera ineluttabile fino all'inevitabile sintesi; è proprio nell'unione degli opposti che si richiama l'idea di «matrimonio sacro»<sup>32</sup>, che si traduce non solo nell'unione fisica e spirituale dei due amanti, ma anche dei contrari, intesi come elementi complementari di un tutto.

L'umano si fonde con il divino, la realtà con il sogno, la vita con la morte, il fuoco con l'acqua, sino al punto che i confini non si tramutano in uno sbiadito

<sup>24</sup> Ivi, p. 14.

<sup>25</sup> Non è invece scorretto osservare come altri personaggi – per esempio Kurwenal – risultino più monolitici, diventando portavoce dei codici del Giorno, con tutte le sue apparenze e fugacità. Cfr. Tristan und Isolde: libretto e guida all'opera, a cura di R. Pecci, in Tristan und Isolde (Tristano e Isotta), programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, stagione 2012-2013, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia a cura dell'Ufficio stampa, Venezia 2012, pp. 126-127, nota n. 17.

<sup>26</sup> Ivi, p. 101.

<sup>27</sup> Ivi, p. 116.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, p. 295.

<sup>30</sup> Wagner, *Tristan und Isolde*, p. 112.

<sup>31</sup> Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, p. 295.

<sup>32</sup> Donington, *Wagner's "ring" and its symbols*, p. 269.

ricordo e la dicotomia in precedenza espressa non si annulla in un sinolo, di cui è la musica stessa a farsi carico per sciogliere il conflitto<sup>33</sup>.

Oltre alla macrostruttura del dramma, possiamo delineare come anche i personaggi siano caratterizzati da un dualismo di fondo. Tristano, all'inizio del primo atto, viene indicato da Isotta come «eletto» e «perduto», «prode» e «vile»<sup>34</sup>, così come ambiguo è lo stesso filtro che funge da catalizzatore per l'intero evolversi del dramma.

Pure l'agente cardine della narrazione e dello sviluppo della sua componente interiore e mitica, il filtro magico, possiede tratti marcatamente ambivalenti: è la determinazione di bere il filtro di morte a indurre Tristano e Isotta a bere il filtro d'amore; quindi, è lo scambio delle pozioni ad opera di Brangania e sono le componenti drammatiche implicite nella simbologia del filtro – l'inganno, il rimescolamento delle carte, la ridefinizione delle posizioni tra apparire ed essere – a far emergere alla coscienza dei protagonisti la passione che da tempo agiva nel loro inconscio. È il duplice e illusorio influsso del filtro che spinge Tristano verso l'amore eterno e verso la spada di Melot e fa sì che per morire d'amore egli debba attendere Isotta negli spasimi e nell'angoscia. Al destino crudelmente duale della vicenda personale di Tristano si riferisce infatti Isotta nel duetto d'amore.<sup>35</sup>

Isotta stessa possiede un duplice volto, non semplicemente nel modo in cui oscilla tra amore e odio per Tristano all'inizio della storia, ma anche per come disvela un lato divino accanto a quello umano: se da una parte è la «fanciulla d'Irlanda», che piange la propria sorte ed è degna di compianto<sup>36</sup>, una povera ragazza in balia di un destino avverso contro cui non è in grado di ergersi, dall'altra è anche una dea, una creatura celeste provvista di forze e qualità soprannaturali. Secondo Wapnewski, Wagner esalta Isotta cristianizzandola e mostrandocela incapace di attingere direttamente alle arti magiche e pagane della madre e, in questo senso, «conferendole la sublimità della santificazione cristiana, anzi presentandola e pensandola addirittura in una corrispondenza figurativa con Gesù Cristo»<sup>37</sup> (si veda a tal proposito il passaggio in cui Isotta accorre da Tristano per poterlo salvare).

Lo stesso duetto d'amore del secondo atto non è esente da questa caratteristica: presentato proprio da Wagner come il «capolavoro supremo dell'arte della transizione sottile e graduale»<sup>38</sup>, diviene l'estrema manifestazione di come ogni elemento si tramuti lentamente nel suo contrario, attraversando tutte le varianti che dividono le polarità di un ampio spettro, fino ad annullarne le distanze e risolverle in una perfetta unicità (non a caso, in queste pagine convivono i mo-

<sup>33</sup> Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica e azione musicale in *Tristan und Isolde*, p. 29.

<sup>34</sup> Wagner, *Tristan und Isolde*, programma di sala, p. 67.

<sup>35</sup> Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica e azione musicale in *Tristan und Isolde*, p. 15.

<sup>36</sup> Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, pag. 92.

<sup>37</sup> Ivi, p. 95.

<sup>38</sup> Ivi, p. 20.

tivi del Sogno d'amore e dell'Estasi dei sensi, oltre a quelli del Giorno e della Morte). L'amore, infatti, nel *Tristano* non si identifica con la vita, con le sue gioie terrene brevi e caduche e, per questo, espressione di falsità e apparenza, bensì con la morte stessa, che risulta in questo senso non solo auspicabile, ma addirittura necessaria.

La morte comune dei due amanti è infatti presentata nel *Tristan* non alla stregua della luttuosa fatalità che, in molte opere romantiche, più o meno accidentalmente, interviene come sola possibile via d'uscita da una situazione senza rimedio, bensì come l'assolutamente necessaria conseguenza dell'amore, il suo *compimento*.<sup>39</sup>

Non a caso, nel momento in cui anche Isotta muore e può così ricongiungersi con Tristano, la musica, dopo quella selva di cadenze evitate in cui è stato immerso l'ascoltatore, si arresta su una cadenza plagale che, a lungo sospirata, dona un effetto di appagamento e serenità<sup>40</sup>.

### III. Il liquido e l'elemento dell'acqua

La filosofia romantica ha intessuto un rapporto strettissimo con la natura, che viene ora percepita nella sua totalità come un qualcosa di vivo, in simbiosi con l'essere umano, con particolare riferimento all'elemento dell'acqua<sup>41</sup>.

Il senso del mistero investe il mondo della natura, non più materia inerte ed estranea governata da cieche leggi meccaniche, ma organico complesso pulsante d'una propria vita, il cui ritmo non è estraneo a quello della vita dell'uomo: questi, anzi, solo accordandosi con esso e cogliendo, con un interiore moto di simpatia, il respiro arcano della natura, potrà penetrare il senso riposto delle cose, sperimentare l'ineffabile, comunicare con l'assoluto.<sup>42</sup>

I simboli che richiamano l'acqua sono molteplici e rimandano a tutto ciò che è liquido e che, in quanto tale, risulta in continuo mutamento, pronto ad assumere, con estrema elasticità, la forma del contenitore che se ne farà ricettacolo. Al di là di questa ricchezza di accezioni, i significati si possono comunque ricondurre a «tre temi fondamentali: sorgente di vita, mezzo di purificazione, centro di rigenerazione»<sup>43</sup>. In particolare, nella tradizione cristiana l'acqua rappresenta sì l'origine della creazione, ma al contempo si collega anche a quelle

<sup>39</sup> Ruffin, *Tristan und Isolde in breve*, p. 155.

<sup>40</sup> Pecci, *Tristan und Isolde: libretto e guida all'opera*, p. 149.

<sup>41</sup> R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Torino 2011, p. 24.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 4-5.

<sup>43</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Editions Robert Laffont S.A. e Editions Jupiter, Parigi 1969, trad. it. di I. Sordi, *Dizionario dei simboli*, BUR Rizzoli, Milano 2021, pp. 4-5 (alla voce «acqua»).



forze, potenti e inarrestabili, che conducono alla distruzione<sup>44</sup>. Eppure, che crei o distrugga, proprio perché è in grado di purificare ed è dotata di proprietà taumaturgiche, introduce all'eternità<sup>45</sup>.

In maniera siffatta, la notte stessa è «ricca di tutte le virtualità dell'esistenza»<sup>46</sup>, nella misura in cui rappresenta il momento in cui l'inconscio, liberatosi infine dalle pesanti catene del giorno che prima l'avvinghiavano, può esprimere la propria forza, i sogni censurati e le passioni condannabili.

Intuibilmente, il simbolo antagonista dell'acqua è quello del fuoco: al netto di tutti i diversi significati che possa assumere, nel *Tristano* è soprattutto da intendersi come il simbolo del giorno, del sole e della luce (e quindi di tutte le convenzioni che ruotano attorno alla vita quotidiana), rappresenta la ragione e l'intelletto<sup>47</sup>. Se il fuoco illustra l'energia di una vita pulsante di speranze, l'acqua ne rappresenta l'inconscio che vi serpeggia sotterraneo, con tutto quel corollario di illimitate possibilità che hanno il potere di soverchiare le prime<sup>48</sup>.

#### IV. Le sembianze del liquido nel dramma

Come abbiamo testé descritto, all'interno del lavoro wagneriano gli elementi che si collegano per identità o analogia al tema del liquido vanno posti in dialogo con il simbolismo della notte e del mondo ultraterreno costituito da verità eterne: rappresentano il modo che ha congegnato Wagner per rendere visibile l'invisibile e poter dunque esprimere quella realtà interiore che inizialmente i due protagonisti non riescono ad ammettere nemmeno a loro stessi.

##### 1. Il mare

Il mare è simbolo della vita, delle sue molteplici sembianze, delle cose che potrebbero essere, di tutto ciò che ha un inizio e una fine ed è quindi da intendersi come simbolo di vita e morte insieme.

Tutto nasce dal mare e tutto vi ritorna: luogo delle nascite, delle trasformazioni e delle rinascite; acqua in continuo movimento, il mare rappresenta simbolicamente uno stato transitorio fra le possibilità ancora da realizzare e già realizzate, una situazione di ambivalenza che è quella dell'incertezza, del dubbio, dell'indecisione e che può concludersi bene o male.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Ivi, p. 6 (alla voce «acqua»).

<sup>45</sup> Ivi, p. 7 (alla voce «acqua»).

<sup>46</sup> Ivi, p. 697 (alla voce «notte»).

<sup>47</sup> Ivi, pp. 478 e 965 (alle voci «fuoco» e «sole»).

<sup>48</sup> Donington, *Wagner's "ring" and its symbols*, p. 267.

<sup>49</sup> Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, p. 628 (alla voce «mare»).

Nel libretto, il mare ci si palesa con diverse sembianze: può essere «tranquillo» («*ruhiger*»)<sup>50</sup>, «che sogna» («*dies träumende Meer*»)<sup>51</sup>, oggetto di contemplazione (come quando Tristano fissa «meditabondo il mare»<sup>52</sup>), oppure «deserto e vuoto» («*Öd und leer das Meer!*»)<sup>53</sup>, come quello che si intravede dal giardino in cui Isotta attende l'arrivo dell'amato; ancora, una superficie piena di insidie, che va affrontata con coraggio (si veda a tal proposito il terzo atto, mentre Isotta attraversa la Manica per raggiungere Tristano<sup>54</sup>). Non solo: il mare può tramutarsi in qualcosa di ultraterreno, lucente, come se una forza divina lo avesse trasfigurato: si pensi alle «onde luminose» («*lichten Wogen*»<sup>55</sup>) che a Tristano pare di scorgere mentre, morente, aspetta Isotta nella terra di Kareol.

Infine, è proprio in un mare che non appartiene alla nostra dimensione, composto da «onde di miti auree» («*Wellen sanfter Lüfte*»<sup>56</sup>), l'«ondeggiante oceano dell'armonia sonora» («*in dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall*»<sup>57</sup>) in cui tutti gli opposti e gli elementi si ritrovano, che Isotta, alla fine del terzo atto, viene trasfigurata e può quindi ricongiungersi a Tristano nella morte, sommo coronamento dell'amore eterno.

## 2. Le imbarcazioni

Blaue Streifen  
stiegen im Westen auf;  
sanft und schnell  
segelt das Schiff.

Strie d'azzurro  
si sono alzate ad oriente;  
soave, veloce  
veleggia il veliero<sup>58</sup>.

La simbologia della nave, delle barche e delle imbarcazioni in generale è variegata e complessa: si pensi, per esempio, all'importanza che riveste in diverse mitologie, dove è intesa come mezzo di trasporto per eccellenza per scortare l'anima di una persona appena trapassata nell'oltretomba.

Le imbarcazioni rappresentano l'unico modo che l'uomo ha a disposizione per poter attraversare i mari e gli oceani a diretto contatto con questi ultimi; permettono di creare un'oasi di quotidianità nel mezzo dell'ignoto misterioso in cui ci si avventura, un memento materiale e rassicurante della terraferma che ci si è lasciati alle spalle.

<sup>50</sup> Wagner, *Tristan und Isolde*, programma di sala, p. 64.

<sup>51</sup> Ivi, p. 65.

<sup>52</sup> Ivi, p. 66.

<sup>53</sup> Ivi, p. 126.

<sup>54</sup> Ivi, p. 144.

<sup>55</sup> Ivi, p. 137.

<sup>56</sup> Ivi, p. 150.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Ivi, p. 64.

La nave è da sempre un luogo, una costruzione che si presta sia in sé, sia per la funzione che ha, ad un uso metaforico e topico; dalla nave della vita, attraverso il porto del matrimonio, sino al naufragio sugli scogli.<sup>59</sup>

A tal proposito, Onofri fa notare come la nave costituisca «il punto fermo di *Tristano*»<sup>60</sup>: nella vita del cavaliere, dobbiamo annoverare la nave che l'ha portato in Cornovaglia quando era bambino, la nave che lo conduce da Isotta mentre è ferito in seguito al duello con Morold, la nave su cui torna dallo zio, la nave che lo riporta da Isotta e su cui poi farà ritorno in Cornovaglia per recare Isotta in sposa a re Marke, la nave che lo fa sbarcare a Kareol e infine la nave che *Tristano* attende trepidante per l'arrivo di Isotta<sup>61</sup>.

Eppure, anche nel *Tristano* la nave può essere un ambiente non equipaggiato a dovere per affrontare il pericolo, un mezzo fragile e impotente contro la forza devastante e incontrastabile della natura, a cui non si può far altro che sottostare, proprio come i due protagonisti finiscono per arrendersi all'ineluttabilità del loro amore.

Hinter dem Riff?  
Bringt es Gefahr?  
Dort wütet die Brandung,  
scheitern die Schiffe.

Dietro la scogliera?  
Porterà pericolo?  
Là la risacca infuria,  
e naufragano i vascelli<sup>62</sup>!

### 3. Il naufragare

Sind es Wolken  
wonniger Düfte? [...]  
Soll ich schlürfen,  
untertauchen,  
süß in Düften  
mich verhauchen?  
In dem wogenden Schwall,  
in dem tönenden Schall,  
in des Welt-Athems  
wehendem All –  
ertrinken –  
versinken –  
unbewußt –  
höchste Lust!

Sono forse nubi  
di voluttuosi vapori? [...]  
A sorsi beberle  
sommergermici?  
Dolcemente in vapori  
dissiparmi?  
Nell'ondeggiante oceano  
nell'armonia sonora,  
nel respiro del mondo  
nell'alitante Tutto...  
naufragare,  
affondare...  
inconsapevolmente...  
suprema letizia!<sup>63</sup>

Il tema del naufragio non concerne solo l'esito oggettivo e infausto che potrebbe portare le navi sul fondo degli oceani e dei mari, alla mercé dell'abbandono e del potere erosivo del tempo, ma nel *Tristano* riguarda soprattutto

<sup>59</sup> Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, pag. 105.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Ivi, p. 105-106.

<sup>62</sup> Wagner, *Tristan und Isolde*, programma di sala, p. 139.

<sup>63</sup> Ivi, p. 150.

quella che è stata definita da Wagner stesso come la trasfigurazione di Isotta alla conclusione del dramma.

Ancor più della morte di Tristano – determinata da un conflitto umano e nell'apparenza scenica favorita dalla ferita tangibile infertagli da Melot – è la dolce trasformazione di Isotta sul cadavere di lui a dar forma scenica alla metafora dello smarrimento dell'individuo e della sua ricongiunzione nel tutto del cosmo, del naufragio «nell'armonia sonora» e del conseguimento definitivo dell'assoluto, della felicità, dell'eternità, dell'«*ewig ein*». La sublime bellezza del *Liebston* – che Wagner definisce anche *Verklärung*, trasfigurazione – e della melodia [...] diventa il compimento sonoro della voluttà, del superamento dei confini del mondo e del conseguimento dell'infinito, di cui è artefice pienamente cosciente il personaggio dominante di Isotta, colei che vive al di là della morale.<sup>64</sup>

L'immersione in una massa d'acqua che ci sottrae al mondo richiama inoltre i concetti di purificazione a cui abbiamo già accennato e che, in questo senso, sembrano legittimare l'amore tra Tristano e Isotta: non quindi una relazione clandestina, ma un'unione mistica che trascende le regole dell'uomo, un modo per calarsi nell'inconscio e ritornare nel grembo di madre natura al fine di essere rigenerati<sup>65</sup>.

L'acqua del battesimo lava i peccati e viene somministrata una sola volta perché essa fa accedere a un altro stato, a quello di uomo nuovo. Questa scomparsa del vecchio uomo può essere paragonata a un diluvio, perché quest'ultimo simboleggia una scomparsa, una cancellazione: un'epoca scompare, un'altra sorge. L'immersione nell'acqua è rigeneratrice, opera una rinascita nel senso che essa è contemporaneamente morte e vita.<sup>66</sup>

L'idea di dissolvimento e di transizione da uno status all'altro ci viene confermata anche in altri punti del libretto: pensiamo soprattutto all'«alto disciogliersi» («*hebr Vergehen*»<sup>67</sup>) che i due protagonisti cantano nell'estasi del secondo atto, il quale, come una sorta di premonizione, prefigura l'epilogo dell'intera vicenda, oppure al passaggio già citato in cui si paventa il naufragio delle imbarcazioni.

#### 4. Il filtro

All'interno della storia non solo vi sono diverse tipologie di filtro (il filtro d'amore e quello di morte, il balsamo che guarisce e il veleno), ma spesso anche la stessa bevanda viene definita con più espressioni differenti.

Si parla di «potenti magici filtri» («*die mächt'gen Zaubertränke*»<sup>68</sup>) per indicare quelli che la madre di Isotta ha distillato per la figlia; di antidoti, ossia

<sup>64</sup> Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica, p. 29.

<sup>65</sup> Donington, *Wagner's "ring" and its symbols*, p. 261.

<sup>66</sup> Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, p. 7 (alla voce «acqua»).

<sup>67</sup> Wagner, *Tristan und Isolde: libretto e guida all'opera*, p. 116.

<sup>68</sup> Pecci, *Tristan und Isolde: libretto e guida all'opera*, p. 116.

«contraveleni» («*Gegen-Gift*»<sup>69</sup>); del «filtro della morte» («*Der Todestrank!*»<sup>70</sup>); della «bevanda della riconciliazione» («*Sühne-Trank*»<sup>71</sup>): così chiama Isotta il filtro della morte, che Brangania sostituirà con il «filtro d'amore» («*Der Liebestrank*»<sup>72</sup>), che poco prima l'ancella aveva indicato come «il più nobile filtro» («*den hebrsten Trank*»<sup>73</sup>), definizione che sempre Isotta attribuisce invece al filtro velenoso. Ancora, si parla di «benigna bevanda d'oblio» («*Vergessens gut' ger Trank*»<sup>74</sup>), quando Tristano e Isotta si apprestano a bere il filtro che credono li ucciderà. Più tardi, il filtro che ha risvegliato l'amore verrà ricoperto da altri epiteti: sarà definito «sciagurato» («*Des unseligen Trankes*»<sup>75</sup>) e «frodolento» («*tückischer Trank*»<sup>76</sup>) da Brangania (in ansia per le sorti dei due giovani); «dolce» («*süßen*») e «benedetto» («*O Heil dem Tranke!*»<sup>77</sup>) da Tristano durante il duetto d'amore, ma, quando sarà morente in Bretagna, inveirà contro di esso, definendolo «terribile filtro» («*Der furchtbare Trank*»<sup>78</sup>); ancora, è chiamato «perfido» («*falsche*»<sup>79</sup>) dalla stessa Isotta.

A tal proposito, Dalhaus esprime quanto segue:

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 Brangania, strumento colpevole-incolpevole del destino. È il convincimento di bere la pozione mortale che induce Tristano e Isolda 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 inestricabili.<sup>80</sup>

Al di là di tutte queste accezioni, non va dimenticato che i filtri – siano essi d'amore o di morte – si ricollegano in generale alla magia e, in particolare, all'idea di pozione magica.

Symbolically, magic is any work of the unconscious which we do not understand. Sometimes it is more helpful than any conscious scheming could have been, and sometimes more harmful. It often amounts to possession; and whether possession is thought to be by the devil or by an autonomous complex in the psyche, it is still possession. A man possessed cannot ultimately be blamed for it.<sup>81</sup>

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>80</sup> C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 67.

<sup>81</sup> Donington, *Wagner's "ring" and its symbols: the music and the myth*, p. 224 («Simbolicamente, la magia è qualsiasi attività dell'inconscio che non possiamo comprendere. Talvolta è più utile di qualsiasi riflessione conscia possa essere avvenuta, e talvolta è anche più dannosa.

Eppure, nel caso in questione la magia non crea dal nulla un sentimento prima assente, ma permette invece di far emergere quanto prima veniva soffocato, di palesare «una passione che, sebbene rinnegata, già avvampava»<sup>82</sup>: ha senso quindi definire il filtro una «bevanda iniziatica» come propone Mario Bortolotto<sup>83</sup>, in quanto è da concepirsi come un fluido che permette il passaggio a uno stato di consapevolezza maggiore.

Il filtro d'amore [...] segna un'evoluzione misteriosa nell'anima dei due amanti. Tristano e Isotta, con la rivelazione del filtro, hanno riconosciuto il nulla delle illusioni. Nei loro discorsi associano e confondono [...] le tenebre, la morte, la rinuncia, il mondo meraviglioso e nascosto al quale sono iniziati, e che essi chiamano «il reame della notte», e, parallelamente, la luce del giorno, la vita reale, il mondo esteriore al quale già appartenevano.<sup>84</sup>

## 5. Le lacrime

Simbolo del «dolore e dell'intercessione»<sup>85</sup>, nel dramma l'unico pianto possibile appare essere quello d'amore; Brangiana accusa infatti Isotta di non aver pianto per i genitori nel lasciare l'Irlanda:

<i>Nicht eine Thräne</i>	Non una lagrima
weintest du Vater und Mutter.	piangesti per tuo padre e tua madre. <sup>86</sup>

Nel terzo atto, è invece Tristano che, mentre maledice il filtro ripensando a quanto gli è accaduto, parla di «lagrime d'amore» («*Liebestränen*»)<sup>87</sup>.

Più tardi, quando i due si ritrovano, anche il canto di Isotta si è tramutato in un lamento, un pianto misto di felicità per il ricongiungimento, ma anche di dolore per la morte imminente dell'amato<sup>88</sup>. Eppure, quando Tristano giacerà morto ai suoi piedi, Isotta non verserà una sola lacrima di lutto, anzi: lei sarà la sola a vedere Tristano ancora vivo, lucente, pronta ad accoglierla nel Tutto in cui entrambi si dissolveranno.

## 6. Il sangue

Il sangue, simbolo di vita e morte insieme, anche se nominato sporadicamente, è in realtà onnipresente nel libretto. Nel primo atto, Isotta fa cenno alla

Spesso arriva alla possessione; e sia che la possessione sia intesa essere da parte del male o da parte di un complesso autonomo della psiche, resta comunque una forma di possessione. Un uomo posseduto non può, fondamentalmente, essere incolpato per questo»).

<sup>82</sup> C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, p. 67.

<sup>83</sup> Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, p. 293.

<sup>84</sup> Petrucci, *Manuale wagneriano*, p. 195.

<sup>85</sup> Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, p. 565 (alla voce «lacrima»).

<sup>86</sup> Pecci, *Tristan und Isolde: libretto e guida all'opera*, p. 65.

<sup>87</sup> Ivi, p. 136.

<sup>88</sup> Ivi, p. 142.

«faida di sangue» («*Blut-Schuld*»<sup>89</sup>) che si libra tra lei e Tristano, che a sua volta riecheggia quella che si poneva tra Cornovaglia e Irlanda e quella che si verificherà tra Tristano, Melot e Kurwenal.

Nel terzo atto, Tristano, in agitazione per l'arrivo di Isotta, parlerà del suo «sangue in tumulto» («*Jagendes Blut*»<sup>90</sup>), mentre paragona la ferita riportata dal duello con Morold («sanguinosa ferita»: «*blutender Wunde*»<sup>91</sup>) con quella che, in seguito allo scontro con Melot, lo sta sì sottraendo alla vita terrena, ma che contemporaneamente è da benedire perché è ciò che permette a lui e a Isotta di ricongiungersi.

[...] mit blutender Wunde erjag' ich mir heut Isolden. Heia, mein Blut, lustig nun fließe! Die mir die Wunde ewig schließe, sie naht wie ein Held, sie naht mir zum Heil!	[...]con sanguinosa ferita oggi io conquisto Isolda! Evviva, il mio sangue! Ch'esso scorra in letizia! Coi che la mia ferita avrà a chiudere per sempre, ella s'appressa come un eroe, ella s'appressa per la mia salute. <sup>92</sup>
--	--

Si noti inoltre come, sebbene il simbolo del sangue sia esso stesso contenuto in quello dell'acqua<sup>93</sup>, sia anche associato al fuoco e al sole, alla vita, alla nobiltà e alla generosità<sup>94</sup>. Non solo: la bevanda che, raccolta nel Graal, elargisce la vita eterna, è formata proprio dalla commistione di acqua e del sangue che sgorga dalla piaga di Cristo<sup>95</sup>. Ancora una volta, quindi, incontriamo un simbolo di immortalità e trascendenza che, in questa fattispecie, appare addirittura potenziato.

## 7. La fonte del giardino

Im schweigender Nacht nur lacht mir der Quell.	Nel silenzio della notte, solo mi ride la fonte. <sup>96</sup>
---	---

Mentre Isotta, nel secondo atto, attende l'arrivo di Tristano, viene messa in guardia da una preoccupatissima Brangania, che teme – non a torto – che Melot stia complottando contro di loro e la esorta ad ascoltare i suoni che denunciano la presenza degli altri cavalieri, intenti a cacciare. La ragazza, però, come già avvolta da quella trance estatica che dominerà entrambi gli amanti durante il duetto d'amore, non ode i rumori della realtà che la circonda, ma solo lo zam-

<sup>89</sup> Ivi, p. 84.

<sup>90</sup> Ivi, p. 141.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, p. 8 (alla voce «acqua»).

<sup>94</sup> Ivi, p. 883 (alla voce «sangue»).

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Tristan und Isolde*, programma di sala, p. 95.

pillare di una fonte lì vicino: la musica, dal canto suo, tramite il clarinetto basso, i violini e le viole, ci presenta proprio un disegno ondeggiante – costituito da sestine e dalla ripetizione ostinata di due note in sedicesimi – che ricrea il movimento morbido dell'acqua<sup>97</sup>.

Isotta, però, non ne intende il segnale concreto<sup>98</sup> e riesce a percepirla soltanto come suono di natura che in modo soggettivo riconduce alle metafore dell'acqua e del viaggio per mare e, nell'impeto del desiderio, interpreta come annuncio della venuta di Tristano.<sup>99</sup>

A livello archetipico, la fonte si collega alle sorgenti che nella Bibbia accolgono i nomadi e che sono «luoghi di gioia e di meraviglia; là si operano gli incontri, nasce l'amore, si decidono i matrimoni»<sup>100</sup>; inoltre, secondo la tradizione ebraica, anche l'acqua della saggezza viene paragonata a una fonte<sup>101</sup>.

Ancora, ricorda la sorgente dell'Eden, che sgorga ai piedi dell'Albero della vita, fontana di vita eterna e di insegnamento<sup>102</sup>: come Adamo ed Eva ne furono cacciati in seguito al peccato originale, così anche Tristano e Isotta dovranno abbandonare il giardino del palazzo in Cornovaglia, diventato insieme dimora di piacere e peccato.

## 8. La musica

Il modo in cui Wagner ha gestito il tessuto orchestrale ricorda l'impeto e l'elasticità dello scorrere di un fiume. Non è un caso che, quando si tratti di descrivere la musica del *Tristano*, i musicologi ricorrano a una sfera lessicale che gravita attorno alla tematica dell'acqua: Gianni Ruffin parla della «travolgente fluvialità dell'orchestra» che «“trascina” i due amanti al compimento del destino»<sup>103</sup>; Carl Dahlhaus, riferendosi alla natura fluttuante dei motivi conduttori, scrive di come «non soltanto i motivi sono riferiti l'uno all'altro [...], bensì straripano l'uno dentro l'altro e sconfinano poi nell'indefinito e nell'intangibile»<sup>104</sup>; Arturo Onofri afferma che «la stroficità nella musica è morta. È diventata un fluire senza rive»<sup>105</sup>, oppure che «tutto scorre in un vivente fiume di creazione, e scorre in un senso che al principio ci resta occulto e ci sbalordisce interrogativamente»<sup>106</sup>; Gualtiero Petrucci asserisce che la musica annega e riconduce alla superficie i

<sup>97</sup> Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica, pp. 18-19.

<sup>98</sup> Ossia il suono dei corni da caccia.

<sup>99</sup> Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica, p. 16.

<sup>100</sup> Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, p. 6 (alla voce «acqua»).

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 455-456 (alla voce «fontana»).

<sup>103</sup> Ruffin, *Tristan und Isolde* in breve, p. 156.

<sup>104</sup> Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, p. 79, in Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica, p. 20.

<sup>105</sup> Onofri, *Riccardo Wagner: Tristano e Isotta*, p. 99.

<sup>106</sup> Ivi, p. 102.



temi conduttori, in maniera incessante<sup>107</sup>; Guy de Pourtalès parla invece di come la musica fluisca dal preludio «come il sangue sgorga da una ferita»<sup>108</sup>. Lo stesso Wagner non poté esimersi dall'esprimersi in siffatti termini; ecco cosa leggiamo in una lettera all'amico Liszt, mentre accenna al *Tristano*:

Contemplo il mio destino con piena pazienza e con la calma attività che viene dalla riflessione e dall'esperienza di anni. Il mio lavoro mi è divenuto più caro che mai: l'ho ripreso da breve tempo; *mi sgorga dallo spirito come una dolce corrente*.<sup>109</sup>

Più tardi, il 9 maggio 1859, sempre a Liszt scrive: «che questa mia non è vita, lo sai e puoi bene immaginartelo, ciò che ora mi potrebbe unicamente giovare sarebbe l'arte, l'arte fino ad *annegarmi* e dimenticare il mondo»<sup>110</sup>.

Anche la gestione dei motivi conduttori risulta fluida e scorrevole nel modo in cui questi sgorgano gli uni dagli altri, al punto tale che è possibile distinguere il *Tristano* da tutti gli altri drammi wagneriani proprio per la presenza di questo «sviluppo intrinseco più ricco di ciascun tema»<sup>111</sup>.

La musica, quindi, diventa uno specchio di tutti i simboli “liquidi” che abbiamo esposto in precedenza: come un oceano, come un'enorme superficie riflettente di cui non si vede né l'inizio, né la fine, li integra, li racchiude e li custodisce per poterli mettere ancora di più in risalto.

## Conclusioni

Indagare il solo tema del liquido nel *Tristano e Isotta* di Wagner è indubbiamente possibile, ma non senza aver prima accennato al dualismo di fondo che costituisce le fondamenta del dramma, così come negli scacchi sarebbe inimmaginabile e ingenuo descrivere e progettare le mosse delle pedine bianche ignorando la presenza di quelle nere avversarie.

In questo lavoro abbiamo esposto solo alcuni dei significati che i simboli presi in analisi ci rivelano, ben consapevoli di come non possano essere esaustivi di tutte le realtà che potrebbero veicolare, in quanto, come ben scrive Robert Donington, «a work of art contains more meanings than an onion has skins. We can get to the center of an onion, but we cannot get to the center of a work of art»<sup>112</sup>. Eppure, anche se quanto ci svelano potrebbe costituire una visione frammentaria o addirittura contraddittoria, comunque non vanno mai ad annullare

<sup>107</sup> Petrucci, *Manuale wagneriano*, p. 195.

<sup>108</sup> G. De Pourtalès, *Wagner*, a cura di Alfredo Mandelli, Nuova Accademia, 2. ed. Milano 1961, p. 242.

<sup>109</sup> Lettera di Wagner a Liszt, in Kufferath, *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner*, p. 10.

<sup>110</sup> Lettera di Wagner a Liszt, Ivi, p. 11.

<sup>111</sup> Ivi, p. 43.

<sup>112</sup> Donington, *Wagner's "Ring" and its symbols*, p. 20 («un'opera d'arte possiede più significati di quanto una cipolla abbia strati; possiamo arrivare al centro della cipolla, ma non possiamo fare lo stesso con il centro di un'opera d'arte»).

altre letture plausibili: al contrario, ci permettono invece di scorgere dei punti di vista divergenti della stessa verità<sup>113</sup>.

Allo stesso modo, queste possibili interpretazioni ci parlano, in quanto non esauriscono il loro valore a una dimensione prettamente personale e contingente, né rappresentano un semplice ritratto dell'artista, ma risultano vere ed eloquenti in quanto immagini archetipiche e universali<sup>114</sup>. Aprono uno o più punti di vista sulla storia narrata, invitandoci ad andare oltre i semplici fatti – sempre che di semplici fatti si possa parlare in relazione a un libretto e a una musica di tale portata – per poter mettersi in contatto con l'opera del compositore non in maniera inerte, ma come fruitori attivi di un lavoro inesauribile di risposte e, nel contempo, di altrettanti interrogativi.

## Bibliografia

- V. Bernardoni, «*Ewig, ewig ein!*»: interiorizzazione poetica e azione musicale in “*Tristan und Isolde*”, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, stagione 2012-2013, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia a cura dell'Ufficio stampa, Venezia 2012.
- M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Adelphi, Milano 2003.
- J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Parigi, Editions Robert Laffont S.A. e Editions Jupiter, 1969, trad. it. di I. Sordi, *Dizionario dei simboli*, BUR Rizzoli, Milano 2021.
- C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, trad. it. di L. Bianconi, Marsilio, Venezia 1984.
- G. De Pourtalès, *Wagner*, a cura di A. Mandelli, 2. ed., Nuova Accademia, Milano 1961.
- R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Torino 2011.
- The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., edited by S. Sadie, managing editor Christina Bashford, MacMillan, London 1998, IV.
- R. Donington, *Wagner's “ring” and its symbols: the music and the myth*, Faber and Faber, London 1963.
- M. Gregor-Dellin, *Wagner*, trad. it. di B. Betti, Rizzoli, Milano 1983.
- M. Kufferath, *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner: note ed appunti*, Fratelli Bocca, Torino 1897.
- G. Morotti, *Incontri e colloqui col Maestro*, in «L'approdo musicale», II/6, 1959, pp. 53-71.
- A. Onofri, *Riccardo Wagner: Tristano e Isotta: guida attraverso il poema e la musica*, Bottega di poesia, Milano 1924.
- R. Pecci, *Guida musicale all'opera*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, stagione 2012-2013, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia a cura dell'Ufficio stampa, Venezia 2012.
- G. Petrucci, *Manuale wagneriano*, R. Quintieri, Milano 1911.
- G. Ruffin, *Tristan und Isolde in breve*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, stagione 2012-2013, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia a cura dell'Ufficio stampa, Venezia 2012.
- R. Wagner, *Tristan und Isolde*, a cura di R. Pecci, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, stagione 2012-2013, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia a cura dell'Ufficio stampa, Venezia 2012.
- P. Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, trad. it. di M. Giani, Il mulino, Bologna 1994.

<sup>113</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>114</sup> Cfr. *ivi*, p. 33.