

Prolusione al *Tristano ed Isotta* di Riccardo Wagner¹

di Giovanni Tebaldini

Pregato da chi divide meco il senso di quella larghezza di vedute e di ideali che, per la cultura intellettuale e spirituale delle generazioni dovrebbe presiedere ad ogni manifestazione artistica, letteraria, o scientifica; alla vigilia di una rappresentazione che potrà assurgere per questo teatro, il quale vanta nobili tradizioni, ad importanza storica: pregato, dico, di venire qui in mezzo a Voi, o Signori, a parlare di Riccardo Wagner e di una delle sue più profonde concezioni, ho accolto il cortese invito, non per presunzione, né perché io stimi che altri non potesse rispondere assai meglio a tale compito, ma per il semplice fatto di una evidente anzianità la quale depone a mio favore – per opera del tempo, e in quanti qui siamo – nel godimento intellettuale della grande arte wagneriana.

In questi giorni appunto si compiono venticinque anni dal dì in cui *Tristano ed Isotta* apparve per la prima volta in Italia sulle scene del Teatro Comunale di Bologna. E poiché Ancona doveva essere chiamata a celebrare le nozze d'argento del connubio ideale compiutosi fra un rito solenne nella dotta capitale dell'Emilia (mentre si inneggiava con plauso commovente alla ricorrenza dell'VIII centenario dalla fondazione della sua Università; mentre la parola ispirata di Giosuè Carducci, dalla maggior sala dell'Archiginnasio faceva vibrare intensamente le nostre anime giovanili, e i rappresentanti delle Università di Leida, di Edimburgo, di Upsala e di Heidelberg accorrevano ad acclamare *la madre alma degli studi*) sento che a me – testimone di quelle feste indimenticabili – non poteva darsi più gradito compito di quello che mi è stato offerto e che mi sono assunto oggi.

E col pensiero mesto ricorro ai mirabili interpreti di quelle prime esecuzioni di cui fu anima e duce un grande artista italiano sventuratamente scomparso: Giuseppe Martucci; ricorro alla Isotta magnifica nella voce e nel gesto che fu Aurelia Cattaneo [Aurelia]; al Tristano nobilissimo che apparve il Novelli [Ottavio]; al fiero Kurvenaldo personificato dal Vaselli [Giovanni]; tutti scomparsi dalla scena del mondo.

Le memorabili rappresentazioni di Bologna indussero quegli che ha l'onore di parlarvi, o Signori, a seguire la voce intima del cuore anelante alla rivelazione e alla conoscenza completa dell'anima wagneriana. Così potetti accedere anch'io in quel medesimo anno e ritornare poscia, con maggiore sollecitudine e diletto, al magnifico Tempio costruito sulla silvestre collina di Bayreuth in quella Franconia tranquilla e queta che un signore delle anime – Antonio Fogazzaro – di tanta virtù d'amore seppa – nel *Mistero del poeta* – vivificare e rendere amata. Ma poiché questi precedenti, nei riguardi del mio sentimento d'artista che deve sentire, amare, e propugnare l'arte italiana con tutto il fervore dell'anima, potrebbero anche deporre presso di Voi con non troppo favore, permettete, o Signori, che io senza millanteria faccia presente che se non ho voluto né saputo chiudere gli occhi dell'anima alla visione dell'Arte che ne veniva d'oltr'Alpe e che si appellava allora *musica dell'avvenire*; se non ho potuto rinunciare al conforto gaudioso di quel raggio sublime che, nell'ora in cui si anela ad una fede ideale, sembrava piovere, ristoratore, sul nostro mondo interiore, pur tuttavia ho speso quel poco di energia intellettuale di cui potevo usare per la resurrezione della troppo obliata e vera *musica italiana*.

Giuseppe Verdi non una sola volta mi scriveva per ringraziarmi della assidua propaganda esercitata nella scuola e in altri uffici in favore dell'arte che fu nostra e che noi italiani, immemori per troppo tempo, quasi obliammo.

Or si compie l'anno, e il pubblico dell'Augusteo di Roma, abituato ed evoluto ormai verso tutti i generi d'arte, sorpreso alla inattesa rivelazione della grandezza dell'arte italiana si commoveva nell'ascoltare pagine di antica musica nostra, che, dopo lungo studio e grande amore, toccava a me in sorte di presentare, di far applaudire e di rendere desiderata. Quelle pagine musicali, quelle scene liriche furono tratte precisamente dagli antichi melodrammi del Cavaliere e del Monteverdi: del Cavalli e del Legrenzi, alcuni fra i nostri grandi maestri del seicento che, instauratori al loro tempo, qui poscia completamente ignorati, ma studiati in Germania e in Francia, seppero preparare la via al rinnovamento, nel secolo XIX, dell'*Opera* e del *Dramma*.

Infatti, non era ignota a Riccardo Wagner la fresca bellezza e la sorprendente efficacia della melodia e del recitativo di Claudio Monteverdi, il creatore del melodramma; né osava egli di occultare a sé stesso che le teorie di Cristoforo Gluck, da lui abbracciate, avevano avuto un predecessore nella pratica, e un secolo innanzi, in Francesco Cavalli l'autore celebrato del *Giasone*. Ma egli deplorava coraggiosamente al suo tempo che *poscia di*

un mezzo d'espressione (la musica) si fosse fatto lo scopo: e dello scopo; dell'espressione medesima (cioè il dramma) si fosse creato null'altro che un mezzo.

E per questo appunto fra i compositori italiani a lui più vicini o contemporanei – non senza riserve – perché indubbiamente il modo di concepire la polifonia orchestrale e quello di tracciare la forma istessa della composizione doveva essere in Wagner assai diverso, preferì Cherubini e Spontini che egli riguardò come i perfezionatori classici della riforma attribuita a Gluck, la quale però in fondo, aveva preso le mosse degli operisti italiani del Secolo XVII.

Gaspare Spontini – malgrado i grandi successi conseguiti a Parigi e a Berlino colla *Vestale*, con l'*Olimpia* e con *Fernando Cortez* non si vide corrisposto – tanto meno in Italia – con quel favore che l'opera sua, così varia, poderosa e complessa, avrebbe meritato.

Doloroso a rilevarsi, ma doveroso, anche per scusare le irrequietudini, le contraddizioni e i giudizi errati, violenti o ingiusti pronunciati da Riccardo Wagner contro altri compositori del suo tempo che di sé menavano alto grido pel mondo, cominciando da Gioacchino Rossini. Fra i più palesi avversari dello Spontini devesi annoverare precisamente l'autore del *Barbiere di Siviglia*. Egli era arrivato a mettere in dubbio financo se all'autore della *Vestale* appartenessero in realtà le opere che sotto il suo nome si applaudivano. Ed intanto che questo avveniva, è pur vero che Riccardo Wagner, tanto a Riga che a Dresda ove fu maestro direttore all'Opera, dedicava le sue cure alla concertazione delle principali creazioni dello Spontini, mentre nell'*Opera und Drama* – il celebrato libro di critica filosofica, qualche volta persino trascendentale – pur discutendone, come ho già detto, il contenuto e le tendenze, le analizzava in pagine che dovevano meritare l'attenzione nostra, specialmente come italiani.

Noi siamo d'innanzi ad un genio adunque il quale indubbiamente ebbe le sue deplorevoli *fobie*, ma che amò e propugnò tutta l'arte la quale apparisse a lui corrispondente al proprio spirito creatore e ammiratore.

Egli sentì nobilmente, idealmente, tutta la bellezza della grande polifonia palestriniana: la sentì e la rese in parecchie scene del *Parsifal* sublime. Egli amò – come ogni anima sensibile dovrebbe amare – la melodia purissima di Vincenzo Bellini perché scaturita tutta dal cuore. Tanto l'amò e la comprese da sentirsi pervaso, nel tracciare la grande scena della morte di Isotta, dalla pagina più ispirata che mai sia sgorgata dall'anima innamorata e affranta del cigno catanese, l'*addio di Norma*!

L'opera grandiosa di Riccardo Wagner è già stata giudicata da tutto il mondo, né varrebbe che di essa qui, innanzi a Voi, o Signori, io mi proponessi qualsiasi disamina. Ha conquistato il suo posto superbo giorno per giorno, grado a grado: ha vinto e trionfato soprattutto perché intesa, in una universalità di sentimenti e di immagini (le quali trovano il fulcro della loro essenza nell'anima umana vivificata dal simbolo) a creare una forma d'arte che dalla verità scaturisse e divenisse come il riflesso dell'anima universa. Riccardo Wagner sentì questa bellezza e questa grandezza in modo immaginoso e superbo. E venne in Italia sospinto dal desiderio spirituale di cercare la luce nella classica terra sacra alla Bellezza ideale.

Esaltando l'eroismo di Cola di Rienzo, egli provò nell'anima il fascino di Roma immortale. Cantando le gesta dell'Olandese volante, pellegrin fuggiasco attraverso i mari, sentì e rese ineffabilmente tutta la poesia e l'eco della musica che si solleva dai vortici frementi, quale egli ascoltò in una notte buia e tempestosa nel golfo di Spezia.

E il mare di Venezia, da lui tanto cercato, sino al desiderio di morire cullato dal suono delle onde fragentisi contro i marmi del fastosi palagi che popolano il Canal Grande, sognò certamente in una vaga visione nel primo e nel terzo atto di *Tristano*, per le lamentevoli e ingenui voci del marinaio e del pastore come pei canti solenni e gaudiosi della ciurma che esalta fra il clangore delle trombe squillanti, il nome del proprio condottiero e quello del suo Re.

Merita aver presente in quali condizioni d'animo Riccardo Wagner si sia accinto a sceneggiare e a musicare la leggenda di *Tristano ed Isotta*. Lo dice in una lettera a Franz Liszt riportata da parecchi biografi. “poiché in mia vita non ho mai gustata la vera felicità dell'amore, voglio innalzare un monumento a questo bellissimo su tutti i sogni, scrivendo un'opera nella quale l'amore dominerà dal principio alla fine.”

E fu l'affetto acceso, ma contenuto e spiritualizzato per Matilde Wesendonk, che dié vita al più suggestivo poema di delirante amore e di straziante dolore cui la musica moderna sia arrivata.

Io credo, con pochi altri critici, che *Tristano* sia inteso appunto a celebrare e innalzare questa virtù dell'amore puro, sfatando l'accusa contraria che altri hanno rivolto a Wagner a motivo di quest'opera. Lo provano alcuni brani di sue lettere a Matilde indirizzatele mentre dettava la grande opera musicale. In quelle lettere egli parla della calma sacra conquistata dal suo spirito; dello *scopo divino* della sua esistenza morale; della vita *superiore* raggiunta e meritata con le *più difficili prove*; del *mondo vinto con le sofferenze*".

Dice quindi giustamente il Giuliozzi, un critico non sospetto di troppa fede wagneriana: "che cos'è tutto questo se non quello stato di serenità dello spirito, raggiunto mediante il dominio di sé stesso; la resistenza alla passione con la forza di una assoluta volontà?".

Dramma, quello di *Tristano ed Isotta*, non d'intreccio, ma tutto psicologico.

Per conseguenza non giudichi alcuno l'opera scenica coi criteri di quella teatralità che ha tanta parte pur nelle opere più moderne. Dramma di anime, assorto a simbolo di alta significazione etica ed estetica.

Non è già nella ampiezza delle linee o delle forme (sebbene la ricchezza estrinseca, nell'opera wagneriana, raggiunga i più alti gradi di espressione drammatica), non è in questo che si deve ricercare la ragione d'essere della grande opera lirica, bensì in quell'elemento animatore che muove tutto da una tesi filosofica semplice e alta, complessa e profonda nella sua poetica significazione: la vita dell'anima dopo la morte del corpo; la gioia suprema dello spirito dopo l'annientamento dei sensi. In sintesi ideale ciò significa con Schopenhauer: non fuggire la morte, se essa minacci di giungere, ma accettarla come una liberazione. E perciò *Tristano* non si uccide, ma si lascia uccidere. Alla luce di questo principio morale, l'immagine dei due Eroi – pur nel dramma lirico spoglio di ogni scenico lenocinio – si ingigantisce, prende forma e consistenza; si eleva, si trasfigura, si purifica.

Nata da leggende sorte dalle diverse letterature mediovali, provenzali, francesi, scandinave, inglesi, la pietosa istoria fa parte del ciclo dei Romanzi del Re Artur. E, sebbene i francesi pretendano alla priorità assoluta di essa, non è dubbio che anche la letteratura italiana del tempo neolatino cantò gli amori di *Tristano*. Dante ne fa cenno nel canto V dell'*Inferno*.

Ma se una leggenda conosciuta si riaccosta alla leggenda di *Tristano ed Isotta*, essa è quella di Jauffrè Rudel e di Melisenda.

L'ansia tormentosa dell'incontro; l'abbraccio irrefrenato; il supremo bacio; la morte che illumina ed esalta, trovano il più poetico e ideale riscontro nella sublime espressione musicale cercata, voluta da Riccardo Wagner nel dramma lirico che ne occupa. Il quale, sebbene rappresenti nella vita d'uomo e d'artista dell'autore una parentesi, pure ha contribuito ad accendere attorno a lui il nimbo luminoso della gloria immortale.

Se si considera che *Tristano ed Isotta* fu portato a compimento nel 1859, appare ancor oggi meraviglioso come una simile opera d'arte, pur giudicata alla stregua delle più ardite concezioni musicali fino allora apparse, sia mai stato possibile ideare. Una magnifica forza interna doveva animarla; una grande energia psicologica doveva sorreggerla attraverso gli anni e gli eventi, se ancora oggi ci si presenta discussa, discutibile, eppure sì intensamente vitale.

Quanti cadaveri ammirati, ma inanimati, sono passati da allora innanzi alla luce delle ribalte, non lasciando di sé alcuna traccia; nemmeno la più lontana eco degli applausi ad essi prodigati!

La Cornovaglia formava un tempo reame a sé, ma soggetto all'Irlanda cui doveva un contributo. Un cavaliere irlandese, Moroldo, fidanzato alla principessa Isotta recatosi in Cornovaglia ad esigere il tributo con la violenza delle armi, rimase ucciso in un combattimento con *Tristano*. Il vincitore ebbe la crudeltà di inviare alla principessa Isotta la testa dell'ucciso nella cui viva ferita essa trovò una scheggia del ferro omicida. Nel combattimento però anche *Tristano* era rimasto colpito e piagato dall'arma avvelenata di Moroldo. Una sola

persona, conscia della virtù dei farmaci portentosi avrebbe potuto guarirlo: Isotta medesima. Benché addolorato e languente s'avvia Tristano, sotto altro nome, alla volta d'Irlanda.

La giovane principessa prodiga a lui le sue cure; ma osservando un giorno la spada dello sconosciuto cavaliere, la trova mancante di una scheggia: quella stessa che essa ha rintracciato nella ferita di Moroldo.

Tristano adunque è l'uccisore del suo fidanzato. Il desiderio di vendetta l'assale d'un tratto; ma quando sta per alzare sopra di lui la spada, e per trafiggerlo, lo sguardo di Tristano si fissa con tale confidente abbandono in quello di lei, che il braccio le si arresta e la sua anima ne rimane commossa e turbata. Essa nasconde allora ad ognuno il segreto che ha scoperto circa il nome e la qualità del ferito cavaliere, così come cela a tutti il germe del suo amore per lui.

Tristano torna guarito al proprio paese, dopo aver giurato riconoscenza e fedeltà alla sua salvatrice verso cui – senza osare di palesarlo – sente disposto il proprio cuore.

Poco appresso ragione di Stato impone l'alleanza del re di Cornovaglia col re d'Irlanda. Pegno di tale alleanza, la mano di Isotta offerta al re Marke. Questi accetta il parentado con grande giubilo de' suoi sudditi e degli irlandesi che vedono cessare con esso le ragioni di ostilità fra i due popoli. Tristano è incaricato di condurre la sposa al suo sovrano. Isotta sottomessa cede al desiderio de' suoi, e con la morte nel cuore sale la nave che deve condurla in Cornovaglia.

Tale l'antefatto della tragedia lirica di Wagner.

È risaputo che le caratteristiche peculiari dell'arte wagneriana risiedono in alcuni principi estetici i quali formano come i canoni fondamentali dell'arte medesima. Ogni personaggio, ogni situazione scenica, ogni circostanza, anche accessoria, dell'azione drammatica vengono caratterizzati da un motivo speciale appropriato. E tali motivi ritornano frazionati, sviluppati, con diversi atteggiamenti dando vita precisamente a quei *Leitmotiven* - o motivi conduttori che diventano nella loro orditura e nella loro scambievole sovrapposizione - il fondamento e la trama della complessa arte wagneriana, la quale assurge idealmente – con questo mezzo – alla grandezza della più immaginosa polifonia orchestrale.

Nel *preludio* passionale, straziante nella sua ininterrotta e indefinita continuità tonale, appare tosto il tema del filtro d'amore accennato, con arcana dolcezza e dolorosa tristezza, dai violoncelli e completato dal sussurro sommesso dei piccoli strumenti di legno.

Tutto l'immenso poema musicale di *Tristano ed Isotta*; tutta l'anima che si agita convulsa sin dalle prime scene dell'opera, sta racchiusa in queste poche note. E, quando l'onda impetuosa e irrefrenata della falange dei violini e delle viole, col tema della morte: allorquando tutta l'orchestra in un grido fatto di angoscia, lancia per l'aere i due temi principali, *dell'amore* e dello *sguardo*, sembra – e non è retorica la mia – che le voci trasumanate del destino nella vita e nella morte; in un amplesso sublime, esaltino la immortalità dell'amore e del dolore sulla Terra, del pari che l'eternità dell'anima redenta in Cielo.

Non seguirò lo svolgimento dell'azione in *Tristano ed Isotta*. Essa, d'altra parte, è tanto semplice da essere facilmente compresa anche ad una prima lettura del testo. La complessità, come ho già detto, sorge piuttosto dal carattere dei personaggi come dal profondo senso psicologico, delle loro azioni, dei loro sentimenti e del destino che affrontano con desiderio intenso di sacrificio. Pesa su di essi il *fato* inesorabile della tragedia ellenica, come il dolore che li tortura e li consuma suona quale il dolore del mondo: *Weltschmerz!*

Badate, o Signori, io non faccio qui una professione di fede nella filosofia di Arturo Schopenhauer, abbracciata e portata tanto lungi da Riccardo Wagner. Non posso pretendere a ciò. Parlo da artista; meno ancora, da osservatore e, se volete, anche da semplice spettatore.

E vedo nelle immagini wagneriane, disegnate forse con contorni vaghi ed incerti, il grande quadro della natura e della vita. Il canto mesto e suggestivo del marinaio serve a tracciare e sviluppare il tema del mare il quale giunge al nostro orecchio come eco lontana che si insinua in tutto il primo atto.

Isotta quasi inconscia va incontro al destino che l'attende. Essa porta in cuore il ricordo dello sguardo di Tristano, ma ancora il desiderio di vendicare Moroldo. Vorrebbe che il cavaliere il quale deve guidarla innanzi al suo Re, si presentasse a lei a farle omaggio, ma in pari tempo – estenuata – non anela che alla morte.

Tristano non osa comparire al cospetto della Regina; egli presentisce il *fato* tragico che sta per avvolgerlo nelle tortuose spire; vorrebbe allontanarsene.

Ma appare Kurvenaldo ad annunciare prossimo l'approdo alla mèta. Allora come l'anima di Isotta trema dolorosamente al pensiero dell'avvenire oscuro che l'attende, così la musica, con note febbrili e intense, sembra rendere quel senso di vita esteriore da cui tutti si sentono agitati.

Isotta reclama ancora la presenza di Tristano; e Tristano finalmente appare a lei; mentre il tema della vendetta si disegna man mano sino a scoppiare in un urlo impetuoso che passa dagli strumenti di legno agli ottoni e da questi a tutta l'orchestra.

Lo schianto dell'anima doma, ma non vinta, sembra accostare nel momento tragico le due esistenze.

Le voci dei marinai echeggiano esultanti. Sono grida di gioia che si confondono alle grida di dolore.

Isotta vuol brindare alla pace ma chiede a Brangania il *filtro di morte* che consacri la vendetta. Brangania, invece, versa nella coppa il *filtro d'amore*.

In quella coppa bevono Tristano ed Isotta, attingendo in essa la fonte della nuova vita. Vivranno poi entrambi nell'amore per chiedere disperatamente alla morte l'idealizzazione e la consacrazione suprema dell'amore e della vita.

Il secondo atto si inizia per l'eco straziante di un grido amoroso e disperato. Piccole frasi tronche, ansanti, danno quasi il senso dello spavento.

Ma su di esse si sovrappone in breve la dolce penetrante melodia wagneriana; quella suggestiva melodia che talvolta sembra avvicinare l'anima di Riccardo Wagner all'anima di Vincenzo Bellini.

La foresta tenebrosa appare illuminata soltanto da una vivida face: quella accesa da Isotta; squillano le fanfare di caccia e di essa si ripercuotono nel folto del bosco gli echi lontani.

Mormora più dappresso il ruscello. Isotta ascolta come trasognata e ripete a sé stessa:

*Non è uno squillo della fanfara;
è questo il trillo dell'onda chiara
che vien dal queto rio.*

Ripeto il passo dolcemente poetico tradotto da Arrigo Boito. Tremano sommessamente le corde degli strumenti ad arco cercando suoni cristallini e diafani sino al ritorno della sublime melodia che dai flauti, agli oboe, ai clarinetti e ai violini, passa, si insinua, si nasconde si ripresenta spasimante come ad invocare *amore e vita*.

Ma il memento del segnale convenuto è giunto. La face si spegne.

L'ombra della notte si stende pur sull'anima afflitta e ansante di Isotta. Il simbolo che nella notte intravede la luce, sembra elevarsi a grandezza di arcana infinita potenza psicologica. Le frasi tronche, spezzate, riappaiono.

Isotta agita il velo come per far cenno a Tristano della sua presenza.

L'incontro dei due amanti – la pagina forse più suggestiva dell'opera – è tale squarcio di impetuosa e violenta efficacia descrittiva da meritare che ogni anima capace delle più elevate sensazioni spirituali, abbia a sentirsi per esso soggiogata e trascinata verso le alte sfere di quell'arcano senso di vita che *intender non lo può chi non lo prova*.

Non vale che io mi diffonda a rilevare i brani salienti del grande duetto che a questo punto si inizia arditamente. Ma *l'inno alla notte*, nel suo significato etico e nel contenuto estetico musicale, è necessario venga ricordato, almeno per impressioni, nella sua affascinante bellezza.

Bellezza esasperante, dirà taluno, perché fatta di acuto spasimo; ma bellezza radiosa, sovrumana, conquistatrice.

Ho già detto che mi schiero fra i pochi i quali riconoscono a questo *duetto*, come a tutta l'opera di Riccardo Wagner, un contenuto e un significato puramente ideale, anche nella sua passionalità morbosa.

La notte, cantata con tanto senso di poesia, qui non rappresenta che il simbolo della morte. Gli amanti hanno voluto fuggire la vita – cioè il giorno – per entrare nel regno della morte – vale a dire nel regno della notte – vaganti al di là delle forme corporee nella essenza infinita di una nuova vita.

Il giorno e la luce – commenta opportunamente il Giuliozzi – pe' due eroi della tragedia wagneriana, rappresentano la vita materiale e sensibile che con i suoi affanni, con i suoi infiniti desideri è schiavitù, dolore, infelicità; la notte e la tenebra rappresentano, invece, la morte materiale del corpo, ma ad un tempo la vera vita dello spirito, la libertà, la felicità nell'elemento universale dell'amore:

*O luce! O luce!
Fatale e truce
Crudel ritorno
Del nuovo giorno!
Ah, se il mio spiro
Mosso dal duolo
Potesse l'alto giro
Fermar del bieco sole!
Egli ci fuga e ci separa
Con la sua luce amara!*

Il duetto volge alla fine; gli amanti sono quasi assopiti sopra i fiori in un'estasi mistica e Brangania, la quale veglia dall'alto d'un terrazzo, ammonisce che il *nemico giorno* sta per sorgere. Si scuotono entrambi per un istante alla voce di Brangania, ma solo per riprendere il corso dei loro sogni.

E qui le voci si fondono un'altra volta in quella mirabile e potentissima frase, queta e mesta dapprima, più intensa e vibrante poscia, la quale tornerà ampliata e più significativa al finale dell'opera per la morte di Isotta.

Al principio dell'atto III – riporto le didascalie del testo – siamo nel giardino di un castello. Da un lato appaiono le mura elevate dell'edificio; dall'altro un parapetto; nel centro una torre di vedetta. Nel fondo la porta del castello, il quale si erge come dall'alto d'una roccia. Attraverso i vani si scorge il mare che si estende sino all'orizzonte.

Il castello ha aspetto abbandonato. Qua e là pietre cadute, e ortiche e rovi. Sul davanti della scena Tristano giace sotto un tiglio: *sembra morto*. Presso di lui veglia il fido Kurvenaldo. All'alzarsi della tela si ode una nenia pastorale piena di languore e di tristezza, fraseggiata, con ritmo lento e a larghi tratti, dal corno inglese. Un senso di stanchezza avvolge la scena come in un'atmosfera fatta tutta di dolore e di pianto.

Un'altra volta i violoncelli uniti ai flauti e agli oboe sembrano gemere in frasi stanche, e la melodia mesta del pastore accresce questo già profondo senso di abbandono e di sgomento. Tristano si desta ma non comprende ove egli sia. Non ricorda più nulla; neppure l'assalto sostenuto contro il traditore Melò nel giorno in cui dall'ira sua dovette difendere sé stesso e la dolce Isotta.

Kurvenaldo lo richiama alla realtà.

“Noi siamo nel tuo castello paterno, non vedi? Fra i fiori profumati della tua patria antica; fra il tuo gregge, sotto il caldo sole natio; fra il tuo popolo fedele!” E qui nuove frasi musicali si incalzano; nuovi temi si sviluppano e si inseguono.

Ma Tristano non rammenta; ed allora il compagno suo gli ricorda le gloriose imprese guerresche; le battaglie e le conseguite vittorie; *l'amore di Isotta*.

Alle parole di Kurvenaldo la coscienza del ferito eroe si ridesta. Egli descrive il sogno ideale nell'ora dell'incoscienza; narra il viaggio compiuto *su di un arcano suolo, nel più profondo confin del mondo, senza duolo né desio!*

Così l'immagine della divina Isotta riappare al suo sguardo radiosa e affascinante. L'amore prepotente riafferra la sua anima angosciata, mentre i temi che già conoscemmo e che hanno creato tutto il substrato musicale della tragedia si ripresentano sotto diverse forme, sotto nuovo aspetto, con nuovi colori.

Kurvenaldo annuncia a Tristano che presto Isotta sarà presso di lui. A tale annuncio l'intensità dello spasimo, già acuito, sale a vero grado di parossismo passionale.

Egli anela di rivedere, di abbracciare, di chiamare coi più dolci nomi, di sentire a sé vicino la dolce Isotta!

E la musica, a questo punto, esprime in modo tormentoso tale stato d'animo; anzi, più che esprimere, s'immedesima in esso, sì da travolgere in uno i nostri sensi angosciati, con l'angoscia immensurabile di Tristano.

Ma lo squillo esultante della cornamusa del pastore fa balzare di gioia e di speranza il cuore dell'afflitto.

Isotta arriva! Un'altra volta – l'ultima – i due amanti si abbandonano all'abbraccio ineffabile che consacra nel bacio supremo e ideale la loro morte terrena: eterna nella vita immortale in cui sono finalmente entrati.

Bene commenta il Giuliozzi, ricordando a questo proposito la terribile efficacia dell'avverbio leopardiano ripetuto da Consalvo nell'addio ad Elvira.

Finalmente!

Tutti gli elementi orchestrali domina e padroneggia Wagner nella morte di Isotta con mano sì potente; esprime egli con tale impeto di passione l'amore trasumanato di Tristano da costringere quasi a gridare *l'arrèstasi* di Faust.

Si lo dirò: *Tristano ed Isotta* è l'opera di un genio allo stato di assoluta esaltazione psichica. Ma non è forse vero che tanti e tanti capolavori sono stati creati sotto la tortura più dolorosa dello spirito e della mente?

Io non ripeterò qui le teorie di Lombroso o di Max Nordau. Preferisco ignorarle, specialmente nelle loro indagini positive. Ma da artista sento di poter esclamare che il mondo delle anime si domina dal genio anche allo stato di ebbrezza o di esaltazione spirituale, destata bene spesso sotto l'incubo di un ideale, di un desiderio irraggiungibile.

Non avremmo nel patrimonio intellettuale del mondo la *IX Sinfonia* di Beethoven né l'*Inno alla Gioia*, se il Grande di Bonn vedendosi contesa ad ogni passo l'ebbrezza sublime che mai lo raggiunse, non si fosse dato febbrilmente, *disperatamente* a ricercarla.

Così negato a Wagner l'amore - come egli stesso confessava - noi sentiamo, e sentiranno le generazioni future, nelle note amorose e dolorose sgorgate dalla voce e dall'anima di Tristano (e con maggior desio che oggi non avvenga) la più nobile esaltazione, la più grande glorificazione dell'amor puro e incorrotto, e del dolore eterno, immagine dell'Umanità che ama, soffre e dispera.

Lo stesso Wagner così giudicava dell'opera propria - "non vi sono che due alternative per l'audizione sua: o bisogna subirla, o respingerla interamente. Se essa vi afferra di primo acchito, la seguirete sino alla fine; altrimenti resterà lettera morta".

Ma gli anni sono passati; lo spirito delle generazioni - come per ogni umana vicenda - si è evoluto! *Tristano ed Isotta* dramma lirico possente e grandioso nella sua significazione etica ed estetica, pur in Italia ha potuto acclimatarsi sino a penetrare ne' più modesti teatri di quella gioconda Emilia e di quella Romagna solatia che l'arte - e la musica in ispecie - mai sempre tennero in onore e acclamarono sotto qualunque forma si sia loro presentata.

Leviamo sì un inno grandioso e solenne alla resurrezione dell'idea nazionale nell'arte. Essa ne ricongiunge poeticamente alle lontane epoche in cui le legioni doriche e le frigie; le eolie e le sicane della grande Grecia accorrevano alle classiche ideali rappresentazioni e ai ludi delle Olimpiadi ognuna recando il segno caratteristico della loro origine e della loro vita.

Pur creando un'antitesi apparente coll'ideale wagneriano espresso dalle pagine del *Tristano*, io chiedo per l'arte, aria, luce, vita, orizzonti ampi, senza confini. Chiedo che l'occhio dello spirito possa spaziare sin dove la voce dell'anima universale riesce a penetrare.

Così, soltanto così, potremo trovar forza per salire verso la vetta di quel Parnaso che ne addurrà all'amplesso della nuova vita feconda.

Riccardo Wagner sentì e amò profondamente l'Italia. Colui che al pari di Goëthe per Wilhelm Meister ha fatto dire a Tannhäuser viandante verso Roma:

*Chiudendo gli occhi ai magici portenti
L'Italia scorsi, l'immortale suolo!*

Merita tutto il nostro rispetto, tutta la nostra fede. Egli scrisse sin dal 1871 ad Arrigo Boito:

"Un anelito segreto ci avverte, che noi tedeschi non possediamo l'intero essere dell'arte; una voce intima ci dice che l'opera d'arte vuole finalmente diventare un fatto completo, che appaghi anche il senso, che scuota tutte le fibre dell'uomo, che lo invada come un torrente di gioia; è necessario il connubio del genio d'Italia con quello germanico."

Ebbene; in attesa che questo vaticinio si avveri, invito Voi, o Signori, a recare l'omaggio del vostro intelletto, il fervore della vostra anima e della vostra fede, l'anelito del vostro spirito assetato di ideale, alla grande opera lirica che fra poche sere, come per celebrare le nozze d'argento dalla sua prima apparizione in Italia, si rappresenterà in questo Teatro, sacro al culto delle Muse.

Non è mentre nei teatri italiani di prosa dilagano le scurrilità banali delle *pochades* francesi bene accolte, anzi acclamate; non è mentre i teatri d'operetta impinguano di messe d'oro le tasche di alcuni pseudo maestri

tedeschi; e mentre i giovani compositori italiani tentano a dozzine, di acciuffare col medesimo mezzo, la Dea Fortuna commerciale: non è mentre avviene questo che si può temere d'accostare e di scrutare l'orizzonte sconfinato della grande Arte.

Nessuno potrebbe attentarsi – per omaggio alla nazionalità nostra – di proscrivere dal teatro Amleto o Macbeth; Re Lear o Romeo e Giulietta; Giulio Cesare o Syloch del sommo trageda inglese; nessuno ardirebbe respingere il *Faust* di Goëthe; i *Masnadieri* ed il *Guglielmo Tell* di Schiller o il *Luigi XI* del Delavigne. Ibsen e Sudermann, Rostand e Hauptmann hanno pur vissuto la loro vita gloriosa in Italia. Dovremmo dunque contendere a Wagner il diritto di avanzarsi in tutta la sua vigoria, negando alla nostra anima il possesso spirituale della grande anima wagneriana?

Sì, Egli fu tedesco soprattutto; e sognò la redenzione della Patria intellettuale per le vie luminose dell'Arte nazionale.

Impariamo noi italiani ad amare così l'arte nostra e le nostre vere tradizioni, non più a permettere che gli stranieri vengano a insegnarci quali esse siano state; impariamo ad imporle al mondo per virtù non solo di estemporaneità, ma pure per forza di coscienza e di cultura.

Il giorno in cui questo sarà per avverarsi vedremo noi, vedranno i futuri, coronata in una solenne apoteosi, la radiosa immagine della gran Patria rinnovata e uscita vittoriosa dall'ardua prova e dal duro cimento.

-
1. Giovanni Tebaldini parlò al Teatro delle Muse di Ancona il 27 aprile del 1913, pochi giorni prima dell'andata in scena dell'opera *Tristano ed Isotta* di Wagner, a venticinque anni dalla prima italiana di Bologna. L'autografo dell'intervento era stato donato con dedica: "Alla buona amica Sig.ra Maria Villani Nono / Queste pagine inedite dedica offre per ricordo / Giovanni Tebaldini". Il Signor Vincenzo Villari, figlio di Maria, qualche anno fa lo ha destinato al Centro Studi e Ricerche "G. T."