

MARINA MAYRHOFER

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER:
NOMINAZIONE DI UN FORESTIERO, ALIENO E DIVERSO,
MISTERIOSO PROTAGONISTA DELL'OMONIMA OPERA
DI WAGNER

Abstract: *Der fliegende Holländer* can full register, for the nomination that is attributed, in foreign and strange rank. His profile is due to a type that plays, in the German opera of the nineteenth century, a role of disconcerting ambiguity. The theme of damnation, connected to the denial of identity, starting with the name, a simple geographical designation, becomes the symbol of an existential experience that infringes the prohibition of God, under the sign of an inaccessible landing place and of a peace can only be found in death.

Keywords: *Holländer*, nomination, damnation, identity

Una leggenda nordica, costruita sul *topos*, antico e ricorrente nella letteratura, del personaggio maledetto,¹ pone al centro del suo sviluppo un individuo anonimo di cui non è dato sapere altro che è 'olandese', per di più 'volante', quasi fosse capace di trascendere, nella furia scomposta che lo travolge, ogni elemento. La qualificazione d'ordine geografico che lo connota costituisce l'unico dato di cui disporre e che, solo alla fine della vicenda, l'ignoto marinaio dichiara. È una storia di amore e di morte che, nelle mani di Wagner, assume una sacralità che implica un conflitto, da saldarsi tra i poli opposti di dannazione e redenzione. Di qui la necessità di tacere il nome – quello proprio, in assoluto, e l'altro, di appartenenza etnica, svelato per intero, con l'aggettivo surreale, solo quando *Holländer* ottiene, attraverso il sacrificio della donna che gli è fedele, «bis zum Tod» ('fino alla morte'), la sospirata *Erlösung* ('redenzione'). Mario Bortolotto, in *Wagner l'oscuro*, affronta il dilemma senza mezzi termini: «Il problema del nome, questione centrale in tutto Wagner, qui è risolto con l'abolizione totale: il navigante è solo l'Olandese, sia pure con l'ovvia connotazione storica; gli audaci marinai dei Paesi Bassi dominavano in quel secolo [il Seicento] i mari. E il nome resterà ignoto, nessuna Elsa costringendo a rivelarlo, nessuna Sieglinde sce-

¹ LÉON STAPPER – PETER ALTENA – MICHEL UYEN, *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, a c. di S. Contarini, Milano, Mondadori Editore 2014, sezione 17.

gliendo Siegmund fra i possibili del fratello amante; nessuna condizione forzando il reo a sceglierne, come Tristan, altro falso: nessun destino avverso, come per Parsifal, portando ad ignorarlo».²

Der fliegende Holländer andò in scena a Dresda il 2 gennaio 1843, prima delle tre grandi *romantische Opern* iscritte nel genere che, dopo *Lobengrin* (1850), il maestro di Lipsia avrebbe abbandonato, progettando un disegno diverso per i futuri lavori, alcuni dei quali già concepiti con lucida chiarezza dalla sua mente. E, come espresso nel brano appena citato, il tema della *nominatio*, taciuta o resa nota solo nel momento cruciale dell'azione, torna a riproporsi con frequenza nella dinamica del *Musikdrama*, diventandone parte integrante. Esso si ricollega al mistero che avvolge molti personaggi wagneriani, al destino che a loro pertiene, in un percorso sacrale. Quanto, nel *Tristan* e più ancora nel *Ring*, accade, va profilandosi nel segno della *Welt* schopenaueriana, all'epoca della stesura di *Holländer* non ancora scoperta dall'autore – che lesse il testo solo nel 1854, su segnalazione di Georg Herwegh³ – anche se non è difficile scorgerne una premonizione nell'ineluttabile ciclicità di quella navigazione maledetta. Ma, più affine al dettato di Kierkegaard, è la nemesi che perseguita l'anima dannata dell'Olandese e che solo il sacrificio potrà indurre alla remissione. L'innominabilità è, quindi, fattore implicito all'entità della colpa su cui si abbatte il Giudizio divino. Nonostante l'ammissione, fatta anni dopo nella *Mitteilung an meine Freunde*,⁴ d'aver seguito la falsariga tracciata da Heine, in un capitolo dei *Memoiren des Herren von Schnabelewopski*,⁵ versione beffarda e irridente della leggenda, Wagner coglie nell'antica saga un nesso che torna perfettamente ai conti d'una sperimentazione, in più luoghi, spinta oltre i confini prestabiliti della *romantische Oper*.⁶ La drammaturgia dell'opera si snoda, appunto, sul mistero che avvolge l'identità del protagonista, anelante alla «ewige Vernichtung», 'l'annientamento eterno'.⁷

La corrispondenza tra l'assenza del nome e la costruzione musicale della grammatica e della sintassi che ruota attorno al personaggio principale

² MARIO BORTOLOTTI, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi 2003, p. 84.

³ Ivi, p. 210.

⁴ RICHARD WAGNER, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in *Sämtliche Schriften*, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1911, IV, pp. 258, 263 e sgg.; ID., *Una comunicazione ai miei amici*, trad. it. di Francesco Gallia, Ed. Studio Tesi, Pordenone 1985, p. 35.

⁵ HEINRICH HEINE, *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, trad. it., con testo a fronte, di Enrico Rocca, *Dalle memorie del Signor Schnabelewopski*, a c. di P. Chiarini, Marsilio Editori, Venezia 1991, cap. VII, pp. 97-106.

⁶ PETER ACKERMANN, voce *Romantische Oper* in MGG, 8, pp. 507-517, p. 507; CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, R. Piper & Co. 1982.

⁷ ARTHUR GROOS, *Back to the Future: Hermeneutic Fantasies in 'Der fliegende Holländer'*, in «19th-Century Music», XIX, 2 (1995), pp. 191-211, cfr. p. 194.

è rinvenibile nell'impianto leitmotivico che lo avvolge, fin dall'*Ouverture*, composta per ultima, ma comprensiva, nelle invenzioni tematiche in essa esposte, della drammaturgia dell'opera. Quasi una traslitterazione dell'anonimia, segnalata fin dal titolo, si evince dalla quinta vuota, Re-La, che per tutta l'opera, risuonando negli ottoni, è icona dell'Olandese. Il Fa dell'intervallo di terza, che completerebbe la triade minore, distintiva della tonalità d'impianto, manca e, nello spazio esteso alle due note estreme, ogni ricerca d'identificazione appare vana. È un *cul de sac* entro il quale si dibatte un fantasma. In esso, «der bleiche Mann», l'uomo pallido, evocato da Senta nella *trance* ipnotica della Ballata, nel secondo atto, consuma la sua dannazione, inflitta per l'eternità. Attorno a lui, solo l'infuriare della tempesta nell'Oceano, percorso in lungo e in largo dal vascello spettrale, in attesa che si compia il ciclo di sette anni, fatale scadenza di un approdo, sospinto da una sempre più incerta attesa d'espiazione. Sono appunto le onde, con il loro moto convulso, a far da cornice grafica a quella presenza innominabile: lo *Sturmmotiv* ('motivo della tempesta'), l'*Irrfabrtmotiv* ('dell'erranza'), ambedue collegati all'altro che descrive il tratto più significativo e ineffabile del personaggio, il *Todessehnsuchtsmotiv* ('motivo dell'anelito di morte').⁸ L'inferno che si scatena tra vento e mare è tradotto dal cromatismo di sestine, ascendenti e discendenti negli archi, mentre sbalzi di quarta, quinta ed ottava disegnano in linee irregolari l'inane andamento del veliero su turgide superfici d'acqua. Al timone, il *Wanderer* – nell'accezione più esasperata del termine – votato alla morte, non quella che già lo possiede, ma l'altra ch'è fine d'ogni tormento. Poi, come una luce, agognata invano, l'*Erlösungsmotiv* fa scintillare i suoi raggi nel timbro morbido dei legni.

Con *Der fliegende Holländer* comincia a delinearci quanto, in seguito, diverrà dato peculiare della drammaturgia wagneriana: l'intrinseca concettualità d'ogni idea musicale che scaturisce da un preciso disegno escatologico. Nella fattispecie, in questa *romantische Oper* il tema della redenzione è declinato, come già s'è detto, all'insegna del sacrificio della vita stessa. Coi che s'immola, mossa da un amore concepito oltre l'esistenza terrena, non è più solo portatrice di salvezza per l'amato, ma angelo redentore che s'unirà a lui in un'altra vita. Prototipo in tal senso è la Margarethe del *Faust* goethiano, precedente illustre, nelle sorti di altre eroine che vedranno la luce non solo nel repertorio letterario, ma parimenti in quello del teatro musicale tedesco che, proprio con Wagner, assunse decisa fisionomia. Dalla *Rettungsoper* (*pièce au sauvetage*, per i Francesi), di cui è modello esemplare il *Fidelio* beethoveniano, attraverso la *Schaueroper* ('l'opera horror')

⁸ DAHLHAUS, *Die Musikdramen Richard Wagners*, Hannover, Erhard Friedrich 1971, *I drammi musicali di Richard Wagner*, trad. it. a c. di L. Bianconi, Venezia, Marsilio 1984, pp. 19-33.

sperimentata in Germania da Weber (*Freischütz*, 1821) e Marschner (*Der Vampyr*, 1828) la via che porta a *Holländer* è segnata, ma la meta è raggiunta attraverso ulteriori percorsi, seguiti da Wagner con inclinazioni assolutamente originali. Il solco che porterà alla *décadence* comincia ad esser tangibile. Perché, diversamente che in Weber e Marschner,⁹ l'Olandese, la cui passività è sconcertante, resta un alieno, un diverso, anche dopo aver messo piede nel piccolo borgo sul fiordo norvegese. Egli non riesce ad entrare in contatto con la comunità che lo accoglie e, di Senta finanche, verificherà le intenzioni solo nell'ultima scena dell'opera, quando sarà in procinto di salpare di nuovo, alla deriva per altri sette anni.¹⁰

Alla violenza diabolica dei temi 'maledetti', connessi alla dannazione del protagonista e di tessuto esclusivamente strumentale, si contrappone, senza soluzione di continuità, l'angelica linea melodica che, con la sua cantabilità, dà voce, nei legni e poi nel canto del soprano, all'assioma di redenzione di cui Senta, nel corso dell'opera, si fa simbolo. Sono due aree distinte, quella di *Holländer* e della sua *Erlöserin* ('redentrica'), che, solo alla fine della vicenda, con il sacrificio estremo della fanciulla, troveranno un punto d'incontro in una dimensione ultraterrena.

Un disegno di onde, oceani e tempeste circonda, come s'è detto, la quinta vuota dell'«ignoto marinaio», tracciandone un profilo disumano. Eppure di lui, appeso alla parete di una stanza in casa di Daland, il capitano norvegese padre di Senta, v'è un dipinto in cui è raffigurato «das Bildnis eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und schwarzer spanischer Tracht» ('l'immagine di un uomo pallido con barba nera e in costume nero alla spagnola'), così recita la didascalia all'inizio del secondo atto dell'opera.¹¹ Questi gli unici dati fisiognomici dei quali disporre, utili a infondere, nell'animo di colei che è destinata all'opera di redenzione, la sicurezza di aver riconosciuto nel misterioso individuo che, di lì a poco, si presenterà alla porta l'eroe dannato della leggenda narrativa tante volte dalla governante Mary.

L'indefinitezza che contraddistingue il personaggio, la cui descrizione musicale s'affida onomatopeicamente (si veda 'la funzione fonosimbolica' per Volker Kohlheim)¹² ad immagini d'una natura oceanica, ostile e implacabile,

⁹ REINER NÄGELE, 'Der Vampyr' – Held oder Traumbild? Zur Funktionalität des Bösen in den Opern von Marschner und Lindpaintner, in «Archiv für Musikwissenschaft», LVI, 2 (1999), pp. 128-145.

¹⁰ SIMON WILLIAMS, *Wagner and the romantic hero*, Cambridge University Press, New York 2004, p. 42.

¹¹ WAGNER, *L'Olandese volante*, versione col testo a fronte. Introduzione e note a c. di G. Manacorda, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 32-33.

¹² VOLKER KOHLHEIM, *I toponimi nella letteratura: funzione e status*, «il Nome nel testo», XV (2013), trad. it. di Donatella Bremer, pp. 63-71, pp. 68-69.

è in netto contrasto con le linee nitide, d'acquerello, che delimitano il piccolo borgo, dove ha casa l'altro navigante, dai lineamenti definiti e dotato di un comune nome proprio, *Daland*, come del resto gli altri personaggi dell'opera. Ma Daland è la versione 'norvegese' di *Donald*,¹³ il nome che il padre di Senta ha nell'esemplare scozzese della saga, ambientata appunto in quella regione, come nelle pagine di Heine, e non in Norvegia. Allo stesso modo, *Erik*, il fidanzato della fanciulla nell'opera wagneriana, in quella fonte, corrisponde a *George. Mary*, la governante, mantiene il nome scozzese anche nella *romantische Oper*. In *Schnabelewopski*, inoltre, la «Frau fliegende Holländerin» 'la signora Olandesevolante' (tale l'appellativo attribuitole ironicamente da Heine) si chiama *Katharina* e non *Senta*. La trasposizione, da una regione del nord all'altra, scaturisce da circostanze autobiografiche che Wagner adduce come motivazione del suo progetto, secondo quanto scrive nella *Comunicazione ai miei amici*, messa a punto nel 1851, otto anni dopo la prima messa in scena di *Holländer*:

Senza essere neppure lontanamente provvisto dei mezzi sufficienti, senza la minima prospettiva, perfino senza la speranza di poter incontrare laggiù una sola persona conosciuta, partii senza esitazione da Riga diretto a Parigi. Nelle condizioni più avverse, feci un viaggio per mare che durò quattro settimane e che mi portò anche sulle coste della Norvegia. Qui mi riapparve l'Olandese volante: prese un'anima, attingendola dalla mia particolare condizione, mentre fisionomia e colore gli vennero dalla tempesta, dalle ondate, dalla costa rocciosa del Nord e dalla vita a bordo della nave.¹⁴

Anche in *Mein Leben* il Maestro torna a descrivere, aggiungendo altri particolari, il viaggio compiuto nel 1839 per raggiungere Parigi.¹⁵ Sperava di far accettare ai dirigenti dell'Opéra il suo *Rienzi*, un melodramma eroico conforme, nell'impianto, alle misure stilistiche del *grand-opéra*, genere ufficiale, ormai d'obbligo nel teatro francese. Ma la decisione di abbandonare Riga, dove per due anni aveva lavorato come direttore d'orchestra, fu anche dettata dalla necessità di sfuggire ai suoi creditori. Dopo aver raggiunto il piccolo porto di Pillau, s'imbarcò con la moglie Minna Planer e il cane Robber su una nave da carico, *Thetis*, diretta a Londra. Una volta raggiunta la capitale inglese, i Wagner avrebbero poi preso la direzione di Parigi. Ma, poco dopo la partenza, negli stretti tra la costa danese e quella norvegese, la nave fu investita da una violenta tempesta e il capitano decise di gettare le ancore nella piccola insenatura di *Sandwike*, tra le rocce di un fiordo. Il toponimo è riportato nel libretto dell'opera, all'inizio del primo atto, verso

¹³ WAGNER, *L'Olandese volante...*, cit., p. 111.

¹⁴ Id., *Una comunicazione ai miei amici*, cit., p. 37.

¹⁵ Id., *Mein Leben*, in Id., *Sämtliche Schriften*, cit., I, pp. 213 e 219.

11. Al timoniere che, dalla nave, assicura: «Gut, Kapitän! Wir haben sicheren Grund!» ('Bene, capitano! Abbiamo fondo sicuro!'), Daland, che nel frattempo è sceso a terra, risponde: «Sandwike ist's! Genau kenn' ich die Bucht» ('È Sandwike! Riconosco perfettamente l'insenatura').¹⁶

Carl Dahlhaus parla di «azione "esteriore" e azione "interiore"»,¹⁷ che in *Holländer* definiscono, rispettivamente, la sfera degli abitanti del villaggio e l'altra, che ingloba, escludendoli dal resto del mondo, l'Olandese e Senta. Tutto quanto ruota attorno al primo ambito è 'nominato' e, in corrispondenza, la scelta dei motivi avviene secondo parametri, ritmici e melodici, afferenti alla prassi musicale coeva dell'*opéra comique* e del *Singspiel*, due generi musicali che, in lingua francese e tedesca, presuppongono la modalità del «caratteristico», ingrediente *princeps* nella polivalenza della poetica romantica europea. Pur «nel turbine delle forze e degli impulsi primordiali», scrive Giuliano Manacorda, resiste «la piccola, tiepida *Heimat*, dalle oleografie lucenti, dalle stufe monumentali e sonnolente, dai cassettoni odoranti spigo fiorito».¹⁸

L'articolazione che Wagner stabilisce tra le due dimensioni, del reale e dell'infinito (quella che sarà la contrapposizione di giorno e notte nel *Tristan*), implica una drammaturgia musicale in cui il principio della stabilità, armonica e melodica, s'opponesse all'altro della dissolvenza cromatica, pur non ancora intaccata dall'infrazione della cosiddetta 'quadratura' del periodo musicale. Nel testo letterario, l'assenza di nome equivale a questa dissolvenza. Daland, nella terza scena del primo atto, dopo esser risalito sulla nave, avvista il vascello straniero approdato nel fiordo e rimprovera il timoniere di non essersi accorto di nulla. Poi scorge l'Olandese che è sceso a terra e, da capitano a capitano, secondo il codice marinaresco, si rivolge a lui:

He! Holla! Seemann! Nenne dich! Wes Landes?
(‘Ehi! Olà! Marinaio! Di’ il tuo nome! Di qual paese?’)¹⁹

«Langes Stillschweigen», ‘lungo silenzio’, recita la didascalia. Poi un movimento discendente di viole e celli che s’inceppa sul semitono (Fa diesis-Sol/ Sol-Fa diesis). L'interpellato inizia lentamente a parlare, con reticenza, ma senza precisare alcunché: «Weit komm' ich her...» ('Di lontano io vengo...'). La sua voce s'arresta. Riprende solo per ottenere licenza d'ancoraggio. Il suo collega norvegese gliela concede senza esitazione, ma, dopo esser sceso nuovamente a terra, insiste nel chiedergli chi sia. Ancora una volta,

¹⁶ ID., *L'Olandese volante*, cit., p. 7.

¹⁷ DAHLHAUS, *Die Musikdramen...*, cit., p. 26.

¹⁸ WAGNER, *L'Olandese volante*, cit. p. IX.

¹⁹ Ivi, pp. 16-17.

la risposta è laconica: «Holländer», tre sillabe, pronunciate senza sostegno di strumenti e costruite su una quinta, la quinta discendente La-Re, icona ermetica del personaggio. Nient'altro, dunque, è dato sapere se non l'appartenenza a un'etnia diversa da quella del norvegese Daland. La genericità della nominazione geografica troverà, viceversa, completezza nell'aggiunta dell'aggettivo «fliegende», che il personaggio apporrà solo alla fine dell'opera, svelando, come in una scena d'agnizione, ambigua affatto, la sua innominabile identità. A Senta che, vedendolo ripartire, cerca di fermarlo, dice:

Du kennst mich nicht; du ahnst nicht, wer ich bin
 ('Tu non mi conosci; tu non immagini chi io sia')!
 Befrag die Meere aller Zonen, befrag
 ('Ai mari chiedi di tutte le zone, chiedi')
 den Seemann, der den Ozean durchstrich:
 ('al marinaio che l'oceano ha percorso')
 er kennt dies Schiff, den Schrecken aller Frommen
 ('egli conosce questo vascello, spavento d'ogni uomo pio'):
 den Fliegenden Holländer nennt man mich
 ('l'Olandese volante mi chiamano').²⁰

Ma l'uso dell'impersonale («nennt man mich») è indicativo: la denominazione, pur completata dall'aggettivo 'volante', sinonimo dell'erranza inappagata, non è impugnata in prima persona, ma riferita, piuttosto, alla leggenda che ne consente, in qualche modo, l'identificazione. Una leggenda che lo possiede, come altro da sé, e che gl'infligge passiva sudditanza: così il tema che entra, infine, nella voce, mentre prima era stato solo appannaggio dell'orchestra. Ora, il motivo, scandito sulla fatale nominazione («den fliegenden Holländer») è esposto dal baritono con salto di quarta (inversione della quinta iconica) e terza, su tremolo minaccioso di violini e viole.

Degna di rilievo è ancora un'altra circostanza: Senta detiene un nome solo nello sviluppo dell'azione 'esterna'. Quando è al cospetto dell'Olandese esiste come presenza femminile in assoluto, investita del ruolo che le compete, questo solo sufficiente a collocarla in un universo ultraterreno.²¹

²⁰ Ivi, pp. 102-103.

²¹ Sul nome Senta si veda ROSA KOHLHEIM – VOLKER KOHLHEIM, *Il nome e i nomi in Richard Wagner*, «il Nome nel testo», XVI (2014), pp. 43-53 e pp. 49-50: «Lo studioso di Wagner Hans von Wolzogen arriva a supporre che il compositore abbia ritenuto erroneamente che la parola norvegese *tjenta*, che secondo lui significherebbe 'cameriera', fosse un nome proprio. [...] Ora 'serva' in norvegese non si dice **tjenta*, bensì *tjenterinne*. In quella lingua c'è però la parola (*g*)*jente* che ha il significato di 'giovane ragazza' e che risale al nordico *genta*. Secondo il nostro parere essa potrebbe essere all'origine del nome *Senta*».

Nel monologo del primo atto, sorta di confessione cui il protagonista dà sfogo, dopo aver messo piede sul suolo norvegese, Wagner colloca, per la prima volta, l'inserto narrativo di quella storia maledetta, che verrà ripetuta più volte (da Senta nella Ballata, ancora dall'Olandese nel duetto con lei poco dopo). Ma il racconto che l'ignoto navigante fa, quando esordisce in scena, è rivolto a sé stesso, inane vittima di un destino inarrestabile. In quel resoconto disperato, la voce segue una condotta declamata, per piegarsi su una frase melodica solo quando, in una preghiera senza speranza, si rivolge all'«Engel Gottes» ('angelo di Dio') che sembra essersi fatto scherno di lui – «als die Erlösung du mir zeigtest an» ('quando mi annunziasti la redenzione').²² Ebbene, Holländer, come accadrà poco dopo nel primo incontro con Senta, nel duetto del secondo atto – nel corso del quale i due personaggi non comunicano direttamente ma si esprimono, rivolti ciascuno a sé stesso, come in due monologhi appaiati – riconoscerà nella donna che gli sta dinanzi quell'angelo e, con tale appellativo, continuerà a rivolgersi a lei. Ad implorare l'angelo di Dio è anche l'aspirante redentrice – poco prima d'incontrare quell'uomo misterioso nella Ballata, cui chiede di poter essere colei che lo redimerà. La struttura strofica del brano più celebre di tutta l'opera risponde alle misure di una formula che fu espediente metateatrale, comunissimo nell'economia drammatica di tante opere coeve. Ma per Wagner la morfologia prescelta ha valore speciale e inconsueto, perché in essa – scrisse nella *Mitteilung* – v'è «l'immagine concentrata di tutto il dramma come esso si presentava al mio animo».²³ Nella Ballata, in cui il soprano procede declamando i versi che narrano la leggenda dell'Olandese, per assumere nella voce solo il motivo della redenzione, Senta si spersonalizza, opponendo un netto rifiuto alla sua vita terrena. Pur inquadrate, al suo primo apparire in scena, in un ambiente disegnato con minuziosa precisione (le sue amiche intente a filare e a cantare serenamente), ella non ha occhi che per il quadro del misterioso nocchiero, appeso a una parete della stanza. Nell'evocarne la disperata epopea, invoca, a sua volta, l'«Engel Gottes» e, rivolgendosi, nell'ultima strofe della Ballata, direttamente all'uomo pallido del dipinto, esprime la sua volontà: «Ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse!» ('io sia colei, che ti redima con la sua fede!').²⁴ Candidandosi a tale ruolo, annulla la sua identità umana, e quindi il suo nome.

Solo una volta l'Olandese chiama per nome colei che ha deciso d'immolarsi per redimerlo. Nella seconda scena del terzo atto la fanciulla esce precipitosamente di casa. Lo *Spukchor*, il coro di spettri (termine che entra nel tedesco dal medio basso tedesco *spōk/spūk* e dal medio nederlandese *spoke*,

²² WAGNER, *L'Olandese volante*, cit., pp. 12-13.

²³ Id., *Una comunicazione ai miei amici*, cit, p. 112.

²⁴ Id., *L'Olandese volante*, cit., pp. 46-47.

come annota Manacorda nelle chiose al libretto),²⁵ che s'era levato dal vascello fantasma, è appena terminato tra l'infuriare della tempesta che ha interrotto la festa dei marinai norvegesi, elettrizzati dalla notizia delle nozze imminenti della figlia del loro capitano. Un silenzio di tomba si diffonde tra gli astanti. Erik cerca di fermare colei che gli era stata promessa e che, ora, corre verso la nave maledetta. Il giovane cacciatore (tale il mestiere del fidanzato tradito) rammenta alla ragazza i giorni felici passati assieme, nella Cavatine, tributo di Wagner ad una convenzione teatrale, qui deliberatamente rispettata per evidenziare la distanza tra l'azione esterna, espressa da questo brano di maniera, e l'altra, interna, che attiene ai due protagonisti, figure iniziate al rito di una drammaturgia di nuovo conio. L'Olandese, non visto, ha ascoltato le parole di Erik e, convintosi che anche questa volta la promessa di fedeltà è stata infranta, grida disperato: «Verloren! Ach! Verloren! Ewig verlornes Heil!» ('Perduto! Ahimé! Perduto! Salvezza perduta in eterno!'). Pronto a risalire sul suo veliero, si volta e dice: «Senta, leb wohl!» ('Addio, Senta!').²⁶ Nel pronunciare per la prima volta quel nome, egli esclude, automaticamente, la donna dalla sfera del sublime cui ella stessa s'era candidata. No, non è un angelo – sembra voler aggiungere il dannato –, ma una delle tante che già altre volte l'hanno ingannato.

Il verso citato è, dunque, emblematico di quella che è stata definita «questione centrale in tutto Wagner», ossia il problema del nome. Perché chiamarsi Senta è solo circostanza comune, rivela l'appartenenza a un *démi-monde* dal quale sono esclusi gli eletti e dal quale vuol prendere le distanze la drammaturgia wagneriana. Viceversa, gli eroi delle leggende vivono in una dimensione epica e, anche se sono dannati, appartengono ad un mondo superiore, aristocratico, mitizzato dalla fantasia popolare. Condizione essenziale, per far parte di tale esclusiva consorteria, è il mistero che avvolge gli iniziati, ed il più fitto s'incentra sul nome. Il destino che li attende è in un'altra vita in cui non c'è bisogno d'esser riconosciuti come tale e tal'altra, ma d'esser identificati, piuttosto, come simboli di concezioni astratte e universali, pure entità, *noumeni*, in accezione verosimilmente kantiana.

Biodata: Marina Mayrhofer è docente di Musicologia presso l'Università degli Studi di Napoli «Federico II». Ha scritto saggi sulla drammaturgia musicale europea, con particolare riferimento alla Scuola musicale napoletana (A. Scarlatti, Jommelli, Cimarosa, Paisiello, Piccinni), alla librettistica settecentesca (Metastasio, Calzabigi, Verazi, Coltellini) e al teatro musicale di Gluck, Mozart, Salieri, Beethoven e

²⁵ Ivi, p. 124.

²⁶ Ivi, pp. 96-99.

Wagner, pubblicati in monografie e volumi miscellanei, editi da diverse case editrici, tra le quali Aracne, Bärenreiter Kassel, EDT, Laaber Verlag, LIM, Olschki. Recentemente ha pubblicato *Appunti su Don Carlos* (Roma, Aracne Editrice 2009) e, per la stessa casa editrice, *Di specie magica. Drammaturgia musicale tedesca dell'Ottocento* (2012). Nel 2014 e nel 2015 ha tenuto, presso l'Université de Paris 8, due seminari sui temi *La Renaissance et l'Opéra* e *Shakespeare et l'Opéra*.

mayrhofe@unina.it