

## Die Walküre, le declinazioni del femminile

Guida all'ascolto

A cura di Daniela Tortora

Com'è noto, allo scadere del secolo decimonono l'onda lunga del wagnerismo in ascesa giunge a lambire le coste del Belpaese, culla e custode del melodramma, e a trovare in un vasto insieme di voci e formati la messa a punto di una teoria del nuovo corso possibile delle cose dell'arte, dal romanzo al dramma (d'Annunzio), dal quadro alla scenografia pittorica al cinema (oltre il naturalismo, la poetica degli stati d'animo da Previati a Boccioni, da Fortuny a Craig), dall'opera agli altri generi recuperati della musica d'arte. Maestro di riferimento sopra ogni altro è Wagner, proprio perché *poetico* e *sinfonico* al tempo stesso, almeno così nelle dotte parole di Alessandro Bustini (1876-1970), un eccellente didatta pianista e compositore italiano, poco o nient'affatto noto se non per le sue imprese di scuola (maestro di tanti maestri, tra i quali Petrassi, Giulini, Maderna).

«Per salvare il teatro bisogna distruggere il teatro», così si esprimeva agli inizi del Novecento la più idolatrata delle dive del palcoscenico, Eleonora Duse, onde farsi portavoce del vagheggiato rinnovamento della scena teatrale italiana (ma non solo), nonché di quel mutamento di orizzonte produttivo ed espressivo che comportò l'introduzione della regia e che, a ben guardare, nell'estetica del *Gesamtkunstwerk* wagneriano aveva la sua più clamorosa anticipazione: lo spostamento del baricentro dell'opera d'arte totale dal testo alla scena, vale a dire il fatto inaudito che l'evento teatrale non sia soltanto «il mezzo per rappresentare un'opera d'arte, la cui sostanza consiste nel testo poetico-musicale», bensì il vero e proprio oggetto estetico in funzione del quale poesia e musica sussistono in quanto meri strumenti, «fu una vera rivoluzione che lanciava una sfida tanto alla religione del testo, quanto ai pregiudizi sociali», gettando le basi per l'avvento del teatro di regia nel Novecento.

Esiti particolarmente significativi nella storia della comunità musicale napoletana tra Otto e Novecento si attribuiscono alla fortuna delle opere wagneriane allestite presso il Teatro di San Carlo a partire dal *Lohengrin* nel febbraio del 1881. Ancora prima di allora va segnalato lo speciale apostolato wagneriano esercitato da Giuseppe Martucci, primo interprete a tutti gli effetti della musica dell'illustre drammaturgo tedesco alla testa della compagine orchestrale di sua invenzione, la Società Orchestrale Napoletana, sorta, tra l'altro, sotto i buoni auspici della facoltosa comunità germanofona partenopea. La fortuna non soltanto scenica delle opere di Wagner si lega in maniera speciale alla figura e all'opera di Martucci, tra i più ferventi cultori italiani del sinfonismo d'Oltralpe e del *Musikdrama* wagneriano, unica eccezione contemplata dal musicista di Capua sul fronte del teatro per musica. La presenza di Martucci, tornato in pianta stabile a Napoli ai vertici del Conservatorio San Pietro a Majella a partire dal 1902, suggella nelle sue vesti direttoriali le due rappresentazioni wagneriane del 1907 e del 1908, vale a dire del *Tristano e Isotta*, già messo in scena per la prima volta in Italia, a Bologna, sotto la bacchetta martucciana nel 1888, e del *Crepuscolo degli dei*.

Va detto che le stagioni teatrali del San Carlo proprio in principio di secolo, a partire dal 2 gennaio 1900, si erano aperte nel segno di Wagner con un *Tannhäuser* affidato all'impresa Musella e alla direzione di Vittorio Mingardi, opera, tra l'altro, già comparsa nelle stagioni 1888-89 e 1889-90, così come accaduto per il *Lohengrin* nei cartelloni del 1895-96 e del 1901-02. Ciò non toglie che attorno al nome di Wagner e alla sua presenza in ambito sancarlino non si accompagnasse da sempre un vivace dibattito, tant'è che l'autorevole critico del «Mattino», Robert Forster, volle adoperarsi, proprio all'indomani della menzionata prima del 1901, per un definitivo superamento di dette polemiche: «Ormai sono passati i tempi in cui a proposito delle opere di Wagner si ripetevano le

solite rancidissime e stupidissime facezie sulla musica dell'*avvenire*; questa è musica del *presente* e la più bella che ora si esegue in tutti i teatri del mondo».

Se la fortuna di Wagner si lega al grande mito fondativo della cultura musicale partenopea del Novecento, il mito già edificato in vita di Giuseppe Martucci, è facile attribuire alla perdurante orma del Maestro, ben oltre la sua scomparsa, nonché alla sua opera davvero seminale in tal senso, l'insistita apertura verso l'intero *opus* teatrale di Wagner, con una speciale incidenza esecutiva nel periodo tra le due guerre e la comparsa di ben otto titoli wagneriani a inaugurare le stagioni sancarlinese nel periodo 1921-1932. Vale la pena di scorrere la cronologia del massimo ente lirico napoletano anche per individuare un dato più specifico inerente al nostro discorso: la comparsa precoce della *Walküre* nella stagione 1895-96 (e ancora nel 1910-11 e nel 1921-22), a precedere le altre tre unità della *Tetralogia*. Dopo la scomparsa del Maestro nel 1883 le opere di Wagner compaiono con cadenza regolare nella programmazione sancarlinese sino al compimento dell'intero ciclo del *Nibelungo* con *L'Oro del Reno* nel 1912 e con il *Sigfrido* nel 1922 (segnalo, in aggiunta, *I Maestri cantori di Norimberga*, già programmati da Martucci nel 1909, *Parsifal* nel 1921 e, infine, *L'Olandese volante* nel 1949, a chiudere il cerchio del tempo giacché l'*ouverture* dell'*Olandese* compariva già nel concerto inaugurale dell'Orchestra martucciana del 1880).

Non c'è da sorprendersi poi troppo se qualche decennio più in là, nel prospettare i tratti fondamentali di una propria drammaturgia musicale difettiva, sprovvista di libretto e di personaggi cantanti, giacché questi compaiono nella dimensione della pura visione, Francesco d'Avalos (1930-2014), principe musicale napoletano, ma di culto germanico, rinnovava l'adesione ai precetti del *Musikdrama* wagneriano, chiarendo ancora una volta le ragioni e le radici del motore sinfonico del teatro per musica dell'idolo tedesco: «La complessità della trama e la profondità dei significati sono già complicati e difficili alla lettura del libretto, ma certamente ancor più oscuri se si tenta di comprenderli durante lo spettacolo musicale, anche nell'ipotesi assurda che si riescano a decifrare tutte le parole che sostengono il canto. *Per tali ragioni anche l'Opera è stata assorbita nell'idea di Musica Assoluta (anche se difatti si presenta solo come un'attuazione ibrida di questa idea) in quanto la costruzione musicale, prevalendo sul libretto, si afferma come struttura autonoma*». Ed è il traguardo ribadito più volte dalla letteratura critica: se in *Opera e dramma* veniva contestato il fraintendimento di ruoli e dati (la musica come la poesia sono dichiarati «mezzi» dell'espressione, mentre è l'azione a divenire identificativa dell'opera d'arte totale in quanto «dramma»), a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, grazie alla accresciuta consapevolezza circa la matrice sinfonica (e beethoveniana) dei suoi drammi, Wagner getta le premesse per il recupero del primato della musica, capace essa sola di esprimere l'intima essenza dell'azione, al punto da suggerire per i suoi manufatti la denominazione di «azioni della musica fattesi visibili».

Nell'autunno del 1848, terminato *Lohengrin*, Wagner lavora alacremente ad un nuovo progetto spettacolare per un'opera dedicata alla morte di Sigfrido (*Siegfrieds Tod*), il cui abbozzo prefigura già diffusamente quello che diverrà nell'impresa definitiva la *Götterdämmerung* (*Il Crepuscolo degli dei*). Di lì in poi il percorso si fa assai più accidentato per il profilarsi di altri progetti, ma anche per via della adesione alla rivoluzione di Dresda e, a seguire, dell'esilio in Svizzera. Attorno alla metà del secolo, quasi a fare da spartiacque tra la sua produzione romantica e il compimento dei *Musikdramen* nei decenni avvenire, completa la stesura dei suoi più importanti contributi teorici di teoria politica, di teoria dell'arte e dell'opera: *Die Kunst und die Revolution* (*L'arte e la rivoluzione*), *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'opera d'arte dell'avvenire*), *Oper und Drama* (*Opera e dramma*). Congiuntamente alla riflessione teorica ritorna al progetto del *Siegfrieds Tod*, con la stesura definitiva del libretto, e l'avvio di quel processo di espansione a ritroso della vicenda drammatica al fine di dare fragranza scenico-rappresentativa al complesso antefatto, piuttosto che affidarlo alla semplice narrazione da parte dei personaggi. Stende dapprima il libretto dell'opera dedicata alla giovinezza di Siegfried (*Der junge Siegfried*; più tardi, quest'ultimo e il rimaneggiato *Siegfrieds Tod* verranno intitolati rispettivamente *Siegfried* e *Götterdämmerung*), a seguire quelli dei primi due drammi, il prologo *Das Rheingold* (*L'Oro del Reno*) e la prima giornata *Die Walküre*. La messa in musica,

realizzata a partire dal novembre 1853, segue invece *grosso modo* l'ordine della vicenda rappresentata, ma si interrompe per circa un decennio (dal 1857 in poi) all'altezza dell'atto secondo del *Siegfried* per via del ciclone tristaniano, che impegnerà il drammaturgo, sull'onda dell'infatuazione concettuale per gli scritti di Schopenhauer e di quella amorosa per Mathilde Wesendonk, nel concepimento dell'opera di culto che celebra la verità della notte e la redenzione possibile nella morte d'amore (*Tristan und Isolde*). Solo dopo aver portato a termine *Die Meistersinger von Nürnberg* (1961-67), Wagner riprende e completa la composizione del *Siegfried* (1869) e della *Götterdämmerung* (1874), ben oltre vent'anni dopo la sua ideazione, a riprova e conferma – ove mai fosse necessario – di un'impresa monumentale e definitiva.

Come a più riprese è stato sottolineato, le diverse parti del *Ring des Nibelungen* (a sua volta ispirato ad una silloge di fonti medievali, norvegesi islandesi e tedesche) appartengono a modelli e codici espressivi differenti e alterni; più in particolare, *Die Walküre* si fonda sulla struttura e sui nessi problematici della tragedia classica (contrapposta alla struttura eminentemente fiabesca del *Siegfried*): «La tragedia è un genere letterario caratterizzato dalla dialettica fra le contraddizioni interne dei personaggi, dallo scontro fra opposte legittimità: Wotan, Fricka, Brünnhilde, Hunding, Siegmund e Sieglinde erano i protagonisti di una vicenda in cui il conflitto non è tanto fra 'buoni' e 'cattivi', bensì fra esseri irretiti nelle maglie di una situazione intrinsecamente malata». Qui più che altrove, insiste Francesco Orlando, «l'ininterrotta, dolorosa, a momenti 'classica' nobiltà di stile musicale, e il trattamento così spesso intimo e 'cameristico' dell'orchestra nel silenzio significativo delle voci, rendono *Die Walküre* tributaria d'una poetica della tragedia – dopo la perfetta tragicommedia che era *L'Oro del Reno*, e ancor più di quanto non voglia la formidabile alternanza che farà un'altra tragicommedia del *Sigfrido* e un'altra tragedia del *Crepuscolo degli dei*».

La costellazione dei personaggi all'interno della prima giornata del *Ring* e la loro alterna comparsa nel corso del *Musikdrama* possono essere così schematizzate:

Atto I	Scena 1: Siegmund, Sieglinde Scena 2: Siegmund, Sieglinde, Hunding Scena 3: Siegmund Scena 4: Siegmund, Sieglinde
Atto II	Scena 1: Wotan, Brünnhilde, Fricka Scena 2: Brünnhilde, Wotan Scena 3: Siegmund, Sieglinde Scena 4: Brünnhilde, Siegmund Scena 5: Siegmund, Sieglinde, Hunding, Brünnhilde, Wotan
Atto III	Scena 1: le Walkirie, Brünnhilde, Sieglinde Scena 2: Wotan, le Walkirie, Brünnhilde Scena 3: Brünnhilde, Wotan

La distribuzione delle voci (ovvero delle parti) annuncia la significativa insistenza nel corso del dramma sul dialogo *a 2*, con alcune singolari ricorrenze da evidenziare: si badi alla comparsa dell'antagonista della coppia amorosa, Hunding, nel corso dell'atto primo e a quella analoga, sebbene rovesciata di segno, nella prima parte dell'atto II con l'odiosa comparsa della dea sposa di Wotan, autoritaria custode dei vincoli familiari, giunta «sopra un carro tirato da due arieti» a interrompere il dialogo tra il padre e la figlia Brünnhilde; infine, alla chiusa dell'atto I con l'estasi amorosa che travolge i fratelli gemelli Siegmund e Sieglinde, avvolti dalla complice notte primaverile, lunare e stellata, e all'altra notte, quella lugubre e infinita del sonno in cui precipita Brünnhilde per effetto della punizione paterna.

Altrettanto istruttivo è l'infittirsi delle didascalie sceniche nella progressiva conquista degli spazi esterni: l'atto I ha luogo quasi per intero in un luogo chiuso, «l'interno di un'abitazione, intorno ad

un robusto tronco di frassino, che sta nel mezzo, e una sala dalle pareti di legno», ove sul finire dell'atto, quasi fosse un personaggio inatteso quanto desiderato, si affaccia l'esterno di una «[...] splendida notte primaverile, la luna piena illumina l'interno e getta la sua chiara luce sulla coppia che così si può vedere in piena limpidezza».

L'atto II è l'atto guerriero: siamo al cospetto di un'«aspra e selvaggia catena di monti. Nello sfondo, salendo dal basso, si intravede un burrone che sbocca su di un elevato giogo roccioso; da questo, il terreno va declinando sino al proscenio» ove Wotan e Brünnhilde, armati sino ai denti, annunciano con i loro costumi di scena l'esito fatale della peripezia: sono due giganti, due personaggi divini sotto mentite spoglie umane, qui giunti a indirizzare le sorti del mondo terreno anche attraverso la loro complicità colma di affetto parentale. Se nell'atto I è la voce maschile di Hunding, lo sposo non amato di Sieglinde, ad accendere il conflitto e a far precipitare l'estasi amorosa degli amanti, la disposizione a chiasmo (rispetto all'atto precedente) della prima parte dell'atto II prevede l'uscita in scena di Fricka, antagonista femminile della coppia padre/figlia, nonché chiave di volta ai fini della costruzione della peripezia, con il richiamo indirizzato a Wotan al rispetto della legge e alla punizione dell'amore incestuoso tra Siegmund e Sieglinde.

Il precipitare degli eventi si compie in maniera additiva nell'atto di mezzo e con *furor* crescente a partire dal cedimento dei sensi di Sieglinde per il sopraggiungere di Hunding, annunciato dallo sciagurato suono del corno, e, a seguire, di Wotan, con l'uccisione di Siegmund da parte di Hunding (la spada salvifica Nothung, *la spada nel tronco di frassino*, estratta con impeto da Siegmund sul finire dell'atto I, va in frantumi per volere di Wotan ed espone l'amato figlio impotente alla furia omicida dell'avversario).

Ben prima di allora si situa l'annuncio di morte contenuto nello sguardo di Brünnhilde a decretare l'inizio della fine per Siegmund: non può avere scampo chi cade vittima dello sguardo della divina guerriera e non può che essere destinato a sicura morte, anche allorquando la Walkiria cederà con trasporto alla commozione e lascerà intendere di volersi adoperare per la salvezza degli amanti, entrambi figli di Wotan. Il destino di Siegmund è segnato e la disubbidienza al volere paterno da parte di Brünnhilde, vana quanto tardiva, servirà soltanto ad annunciare anticipatamente la seconda tappa della catastrofe che chiude l'atto III e l'intera prima giornata.

È l'ultima scena dell'atto II, e ciò che immediatamente la precede nel libretto, a esibire un'eccedenza dell'apparato didascalico, ove si va precisando il precipitare degli eventi nella pantomima che conduce alla consumazione dell'orrendo delitto.

Ragioni di buona contiguità drammatica inducono il musicista librettista di sé stesso a costruire l'atto ultimo a partire dall'esaltazione canora, ignara e polivoca, delle Walkirie (le otto figlie di Wotan, sorelle di Brünnhilde), capaci con la trama caleidoscopica delle loro intonazioni di dare vita ad uno spazio/tempo inaudito all'interno del dramma, e quasi un *unicum* nella storia dello spettacolo cantato, almeno sino a quel momento (le otto donne, sia pure coralmemente raccolte, costituiscono altrettante vere, distinte e nomate personalità femminili, i cui richiami energici distribuiti nello spazio scenico amplificano di molto il portato del racconto orchestrale, qui come altrove imbastito mediante l'intreccio dei motivi tematici). Tuttavia lo scenario ingombro di nuvole è anche stavolta presago e funesto, annunciatore di ben altre sciagure in procinto di abbattersi «sull'orlo delle rocce»: dal tripudio corale e strumentale (l'arcinota *Cavalcata*) alla solitudine degli sconfitti il passo è breve ed è questa la parabola che riassume l'ultimo tratto della catastrofe. Brünnhilde ha sbagliato, giacché per umanità e sensibilità ha tradito la volontà del padre, mettendo a rischio la difesa della legge; Wotan, pur artefice di un progetto avveniristico e rivoluzionario (la creazione di un mondo di uomini liberi), giunge a concepire «un singolare sdoppiamento, o spersonalizzazione, o negazione dell'io: [...] uscire da sé stesso restando necessariamente sé stesso, e porsi quale soggetto altro senza che un altro soggetto oggettivamente ci sia»,<sup>1</sup> a tal punto soggiogato dalla legge da rinunciare ai suoi affetti più

---

<sup>1</sup>

cari. Irrompe furente sul finire della prima scena dell'atto III, intimando «Ferma, Brünnhilde», mentre le Walkirie, sirene armate e sconfitte, tentano invano di nascondere con i loro corpi la sorella.

Ciononostante, la Walkiria ribelle esce alla scoperto e si offre al padre, pronta ad accogliere la punizione fatale («Qui sono, padre: la pena m'imponi!») ed è in questo luogo così spoglio, così desolato, della scena II dell'atto ultimo, che si raccoglie la dolorosa agnizione di Brünnhilde, non più identificabile come la creatura divina nata a immagine e somiglianza del padre Wotan, bensì come una donna infragilita, in procinto di essere esposta all'oltraggio degli avventori:

WOTAN  
Te pria non punirò  
Che non t'abbia punita da te. [...]  
Eri il mio desir,  
desiato hai tu contro me!  
Scudo m'eri tu:  
tu levato l'hai contro me  
Il fato a me sceglievi tu:  
contro me scegliești il fato.  
Incitavi gli eroi per me:  
contro me sospinto hai tu gli eroi!  
Qual fosti un di, detto t'ha Wotan;  
qual ora tu sia, tu stesso dei dir!  
*Figlia non mi sei più*: Walkiria tu se' stata:  
per sempre or sii quel ch'ora sei tu!

Da questo tempo/luogo estremo, cui peraltro allude la didascalia conclusiva della scena III,2,

si leva l'ultima intonazione corale delle Walkirie: prona al volere paterno, «si allontanano una dall'altra con grida selvagge di dolore» ed è l'issarsi di una vera e propria parete di suono, cangiante e mobile a un tempo, a generare la vertigine affettiva che prepara l'ultimo tratto del dramma, la riconciliata confessione di Wotan a Brünnhilde, che «dolcemente [va] esaurendosi tra le sue braccia». È ancora notte ormai al termine della prima giornata, ma un'altra notte, tanto più cupa e severa rispetto a quella che aveva accolto complice e luminosa l'abbraccio dei fratelli amanti al termine dell'atto I. Qui la notte raddoppia nel suo volo lo stato d'animo di Wotan, che non accetta perorazione alcuna e ricusa gli inutili attacchi della figlia che lo dichiara servo del volere della sposa Fricka, e pronto contro natura a privarsi dell'amatissimo figlio Siegmund. È pura agnizione, svelamento di una verità profonda: Wotan è costretto a guardarsi dentro e ad ammettere il fondo oscuro dei suoi desideri («Oprato hai ciò che bramavo io stesso oprar; quando a nulla oprar sforzava me il destin? [...] Che contro di me io me stesso volgevo, e dal dolor dell'impotenza affranto, avida brama e furibondo ardor mi rodevano il sen, fra le rovine del mondo mio al mio duolo eterno por fine [...]). Ciononostante, il castigo è ineludibile e fatale.

Lo scacco del padre contiene l'essenza tragica dell'intera giornata e si compie – lo si ripete – in due tempi, con l'uccisione del figlio adorato Siegmund al termine dell'atto II e con la punizione del sonno invalicabile inflitta a Brünnhilde, tra tutte le Walkirie la figlia prediletta, con il solo nostalgico auspicio che il fuoco protegga il lungo sonno dall'attraversamento da parte di cavalieri inetti («Chi di mia lancia la punta teme non possa il foco mai passar!» recita l'ultima intonazione di Wotan prima del congedo).

Il tratto marcatamente femminile – sia pure di un femminile androgino, volitivo ed eroico, 'l'altra metà' del *Ring* potrebbe dirsi, ovvero di questo dramma monumentale intessuto di drammi – risalta quale cornice della prima giornata a partire dall'intitolazione (per l'appunto, *Die Walküre*), ma ancor di più dai nessi problematici via via emersi nel corso del conflitto, e sempre e ovunque legati al

femminile e alle sue proiezioni all'interno della stretta cerchia degli affetti familiari. Il femminile come molteplice, pur sempre vincolato al nucleo familiare di appartenenza quale sua emanazione diretta e naturale (sorella/fratello; figlia/padre; sposa/sposo, sorelle), è al centro della riflessione drammaturgica di Wagner in questo dramma e incarna la progressiva inevitabile divaricazione a partire dall'unità indistinta originaria, preistorica dirà Orlando (e si badi, tra tutte, alla scissione terminale e definitiva dei destini di Wotan e Brünnhilde).

La 'psicopatologia della vita quotidiana, per dirla con lessico freudiano, procura un'inclinazione particolare degli affetti e della questione del potere all'interno di questa unità della *Tetralogia*, che va configurandosi come una sorta di prologo in terra, dopo il prologo in cielo (o nelle acque, per così dire) dell'*Oro del Reno*, giacché scaturisce dalla caduta degli dei sulla terra (ancora una venuta, almeno in parte prefigurata dalle Sacre Scritture), capaci di assumere sembianze di donne e uomini per divenire il motore delle cose terrene e celesti.

Il racconto diluito del complesso antefatto, il procedere a volte lento e dilatato, altre volte serrato e acceso, dei dialoghi *a 2* che impegnano larga parte del tessuto drammatico-musicale (lo si è visto), il carattere dimesso, privato del discorso che intrecciano tra loro i membri della inquieta famiglia di dei ed eroi, tutto ciò ci permette forse di cogliere le ragioni che dettarono, e continuano a dettare, l'accoglimento della *Walküre* sulle piazze italiane proprio in ragione di quel femminile, in quanto proiezione e sintesi di ogni possibile epifania familiare e dunque di potere, non così distante dopotutto, se sottratto al movente drammaturgico e ideologico di marca germanica, alle funzioni-cardine della storia del melodramma coevo.