

RICHARD WAGNER

TANNHÄUSER



O P E R C H E M N I T Z

GRAN TEATRO LA FENICE

TANNHÄUSER

GRAN TEATRO LA FENICE
OPER CHEMNITZ
MINISTERO DEGLI ESTERI DELLA GERMANIA
MINISTERO PER LA SCIENZA E PER L'ARTE DELLA SASSONIA
AMBASCIATA DI GERMANIA IN ITALIA
CITTÀ DI CHEMNITZ
ASSOCIAZIONE RICHARD WAGNER DI VENEZIA

TANNHÄUSER

opera romantica in tre atti di
RICHARD WAGNER

musica di
RICHARD WAGNER

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Sabato 30 novembre 1996, ore 19.30
Domenica 1 dicembre 1996, ore 15.30
Martedì 3 dicembre 1996, ore 19.30

SÄCHSISCHES
STAATSMINISTERIUM
FÜR WISSENSCHAFT
UND KUNST

La notizia dell'incendio di un teatro, ovunque sia accaduto, a Lione, a Barcellona e infine a Venezia provoca sempre, oltre al terrore di fronte alla furia delle forze della natura, anche un profondo dolore per la perdita di ricordi legati ad un tale edificio. Questo vale in modo particolare per il Teatro La Fenice a Venezia, che si è fatto un nome illustre ospitando le prime assolute di molte famose opere.

Ebbene, La Fenice non meriterebbe il nome dell'uccello mitico, se non ci fosse la volontà dei responsabili di ricostruire nuovamente questo edificio. Tuttavia per raggiungere tale scopo è necessaria la solidarietà degli artisti europei. Per questo sono orgoglioso che l'Ensemble dell'Opera di Chemnitz, ambasciatore della cultura sassone per la Germania, porti un contributo di solidarietà agli artisti italiani, in rappresentanza di tutta la Sassonia.

Proprio perché io stesso sono un rappresentante di uno dei nuovi Länder della Repubblica Federale so apprezzare l'aiuto che viene dall'esterno.

Senza la comunità solidale dei Länder occidentali e del Governo Federale non sarebbe possibile, come sta avvenendo attualmente nella Germania Orientale, la creazione di una società democratica.

Auguro, dunque, agli artisti di Chemnitz un grande successo con il Tannhäuser di Richard Wagner per la ricostruzione del teatro La Fenice.

Prof. Dr. Hans Joachim Meyer
Ministro della Sassonia per la Scienza e per l'Arte

TEATRO DI CHEMNITZ

Egregio collega Dr. Pontel,
cari amici dell'Opera di Venezia,

il Gran Teatro La Fenice è affondato nella propria cenere.

Già la notizia del disastroso incendio del Teatro, che conoscevo e amavo per la sua grande bellezza, mi aveva profondamente scosso. Infinita tristezza mi avvolgeva quando più tardi, mi sono trovato tra le rovine. Non solo un bellissimo edificio era stato ridotto in cenere, ma era andato distrutto un simbolo di storia e cultura europea. Personalmente vedo nei Teatri d'Opera italiani una specie di "culla", una sorta di "casa madre", perchè quello che a livello mondiale vediamo rappresentato in questa forma d'arte, ha le sue origini soprattutto in Italia. Ciò vale in particolar modo per il Gran Teatro La Fenice. Quante meravigliose opere sono state create e rappresentate per la prima volta in questo teatro, quanti nomi altisonanti hanno qui operato o contribuito affinché rappresentazioni diventassero un ineguagliabile evento. Il mondo, l'Europa, ma soprattutto noi tedeschi abbiamo un grande debito di riconoscenza verso l'arte e la cultura italiana in generale e verso l'opera in particolare. Dalle comuni radici nasce la corresponsabilità nel preservare questa eredità.

Poter contribuire con questa recita straordinaria alla rinascita del Gran Teatro La Fenice è per gli artisti e collaboratori dell'Opera di Chemnitz una grande gioia e un grande onore. Sento il bisogno di dirVi che il nostro piccolo contributo viene dal cuore e che gli auguri di tutti i partecipanti alla versione originale del Tannhäuser risoneranno dal palcoscenico del PalaFenice. Il Ministro degli Esteri della Repubblica Federale di Germania, Dr. Klaus Kinkel, ha assunto l'alto patrocinio di questa beneficiata dell'Opera di Chemnitz. L'iniziativa della Sassonia, presentata dalla città di Chemnitz, è perciò da intendersi anche come contributo tedesco al progetto di riaprire il Gran Teatro La Fenice allo scadere del millennio. Sono certo, che questo nostro contributo potrà essere solo una delle tante pietre necessarie, forse sarà d'incentivo per altri, sicuramente però, è anche un grazie alla Vostra città che cerca di conservare una ineguagliabile eredità culturale europea. Dalla regione natia di Wagner, la Sassonia, portiamo nella città nella quale egli morì la versione originale di Dresda. Con questa prima messa in scena della versione originale, dopo il 19 Ottobre 1845, vogliamo dare anche un contributo al simposio «Tannhäuser da Dresda a Vienna 1845-1875» che si svolge nell'ambito delle Giornate Wagneriane. Il mio particolare ringraziamento va all'associazione Richard Wagner di Venezia, responsabile per l'organizzazione delle Giornate Wagneriane 1996, e soprattutto al Prof. Giuseppe Pugliese e signora, Alessandra Pugliese-Althoff, per l'aiuto datoci durante la preparazione della rappresentazione. Come è uso nell'ambiente del teatro auguro al progetto per la ricostruzione del Gran Teatro La Fenice un vigoroso Toi, Toi, Toi (in bocca al lupo).

Rolf Stiska
Sovrintendente del Teatro di Chemnitz

CITTÀ DI CHEMNITZ

*Egregio collega
prof. Massimo Cacciari,*

quando alcune settimane fa su Suo invito sono stato a Venezia per presentare il progetto della recita straordinaria dell'Opera di Chemnitz, mi è stata data l'occasione di vedere il luogo a favore del quale sarà rappresentato il Tannhäuser di Wagner al Tronchetto. Ho potuto vedere, profondamente scosso, cosa era rimasto di questa maestosa casa di grande tradizione musicale europea: un mucchio di rovine, nel quale era difficile immaginarsi la bellezza originale del Gran Teatro la Fenice. Tavole di legno sono state messe a coprire un miscuglio di ceneri acquose odoranti ancora d'incendio. Del palcoscenico non è rimasto altro che un giuoco di «Mikado» fatto di travi cadute e dove sul quadro di Arvid Blatas si vedono i lussuosi palchi, si aprono ora buchi vuoti nel muro. Solo la facciata e ancora intatta e dà il coraggio di sperare che il progetto di riaprire il Gran Teatro La Fenice per la fine del millennio possa essere realizzato.

Durante la conferenza stampa a Cà Farsetti Le ho espresso, egregio collega, la mia grande gioia e soddisfazione, che il governo del Land Sassonia avesse scelto l'Opera di Chemnitz per realizzare la recita straordinaria al PalaFenice come contributo tedesco alla ricostruzione. Come Sindaco di una grande città della Sassonia con una grande tradizione industriale ma anche culturale, conosco quanto importante sia l'aiuto solidale per poter superare problemi non previsti. Malgrado le grandi difficoltà economiche iniziali dopo la riunificazione tedesca i politici della mia città hanno deciso di completare il risanamento totale dell'Opera di Chemnitz, iniziato nel 1988. Era chiaro per noi che il completamento di un teatro d'opera di grande tradizione, attualmente con il più moderno palcoscenico del continente, era anche un segno di ottimismo e di riflessione sulla qualità della vita attraverso la cultura. Gli abitanti di Chemnitz hanno capito tutto ciò e il 19 dicembre 1992 hanno potuto prendere possesso del loro Teatro d'Opera. Malgrado tutti gli sforzi ciò non sarebbe stato possibile senza l'aiuto dello Stato Libero della Sassonia e dei vecchi Länder della Repubblica Federale.

Venezia non solo ha una grande tradizione culturale - Venezia è cultura!

La invidia, egregio collega Cacciari, per la bellezza unica della sua città. Non la invidia però per i problemi legati a questa unicità e la responsabilità che ne deriva, che include anche la responsabilità per una eredità culturale mondiale.

Quando alla continua minaccia dell'acqua si aggiunge l'attuale del fuoco, l'aiuto è assolutamente necessario e per noi logico. Chemnitz augura al Teatro La Fenice la rinascita dalle ceneri. Sostenuti da tutti gli abitanti della nostra città vogliamo con l'opera Tannhäuser dare un contributo a questa rinascita. I miei migliori auguri accompagnano gli artisti di Chemnitz al PalaFenice e includono il Toi, Toi, Toi da parte della città.

*Dr. Peter Seifert
Sindaco della città di Chemnitz*

CITTÀ DI VENEZIA

Illustre Sindaco, caro Collega,

dieci mesi fa, nella notte fra il 29 e il 30 gennaio, un furioso incendio distrusse il Gran Teatro La Fenice. Si consumava, con quell'orrendo rogo, un'autentica tragedia, non solo per Venezia e l'Italia, ma per il mondo intero.

La grande mobilitazione che seguì dimostrò con ogni evidenza quanto l'avvenimento avesse toccato e scosso le coscienze degli uomini e dunque quale alto significato rivestisse quel "tempio" della musica e della cultura. Ma dimostrò anche l'unanime volontà di reagire a tanto crudele sorte, di ricostruire il mitico Teatro in tempi rapidi e di restituirlo ai Veneziani e a tutta la comunità civile.

Il secolo che sta finendo conosce ancora stridenti contraddizioni, incomprensioni, violenze. È indispensabile dialogare per capirsi e lavorare insieme; è indispensabile quindi affidarsi ad un linguaggio universale, riscoprire radici e valori comuni, esaltare motivi che uniscono, trovare momenti di aggregazione e di solidarietà.

Ecco perché il gesto dell'Opera di Chemnitz – straordinariamente esplicitato attraverso la rappresentazione del Tannhäuser, che esalta la conquista della redenzione attraverso l'amore – presenta per me motivi di particolare compiacimento: per affinità, per "simpatia", certo, ma altresì per il desiderio di operare nella consapevolezza della propria imprescindibile funzione nell'ambito delle attività dell'uomo.

Dunque, a dispetto della tristezza del momento, è un impegno in prospettiva, l'accettazione di una sfida che va affrontata nel nome della civiltà e delle generazioni future. Sotto questi auspici, Venezia non soltanto vedrà risorgere presto il proprio Gran Teatro ma, di qui ad allora, avrà anche la grande consolazione di vedere La Fenice continuare a vivere.

Per l'eccezionale contributo in questo senso, desidero esprimereLe, illustre Sindaco, la profonda riconoscenza mia e dei miei concittadini nei confronti dell'Opera e dei cittadini di Chemnitz.

Massimo Cacciari
Sindaco di Venezia

TEATRO LA FENICE

Caro Collega,

le tre recite di Tannhäuser che il teatro di Chemnitz regala alla città di Venezia rappresentano uno dei momenti più alti dell'ampia gara di solidarietà sviluppatasi dopo il drammatico incendio che ha distrutto il nostro Teatro.

Un sentito ringraziamento va a quanti hanno contribuito a questo avvenimento: i lavoratori del Teatro di Chemnitz, la sua Municipalità, il Ministero degli Esteri della Germania, il Ministero per la Scienza e per l'Arte della Sassonia e l'Ambasciata di Germania in Italia.

Un'occasione come questa credo sia comunque anche il momento più opportuno per far sapere che in città e all'interno del Teatro è viva e forte una determinata volontà affinché la Fenice venga ricostruita al più presto.

Ed è la possibilità di raggiungere questo obiettivo nei tempi stabiliti – oggi fattori quanto mai concreti – che ci ha aiutato a superare le enormi difficoltà che abbiamo incontrato nei difficili e duri mesi della ripresa.

Possiamo ora offrire agli amici e colleghi di Chemnitz un Teatro perfettamente funzionante e funzionale: una struttura che non ha nemmeno un anno, ma che ha già ospitato una serie di avvenimenti musicali straordinari.

Aver scelto da parte vostra di esibirvi a Venezia, al PalaFenice, è quindi per noi un'altra grande soddisfazione perché così si arricchisce il patrimonio di questa tensostruttura che è ormai stata adottata con affetto dal nostro pubblico, dopo i primi momenti di ritrosia.

L'auspicio che formulo è duplice: poter ricambiare la visita a Chemnitz, e che voi possiate ritornare alla Fenice ricostruita.

Da parte di tutti i lavoratori della Fenice formulo un augurio per il pieno successo dello spettacolo e ancora una volta un ringraziamento.

Gianfranco Pontel
Sovrintendente Teatro La Fenice



Ritratto di Richard Wagner.

sommario

13
IL LIBRETTO
traduzione e cura di QUIRINO PRINCIPE

63
TANNHÄUSER IN BREVE

64
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

73
LA LOCANDINA

75
EGON VOSS
DRESDA-PARIGI-VIENNA: LE METAMORFOSI DEL *TANNHÄUSER*

85
LUCA ZOPPELLI
LIED UND DRAMA
Osservazioni sulla struttura drammatica del *Tannhäuser*

95
GIUSEPPE PUGLIESE
QUALE *TANNHÄUSER*

103
TANNHÄUSER SECONDO RICHARD WAGNER

107
CRONOLOGIA

113
VOLKMAR LEIMERT
SULLA MESSA IN SCENA DELL'OPERA DI CHEMNITZ

121
MICHAEL HEINICKE
APPUNTI SU *TANNHÄUSER*

125
STORIA DEL TEATRO DI CHEMNITZ

127
TANNHÄUSER A CHEMNITZ

131
GIORGIO GUALERZI
PER UN BILANCIO DI *TANNHÄUSER*

135
UNO SCRITTORE ALL'OPERA
PERCENTO (IL DILEMMA DEL PELLEGRINO) di Mario Giorgi

I programmi di sala del Teatro La Fenice sono a cura di *Cristiano Chiarot*,
con la collaborazione di *Paolo Cecchi* e *Luca Zoppelli* per la parte musicologica,
e di *Maria Teresa Muraro* per la ricerca iconografica.

IL LIBRETTO

TANNHÄUSER

traduzione e cura di
QUIRINO PRINCIPE

TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG

TANNHÄUSER E LA TENZONE DEI CANTORI ALLA WARTBURG

Handlung in drei Aufzügen

Azione scenica in tre atti

PERSONEN

Hermann, Landgraf von Thüringen
Tannhäuser
Wolfram von Eschinbach
Walter von der Vogelweide
Biterolf
Heinrich der Schreiber
Reinmar von Zweter
Elisabeth, Nichte des Landgrafen
Venus
Ein junger Hirt
Vier Edelknaben

} Ritter und Sänger

*Thüringische Ritter, Grafen und Edelleute -
Edelfrauen - Ältere und jüngere Pilger -
Die drei Grazien - Jünglinge -
Sirenen, Najaden, Nymphen, Amoretten,
Bacchantinnen, Satyre und Faune*

*Thüringen. Wartburg.
Im Anfange des 13. Jahrhunderts.*

EINLEITUNG

Schon in Paris (1841) war in Wagner, während er mit der Ausarbeitung seines Hohenstaufen-dramas „Die Sarazenin“ sich abmühte, durch ein ihm zufällig zur Hand gekommenes Sagenbüchlein vorübergehend der Plan zu einer Oper „Der Venusberg“ aufgetaucht. Feste Gestalt gewann er jedoch erst nach seiner Rückkehr in die Heimat während des Sommeraufenthaltes in Teplitz 1842. Auf einer von hier unternommenen Fußwanderung ins böhmische Gebirge wurde in einer stimmungsvollen Mondnacht auf dem romantischen Schreckenstein bei Aussig der vollständige Entwurf der Oper aufgezeichnet. Doch die Aufführung des *Rienzi* und die anschließenden Dresdener Begebenheiten verzögerten die Ausführung der Dichtung und den Beginn der Komposition. Erst im Frühjahr

PERSONAGGI

Hermann, langravio di Turingia
Tannhäuser
Wolfram von Eschinbach
Walter von der Vogelweide
Biterolf
Heinrich der Schreiber
Reinmar von Zweter
Elisabeth, nipote del langravio
Venere
Un giovane pastore
Quattro paggi

} cavalieri e cantori

*Cavalieri, conti e nobili turingi -
Nobili dame - Vecchi e giovani pellegrini -
Le tre Grazie - Giovinetti -
Sirene, naiadi, ninfe, amorini, baccanti,
satiri e fauni*

*Turingia. Wartburg.
Al principio del XIII secolo.*

INTRODUZIONE

Già a Parigi (1841), mentre Wagner si sforzava di condurre a compimento il suo dramma *Die Sarazenin* (*La saracena*) ambientato nell'epoca degli Hohenstaufen, si era fatto strada nella sua mente il progetto per un'opera, *Der Venusberg* (*La montagna di Venere*), e lo stimolo era stato un libriccino di leggende germaniche, capitato per caso nelle sue mani. L'idea prese una forma definita soltanto dopo il ritorno di Wagner in patria, durante un suo soggiorno estivo a Teplitz nel 1842. In una lunga escursione a piedi da quella città sino ai monti della Boemia, in una suggestiva notte di luna trascorsa sul romantico Schreckenstein (la «Roccia dell'orrore») presso Aussig, fu scritto l'intero abbozzo dell'opera. Ma l'esecuzione di *Rienzi* a Dresda, con relative vicende connesse, dilazionò il compimento del

1845 war der Text und am 29. Dezember 1844 die musikalische Skizze beendet. Die vollständige Partitur war erst am 13. April 1845 abgeschlossen. Die Aufführung fand noch im gleichen Jahre am 19. Oktober unter des Komponisten eigener Leitung in Dresden statt, und das Werk gewann sich allmählich eine zahlreiche Schar von Bewunderern. Folgeschwer für die Weiterverbreitung der Oper war die erste auswärtige Aufführung am 18. Februar 1849 im kleinen Weimar unter Liszts liebevoller Protektion.

Der „Tannhäuser“ hat unter allen Werken Wagners die meisten Wandlungen und Umarbeitungen erfahren. Ja bis heutigentags ist über eine allgemein anerkannte, endgültige Fassung keine Einigkeit erzielt. Noch unter Wagners eigener Leitung in Dresden machte das Finale der Oper nacheinander vier Wandlungen durch, bis die noch heute an den meisten Bühnen übliche, sog. „alte Fassung“ endgültig das Feld behauptete. Der auch im Wortlaut hiervon stark abweichende Ur-Tannhäuser (1845) unterscheidet sich vor allem von dem späteren dadurch, daß weder Venus noch die Leiche der Elisabeth nochmals auf der Bühne erscheinen: Bei Tannhäusers Anruf der Venus erglüht der Hörselberg in rotem Lichte und, wenn dieser Zauberspuk durch Wolfram gebannt ist, zeigen Fackelschein auf der Wartburg und der Klang des Totenglöckleins den Tod der Elisabeth an. Diesen eigentlich poetisch viel zarteren, mehr andeutenden Schluß vergrößerte Wagner später, um bei einem für solche Feinheiten nicht recht empfänglichen Publikum die sinnliche Wirkung zu steigern, dahin, daß Venus in dem in rosiger Glut erglühenden, durchsichtigen Hörselberg sichtbar wird und singt, andererseits die jüngeren Pilger als sichtbares Zeichen der Erlösung den frisch grünenden Priesterstab vor sich hertragen. Diese zweite Fassung erweiterte Wagner bei einer Neueinstudierung des Werkes in Dresden 1847 nochmals, indem er nun nicht nur Venus (und zwar jetzt nicht mehr nur im Hörselberg, sondern auf der Bühne selbst), sondern auch die Leiche der Elisabeth sichtbar werden läßt (dieser nächtliche Trauerzug von der Wartburg in das Tal wirkt immer etwas unwahrscheinlich), dafür aber den Chor der jüngeren Pilger mit der Wunderverkündigung durch einen allgemeinen Chor:

poema drammatico e l'inizio della composizione. Il testo fu ultimato soltanto al principio del 1845, e l'abbozzo della stesura musicale il 29 dicembre 1844. La partitura fu completata in ogni suo dettaglio soltanto il 15 aprile 1845. L'esecuzione ebbe luogo il 19 ottobre dello stesso anno a Dresda sotto la direzione dell'autore, e l'opera si assicurò una schiera sempre crescente di ammiratori. Ricca di conseguenze per l'ulteriore diffusione e fama dell'opera fu la prima esecuzione al di fuori del regno di Sassonia, nella piccola Weimar, sotto i benevoli auspici di Liszt.

Fra tutte le opere di Wagner, *Tannhäuser* è quella che ha conosciuto il maggior numero di modifiche e di rielaborazioni. Anzi, sino ai giorni nostri non è stata ancora raggiunta un'unità di pareri e di criteri su quella che dev'essere considerata la versione definitiva, comunemente riconosciuta come tale. Già sotto la direzione dello stesso Wagner a Dresda, il finale dell'opera subì quattro varianti, l'una di seguito all'altra, e infine guadagnò terreno quella ancora oggi eseguita abitualmente nella maggior parte dei teatri: la cosiddetta *alte Fassung* (versione antica). L'*Ur-Tannhäuser* (*Tannhäuser* originario) del 1845, che da quella versione si discosta nettamente anche nel testo poetico-drammatico, si distingue dalla redazione più tarda soprattutto per il fatto che non ricompaiono sulla scena, verso la fine dell'opera, né Venere circondata di luce rosea né Elisabeth, la cui salma è trasportata in corteo: nella versione originaria, quando Tannhäuser invoca Venere, il Hörselberg arde di luce rossastra, e dopo che Wolfram ha esorcizzato quella demoniaca apparizione, viene annunciata la morte di Elisabeth dal bagliore di torce sulla Wartburg e dal fievole rintocco di campane a morto. Era una conclusione poeticamente assai più delicata e stilizzata; più tardi, Wagner la appesantì rendendo espliciti i dettagli, per accrescere, a beneficio di un pubblico non certo capace di apprezzare la finezza di quelle sfumature, l'effetto visivo. Perciò decise di render visibile Venere nel roseo alone di fiamma del trasparente Hörselberg, le assegnò dei versi da cantare in quella scena, e d'altra parte introdusse sulla scena i giovani pellegrini che recano il pastorale proprio allora rinverdito come segno visibile della redenzione. Questa seconda versione fu sviluppata ulteriormente da Wagner nel 1847, in occasione di una nuova messa in scena

Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
Er geht nun ein in der Seligen Frieden

ersetzte. Diesen zu Unrecht gestrichenen, für den dramatischen Ausgang unbedingt erforderlichen Chor der jüngeren Pilger hat Wagner schließlich in der früheren Form wieder eingefügt und ihm den ursprünglich an seine Stelle gerückten kurzen allgemeinen Chor angehängt. Hiermit hatte der Dresdener „Tannhäuser“ glücklich seine endgültige Fassung erlangt.

Doch vierzehn Jahre später wurde an dem Werk ein letzte, und zwar diesmal die allereinschneidendste Änderung vorgenommen. Als 1861 Kaiser Napoleon III. den Befehl zur Einstudierung des Tannhäuser an der Pariser Oper erteilte, empfand man es als sehr nachteilig, daß das Werk im 2. Akt kein Ballett enthalte, was damals in Paris bei einer Oper unbedingt erforderlich erschien, und man stellte an Wagner allen Ernstes das Ansinnen, ein solches einzufügen. Das war nun natürlich unmöglich (dieser Umstand brachte ja schließlich die Aufführung zu Fall), doch Wagner erklärte sich bereit, statt dessen den Venusberg entsprechend auszugestalten. Hierdurch wollte er einesteils dem französischen Geschmack, soweit es ihm möglich war, eine Konzession machen, dann aber wirkte noch ein persönliches inneres Motiv hierbei mit. Wagner empfand seit langem den Venusberg „als die schwache Partie“ seines Werkes. Er hatte ursprünglich in Venus der Elisabeth einen gleichberechtigten Gegenpol, in ihren zwei verschiedenen Weltanschauungen einander entgegenstellen wollen. Das war ihm damals noch nicht recht geglückt. Er hatte inzwischen erkannt, daß er, als er den Tannhäuser schrieb, „so etwas, wie es hier nötig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehörte eine bei weitem größere Meisterschaft, die er erst gewonnen hatte, als er Isoldes letzte Verklärung geschrieben“. Er ging daher an eine Umgestaltung seines Werkes, wie sie uns jetzt in der sog. „Pariser Bearbeitung“ vorliegt.

Der ursprüngliche Entwurf des Pariser Venusberges ist noch weitgehender als der schließlich ausgeführte und näherte sich geradezu einer Ausstattungspantomime mit Mänadenzug, Opferung eines schwarzen Bockes, Wassergeistern usw. Aber auch jener kommt einer völligen Um-

dell'opera a Dresda, nella quale rese visibile non soltanto Venere (e non più sul Hürselberg nello sfondo, ma proprio sulla scena), ma anche la salma di Elisabeth (questo notturno corteo funebre che dalla Wartburg scende a valle ha sempre qualcosa di poco plausibile come effetto drammatico), ma a tal fine egli sostituì il coro dei giovani pellegrini annuncianti il miracolo con un coro generale di tutti i presenti sulla scena:

Al penitente, la salvezza della Grazia è donata,
egli ora entra nella pace dei beati¹

Quel coro di giovani pellegrini, eliminato a torto e assolutamente necessario all'esito drammatico, Wagner alla fine lo reintrodusse nella forma primitiva, e lo fece seguire dal breve coro generale che prima aveva adottato in sua sostituzione. In questo caso, il *Tannhäuser* di Dresda approdò felicemente alla sua versione definitiva.

Ma quattordici anni dopo, l'opera fu sottoposta a un'ultima modifica, che fu, questa volta, particolarmente drastica e radicale. Quando, nel 1861, l'imperatore Napoleone III impartì l'ordine di mettere in scena *Tannhäuser* all'Opéra di Parigi, l'opinione pubblica sentì come molto negativo il fatto che l'opera, nel II atto, non contenesse un balletto, ciò che allora a Parigi appariva del tutto irrinunciabile in uno spettacolo operistico, e si pretese, con tutta serietà, che Wagner aggiungesse quell'elemento spettacolare. Naturalmente, ciò era impossibile (questa circostanza fu decisiva nel provocare l'insuccesso dell'esecuzione), ma Wagner si dichiarò pronto a sviluppare e ad arricchire la scena del Venusberg per compensare l'assenza del balletto. In tal senso, egli volle fare, da un lato, una concessione al gusto francese, per quanto ciò gli era possibile, ma in questa decisione agì, d'altro canto, anche un intimo movente personale. Da molto tempo, Wagner sentiva la scena del Venusberg come «il lato debole» del suo lavoro. In origine, egli aveva inteso Venere come l'esatto contraltare di Elisabeth: le due figure dovevano contrapporsi, rappresentando due opposte concezioni del mondo. In un primo tempo, questo intento non fu realizzato con esito molto felice. Nel frattempo, prima del 1861, egli aveva ammesso: «All'epoca in cui scrissi *Tannhäuser* non ero in grado di realizzare pienamente ciò che in quest'opera è necessario; mi sarebbe occorsa una ben maggiore mae-

gestaltung gleich. An Stelle des Liebeshofes der Göttin mit seinen sinnenfrohen Liebesfreuden ist jetzt ein Fest dämonischer Raserei und schwüler Sinnlichkeit getreten, das seinen Höhepunkt erreicht in dem auf das Lustmotiv aufgebauten Orchestersturm, der die Geilheit der Faune und Satyrn erschreckend deutlich malt. Neueingefügt sind auch die zwei lebenden Bilder „Entführung Europas“ und „Leda mit dem Schwan“, die die Macht der Liebe versinnbildlichen sollen. In der großen Szene zwischen Venus und Tannhäuser beschränkt sich die Umarbeitung zunächst auf den musikalischen Teil. Alles wird jetzt viel komplizierter, in den Klanwirkungen raffinierter. Die Orchesterbegleitung wird im Gegensatz zu früher mit den Singstimmen eng motivisch verwebt, um sich bei der Stelle „Geliebter, komm, sieh' dort die Grotte“ durch Verarbeitung von fünf Motiven zu einem kontrapunktischen Höhepunkt von be rauschendem Klangreiz zu erheben. Die zweite Hälfte der Szene von „Zieh' hin Betörter“ ist vollständig neu. Daß der Text hier oft gekünstelt wirkt, liegt daran, daß Wagner den von ihm deutsch aufgezeichneten Entwurf nach der ins Französische übersetzten Fassung komponierte und der deutsche Text nunmehr eine Rückübersetzung ins Deutsche vorstellt, die durch die Rücksichtnahme auf die Gesangstimme sehr beengt blieb. Der Partiturtex t weicht daher nicht unwesentlich von Wagners ursprünglicher deutscher Niederschrift ab. Außer diesen beiden Szenen weist die Pariser Bearbeitung nur noch eine wesentliche Änderung auf: im Sängerkrieg. Hier ist der Gesang Walter von der Vogelweides gestrichen und die beiden Entgegnungen Tannhäusers, die erste an Wolfram, und die an Walter, zu einer längeren an Wolfram zusammengezogen.

Die Pariser Bearbeitung zeigt, wie Wagner den Tannhäuser im Jahre 1861 komponiert hätte, die neuen Stücke stehen aber natürlich in recht merkbarem Gegensatz zu den übrigen Partien des Werkes. Es stoßen jetzt zwei ganz fremde Stilarten schroff aufeinander, und die Einheitlichkeit des Kunstwerkes erscheint gefährdet. So meisterhaft und als Verbesserung anzusprechen die neuen Teile, für sich betrachtet, daher auch sind, im Hinblick auf das ganze Werk kann man sich mit dieser Bearbeitung nur schwer befreunden. Es ist daher verständlich, daß die mei-

stria, che conquistai soltanto dopo avere ideato poeticamente e musicalmente l'estrema trasfigurazione di Isolde». Perciò, egli si decise a ridisegnare completamente *Tannhäuser*, e l'esito fu ciò che noi oggi chiamiamo *Pariser Bearbeitung* (rielaborazione parigina).

L'originario abbozzo della scena del Venusberg in versione parigina è ancora più sviluppato e articolato di quanto non sia, in quella stessa scena così come fu effettivamente eseguita, e somiglia quasi a una vera e propria pantomima coreografica con corteo di menadi, sacrificio di un capro nero, spiriti delle acque, eccetera. Ma anche la scena realmente eseguita ebbe connotati completamente diversi da quelli della versione di Dresda. In luogo della Corte d'Amore della dea, con i suoi lieti piaceri dei sensi, vi fu un'orgia sfrenata di demoni, piena di torrida sensualità, che raggiunse il culmine nella tempesta orchestrale costruita sul *Lustmotiv* (Motivo del piacere sensuale) e tale da mostrare sulla scena con evidenza la lussuria di fauni e satiri. Come elementi nuovi furono aggiunti anche due *tableaux vivants*, «Il ratto d'Europa» e «Leda con il cigno», simboleggianti la potenza dell'amore carnale. Nella grande scena tra Venere e Tannhäuser le modifiche riguardano quasi esclusivamente la scrittura musicale. Tutto si fa più complicato, e più raffinato negli effetti sonori. Diversamente dalle versioni anteriori, l'accompagnamento orchestrale è strettamente intrecciato con le voci cantanti in un tessuto motivico, sino a raggiungere nel passo «Geliebter, komm, sieh' dort die Grotte» («Amato, vieni! Guarda, là è la grotta») un culmine contrappuntistico che rielabora sovrapponendoli cinque motivi musicali, in una inebriante seduzione di suono. La seconda metà della scena, da «Zieh' hin, Betörter!» («Vattene, illuso!»), è completamente nuova. Il senso di artificiosa affettazione che qui il testo sovente suscita è dovuto al fatto che Wagner compose l'abbozzo, su un testo da lui reso in tedesco, sulla falsariga della versione tradotta in francese, e che il testo tedesco non è altro se non una retroversione dal francese in lingua tedesca, assai poco adatta alle esigenze delle voci cantanti. Il testo che si legge nella partitura si discosta, in misura tutt'altro che insignificante, dall'originario abbozzo di Wagner in tedesco. Oltre a queste due situazioni sceniche, la versione di Parigi mostra ancora soltanto un

sten Bühnen (zumal die Darstellung der wildsinnlichen Freuden des Venusberges sich im besten Falle mit unzulänglichen Andeutungen begnügen muß, meist aber zu einem unsinnigen Ausstattungsballett wird) trotz Wagners ausdrücklicher Erklärung, daß er in der Pariser Bearbeitung die einzig gültige Fassung des Tannhäuser erblicke, der alten Dresdener Fassung den Vorzug geben.

Der Sängerkrieg, dessen Hauptgestalt in der Sage Heinrich von Ofterdingen ist, soll 1206 stattgefunden haben, ist aber nicht historisch. Der Schöpfer des Gedichtes ist unbekannt, wahrscheinlich ist es ein Thüringischer Spielmann, vielleicht derselbe, dem wie die Dichtung von Lohengrin verdanken. Die Tannhäusersage dagegen entstand wohl in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nachweisbar ist sie allerdings erst im 15. Jahrhundert. Diese beiden Sagen haben ursprünglich keinen Zusammenhang, gar nichts miteinander gemein.

Erst Wagner hat sie enger verschmolzen, fußend auf einer allerdings falschen Hypothese von C.T.L. Lucas, daß Tannhäuser und Heinrich von Ofterdingen dieselbe Person sei.

Die Lucassche Arbeit hatte er in Paris durch Freund Lehrs kennen gelernt, und gerade diese Verknüpfung der beiden Sagenwelten war es gewesen, was ihn am meisten an dem Stoff reizte.

Die innere Motivierung hierfür gestaltete Wagner sehr glücklich durch die von ihm neu geschaffene Gestalt der Elisabeth, deren äußeres Vorbild die Landgräfin Sophie im Sängerkrieg ist.

Diese alten Sagenstoffe waren schon vor Wagner wiederholt nachgedichtet worden, namentlich von den Romantikern, so von Tieck (Tannhäusersage), von Hoffmann (Ofterdingensage) und Fouqué (Sängerkrieg).

Bei Wagner sind zahlreiche Einwirkungen dieser Vorgänger unleugbar zu erkennen (so z.B. Tieck in der Romerzählung), doch ist die Anlehnung an diese Vorbilder nicht stärker als die an die Quellen selbst.

Den Grundstock bot ihm bereits die Sage selbst, und das Geniale seiner Dichtung beruht in dem glücklichen Zusammenschweißen der vielen Einzelsplitter zu einem leuchtenden Edelstein.

mutamento essenziale: nella tenzone dei cantori. Qui, il canto di Walter von der Vogelweide è cancellato, e le due repliche di Tannhäuser, la prima a Wolfram e la seconda a Walter, sono sostituite da una più lunga replica a Wolfram.

La versione di Parigi mostra in quale stile Wagner avrebbe composto *Tannhäuser* se l'avesse ideato nell'anno 1861, ma naturalmente i pezzi composti *ex novo* si contrappongono in misura notevole alle altre parti del lavoro. Vengono a cozzare l'uno contro l'altro due criteri di stile del tutto incompatibili, e l'unità dell'opera d'arte appare compromessa. Per quanto le parti nuove siano magistrali e tendano a migliorare il risultato finale, è difficile, proprio per queste considerazioni, accettarle nell'insieme di questa rielaborazione. È comprensibile come la maggior parte dei teatri d'opera abbia preferito mettere in scena la vecchia versione di Dresda (a volte, nel migliore dei casi, la rappresentazione dei piaceri sensuali sul Venusberg si scontra con inadeguate indicazioni di regia; più spesso, la realizzazione scenica del balletto brilla per insipienza), e ciò malgrado l'esplicita dichiarazione di Wagner, che nella rielaborazione parigina scorgeva l'unica versione accreditabile di *Tannhäuser*.

La tenzone dei cantori, che appare nella sua forma primaria nell'ambito della leggenda di Heinrich von Ofterdingen, dovrebbe avere avuto luogo nel 1206, ma non è una vicenda dai precisi termini storici. L'autore del poema è ignoto; probabilmente era un giullare di Turingia, forse lo stesso cui dobbiamo il poema che narra la storia di Lohengrin. Dal canto suo, la leggenda di Tannhäuser prese forma nella seconda metà del secolo XIII; tuttavia, se ne può datare l'esistenza, in maniera dimostrabile, soltanto al secolo XV. Queste due leggende, di Ofterdingen e di Tannhäuser, non hanno alcun legame tra loro per quanto riguarda la loro origine, e nulla in comune nella materia narrativa. Wagner fu il primo a fonderle con la massima attenzione ai dettagli, basandosi sull'ipotesi di C.T.L. Lucas, per altro falsa, secondo cui Tannhäuser e Heinrich von Ofterdingen sarebbero stati la stessa persona. Wagner venne a conoscenza del saggio di Lucas, *Über den Krieg von Wartburg (La tenzone della Wartburg)*,² grazie all'amico Samuel Lehrs, e proprio l'intreccio dei due mondi leggendari fu ciò che soprattutto, in quella materia

ERSTER AUFZUG

ERSTE SZENE

(Die Bühne stellt das Innere des Venusberges dar. Weite Grotte, welche sich im Hintergrunde durch eine Biegung nach rechts wie anabsehbar dahinzieht. Im fernsten sichtbaren Hintergrunde dehnt sich ein bläulicher See aus; in ihm erblickt man die badenden Gestalten von Najaden; auf seinen erhöhten Ufervorsprüngen sind Sirenen gelagert. Im äußersten Vordergrunde links liegt Venus auf einem Lager ausgestreckt, vor ihr halb kniend Tannhäuser, das Haupt in ihrem Schoße. Die ganze Grotte ist durch rosiges Licht erleuchtet, den Mittelgrund nimmt eine Gruppe tanzender Nymphen ein; auf etwas erhöhten Vorsprüngen an den Seiten der Grotte sind liebende Paare gelagert, von denen sich einzelne nach und nach in den Tanz der Nymphen mischen. Ein Zug von Bacchantinnen kommt aus dem Hintergrunde in wildem Tanze dahergebraust; sie durchziehen mit trunkenen Gebärden die Gruppen der Nymphen und liebenden Paare, welche durch sie bald zu größerem Ungestüm hingerissen werden. Dem immer wilder gewordenen Tanze antwortet, wie im Echo, der Gesang der Sirenen: „Naht euch dem Strande!“ Die Tanzenden halten in der leidenschaftlichsten Gruppe plötzlich an und lauschen dem Gesang: „Naht euch dem Lande, wo in den Armen glühender Liebe selig Erwärmen still' eure Triebe!“ Von neuem belebt sich der Tanz und gelangt zu dem äußersten Grade wilden Ungestüms. Mit dem Moment der trunkensten bacchantischen Wut tritt eine schnell um sich greifende Erschlaffung ein. Die liebenden Paare scheiden sich nach und nach vom Tanze aus und lagern sich wie in angenehmer Ermattung auf den Vorsprüngen der Grotte. Der Zug der Bacchantinnen verschwindet nach dem Hintergrunde zu, vor welchem sich ein immer dichter werdender Duft ausbreitet. Auch im Vordergrunde senkt sich allmählich ein dichter Duft herab und verhüllt die Gruppen der Schlafenden wie in rosige Wolken, so daß endlich der sichtbare Teil der freigelassenen Bühne sich nur noch auf einen kleinen Raum beschränkt, in welchem bloß Venus und Tannhäuser in ihrer früheren Stellung zurückbleiben. In weiter Ferne verhallt der Gesang der Sirenen: „Naht euch dem Lande!“)

narrativa, lo attrasse. Un movente intimo e particolarmente forte fu il fascino esercitato su Wagner dalla figura, da lui ridisegnata in una nuova fisionomia, di Elisabeth, il cui modello preesistente è, nella tenzone dei cantori, Sophie, la moglie del langravio.⁵

Prima di Wagner, queste antiche narrazioni di natura leggendaria erano già state ripetutamente oggetto di moderne rielaborazioni poetiche, specialmente da parte di scrittori romantici: così Ludwig Tieck nella *Tannhäusersage*, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nella *Ofterdingensage* e Friedrich La Motte-Fouqué nel *Sängerkrieg*. In Wagner è innegabile e riconoscibile, in numerosi particolari, l'influenza su di lui esercitata da questi predecessori (si pensi a come Tieck narra il pellegrinaggio a Roma), ma la dipendenza da quei modelli romantici non è maggiore del debito che Wagner ha verso le fonti più antiche.

La leggenda originaria gli offrì già il nucleo centrale, e il carattere geniale della poesia wagneriana è la capacità di saldare insieme le singole schegge e le pietruzze in un'unica, lucente pietra preziosa.

Julius Kapp

Riproduciamo l'introduzione di Julius Kapp al testo sinottico della «alte Dresdner Fassung» e della «Pariser Fassung», presente nel volume contenente *Tannhäuser* (pp. 147-55) nelle *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, a cura di Julius Kapp (14 voll.), Hesse & Becker, Leipzig 1914. Sul testo della «Dresdner Fassung» curato da Kapp è condotta la presente traduzione. [ndt]

¹ Nell'originale: «Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden, / er geht nun ein in der Seligen Frieden». Nella versione definitiva dell'opera, abitualmente eseguita, i due versi sono lievemente variati, con significato identico: «Der Gnade Heil ward dem Büßer beschieden, / nun geht er ein in der Seligen Frieden!». [ndt]

² Il saggio di Christoph

Theodor Leopold Lucas era stato pubblicato nel 1838. [ndt]

⁵ Nella tenzone dei cantori narrata dall'antica leggenda di Heinrich von Ofterdingen, Sophie, moglie del langravio, ha un atteggiamento protettivo: mentre i cavalieri si lanciano su Ofterdingen, ella distende il mantello protettore su di lui. Hoffmann trasforma Sophie in una bella vedova, Mathilde von Falkenstein, che viene corteggiata da Wolfram e da Ofterdingen. [ndt]



Wilhelmine Schröder-Devrient e Joseph Tichatschek, rispettivamente Venere e Tannhäuser alla prima rappresentazione di Dresda, Hoftheater (1845).

ATTO PRIMO

ZWEITE SZENE

VENUS. TANNHÄUSER.

(Tannhäuser zuckt mit dem Haupte empor, als fahre er aus einem Traume auf. - Venus zieht ihn schmeichelnd zurück. - Tannhäuser führt die Hand über die Augen, als suche er ein Traumbild festzuhalten.)

VENUS

Geliebter, sag', wo weilt dein Sinn?

TANNHÄUSER

(schnell)

Zu viel! Zu viel!

(langsamer und leise)

O, daß ich nun erwachte!

VENUS

Sag', was kümmert dich?

TANNHÄUSER

Im Traum war mir's, als hörte ich -
Was meinem Ohr so lange fremd -
Als hörte ich der Glocken frohes Geläute!
O, sag'! Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?

VENUS

Wohin verlierst du dich? Was faßt dich an?

(Sie führt ihre Hand sanft über seine Stirn.)

TANNHÄUSER

Die Zeit, die ich hier weil', ich kann sie nicht
Ermessen! - Tage, Monde gibt's für mich
Nicht mehr; denn nicht mehr sehe ich die Sonne,
Nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne;

(weich)

Den Halm seh' ich nicht mehr, der frisch

[ergrünend

Den neuen Sommer bringt; - die Nachtigall

Hör' ich nicht mehr, die mir den

Lenz verkünde.

(lebhaft)

Hör' ich sie nie, seh' ich sie niemals mehr?

SCENA PRIMA

(La scena raffigura l'interno della montagna di Venere. Ampia grotta, che sul fondo, volgendosi a destra, dà l'impressione di prolungarsi a perdita d'occhio. In una parte del fondale, la più lontana e ancora visibile, si estende un lago azzurrognolo; in esso si vedono figure di naiadi bagnanti. Sirene sono distese sulle sporgenze della sponda. In primissimo piano, a sinistra, giace Venere mollemente adagiata su un talamo; dinanzi a lei, mezzo inginocchiato, Tannhäuser, con il capo sul grembo di lei. L'intera scena è illuminata da una luce rosea. La parte mediana della scena è occupata da un gruppo di ninfe danzanti. Su sporgenze un po' elevate ai lati della grotta giacciono coppie di amanti; qualche coppia, di tanto in tanto, si alza e si unisce alla danza delle ninfe. Un corteo di baccanti, rumoreggiando, viene dal fondo sfrenandosi in una danza selvaggia. Con ebbre movenze, le baccanti passano attraverso i gruppi delle ninfe e le coppie di amanti, che da esse sono trascinati a danzare con foga ancor più impetuosa. Alla danza, che diventa sempre più selvaggia, fra eco il canto delle sirene: «Venite alla spiaggia!». Coloro che stanno danzando, anche i più travolti dalla passione, si arrestano all'improvviso, e tendono l'orecchio al canto: «Accostatevi a terra, dove, tra le braccia di amore ardente, un beato tepore calmi le vostre brame appassionate!». Di nuovo la danza si anima e raggiunge il grado estremo di sfrenatezza. Nel momento in cui la furia orgiastica delle baccanti, ebbre sino al delirio, tocca il culmine, comincia a diffondersi un rilassamento che a poco a poco s'impadronisce dei presenti. Le coppie di amanti abbandonano la danza, l'una dopo l'altra, e come cadendo in una piacevole spossatezza si mettono a giacere sulle sporgenze della grotta. Il corteo delle baccanti si dirige, scomparendo alla vista, verso il fondale, da cui sorge e si diffonde una nebbia profumata che si fa sempre più fitta. Anche in primo piano una densa nebbia scende a poco a poco e nasconde i gruppi dei dormienti, come avvolgendoli in una nuvola rosea, sì che alla fine la parte visibile della scena rimasta sgombra si riduce a uno spazio ristretto in cui rimangono soltanto Venere e Tannhäuser nella loro posizione

VENUS

(mit ruhiger Verwunderung)

Ha! Was vernehm' ich? Welch tör'ge Klagen!
Bist du so bald der holden Wunder müde,
Die meine Liebe dir bereitet? - Oder
Wie? Reut es dich so sehr, ein Gott zu sein?
Hast du so bald vergessen, wie du einst
Gelitten, während jetzt du dich erfreust? - Mein
Sänger, auf! Ergreife deine Harfe!
Die Liebe fei're, die so herrlich du besingst,
Daß du der Liebe Göttin selber dir gewannst!
Die Liebe fei're, da ihr höchster Preis dir ward!

TANNHÄUSER

*(zu einem plötzlichen Entschlusse ermannt,
ergreift seine Harfe und stellt sich feierlich vor
Venus hin)*

Dir töne Lob! Die Wunder sei'n gepriesen
die deine Macht mir Glücklichem erschuf!
Die Wonnen süß, die deiner Huld entsprießen,
Erheb' mein Lied in lautem Jubelruf!
Nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen
Verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn:
Da, was nur Göttern einstens du erwiesen,
Gab deine Gunst mir Sterblichem dahin. -
Doch sterblich, ach! bin ich geblieben,
Und übergroß ist mir dein Lieben;
Wenn stets ein Gott genießen kann,
Bin ich dem Wechsel untertän;
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden seh'n' ich mich nach Schmerzen:
Aus deinem Reiche muß ich fliehn, -
O, Königin, Göttin! Laß mich ziehn!

VENUS

(wie aus einem Traume erwachend)

Was muß ich hören! Welch ein Sang!
Welch trübem Ton verfällt dein Lied?
Wohin floh die Begeist'ung dir,
Die Wonnensang dir nur gebot?
Was ist's? Worin war meine Liebe lässig?
Geliebter, wessen klagest du mich an?

TANNHÄUSER

Dank deiner Huld! Gepriesen sei dein Lieben!
Beglückt für immer, wer bei dir geweilt!
Ewig beneidet, wer mit warmen Trieben
In deinen Armen Götterglut geteilt!
Entzückend sind die Wunder deines Reiches,
Die Zauber aller Wonnen atm' ich hier;
Kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,

*precedentemente descritta. Da molto lontano
echeggia il canto delle sirene: «Accostatevi a ter-
ra!».)*

SCENA SECONDA

VENERE. TANNHÄUSER.

*(Tannhäuser solleva d'impeto il capo, come de-
standosi di soprassalto da un sogno. - Venere lo
attira di nuovo a sé, accarezzandolo. - Tannhäu-
ser si passa una mano sugli occhi, come se cer-
casse di fermare in sé un'immagine di sogno.)*

VENERE

Caro, dimmi, dove sei con il pensiero?

TANNHÄUSER

(rapidamente)

Troppo! Troppo!

(più lentamente, sottovoce)

Oh, potessi io destarmi!

VENERE

Dimmi, perché sei triste?

TANNHÄUSER

Stavo sognando, era come se udissi...
qualcosa che il mio orecchio da tempo non udiva...
qualcosa come un lieto rintocco di campane!
Dimmi! Da quanto tempo non lo ascoltavo più?

VENERE

In che cosa ti perdi? Che hai in mente?

(gli passa dolcemente la mano sulla fronte.)

TANNHÄUSER

Il tempo che ho trascorso qui, non saprei
misurarlo! - Giorni, lune, non esistono più
per me, poiché il sole più non vedo,
non più del cielo le amiche costellazioni;

(teneramente)

Non vedo più lo stelo, che fresco verdeggiando

porta la nuova estate; l'usignolo
non odo più, l'usignolo che annunci
a me la primavera.

Was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich dir.
Doch ich aus diesen ros'gen Düften
Verlange nach des Waldes Lüften,
Nach unsres Himmels klarem Blau,
Nach unsrem frischen Grün der Au',
Nach unsrer Vöglein lieben Sange,
Nach unsrer Glocken traurem Klange:
Aus deinem Reiche muß ich fliehn,
O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!

VENUS

(leidenschaftlich von ihrem Lager aufspringend)
Treuloser! Weh! Was lässest du mich hören?
Du wagtest meine Liebe zu verhöhnen?
Du preisest sie, und willst die dennoch fliehn?
Zum Überdruß ist dir mein Reiz gediehn?

TANNHÄUSER

O schöne Göttin! Wolle mir nicht zürnen!
Dein übergroßer Reiz ist's, den ich fliehe.

VENUS

Weh dir! Verräter! Heuchler! Undankbarer!
Ich lass' dich nicht! Du darfst von mir nicht ziehn!

TANNHÄUSER

Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer,
als jetzt, da ich für ewig dich muß fliehn!

(Venus hat sich mit heftiger Gebärde, ihr Gesicht in den Händen bergend, abgewandt. Nach einem Schweigen wendet sie es lächelnd und mit verführerischem Ausdrucke Tannhäuser wieder zu: Auf ihren Wink erscheint eine zauberische Grotte, auf welche sie deutet.)

VENUS

Geliebter, komm! Sieh dort die Grotte!
Von ros'gen Düften mild durchwallt!
Entzücken böt' selbst einem Gotte
Der süß'sten Freuden Aufenthalt!
Besänftigt auf dem weichsten Pfühle
Flieh' deine Glieder jeder Schmerz;
Dein brennend Haupt umwehe Kühle,
Wonnige Glut durchschwell' dein Herz.
Aus holder Ferne mahnen süße Klänge,
Daß dich mein Arm in trauter Näh' umschlänge;
Von meinen Lippen schlürfst du Göttertrank,
Aus meinen Augen strahlt dir Liebesdank.
Ein Freudenfest soll unsrem Bund entstehen,
Der Liebe Feier lass' uns froh begehen!

(con vivacità)

Non li udirò, non li vedrò mai più?

VENERE

(con tranquilla meraviglia)

Oh! Ma che cosa intendo? Che lamento insensato!
Così presto ti stancano le vaghe meraviglie
che il mio amor ti prepara? O forse tanto
sei pentito di essere un dio? Così presto
hai tu dimenticato le tue pene di un tempo,
mentre ora godi? Su, mio cantore! Prendi
la tua arpa! Celebra l'amore che hai saputo
cantar così splendidamente, tanto
da conquistare a te la dea d'amore!
Esalta l'amore, che fu per te il più alto premio!

TANNHÄUSER

(rinfrancato e spinto a un'improvvisa decisione, prende la sua arpa e si pone in atteggiamento solenne dinanzi a Venere)

Lode a te suoni! A quei prodigi onore
che il tuo poter creò per me felice!
Dolci gioie, che devo al tuo favore,
giubilante io canto, ad alta voce!
Gioie, delizie splendide, in eccesso,
bramò il mio cuore e i miei sensi assetati:
ciò che già ai soli dèi tu hai concesso
a me mortale la tua grazia ha dato. -
Ma, ahimè, mortale son rimasto io,
e troppo grande per me è il tuo amore;
se sempre può goder le gioie un dio,
al mutamento io mi sento inferiore.
Non voluttà soltanto è nel mio cuore,
per troppa gioia ora bramo il dolore:
io dal tuo regno ora vorrei fuggire, -
regina, dea! Oh, lasciami partire!

VENERE

(come destandosi da un sogno)

Che cosa debbo udire! Quale canto!
Qual triste suon la tua canzone! Dove
fuggì da te via l'ebbrezza, che sola
ti suggeriva canti di voluttà?
In che cosa il mio amore ti ha trascurato?
Caro, che cosa mi rimproveri?

TANNHÄUSER

Sia grazie al tuo favore! Sia lodato il tuo amore!
È beato per sempre chi ti ebbe vicina!
Invidiato in eterno chi gli impulsi e l'ardore
scaldò nelle tue braccia a una fiamma divina.

Nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weihn, -
Nein! - mit der Liebe Göttin schwelge im Verein.

SIRENEN

(aus weiter Ferne, unsichtbar)

Naht euch dem Strande,

Naht euch dem Lande!

VENUS

(Tannhäuser sanft nach sich ziehend)

Mein Ritter! Mein Geliebter! Willst du fliehn?

TANNHÄUSER

*(auf das Äußerste hingerissen, greift mit trun-
kener Gebärde in die Harfe)*

Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen,

Gesungen laut sei nur dein Preis von mir!

Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,

Und jedes holde Wunder stammt von dir.

Die Glut, die du mir in das Herz gegossen,

Als Flamme lodre hell sie dir allein!

Ja, gegen alle Welt will unverdrossen

Fortan ich nun dein kühner Streiter sein!

(Er läßt die Harfe sinken.)

Doch hin muß ich zur Welt der Erden,

Bei dir kann ich nur Sklave werden;

Nach Freiheit doch verlangt es mich,

Nach Freiheit, Freiheit dürste ich!

Zu Kampf und Streite will ich stehen,

Sei's auch auf Tod und Untergehen:

(entschlossen)

Drum muß aus deinem Reich ich fliehn,

O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!

VENUS

(im heftigsten Zorne)

Zieh' hin, Wahnbetörter, zieh' hin!

Verräter, sieh, nicht halt' ich dich!

Ich geb' dich frei, - zieh' hin! zieh' hin!

Was du verlangst, das sei dein Los!

Hin zu den kalten Menschen flieh',

Vor deren blödem, trübem Wahn

Der Freude Götter wir entflohn

Tief in der Erde wärmenden Schoß.

Zieh' hin, Betörter! Suche dein Heil,

Suche dein Heil - und find' es nie!

Bald weicht der Stolz aus deiner Seel'-

Demütig seh' ich dich mir nahn.

Affascina e seduce con prodigi il tuo regno,
qui respiro d'ogni attimo la magica dolcezza:
non c'è nel vasto mondo luogo al confronto degno,
facile è rinunciare ad ogni sua ricchezza.

Ma io da questi rosei vapori, io da questa
magica aura, aspiro all'aria della foresta,
vorrei del nostro cielo quell'azzurro sereno,
delle nostre campagne il verde fresco e pieno,
il bel canto dei nostri uccelli melodiosi,
delle fide campane i rintocchi armoniosi.
Io dal tuo regno ora vorrei fuggire,
regina, dea! Oh, lasciami partire!

VENERE

(balzando dal talamo, appassionatamente)

Ah, infedele! Che cosa mi fai udire?

Così il mio amore tu osi schernire?

Tu lo esalti, ma vuoi fuggire via!

Sazio sei dunque della mia malia?

TANNHÄUSER

Non adirarti con me, bella dea! Io fuggo
proprio l'eccesso della tua seduzione.

VENERE

Guai a te! Traditore! Ipocrita! Ingrato!

Non ti lascio andar via! Da me non puoi fuggire!

TANNHÄUSER

Mai fu il mio amore più grande, più vero,
di com'è ora, che da te devo fuggire per sempre!

*(Venere, con un gesto veemente, gli ha voltato le
spalle nascondendosi il volto tra le mani. Dopo
una pausa di silenzio, ella si volge di nuovo ver-
so Tannhäuser, sorridendogli in atteggiamento
di seduzione. A un suo cenno appare una grotta
incantata che ella gli addita.)*

VENERE

Amato, vieni! Guarda, là è la grotta

dove rosei vapori son diffusi!

Anche un dio rimarrebbe affascinato

da quel soave nido di piaceri.

Lenito da quei morbidi guanciali,

le tue membra abbandoni ogni dolore.

Frescura spiri intorno al tuo capo bruciante,

e voluttuoso ardore t'empia il cuor di delizia!

Da vaghe lontananze dolci suoni m'invitano

a cingerti con intimo amplesso tra le mie braccia;

dalle mie labbra suggi il nettare divino,

Zerknirscht, zertreten suchst du mich auf,
Flehst um die Zauber meiner Macht!

TANNHÄUSER
Ach, schöne Göttin, lebe wohl!
Nie kehre ich zu dir zurück!

VENUS
(verzweiflungsvoll)
Ha! kehrtest du mir nie zurück!

Kehrst du nicht wieder, ha!
So sei verflucht von mir
Das ganze menschliche Geschlecht!
Nach meinen Wundern dann vergebens sucht!
Die Welt sei öde, und ihr Held ein Knecht!
Kehr' wieder, kehre mir zurück!

TANNHÄUSER
Nie mehr erfreu' mich Liebesglück!

VENUS
Kehr' wieder, wenn dein Herz dich zieht!

TANNHÄUSER
Für ewig dein Geliebter flieht!

VENUS
Wenn alle Welt dich von sich stößt?

TANNHÄUSER
Vom Bann werd' ich durch Buß' erlöst!

VENUS
Nie wird Vergebung dir zu Teil!
Kehr' wieder, schließt sich dir das Heil!

TANNHÄUSER
Mein Heil! Mein Heil ruht in Maria!

(Venus sinkt mit einem Schrei zusammen und verschwindet. Mit Blitzesschnelle verwandelt sich die Bühne.)

DRITTE SZENE

(Tannhäuser, der seine Stellung nicht verlas-

dai miei occhi irraggia l'amore, e ti ringrazia.
Dal nostro stretto abbraccio, un tripudio di gioia
sorgerà; celebriamo, lieti, il rito d'amore!
Non consacrargli un timido sacrificio... oh, no!
Unito alla dea dell'amore, fa' turgidi i tuoi sensi!

SIRENE
(da molto lontano, invisibili)
Venite alla spiaggia,
accostatevi a terra!

VENERE
(attirando dolcemente a sé Tannhäuser)
Mio cavaliere! Amato! Vuoi fuggire?

TANNHÄUSER
(rapito, al limite estremo dell'estasi, con gesto ebbro afferra l'arpa)

Sempre a te, a te sola risuonerà il mio canto,
la tua lode sarà da me solo intonata a gran voce!
D'ogni bellezza è fonte il tuo soave incanto,
e ogni vago prodigio ha l'origine in te.
L'ardore che nel cuore tu mi hai infuso
divampi in chiara fiamma per te sola!
Sì, contro il mondo intero, costante e senza tregua
d'ora in poi voglio essere il tuo ardito campione!

(lascia cadere a terra l'arpa.)

Ma devo ritornare al mio mondo terrestre;
qui da te, solo schiavo io posso diventare;
di libertà io sento il desiderio,
di libertà, di libertà ho sete!
Voglio affrontare la lotta e la battaglia:
sia pure morte e perdizione il prezzo!

(deciso)
Perciò dal regno tuo devo fuggire,
regina, dea! Oh, lasciami partire!

VENERE
(nell'estrema agitazione dell'ira)
Vattene, pazzo! Vattene!
Vattene, traditore! vedi, non ti trattengo!
Ti do la libertà, - vattene! vattene!
Ciò che desideri sia la tua sorte!
Fuggi, ritorna a quei gelidi uomini
per la cui stolida e tetra follia
noi, gli dèi della gioia, via fuggimmo
nel caldo e fondo grembo della terra.
Vattene, illuso, cerca la salvezza,

sen hat, befindet sich plötzlich in ein schönes Tal versetzt. Blauer Himmel, heitere Sonnenbeleuchtung. - Rechts im Hintergrunde die Wartburg, links in größerer Ferne der Hørselberg. - Rechter Hand führt auf der halben Höhe des Tales ein Bergweg nach dem Vordergrunde zu, wo er dann seitwärts abbiegt; in demselben Vordergrund ist ein Muttergottesbild, zu welchem ein niedriger Bergvorsprung hinaufführt. - Von der Höhe links vernimmt man das Geläute von Herdeglocken; auf einem hohen Vorsprunge sitzt ein junger Hirt mit der Schalmei und singt.)

HIRT

Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
Zu ziehen durch Fluren und Auen;
Gar süßen Klang vernahm da mein Ohr,
Mein Auge beehrte zu schauen;
Da träumt' ich manchen holden Traum,
Und als mein Aug' erschlossen kaum,
Da strahlte warm die Sonnen,
Der Mai, der Mai war kommen.
Nun spiel' ich lustig die Schalmei,
Der Mai ist da, der liebe Mai!

(Er spielt auf der Schalmei. Man hört den Gesang der älteren Pilger, welche, von der Richtung der Wartburg herkommend, auf dem Bergweg sich nähern.)

GESANG DER ÄLTEREN PILGER

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
Der du des Pilgers Hoffnung bist!
Gelobt sei Jungfrau, süß und rein,
Der Wallfahrt wolle günstig sein!
Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
Kann länger sie nicht mehr ertragen;
Drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
Und wähle gern mir Müh' und Plagen.
Am hohen Fest der Gnad' und Huld
In Demut büß' ich meine Schuld;
Gesegnet, wer im Glauben treu:
Er wird erlöst durch Buß' und Reu'.

(Der Hirt, der fortwährend auf der Schalmei gespielt hat, hält ein, als der Zug der Pilger auf der Höhe ihm gegenüber ankommt.)

cerca la tua salvezza... e non trovarla mai!
Tra poco sarà vuota d'orgoglio la tua anima,
e già ti vedo, umile, riavvicinarti a me:
mi cerchi, come un cane bastonato,
e implori il mio potere, ché ancor t'empia d'incanti.

TANNHÄUSER

Ah, bella dea, addio!
A te mai più ritornerò!

VENERE

(con disperazione)
Ah! Mai più ritorneresti!

Se a me più non ritorni, ah!
sia da me maledetta
l'intera specie umana!
D'ora in poi bramerà invano i miei prodigi.
Il mondo sia deserto, e il suo eroe un servo!
Ritorna, ritorna a me!

TANNHÄUSER

Mai più godrò felicità d'amore!

VENERE

Ritorna ancora, se il cuor ti sospinge!

TANNHÄUSER

Per sempre fugge via il tuo amato.

VENERE

Anche se il mondo intero ti si oppone?

TANNHÄUSER

Dal bando, il mio riscatto sarà la penitenza.

VENERE

Mai ti sarà concesso il perdono.
Torna a me, qui è la via alla tua salvezza!

TANNHÄUSER

La mia salvezza! La mia salvezza è soltanto in Maria!

(Venere crolla a terra con un grido, e scompare. La scena si trasforma con fulminea rapidità.)

HIRT

(als die Pilger auf der ihm gegenüberliegenden Höhe angelangt sind, ruft ihnen, die Mütze schwenkend, laut zu)

Glückauf! Glückauf nach Rom!

Betet für meine arme Seele!

TANNHÄUSER

(der in der Mitte der Bühne wie festgewurzelt gestanden, sinkt heftig erschüttert auf die Knie)

Allmächt'ger, dir sei Preis!

Groß sind die Wunder deiner Gnade.

(Der Zug der Pilger biegt auf dem Bergweg bei dem Mutter-Gottesbilde links ab und verläßt so die Bühne. - Der Hirt entfernt sich ebenfalls mit der Schalmei rechts von der Höhe; man hört den Gesang der Pilger und die Herdeglocken immer entfernter.)

PILGERGESANG

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,

Der du des Pilgers Hoffnung bist!

Gelobt sei Jungfrau, süß und rein,

Der Wallfahrt wolle günstig sein!

TANNHÄUSER

(auf den Knien, wie in brünstiges Gebet versunken)

Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,

Kann länger sie nicht mehr ertragen;

Drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,

Und wähle gern mir Müh' und Plagen.

(Tränen ersticken seine Stimme, er neigt das Haupt tief zur Erde und scheint heftig zu weinen. Man hört in weiter Ferne den Pilgergesang fortsetzen bis zum letzten Verhallen, während sich aus dem tiefsten Hintergrunde, wie von Eisenach kommend, das Geläute von Kirchenglocken vernehmen läßt. Als auch dieses schweigt, hört man von links immer näherkommende Hornrufe.)

SCENA TERZA

(Tannhäuser, che non ha abbandonato la propria positura, si trova improvvisamente trasportato in una bella valle. Cielo azzurro, limpida luce del sole. - A destra, sullo sfondo, la Wartburg; a sinistra, in lontananza, il Hørselberg. - Sul lato destro della scena, un sentiero di montagna corre a mezza costa dalla Wartburg verso il proscenio, e là piega con una curva a gomito; proprio sul proscenio c'è un'immagine della Madonna, cui conduce, in salita, una bassa sporgenza del monte. - Dall'altura a sinistra si comincia a udire il suono dei campanacci di un gregge; su una sporgenza elevata siede un giovane pastore con la zampogna, e canta.)

PASTORE

Madama Holda è venuta dal monte,
su prati e campi è uscita a passeggiare;
dolce suono, ecco, udì il mio orecchio pronto,
e il mio occhio ebbe voglia di guardare;
così, più d'un bel sogno io sognai,
e non appena i miei occhi ebbi aperto
il sole dardeggiò i suoi caldi raggi:
maggio era qui, era venuto maggio.
Ora la mia zampogna suono, lieto:
ora maggio è con me, il bel maggio amato!

(Suona la zampogna. Si ode il canto dei vecchi pellegrini, i quali, procedendo lungo il percorso che viene dalla Wartburg, camminano sul sentiero a mezza costa e si stanno avvicinando.)

CANTO DEI VECCHI PELLEGRINI

A te, mio Gesù Cristo, m'incammino,
a te, speranza d'ogni pellegrino.
Lode alla Vergine soave e pura:
renda la via al peregrinar sicura!
Molto mi grava dei peccati il peso,
né lo posso più a lungo sopportare;
perciò non voglio sosta né riposo,
mi piace sceglier sforzi e pene amare.
All'alta festa di grazia e mercede
voglio espiare umilmente il mio peccato;
benedetto chi è saldo nella fede!
Con l'espiazione e il pentir si è riscattato.

(Il pastore, che ha continuato a suonare la zampogna, s'interrompe quando il corteo dei pellegrini)

VIERTE SZENE

(Von der Anhöhe links herab aus einem Waldwege treten der Landgraf und die Sänger, in Jägertracht, einzeln auf. Im Verlaufe der Szene findet sich der ganze Jagdtroß des Landgrafen nach und nach auf der Bühne ein.)

LANDGRAF

(auf halber Höhe, Tannhäuser erblickend)
Wer ist der dort in brünstigem Gebete?

WALTER

Ein Büßer wohl.

BITEROLF

Nach seiner Tracht ein Ritter.

WOLFRAM

(eilt zunächst auf Tannhäuser zu und erkennt ihn)
Er ist es!

DIE SÄNGER UND DER LANDGRAF

Heinrich! Heinrich! Seh' ich recht?

(Tannhäuser, der überrascht schnell aufgefahren ist, faßt sich und verneigt sich stumm gegen den Landgrafen, nachdem er einen flüchtigen Blick auf ihn und die Sänger geworfen.)

LANDGRAF

Du bist es wirklich? Kehrest in den Kreis zurück, den du in Hochmut stolz verließest?

BITEROLF

Sag', was uns deine Wiederkehr bedeutet?
Versöhnung? Oder gilt's erneutem Kampf?

WALTER

Nahst du als Freund uns oder Feind?

DIE ANDEREN SÄNGER AUBER WOLFRAM

Als Feind?

WOLFRAM

O fraget nicht! Ist dies des Hochmuts Miene? -
Gegrüßt sei uns, du kühner Sänger,
Der, ach! so lang' in unsrer Mitte fehlt!

ni, dopo una svolta, sta camminando nella sua direzione mentre si trova ancora sull'altura.)

PASTORE

(quando i pellegrini hanno raggiunto l'altura che gli sta di fronte, li chiama ad alta voce agitando il berretto)

Felice viaggio! Felice viaggio a Roma!

Pregate per la mia povera anima!

TANNHÄUSER

(che era rimasto in piedi al centro della scena, come saldamente radicato al suolo, cade in ginocchio, in preda a viva emozione)

Onnipotente, lode a te!

Della tua grazia son grandi i prodigi.

(La processione dei pellegrini, sempre camminando sul sentiero di montagna, piega a sinistra presso l'immagine della Madonna, e in tal modo esce di scena. - In modo analogo, il pastore con la sua zampogna abbandona l'altura e si allontana verso destra; si odono svanire, sempre più lontani, il canto dei pellegrini e il suono dei campanacci del gregge.)

CANTO DEI PELLEGRINI

A te, mio Gesù Cristo, m'incammino,

a te, speranza d'ogni pellegrino.

Lode alla Vergine soave e pura:
renda la via al peregrinar sicura!

TANNHÄUSER

(in ginocchio, come immerso in fervida preghiera)

Molto mi grava dei peccati il peso,
né lo posso più a lungo sopportare;
perciò non voglio sosta né riposo,
mi piace sceglier sforzi e pene amare.

(Lacrime soffocano la sua voce; egli china il capo toccando terra, e lo vediamo scosso dal pianto. Da remota lontananza si ode ancora il canto dei pellegrini, sino a quando la sua ultima voce si affievolisce e svanisce. Nel frattempo, da dietro la scena e da molto lontano, come se venisse da Eisenach, si ode il rintocco delle campane di una chiesa. Quando anch'esso tace, si ode da sinistra uno squillo di corno che si sta avvicinando sempre più.)

WALTER

Willkommen, wenn du friedlich nahst!

BITEROLF

Gegrüßt, wenn du uns Freunde nennst!

ALLE SÄNGER

Gegrüßt! Gegrüßt! Gegrüßt sei uns!

LANDGRAF

So sei willkommen denn auch mir!

Sag' an, wo weiltest du so lang'?

TANNHÄUSER

Ich wanderte in weiter, weiter Fern', -

Da, wo ich nimmer Rast noch Ruhe fand.

Fragt nicht! Zum Kampf mit euch kam ich

[nicht her.

Seid mir versöhnt, und laßt mich weiter ziehn!

LANDGRAF

Nicht doch! Der Unsre bist du neu geworden.

WALTER

Du darfst nicht ziehn.

BITEROLF

Wir lassen dich nicht fort.

TANNHÄUSER

Laßt mich! Mir frommet kein Verweilen,

Und nimmer kann ich rastend stehn;

Mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen,

Und nimmer darf ich rückwärts sehn.

DER LANDGRAF UND DIE SÄNGER

O bleib', bei uns sollst du verweilen,

Wir lassen dich nicht von uns gehn.

Du suchtest uns, warum enteilen

Nach solchem kurzen Wiedersehn?

TANNHÄUSER

(sich losreißend)

Laßt mich! Fort! Fort von hier!

DIE SÄNGER

Bleib'! Bleib' bei uns!

WOLFRAM

(Tannhäuser in den Weg tretend, mit erhobener Stimme)

Bleib' bei Elisabeth!

SCENA QUARTA

(Scendendo dal colle a sinistra, escono da un sentiero boschivo il langravio e i cantori in costume da caccia, l'uno dopo l'altro. Nel corso della scena, gli altri cacciatori al seguito del langravio occupano a poco a poco lo spazio scenico, entrando a piccoli gruppi.)

LANGRAVIO

(a mezza costa, scorgendo Tannhäuser)

Chi è là, in fervida preghiera?

WALTER

Certo, un penitente.

BITEROLF

Un cavaliere, direi, dal suo abito.

WOLFRAM

(si avvicina in fretta a Tannhäuser e lo riconosce)

Ma è lui!

I CANTORI E IL LANGRAVIO

Heinrich! Heinrich! Vedo bene?

(Tannhäuser, che colto di sorpresa è trasalito con un rapido sobbalzo, si ricompone e s'inchina muto al cospetto del langravio, dopo avere gettato un fugevole sguardo a lui e ai cantori.)

LANGRAVIO

Sei proprio tu? Ritorni alla cerchia di amici che nella tua alterigia superbo abbandonasti?

BITEROLF

Di', che significa per noi il tuo ritorno?

Conciliazione? O si tratta di una nuova contesa?

WALTER

Amico o nemico a noi ti avvicini?

GLI ALTRI CANTORI, TRANNE WOLFRAM

Nemico?

WOLFRAM

Non domandate! È questo l'aspetto di alterigia? -

A te salute, ardito cantore, che, ahimè!

da tanto tempo manchi in mezzo a noi!

TANNHÄUSER

(heftig und freudig erschüttert, bleibt wie festgebannnt stehen)

Elisabeth! O Macht des Himmels,
Rufst du den süßen Namen mir?

WOLFRAM

Nicht sollst du Feind mich schelten, daß ich ihn
genannt!

(zu dem Landgrafen)

Erlaubest du mir, Herr, daß ich Verkünder
seines Glücks ihm sei?

LANDGRAF

Nenn' ihm den Zauber, den er ausgeübt,
Und Gott verleihe' ihm Tugend,
Daß würdig er ihn löse!

WOLFRAM

Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
Bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
Durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest:
Ein Preis doch war's, den du allein errangst.
War's Zauber, war es reine Macht,
Durch die solch Wunder du vollbracht,
An deinen Sang voll Wonn' und Leid
Gebannt die tugendreichste Maid?

Denn, ach! als du uns stolz verlassen,
Verschloß ihr Herz sich unsrem Lied;
Wir sahen ihre Wang' erblassen,
Für immer unsren Kreis sie mied.
O kehre' zurück, du kühner Sänger,
Dem unsren sei dein Lied nicht fern;
Den Festen fehle sie nicht länger,
Aufs neue leuchte uns ihr Stern!

DIE SÄNGER

Sei unser, Heinrich! Kehre' uns wieder!
Zwietracht und Streit sei abgetan!
Vereint ertönen unsre Lieder,
Und Brüder nenne uns fortan!

TANNHÄUSER

*(von heftiger Rührung ergriffen, stürzt sich in
Wolframs Arme, begrüßt der Reihe nach herzlich
jeden der Sänger und verneigt sich innig
dankend vor dem Landgrafen)*

Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,

WALTER

Benvenuto, se a noi ti accosti in pace!

BITEROLF

Salute a te, se tu ci chiami amici!

TUTTI I CANTORI

Salute a te! Salute a te! Salute a te da tutti noi!

LANGRAVIO

Anch'io, dunque, ti dico: benvenuto!
Ma di': dove sei stato così a lungo?

TANNHÄUSER

Ho vagato lontano, molto lontano...
là dove mai trovai tregua o riposo.
Non domandate! Qui non son venuto per
[sfidarvi a contesa.
Con me fate la pace, e lasciatemi andare!

LANGRAVIO

Ma no! Tu sei di nuovo uno dei nostri!

WALTER

Non puoi andartene.

BITEROLF

Non ti lasciamo andar via.

TANNHÄUSER

Non mi fa bene star con voi. Lasciatemi!
Mai io posso far sosta e riposare;
la mia strada m'impone di andare sempre avanti,
né mai io posso volgermi a guardare indietro.

IL LANGRAVIO E I CANTORI

Oh, resta! Qui da noi devi sostare,
e non lasciamo che tu ci abbandoni.
Tu ci cercasti: perché tanta fretta
dopo questo sì breve rivederci?

TANNHÄUSER

(svicolandosi)
Lasciatemi! Via! Via da qui!

I CANTORI

Rimani, rimani con noi!

WOLFRAM

*(tagliando la strada a Tannhäuser, e alzando la
voce)*

Rimani con Elisabeth!

Die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
Die Fluren prangen reich geschmückt.
Der Lenz mit tausend holden Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In süßem, ungestümem Drängen
Ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!

LANDGRAF UND DIE SÄNGER

Er kehrt zurück, den wir verloren!
Ein Wunder hat ihn hergebracht.
Die ihm den Übermut beschworen,
Gepriesen sei die holde Macht!
Nun lausche unsren Hochgesängen
Von neuem der Gepries'nen Ohr!
Es tön' in frohbelebten Klängen
Das Lied aus jeder Brust hervor!

(Der ganze Jagdtroß hat sich im Tale versammelt. Der Landgraf stößt in sein Horn: laute Hornrufe der Jäger und Rüdengebellen antworten ihm. Während der Landgraf und die Sänger die Pferde, welche ihnen von der Wartburg her entgegengeführt worden sind, besteigen, fällt der Vorhang.)

TANNHÄUSER

(scosso e come turbato da improvvisa gioia, rimane quasi paralizzato)

Elisabeth! O potenza del cielo,
sei tu che a me pronunci il dolce nome?

WOLFRAM

Non rimproverarmi, non dirmi nemico,
se io l'ho pronunciato!

(al langravio)

Mi permetti, signore, che sia io
ad annunciar felicità a lui?

LANGRAVIO

Digli dell'incantesimo che egli ha esercitato,
e gli conceda Dio tanta virtù
che degnamente egli sappia scioglierlo!

WOLFRAM

Quando con canto ardito venisti a gara con noi,
e avesti, sul nostro cantare, vittoria, prima o poi,
o dalla nostra arte talvolta uscisti sconfitto,
un premio tuttavia tu solo ottenesti, invitto.

Fosse incantesimo, o fosse forza pura e onesta
quella in virtù della quale tal prodigio compiesti,
avvenne che il tuo canto, pieno di gioia e dolore,
della fanciulla, specchio d'ogni virtù, ammalio

[il cuore.

E in verità, quando tu, superbo, ci hai lasciato,
ella, alle nostre canzoni, il cuore ha rinserrato;
vedemmo la sua guancia pallida diventare;
per sempre la nostra cerchia ella ha voluto evitare.
Oh, ritorna con noi, ritorna, ardito cantore,
alle nostre canzoni, la tua sia compagna e sorella!
E lei, non manchi più alle feste, ci faccia onore,
e nuovamente a noi rifulga la sua stella!

I CANTORI

Sii dei nostri, Heinrich! Torna a noi!
A dissidio e a contesa poniam fine!
Suonino unite le nostre canzoni,
e chiamaci fratelli, d'ora in poi!

TANNHÄUSER

(travolto dalla commozione, si getta nelle braccia di Wolfram, saluta affettuosamente, uno dopo l'altro, i cantori allineati intorno a lui, e s'inchina dinanzi al langravio con intima gratitudine)

Da lei! Da lei! Portatemi da lei!

Ah, di nuovo, ora sì, lo riconosco,

ZWEITER AUFZUG

Die Sangerhalle auf der Wartburg; nach hinten freie Aussicht auf den Burghof und das Tal.

ERSTE SZENE

ELISABETH

(tritt freudig bewegt ein)

Dich, teure Halle, gruß' ich wieder,
Froh gruß' ich dich, geliebter Raum!
In dir erwachen seine Lieder
Und wecken mich aus dustrem Traum.
Da er aus dir geschieden,
Wie öd' erschienst du mir!
Aus mir entfloh der Frieden,
Die Freude zog aus dir.
Wie jetzt mein Busen hoch sich hebet,
So scheinst du jetzt mir stolz und hehr;
Der dich und mich so neu belebet,
Nicht länger weilt er ferne mehr.
Sei mir gegrüßt! Du teure Halle, sei mir gegrüßt!

il mondo bello cui voltai le spalle!
Dall'alto, il ciel benevolo mi guarda.
e i campi brillano, ameni e fecondi.
Primavera, con mille dolci suoni,
nel mio spirito penetra festosa;
con impetuosa, dolce bramosia
grida alto il mio cuore: a lei, a lei!

LANGRAVIO, E I CANTORI

Torna quei che perduto abbiam compianto!
Un miracolo a noi lo ha restituito.
A lei, dolce potenza, che in lui infranto
ha l'orgoglio, sia il merito attribuito.
Al nostro nobil canto presti orecchio
colei che celebriamo con affetto!
In suoni lieti e vivaci si specchi
la canzon che prorompe da ogni petto!

(Tutta la valle è ormai gremita di cacciatori al seguito del langravio, con il loro apparato di caccia. Il langravio dà di fiato al corno: gli rispondono un forte clangore di corni e un abbaiare di bracchi e segugi. Mentre il langravio e i cantori montano sui cavalli che vengono loro condotti dalla Wartburg, cala il sipario.)

ZWEITE SZENE

(Tannhäuser, von Wolfram geleitet, tritt mit diesem aus der Treppe im Hintergrunde auf.)

WOLFRAM

Dort ist sie; nahe dich ihr ungestört!

(Er bleibt, an die Mauerbrustung des Balkons gelehnt, im Hintergrunde.)

TANNHÄUSER

(stürzt ungestüm zu Elisabeths Füßen)

O Fürstin!

ELISABETH

(in schüchterner Verwirrung)

Gott! Stehet auf! Lat mich! Nicht darf
Ich Euch hier sehn!

(Sie macht eine Bewegung sich zu entfernen.)



Wilhelmine Schröder-Devrient, prima interprete del ruolo di Venere (1845).



Johanna Wagner, prima interprete del ruolo di Elisabetta. Dresda, Hoftheater (1845).

TANNHÄUSER

Du darfst! O bleib' und lass'
Zu deinen Füßen mich!

ELISABETH

(sich freundlich zu ihm wendend)

So stehet auf!

Nicht sollt hier Ihr knien, denn diese Halle
Ist Euer Königreich. O, stehet auf!
Nehmt meinen Dank, daß Ihr zurückgekehrt!
Wo weiltet Ihr so lange?

TANNHÄUSER

(sich langsam erhebend)

Fern von hier,
In weiten, weiten Landen. Dichtes Vergessen
Hat zwischen heut und gestern sich gesenkt.
All mein Erinnern ist mir schnelle geschwunden,
Und nur des einen muß ich mich entsinnen,
Daß nie mehr ich gehofft Euch zu begrüßen,
Noch je zu Euch mein Auge zu erheben.

ELISABETH

Was war es dann, das Euch zurückgeführt?

TANNHÄUSER

Ein Wunder war's,
Ein unbegreiflich hohes Wunder!

ELISABETH

(freudig aufwallend)

Gepriesen sei dies Wunder
aus meines Herzens Tiefe!

(sich mäßigend, - in Verwirrung)

Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne!
Im Traum bin ich, und tör'ger als ein Kind,
Machtlos der Macht der Wunder preisgegeben.
Fast kenn' ich mich nicht mehr; o, helfet mir,
Daß ich das Rätsel meines Herzens löse!
Der Sänger klugen Weisen
Lauscht' ich sonst wohl gern und viel;
Ihr Singen und ihr Preisen
Schien mir ein holdes Spiel.
Doch welch ein seltsam neues Leben
Rief Euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
Bald drang's in mich wie jähe Lust:
Gefühle, die ich nie empfunden,
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was einst mir lieblich, war verschwunden

ATTO SECONDO

La sala dei cantori nella Wartburg. Nella parte retrostante, vista aperta sul cortile del castello e sulla valle.

SCENA PRIMA

ELISABETH

(entra, piena di commossa gioia)

Te cara sala, saluto di nuovo,
e lieta, o stanza amata, asil sicuro!
Il suo cantare in te rinasce, e smuove
l'anima, e desta me da un sogno oscuro.
Da quando lui da te se n'era andato,
deserta e squallida apparisti a me:
la pace allor mi aveva abbandonata
ed ogni gioia fuggì via da te.
Come alto il mio petto or balza e vive,
così mi sembri or superba e augusta.
Colui che te e me così ravviva
mai più sarà lontano alla mia vista.
Salute a te, mia cara sala, salute a te!

SCENA SECONDA

(Tannhäuser, accompagnato da Wolfram, entra con quest'ultimo dalla scala che è nel fondo della scena.)

WOLFRAM

Eccola: a lei avvicinati senza turbamento.

(Rimane nello sfondo, appoggiato al parapetto del balcone.)

TANNHÄUSER

(si getta d'impeto ai piedi di Elisabeth)

Principessa!

ELISABETH

(confusa, con timidezza)

Dio! Alzatevi! Lasciatemi!
Non mi è permesso vedervi qui!

(fa un movimento per allontanarsi.)

Vor Wonnen, die noch nie genannt!
Und als Ihr nun von uns gegangen,
War Frieden mir und Lust dahin;
Die Weisen, die die Sänger sangen,
Erschienen matt mir, trüb' ihr Sinn;
Im Traume fühlt' ich dumpfe Schmerzen,
Mein Wachen ward trubsel'ger Wahn:
Die Freude zog aus meinem Herzen.
Heinrich! Heinrich! Was tatet Ihr mir an?

TANNHÄUSER

(begeistert)

Den Gott der Liebe sollst du preisen,
Er hat die Saiten mir berührt,
Er sprach zu dir aus meinen Weisen,
Zu dir hat er mich hergeführt!

ELISABETH

Gepriesen sei die Stunde,
Gepriesen sei die Macht,
Die mir so holde Kunde,
Von Euer Näh' gebracht!
Von Wonneglanz umgeben
Lacht mir der Sonne Schein;
Erwacht zu neuem Leben,
Nenn' ich die Freude mein!

TANNHÄUSER

Gepriesen sei die Stunde,
Gepriesen sei die Macht,
Die mir so holde Kunde,
Aus deinem Mund gebracht.
Dem neu erkannten Leben
Darf ich mich mutig weihn;
Ich nenn' in freud'gem Beben
Sein schönstes Wunder mein!

WOLFRAM

(im Hintergrunde)

So flieht für dieses Leben
Mir jeder Hoffnung Schein!

(Tannhäuser trennt sich von Elisabeth; er geht auf Wolfram zu, umarmt ihn heftig und entfernt sich mit ihm durch die Treppe. Elisabeth blickt Tannhäuser vom Balkon aus nach.)

TANNHÄUSER

Tu lo puoi! Oh, rimani,
e lasciami ai tuoi piedi!

ELISABETH

(volgendosi a lui con atteggiamento amichevole)

Allora alzatevi!

Non dovete star qui in ginocchio, poiché questa sala
è il vostro regno. Suvvia, alzatevi!

Accettate il mio ringraziamento per il vostro ritorno.

Dove siete stato, così lontano, così a lungo?

TANNHUSER

(alzandosi lentamente)

Lungi da qui,

in remote, remote terre. Un fitto oblio è disceso
tra l'oggi e lo ieri.

Ogni mia memoria è rapidamente svanita,

e di una sola cosa mi devo ricordare:

che mai più avrei sperato di salutarvi ancora, di
sollevare ancora su di voi lo sguardo.

ELISABETH

Che fu dunque, che qui vi ricondusse?

TANNHUSER

Un miracolo fu,

un alto, inconcepibile miracolo.

ELISABETH

(sobbalzando di gioia)

Io rendo gloria a questo miracolo

dal profondo del mio cuore!

(moderandosi, confusa)

Perdonate: non so che cosa io vada dicendo.

Sto sognando, più sciocca di un bambino,
senza forze, alla forza di un prodigio assoggettata.

Quasi non mi conosco più; oh, aiutatemi,
ch'io decifri l'enigma del mio cuore!

Le sapienti melodie dei cantori

molte ne ascoltavo, un tempo, e volentieri;

il loro canto, le loro lodi in versi

eran per me bellissimo artificio.

Ma quale vita, stranamente nuova,

evocò la vostra canzone nel mio petto!

Ora, come un dolore, mi scuoteva in un tremito,

ora mi penetrava come gioia improvvisa:

sentimenti da me mai provati,

desideri da me mai conosciuti!

Svanito, quel che mi piaceva un tempo,

DRITTE SZENE

(Der Landgraf tritt aus einer Seitentüre Elisabeth eilt auf ihn zu und birgt ihr Gesicht an seiner Brust.)

LANDGRAF

Dich treff' ich hier in dieser Halle, die
So lange du gemieden? Endlich denn
Lockt dich ein Sängerkunst, das wir bereiten?

ELISABETH

Mein Oheim! O, mein güt'ger Vater!

LANDGRAF

Drängt es dich, dein Herz mir endlich zu
erschließen?

ELISABETH

Sieh mir ins Auge! Sprechen kann ich nicht.

LANDGRAF

Noch bleibe denn unausgesprochen
Dein süß Geheimnis kurze Frist;
Der Zauber bleibe ungebrosen,
Bis du der Lösung mächtig bist. -
So sei's! Was der Gesang so Wunderbares
Erweckt und angeregt, soll heute er
Enthüllen und mit Vollendung krönen.
Die holde Kunst, sie werde jetzt zur Tat!

(Man hört Trompeten.)

Schon nahen sich die Edlen meiner Lande,
Die ich zum seltenen Fest hierher beschied;
Zahlreicher nahen sie als je, da sie
Gehört, daß du des Festes Fürstin seist.

VIERTE SZENE

(Trompeten. - Der Landgraf und Elisabeth treten an den Balkon, um nach der Ankunft der Gäste zu sehen. Vier Edelknaben treten auf und melden an. Sie erhalten vom Landgrafen Befehl für den Empfang usw. Grafen, Ritter und Edel Frauen in reichem Schmucke werden durch Edelknaben eingeführt. - Der Landgraf mit Elisabeth empfängt und begrüßt sie.)

dinanzi a gioie ancora senza nome!

E quando voi da noi siete partito,
mi abbandonò ogni pace, ogni piacere.

Le melodie, dai cantori intonate,
mi sembrarono opache, sbiadito il loro senso;
sentivo in sogno un dolor sordo e cupo,
e fu triste delirio la mia veglia:
dal mio cuore la gioia fuggì via.

Heinrich! Heinrich! Di me, che avete fatto?

TANNHÄUSER

(con trasporto)

Il dio d'amore devi ringraziare:
egli, in mia vece, toccò le mie corde,
lui parlò a te sulle mie melodie,
è stato lui che a te mi ha ricondotto.

ELISABETH

Ringraziata sia l'ora,
lodata la potenza
che a me sì caro annunzio
reca: che voi qui siete!
Dal fulgore del gaudio circondata
vedo sorridermi un raggio di sole;
ad una nuova vita ridestata,
dico alla gioia: "Sei mia, di me sola".

TANNHÄUSER

Ringraziata sia l'ora,
lodata la potenza
che a me sì caro annunzio
dona della tua bocca!
A questa vita per me tutta nuova
io posso consacrarmi con ardore,
e tutto mio, in un fremito di gioia,
il suo più bel prodigio posso dire.

WOLFRAM

(sullo sfondo)

Ecco: vedo così, per questa vita,
ogni mia vaga speranza svanire.

(Tannhäuser si separa da Elisabeth; va verso Wolfram, lo abbraccia con veemenza e si allontana con lui su per la scala. Elisabeth, dal balcone, segue Tannhäuser con lo sguardo.)

CHOR

Freudig begrüßen wir die edle Halle,
Wo Kunst und Frieden immer nur verweil',
Wo lange noch der frohe Ruf erschalle:
Thüringens Fürsten, Landgraf Hermann, Heil!

(Die Ritter und Frauen haben die von den Edelknaben ihnen angewiesenen, in einem weiten Halbkreise erhöhten Plätze eingenommen. Der Landgraf und Elisabeth nehmen im Vordergrund unter einem Baldachin Ehrensitze ein. - Trompeten. - Die Sänger treten auf und verneigen sich feierlich mit ritterlichem Grusse gegen die Versammlung; darauf nehmen sie in der leergelassenen Mitte des Saales die in einem engeren Halbkreise für sie bestimmten Sitze ein. Tannhäuser im Mittelgrunde rechts. Wolfram am entgegengesetzten Ende links, der Versammlung gegenüber.)

DER LANDGRAF

(erhebt sich)

Gar viel und schön ward hier in dieser Halle
Von euch, ihr lieben Sänger, schon gesungen;
In weisen Rätseln wie in heitren Liedern
Erfreuet ihr gleich sinnig unser Herz. -
Wenn unser Schwert in blutig ernsten Kämpfen
Stritt für des deutschen Reiches Majestät,
Wenn wir den grimmen Welfen widerstanden
Und dem verderbenvollen Zwiespalt wehrten:
So ward von euch nicht mindrer Preis errungen.
Der Anmut und der holden Sitte,
Der Tugend und dem reinen Glauben
Erstrittet ihr durch eure Kunst
Gar hohen, herrlich schönen Sieg.
Bereitet heute uns denn auch ein Fest,
Heut, wo der kühne Sänger uns zurück
Gekehrt, den wir so ungerne lang' vermißten.
Was wieder ihn in unsre Nähe brachte,
Ein wunderbar Geheimnis dünkt es mich;
Durch Liedes Kunst sollt ihr es uns enthüllen,
Deshalb stell' ich die Frage jetzt an euch:
Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?
Wer es vermag, wer sie am würdigsten
Besingt, dem reich' Elisabeth den Preis;
Er fordre ihn so hoch und kühn er wolle,
Ich Sorge, daß sie ihn gewähren solle. -
Auf, liebe Sänger! Greift in die Saiten!
Die Aufgab' ist gestellt, kämpft um den Preis,
Und nehmet all im voraus unsren Dank!

SCENA TERZA

(Il langravio entra da una porta laterale. Elisabeth corre da lui e nasconde il volto sul petto dello zio.)

LANGRAVIO

T'incontro qui, in questa sala, che
per tanto tempo hai evitato? Dunque, finalmente
ti attrae una festa di cantori, da noi preparata?

ELISABETH

Mio zio! Mio buon padre!

LANGRAVIO

Senti forse l'impulso
di aprirmi infine il tuo cuore?

ELISABETH

Guardami negli occhi! Non posso parlare.

LANGRAVIO

Resti per poco, ancor, non dichiarato
il tuo dolce segreto; l'incantesimo
ancora non sia rotto, sino a quando
non sia tu stessa in potere di scioglierlo.
Così sia! Quel che di meraviglioso
desta e suscita il canto, oggi egli deve
svelare e coronar d'arte perfetta.
La bella arte divenga oggi realtà!

(Si ode squillar di trombe.)

Ecco, già si avvicinano i nobili delle mie terre
che alla straordinaria festa ho qui invitato;
vengono più numerosi che mai, poiché hanno udito
che della festa tu saresti la regina.

SCENA QUARTA

(Trombe. - Il langravio ed Elisabeth vanno al balcone per osservare l'arrivo degli ospiti. Quattro paggi entrano e annunciano gli invitati; ricevono dal langravio gli ordini circa l'accoglienza da riservare agli ospiti, ecc. Conti, cavalieri e nobili dame con ricchi abbigliamenti e gioielli vengono introdotti nella sala dai paggi. Il langravio, con Elisabeth, li riceve e li saluta.)

(Trompeten)

CHOR DER RITTER UND EDELFRAUEN
Heil! Heil! Thüringens Fürsten Heil!
Der holden Kunst Beschützer Heil!

(Alle setzen sich. Vier Edelknaben treten vor, sammeln in einem goldenen Becher von jedem der Sänger seinen auf ein zusammengerolltes Blättchen geschriebenen Namen ein; darauf reichen sie den Becher Elisabeth, welche eines der Blättchen herauszieht und es den Edelknaben reicht. Diese lesen, treten feierlich in die Mitte und rufen:)

VIER EDELKNABEN
Wolfram von Eschinbach beginne!

(Sie setzen sich zu Füßen des Landgrafen und Elisabeths nieder. Wolfram erhebt sich. Tannhäuser stützt sich auf seine Harfe und scheint sich in Träumereien zu verlieren.)

WOLFRAM
Blick' ich umher in diesem edlen Kreise,
Welch hoher Anblick macht mein Herz erglühn!
So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise,
Ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.
Und hold und tugendsam erblick' ich Frauen,
Lieblicher Blüten düftereichster Kranz.
Es wird der Blick wohl trunken mir vom
[Schauen,
Mein Lied verstummt vor solcher Anmut Glanz. -
Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne,
Der an dem Himmel, der mich blendet, steht:
Es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne,
Andächtig sinkt die Seele in Gebet.
Und sieh! Mir zeigt sich ein Wunderbrunnen,
In den mein Geist voll hohen Staunens blickt;
Aus ihm er schöpft gnadenreiche Wonnen,
Durch die mein Herz er namenlos erquickt.

Und nimmer möcht' ich diesen Brunnen trüben,
Berühren nicht den Quell mit frevlem Mut:
In Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,
Vergießen froh mein letztes Herzensblut!

Ihr Edlen mögt in diesen Worten lesen,
Wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen.

CORO

Con gioia salutiamo la nobile sala
dove sempre e soltanto arte e pace possan dimorare,
e dove ancora a lungo risuoni il lieto plauso:
al principe di Turingia, a Hermann langravio, evviva!

(I cavalieri e le dame hanno preso posto in seggi elevati e disposti in un ampio semicerchio, che i paggi hanno loro indicato. Il langravio ed Elisabeth prendono posto in seggi d'onore sotto un baldacchino, in primo piano sulla scena. - Trombe. - Entrano in scena i cantori e con portamento cavalleresco s'inclinano solennemente dinanzi agli astanti; poi prendono posto nei seggi loro assegnati in un più stretto semicerchio, posto nello spazio rimasto vuoto al centro della sala. Tannhäuser a destra, nella zona mediana della scena. Wolfram all'opposta estremità di sinistra, dirimpetto agli astanti.)

IL LANGRAVIO

(si alza)

Molto, e in modo assai bello, davvero, in questa sala
fu già cantato da voi, miei cari cantori;
in gravi e saggi enigmi come in serene canzoni,
voi allietaste, con pari ingegno, il nostro cuore.
Se in serie, gravi e cruenta battaglie la nostra spada
per la maestà dell'impero tedesco combatté,
se al Guelfo rabbioso e truce noi ci opponemmo
e il rovinoso scisma in armi contrastammo, non
minore fu il premio conquistato da voi.
Alla grazia e ai costumi leggiadri,
alla virtù e alla fede pura,
usando la vostra arte come arma, conquistaste
una vittoria davvero alta, gloriosa e bella.
Anche oggi preparateci, dunque, una festa,
oggi che l'ardito cantore è a noi ritornato,
lui che perduto credemmo, con nostro vivo dolore.
Ciò che a riavvicinarsi a noi lo ha mosso e spinto,
meraviglioso segreto a me davvero sembra.
Voi dovete svelarlo a noi con l'arte del canto.
Ora, perciò, a voi rivolgo la domanda:
potete voi sondare l'essenza dell'amore?
A chi saprà far ciò con il canto, nel modo più degno,
porgerà il premio Elisabeth; ed egli lo pretenda,
tanto alto e audace quanto egli voglia, ed io farò
in modo che ella glielo debba concedere. -
Cari cantori, su! Mano alle corde!
Questo è il compito: per il premio gareggiate,
e sin d'ora accogliete il nostro ringraziamento!

(Er setzt sich.)

DIE RITTER UND FRAUEN

(in beifälliger Bewegung)

So ist's! So ist's! Gepriesen sei dein Lied!

TANNHÄUSER

(der gegen das Ende von Wolframs Gesänge wie aus dem Traume auffuhr, erhebt sich schnell)

Auch ich darf mich so glücklich nennen
Zu schau'n, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Bronnen kennen?
Hör', seine Tugend preis' ich laut! -
Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen
Ich seinem Quell nicht nahen kann:
Des Durstes Brennen muß ich kühlen,
Getrost leg' ich die Lippen an.
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
In die kein Zagen je sich mischt,
Denn unversiegbar ist der Bronnen,
Wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
Lab' an dem Quell ich ewig mich:
Und wisse, Wolfram, so erkenne
Der Liebe wahrstes Wesen ich!

(Er setzt sich.)

(Elisabeth macht eine Bewegung, ihren Beifall zu bezeigen; da aber alle Zuhörer in ernstem Schweigen verharren, hält sie sich schüchtern zurück.)

WALTER VON DER VOGELWEIDE

(erhebt sich)

Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
Ihn schaut auch meines Geistes Licht:
Doch, der in Durst für ihn entbrannte,
Du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.
Laß dir denn sagen, laß dich lehren:
Der Bronnen ist die Tugend wahr.
Du sollst in Inbrunst ihn verehren
Und opfern seinem holden Klar.
Legst du an seinen Quell die Lippen,
Zu kühlen frevle Leidenschaft,
Ja, wolltest du am Rand nur nippen,
Wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
Mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben.

(Er setzt sich.)

(trombe)

CORO DEI CAVALIERI E DELLE NOBILI DAME

Evviva, evviva! Al principe di Turingia salute!
Al patrono di bella e nobile arte, salute!

(Tutti si siedono. Quattro paggi si fanno avanti e raccolgono in una coppa d'oro, da ciascun cantore, il nome di lui scritto su un foglietto arrotolato. Poi, porgono la coppa ad Elisabeth, che estrae uno dei foglietti e lo porge ai paggi. Essi leggono, avanzano solennemente sino al centro della scena, e chiamano il designato.)

QUATTRO PAGGI

Wolfram von Eschinbach cominci!

(Si mettono a sedere ai piedi del langravio e di Elisabeth. Wolfram si alza. Tannhäuser si appoggia alla sua arpa e sembra perdersi in una trasognata fantasticheria.)

WOLFRAM

Se in questa nobile cerchia io mi guardo intorno,
quale alta visione fa ardere il mio cuore!
Tanti eroi valorosi, tedeschi e saggi,
un superbo querceto, nobile, fresco e verde!...
E vaghe e virtuose sono al mio sguardo le dame,
profumata ghirlanda di fiori, i più leggiadri.
Sì, il mio sguardo s'inebria nel guardare, e la
[mia canzone
si fa muta dinanzi al fulgor di tanta grazia.
Perciò, se volgo lo sguardo a una sola delle stelle
scintillanti nel cielo che mi abbaglia,
si raccoglie il mio spirito, via da ogni cosa lontana,
e l'anima devota si sprofonda in preghiera.
Ed ecco, mi si mostra una fonte meravigliosa,
in cui guarda il mio spirito pieno d'alto stupore.
Da quella esso attinge un piacer pieno di grazia,
e in sua virtù dà al mio cuore un indicibile
[ristoro.

Mai io vorrei turbare quella fonte,
né toccar, temerario, la sorgente:
adorando vorrei donarmi al sacrificio,
lieto versar dal mio cuore l'ultima goccia di
[sangue.

Voi nobili potete leggere in queste parole
come io riconosca la più pura essenza d'amore.

(Si siede.)

DIE ZUHÖRER
(in lautem Beifall)
Heil, Walter! Preis sei deinem Liede!

TANNHÄUSER
(sich heftig erhebend)
O Walter, der du also sangest,
Du hast die Liebe arg entstellt!
Wenn du in solchem Schmachten bangest,
Versiegte wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen,
Blickt auf zum Himmel, blickt auf zu seinen
[Sternen!]
Anbetung solchen Wundern zollt,
Da ihr sie nicht begreifen sollt!
Doch was sich der Berührung beuget,
Euch Herz und Sinnen nahe liegt,
Was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
In weicher Formung an euch schmiegt, -
Dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
Und im Genuß nur kenn' ich Liebe!

(Große Aufregung unter den Zuhörern.)

BITEROLF
(erhebt sich schnell und zornig)
Heraus zum Kampfe mit uns allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?
Wird deinem Hochmut es gefallen,
So höre, Lästler, nun auch mich!
Wenn mich begeistert hohe Liebe,
Stählt sie die Waffen mir mit Mut;
Daß ewig ungeschmäh't sie bliebe,
Vergöss' ich stolz mein letztes Blut.
Für Frauenehr' und hohe Tugend
Als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
Doch, was Genuß beut' deiner Jugend,
Ist wohlfeil, keines Streiches wert.

DIE ZUHÖRER
(in tobendem Beifalle)
Heil, Biterolf! Hier unser Schwert!

TANNHÄUSER
(in immer steigender Hitze aufspringend)
Ha, tör'ger Prahler, Biterolf!
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?
Gewißlich hast du nicht gemeint,
Was mir genießenswert erscheint.
Was hast du Ärmster wohl genossen?

I CAVALIERI E LE DAME
(con moti di approvazione)
È vero! Sì! Lodata sia la tua canzone!

TANNHÄUSER
(che verso la fine del canto di Wolfram era tralito come destandosi da un sogno, si alza rapidamente)
Anch'io posso chiamarmi, Wolfram, tanto felice
di veder ciò che tu stesso hai veduto.
Chi mai può non conoscer quella fonte?
Ascolta: a voce alta lodo la sua virtù! -
Ma senza il desiderio di calde sensazioni
non posso avvicinarmi, io, alla sua sorgente:
il brucior della sete io devo rinfrescare,
fiducioso vi accosto le mie labbra.
A pieni sorsi voluttà ne bevo,
cui mai si mesce alcuna esitazione,
ché quella fonte tanto è inesauribile
quanto il mio desiderio è inestinguibile.
Or, perché la mia brama arda eterna,
al fonte eternamente mi ristoro:
e sappi, Wolfram, tale io riconosco,
io, la più autentica essenza d'amore.

(Si siede.)

(Elisabeth fa un movimento che vorrebbe esprimere consenso; ma poiché tutti gli ascoltatori restano immobili nel più rigido silenzio, ella si trattiene con timidezza.)

WALTER VON DER VOGELWEIDE
(si alza)
La fonte di cui Wolfram ci ha parlato
la vide anche la luce del mio spirito;
ma, Heinrich, tu che di sete bruciasti
per essa, in verità non la conosci.
Lascia ch'io te lo dica, e che t'insegni:
in verità, la fonte è la virtù.
Con fervore tu devi venerarla,
sacrificare al bel fluir suo limpido.
E se alla sua sorgente il labbro accosti
per raffreddar temeraria passione,
sì, se anche solo dall'orlo volessi sorseggiarla,
da essa per sempre svanirebbe la forza del prodigio!
Se vuoi trarre ristoro dalla fonte, tu devi
non il tuo palato, ma il tuo cuor ristorare.

(Si siede.)

Dein Leben war nicht liebe reich,
Und was von Freuden dir entsprossen,
Das galt wohl wahrlich keinen Streich!

(Zunehmende Aufregung unter den Zuhörern.)

RITTER

(von verschiedenen Seiten)

Laßt ihn nicht enden! - Wehret seiner
[Kühnheit!]

LANDGRAF

(zu Biterolf, der nach dem Schwerte greift)

Zurück das Schwert! Ihr Sänger, haltet Frieden!

WOLFRAM

(erhebt sich in edler Entrüstung. - Bei seinem Beginn tritt sogleich wieder Ruhe ein.)

O Himmel, laß dich jetzt erlehen,
Gib meinem Lied der Weihe Preis!
Gebannt laß mich die Sünde sehen
Aus diesem edlen, reinen Kreis!
Dir, hohe Liebe, töne
Begeistert mein Gesang,
Die mir in Engelsschöne
Tief in die Seele drang!
Du nahst als Gottgesandte,
Ich folg' aus holder Fern':
So führst du in die Lande,
Wo ewig strahlt dein Stern.

TANNHÄUSER

(springt auf, in äußerster Verzückung)

Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
Und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Glut in seine Arme geschlossen,
Was Liebe ist, kennt der, nur der allein!
Armse!ge, die ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!

(Allgemeiner Aufbruch und Entsetzen.)

ALLE

Ha, der Verruchte! Fliehet ihn! Hört es! Er war
im Venusberg!

DIE EDELFRAUEN

Hinweg! Hinweg aus seiner Näh'!

GLI ASCOLTATORI

(plaudendo ad alta voce)

Evviva, Walter! Lode alla tua canzone!

TANNHÄUSER

(alzandosi in piedi con veemenza)

Walter, che così dunque hai cantato,
hai malamente l'amore frainteso.

Se in codesto languore tu ti struggi,
certo potrebbe il mondo inaridire.

Lodando Dio, lontano, alto e sublime,
guardate verso il cielo, alle sue stelle!

Adorazione a tali prodigi tributate,
tali che intenderli voi non potete.

Ma quello che soggiace al tatto, e a voi
il cuore e i sensi da vicino tocca,
quel che, di vostra stessa materia generato,
in flessibile forma vi si adatta,
accoglie in sé il piacere in lieti impulsi:
sol nel piacere io conosco l'amore!

(Grande agitazione fra gli ascoltatori.)

BITEROLF

(si alza in piedi rapido e con ira)

Tu, da solo, in battaglia contro tutti noi!
E chi non perderebbe la calma, ascoltandoti?
Se questo fa piacere al tuo orgoglio,
ora, blasfemo, ascolta anche me!
Quando m'ispira e infiamma un alto amore,
con il coraggio esso a me temprà l'armi;
perché eterno rimanga senza macchia,
verserei fiero l'ultimo mio sangue.
Per onore di donna e alta virtù,
da cavalier combatto con la spada.
Ma quello che il piacere offre alla tua giovinezza
cosa è di poco prezzo, non degna di un sol colpo.

GLI ASCOLTATORI

(con fragoroso applauso)

Evviva, Biterolf! Ecco la nostra spada!

TANNHÄUSER

(con furioso impeto, accalorandosi sempre più)

Ah, Biterolf, sciocco millantatore!

Lupo rabbioso, canti tu d'amore?

Oh, certo, tu parlar non intendevi

di quello che a me pare degno d'esser goduto.

Tu, che cos'hai goduto, miserrimo fra gli uomini?

Ricca d'amore non fu la tua vita,

(Alle Frauen verlassen in größter Bestürzung und mit Gebärden des Abscheus die Halle. Elisabeth, welche dem Verlaufe des Streites in furchtbar wachsender Angst zugehört hatte, bleibt von den Frauen allein zurück, bleich, nur mit dem größten Aufwand ihrer Kraft an einer der hölzernen Säulen des Baldachins sich aufrecht erhaltend. - Der Landgraf, alle Ritter und Sänger haben ihre Sitze verlassen und treten zusammen. Tannhäuser zur äußersten Linken verbleibt noch eine Zeitlang wie in Verzückung.)

LANDGRAF. RITTER UND SÄNGER

Ihr hab'ts gehört! Sein frevler Mund
tat das Verbrechen schrecklich kund.
Er hat der Hölle Lust geteilt,
Im Venusberg hat er geweiht! -
Entsetzlich! Scheußlich! Fluchenswert!
In seinem Blute netzt das Schwert!
Zum Höllenpfuhl zurückgesandt,
Sei er gefemt, sei er gebannt!

(Alle stürzen mit entblößten Schwertern auf Tannhäuser ein, welcher eine trotzig Stellung einnimmt. Elisabeth wirft sich mit einem herzzerreißenden Schrei dazwischen und deckt Tannhäuser mit ihrem Leib.)

ELISABETH

Haltet ein! -

(Bei ihrem Anblick halten alle in größter Betroffenheit an.)

LANDGRAF. RITTER UND SÄNGER

Was hör' ich? Wie, Elisabeth!
Die keusche Jungfrau für den Sünder?

ELISABETH

Zurück! Des Todes achte ich sonst nicht!
Was ist die Wunde eures Eisens gegen den
Todesstoß, den ich von ihm empfang?

LANDGRAF. RITTER. SÄNGER

Elisabeth! Was muß ich hören?
Wie ließ dein Herz dich so betören,
Von dem die Strafe zu beschwören,
Der doch so furchtbar dich verriet?

e quel che a te di gioia è germogliato
davvero non valeva un solo colpo!

(Cresce l'agitazione fra gli ascoltatori.)

CAVALIERI

(da varie parti)

Non lasciatelo finire! Vietate al temerario di
[parlare!]

LANGRAVIO

(a Biterolf, che pone mano all'elsa della spada)
Indietro la spada! Cantori, restate in pace!

WOLFRAM

(si alza in piedi con nobile indignazione. - Non appena egli comincia, ritorna subito la calma.)

O cielo, accogli ora questa supplica!
Da' sacra dignità alla mia canzone!
Fa' che io veda bandito il peccato
da questa cerchia nobile e pura!
A te, amore alto e nobile, suoni
intenso e ispirato il mio canto,
che a me, mosso da angelica bellezza,
nel profondo dell'anima discese.
Tu giungi a me come messo divino;
lungo remoti incanti io ti seguo.
Così tu mi conduci alle regioni
dove brilla in eterno la tua stella.

TANNHÄUSER

(balza in piedi, al colmo dall'estasi)

A te, dea dell'amore, suoni la mia canzone!
Da me, ad alta voce, la tua lode si canti!
La dolce tua seduzione è fonte d'ogni bellezza,
ed ogni vago prodigio ha origine da te.
Chi con ardor ti ha stretta tra le braccia,
lui, soltanto lui, sa dir che cos'è amore.
Voi miseri, che mai amore avete goduto,
andate sulla montagna di Venere! Andate!

[Andate!]

(Indignazione generale, orrore.)

TUTTI

Ah, l'infame! Via da lui!
Udite! Era sulla montagna di Venere!

LE NOBILI DAME

Via! Via dalla sua presenza!

ELISABETH

Was liegt an mir? Doch er, - sein Heil!
Wollt ihr sein ewig Heil ihm rauben?

LANDGRAF. RITTER. SÄNGER

Verworfen hat er jedes Hoffen,
Niemals wird ihm des Heils Gewinn!
Des Himmels Fluch hat ihn getroffen;
In seinen Sünden fahr' er hin!

(Sie dringen von neuem auf Tannhäuser ein.)

ELISABETH

Zurück von ihm! Nicht ihr seid seine Richter!
Grausame! Werft von euch das wilde Schwert,
Und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort!
Vernehmt durch mich, was Gottes Wille ist! -
Der Unglücksel'ge, den gefangen
Ein furchtbar mächt'ger Zauber hält,
Wie? sollt' er nie zum Heil gelangen
Durch Sühn' und Buß' in dieser Welt?
Die ihr so stark im reinen Glauben,
Verkennt ihr so des Höchsten Rat?
Wollt ihr des Sünders Hoffnung rauben,
So sagt, was euch er Leides tat?
Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte
Mit einem jähen Schlag er brach, -
Die ihn geliebt tief im Gemüte,
Der jubelnd er das Herz zerstach: -
Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Reuevoll zur Buße lenke er den Schritt!
Der Mut des Glaubens sei ihm neu gegeben,
Daß auch für ihn einst der Erlöser litt!

TANNHÄUSER

*(nach und nach von der Höhe seiner Aufregung
und seines Trotzes herabgesunken, durch Elisa-
beths Fürsprache auf das heftigste ergriffen,
sinkt in Zerknirschung zusammen.)*

Weh! Weh mir Unglücksel'gem!

LANDGRAF. RITTER UND SÄNGER

(allmählich beruhigt und gerührt)
Ein Engel stieg aus lichtigem Äther,
Zu künden Gottes heil'gen Rat.
Blick' hin, du schändlicher Verräter,
Werd' inne deiner Missetat!
Du gabst ihr Tod, sie bittet für dein Leben;
Wer bliebe rauh, hört er des Engels Flehn?
Darf ich auch nicht dem Schuldigen vergeben,

*(Tutte le dame abbandonano la sala con la
massima costernazione e con gesti di ribrezzo.
Elisabeth, che aveva ascoltato lo svolgersi del-
la tenzone con tremenda e crescente angoscia,
rimane, unica fra le donne, nella sala, pallida,
reggendosi in piedi soltanto facendo appello a
tutte le sue forze, appoggiata a una delle colone
di legno del baldacchino. - Il langravio, tut-
ti i cavalieri e i cantori hanno lasciato i loro
saggi e si radunano insieme. All'estrema sini-
stra della scena, Tannhäuser rimane ancora
per qualche tempo come in estasi.)*

LANGRAVIO, CAVALIERI E CANTORI

Lo avete udito! La sua bocca temeraria
ha orrendamente reso noto il delitto!
I piaceri d'inferno ha condiviso,
sulla montagna di Venere è vissuto!
Orrendo! Spaventevole! Esecrando!
Immergete la spada nel suo sangue!
Sia rimandato al pantano d'inferno,
sia condannato, bandito!

*(Tutti si lanciano con le spade sguainate contro
Tannhäuser, che assume un atteggiamento di
caparbia e arrogante fermezza. Elisabeth, con
un grido da strappare il cuore, si getta in mezzo
ai contendenti e protegge Tannhäuser con il
proprio corpo.)*

ELISABETH

Fermatevi!

*(Vedendola mentre compie quel gesto, tutti si
arrestano, colpiti da grande stupore.)*

LANGRAVIO, CAVALIERI E CANTORI

Che odo? Come, Elisabeth!
La casta vergine per il peccatore?

ELISABETH

Indietro! O non mi curo della morte!
Che cos'è il ferire delle vostre spade,
rispetto al colpo mortale che da lui soffrii?

LANGRAVIO, CAVALIERI E CANTORI

Elisabeth! Che cosa debbo udire?
Come il tuo cuore si lasciò sedurre
sì da sottrarre alla pena colui
che così orrendamente ti tradì?

Dem Himmelswort kann ich nicht widerstehn.
TANNHÄUSER
Zum Heil den Sündigen zu führen,
Die Gottgesandte nahte mir;
Doch, ach! Sie frevelnd zu berühren,
Hob ich den Lästerblick zu ihr!
O du, hoch über diesen Erdengründen,
Die mir den Engel meines Heils gesandt,
Erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden
Schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!
Erbarm' dich mein! ach, erbarm' dich mein!

LANDGRAF
(feierlich in die Mitte tretend)

Ein furchtbares Verbrechen ward begangen,
Es stahl mit heuchlerischer Larve sich
Zu uns der Sünde fluchbeladner Sohn. -
Wir stoßen dich von uns, bei uns darfst du
Nicht weilen. Schmachbefleckt ist unser Herd
Durch dich, und dräuend blickt der Himmel
[selbst
Auf dieses Dach, das dich zu lang' schon birgt.
Zur Rettung doch vor ewigem Verderben
Steht offen dir ein Weg, von mir dich stoßend,
Zeig' ich ihn dir: - nütz' ihn zu deinem Heil!
Versammelt sind aus meinem Landen
Bußfert'ge Pilger, stark an Zahl;
Die ältren schon voran sich wandten,
Die jüngren rasten noch im Tal.
Nur um geringer Sünde willen
Ihr Herz nicht Ruhe ihnen läßt,
Der Buße frommen Drang zu stillen
Zieh'n sie nach Rom zum Gnadenfest.

LANDGRAF, SÄNGER UND RITTER
Mit ihnen sollst du wallen
Zur Stadt der Gnadenhuld,
Im Staub dort niederfallen
Und büßen deine Schuld!
Vor ihm stürz' dich danieder,
Der Gottes Urteil spricht;
Doch kehre nimmer wieder,
Ward dir sein Segen nicht!
Mußt' unsre Rache weichen,
Weil sie ein Engel brach:
Dies Schwert wird dich erreichen,
Harrst du in Sünd' und Schmach!

ELISABETH
Lass' hin zu dir ihn wallen,

ELISABETH
Io non sono importante... Ma lui... la sua salvezza!
Volete derubarlo della salute eterna?

LANGRAVIO, CAVALIERI, CANTORI
Egli ha respinto ogni speranza,
la salvezza per sempre gli è preclusa!
Maledizion del cielo lo ha colpito;
vada all'altro mondo con i suoi peccati!

(Incalzano di nuovo Tannhäuser da ogni lato.)

ELISABETH
State indietro da lui! Non voi siete i suoi giudici!
Crudeli! Gettate via da voi la selvaggia spada!
E date ascolto alla parola della vergine pura!
Cogliete dalla mia bocca ciò ch'è volere di Dio!
L'infelice, che, irretito,
un tremendo e potente incantesimo domina,
e come? mai dovrebbe raggiunger la salvezza
in questo mondo, pentendosi ed espiando?
Voi, così saldi nella pura fede,
disconoscete così il consiglio dell'Altissimo?
Al peccator volete rubare la speranza?
Ditemi allora: che male vi ha fatto?
Vedete me, la vergine, il cui fiore
con repentino colpo egli ha spezzato:
quella che lo ha amato nel profondo dell'animo,
a lei, con gioia, egli trafigge il cuore!
Io supplico per lui, per la sua vita:
pentito, ad espiazione volga il passo!
La forza della fede di nuovo gli sia data,
ché anche per lui, un giorno, patì il Redentore.

TANNHÄUSER
*(essendosi attenuata a poco a poco l'intensità
della sua esaltazione orgogliosa e provocatoria,
è fortemente colpito dall'intercessione di Elisa-
beth, e si prostra a terra contrito)*
Guai! Guai a me, sventurato!

LANGRAVIO, CAVALIERI E CANTORI
(calmandosi a poco a poco, commossi)
Un angelo è disceso dal luminoso etere,
per render manifesto il consiglio di Dio.
Su, guarda, scandaloso traditore,
del tuo misfatto sii compenetrato!
morte le desti, lei prega per la tua vita;
chi indurirebbe il cuore, udendo l'angelo pregare?
Se anche non riesco a perdonare il reo,
oppormi alla parola dell'angelo non posso.

Du Gott der Gnad' und Huld!
Ihm, der so tief gefallen,
Vergib der Sünden Schuld!
Für ihn nur will ich flehen,
Mein Leben sei Gebet;
Lass' ihn dein Leuchten sehen,
Eh' er in Nacht vergeht!
Mit freudigem Erbeben
Lass' dir ein Opfer weihn!
Nimm hin, o nimm mein Leben:
Nicht nenn' ich es mehr mein!

TANNHÄUSER
Wie soll ich Gnade finden,
Wie büßen meine Schuld?
Mein Heil sah ich entschwinden,
Mich flieht des Himmels Huld.
Doch will ich büßend wallen,
Zerschlagen meine Brust,
Im Staube niederfallen;
Zerknirschung sei mir Lust:
O, daß nur er versöhnet,
Der Engel meiner Not,
Der sich, so frech von mir verhöhnet,
Zum Opfer doch mir bot!

GESANG DER JÜNGEREN PILGER
(aus dem Tale heraufschallend)
Am hohen Fest der Gnad' und Huld,
In Demut sühn' ich meine Schuld!
Gesegnet, wer im Glauben treu:
Er wird erlöst durch Buß' und Reu'.

(Alle haben unwillkürlich ihre Gebärden gemäßigt. Elisabeth, wie um Tannhäuser nochmals zu schützen, hatte sich den von neuem Andringenden entgegengestellt; sie verweist jetzt auf den verheißungsvollen Gesang der jungen Pilger.)

TANNHÄUSER
(hält plötzlich in den Bewegungen der leidenschaftlichsten Zerknirschung ein und lauscht dem Gesang. Ein jäher Hoffnungsstrahl leuchtet ihm; er stürzt sich mit krampfhafter Heftigkeit zu Elisabeths Füßen, küßt inbrünstig hastig den Saum ihres Gewandes und bricht dann vor ungeheurer Erregung taumelnd auf mit dem Rufe:)
Nach Rom!

TANNHÄUSER
Per condurre a salvezza il peccatore,
la messaggera di Dio a me si avvicinò;
ma, ahimè, temerario, per toccarla,
levai su lei il mio sguardo blasfemo!
O tu, alta su questa infima terra,
che di salvezza l'angelo a me inviasti,
pietà di me, che immerso nei peccati
la mediatrice del cielo (vergogna!) ho disconosciuto!
Pietà di me, ah! abbi pietà di me!

LANGRAVIO
(avanzando solennemente sino al centro della scena)

Un orrendo delitto fu compiuto:
qui s'insinuò con ipocrita maschera
il maledetto figlio del peccato. -
Ti scacciamo da noi: fra noi ti è illecito
restare. Il nostro focolar macchiato
d'onta è per te; lo stesso ciel minaccia
guardando questo tetto, che ti accolse
e protesse per troppo lungo tempo.
Ma a salvarti da eterna dannazione
resta aperta una via: da me cacciandoti
te la mostro. Per tua salvezza usala!
Dalle mie terre si son radunati
pellegrini contriti, in forte numero;
i più vecchi partirono già prima,
sostano ancora nella valle i giovani.
Son solo poca cosa i lor peccati,
ma il loro cuore ad essi non dà pace.
Per appagare il pio desiderio di penitenza
or se ne vanno a Roma, alla festa del perdono.

LANGRAVIO, CANTORI E CAVALIERI
Con loro sarai pellegrino
alla città della misericordia;
là nella polvere ti prostrerai
per espiare il tuo peccato.
Dovrai prosternarti dinanzi a colui
che con parole esprime il giudizio di Dio.
Ma non ritornare mai più
s'egli non ti darà la sua benedizione!
Se la nostra vendetta si è addolcita
perché un angelo ne spezzò il rigore,
questa spada saprà bene raggiungerti
se tu perdurerai in peccato e in onta.

ELISABETH
Lascia che venga pellegrino a Te,
Dio della grazia, Dio del perdono!

(Er eilt ab.)

ALLE

(ihm nachrufend)

Nach Rom!

(Der Vorhang fällt schnell.)

A lui, precipitato tanto in basso,
dei suoi peccati perdona la colpa!
Per lui soltanto voglio supplicarti:
la mia vita sia tutta una preghiera.
Fa' ch'egli veda brillar la Tua luce
prima ch'egli si perda nella notte.
Con gioioso tremore
Ti consacro una vittima:
oh, prendi la mia vita!
Non la chiamo più mia!

TANNHÄUSER

Come troverò la grazia,
come espierò il mio peccato?
La mia salvezza ho veduto svanire,
e il favore del cielo mi sfugge,
Ma, pellegrino, farò penitenza,
mi batterò il petto, a frantumarlo,
e nella polvere mi prostrerò.
Il mio piacere sia la contrizione!
Oh, che soltanto sia riconciliato
l'angelo che dà luce alla mia pena,
e che da me, insolente, fu spregiato
e pur si è offerto vittima per me!

CANTO DEI GIOVANI PELLEGRINI

(risonando dalla valle)

All'alta festa di grazia e mercede
voglio espiare umilmente il mio peccato;
benedetto chi è saldo nella fede!
Con l'espiazione e il pentir si è riscattato.

(Tutti, senza volerlo, hanno moderato i loro gesti. Elisabeth, come per proteggere ancora una volta Tannhäuser, si era opposta a quelli che di nuovo minacciosamente incalzavano. Ora ella accenna al canto dei giovani pellegrini, pieno di promesse.)

TANNHÄUSER

(trattiene improvvisamente i gesti che esprimevano la più appassionata contrizione, e presta ascolto al canto. Un repentino raggio di speranza lo illumina; egli si getta con convulsa veemenza ai piedi di Elisabeth, bacia con impetuoso ardore l'orlo della sua veste, e vacillando sotto la forza di uno smisurato e commosso turbamento erompe nel grido:)

A Roma!

(Corre via.)

DRITTER AUFZUG

Tal vor der Wartburg, links der Hörselberg, - wie am Schlusse des ersten Aufzugs, nur in herbstlicher Färbung.- Ein Tag neigt sich zum Abend.

TUTTI

(gridandogli dietro)

A Roma!

(Cala rapidamente il sipario.)

ERSTE SZENE



Ihr Heil'gen, zeigt mir jetzt mein Amt,
Daß ich mit Würde es erfülle!

WOLFRAM

(während der Gesang sich langsam nähert)

Die Pilger sind's, - es ist die fromme Weise,
Die der empfangnen Gnade Heil verkündet.

O Himmel, stärke jetzt ihr Herz

Für die Entscheidung ihres Lebens!

Tannhäuser durante la Disfida dei Cantori. Da «Leipziger Illustrierte» (1846).

GESANG DER ÄLTEREN PILGER

(mit welchem diese anfangs aus der Ferne sich nähern, dann von dem Vordergrund rechts her die Bühne erreichen und das Tal entlang der Wartburg zuziehen, bis sie hinter dem Bergvorsprunge im Hintergrunde verschwinden)

Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schauen
Und grüßen froh deine lieblichen Auen;
Nun lass' ich ruhn den Wanderstab,
Weil Gott getreu ich gepilgert hab'.
Durch Sühn' und Buß' hab ich versöhnt
Den Herren, dem mein Herze frönt,
Der meine Reu' mit Segen krönt,
Den Herren, dem mein Lied ertönt,
Der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden,
Er geht einst ein in den Seligen Frieden!
Vor Höll' und Tod ist ihm nicht bang',
Drum preis' ich Gott mein Lebenlang.
Halleluja in Ewigkeit!
Halleluja in Ewigkeit!

(Elisabeth hat von ihrem erhöhten Standpunkte herab mit größter Aufregung unter dem Zuge der Pilger nach Tannhäuser geforscht. - Der Gesang verhallt allmählich; - die Sonne geht unter.)

ELISABETH

(in schmerzlicher, aber ruhiger Fassung)
Er kehret nicht zurück! -

(Sie senkt sich mit großer Feierlichkeit auf die Knie.)

Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Gepries'ne, rufe ich!
Lass' mich im Staub vor dir vergehen,
O, nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
Eingehe in dein selig' Reich! -
Wenn je, in tör'gem Wahn befangen,
Mein Herz sich abgewandt von dir,
Wenn je ein sündiges Verlangen,
Ein weltlich Sehnen keimt' in mir, -
So rang ich unter tausend Schmerzen,
Daß ich es töt' in meinem Herzen!
Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
So nimm dich gnädig meiner an,
Daß ich mit demutvollem Grüßen,

ATTO TERZO

Valle dinanzi alla Wartburg, a sinistra il Hörselberg - come alla fine dell'atto primo, ma con colori autunnali. Il giorno sta declinando verso la sera.

SCENA PRIMA

(Sulla piccola sporgenza montana a destra, dinanzi all'immagine di Maria, Elisabeth è prostrata in fervida preghiera. A sinistra, Wolfram scende dall'altura boscosa. A mezza costa, accorgendosi della presenza di Elisabeth, si ferma.)

WOLFRAM

Sapevo bene di trovarla qui in preghiera,
come tanto spesso la incontro, quando solitario
dalla selvosa altura m'inoltro a vagar nella valle.
La morte, ch'egli le diede, portando nel suo cuore,
distesa a terra in cocente dolore,
giorno e notte ella prega per la salvezza di lui...
o eterna potenza di amore santo e puro!
Attende i pellegrini di ritorno da Roma;
già cadono le foglie, il ritorno è imminente.
Tornerà egli con gli altri cui fu dato il perdono?
È ciò ch'ella domanda, è questa la sua supplica...
O santi, fate ch'ella sia esaudita!
E se pur non si sana la ferita...
almeno un balsamo le sia concesso!

(Nel momento in cui egli sta per scendere a valle, avverte in lontananza il canto dei pellegrini, e si arresta.)

ELISABETH

(si alza in piedi, tendendo l'orecchio al canto)
Questo è il loro canto... sono essi, ritornano a casa.
O santi, ora indicatemi il mio compito,
fatemi degna di condurlo a termine!

WOLFRAM

(mentre il canto si avvicina lentamente)
Sono i pellegrini... è la devota melodia
che annuncia la salute di grazia ricevuta.
O cielo, rafforza ora il suo cuore
per il momento che decide la sua vita!

Als würd'ge Magd dir nahen kann,
Um deiner Gnaden reichste Huld
Nur anzuflehn für seine Schuld!

(Sie verbleibt eine Zeitlang wie in andächtiger Entrücktheit; als sie sich dann langsam erhebt, erblickt sie Wolfram, welcher sich genähert und sie mit inniger Rührung beobachtet hat. - Als er sie anreden zu wollen scheint, bittet sie ihn durch eine Gebärde, nicht mit ihr zu sprechen.)

WOLFRAM

Elisabeth, dürft' ich dich nicht geleiten?

ELISABETH

(drückt ihm abermals durch Gebärde aus: sie danke ihm und seiner treuen Liebe aus vollem Herzen; ihr Weg führe sie aber gen Himmel, wo sie ein hohes Amt zu verrichten habe; er solle sie daher ungeleitet gehen lassen, ihr auch nicht folgen. - Sie geht langsam auf dem Bergwege, auf welchem sie noch lange in der Entfernung gesehen wird, der Wartburg zu.)

ZWEITE SZENE

WOLFRAM

(ist zurückgeblieben; er hat Elisabeth lange nachgesehen, setzt sich links am Fuße des Talhügels nieder, ergreift die Harfe, und beginnt nach einem Vorspiele)

Wie Todesahnung Dämmerung deckt die

[Lande,

Umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande;
Der Seele, die nach jenen Höhn verlangt,
Vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt.
Da scheinest du, o lieblichster der Sterne,
Dein sanftes Licht entsendest du der Ferne;
Die nächt'ge Dämmerung teilt dein lieber Strahl,
Und freundlich zeigst du den Weg aus dem Tal. -
O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt' ich immer dich so gern,
Vom Herzen, das sie nie verriet,
Grüße sie, wenn sie vorbei dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden! -

(Er verbleibt mit gen Himmel gerichtetem

CANTO DEI VECCHI PELLEGRINI

(durante il quale essi dapprima si avvicinano, venendo da lontano, poi entrano in scena passando lungo il lato destro del proscenio e si dirigono verso la Wartburg costeggiando la valle, finché scompaiono nello sfondo dietro la sporgenza del monte)

Sono felice di poterti rivedere, o patria,
e lieto salutare i tuoi bei campi amati;
ora metto da parte il mio bordone
poiché il pellegrinaggio, fedele a Dio, ho compiuto.
Con espiazione e pentimento ho conciliato
a me il Signore, cui il mio cuore è servo
e che coronerà di benedizione
il mio pentire, Lui cui va il mio canto.
Al penitente, la salvezza della Grazia è donata,
egli ora entra nella pace dei beati.
Inferno e morte più non lo atterriscono;
perciò, finché vivrò, Dio lodo e benedico.
Alleluia in eterno!
Alleluia in eterno!

(Dal suo osservatorio in posizione elevata, Elisabeth ha guardato giù con grande agitazione cercando Tannhäuser fra i pellegrini in processione. Il canto si spegne a poco a poco. Il sole tramonta.)

ELISABETH

(in atteggiamento doloroso ma tranquillo)
Non ritorna!

(Cade in ginocchio con grande solennità.)

Vergine onnipotente, ascolta la mia supplica!
Te, venerata, invoco.
Dinanzi a Te fammi morir nella polvere,
oh, prendimi, via da questo mondo!
Fa' che io, pura e simile agli angeli,
entri nel Tuo regno beato!
Se mai, irretito da insano delirio,
il mio cuore da Te si è allontanato,
se mai peccaminoso desiderio,
profana brama han germogliato in me...
ecco, fra mille dolori combatto
per uccider quei mali nel mio cuore.
Ma se non ho potuto scontare ogni mio fallo,
di me prenditi cura, sii benevola,
sì che io, salutandoti umilmente,
qual degna ancella mi avvicini a Te,

Auge, auf der Harfe fortspielend.)
DRITTE SZENE

(Es ist gänzlich Nacht geworden. - Tannhäuser tritt auf. Er trägt zerrissene Pilgerkleidung, sein Antlitz ist bleich und entstellt; er wankt matten Schrittes an seinem Stabe.)

TANNHÄUSER

Ich hörte Harfenschlag, - wie klang er traurig!
Der kam wohl nicht von ihr!

WOLFRAM

Wer bist du, Pilger, der du so einsam wanderst?

TANNHÄUSER

Wer ich bin? Kenn' ich doch dich recht gut!
Wolfram bist du,
(höhnisch)
der wohlgeübte Sänger!

WOLFRAM

(heftig auffahrend)
Heinrich! Du? Was bringst dich her in diese Nähe? Sprich! Wagst du es, unentsündigt noch den Fuß nach dieser Gegend herzulenken?

TANNHÄUSER

Sei außer Sorg', mein guter Sänger! - Nicht such' ich dich, noch deiner Sippschaft einen.
(mit unheimlicher Lüsterheit)
Doch such' ich wen, der mir den Weg wohl zeige, den Weg, den einst so wunderleicht ich fand - -

WOLFRAM

Und welchen Weg?

TANNHÄUSER

Den Weg zum Venusberg!

WOLFRAM

Entsetzlicher! Entweihe nicht mein Ohr! Treibt es dich dahin?

TANNHÄUSER

Kennst du wohl den Weg?

WOLFRAM

Wahnsinn'ger! Grauen faßt mich, hör' ich dich!
Wo warst du? Sag', zogst du denn nicht
[nach Rom?

perché della Tua grazia il favor più prezioso
sol per la colpa di lui io impetri.

(Rimane per un certo tempo come in devota estasi; quando poi, lentamente, si alza in piedi, scorge Wolfram, il quale, dopo averla osservata con intima commozione, si sta avvicinando. - Quando egli lascia intendere di volere rivolgerle la parola, ella, con un gesto, lo prega di non parlarle.)

WOLFRAM

Elisabeth, non potrei accompagnarti?

ELISABETH

(ancora una volta si esprime con lui a gesti: gli fa capire che ringrazia di tutto cuore lui e il suo amor fedele, ma la sua strada conduce al cielo, dove ella dovrà compiere un'alta missione, e perciò egli deve lasciarla andar via senza accompagnarla, e neppure seguirla. - Ella sale lentamente su per il sentiero di montagna che conduce alla Wartburg, sul quale continuiamo a vederla ancora per lungo tempo, in lontananza.)

SCENA SECONDA

WOLFRAM

(è rimasto dov'era; ha seguito a lungo Elisabeth con lo sguardo, ed ora si siede ai piedi della pendice sinistra della valle, prende l'arpa, e dopo un preludio strumentale comincia a cantare)

Come un presagio di morte il crepuscolo copre
[la campagna,
e vela la vallata d'un manto nereggiante;
l'anima, che aspira a quelle altezze,
teme di volare attraverso la notte e l'orrore.
Allora appari, stella, fra tutte la più amabile,
e da lontano invii la tua luce soave.
Il bel tuo raggio amato fende il notturno crepuscolo,
e, amica, mostri la via per uscir dalla valle. -
O tu, mia dolce stella della sera,
io ti saluto sempre volentieri.
Tu pur da' a lei, del cuore che non l'ha mai tradita,
un bel saluto, quando ti passerà vicina,
quando si librerà in volo dalla valle terrestre
per diventare un angelo beato, là nel cielo.

(Rimane con lo sguardo fisso e rivolto al cielo, continuando a suonare l'arpa.)

TANNHÄUSER

(wütend)

Schweig' mir von Rom!

WOLFRAM

Warst nicht beim heil'gen Feste?

TANNHÄUSER

Schweig' mir von ihm!

WOLFRAM

So warst du nicht? - Sag', ich beschwöre dich!

TANNHÄUSER

(nach einer Pause, wie sich besinnend, mit schmerzlichem Ingrimme)

Wohl war ich auch in Rom. -

WOLFRAM

So sprich! Erzähle mir! Unglücklicher,
Mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an.

TANNHÄUSER

(nachdem er Wolfram lange mit gerührter Bewunderung betrachtet hat)

Wie sagst du, Wolfram? Bist du nicht mein Feind?

WOLFRAM

Nie war ich es, so lang' ich fromm dich wähnte.
Doch sag', du pilgertest nach Rom?

TANNHÄUSER

Nun denn! Hör' an! Du, Wolfram, du sollst es
erfahren.

(Er läßt sich erschöpft am Fuße des vorderen Bergvorsprunges nieder. Wolfram will sich an seiner Seite niedersetzen.)

Zurück von mir! Die Stätte, wo ich raste,
Ist verflucht. - Hör' an, Wolfram, hör' an!

(Wolfram bleibt in geringer Entfernung vor Tannhäuser stehen.)

Inbrunst im Herzen, wie kein Büber noch
Sie je gefühlt, such' ich den Weg nach Rom.
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
Dem Übermütigen entwunden;
Für ihn wollt' ich in Demut büßen,
Das Heil erlehnen, das mir verneint,
Um ihm die Träne zu versüßen,
Die er mir Sünder einst geweint! -

SCENA TERZA

(Ormai è notte fonda. - Entra in scena Tannhäuser. Indossa un lacero abito di pellegrino; il suo volto è pallido e alterato. Cammina vacillando con passo stanco, appoggiato al suo bastone.)

TANNHÄUSER

Ho udito un tocco d'arpa... com'era triste il suono!
E non veniva certo da lei.

WOLFRAM

Chi sei tu, pellegrino,
che così solitario vai?

TANNHÄUSER

Chi sono? Ma io ti conosco bene!
Sei Wolfram,
(con beffarda ironia)
il valente cantore!

WOLFRAM

(con un violento soprassalto)
Heinrich! Tu? Che cosa ti riporta in questi paraggi?
Parla! Osi ancora, non disculpato,
mettere piede in questa nostra terra?

TANNHÄUSER

Niente paura, mio buon cantore!
Non cerco te, né altri della tua conventicola.
(con sinistra lascivia)
Ma cerco uno che magari m'insegni
la strada, la strada che un tempo trovai
con facilità davvero portentosa...

WOLFRAM

E quale strada?

TANNHÄUSER

La strada che conduce alla montagna di Venere.

WOLFRAM

Mostro! Non profanare il mio orecchio!
L'istinto ti spinge ad andarvi?

TANNHÄUSER

La conosci, la strada?

WOLFRAM

Dissennato! Se t'odo, inorridisco!
Dove sei stato? Non andasti a Roma?

Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger
Die Straße wallt', erschien mir allzu leicht. -
Betrat sein Fuß den weichen Grund der Wiesen,
Der nackten Sohle sucht' ich Dorn und Stein;
Ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
Sog ich der Sonne heißes Glühen ein;
Wenn fromm zum Himmel er Gebete schickte,
Vergoß mein Blut ich zu des Höchsten Preis;
Als im Hospiz der Müde sich erquickte,
Die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis;
Verschloss'nen Aug's, ihr Wunder nicht zu schauen,
Durchzog ich blind Italiens holde Auen.
Ich tat's, - denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
Um meines Engels Tränen zu versüßen! - -
Nach Rom gelangt' ich so zur heil'gen Stelle,
Lag betend auf des Heiligtumes Schwelle;
Der Tag brach an; da läuteten die Glocken,
Hernieder tönten himmlische Gesänge;
Da jauchzt' es auf in brünstigem Frohlocken,
Denn Gnad' und Heil verhiessen sie der Menge.
Da sah ich ihn, durch den sich Gott verkündigt,
Vor ihm all Volk im Staub sich niederließ.
Und Tausenden er Gnade gab, ensündigt
Er Tausende sich froh erheben hieß. -
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
Klagt' ich mich an mit jammernder Gebärde
Der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
Des Sehnsens, das kein Büßen noch gekühlt;
Und um Erlösung aus den heißen Banden
Rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt.
Und er, den so ich bat, hub an:
„Hast du so böse Lust geteilt,
Dich an der Hölle Glut entflammt,
Hast du im Venusberg geweiht:
So bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblühn!“ - -
Da sank ich in Vernichtung dumpf danieder,
Die Sinne schwanden mir. - Als ich erwacht,
Auf ödem Platze lagerte die Nacht, -
Von fern her tönten frohe Gnadenlieder. -
Da ekelte mich der holde Sang!
Von der Verheißung lügnerischem Klang,
Der eiskalt mir durch die Seele schnitt,
Trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. -
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
So viel genoß, an ihre warme Brust!

(In grauenhafter Begeisterung)

TANNHÄUSER
(infuriato)
Non parlarmi di Roma!

WOLFRAM
Non fosti dunque a quella santa festa?

TANNHÄUSER
Non me ne parlare!

WOLFRAM
Non ci sei stato? Parla, ti scongiuro!

TANNHÄUSER
(dopo una pausa, come ritornando alla ragione, con dolorosa collera)
Ma sì, anch'io a Roma sono stato...

WOLFRAM
Dunque, parla! Raccontami! Infelice,
profonda compassione per te sento!

TANNHÄUSER
(dopo avere guardato a lungo Wolfram con commosso stupore)
Che dici, Wolfram? Non sei mio nemico?

WOLFRAM
Mai lo sono stato, finché m'illusi che tu fosti pio.
Ma dimmi: andasti pellegrino a Roma?

TANNHÄUSER
Ebbene! Ascolta! Wolfram,
tu devi saper tutto.

(Esausto, si mette a sedere ai piedi della sporgenza del monte che è più in primo piano. Wolfram vorrebbe sedersi accanto a lui.)
Indietro da me! Il luogo in cui io sosto
è maledetto. - Attento, Wolfram, ascolta!

(Wolfram rimane in piedi, a breve distanza da Tannhäuser.)

Con in petto un ardore che nessun pellegrino
giamai sentì, cercai la via per Roma.
Un angelo (ahimè!) l'orgoglio del peccato
dal cuor del baldanzoso aveva sradicato.
Per quell'angelo, espiare in umiltà volevo,
e supplicar salvezza a me negata,
per addolcire a lei, all'angelo, le lacrime
che aveva un dì per me peccatore versato.

Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
In deiner Zauber holde Nacht;
Zu deinem Hof steig' ich danieder,
Wo nun dein Reiz mir ewig lacht!

WOLFRAM
Halt' ein! Halt' ein, Unseliger!

TANNHÄUSER
Ach, laß mich nicht vergebens suchen!
Wie leicht fand ich doch einstens dich!
Du hörst, daß mir die Menschen fluchen,
Nun, süße Göttin, leite mich!

(Finstere Nacht; leichte Nebel verhüllen allmählich die Szene.)

WOLFRAM
(in heftigem Grausen)
Wahnsinniger, wen rufst du an?

TANNHÄUSER
Ha! fühltest du nicht milde Lüfte?

WOLFRAM
Zu mir! Es ist um dich getan!

TANNHÄUSER
Und atmest du nicht holde Düfte?

(Die Nebel beginnen in rosiger Dämmerung zu erglühen.)

Hörst du nicht die jubelnden Klänge?

WOLFRAM
In wildem Schauer bebt die Brust!

TANNHÄUSER
(immer aufgeregter, je näher der Zauber kommt)
Das ist der Nymphen tanzende Menge! -
Herbei, herbei zu Wonn' und Lust!

(Wirre Bewegungen tanzender Gestalten werden erkennbar.)

WOLFRAM
Weh, böser Zauber tut sich auf!
Die Hölle naht mit wildem Lauf.

Se quel dei pellegrini cui più gravava il cuore
pareva a me percorrere una via troppo facile,...
se il suo piede batteva dei prati il fondo molle,
alla mia nuda pianta cercavo sassi e spine;
se alla fonte cercava la sua bocca ristoro,
io alla vampa ardente del sol mi abbeveravo;
se al cielo egli devoto una preghiera inviava,
io versavo il mio sangue in nome dell'Altissimo;
quando quello, sfinito, riposava all'ospizio,
le membra coricavo nella neve e sul ghiaccio.
Ad occhi chiusi, per non vedere quelle meraviglie,
io cieco attraversai i bei campi d'Italia.
E questo... perché spiare volevo in contrizione,
per addolcir le lacrime versate dal mio angelo! ...
Così raggiunsi Roma, il luogo santo,
pregando mi prostrai alla soglia del santuario.
Spuntava il giorno: ecco un suon di campane,
e da giù, dalle vie, udii canti celesti.
Allor divenne il giubilo un ardente tripudio,
poiché essi promettevano grazia e salute alle genti.
E vidi lui, nel quale Iddio si manifesta;
la folla innanzi a lui si prostrò nella polvere.
A mille, egli la grazia concesse; a quei mille, assolti,
disse che ormai potevano alzarsi in gran letizia. -
Anch'io mi avvicinai: il capo a terra chino,
mi accusai, e gran dolore i miei gesti esprimevano.
Narrai il piacer malvagio che miei sensi provarono,
la brama non ancora calmata da penitenza;
e affinché mi sciogliesse da quei torridi lacci
io lo implorai, sconvolto da selvaggio dolore.
E colui, che così io pregavo, cominciò:
«Se hai fatto tuo così empio piacere,
se ti sei acceso alla fiamma d'inferno,
se soggiornasti sul monte di Venere,
oramai in eterno sei dannato.
Come in mia mano questo pastorale
mai più di fresco verde si ornerà,
così dal caldo incendio dell'inferno
non fiorirà mai per te redenzione!»
Cupo, annientato caddi allora al suolo,
perdetti i sensi. - Quando io rinvenni,
sulla piazza deserta si accampava la notte...
si udivan da lontano lieti canti di grazia.
Allora provai schifo del dolce e puro canto.
Da quel suono bugiardo carico di promesse
che con gelo glaciale mi trafiggeva il cuore,
l'orrore mi sospinse via con selvaggio passo...
e mi attirò là dove piacere e voluttà
tanto ho goduto, sul suo caldo seno.

(con orrenda esaltazione)

TANNHÄUSER

Entzücken dringt durch alle Sinne,
Gewahr' ich diesen Dämmerchein!
Dies ist das Zauberreich der Minne,

(außer sich)

Im Venusberg drangen wir ein!

(In heller, rosiger Beleuchtung wird Venus, auf einem Lager ruhend, sichtbar.)

VENUS

Willkommen, ungetreuer Mann!
Schlug dich die Welt mit Acht und Bann?
Und findest nirgends du Erbarmen,
Suchst Liebe du in meinen Armen?

TANNHÄUSER

Frau Venus, o, Erbarmungsreiche!
Zu dir, zu dir zieht es mich hin!

WOLFRAM

Zauber der Hölle, weiche, weiche!
Berücke nicht des Reinen Sinn!

VENUS

Nahst du dich wieder meiner Schwelle,
Sei dir dein Übermut verziehn;
Ewig fließe dir der Freuden Quelle,
Und nimmer sollst du von mir fliehn!

TANNHÄUSER

(indem er sich in wilder Entschlossenheit von Wolfram losreißt)

Mein Heil, mein Heil hab' ich verloren,
Nun sei der Hölle Lust erkoren!

WOLFRAM

(ihn heftig zurückhaltend)

Allmächt'ger, steh' dem Frommen bei!
Heinrich, ein Wort, es macht dich frei!
Dein Heil!

TANNHÄUSER

(zu Wolfram)

Lass' ab von mir!

VENUS

O komm'! Auf ewig sei nun mein!

A te, madonna Venere, ritorno,
nella tua dolce notte ammaliatrice;
approdo alla tua corte, ove in eterno
il tuo incanto mi arriderà felice!

WOLFRAM

Fermati! Fermati! Sciagurato!

TANNHÄUSER

Ah, fa' in modo ch'io non ti cerchi invano!
Sì facilmente un giorno ti trovai!
Senti che gli uomini mi maledicono:
e dunque, dolce dea, guidami tu!

(Notte oscura; lievi nebbie velano a poco a poco la scena.)

WOLFRAM

(travolto dall'orrore)
Insensato, che invochi mai?

TANNHÄUSER

Ah! non avverti la carezza dell'aria?

WOLFRAM

Qui, con me! Tu sei perduto!

TANNHÄUSER

E non respiri soavi profumi?

(Le nebbie cominciano ad accendersi di un colore roseo, al primo schiarir del cielo che annuncia l'alba.)

Non odi i suoni gioiosi?

WOLFRAM

Mi trema il petto, d'un pauroso brivido!

TANNHÄUSER

(sempre più eccitato, a mano a mano che la magica visione si avvicina)

È la folla danzante delle ninfe!

Qui, qui, al piacere! Qui, alla voluttà!

(Confusi movimenti di figure danzanti assumono sembianze riconoscibili.)

WOLFRAM

Ahi! Un maligno incantesimo si schiude!
L'inferno corre selvaggio! È vicino!

WOLFRAM

Noch soll das Heil dir Sünder werden!

(Tannhäuser und Wolfram ringen heftig.)

TANNHÄUSER

Nie, Wolfram, nie! Ich muß dahin!

VENUS

Komm', o komm! Zu mir!

TANNHÄUSER

(zu Wolfram)

Lass' mich!

WOLFRAM

Ein Engel bat für dich auf Erden,
Bald schwebt er segnend über dir:
Elisabeth!

TANNHÄUSER

*(der sich soeben von Wolfram losgerissen,
bleibt, wie von einem heftigen Schläge gelähmt,
an die Stelle geheftet)*

Elisabeth! -

MÄNNERGESANG

(aus dem Hintergrunde)

Der Seele Heil, die nun entflohn
Dem Leib der frommen Dulderin!

WOLFRAM

(in erhabender Rührung)

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron, -
Er wird erhört! Heinrich, du bist erlöst!

VENUS

Weh! Mir verloren!

*(Sie verschwindet und mit ihr die ganze zauber-
rische Erscheinung. Das Tal, vom Morgenrot er-
leuchtet, wird wieder sichtbar: von der Wart-
burg her schreitet ein Trauerzug mit Fackeln
der Tiefe des Tales zu.)*

MÄNNERGESANG

Ihr ward der Engel sel'ger Lohn,
Himmlicher Freuden Hochgewinn.

WOLFRAM

*(Tannhäuser in den Armen sanft umschlossen
haltend)*

Und hörst du diesen Sang?

TANNHÄUSER

Seduzione s'insinua nei miei sensi,
se solo vedo questa vaga luce.
Questo è il reame dell'amor supremo, *

(fuori di sé)

or penetriamo nel monte di Venere!

*(In un chiaro nimbo di luce rosea si fa visibile
Venere, distesa sul suo talamo.)*

VENERE

Benvenuto, uomo infedele!
Ti ha inflitto il bando e l'anatema, il mondo?
E poiché non trovasti pietà in alcun luogo,
ora tra le mie braccia cerchi amore?

TANNHÄUSER

Madonna Venere misericordiosa,
a te, a te mi attira la mia brama!

WOLFRAM

Infernale incantesimo, dileguati!
I sensi d'uomo puro non sedurre!

VENERE

Se di nuovo ti accosti alla mia soglia,
perdonata sia a te la tua superbia;
fonte di gioie ti fluisca eterna,
e mai più tu dovrai da me fuggire.

TANNHÄUSER

*(svincolandosi da Wolfram con selvaggia deci-
sione)*

La salvezza dell'anima ho perduto:
ora scelgo d'inferno le delizie!

WOLFRAM

(trattenendolo con veemenza)
Onnipotente, assisti l'uomo pio!
Una parola, una sola, Heinrich, ti farà libero.
La tua salvezza...

TANNHÄUSER

(a Wolfram)
Lasciami! Vattene!

VENERE

Vieni! Sii mio per sempre!

TANNHÄUSER
Ich höre!

(Von hier an betritt der Trauerzug die Tiefe des Tales, die älteren Pilger voran; den offenen Sarg mit der Leiche Elisabeths tragen Edle, der Landgraf und die Sänger geleiten ihn zur Seite, Grafen und Edle folgen.)

MÄNNERGESANG

Heilig die Reine, die nun, vereint
Göttlicher Schar, vor dem Ewigen steht!
Selig der Sünder, dem sie geweint,
Dem sie des Himmels Heil erfleht!

(Auf Wolframs Bedeuten ist der Sarg in der Mitte der Bühne niedergesetzt worden. Wolfram geleitet Tannhäuser zu der Leiche, an welcher dieser niedersinkt.)

TANNHÄUSER
Heilige Elisabeth, bitte für mich!

(Er stirbt.)

DIE JÜNGEREN PILGER

(auf dem vorderen Bergvorsprunge einherziehend und in ihrer Mitte einen neu ergrünten Priesterstab tragend)

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zuteil!
Es tat in nächtlich heil'ger Stund'
Der Herr sich durch ein Wunder kund:
Den dürren Stab in Priesters Hand
Hat er geschmückt mit frischem Grün:
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll so Erlösung neu erblühn!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott.
Und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja! Halleluja! Halleluja!

ALLE

(in höchster Ergriffenheit)
Der Gnade Heil ward dem Büber beschieden,
Nun geht er ein in den Seligen Frieden!

(Der Vorhang fällt.)

WOLFRAM
Tu, peccatore, ancora puoi sperare salvezza!

(Tannhäuser e Wolfram lottano dibattendosi.)

TANNHÄUSER
Giammai, Wolfram, giammai! Là devo andare!

VENERE
Vieni! Vieni da me!

TANNHÄUSER
(a Wolfram)
Lasciami!

WOLFRAM
Un angelo ha pregato per te su questa terra.
Presto si librerà in volo su te, benedicendoti:
Elisabeth!

TANNHÄUSER
(che proprio in quel momento si è liberato dalla stretta di Wolfram, rimane immobilizzato in quella posizione, come colpito da grave paralisi)
Elisabeth!

CORO MASCHILE
(da dietro la scena)
Salute all'anima che ora è fuggita
dal corpo della santa che tanto ha sofferto!

WOLFRAM
(con sublime commozione)
Per te prega il tuo angelo presso il trono di Dio...
la preghiera è esaudita! Heinrich, tu sei redento!

VENERE
Ah! Perduto per me!

(Venere scompare, e con lei svanisce tutta la magica visione. La valle, illuminata dall'aurora, si fa di nuovo visibile: dalla Wartburg viene avanti, con fiaccole, un corteo funebre verso il fondo della valle.)

CORO MASCHILE
A lei il beato premio degli angeli fu dato,
l'alta mercede di gioie celesti.

WOLFRAM
(tenendo Tannhäuser dolcemente abbracciato)

Odi questo canto?

SCHLUB DES *UR-TANNHÄUSER*
VON 1845:

TANNHÄUSER

(in grauenhafter Begeisterung)

Zu deinem Hof, Frau Venus, steig' ich nieder,
Wo nun dein Reiz mir ewig lacht!
Ach! kaum erkennst den Buhlen du wohl wieder,
Der Ärmste! Sieh, was sie aus ihm gemacht!

(Er sinkt erschöpft zusammen.)

WOLFRAM

(dumpf vor sich hin)

Entsetzlich! ist's ein Traum, was ich erlebe?

TANNHÄUSER

(sehr matt beginnend und sich immer mehr steigend)

Nun wandr' ich Tag und Nacht, den holden Berg
Zu finden, die süßen Töne zu vernehmen,
Die mich das erstemal so zaubertrunken
Geleitet in das Reich der Freud' und Lust.
Hast, Wolfram, du die Klänge nie gehört?

WOLFRAM

(mit feierlichem Entschluß)

Unsel'ger! halt! Hier sei der Irrfahrt Ziel!
Wehr' der Versuchung, blicke auf zu Gott!

TANNHÄUSER

O! spotte mein! Du weißt, ich bin verflucht!

WOLFRAM

Verflucht bist du, wenn du der Hölle Zauber
Nicht kräftig widerstehst!

TANNHÄUSER

Kein Widerstand!

Der Zauber ist so hold: - willst du ihn kennen?
Komm' mit, Wolfram! Laß dich von mir geleiten,
Zu namenlosen Wonnen führ' ich dich!

(Man vernimmt Klänge aus dem Hörselberg. Dieser, der in immer zunehmender rosiger Glut erglüht, erscheint nach und nach durchsichtig, so daß man in ihm wie tanzende Gestalten zu erblicken vermag.)

TANNHÄUSER

Horch! Vernimmst du nicht die jubelnden Klänge?

TANNHÄUSER

Io l'odo.

(Da questo momento in poi, il corteo funebre sta camminando sul fondo della valle; in testa al corteo, i vecchi pellegrini. Nobili turingi portano la bara aperta con la salma di Elisabeth, il langravio e i cantori le camminano ai lati, nobili e conti la seguono.)

CORO MASCHILE

Santa è la vergine pura, che unita
ora alla schiera divina sta dinanzi all'Eterno.
Beato il peccatore per cui ella ha pianto,
per il quale impetrò la salute celeste!

(A un cenno di Wolfram, la bara viene deposta al centro della scena. Wolfram accompagna Tannhäuser accanto alla salma. Presso di lei, Tannhäuser si abbatte al suolo.)

TANNHÄUSER

Santa Elisabeth, prega per me!

(muore.)

I GIOVANI PELLEGRINI

(procedendo in fila sulla sporgenza anteriore del monte, e recando in mezzo a loro un pastorale rivestito di foglie fresche e verdi)

Viva, viva il miracolo di grazia!

Al mondo fu concessa redenzione.

Il Signor, nella sacra ora notturna,

con un prodigio si manifestò:

l'arido pastorale nella man del Pontefice

Egli adornò di verdi e fresche foglie.

Al peccator, nella vampa d'inferno,

di nuovo fiorirà la redenzione.

Per ogni terra gridatelo a lui

che per questo prodigio trovò grazia.

Su tutto il mondo Dio regna e s'innalza,

non è finta la Sua misericordia.

Alleluia! Alleluia! Alleluia!

TUTTI

(con la più alta commozione)

Al penitente, salvezza di grazia fu donata,
egli ora entra nella pace dei beati!

(Cala il sipario.)

Atmest du nicht entzückend holde Düfte?
Sieh dort! dort! Ich geleitete dich schnell:
Das ist der Berg, der süße Venusberg!

WOLFRAM

Allmächt'ger, steh' dem Frommen bei!
Dem Himmel beut die Hölle Spott!
Getrotzt sei ihrer Zauberei!
Auf, Heinrich! Wende dich zu Gott!

TANNHÄUSER

(dem Berge zugewendet)
Frau Venus! O Erbarmungsreiche!
Dein Buhle naht - zu dir! zu dir!

WOLFRAM

(Tannhäuser heftig zurückhaltend)
Verzweiflungs-Wahnsinn! Weiche! Weiche!
Heinrich! Dein Heil!

TANNHÄUSER

(sich wehend)
Laß ab von mir!

WOLFRAM

Noch soll das Heil dir Sünder werden!

TANNHÄUSER

Nie, Wolfram! Nie! Ich muß zu ihr!

WOLFRAM

Ein Engel bat für dich auf Erden,
Bald schwebt er segnend über dir:
Elisabeth!

TANNHÄUSER

(wie von einem Schläge gelähmt, festgewurzelt stehen bleibend)
Elisabeth!

(Die zauberische Erscheinung des Hörselberges erbleicht allmählich vor der anbrechenden Morgendämmerung.)

WOLFRAM

Dein Engel fleht für dich vor Gottes Thron,
Er wird erhört: Heinrich! Du bist erlöst!

MÄNNERCHOR

(gleichzeitig, auf der Wartburg)
Der Seele Heil, die nun entfloh'n

CONCLUSIONE DELL'UR-TANNHÄUSER DEL 1845

TANNHÄUSER

(con orrenda esaltazione)
Approdo alla tua corte, monna Venere,
dove ora il tuo incanto mi arriderà felice!
Ah! L'amante non riconosci quasi,
tanto è misero! Guarda che cosa gli hanno fatto!

(Crolla a terra, esausto.)

WOLFRAM

(cupo, tra sé e sé)
Orrendo! È un sogno, ciò che sto vivendo?

TANNHÄUSER

(cominciando in tono molto stanco, e poi entusiasmandosi sempre più)
Vagherò giorno e notte, per trovare
la leggiadra montagna, e udire i dolci suoni
che già la prima volta, si ebbro d'incantesimi
al reame di gioia e piacer mi accompagnarono.
Wolfram, tu non udisti mai quei suoni?

WOLFRAM

(con solenne decisione)
Fermo, infelice! A tal meta tende il tuo vano errare!
La tentazion combatti, guarda a Dio!

TANNHÄUSER

Di me ti burli! Sai, sono dannato!

WOLFRAM

Dannato sei, se alle malie d'inferno
non resisti con forza!

TANNHÄUSER

Nessuna resistenza!
È una magia incantevole... non la vuoi tu conoscere?
Wolfram, vieni con me! Lascia ch'io ti conduca;
a voluttà indicibili ti guido!

(Si percepiscono suoni dal Hörselberg. Quest'ultimo, che arde di una vampa rosata dalla tinta sempre più accesa, appare visibile a tratti, sicché è possibile scorgere in esso come delle figure danzanti.)

TANNHÄUSER

Tendi l'orecchio! Riesci a udire i suoni gioiosi?

Dem Leib der frommen Dulderin!
Sie wird der Engel sel'ger Lohn,
Himmlicher Freuden Hochgewinn!

(Fackelschein leuchtet aus dem Hofe der Wartburg auf; man hört von dorthier während des Chorgesanges das Toten-Glöcklein läuten.)

TANNHÄUSER

(sinkt in Wolframs Armen langsam zur Erde)

Heilige Elisabeth, bitte für mich!

(Er stirbt.)

DIE JÜNGEREN PILGER

(nähern sich der Bühne, treten dann rechts auf und ziehen während des Sonnenaufganges das Tal entlang)

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zuteil.
Es tat in nächtlich heil'ger Stund'
Der Herr sich durch ein Wunder kund:
Den dürren Stab in Priesters Hand
Hat er geschmückt mit frischem Grün:
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll so Erlösung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
Und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja! Halleluja! Halleluja!

(Die Sonne geht auf, die ganze Gegend erglüht im feurigsten Morgenrot. Die jüngeren Pilger, von denen eine Anzahl auf dem Seitenwege bei dem Marienbilde aufgetreten ist, verteilen sich über Tal und Anhöhe, so daß beides von ihnen angefüllt ist. Von der Wartburg her auf dem Bergwege sieht man die älteren Pilger ihnen entgegen ziehen. Wolfram kniet neben Tannhäusers Leiche betend, die Augen gen Himmel gerichtet.)

Non respiri soavi, seducenti profumi?
Là! Guarda là! Velocemente ti farei da scorta:
è quella la montagna, il dolce monte di Venere!

WOLFRAM

Onnipotente, assisti l'uomo pio!
L'inferno lancia al cielo il proprio scherno!
Sia sconfitta la sua empia magia!
Sii saldo, Heinrich! A Dio volgi l'animo!

TANNHÄUSER

(rivolto verso la montagna)
Monna Venere! Misericordiosa!
Il tuo amante si appressa... a te! A te!

WOLFRAM

(trattenendo con veemenza Tannhäuser)
Disperazione... follia! Fermo! Arretra!
Heinrich! La tua salvezza!

TANNHÄUSER

(opponendosi)
Lasciami! Vattene!

WOLFRAM

Tu, peccatore, ancora puoi sperare salvezza!

TANNHÄUSER

Mai, Wolfram, mai! Devo andare da lei!

WOLFRAM

Un angelo ha pregato per te su questa terra.
Presto si libererà in volo su te, benedicendoti:
Elisabeth!

TANNHÄUSER

(Rimane radicato al suolo, come improvvisamente paralizzato)
Elisabeth!

(La magica apparizione del Hörselberg sbiadisce a poco a poco dinanzi alla nascente luce del nuovo giorno.)

WOLFRAM

Per te prega il tuo angelo presso il trono di Dio:
la preghiera è esaudita! Heinrich, tu sei redento!

CORO MASCHILE

(contemporaneamente, sulla Wartburg)
Salute all'anima che ora è fuggita

dal corpo della santa che tanto ha sofferto!
Salvezza è ora il premio beato degli angeli,
l'alta mercede di gioie celesti.

(Bagliore di fiaccole risplende dal cortile della Wartburg; da lassù si ode, durante il canto del coro, il rintocco di campane a morto.)

TANNHÄUSER

(tra le braccia di Wolfram, da lui sostenuto, cade lentamente a terra)

Santa Elisabeth, prega per me!

(muore.)

I GIOVANI PELLEGRINI

(si avvicinano, come lascia intendere l'intensificarsi del loro canto, allo spazio scenico; poi entrano in scena da destra, e mentre il sole sorge camminano lungo il bordo della valle)

Viva, viva il miracolo di grazia!

Al mondo fu concessa redenzione.

Il Signor, nella sacra ora notturna,

con un prodigio si manifestò:

l'arido pastorale nella man del Pontefice

Egli adornò di verdi e fresche foglie.

Al peccator, nella vampa d'inferno,

di nuovo fiorirà la redenzione.

Per ogni terra gridatelo a lui

che per questo prodigio trovò grazia.

Su tutto il mondo Dio regna e s'innalza,

non è finta la sua misericordia.

Alleluia! Alleluia! Alleluia!

(Il sole sorge; l'intera regione, alla luce dell'aurora, s'infiama dei più accesi colori. I giovani pellegrini, una parte dei quali si è incamminata per il sentiero che fiancheggia l'immagine di Maria, si distribuiscono tra vallata e altura, empiendole entrambe con il loro numero. Dalla Wartburg, lungo il sentiero montano, si vedono i vecchi pellegrini che vengono loro incontro. Wolfram s'inginocchia in preghiera accanto al cadavere di Tannhäuser, con gli occhi volti al cielo.)

* Propriamente, *Minne* è parola quasi intraducibile. Entrata in uso nell'ambito linguistico dei *Minnesänger* (i «cantori d'amore», i trovieri e poeti di corte dell'area austro-tedesca), essa indica l'amor cortese, nobilitato e purificato, affine alla *fin'amors* dei provenzali. Attribuire il concetto al sensuale reame di Venere è perciò provocatorio e volutamente blasfemo. [ndt]



Hoftheater di Dresda, progettato da Gottfried Semper.

TANNHÄUSER IN BREVE

Tannhäuser è fra le opere di Wagner quella che pone più problemi dal punto di vista testuale. Ne esistono essenzialmente due versioni: quella presentata con non molta fortuna a Dresda il 19 ottobre 1845 e quella della celeberrima rappresentazione di Parigi (teatro, il 13 marzo 1861, di uno dei più clamorosi fiaschi della storia del melodramma, ma anche della consacrazione definitiva del genio artistico di Wagner ad opera dell'élite intellettuale parigina).

Diversi altri furono tuttavia gli interventi sull'opera, che non raggiunse mai la versione definitiva: ad una settimana dalla morte Wagner confidò a Cosima di essere ancora debitore al suo pubblico del *Tannhäuser*. Il problema cui l'autore si trovò di fronte avrebbe comportato probabilmente una totale riscrittura del lavoro; stilisticamente, infatti, le aggiunte apportate risentivano dell'evoluzione frattanto maturata dal punto di vista dello stile compositivo, risultando marcatamente eterogenee agli elementi della prima versione: in particolare le immagini sonore del bacchanale, giudicate da Liszt «dolci e ripugnanti come profumi in decomposizione», designavano climi torbidi da paradiso artificiale in forte contrasto con i modelli prevalenti (toni da Lied, marce, lirismi belliniani) della versione originaria.

Per la scelta del soggetto Wagner si rifece a due leggende completamente indipendenti: quella della Tenzione dei cantori a Wartburg (che giungeva a Wagner anche tramite la versione di E. T. A. Hoffmann) e, naturalmente, quella di Tannhäuser. Entro tale cornice egli inserì, inventandola, la vicenda (enigmaticamente silenziosa) che coinvolge Tannhäuser ed Elisabeth. Per quanto riguarda il Venusberg (la montagna di Vene-

re), le fonti sono quelle della leggenda popolare di derivazione medievale, ma anche *Der Tannhäuser* di Heine, che contiene un elemento essenziale: l'aspirazione del protagonista al dolore (aspirazione che in Wagner si rivolge alla morte *tout court*).

L'innesto della tenzone nella leggenda di Tannhäuser fu occasione per manifestare il desiderio interiore di espiazione del protagonista: la gara canora servì soprattutto per dar voce al dramma silenzioso che ha origine in un ipotizzabile (per quanto ignoto) antefatto intercorso fra Tannhäuser ed Elisabeth; l'inno a Venere di Tannhäuser e la fioritura del bastone è metafora della redenzione compiuta dal sacrificio di Elisabeth. La tematica d'amore, fulcro dell'opera, è presentata sotto il segno del dissidio: a differenza dall'Olandese volante, Tannhäuser non è spinto solo dal desiderio di morte; il suo impulso amoroso è ambivalente, ed in ciò estremamente umano: nutrito da un lato dalla rimembranza dell'amore carnale condiviso con Venere e d'altro canto dalla nostalgia per la purezza perduta e dall'anelito ad essa, ovvero dal desiderio di redenzione (che si incarna in Elisabeth). Venere tuttavia non è solo puro e semplice simbolo di carnalità, ma lo è anche di quella bellezza cui l'animo sensibile del migliore fra i poeti e degli amanti non può che essere irresistibilmente attratto, e tanto più lo sarà quanto più la sua arte sia raffinata e profonda, ovvero autenticamente realizzata; inutile sottolineare quanto di personale, forse addirittura di autobiografico si racchiuda in simile parabola.

ARGOMENTO

ATTO PRIMO

Il Minnesänger Heinrich von Ofterdingen, chiamato Tannhäuser, nonostante l'amore nascente per Elisabetta, ha rotto con la società della Wartburg, che ruota attorno al Langravio, ed è fuggito nel monte Hürsenberg, regno di Venere, dea dell'amore. Le visioni nel monte di Venere imprigionano i suoi sensi, ma non riescono a far scomparire il passato. Vani sono i moniti di Venere, quanto gli predice che, al suo ritorno nel mondo dei mortali, il consorzio umano lo scaccerà: egli però non vede la sua salvezza in Venere, bensì nella Vergine Maria. Per questo Venere deve lasciarlo andare.

Cambio di scena

Tannhäuser ritorna al mondo dei mortali. Un giovane pastore suona la cornamusa e canta in onore di «Frau Holda» (Venere). Intanto, pellegrini in cammino verso Roma passano di lì. Nello stesso luogo la brigata del Langravio, tra cui Wolfram von Eschenbach, si ritrova di fronte a Tannhäuser, ormai da lungo tempo dato per disperso. Nonostante la sua prima avversione nei confronti della cerchia della Wartburg, Tannhäuser accetta di rientrarvi grazie all'opera di convincimento di Wolfram. Il nome della nipote del Langravio, Elisabetta, è la parola magica, che dà una nuova svolta al suo agire.

ATTO SECONDO

La notizia del ritorno di Tannhäuser spinge Elisabetta per la prima volta, dopo lunga assenza, a rientrare nella sala dei cantori sulla Wartburg. Wolfram accompagna

Tannhäuser nella sala. Appare evidente l'affetto reciproco tra Elisabetta e Tannhäuser, quindi Wolfram capisce che il suo amore per lei è senza speranza.

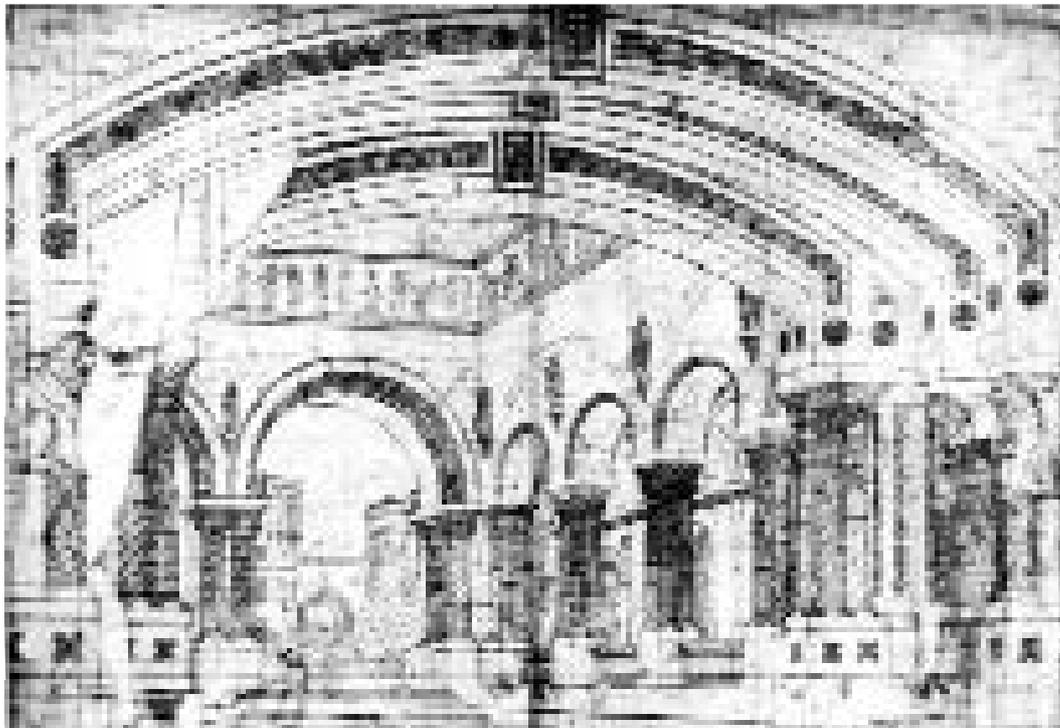
Il ritorno di Tannhäuser deve venire celebrato con una grande festa, coronata dalla contesa dei cantori. Il Langravio propone l'argomento: spiegare in una canzone l'essenza dell'amore. Il premio, qualunque esso sia, verrà consegnato da Elisabetta. Wolfram, il primo a cantare e il favorito del Langravio, esalta l'amore quale stella irraggiungibile e intangibile. Allora Tannhäuser si sente provocato a sostenere una controtesi: è solo nel piacere che egli, infatti, riconosce la vera essenza dell'amore. I contrasti tra Tannhäuser e gli altri Minnesänger Walther, Reinmar, Heinrich, Biterolf si acuiscono fino a provocare un pubblico scandalo. Tannhäuser si lascia andare fino a esaltare Venere in presenza di Elisabetta e a esortare i cavalieri a entrare nel monte di Venere. Benché tradita nel suo amore, Elisabetta difende Tannhäuser, quando i cavalieri a spada tratta pretendono la sua morte per oltraggio. Colpito dalla preghiera di Elisabetta, il Langravio indica a Tannhäuser l'unica possibilità di espiazione: il pellegrinaggio a Roma.

ATTO TERZO

Elisabetta cerca invano Tannhäuser fra i pellegrini di ritorno da Roma. Con una fervida preghiera alla Vergine Maria supplica di farla morire per espiazione le colpe di Tannhäuser, e rifiuta l'aiuto di Wolfram: quest'ultimo, oppresso dai presagi, intona un malinconico canto alla stella della sera.

Solo dopo il passaggio degli altri pellegrini ricompare Tannhäuser nella sua patria, completamente distrutto. Al colmo della disperazione confessa, dopo le insistenze di Wolfram, che il Papa solo a lui ha negato l'assoluzione: come il pastorale nella sua mano non sarebbe mai rinverdito, così Tannhäuser non avrebbe mai ottenuto il perdono. Perciò Tannhäuser decide di ritornare a Venere. Il fascino della Dea sem-

bra nuovamente avvinerlo, quando Wolfram gli ricorda Elisabetta, rompendo così l'incantesimo. Musica funebre annuncia la morte di Elisabetta e Tannhäuser a sua volta muore : egli così non potrà mai conoscere il miracolo del pastorale rinverdito.



Simon Quaglio. *Tannhäuser*, progetto per il Salone dei Bardi. Monaco, Hoftheater (1855).

ARGUMENT

PREMIER ACTE

Le Minnesänger Henrich von Ofterdingen, appelé Tannhäuser, qui a rompu avec toute la société de la Wartburg, organisée autour du landgrave, s'est enfui sur le Mont Hürselberg, royaume de la déesse de l'amour - malgré les sentiments qu'il commençait à éprouver pour Elisabeth. Les visions du Venusberg ensorcellent ses sens, mais ne parviennent pas à lui faire oublier son passé. Vénus lui prédit qu'à son retour dans le monde des mortels, il sera chassé par la gent humaine, mais les avertissements de la déesse restent vains: en effet, ce n'est pas en elle qu'il place son salut, mais en la Vierge Marie. C'est pourquoi Vénus doit se résoudre à le laisser partir.

Changement de scène.

Le credo de Tannhäuser le conduit du Venusberg à la nature. Un jeune pâtre joue de la cornemuse en chantant «Frau Holda» (Vénus), qui sort de la montagne.

Des pèlerins qui se rendent à Rome viennent à passer en cet endroit.

La troupe du landgrave, dont fait partie Wolfram von Eschenbach, se retrouve face à Tannhäuser, que l'on disait disparu depuis longtemps. Malgré son premier mouvement de rejet envers le cercle de la Wartburg, Tannhäuser accepte d'y entrer à nouveau grâce à Wolfram qui s'efforce de l'en convaincre. Le nom de la nièce du landgrave, Elisabeth, est le mot magique qui influence son nouveau mode d'agir.

La nouvelle du retour de Tannhäuser pousse Elisabeth pour la première fois, après une longue absence, à retourner dans la salle des chanteurs de la Wartburg. Wolfram accompagne Tannhäuser dans cette salle. L'attitude d'Elisabeth envers Tannhäuser fait amèrement comprendre à Wolfram qu'il n'y a pas de place pour lui dans le cœur de la jeune femme.

Le retour de Tannhäuser doit être célébré par une grande fête, couronnée par le tournoi des chanteurs. Le landgrave en propose l'argument: expliquer en une chanson l'essence de l'amour.

Le prix, quelle qu'en soit la valeur, sera remis par Elisabeth. Wolfram, favori du landgrave, chante le premier et décrit l'amour comme une étoile impossible à atteindre et à toucher. Tannhäuser se sent obligé de contrecarrer cette thèse: il place la véritable essence de l'amour dans le seul plaisir.

Le conflit entre Tannhäuser et les autres Minnesänger Walther, Reinmar, Heinrich et Biterolf s'aggrave au point de provoquer un scandale public.

Tannhäuser va jusqu'à exhorter les chevaliers à se rendre sur le Venusberg. Bien que trahie dans son amour, Elisabeth défend Tannhäuser lorsque les chevaliers réclament sa mort pour outrage. Emu par la prière d'Elisabeth, le landgrave indique à Tannhäuser l'unique possibilité de rédemption: un pèlerinage à Rome.

TROISIEME ACTE

DEUXIEME ACTE

Elisabeth cherche en vain Tannhäuser parmi les pèlerins de retour de Rome. Elle adresse une fervente prière à la Vierge Marie, la suppliant de la faire mourir pour expier les fautes de Tannhäuser. Elisabeth refuse l'aide de Wolfram, qui prend congé de la femme qu'il aime, tout empreint de sombres présages. Ce n'est qu'après le passage des autres pèlerins que Tannhäuser reparait sur le sol natal, effondré. Il avoue à Wolfram, au comble du désespoir, qu'à lui seul le pape a refusé l'absolution. Comme le bâton de pèlerin n'aurait jamais pu reverdir dans sa main, Tannhäuser

n'aurait jamais pu se racheter. C'est pourquoi il se remet en chemin pour le Venusberg. Vénus semble exercer à nouveau son pouvoir sur le pécheur lorsque Wolfram lui évoque le souvenir d'Elisabeth, ce qui rompt l'enchantement opéré par la déesse de l'amour. Mais la mort d'Elisabeth engendre celle de Tannhäuser. Ainsi ne connaîtra-t-il jamais le miracle de la crosse reverdie.



Tannhäuser: atto II, Disfida dei Cantori. Incisione in «Univers illustré» da un disegno di A. de Neuville per la prima di Parigi (15 marzo 1861).

SYNOPSIS

ACT ONE

The Minnesänger Heinrich von Offerdingen, called Tannhäuser, despite his budding love for Elizabeth, has broken all ties with the society of Wartburg around the Landgrave, and has fled to mount Horselberg, where Venus the goddess of love reigns. The visions in the mount of Venus imprison his senses, but are not able to erase the past. And to no avail are the warnings of Venus, who predicts that upon his return to the world of mortals, the society of men will drive him away: he does not however see his salvation in Venus, but in the Virgin Mary. Thus Venus must let him go.

Change of Scene

The credo proclaimed by Tannhäuser brings him from the mount of Venus back to nature. A young shepherd plays his cornamuse and sings «Frau Holda» (Venus), who appears out of the mountain. Pilgrims en route to Rome pass by. There the Landgrave's brigade, among which is also Wolfram von Eschenbach, finds Tannhäuser, who has been missing for a long time. Despite his initial aversion to the Wartburg circle, Tannhäuser agrees to join them thanks to Wolfram who is able to convince him. The name of the Landgrave's niece, Elizabeth, is the magic word, which changes his course of action.

ACT TWO

The news of Tannhäuser's return causes Elizabeth for the first time to enter the hall of the cantors on the Wartburg, from which she has long been absent. Wolfram accom-

panies Tannhäuser into the hall. From Elizabeth's attitude towards Tannhäuser, Wolfram must experience the bitter truth that there is no place for his love in Elizabeth's heart. Tannhäuser's return must be celebrated with a great feast, crowned by the competition between cantors. The Landgrave proposes the theme: to explain in a song the essence of love. The prize, as high as will be requested, will be presented by Elizabeth. Wolfram, the first to sing and the Landgrave's favorite, exalts love as an unreachable and intangible star. Thus Tannhäuser feels provoked to offer a counter-argument: only in pleasure does he, in fact, recognize the true essence of love. The conflict between Tannhäuser and the other Minnesängers Walther, Reinmar, Heinrich, Biterolf worsens to the point of provoking a public scandal. Tannhäuser lets himself go to the point of exalting Venus in the presence of Elizabeth and exhorting the knights to enter the mount of Venus. Though she is betrayed in her love, Elizabeth defends Tannhäuser, when the knights unsheath their swords and demand that Tannhäuser be put to death for the affront. Stricken by Elizabeth's plea, the Landgrave indicates to Tannhäuser his only possible expiation: the pilgrimage to Rome.

ACT THREE

Elizabeth searches in vain for Tannhäuser among the pilgrims returning from Rome. She fervently prays the Virgin Mary to let her die to atone for Tannhäuser's guilt. Elizabeth refuses Wolfram's help. Filled with

premonitions, Wolfram leaves his great love. Only after the other pilgrims have gone does Tannhäuser reappear, totally destroyed. At the height of his despair, he confesses to Wolfram that only to him did the Pope deny absolution. Just as the pastoral staff in his hand would never blossom, so could Tannhäuser never be redeemed. Thus Tannhäuser again looks to the mount of Venus. Venus seems to exercise her at-

traction again over the exile, when Wolfram reminds him of Elizabeth, thus breaking the spell of the goddess of love. But Elizabeth's death kills Tannhäuser. And so he will never know about the miracle of the blossoming pastoral staff.



Tannhäuser, scena finale della prima rappresentazione all'Opéra di Parigi (1861).
Da «Univers illustré» n. 149.

HANDLUNG

ERSTER AUFZUG

Der Minnesänger Heinrich von Ofterdingen, genannt Tannhäuser, hat sich trotz aufkeimender Liebe zu Elisabeth mit dem Kreis um den Landgrafen zerstritten und ist in den Hörselberg, das Reich der Liebesgöttin Venus, geflüchtet. Die Erscheinungen im Venusberg nehmen seine Sinne gefangen, können aber die Vergangenheit nicht auslöschen. Vergeblich sind die Warnungen der Venus, die Welt werde ihn bei seiner Rückkehr in den Kreis der Menschen zurückstoßen: Er sieht sein Heil nicht bei ihr, sondern in Maria. So muß sie ihn ziehen lassen.

Verwandlung

Tannhäusers Bekenntnis hat ihn aus dem Venusberg in die Natur zurückversetzt. Ein junger Hirt spielt auf der Schalmei und singt Voll «Frau Holda», die aus dem Berg komme. Pilger auf dem Weg nach Rom ziehen vorbei. Da trifft die Gesellschaft des Landgrafen, unter ihr auch Wolfram von Eschenbach, auf den lange Vermißten. Gegen Tannhäusers ursprüngliche Absicht, den Wartburgkreis zu meiden, gelingt es Wolfram ihn umzustimmen: Der Name der Nichte des Landglafen, Elisabeth, ist das Zauberwort, das seinem Handeln die neue Richtung gibt.

ZWEITER AUFZUG

Die Nachricht von Tannhäusers Rückkehr läßt Elisabeth zum ersten Male wieder die Sängerkirche betreten. Wolfram führt Tannhäuser herein. Aus der Haltung Elisabeth zu Tannhäuser, muß Wolfram die bit-

tere Erkenntnis mitnehmen, daß für seine eigene Liebe kein Platz ist.

Tannhäusers Rückkehr soll mit einem großen Fest gefeiert und einem Sängerkampfstreit gekrönt werden. Der Landgraf stellt das Thema: Der Liebe Wesen ist zu ergründen. Den Preis, so hoch er auch gefordert werde, soll Elisabeth überreichen. Wolfram als erster und vom Landgrafen favorisiert preist die Liebe als unerreichbaren und unberührbaren Stern. Da sieht sich Tannhäuser zur Antithese herausgefordert: Erst im Genuß erkennt er der Liebe wahres Wesen. Die Gegensätze zwischen Tannhäuser und den Minnesängern Walther, Reinmar, Heinrich und Biterolf eskalieren bis zum offenen Skandal. Tannhäuser läßt sich dazu hinreißen, in Gegenwart Elisabeths Venus zu preisen und die Ritter aufzufordern, in den Venusberg zu ziehen. Obwohl in ihrer Liebe verraten, tritt Elisabeth für Tannhäuser ein, als die Ritter mit dem blanken Schwert seinen Tod für die Lästerung fordern. Beeindruckt von Elisabeths Bitte weist der Landgraf Tannhäuser den einzig möglichen Weg zur Sühne: die Pilgerreise nach Rom.

DRITTER AUFZUG

Unter den aus Rom heimwärts ziehenden Pilgern sucht Elisabeth Tannhäuser vergebens. Im inbrünstigen Gebet zur Heiligen Jungfrau fleht sie um ihren Tod als Sühne für Tannhäusers Schuld. Wolframs Hilfe lehnt sie ab. Ahnungsvoll nimmt er endgültig Abschied von seiner großen Liebe. Erst lange nach den Pilgern nähert sich

Tannhäuser der heimatlichen Gegend völlig gebrochen. In tiefer Verzweiflung gesteht er auf Wolframs Drängen, daß der Papst ihm als Einzigem die Absolution verweigert hat. So wie der Stab in seiner Hand nie wieder grünen werde, könne Tannhäuser keine Erlösung zuteil werden. Nun sucht Tannhäuser den Weg in den Ve-

nusberg. Schon scheint Venus wieder Macht über den Verstoßenen zu gewinnen, da bannt Wolframs Erinnerung an Elisabeth den Zauber. Doch Elisabeths Tod läßt auch Tannhäuser zusammenbrechen. Das Wunder des ergrünenden Stabes erreicht ihn nicht mehr.



Tannhäuser: atto I, scena 2. Bozzetto di Joseph Despléchin per la prima rappresentazione all'Opéra di Parigi (1861).



Tannhäuser nella grotta di Venere. Incisione di Jacques Wagrez (1896).

LA LOCANDINA

TANNHÄUSER

opera romantica in tre atti di

RICHARD WAGNER

musica di

RICHARD WAGNER

Versione della prima assoluta di Dresda (19 ottobre 1845)

Personaggi ed interpreti

<i>Hermann, Langravio di Turingia</i>	THOMAS MÄTHGER
<i>Tannhäuser</i>	RICHARD BERKELEY-STEELE GÜNTER NEUMANN (1/12)
<i>Wolfram von Eschenbach</i>	BORIS STATSENKO DIETRICH GREVE (1/12)
<i>Walter von der Vogelweide</i>	EDWARD RANDALL
<i>Biterolf</i>	EGON SCHULZ
<i>Heinrich der Schreiber</i>	JÜRGEN MUTZE
<i>Reinmar von Zweter</i>	STEFFEN RÖSSLER
<i>Elisabetta, nipote del Langravio</i>	NANCY GIBSON
<i>Venere</i>	RUTHILD ENGERT
<i>Un giovane pastore</i>	JANA BÜCHNER
<i>Quattro nobilgiovani</i>	MARION RIEDEL, INES THEILEIS, ÜLRIKE WOITSCH, CLAUDIA MÜLLER

Nobili turingi, pellegrini vecchi e giovani, figure nel Monte di Venere

maestro concertatore e direttore

OLEG CAETANI

regia

MICHAEL HEINICKE

scenografia

WOLFGANG BELLACH

costumi

STEFAN WIEL

responsabile della realizzazione artistica

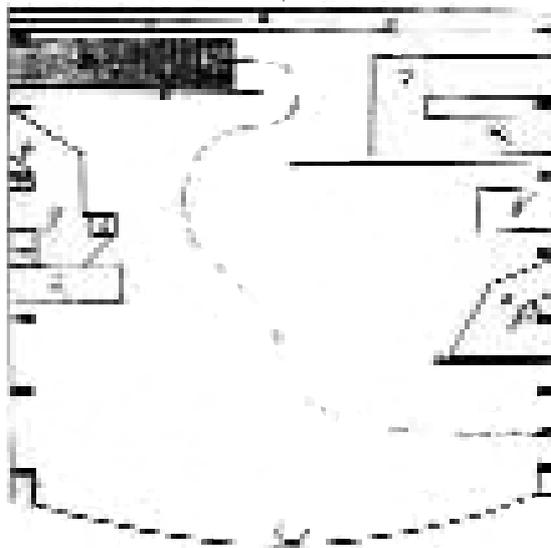
VOLKMAR LEIMERT

ROBERT-SCHUMANN-PHILHARMONIE

CORO DELL'OPERA DI CHEMNITZ

direttore del Coro DIETER WEFING

Allestimento dell'Opera di Chemnitz



Disegni di Ferdinand Heine (copia di H. Plock) per la messinscena della prima assoluta di *Tannhäuser* a Dresda (1845): atto I, scena 3. I disegni di Heine seguono fedelmente le indicazioni della partitura di Wagner.

Egon Voss

DRESDA-PARIGI-VIENNA: LE METAMORFOSI DEL *TANNHÄUSER*

A nessuna delle sue opere Wagner ha mai apportato modifiche così numerose e varie come al *Tannhäuser* e in nessuna delle sue opere questo impegno variantistico si è protratto per un così ampio lasso di tempo. Nel corso di trent'anni Wagner si è dedicato a quest'opera in più riprese e se poi si aggiungono le dichiarazioni del compositore contenute nei diari di Cosima Wagner del periodo successivo al 1875 si arriva a quasi quarant'anni. Anche *Rienzi* e l'*Olandese Volante* vennero più volte modificati e lo fu persino *Tristano*, com'è peraltro noto e come si può vedere nel terzo tomo di quest'opera edito nelle opere complete di Richard Wagner. Questi cambiamenti interessano però solo ambiti circoscritti, cioè la dinamica e, conseguentemente ad essa, l'orchestrazione e la forma esteriore. In questo quadro complessivo il fatto che Wagner abbia scritto una nuova conclusione anche per l'*Olandese Volante* può sembrare quasi un'anomalia ma istituisce una connessione con *Tannhäuser*, le cui modifiche più appariscenti consistono, come ciascun sa, nella composizione *ex novo* di intere scene e di un'intera serie di parti di scene, di momenti scenici di una certa importanza nonostante la loro limitata estensione. Qualcosa di simile non si è più verificato nel percorso artistico di Wagner. Le sezioni nuovamente composte modificano non solo la configurazione esterna, ma anche la sostanza, mutano non solo la forma ma anche il contenuto. Ne risulta dunque coinvolta la drammaturgia dell'opera, che invece permane immutata in tutti i cambiamenti, per quanto impegnativi, che il compositore effettuò in *Rienzi*, nell'*Olandese Volante* e in *Tristano*. La diversa qualità

delle modifiche riguardanti *Tannhäuser* si manifesta anche nel fatto apparentemente marginale che non esistono provvedimenti generalizzati nel modificare la dinamica e la conseguente strumentazione, la cui importanza è invece fondamentale nelle varianti a *Rienzi*, all'*Olandese Volante* e a *Tristano*. Per quanto riguarda questi aspetti Wagner era, a quanto sembra, del tutto sicuro del suo operato e riteneva di non dover modificare nulla.

La peculiare vicenda del *Tannhäuser* wagneriano ha inizio già dalla stesura della partitura. Wagner infatti non si avvale dell'abituale carta pentagrammata che utilizzò in tutte le sue altre opere, ma usò subito una carta speciale preparata per la riproduzione litografica che permetteva di trasportare direttamente su pietra tutto ciò che veniva scritto sul foglio. Così facendo però quanto è scritto viene poi a staccarsi dalla carta, tanto che al termine di questo procedimento la parte scritta autografa è di fatto scomparsa. Per questo motivo non esiste la partitura autografa di *Tannhäuser* nella redazione originaria. Mentre per *Rienzi* e l'*Olandese Volante* il compositore fece eseguire da copisti la stesura destinata alla riproduzione litografica, per *Tannhäuser* scrisse da sé il manoscritto destinato alla stampa, volendo ridurre tangibilmente i costi. L'edizione litografica basata su tale manoscritto, prodotta nell'aprile 1845, rappresenta la prima versione nota di *Tannhäuser*. Wagner fece eseguire cento esemplari, fatto che può apparire sorprendente se si considera che per l'*Olandese Volante* ne ordinò solo trenta e per *Rienzi* addirittura solo venticinque. Ciò tuttavia dimostra la sua fiducia istintivamente giu-

sta nei confronti dell'opera, che in fin dei conti non lo trasse in inganno. Fu infatti *Tannhäuser*, e non *Rienzi* o l'*Olandese Volante*, che alla fine degli anni cinquanta dell'Ottocento dovette essere ristampato per l'esaurimento delle vecchie partiture. Fino ad oggi non si conosce quando Wagner abbia iniziato ad alterare questa prima redazione a noi nota. È certo solo che l'esemplare litografico inviato dal compositore a Robert Schumann, presumibilmente il 18 settembre 1845, presenta già la maggior parte delle modifiche che contraddistinguono quasi tutti gli esemplari sinora pervenuti, circa una trentina. Ma se la maggior parte dei cambiamenti fu introdotta precedentemente alla prima rappresentazione, ciò significa che il 19 ottobre 1845 non venne rappresentata la prima versione. Anche le modifiche rimanenti dovrebbero però risalire al periodo delle prove, o in ogni caso delle prime rappresentazioni, poiché si tratta di risultati derivanti da considerazioni d'ordine pratico-esecutivo quali possono emergere nel corso dell'allestimento di un'opera. Questa cinquantina di modifiche apportate da Wagner alla partitura sono comunemente note, dato che furono accolte in tutte le partiture successive. Chiunque abbia mai ascoltato la cosiddetta versione di Dresda di *Tannhäuser* le conosce, mentre la prima versione è sconosciuta. Per darne comunque un assaggio si possono addurre alcuni esempi: nella sezione conclusiva dell'ouverture la parte delle trombe era in origine affidata a due strumenti invece che a tre; la fine dell'ouverture era più lunga di sei battute. Nell'«Ingresso degli ascoltatori» mancavano ancora i colpi di tamburo e di piatti e nella «Disfida dei Cantori» gli arpeggi d'arpa suonavano in modo parzialmente diverso. L'assieme («Con loro sarai pellegrino») nel finale del secondo atto non era ancora sostenuto dal contrabbasso e il coro maschile («Saluta all'anima che ora è fuggita») poco prima della fine dell'opera era ancora senza l'accompagnamento pizzicato degli archi. Uno dei cambiamenti che Wagner introdusse tra la preparazione della partitura, cioè della prima versione, e la prima rap-

presentazione, cioè la seconda versione, non fu tuttavia tradito e cadde nel completo oblio. L'assolo di zampogna del pastore all'inizio della terza scena del primo atto, che in origine durava solo tre battute, fu ampliato da Wagner a diciotto battute per il suonatore di corno inglese di Dresda Hiebendahl, un esecutore evidentemente molto dotato. Ne risultò un episodio solistico impegnativo con molte pause che per dimensioni e aspetto costituisce un'anticipazione degli assoli strumentali in *Tristano* (melodia triste) e *Sigfrido* (richiamo del corno). Tuttavia i tempi non erano ancora maturi per l'ampiezza epica e per la durata di assoli così lunghi. Dopo la terza rappresentazione Wagner abbreviò l'assolo a circa la metà delle sue dimensioni, rendendolo più facilmente eseguibile e in questa versione è oggi noto.

Anche nella versione della prima rappresentazione *Tannhäuser* non aveva trovato una forma definitiva, almeno in via provvisoria. Già nella seconda rappresentazione del 27 ottobre 1845, successiva di una settimana alla prima, Wagner effettuò ancora alcuni cambiamenti: accorciò i finali dei primi due atti e la «preghiera» di Elisabeth. In questo modo subito dopo la prima rappresentazione introdusse quattro dei sei tagli che nell'Ottocento vennero comunemente praticati. Fu Wagner stesso a metterli in circolazione, da una parte facendoli inserire negli esemplari della partitura litografata, dall'altra menzionandoli e descrivendoli in un suo scritto del 1852, *Sulla rappresentazione di Tannhäuser (Über die Aufführung des Tannhäuser)*. Questi tagli furono indubbiamente motivati da considerazioni sulle circostanze specifiche, tanto che li si potrebbe ritenere concessioni coatte, ma è altresì chiaro che non andavano riferiti solo alle rappresentazioni di Dresda. Nelle partiture litografate vennero in parte inseriti come assolutamente definitivi, tanto che la versione senza tagli non è più eseguibile. Allo stato attuale delle conoscenze Wagner non fece nulla per revocare le parti cancellate nelle successive rappresentazioni di *Tannhäuser* a Dresda. Il taglio più consistente riguarda il canto a Venere di

Tannhäuser nel primo atto. Delle originarie tre strofe solo due vennero cantate, mentre la prima fu eliminata. Questa abbreviazione fu introdotta da Wagner anche a Parigi nel 1861, ma con ogni evidenza non era del tutto soddisfatto.

Subito dopo la prima rappresentazione Wagner iniziò anche a sperimentare versioni diverse per l'introduzione al terzo atto, il cosiddetto «pellegrinaggio di Tannhäuser». Nella prima rappresentazione questa introduzione fu eseguita in una versione che supera in lunghezza quella attualmente in uso di più della metà. Concorde all'intitolazione, rispetto alla versione a noi nota, l'introduzione prende spunto in misura ancor più rilevante dal «racconto di Roma», che viene citato fedelmente quasi nota per nota in alcuni punti. D'altronde questa introduzione – ancor più strettamente connessa agli elementi motivici dell'atto precedente – può essere considerata un modello precoce della tecnica wagneriana di narrazione musicale, discutibile dal punto di vista musicale, coerente e appropriata dal punto di vista estetico.

La redazione a noi oggi nota dell'introduzione al terzo atto costituisce quasi un annacquamento dell'idea originaria. Wagner sembra aver qui tentato un compromesso tra due concetti contrapposti. La prima idea presa in considerazione da Wagner, quella della prima versione, vede questa introduzione come rappresentazione esauriente di un'intera vicenda, che dal punto di vista drammaturgico serve ad illustrare il tempo intercorso tra la fine del secondo atto (primavera) e l'inizio del terzo atto (autunno). La seconda idea prescinde invece da queste funzioni e si limita ad integrarsi con quanto avviene in seguito. Tuttavia Wagner non compose *ex novo* la seconda redazione, corrispondente a questa seconda idea, ma la ricavò da parti della prima versione. Questa seconda redazione, che comprende a malapena un terzo della stesura originale, fu eseguita per la prima volta già nella seconda rappresentazione. Non sembra però che Wagner sia mai riuscito a risolvere definitivamente il dilemma. Dapprima il compositore ritornò alla

prima idea, mentre poi avvicinò la redazione della prima versione alla seconda idea, abbreviandola di un terzo e riducendone la struttura narrativa. Questa terza redazione fu ampiamente diffusa in copie manoscritte e in edizioni a stampa, tanto che può sembrare il definitivo punto d'arrivo del musicista. Invece un manoscritto musicale risalente al periodo delle rappresentazioni parigine tramanda un'ulteriore redazione conforme alla seconda idea, accorciata ancor più drasticamente rispetto alla corrispondente redazione di Dresda, ma con una strumentazione nuova e non priva di raffinatezza; il che dimostra che non dovette trattarsi solo di una mera concessione alle circostanze avverse esistenti a Parigi nel 1861.

Il cambiamento esteriormente più rilevante, cioè la composizione di un'altra scena finale, fu introdotto da Wagner nella primavera 1847. Secondo quanto disse lo stesso compositore, così facendo egli intendeva solo correggere un errore drammaturgico, mentre in realtà modificò radicalmente la concezione complessiva dell'opera. La scena finale composta in origine non prevedeva l'entrata in scena di Venere e anche alla morte di Elisabeth non veniva accennato che vagamente: la sua bara non era portata in scena e qui non compariva più nessuno dei personaggi provenienti dalla Wartburg. Tannhäuser e Wolfram rimanevano soli: alla fine entravano in scena solo i pellegrini più giovani. Nessuna delle versioni successive rappresenta in modo così impressionante la condizione reietta di Tannhäuser nei confronti della società, la sua assoluta solitudine, che doveva necessariamente portarlo a morte. È significativo che le vane parole di Tannhäuser a Venere («Ah! a malapena tu riconosci l'amante, il miserabile! Guarda! cosa hanno fatto di lui!») non si riscontrino in alcun'altra versione successiva. La redazione del 1847 invece eliminò la rappresentazione radicale di un uomo tanto interiormente devastato dal conflitto con la società e l'opera si conclude secondo uno spirito di conciliazione. Da una parte il Venusberg si dischiude nuovamente ai desideri di Tannhäuser e Venere

appare in scena; in questo modo il Venusberg, secondo le parole dello stesso Wagner, non è solo «un'anticipazione visionaria di Tannhäuser che sprofonda nella follia», come nella prima versione. Dall'altra i personaggi appartenenti alla Wartburg si rappacificano apertamente con Tannhäuser, permettendogli di morire davanti a loro presso la bara di Elisabeth. Anche il sacrificio di Elisabeth viene da loro riconosciuto e apprezzato. Il corale finale («La grazia della salvezza spetta al peccatore, ora egli entra nella pace dei beati!»), che nella prima versione era assegnato solo all'orchestra, viene cantato da tutti e ciò ha un evidente carattere dimostrativo.

In questa versione il canto dei pellegrini più giovani venne tralasciato, il che comporta che anche il miracolo del pastorale rinverdito, simbolo della grazia divina, fu eliminato. L'espressiva prescrizione scenica secondo la quale i giovani pellegrini dovevano portare «un pastorale adorno di verzura tenuto ben alto in mezzo a loro» fu infatti introdotta da Wagner solo nel 1853. Prima si parlava del miracolo del pastorale solo nel canto con questo nome, in modo che se questo non veniva eseguito veniva meno anche il miracolo del pastorale. A dire il vero Wagner in seguito motivò questa scelta solo in base a questioni connesse alla prassi rappresentativa, ma le conseguenze sul piano del contenuto non gli dovevano certamente sfuggire.

È probabile che dietro la cancellazione del canto dei pellegrini più giovani si celi il tentativo di risolvere un problema drammaturgico, cioè la questione se la rappresentazione scenica si debba concentrare più sul sacrificio di Elisabeth o più sulla grazia divina come mezzo della redenzione di Tannhäuser. Nel 1847 Wagner aveva voluto porre in primo piano il sacrificio di Elisabeth. Nel 1851 eliminò questa accentuazione, reintegrando il canto dei pellegrini più giovani ed ottenendo in questo modo una sorta di soluzione paritetica. Non ne dovette essere però del tutto soddisfatto, dato che nel 1853 compì nuovi cambiamenti. Ora il miracolo del pastorale divenne il vero punto focale, non solo grazie alla pre-

scrizione citata di portare in scena un vero pastorale adorno di foglie, ma soprattutto con la rinuncia a far comparire la bara di Elisabeth, eliminando così il simbolo scenico del suo sacrificio. Di conseguenza fu cancellata anche l'entrata in scena del gruppo di personaggi appartenenti alla Wartburg e scomparve anche il loro gesto di riconciliazione con Tannhäuser, introdotto nel 1847. Non deve perciò meravigliare se nella redazione fatta stampare nel 1860, e l'anno successivo rappresentata a Parigi, Wagner ritornò alla versione del 1851, arricchita tuttavia dal simbolo del pastorale rinverdito introdotto nel 1853. Non è però certo che questa redazione, in cui il sacrificio di Elisabeth e la grazia divina idealmente si bilanciano, fosse davvero l'ultima parola di Wagner al riguardo.

Il motivo per cui Wagner si allontanò dalla prima versione va probabilmente individuato nel fatto che l'isolamento di Tannhäuser rispetto alla Wartburg non era assoluto, ma veniva comunque scenicamente interrotto dalla presenza di Wolfram. Inoltre anche la riconciliazione di Tannhäuser con la corte della Wartburg era già implicita per mezzo dell'aperta partecipazione di Wolfram al destino di Tannhäuser. Ma il motivo principale, a detta di Wagner, fu naturalmente un altro: facendo di nuovo entrare Venere in scena il compositore intendeva ottenere un chiarimento dello svolgimento drammatico. In apparenza mera rivalutazione di un ruolo, questa modifica ha invece conseguenze sul contenuto che riguardano sia la trama nel suo assieme, sia la figura di Venere e il suo rapporto con il mondo e con Tannhäuser. In base alla prima versione potrebbe ancora sembrare che il Venusberg sia solo fantasmagoria, rappresentazione ideale, immagine sognata o pura espressione di un desiderio, come se tutto ciò che si svolge nelle prime due scene dell'opera fosse prodotto dalla mente e dal cuore di Tannhäuser. Invece il Venusberg che si dischiude ora agli occhi di Wolfram è inconfondibilmente reale, un mondo concreto e diametralmente opposto rispetto alla Wartburg, soprattutto per quanto concerne la religio-



Tannhäuser: atto II, Disfida dei Cantori. Disegno di Adolphe Rouargue ispirato alla scena di Despléchin per l'Opéra di Parigi (1861).

sità e la morale cristiana qui professate. Ciò che si svolge nella scena finale – e che rende fondamentale diversa la nuova redazione dalla prima – è la lotta disputata da paradiso e inferno per ottenere l'anima di Tannhäuser. Sarebbe peraltro semplicistico vedere in Venere l'incarnazione del demonio. Venere è, e rimane, la dea dell'amore, dotata di tratti individuali, umani. Come dimostra la seconda scena dell'opera, il rapporto che lega la dea a Tannhäuser è del tutto peculiare e il fatto che Tannhäuser se ne vada la ferisce al pari di qualsiasi altra donna abbandonata dall'amato. Quanto il suo rapporto con Tannhäuser sia forte è messo in luce dalla scena finale: sorprendentemente Venere è già disposta a perdonare Tannhäuser e a riprenderlo con sé e le parole «Ahimé! Me perduta!», esclamate prima di scomparire di scena, esprimono un dolore autenticamente vissuto.

Senza dubbio dietro l'incantamento che Tannhäuser esercita su Venere si cela innanzitutto il tema romantico del desiderio provato da spiriti e demoni per gli uomini. Tuttavia Wagner estremizzò questo motivo, trasformando tale desiderio in desiderio di redenzione. Fu probabilmente proprio questa considerazione che indusse Wagner a rielaborare la seconda scena dell'opera per la rappresentazione di Parigi nel 1861. In questa nuova redazione si registra un ulteriore ampliamento del ruolo di Venere, la cui partecipazione agli avvenimenti aumenta in modo così costante nel corso della vicenda rielaborativa di *Tannhäuser* che ci si può chiedere cosa il compositore avrebbe ancora potuto aggiungere a questo ruolo se fosse davvero giunto a una fase finale della rielaborazione. Nella nuova redazione scritta per Parigi, che del resto non è stata pressoché mai eseguita, Venere ha tratti che ricordano chiaramente Kundry nel successivo *Parsifal* e ciò concerne non solo il testo poetico, ma anche – e a un grado sbalorditivo – la configurazione della musica nel suo complesso. Non a un caso Wagner elaborò estesamente il suo primo pensiero su Kundry proprio nell'agosto 1860, mentre lavorava alla nuova redazione della seconda scena del *Tannhäuser*.

Tra le varie, effettive affinità della nuova Venere con Kundry, non va però taciuto che la loro costellazione drammatica è completamente diversa. È pur vero che la dea pagana cerca consolazione e redenzione in Tannhäuser, tuttavia su di lei non incombe alcuna maledizione, né seduzione e sensualità vissuta impediscono la sua redenzione, come avviene invece in Kundry. D'altra parte anche Tannhäuser è più vicino ad Amfortas che a Parsifal.

Oltre che per la nuova scena di Venere nel primo atto, la quale però non si impose con la regolarità che Wagner avrebbe auspicato, la cosiddetta versione parigina si distingue soprattutto – come tutti sanno – per il famoso baccanale del Venusberg, la prima scena dell'opera composta *ex novo*. In realtà l'intenzione di rinnovare questa scena precedette quella di rielaborare la scena di Venere (poiché in Parigi si desiderava un balletto e per ovviare alla richiesta di collocarlo nel secondo atto, Wagner si premurò di dotare di un balletto la prima scena dell'opera). Tuttavia il modo specifico in cui alla fine adempì alla richiesta può essere stato una diretta conseguenza della nuova redazione della scena di Venere. I nuovi tratti caratteristici della dea, l'esaltazione dei suoi stati umorali, il sentimento vitale interrotto a più livelli, che la scena emana nella nuova versione, non potevano che essere preceduti da un vero baccanale, un pezzo di illimitata sfrenatezza, incurante di qualsiasi vincolo, e che così genera poi l'atmosfera dominante nella successiva scena di Venere. Il genere del balletto fu naturalmente sconfessato ed è verosimile che Wagner si sia divertito a dimostrare la totale inadeguatezza di un balletto in *Tannhäuser*. Però così facendo di certo non giovò al successo della sua opera.

Se si volesse trovare un termine capace di riassumere il carattere delle modifiche effettuate per Parigi in senso non tanto quantitativo, quanto qualitativo, la parola "esaltazione" si presterebbe sicuramente allo scopo. Un'estrema vivacità emotiva ne è il suggello, mentre i correlati tecnici che ne discendono sono la dilatazione esteriore, l'eliminazione di andamenti periodici, la

differenziazione armonica, un'elaborazione vocale estremamente varia nelle figurazioni impiegate. Naturalmente accanto alle due nuove scene del primo atto vi sono anche singoli punti, per lo più brevissimi, in cui è percepibile l'esaltazione. Tra essi si possono annoverare la nuova configurazione dell'esclamazione «A lei! a lei!» nel finale del primo atto, la nuova versione del «A Roma!» alla fine del terzo atto e la nuova redazione della risposta di Tannhäuser al primo canto di Wolfram nella «Disfida dei Cantori». Anche l'accorciamento di quest'ultima – la risposta di Walther a Tannhäuser viene infatti a cadere – è connesso alla tendenza ad una maggior vivacità, all'esaltazione. Per interrompere l'uniformità degli interventi cantati nella «Disfida dei Cantori» Wagner trasformò il ritmo originario del primo canto di Walther da 4/4 in 3/4, ma evidentemente questo provvedimento non dovette bastargli, dato che eliminò completamente il canto e riassunse le due risposte di Tannhäuser a Wolfram e a Walther in un'unica nuova replica a Wolfram.

A Parigi Wagner cercò soprattutto di trasformare in *Tannhäuser* alcune delle sue nuove idee sul teatro in musica. Va tra esse annoverata l'idea, tuttavia non realizzata per le scene parigine, di far derivare il bac-canale della prima scena direttamente dall'ouverture. A questo scopo l'ouverture fu abbreviata di più di un terzo. Il concetto che vi è sotteso è di connettere strettamente insieme preludio strumentale e raffigurazione scenica, sopprimendo l'ouverture in quanto forma musicale ed eliminando l'applauso provocato dal termine dell'ouverture, poiché disturba l'atmosfera emotiva da essa creata.

Il canto del pastore nel primo atto fu da Wagner ampliato con l'aggiunta di un interludio di zampogna. La sua funzione è di sostenere la successiva, sorprendente modulazione della melodia del pastore da Sol maggiore a Fa diesis maggiore e serve quindi a mediare il trapasso armonico come poi avverrà nell'«arte della transizione» sviluppata in *Tristano*. Nel contempo il canto viene epicamente dilatato grazie a un

intermezzo strumentale che termina di nuovo con un punto coronato e ciò scardina la sua compiutezza formale, in perfetta aderenza ai principi della successiva drammaturgia musicale wagneriana, che guarda con sospetto a ogni forma musicale pre-determinata. Ma proprio quest'infrazione rispetto alla forma convenzionale non piacque affatto al pubblico parigino del 1861. Nella terza rappresentazione, che fu poi anche l'ultima, vennero poi persino tagliati gli interludi del corno inglese che intervallavano le righe del corale cantato dai pellegrini.

Una caratteristica centrale del *Tannhäuser* parigino – se d'una versione di Parigi si vuol parlare – è prevalentemente celata ai più e a un primo sguardo può sembrare persino quasi irrilevante: il *Tannhäuser* parigino è un'opera in lingua francese. Wagner curò strenuamente l'adattamento del francese, come se *Tannhäuser* dovesse diventare un'opera originale francese. Egli stesso prese parte in modo cospicuo alla traduzione del testo, ma non si limitò a questo. Wagner adattò infatti la musica al testo francese in tutti i punti in cui a causa della traduzione venivano cambiati ritmo e metro, tanto che ne derivò una dizione modificata. Da allora in poi l'eventuale nuova composizione dei pezzi avvenne sempre sul testo francese e non, come si potrebbe credere, sul testo tedesco successivamente tradotto. La versione francese, che oggi nessuno conosce, costituisce perciò l'originale, mentre la versione tedesca comunemente nota costituisce una traduzione e quindi qualcosa di secondario, un derivato dell'originale. Così considerato il *Tannhäuser* di Parigi è un'opera sconosciuta. Non vi è comunque alcun dubbio che si possa parlare di una versione di Parigi solo se non si omette questo punto prospettico della lingua francese. Per questo motivo nell'edizione storico-critica delle opere complete di Richard Wagner, anche il *Tannhäuser* francese è stato edito accanto alle redazioni tedesche.

Come non si può parlare di una versione di Dresda di *Tannhäuser*, in quanto ci si imbatte in un'intera serie di redazioni e una

vicenda rielaborativa più che trilucente, così non è possibile parlare di *una* versione di Parigi. Ci si trova infatti da una parte la redazione che Wagner ha ideato, ma ha potuto realizzare solo in parte, dall'altra tre rappresentazioni, nessuna delle quali fu identica all'altra, dato che in ciascuna di esse vi fu sempre qualcosa di cambiato. In realtà anche il *Tannhäuser* di Parigi consiste in una molteplicità di redazioni.

Subito dopo il disastro parigino Wagner sistemò le scene nuovamente composte del primo atto per la rappresentazione in lingua tedesca. Per il momento però non si arrivò a una rappresentazione. Solo a Monaco si offrì la possibilità di sperimentare sul palcoscenico le nuove scene, ma prima che questa si potesse concretare Wagner aveva già lasciato Monaco. Nell'anno 1867, quando *Tannhäuser* fu presentato nel Hof- und Nationaltheater, il compositore viveva già a Tribschen vicino a Lucerna e dunque non esercitò un influsso diretto sulla rappresentazione. Anche per questo motivo non tutto fu attuato come egli si era immaginato e come aveva disposto. Il trapasso immediato dall'ouverture al baccanale del Venusberg, ad esempio, non venne realizzato, ma si eseguì l'ouverture come al solito fino alla fine e poi si iniziò con il baccanale. Non è ancora stato indagato con esattezza come la versione di Monaco fosse specificamente organizzata. Nella rappresentazione di Vienna del 1875 ci si comportò in modo simile, anche se molto di più è noto sulla versione rappresentata in quell'occasione. Soprattutto, questa redazione può essere considerata valida e vincolante avendo avuto luogo sotto la sorveglianza e la direzione del compositore e fu persino pensata come rappresentazione-modello.

La redazione di Vienna – in questo caso si può infatti per una volta usare il singolare – è in realtà la versione che passa in genere sotto il nome di versione di Parigi. Per essa Wagner non compose una sola nota nuova e si limitò unicamente a mettere assieme le parti disponibili. Per un verso il compositore si rifece alla versione che aveva voluto attuare a Parigi, in modo che il trapasso immediato dall'ouverture al baccanale fu rea-

lizzato per la prima volta proprio a Vienna. Vennero rappresentate tutte le scene e la parti di scena nuovamente composte per Parigi, tradotte in tedesco e provviste del corrispondente corredo musicale. A questo riguardo la versione di Vienna è in realtà una versione di Parigi. Per un altro verso Wagner ritornò alla versione della prima rappresentazione, riprestinando tutte le parti eliminate. Dopo la prima rappresentazione, quella di Vienna fu probabilmente la prima ad essere di nuovo completamente priva di tagli e in un certo senso la versione di Vienna è dunque anche una versione di Dresda. In questo ritorno alle origini è forse anche racchiuso il motivo per cui Wagner non giunse mai alla nuova redazione definitiva, di cui parlava negli ultimi tempi della sua esistenza. Il compositore doveva probabilmente capire che *Tannhäuser* nella forma contenutistico-drammatica da lui data era legato allo stile musicale degli anni quaranta. Anche se a ritroso poteva non condividere più molte scelte, la soluzione non stava certo nel comporre di nuovo singole scene e luoghi dell'opera, come aveva creduto a Parigi tra il 1860-61; avrebbe dovuto creare un'opera completamente nuova, con un nuovo testo e una nuova drammaturgia e, ovviamente, una nuova musica. E, probabilmente, ci sarebbe forse apparso irrecognoscibile quel *Tannhäuser* di cui Wagner si riteneva ancora debitore verso il mondo.

[Traduzione di Maria Giovanna Miggiani]



Theodor Pixis. Bozzetto per *Tannhäuser*: la morte di Elisabetta. (1865).



Il Minnesänger Tannhäuser nella raffigurazione del manoscritto di Manesse (sec. XIV).
(Biblioteca dell'Università di Heidelberg).

LUCA ZOPPELLI

LIED UND DRAMA

OSSERVAZIONI SULLA STRUTTURA DRAMMATICA
DEL *TANNHÄUSER*

Dopo la celebre rappresentazione parigina del 1861, segnata da scandali e disordini ma importantissima per aver diffuso la fascinazione del dramma wagneriano nell'élite della cultura francese ed europea, un critico d'eccezione come Charles Baudelaire definì l'opera in modo netto ed essenziale: «*Tannhäuser* rappresenta il conflitto fra due principi che hanno prescelto il cuore umano come campo di battaglia, e questi principi sono la carne e lo spirito, l'inferno ed il Cielo, Satana e Dio». ¹ Questa chiave di lettura è ancora oggi frequentemente applicata al capolavoro di Wagner, che viene quindi esperito alla luce di forti connotati religiosi. Almeno a livello superficiale, qualcosa di vero c'è: benché Wagner abbia utilizzato spesso il Medioevo come ambientazione per i propri drammi, in nessuno di essi l'immagine idealizzata di quest'epoca elaborata dalla cultura romantica tedesca è presente quanto in *Tannhäuser*, con i suoi elementi mistici, cavallereschi e cortesi. Tale immagine si era definita in un clima di forte recupero spiritualistico, e segnatamente cattolico: scrittori come Novalis avevano magnificato l'epoca felice in cui questa fede così ricca di virtualità comunicative fecondava e reggeva ogni aspetto della vita interiore e civile. Se il romanticismo, soprattutto in Austria e nella Germania meridionale, aveva riscoperto la forza comunicativa della fede cattolica, nella cultura tedesca del primo Ottocento restavano comunque molti intellettuali fortemente legati alla propria matrice luterana. La leggenda di *Tannhäuser*, così come Wagner la conobbe dalle sue fonti, reca ad esempio un forte elemento di critica antipapista nella contrapposizione fra l'implacabile condan-

na del pontefice e la misericordia divina, che si estrinseca mediante il miracolo del bastone rinverdito. Nel contesto del pensiero medievale, ovvero dell'antica leggenda italiana da cui derivò quella tedesca, questo particolare aveva tutt'altro significato: la mancata assoluzione da parte del Papa, con la postilla che il peccatore si sarebbe salvato solo in presenza di un miracolo apparentemente impossibile, costituiva un invito a riporre tutta la propria fede in una volontà divina che non conosce confini né sul piano naturale né su quello escatologico. Tale particolare divenne invece un motivo polemico nelle versioni della leggenda comparse in Germania nel Cinque-Seicento, nel momento più aspro delle contrapposizioni religiose: e appunto queste versioni, riprese dagli scrittori del primo romanticismo, fornirono a Wagner il materiale per la propria opera. ² Sappiamo, tuttavia, che Wagner utilizzava e combinava le proprie fonti con enorme libertà: egli ne intuiva le potenzialità artistiche, ma non per questo si sentiva obbligato a adottarne le implicazioni ideologiche. La leggenda di *Tannhäuser* e del suo soggiorno nel *Venusberg*, rifugio degli dèi pagani scacciati dal cristianesimo, era nota a Wagner, in primo luogo, da una fiaba di Ludwig Tieck, *Il fido Eckart e il Tannenhäuser* (1799; la figura di Eckart, che all'ingresso del *Venusberg* cerca di trattenere coloro che vanno a perdizione, lascia qualche traccia sul *Wolfram* dell'opera); dal saggio di Heine *Spiriti elementari* (1837); e dall'immane *Corno magico del fanciullo* (*Des Knaben Wunderhorn*), la celebre raccolta di fiabe curata da Arnim e Brentano. Wagner asserisce di essersi poi imbattuto in un, non meglio

specificato, «racconto popolare tedesco» (forse quello contenuto in Heine?), che gli permise di apprezzare meglio la figura di Tannhäuser:

Già da molto tempo l'avevo incontrato in un racconto di Tieck. A quell'epoca questa figura mi aveva colpito per lo spirito mistico che emanava, allo stesso modo che i racconti di Hoffmann avevano impressionato la mia immaginazione di adolescente; ma da questi ultimi non era mai stata esercitata alcuna influenza sul mio istinto artistico creativo. Rilessi di nuovo tutta la novella di Tieck, il cui carattere è assolutamente moderno, e compresi allora perché non aveva potuto interessarmi in alcun modo la sua mescolanza di misticismo e di civetteria, di cattolicesimo e di frivolezza.⁵

L'atteggiamento sprezzante nei confronti di Tieck conferma quanto Wagner dichiara nell'autobiografia: dalle sue fonti «romantiche» egli trasse più che altro il colore, l'atmosfera generale di un caratteristico medioevo tedesco.⁴ Decisiva fu l'intuizione di associare questa leggenda ad un'altra, relativa alla disfida fra cantori che si sarebbe svolta nella rocca della Wartburg, per ordine del langravio Ermanno di Turingia, nel 1208. La fonte principale di Wagner è in questo caso un racconto di E.T.A. Hoffmann, incluso nella raccolta *I confratelli di san Serapione* (1819-21); e qui, a dire il vero, egli poté anche trovare l'ispirazione per collegare le due leggende, dato che il trovatore Heinrich von Ofterdingen, colui che nella tenzone svolge la funzione «scandalosa» del Tannhäuser wagneriano, è aiutato da misteriose figure infernali, fra le quali un certo Nasias che appare nottetempo al pio Wolfram von Eschinbach intonando

una canzone, in verità molto allettante, sulla bella Elena e le infinite delizie del monte di Venere; mentre cantava, le fiamme emananti da lui parvero trasformarsi in un'aura satura di concupiscenza, di voluttuosi piaceri, mentre le note del canto salivano, scendevano fluttuando come fantastici amorette.⁵

Fu Hoffmann che ebbe l'idea geniale di alterare l'antica leggenda, trasformando l'argomento della tenzone di politico in amoroso, e mettendo in relazione musica, seduzione dei sensi e ambito demoniaco: la strada per Wagner era quindi aperta. Nel gioco delle combinazioni e delle rielaborazioni, evidentemente, i valori veri o presunti veicolati dalle leggende medievali, compresa la loro dimensione religiosa, venivano superati. Nella *Mitteilung an meine Freunde* Wagner negherà risolutamente che l'opera dimostri un'«inclinazione specificamente cristiana», e la presenterà piuttosto come espressione di una volontà di trascendere il presente, di sfuggire alla condizione volgare dell'artista nella società moderna, sia pure attraverso l'annientamento.⁶ Più che una dialettica fra peccato e redenzione, quindi, vediamo rappresentata l'insanabile estraneità che oppone l'artista, portatore di una dimensione esistenziale radicalmente diversa, profonda e inquietante, alla società, nella quale non può esserci posto per lui: una simbologia analoga a quella dell'*Olandese volante* e di *Lohengrin*.

Un'interpretazione che veda il protagonista di *Tannhäuser* semplicemente diviso fra Venere ed Elisabeth, fra il Venusberg e la Wartburg, fra peccato e redenzione, sarebbe troppo semplicistica. Nel sistema dei valori del dramma wagneriano, escluso forse *Parsifal*, il piacere sessuale non è mai un elemento radicalmente negativo: nella Tetralogia esso è addirittura visto come la forza eversiva che può scardinare il mondo ipocrita della violenza e delle leggi, avviandone la palingenesi; nel *Tristan*, nonostante su di esso gravi la condanna di Schopenhauer, come un tramite per l'accesso all'infinito, al mondo della notte.⁷ D'altronde, quella Venere che agli occhi dei perbenisti della Wartburg appare come incarnazione del demonio viene invocata dal pastorello sotto il nome di «Frau Holda» come principio vitale che genera il rinnovarsi primaverile della natura; e Venere, come tutti sappiamo, si chiama la «stella della sera» cui il pio Wolfram rivolge il suo canto.

Certamente il mondo dei sensi, questo lato oscuro dell'esperienza vitale, ha qualcosa di demoniaco, ma non nell'accezione moralistica del termine: piuttosto nel senso che esso può fungere da tramite fra l'uomo e una dimensione alternativa da lui troppo spesso dimenticata. In questo senso, il mondo di Venere è anche il mondo della musica, poiché le sorgenti dell'arte, e della musica in particolare, stanno proprio nella trascendenza e nel demoniaco, come appare chiaro nel passo di Hoffmann citato sopra, e anche nella fiaba di Tieck:

Da una strana montagna sbucò un suonatore le cui note meravigliose tanto profondo desiderio, così irrefrenabile brama svegliavano nel cuore di chiunque ascoltava, che veniva irresistibilmente travolto dalla melodia e si smarriva tra le rocce.⁸

Subito sentii una musica ma del tutto diversa da quella che finora aveva percepito il mio orecchio: gli spiriti elaboravano in me i loro suoni.⁹

Tannhäuser non intende certo rinnegare Venere, ossia la dimensione sensuale ed artistica da cui egli trae il proprio stesso talento; non ripudia mai questa esperienza, ma soffre per il fatto che essa lo esclude dal pieno rapporto con la realtà. Fuggendo dal Venusberg, quindi, aspira a sottrarsi allo sterile ed inebriante godimento solipsistico di questa dimensione non per rinnegarla, ma per conciliarla con un più forte senso della realtà e del vivere sociale: aspira, cioè, ad essere artista nella società. Elisabeth, quindi, non rappresenta in alcun modo l'antitesi di Venere, ma una sintesi che disloca la dimensione amorosa nel piano più alto dell'armonia sociale. La società, tuttavia, non può tollerare un tale corpo estraneo: Tannhäuser è respinto e condannato, con una violenza ben poco consona allo spirito cristiano, sia dalla corte laica che dalla Chiesa. La sintesi cui Elisabeth e Tannhäuser aspiravano può avvenire, come nel caso di Senta e dell'Olandese, solo oltre la vita terrena. Nel racconto di Tieck il Tannhäuser parla di se stesso in questi

termini:

A qualcuno, nel momento in cui nasce, è assegnato uno spirito perverso che durante la vita lo angoscia e non lo lascia in pace finché non abbia raggiunto la meta della sua malvagia predestinazione. Così accade a me: tutto il corso della mia vita è soltanto la pena continua del mio nascere: il mio risveglio sarà solo nell'Inferno.¹⁰

Questi tratti ricordano in modo nettissimo i caratteri dell'ebreo errante, che è notoriamente il prototipo per la figura dell'Olandese volante: simbolo, secondo Wagner, dell'impossibilità di trovare un ruolo nel contesto sociale. E il compositore non manca neppure di sottolineare musicalmente il parallelismo fra i due personaggi: la figurazione di archi e corni, basata sulla sonorità di tritono, con cui Tannhäuser rientra in scena nell'atto terzo costituisce quasi una citazione, invertita, di quella con cui l'Olandese si presentava in scena. La problematica strettamente religiosa, quindi, sembra investita di una funzione simbolica che la trascende. Che l'ispirazione di Wagner non parta da un nucleo religioso è evidente se si considerano i continui ripensamenti a proposito della configurazione – testuale e soprattutto visiva – della scena finale dell'opera. Nella prima versione (1845), in cui non apparivano né Venere né la bara di Elisabeth né il bastone rinverdito, l'attenzione cadeva tutta sul dramma del protagonista: l'idea di una sua redenzione era appena accennata. In seguito, per conferire al finale quell'evidenza scenica, quell'icasticità spettacolare che egli, con immediato istinto teatrale, non mancava mai di perseguire, Wagner decise di introdurre ora l'uno, ora l'altro di questi elementi: ad ogni ritocco, tuttavia, si otteneva l'effetto di motivare diversamente la redenzione di Tannhäuser, sottolineando ora il sacrificio di Elisabeth, ora l'intervento della Grazia divina. Che un peccatore come Tannhäuser (che in quel momento dispera di salvarsi, e commette quindi un gravissimo peccato contro lo Spirito Santo) venga redento per intercessione di una pre-

ghiera altrui, oppure per suprema predestinazione, non è, sul piano teologico, questione secondaria: la disinvoltura con cui Wagner oscilla tra le diverse soluzioni dimostra che di tale problematica squisitamente religiosa poco gl'interessava. La soluzione finale evita saggiamente di scegliere, ma ottiene il risultato di sovraccaricare la scena di simboli, con un'evidenza scopertamente debitrice all'estetica popolare del *mélodrame* parigino, con la sua ossessione di rendere ostensibili, immediatamente afferrabili, i concetti astratti. (D'altra parte, anche la contesa tra Venere e Wolfram sull'anima di Tannhäuser è un effetto teatrale «parigino», evidentemente memore del *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer).

Se spostiamo la lettura sul piano delle strutture musicali, si rinforza la sensazione che l'opera sia estranea ad un sistema di valori propriamente religiosi. L'elemento eclatante della drammaturgia di *Tannhäuser* è l'assoluto predominio delle musiche di scena, ovvero di quei brani che vengono cantati o suonati in quanto tali dai personaggi: quei brani, cioè, che sarebbero cantati o suonati anche nel contesto di un dramma parlato, oppure, poniamo, di un film. Questa particolarità era già presente nell'*Olandese volante*, opera in cui le musiche di scena, in primo luogo la ballata di Senta, avevano costituito lo spunto primario e l'impalcatura portante dell'opera:¹¹ ma in *Tannhäuser* esse vengono a coprire la quasi totalità dello svolgimento drammatico. Sotto questa categoria possiamo infatti elencare il canto delle Sirene, le varie strofe del Lied di Tannhäuser, il canto del pastore, i vari cori dei pellegrini distribuiti nei tre atti, la musica di caccia, l'intera disfida dei cantori, il canto di Wolfram alla Stella della sera; ma potremmo anche includere, come notò Stefan Kunze,¹² la preghiera di Elisabeth (per convenzione operistica ottocentesca, infatti, tutte le preghiere e i brindisi si possono intendere come cantati) e persino il racconto del pellegrinaggio a Roma, che, secondo Carolyn Abbate, nei primi schizzi di Wagner portava l'indicazione «Pilgerlied», e solo in seguito abbandonò la struttura di ballata narrativa strofica per

prendere la sua forma attuale.¹⁵

Perché questa scelta drammaturgica? In parte, naturalmente, per una sorta di «effetto-Orfeo»: molti dei personaggi sono cantori ed è verosimile che si esprimano mediante il canto, così come è verosimile attribuire l'espressione cantata ai mitologici abitanti del Venusberg (sirene, satiri, grazie, amorini...). In parte, come ha sottolineato Reinhard Strohm, anche per ottenere una maggiore continuità temporale: un pezzo di musica di scena, infatti, si svolge in tempo reale, e pur essendo «chiuso» come un'aria non arresta lo scorrimento dell'azione.¹⁴ Tuttavia è probabile che *L'olandese volante* e *Tannhäuser*, opere concepite nel corso e a ridosso del lungo, sfortunato soggiorno parigino di Wagner, facciano ampio uso della musica di scena sulla scorta di una tecnica drammatica tipicamente francese. Il *grand opéra* degli anni trenta si definiva infatti per un soggetto storico-politico relativamente moderno, in cui, più che le vicende degli individui, si rappresentavano grandi scontri di «idee», ovvero di istanze collettive (politiche, religiose, sociali) incarnate da musiche di scena che fissavano l'identità dei gruppi e, ricorrendo nel corso dell'opera, fungevano da emblemi delle idee in conflitto;¹⁵ in misura minore, ciò avveniva anche nell'*opéra comique*. Naturalmente il soggetto dell'*Olandese volante* e di *Tannhäuser* non è storico, ma fantastico; tuttavia la struttura basata sullo «scontro fra musiche» (si pensi alla vera lotta corale ingaggiata fra gli equipaggi delle due navi nel terzo quadro dell'*Olandese*) è di matrice evidentemente francese. L'esasperata competizione canora fra Tannhäuser ed i trovatori della Wartburg utilizza a un dipresso il medesimo meccanismo drammaturgico della *Fille du Régiment* di Donizetti, laddove la romanza arcadica e il Rataplan militaresco si scontrano fra loro, con ovvi connotati ideologici. Il «dramma d'idee», insomma, è anche un «dramma di canzoni».

Questa tecnica drammatica ha delle precise implicazioni compositive e narratologiche. Le musiche di scena, essendo per definizione numeri chiusi, la cui responsabilità

stilistica (come il discorso diretto in una narrazione) compete ai personaggi, difficilmente possono includere reminiscenze, figurazioni e motivi identificanti provenienti da altri luoghi dell'opera. Mi sono soffermato altrove¹⁶ sul fatto che reminiscenze e Leitmotive costituiscono, dal punto di vista narrativo, un inserto, un «commento d'autore» alla vicenda rappresentata, quasi una funzione del narratore onnisciente che, dall'alto, riesamina e riorganizza il corso e il senso degli eventi: difficilmente, quindi, essi possono trovare posto nel contesto della musica di scena, ovvero del «discorso diretto» attribuito ai personaggi, che sono «dentro» gli eventi. Su queste basi è facile capire perché *Tannhäuser* sia di gran lunga, fra le opere di Wagner oggi in repertorio, quella in cui la ricorrenza tematica gioca un ruolo minore, anche rispetto al precedente *Olandese volante*. È noto che, individuando una tecnica compositiva basata sul continuo sviluppo sinfonico di motivi guida, Wagner riuscì infine ad organizzare le proprie opere secondo un principio formale alternativo a quello, tradizionale, dei numeri chiusi. Qui, dove l'elaborazione dei motivi riveste poca importanza, Wagner è invece costretto a mantenere le strutture operistiche tradizionali, di conio franco-italiano: la seconda parte dei primi due atti, in particolare, è perfettamente leggibile sulla griglia formale e drammaturgica del grande finale centrale rossiniano. Nel primo atto, dopo il cambio di scena, abbiamo questa sequenza: sezione preparatoria che include musiche caratteristiche (canto del pastore, coro dei pellegrini, richiami «paesaggistici» dei dodici corni da caccia dietro le quinte); scena introduttiva (incontro fra Tannhäuser e i cantori); tempo d'attacco (dialogico, periodico, introdotto dal benvenuto di Wolfram) che si chiude con un colpo di scena (Wolfram nomina Elisabeth; Tannhäuser rimane come fulminato). Questo innesca un concertato in tempo moderato (sempre introdotto da Wolfram: «Als du in kühnem Sange»), cui segue un tempo di mezzo cinetico (Tannhäuser decide di restare alla Wartburg per vedere Elisabeth) e una stretta collettiva. Analoga struttura nella ster-

minata parte finale del secondo atto: musica cerimoniale preparatoria (ingresso degli ospiti nella Wartburg); scena d'introduzione costituita dal saluto del langravio; tempo d'attacco dialogico, incarnato, con una certa libertà, dalle contrastanti canzoni dei trovatori, e colpo di scena (Tannhäuser nomina il Venusberg, tutti insorgono, ed Elisabeth si intromette per salvarlo); grande concertato in tempo lento, introdotto da Elisabeth; tempo di mezzo (il langravio impone a Tannhäuser di seguire i pellegrini a Roma); stretta collettiva. Da notare il perfetto parallelismo riguardo a quello che, in ogni finale che si rispetti, costituisce il «punto focale» della posizione drammatica, ovvero quell'esclamazione, quella «parola scenica» (come avrebbe detto Verdi) che arresta l'azione e innesca il grande concertato meditativo: nel primo atto tale parola scenica è costituita dall'esclamazione di Wolfram «resta con Elisabeth!»; nel secondo, non a caso, dall'esclamazione disperata della stessa Elisabeth «Arrestatevi!». Sebbene, in seguito, si rifiutasse di definire queste scene come «finali», per paura di apparire troppo legato ad una tradizione operistica contro cui polemizzava, era stato lo stesso Wagner ad utilizzare tale termine nei suoi abbozzi.¹⁷

Sul piano formale, dunque, il ricorso sistematico alla musica di scena e il peso limitato degli sviluppi motivici costringe Wagner a sfruttare in modo rigoroso, per l'ultima volta, le strutture prestabilite (solo la narrazione del pellegrinaggio a Roma utilizza una base motivica complessa, che fa presagire la tecnica del Wagner maturo). Sul piano narratologico, invece, il risultato è una sorta di sospensione del giudizio, un ritrarsi in secondo piano da parte dell'autore, che in questo caso lascia spazio alle voci delle parti in conflitto senza prendere nettamente posizione fra di esse, in particolare fra i valori del Venusberg e quelli della Wartburg. Anche nel *grand opéra*, pur essendo in certa misura possibile identificare oppressi ed oppressori, la rappresentazione delle parti politiche in conflitto tendeva ad essere «neutra» ed oggettiva: si lasciava così trasparire, come hanno dimostrato Carl

Dahlhaus e Anselm Gerhard, una filosofia della storia radicalmente negativa, in cui gruppi e ideologie schiacciano i margini di libertà dell'individuo.¹⁸ Nel caso del *Tannhäuser*, un tale distacco «oggettivo» non è evidentemente ciò che ci si attenderebbe da un'esemplare drammaturgia cristiana, tesa a contrapporre un polo moralmente positivo ad uno negativo.

Un mezzo ulteriore di differenziazione nel rapporto narrativo fra autore e personaggio è costituito dalla scelta del registro stilistico attribuito ai personaggi stessi: adottando uno stile più o meno caratteristico (storicizzante, esotico, socialmente connotato), ovvero più o meno discordante rispetto alla propria norma compositiva, al linguaggio «medio» che l'ascoltatore si attende da lui, l'autore ottiene effetti di maggiore o minore distacco. In altre parole: con uno stile «neutro», coerentemente moderno e aggiornato, l'autore si coordina alla prospettiva del personaggio, ne adotta in certa misura il punto di vista, mentre usando uno stile straniante egli sottolinea la propria distanza dal personaggio stesso. Riguardo a questa premessa analitica, la geografia dei registri nel *Tannhäuser* è molto chiara. Il Lied del protagonista, ad esempio, mantiene un registro medio, non connotato storicamente, dal carattere al tempo stesso innodico ed eccitato, che gli consente di apparire estraneo, «scandaloso» sia nel contesto del Venusberg che in quello della Wartburg;¹⁹ questo Lied è composto di quattro strofe, ciascuna (esclusa l'ultima) composte di due parti nettamente discordanti, che sottolineano la lacerazione del personaggio. Le prime tre vengono cantate nel Venusberg, salendo ogni volta di semitono, da Re bemolle a Re a Mi bemolle maggiore: questa tonalità, che nell'opera è legata al mondo della Wartburg, stride col circostante Mi maggiore che rappresenta la cifra tonale del Venusberg. La quarta strofa, cantata da Tannhäuser durante la disfida, sale ulteriormente a Mi maggiore: e si trova quindi a stridere (in direzione-Venusberg) rispetto al prevalente Mi bemolle maggiore dell'ambiente-Wartburg. Il buon Tannhäuser, insomma, è straniero ovunque, sempre

proiettato verso l'assenza e l'anelito. Il linguaggio musicale di Elisabeth, espresso soprattutto nella sua preghiera del terzo atto, evita anch'esso ogni tratto caratteristico e storicizzante, pur mantenendo la toccante semplicità liederistica connessa all'idea della preghiera da parte di un'anima innocente. Non è dunque un caso se l'unico numero solistico di peso che non si può in alcun modo ascrivere alla categoria della musica di scena – e che quindi evita ogni forma di distanziamento, di barriera fra personaggio e spettatore – è il grande duetto fra Tannhäuser ed Elisabeth nell'atto secondo; anch'esso, fra l'altro, abbastanza aderente alle tipologie formali operistiche franco-italiane. Degli altri personaggi il solo Wolfram, l'unico rappresentante del contesto sociale che dimostri un atteggiamento illuminato e pietoso, utilizza un registro neutro, seppure un po' manierato, nel proprio canto alla Stella della sera; non così però durante la Disfida dei cantori, quando si accoda ai colleghi trovatori nell'adozione di un tipo di canto arcaico, una sorta di melopea recitativa sostenuta che, agli occhi moderni, poteva apparire conveniente per dei poeti/cantori del tredicesimo secolo: uno stile, insomma, forgiato da Wagner nell'intento di ricostruire un'immagine storicizzante, e quindi, *ipso facto*, distanziata. Il mondo religioso e cavalleresco della Germania medievale, infatti, è rievocato da Wagner con un'immagine sonora spesso affascinante, ma anche straniante e lontana: in questo sta la grande differenza coi *Meistersinger* – l'opera gemella, il «dramma satiresco» originariamente concepito come controcanto ironico a *Tannhäuser*, anche se composto vent'anni dopo – ove invece la musica di scena è trattata in modo tale da mantenere un certo sapore storico, ma al tempo stesso da apparire perfettamente aggiornata, passibile di identificazione. Il mondo del Venusberg, d'altro canto, è anch'esso segnato da un linguaggio musicale estremo, seppure nella direzione opposta: un linguaggio avanzatissimo nel trattamento della dissonanza e del cromatismo. La controprova sta nel fatto che per la revisione parigina Wagner riuscirà agevol-

Das lyedt von dem Danheuser



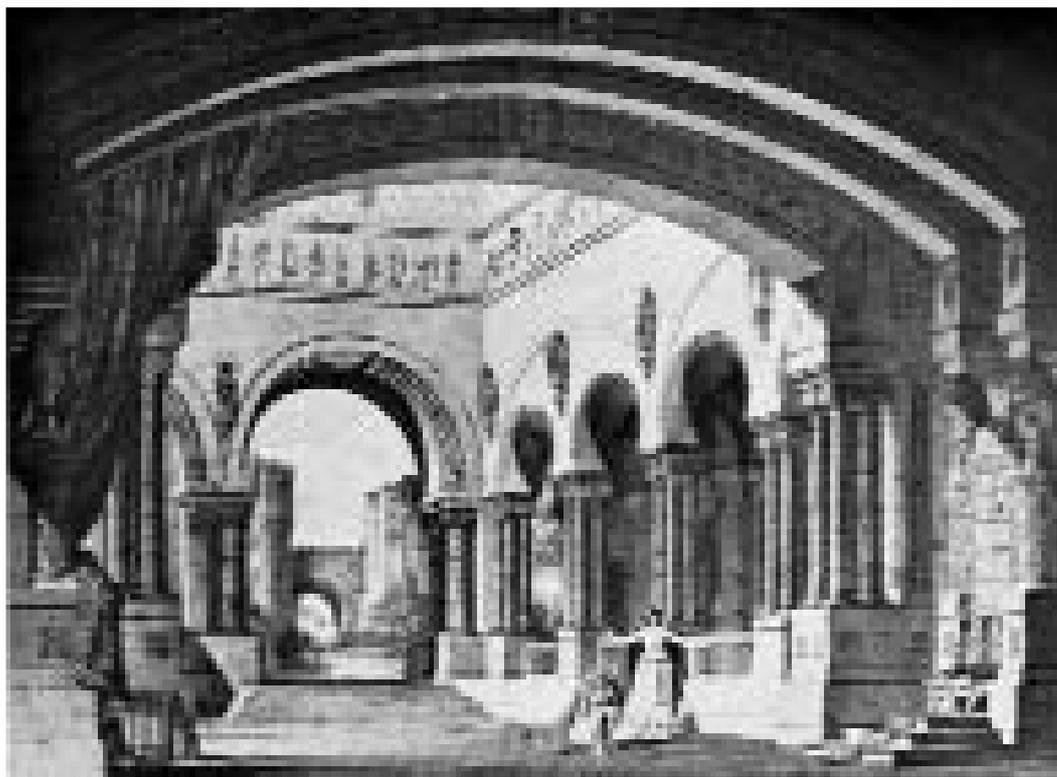
La ballata del Danheuser. Xilografia da un'edizione di Norimberga (1515).

mente ad espandere questa regione dell'opera nel linguaggio post-tristaniano che aveva nel frattempo elaborato, semplicemente sviluppando le potenzialità compositive già insite nel materiale originale del 1845.²⁰

La mappa dei registri, quindi, evidenzia una sorta di asse verticale Tannhäuser-Elisabeth, un fulcro di identificazione narrativa che interseca verticalmente i mondi – ugualmente estranei, ugualmente totalitari ed intolleranti – del Venusberg e della Wartburg. In questa distribuzione drammaturgica, evidentemente, non c'è moralismo, né tantomeno manicheismo religioso, né l'idillica rievocazione romantica di un'età felice in cui l'uomo viveva in pace con se stesso, con Dio e con i propri simili. C'è piuttosto la consapevolezza modernissima dell'impossibilità, da parte del soggetto libero, dell'artista, di trovare il proprio posto in un mondo lacerato fra dimensioni irconciliabili, fra l'evanescenza sterile dell'impulso profondo e la miope, inutile ferocia delle strutture sociali.

NOTE

- ¹ CHARLES BAUDELAIRE, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *Oeuvres complètes*, Paris 1976, II, p. 707.
- ² Cfr. l'accurata descrizione delle fonti operata da DIETER BORCHMEYER, *Richard Wagner. Theory and Theatre*, Oxford 1991, p. 216 sgg.
- ³ RICHARD WAGNER, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851. Trad. it.: *Una comunicazione ai miei amici*, Pordenone 1985, p. 48.
- ⁴ Cfr. RICHARD WAGNER, *Mein Leben*. Trad. it.: *Autobiografia*, Milano 1985, p. 220.
- ⁵ E.T.A. HOFFMANN, *Die Serapionsbrüder*. Trad. it.: *I confratelli di san Serapione*, Torino 1969, p.278.
- ⁶ Cfr. WAGNER, *Una comunicazione ai miei amici*, cit., p. 60.
- ⁷ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *Eros e trasfigurazione. Ancora su Tristan, Schopenhauer e la drammaturgia wagneriana*, «Diastema» IV/9, 1994, p. 49 sgg.
- ⁸ LUDWIG TIECK, *Der getreue Eckart und der Tannhäuser*, trad. it. in LUDWIG TIECK, NOVALIS, CLEMENS BRENTANO, *Fiabe romantiche*, Milano, TEA 1988, p. 81.
- ⁹ Ivi, p. 88.
- ¹⁰ Ivi, p. 81.
- ¹¹ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *Un Olandese a Parigi. Drammaturgia francese di una fiaba romantica*, nel programma di sala per *Der fliegende Holländer* al Teatro la Fenice, Venezia 1995, p. 91 sgg.
- ¹² Cfr. STEFAN KUNZE, *Dramatische Konzeption und Szenenbezug in Wagners 'Tannhäuser'*, in *Wagnerliteratur-Wagnerforschung*, a cura di C. Dahlhaus ed E. Voss, Mainz 1985, p. 196 sgg.
- ¹³ Cfr. CAROLYN ABBATE, *Erik's Dream and Tannhäuser's Journey*, in *Reading Opera*, a cura di A. Groos e R. Parker, Princeton 1988, p. 129 sgg.
- ¹⁴ REINHARD STROHM, *Dramatic Time and Operatic Form in Wagner's 'Tannhäuser'*, «Proceedings of the Royal Musical Association» CIV (1977/78). Trad. it. in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna 1986, p. 195 sgg.
- ¹⁵ Cfr. SIEGHART DÖHRING, *Meyerbeer - grand opéra als Ideendrama*, «Lendemains» XXXI-XXXII, 1985; trad. it. ne *La drammaturgia musicale*, cit., p.365 sgg.
- ¹⁶ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia 1994.
- ¹⁷ Cfr. CAROLYN ABBATE, *Der junge Wagner malgré lui: Die frühen 'Tannhäuser'-Entwürfe und Wagners "übliche Nummern"*, in *Wagnerliteratur-Wagnerforschung*, cit., p. 59 sgg.
- ¹⁸ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Die Historie als Oper*, in ID., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989; ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.
- ¹⁹ Cfr. REINHOLD BRINKMANN, *Tannhäusers Lied*, in *Das Drama Richard Wagners als Musikalisches Kunstwerk*, a cura di C. Dahlhaus, Regensburg 1970, p. 199 sgg.
- ²⁰ Cfr. WERNER BREIG, *The Musical Works*, in *Wagner Handbook*, a cura di U. Müller e P. Wapnewski, Cambridge (Mass.) 1992, p. 425.



Simon Quaglio. Salone dei Bardi, scena ripresa dalla prima rappresentazione di *Tannhäuser* a Monaco, Hoftheater (1855).



Heinrich Döll. Bozzetto per la grotta di Venere. Monaco, Hoftheater (1866).

GIUSEPPE PUGLIESE

QUALE *TANNHÄUSER*?

Se la domanda si riferisse alle due edizioni per molti anni ritenute le due principali del lunghissimo e mai concluso itinerario compositivo della più tormentata partitura dei dieci grandi musikdramen wagneriani e, quindi implicitamente, volesse significare la proposta di una scelta, essa, oltre ad apparire inopportuna in questa circostanza, suonerebbe come una semplicistica riproposta di un problema che pure esiste e che accompagna il cammino del *Tannhäuser* almeno dal 1875.

Intanto il quesito non si potrebbe formulare più in questi termini. Oggi sappiamo che le edizioni 'principe', o se si preferisce, principali, sono almeno quattro. 1) La versione della prima rappresentazione del 19.X.1845 (attenzione, non delle repliche, a cominciare dalla seconda) di Dresda; 2) La versione del 1860, con tutte le modifiche che Wagner apportò e tutte inserite nella partitura stampata nel 1860; 3) La versione di Parigi del 1861; 4) La versione di Vienna del 1875.

Sono le quattro versioni elencate anche da Reinhard Strohm nella sua *Introduzione* alla edizione critica del *Tannhäuser*. Ad esse, tuttavia, si deve aggiungere quella intermedia di Monaco del 1867, e cioè la retroversione tedesca di Parigi, con tutti gli aggiustamenti resisi necessari, e poi confluita, con ulteriori interventi di Wagner sul testo e sulla musica, in quella, ultima ma non definitiva, appunto di Vienna.

A questo proposito Strohm scrive:

Se si volesse rimanere fedeli alle intenzioni di Richard Wagner, oggi l'opera non dovrebbe essere né edita, né rappresentata in forma diversa dalla versione finale (Vienna

1875) di cui Wagner però non era del tutto soddisfatto. A partire dall'allestimento di Cosima Wagner nel 1891, anche Bayreuth riconobbe l'autenticità di questa versione finale.

È la versione che Wagner stesso definì *einzig gültig* (l'unica valida). Pure, per quanto riguarda Bayreuth, le cose non stanno nei termini indicati da Strohm. La storia del *Tannhäuser* nel Teatro che l'autore volle, è anomala, a cominciare dalla sua presenza. Dopo una isolata, strana apparizione, addirittura il 6.VI.1860 al Theater im königlichen Opernhause zu Bayreuth, quindi 16 anni prima della inaugurazione del Festival, *Tannhäuser* venne rappresentato nel Teatro di Wagner, come già sappiamo, nel '91 e poi nel '94. Riapparve soltanto nel 1930, nella storica interpretazione di Arturo Toscanini (il suo debutto a Bayreuth, assieme a *Tristan und Isolde*; seguì, l'anno dopo, *Parsifal*). Scomparve ancora fino al 1954, quando venne ripreso con la regia di Wieland Wagner che firmò tutte le successive produzioni ('55, '61, '64, '65; fu lasciata la sua firma anche in quella del '67, quando era già scomparso da un anno). Altra parentesi, prima delle riprese del '72, '73, '74, '77, '78, con la regia di Götz Friedrich. Con la nuova edizione del 1985, firma la regia Wolfgang Wagner che, per il Venusberg, sceglie la versione di Dresda, e la mantiene nelle successive riprese ('86, '87, '89, '92, '93, '95).

Come si vede, la questione è tutt'altro che risolta. D'altronde lo stesso Strohm, nella sua *Introduzione*, ricorda che «Felix Mottl curò personalmente le due versioni... che furono pubblicate dalla stessa casa editri-

ce». Si riferisce alle versioni di Dresda del '60, e a quella di Vienna del 1875.

Più avanti il musicologo osserva: «Dopo aver ultimato l'autografo il 13 aprile 1845, Wagner corresse la partitura almeno trenta volte».

Ecco, dunque, che la domanda iniziale assume il suo vero significato (ammesso che ne abbia uno solo). Si può ragionevolmente parlare di un *Tannhäuser*, non dico definitivo ma di un *Tannhäuser* unico? Personalmente ne dubito. E, in caso affermativo, quale? Quello di Dresda del 1860 o di Parigi del 1861, o infine di Vienna del 1875? Mettendo, per il momento, in disparte, le due edizioni, del 19.X.1845 (questa sì, la vera e unica *urfassung*) di Dresda, e l'altra di Monaco del 1867, ne rimangono pur sempre tre con eguale, sebbene diverso, diritto alla rappresentazione, senza nulla togliere alla importanza delle altre due nel processo creativo del *Tannhäuser*. In questo processo, la versione di Parigi, causa di tante discussioni, anche avventate, e delle numerose polemiche sugli attriti e gli squilibri stilistici della partitura che certamente esistono, rimane quella decisiva per l'approfondimento poetico del dramma.

Nella lettera scritta a Mathilde Wesendonk, da Parigi, il 10.IV.60, Wagner stesso, con quella impressionante lucidità critica sulle sue opere, che mai l'abbandonò, afferma:

... ora riconosco anche che quando scrissi il *Tannhäuser* ero ancora incapace di realizzare quello che serve qui, perché occorre una padronanza maggiore che ho acquistato solo adesso: dopo aver scritto la suprema trasfigurazione di Isolde, ho trovato anche il finale giusto per l'ouverture del *Vascello fantasma*, così ho reso l'orrore di questo Venusberg

(RICHARD WAGNER, *Lettere a Mathilde Wesendonk*, con Prefazione di Henry-Louis de La Grange, Rosellina Archinto, 1988).

Segue una minuziosa descrizione del Bacchanale, con la relativa coreografia che è un capolavoro di regia per questa scena.

Dunque, il *Tannhäuser* di Parigi che qualche grande Teatro, una volta dovrebbe pur

decidersi a rappresentare ma rispettando tutte le esigenze, le indicazioni di Wagner, sia per quanto riguarda la parte scenica che quella musicale, a cominciare dal gigantesco organico della partitura, compresa l'imponente sezione sulla scena.

S'incomincia adesso, almeno spero, a intravedere la complessità del "caso" *Tannhäuser*. Ecco perché, quale che sia la risposta al quesito da me posto, il problema rimane. Come rimane per le due edizioni – di Parigi e di Napoli – dei *Puritani* di Bellini, per le tre del *Boris Godunov* di Musorgskij; soprattutto per le tre versioni del *Don Carlos* di Verdi, con all'interno le innumerevoli varianti: pochissimi esempi fra i più conosciuti della storia dell'opera di casi che non hanno, non possono avere una soluzione certa, definitiva, cioè unica, e devono rassegnarsi, se così si può dire, a convivere. In quale modo rimane un problema che va risolto caso per caso.

Anche il *Tannhäuser*, come il *Don Carlos* per Verdi, ma in misura notevolmente maggiore, non foss'altro per la superiore ampiezza cronologica entro la quale è racchiusa la sua affascinante avventura compositiva (1843-1875) viene a sintetizzare l'intero itinerario creativo di Wagner, almeno dall'influsso meyerbeeriano, quale raffinato residuo dei cinque Atti della *Grosse tragische Oper in fünf Akten*, *Rienzi*, *Der letzte der Tribunen*, fino al *Parsifal*, attraverso *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg*.

In questo senso *Tannhäuser* rappresenta un caso unico, isolato, non soltanto nella rivoluzionaria riforma del Wort-Ton-Drama, ma nella intera storia del teatro musicale. All'interno del lungo iter stilistico del dramma, rimangono tutte le altre componenti, musicali e drammaturgiche, di *Tannhäuser*, senza tralasciare, come spesso accade, il non piccolo quesito del rapporto con *Der fliegende Holländer*. Intendo il brusco, repentino passaggio, più simile ad una violenta sterzata, dal clima della selvaggia Ballata nordica del capolavoro giovanile, ad uno opposto (altri hanno parlato di deviazione mistica, o addirittura di conversione cattolica) e che avrebbe trova-

to, attraverso il *Lohengrin*, la sua poetica, definitiva trasfigurazione nel lontanissimo *Parsifal* di cui, tuttavia, anticipa, in modo sorprendente, con la versione di Parigi, alcune parti (le Sirene del Venusberg sono più di una prova delle Fanciulle Fiori del *Parsifal*).

Rimane il lunghissimo itinerario stilistico di *Tannhäuser*, con i suoi squilibri, dissidi, veri e propri contrasti, soprattutto con i diversi piani, oltre che linguistici, espressivi. Su questo problema la bibliografia critica wagneriana presenta una varietà di opinioni davvero inesauribile. Carl Dahlhaus, ritenuto, ancora oggi, uno dei più autorevoli studiosi di Wagner, nella sua classica monografia *Die Musikdramen Richard Wagner (I drammi musicali di Richard Wagner)*, Marsilio, Venezia, 1984) scrive:

... dalla revisione del 1860-61, risultò nella scena del Venusberg, una giustapposizione talvolta brusca e repentina di parti vecchie e nuove: la loro divergenza stilistica è fin troppo flagrante.

Curioso. A me è sembrata sempre la Scena più unitaria, coerente, solo che si metta da parte il canto di *Tannhäuser*, o l'Inno a Venere, per le ragioni che vedremo. Dahlhaus così prosegue:

Nelle parti di nuova stesura la sonorità orchestrale, grazie soprattutto al trattamento più sottile dei legni, riesce stupendamente differenziata. Ma chi, con giudizio invero discutibile, decretasse che la versione posteriore soffre d'incoerenza stilistica e la cede perciò nel complesso (nonostante la sua indiscussa superiorità musicale nel dettaglio) alla prima versione, mostrerebbe di giudicare Wagner secondo un criterio che non è necessariamente commisurato all'oggetto in esame.

L'esigenza della coesione e dell'integrità stilistica è, come in genere tutte le categorie e i principi dell'estetica convenzionale, d'origine classicistica.

Strano rilievo, e ancor più strana conclusione. Per lo studioso italiano, di formazio-

ne crociana, è sempre stato difficile da capire e da accettare il fatto che anche la migliore musicologia tedesca, come quella anglosassone, sia rimasta refrattaria al problema della coerenza stilistica intesa quale indispensabile premessa al reale valore del contenuto poetico, proprio secondo la classica (e non classicistica) definizione e distinzione dell'Estetica di Croce di Poesia e non Poesia, poi attenuata nell'altra di Poesia e letteratura.

Il problema, tuttavia, qui mi pare un altro. Esistono davvero, nella partitura del *Tannhäuser* squilibri e contrasti stilistici così gravi? È un aspetto che deve essere ancora meditato e studiato a fondo, ma non in modo frammentario e isolato, bensì in forma unitaria, seguendo un criterio finora credo mai applicato. Per esempio quello che può esserci di chiassoso ed esteriore nella Ouverture del *Tannhäuser* (ed esiste) e che poi ritroveremo (si tratta di semplici ma profonde analogie) nel Finale della prima Giornata dell'epopea nibelungica, *Die Walküre*.

Ciò premesso, non v'è dubbio che, al musicologo italiano, abituato a ben altri squilibri ed attriti stilistici, quali troviamo, ad esempio, in alcune partiture di Verdi (penso, soprattutto, alle due versioni del *Simon Boccanegra*, realizzate a 24 anni di distanza l'una dall'altra) i diversi piani compositivi del *Tannhäuser* fanno meno impressione. Personalmente mi colpiscono altri aspetti, pur senza voler negare talune appariscenti evidenze. Ecco che nel poderoso blocco formato dalla Ouverture e l'intera prima Scena del Venusberg, è possibile misurare la distanza, non soltanto stilistica, davvero incalcolabile, fra la chiassosa scenografia sonora meyerbeeriana, e talune raffinatissime introspezioni parsifaliane quali emergono dalle ultime misure prima del duetto di Venus e *Tannhäuser*.

Sul problema della tanto discussa unità drammaturgica del *Tannhäuser*, una delle osservazioni più impegnative, audaci, che mi sia accaduto di leggere, è questa dovuta a Wilhelm Zentner:

Nessun'altra opera di Richard Wagner of-



Michael Echter. Riproduzione dalla messinscena di *Tannhäuser*: atto I, scena 1, il culmine del Baccanale. Monaco, Hoftheater (1866).

fre, nella sua struttura poetico-drammatica, una tale impressione di compattezza interna ed esterna come *Tannhäuser*.

È un giudizio al quale devo il ricordo di una valutazione analoga e che subito sono andato a ricercarmi, perché dovuta ad un grande germanista, studioso insigne di Wagner (un classico, oramai, le sue traduzioni di tutti i drammi di Wagner) Guido Manacorda:

Veramente non c'è forse altro dramma wagneriano, come questo, limpido, armonioso, persuasivo, ben costruito. Traspare, non solo dai particolari... ma da tutto l'insieme, uno spirito goethiano che non ritroveremo più altrove.

(Richard Wagner, *Tannhäuser*, Prefazione, Sansoni, Firenze, 1982).

Torniamo ai presunti squilibri del Venusberg, e all'Inno del protagonista. Dahlhaus osserva:

Il canto di *Tannhäuser* in lode di Venere lo si deve sentire così come lo sente Elisabetta, cui *Tannhäuser* 'giubilante trafigge il cuore' con la sua proclamazione delle delizie dell'antra del Venusberg. E la circostanza che esso canto non vada esente quanto meno ai nostri orecchi, un secolo dopo la sua composizione, da una certa quale trivialità, da una certa esuberanza a buon mercato, ne potenzia l'effetto tragico e teatrale.

È un concetto molto vicino alla mia concezione della grande "dolosa" (Hanslick) volgarità di Verdi (fra gli esempi maggiori, la marionettistica, strawinskiana Marcia che accompagna l'arrivo di Re Duncano, e il raccapricciante Brindisi di Lady nel *Macbeth*).

Per la terza volta torno a ripetere, oramai con ben altro significato: Quale *Tannhäuser*? A questo punto la domanda andrebbe riportata all'interno della partitura che, fin dalla versione di Dresda, e sia pure l'ultima del 1860, presenta un percorso stilistico di una lunghezza e diversità sbalorditive. E

questo è un altro aspetto che ancora attende di essere studiato con la necessaria attenzione, e cioè il fatto che quella ampiezza e quella diversità, di stile e di espressione, esistono prima della rivoluzionaria revisione di Parigi. Si mettano a confronto, a questo proposito, la sgargiante, grandiosa policromia di alcune parti della celebre Overture con le raffinatissime oasi timbriche della Introduzione del terzo Atto.

Rimane una seconda e non meno importante domanda, strettamente legata, io credo, alla prima. Quali furono le ragioni che indussero l'autore a tornare, con così insolita frequenza, come mai era accaduto con nessuno degli altri suoi musikdramen, sulla partitura del *Tannhäuser*? Quale l'intima, segreta necessità interiore che lo spinsero a confidare a Cosima, negli ultimi giorni della sua esistenza (22.I.1883) che egli «doveva ancora al mondo il *Tannhäuser*?». Quale lo stato d'animo che lo indusse a dedicare l'ultimo suo pensiero musicale – lui, l'autore di *Tristan*, dei *Meistersinger*, del *Ring*, di *Parsifal* – all'incompiuto eroe della sua giovinezza? Quale, infine, il legame, di certo autobiografico, (ma esiste un dramma di Wagner che, in un certo senso, non lo sia?) con il cantore di Venere, con il pentito pellegrino di Roma, anelante al riscatto?

Forse fu proprio la consapevolezza di essersi inoltrato drammaturgicamente così avanti, senza che gli fosse riuscito (nonostante tutti i posteriori interventi) di cancellare le acerbezze, gli errori originari, di dargli la veste musicale adeguata alla sua idea poetica. E questo, si badi, fin da quel 13 aprile del 1845, quando pose fine all'autografo della partitura, e fin da quel 19.X.1845, quando l'opera venne presentata, per la prima ed unica volta, nella sua originaria stesura, al Teatro di Corte di Dresda.

È l'edizione scelta dai complessi artistici del Teatro dell'Opera di Chemnitz, al quale si deve questa importante e preziosa operazione culturale, musicologica e filologica insieme, per una partitura fra le più problematiche, tormentate nel cammino artistico di Wagner. Una partitura alla quale – non

bisogna dimenticarlo – l'autore ha dedicato un ampio, profondo ed esauriente saggio, fondamentale per capire i più reconditi significati del dramma, e le lucidissime intenzioni dell'autore per la fedele sua realizzazione: *Über die Aufführung des Tannhäuser: eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper* (1852). Assieme al celebre studio *Über das Dirigieren* (1869) e al quasi sconosciuto, ma importantissimo, *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II van Bayern über eine in Musikschule* (1868), formano una straordinaria, compiuta sintesi estetica, nella quale Wagner espone, come a nessun altro grande autore era mai riuscito, tutte le esigenze, le indicazioni, da rispettare per la fedele esecuzione e rappresentazione dei suoi drammi. Rimane da chiarire, cosa che ho fatto in altre occasioni, fin dove mi è stato possibile, come sia potuto accadere, con queste premesse, che Wagner, durante l'intero arco della sua vita, neppure a Bayreuth (e questo lo spiega e lo documenta Wolfgang Wagner nella sua affascinante Autobiografia, già pubblicata in tedesco e in inglese) non sia mai riuscito a vedere realizzati i suoi drammi come lui voleva e li aveva scritti. È un problema, questo, ancora oggi, ad oltre un secolo dalla morte di Wagner, non risolto.

Più chiare, definite, sono le principali componenti formali di *Tannhäuser* che qui, di proposito, non ho affrontato, certo che altri, in questo stesso volume, lo faranno. Il Wort-Ton-Drama, l'opera tradizionale di derivazione meyerbeeriana, è quindi lo schema europeo dell'Aria, anche strofica, la prosa musicale, e quanto altro eventualmente anticipa il musikdrama (Dahlhaus, a questo proposito, esprime un giudizio troppo severo: «*Tannhäuser* è un'opera non un Musikdrama»), la presenza e la funzione dei leitmotive, la allitterazione del testo.

Per quanto mi riguarda, penso che uno studio su questi aspetti, più accurato, analitico della partitura di *Tannhäuser* può serbare ancora alcune sorprese.

A conclusione di queste mie riflessioni e notizie sulla vicenda artistica del *Tannhäu-*

ser, devo tornare, per l'ultima volta, alla domanda iniziale: «Quale *Tannhäuser?*». Non posso dimenticare che questo è il titolo della tavola rotonda con la quale si conclude il Convegno dedicato al *Tannhäuser*, con l'ambizioso proposito che esso riesca a dare il primo, esauriente contributo unitario alla sua storia, così come ho tentato di riassumerla. Mi auguro che, alla tavola rotonda, quella domanda venga interpretata nel senso che mi è parso opportuno darle.



Heinrich Döll. Bozzetto per la grotta di Venere (1866-67 circa). Progetto non realizzato.



Heinrich Döll. La vallata della Wartburg, modello per la rappresentazione di *Tannhäuser*: atto I, scena 3. Monaco, Hoftheater (1866).

TANNHÄUSER SECONDO RICHARD WAGNER

Considerando certe condizioni sfavorevoli per la rappresentazione del *Tannhäuser*, mi vidi allora costretto a fare alcune omissioni. La maggior parte di queste concessioni erano concessioni in casi d'emergenza, che in verità corrispondevano a una mezza rinuncia delle mie vere intenzioni artistiche. Io voglio spiegare ai futuri direttori e interpreti di quest'opera che, se considerano sin dall'inizio queste concessioni come assolutamente necessarie, contemporaneamente loro accettano come necessaria la rinuncia alle mie intenzioni artistiche in punti decisivi. Dichiaro valida la grande introduzione strumentale al terzo atto nella rielaborazione abbreviata prevista come partitura per le rappresentazioni teatrali. Nella prima composizione di questo pezzo mi ero lasciato traviare a comporre delle parti orchestrali di carattere recitativo per esprimere in questo modo le mie intenzioni artistiche. Durante la rappresentazione però mi accorsi che questi mezzi artistici erano comprensibili per me, perché io avevo in mente l'immagine dell'azione che si svolgeva sulla scena, mentre per il pubblico non era chiaro quello a cui si faceva riferimento. Nella nuova versione devo insistere sulla completa esecuzione di questo pezzo orchestrale, perché mi sembra indispensabile per rafforzare l'atmosfera che serve ad evocare i passaggi successivi.

Ciò che tralasciamo nelle prime rappresentazioni per la riuscita caratteristica di un pezzo drammatico, non può più essere recuperato in quelle successive. La prima impressione, per quanto sbagliata che sia, si fissa per il pubblico così come per l'interprete come qualcosa di dato. Ogni modificazione, anche in positivo, che seguirà verrà vista

sempre come un fattore di disturbo. Soprattutto gli interpreti, dopo aver superato le preoccupazioni e il panico della prima rappresentazione, si abituano velocemente a considerare le loro prestazioni, che si sono formate durante questo processo creativo, irremovibili e intoccabili. La fiacchezza e la subentrante indifferenza contribuiscono a rendere impossibile un ripensamento dei problemi considerati ormai risolti. Perciò prego ardentemente gli interpreti e i direttori di mettersi d'accordo prima della prima rappresentazione su tutte le mie considerazioni qui descritte. Ciò che riescono e non riescono a fare deve essere già chiaro durante le prove, o ancor meglio prima. Per questo, non ci si deve decidere, se non in casi d'estrema emergenza, per delle omissioni, con la scusa di recuperarle nelle rappresentazioni successive, perché poi non ci si riesce mai. Anche nel caso dell'insuccesso di un passaggio o un altro durante la prima rappresentazione, non ci si deve sentire costretti a fare omissioni, ci si deve piuttosto preoccupare che le rappresentazioni successive abbiano maggior successo; se si crede di poter rendere godibile un'opera organicamente composta tramite omissioni, ciò è solo testimonianza d'incapacità. Il piacere così prodotto non è il piacere dell'opera com'è, bensì un'autoillusione, prendendola per qualcosa d'altro rispetto a quello che è. Per quanto riguarda il modificato finale dell'opera, sulla cui conservazione io insisto particolarmente, rimando a quello che ho appena detto sulle prime rappresentazioni e ripetizioni coloro che non lo vogliono accettare, perché conoscono l'opera in una versione antecedente. Il finale modificato si riporta alla prima versione come l'esecuzione

alla prima bozza. Per me era fondamentale realizzare questa modificazione; dal fatto che io realizzi questa modificazione, ognuno può capire che non insisto caparbiamente sulle prime versioni, e di conseguenza, se io insisto sull'esecuzione di passaggi precedentemente omessi, non si tratta di cieco amore per le mie opere. Durante la prima versione avevo già in mente il finale così come risulta dalla seconda: non è cambiato niente nelle mie intenzioni, ma queste vengono ora realizzate più chiaramente. Io puntavo troppo su determinati effetti scenici, che attraverso l'esecuzione si sono dimostrati invece insufficienti: la sola illuminazione del Monte di Venere sullo sfondo della scena non poteva creare, come era nelle mie intenzioni, l'impressione inquietante evocante la decisione di Tannhäuser. Ancora meno l'illuminazione delle finestre della Wartburg insieme al canto sepolcrale (anche questo proveniente dal fondo della scena) rendeva comprensibile al semplice spettatore, che non conosce l'opera, il momento decisivo della morte di Elisabetta. Le esperienze riguardanti questo episodio erano per me così convincenti che, in seguito all'incomprensione di questa situazione, mi vidi costretto a rielaborare la scena finale. Questa rielaborazione consisteva nell'apparizione di Venere che canta, circondata da una magica visione, e nella morte di Tannhäuser sopra il vero e non solo accennato cadavere di Elisabetta. Questa rielaborazione riscosse un grande successo e una forte risonanza presso il semplice pubblico. Tuttavia mi è chiaro che, per l'esperto, queste modificazioni erano più un fattore di disturbo, in quanto egli conosceva già la prima versione, poiché l'aveva studiata precedentemente, sia dal punto di vista del testo che quello musicale ed era in grado così di comprendere la situazione. Queste critiche mi sono ancora più chiare visto che a Dresda il nuovo finale poteva venire realizzato solo in modo poco soddisfacente, in quanto erano a disposizione solo i mezzi scenici del primo atto mentre le nuove decorazioni necessarie non potevano essere effettuate. Come ho già detto, a ciò si aggiunge che la parte di Venere era una delle più deboli nella rappresentazione di Dresda, così che la sua riapparizio-

ne non poteva fare un'impressione favorevole. Ingiustificabili, invece, sono le critiche sul nuovo finale quando si tratta di rappresentare il *Tannhäuser* per la prima volta in altri teatri e in altre condizioni. Per ciò non posso assolutamente prendere in considerazione queste critiche.

Se io mi riservo qui la discussione della scena finale con il regista e soprattutto con lo scenografo, devo dapprima comunicare al direttore musicale che io credevo di dover omettere, nella seconda rielaborazione, il coro finale dei giovani pellegrini, presente nella prima, perché questo, dopo gli avvenimenti precedenti, può risultare un po' prolisso, se esso non è di grande effetto, da una parte grazie alle migliori voci e dall'altra grazie a una rappresentazione toccante della scena. Il canto viene eseguito solo da voci di soprano e di contralto, che devono essere presenti in gran numero e cantare con grande bellezza. L'entrata in scena dei cantanti deve essere realizzata così abilmente che il canto, nonostante l'apparizione graduale di tutto il coro, sin dall'inizio risuoni in tutta la sua pienezza. Infine, nel caso si voglia persuadere il direttore ad eseguire il finale completo dell'opera, allora questa scena dovrebbe essere realizzata con grande pompa attraverso la magnifica apparizione della valle nella luce dell'aurora. Tuttavia solo i teatri più grandi e più riccamente attrezzati avranno probabilmente a disposizione i mezzi necessari per ottenere l'effetto descritto; solo questi teatri, a dire il vero, corrisponderebbero pienamente alle mie intenzioni artistiche, rendendo possibile l'esecuzione del coro dei pellegrini alle condizioni da me descritte. Infatti, questo canto con l'annuncio del miracolo conclude degnamente tutta l'opera, specialmente perché esso corrisponde anche al racconto che Tannhäuser fa del suo pellegrinaggio a Roma.

[Da RICHARD WAGNER, *Über die Aufführung des Tannhäuser: eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper*, 1852]



Heinrich Döll. Modello per la scena della grotta di Venere. Monaco, Hoftheater (1867).



Angelo II Quaglio. Modello per *Tannhäuser*. atto II, Disfida dei Cantori. Monaco, Hoftheater (1867).

CRONOLOGIA

Marzo 1842

Il filologo Samuel Lehrs procura a Wagner i *Volksbücher*, con le leggende popolari *Der Venusberg (Il monte di Venere)* e *Der Sängerkrieg auf der Wartburg (La contesa dei cantori sulla Wartburg)*. Da Lehrs Wagner riceve anche gli annali della Società Tedesca di Königsberg, i quali contengono un saggio sulla contesa della Wartburg ed un riassunto dell'epopea di Lohengrin. «Un mondo tutto nuovo si aprì davanti a me». Su questi argomenti Wagner conosceva le opere di Tieck e di E.T.A. Hoffmann ed anche la versione di *Tannhäuser* che Heine aveva inserito in *Salon*. Nella concezione wagneriana il motivo del Monte di Venere e quello della Disfida dei Cantori si fondono insieme.

7 aprile

Richard e Minna Wagner lasciano Parigi. «Per la prima volta vidi il Reno. Con gli occhi pieni di chiare lacrime, io, povero artista, giurai eterna fedeltà alla mia patria tedesca». Passando davanti alla Wartburg (una fortezza presso Eisenach in Turingia) Wagner chiama «Hörselberg» (Monte di Venere) un monte nelle vicinanze e comincia così ad ideare la scena del terzo atto del *Tannhäuser*.

22 giugno

Sul monte Schreckenstein, nelle vicinanze di Aussig, Wagner concepisce la prima versione in prosa del *Tannhäuser*, che allora portava ancora il titolo *Der Venusberg*.

8 luglio

A Teplitz Wagner termina la seconda versione in prosa.

Prima del 7 aprile 1843

Nasce la prima versione in versi di *Tannhäuser*.

22 maggio

Proprio il giorno del suo compleanno Wagner conclude la versione in versi di *Tannhäuser*. In essa si fondono la «sana sensualità» di Feuerbach e del movimento Jungdeutschland ed insieme il fervore di redenzione, che a sua volta anticipa l'idea di salvezza contenuta in *Parsifal*.

Novembre

Inizio dell'abbozzo orchestrale per il primo atto di *Tannhäuser*.

11 - 17 gennaio

Wagner conclude l'abbozzo orchestrale per il primo atto di *Tannhäuser*.

30 gennaio

Wagner scrive al critico berlinese Karl Gailard, dimostratosi ben disposto nei confronti del *Tannhäuser*: «Ora mi sarebbe impossibile comporre un altro libretto d'opera, innanzitutto non mi può attrarre nessun motivo che non rivesta allo stesso tempo un significato sia poetico che musicale. Prima ancora di scrivere un verso, o una scena, sono già ebbro del profumo musicale della mia creazione, ho nella mia mente tutti i toni, tutti i motivi caratteristici».

12 agosto

In occasione del ritorno del re di Sassonia dall'Inghilterra, Wagner dirige nel castello di Pillnitz *Il saluto dei fedeli all'amato Federico Augusto*, dove si ritrovano echi della marcia di *Tannhäuser*.

Da settembre al 15 ottobre

Wagner schizza in sei settimane la partitura per il secondo atto del *Tannhäuser*.

29 dicembre

Wagner conclude una prima versione orchestrale del terzo atto del *Tannhäuser*.

15 aprile 1845

La composizione della partitura che impegna Wagner per tutto l'inverno è finalmente terminata. A proprie spese, Wagner fa stampare per 500 talleri 100 esemplari della partitura, così da compensare le perdite subite con *Rienzi* e *L'Olandese volante*.

5 giugno

Wagner manda la partitura al critico berlinese Gaillard: «A me manca una grande, o meglio la più grande città tedesca per rafforzare il mio successo di Dresda».

Settembre

Con l'inizio delle prove di *Tannhäuser* sorgono delle difficoltà, sia con l'opera (uno sviluppo insufficiente del ruolo di Venere) sia con la messa in scena. La competizione dei cantori sulla Wartburg esige non solo buoni cantanti ma anche cantanti che sappiano recitare. Attraverso varie lettere e discussioni Wagner cerca di trattare con i cantanti: sarà un problema che lo accompagnerà per tutta la vita. Le decorazioni ordinate a Parigi arrivano via treno, ma a ridosso della prima rappresentazione non sono ancora state completate.

19 ottobre

Prima rappresentazione assoluta di *Tannhäuser e la Disfida dei Cantori sulla Wartburg* a Dresda. Il finale dell'opera non viene però completamente capito dal pubblico, il quale lascia confuso e deluso la prima rappresentazione. Il giudizio degli esperti è discorde. Schumann il 22 ottobre scrive a Mendelssohn-Bartholdy: «Wagner ha scritto ancora un'opera... a dire la verità, non gli riesce neppure di concepire e comporre 4 tempi che siano esatti, senza pretendere che siano belli». Schumann, dopo

che aveva visto la rappresentazione, scrive il 12 novembre: «Devo ritrattare alcune cose [...] sulla scena tutto è diverso. Io ero molto commosso».

La stampa di Dresda mette in giro la voce che Wagner sia stato corrotto dal partito cattolico. Wagner si sente abbandonato e solo. «Da allora in poi tutta la critica d'arte del nostro tempo ha cessato di esistere per me».

12 febbraio 1846

L'esecuzione dell'ouverture di *Tannhäuser* sotto la direzione musicale di Mendelssohn-Bartholdy al Gewandhaus di Lipsia si rivela un insuccesso.

Autunno

Eduard Hanslick assiste ad una rappresentazione di *Tannhäuser* a Dresda: ora comincia a riscuotere maggior successo. Il critico tesse gli elogi nella «Allgemeine Wiener Musikzeitung» e sottolinea solamente «l'abuso di settimane diminuite».

9 febbraio 1849

Franz Liszt annuncia l'imminente rappresentazione di *Tannhäuser* a Weimar.

10 febbraio

Il saggio di Wagner *L'uomo e la società attuale* viene pubblicato anonimo sui *Volksblätter*, giornale diretto da Röckel. In esso viene assegnato alla società il compito di guidare gli uomini verso stati di felicità sempre più alti e puri per mezzo del perfezionamento delle loro capacità spirituali, morali e fisiche. La lotta contro la società attuale è iniziata: la lotta «più santa, più sublime che sia mai stata combattuta».

16 febbraio

Rappresentazione di *Tannhäuser* a Weimar sotto la direzione di Franz Liszt.

26 febbraio

L'amicizia tra Liszt e Wagner è cementata. Liszt scrive al suo giovane collega: «Adesso e per sempre mi consideri tra i suoi ammiratori più fervidi e devoti. In qualsiasi mo-

mento e situazione conti su di me e dispon-
ga di me».

8 aprile

Il rapsodico saggio di Wagner *La rivoluzione* appare sui *Volksblätter* di Röckel: «La tempesta si avvicina sempre di più, sulle sue ali avanza la rivoluzione». Wagner pensa, richiamandosi all'egoismo anarchico di Max Stirne, ad un «nuovo Vangelo della felicità». «Io voglio infrangere il dominio dei potenti, della legge, della proprietà. Solo la propria volontà sia la guida dell'uomo, il proprio desiderio la sua unica legge, la propria forza sia la sua sola proprietà, perché Sacro è solo l'uomo libero, e non c'è niente a lui superiore».

30 aprile

Il re Federico Augusto II di Sassonia scioglie le camere e rompe la costituzione. Con ciò sono poste le premesse per l'insurrezione in Sassonia. Il giornale di Röckel *Volksblätter* viene proibito e Röckel fugge a Praga. Dalle lettere, che Wagner ha scritto a Röckel fino allo scoppio della rivolta, risulta chiaro che Wagner si considera il fiduciario dei *Volksblätter* e che in caso di necessità sarebbe disposto ad assumerne la redazione.

5 maggio

Dopo che le trattative con alcuni ministri si sono dimostrate vane iniziano i disordini che dureranno fino all'8 maggio. Mentre si muove all'interno dei punti caldi della città Richard Wagner pensa a un nuovo dramma: *Achille*.

5 - 6 maggio

Wagner trascorre la notte della domenica sul campanile della Chiesa di Santa Croce. Il compito di Wagner è quello di osservare i movimenti delle truppe fuori città e di inviare informazioni al municipio.

6 maggio

All'alba Wagner constata l'arrivo a Dresda di nuovi insorti. Anche Röckel fa ritorno, mentre le truppe prussiane passano all'attacco.

7 maggio

L'opera di Dresda è in fiamme. (Wagner dopo la sua fuga viene ingiustamente incolpato di incendio doloso). Wagner, al mattino presto, porta la moglie a Chemnitz, presso la sorella Klara Wolfram. Secondo la testimonianza di Wagner e anche di Röckel, Bakunin, preoccupato per un eventuale bagno di sangue, consiglia di lasciare la città e ritirarsi sui Monti Metalliferi.

7 - 8 maggio

August Röckel nella notte tra il lunedì e il martedì, mentre lascia la città, viene arrestato con l'imputazione di essere uno dei capi dell'insurrezione; in seguito verrà condannato a morte. La pena verrà poi commutata in ergastolo e, solo nel 1862, verrà liberato dal carcere di Waldheim.

8 maggio

Wagner ritorna ancora una volta da solo a Dresda. La sera cessa la battaglia attorno alla città.

9 maggio

Wagner, insieme a Bakunin e Heubner, abbandona la città. A Freiberg si separa da loro, sfuggendo così al governo provvisorio installato a Chemnitz e sottraendosi all'arresto.

10 maggio

Durante la notte, Heinrich Wolfram, il cognato di Wagner, porta il fuggitivo ad Altenburg, da dove continua il viaggio con una carrozza postale fino a Weimar.

14 maggio

Wagner assiste ad una prova orchestrale di *Tannhäuser*. In una lettera alla moglie Minna spiega perché non è veramente un rivoluzionario: «Noi siamo solo rivoluzionari in quanto vogliamo costruire su un nuovo terreno, non ci stimola la distruzione, bensì il rifare, e per questo noi non siamo gli uomini di cui ha bisogno il destino – costoro nasceranno dal lievito più profondo del popolo; noi e il nostro cuore non possiamo avere niente in comune con loro».

Capisci! Così mi ritiro dalla rivoluzione...».

15 - 23 agosto 1852

Wagner scrive un ponderoso saggio sulla rappresentazione di *Tannhäuser*: *Comunicazione ai direttori e interpreti di quest'opera*. In essa spiega i motivi che lo hanno spinto ad apportare diverse modifiche du-

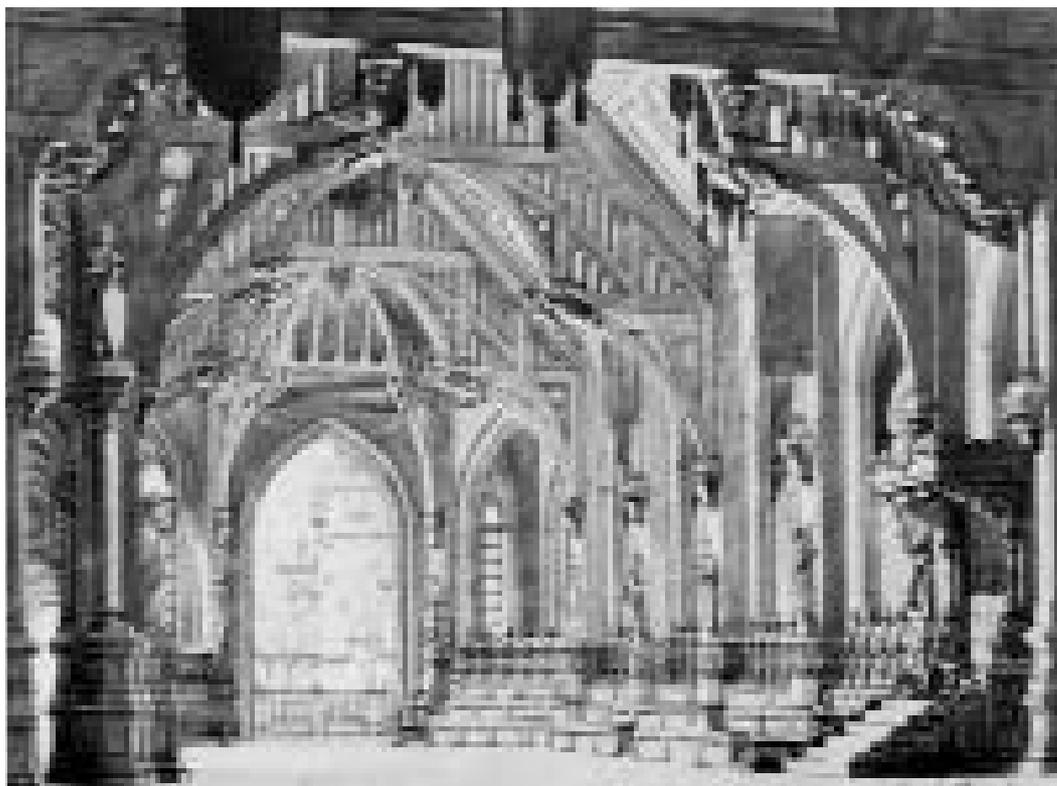
rante le rappresentazioni di Dresda e dà indicazioni precise per l'esecuzione.

13 marzo 1861

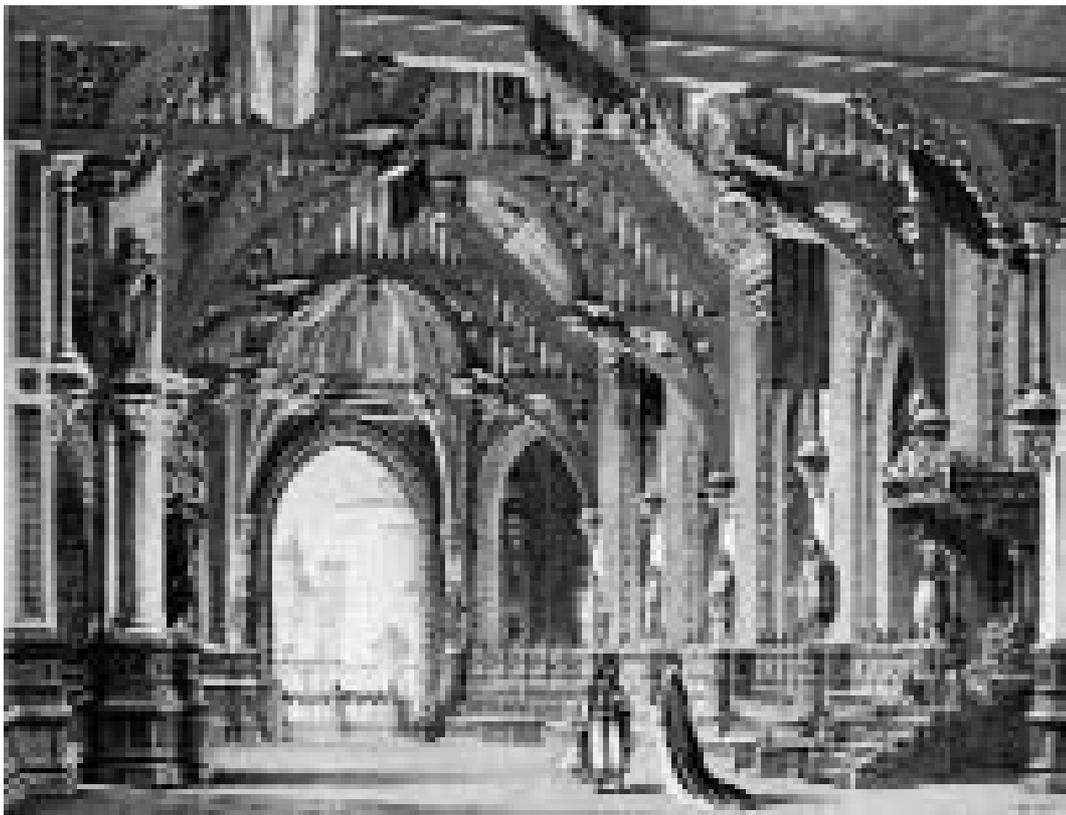
Dopo ben 164 prove va in scena all'Opéra di Parigi una nuova versione di *Tannhäuser*.



Theodor Pixis, incisione per *Tannhäuser*: scena del Bacchanale. Monaco, Hoftheater (1867).



Angelo II Quaglio. Progetto per il salone dei Bardi, ispirato al bozzetto di Despléchin (1867).



Angelo II Quaglio. *Tannhäuser*: atto II, salone dei Bardi. Monaco, Hoftheater (1868).

VOLKMAR LEIMERT

SULLA MESSA IN SCENA DELL'OPERA DI CHEMNITZ

A chi saprà far ciò con il canto, nel modo più degno,
porgerà il premio Elisabeth; ed egli lo pretenda,
tanto alto e audace quanto egli voglia, ed io
farò in modo che ella glielo debba concedere.

Il tema della competizione assegnato ai Minnesänger è dato – e ciò appare evidente alla cerchia di coloro che si sono riuniti, in un certo senso come “professionisti” sulla Wartburg – per poter assicurare la propria esistenza nei tempi futuri. Questo tema sembra così plausibile, che sarebbe potuto essere – dicendolo con un’espressione moderna – il bando di concorso che dalla Wartburg è stato diramato nel mondo, raggiungendo Wolfram, Walther, Biterolf, Reinmar, Heinrich der Schreiber e Heinrich von Ofterdingen. Essi sono consapevoli di qual sia la posta in gioco, anche se bisogna aggiungere che il Minnesänger, unendo nella sua persona le funzioni di autore ed interprete, era richiesto non tanto per le sue qualità musicali, bensì in qualità di intermediario tra le idee morali e quelle estetiche.

Si tratta di principi fondamentali, di regole e norme di comportamento; si tratta di esplorazione dello spirito del tempo e di visioni future, ma anche di un aumento di prestigio e di una crescita di potere.

È fuor di dubbio che Richard Wagner (ai suoi tempi come i Minnesänger contemporaneamente autore e interprete) con la formulazione del tema e il suo sviluppo ha messo alla prova da una parte la sua epoca e dall'altra la sua prospettiva estetica. Il conflitto di Tannhäuser, quale esponente di una nuova corrente di pensiero, è il conflitto dello stesso Wagner. Questo conflitto trova il suo apice nel ritorno di Tannhäuser

dal suo isolamento volontario, anche se in verità provocato dall'incomprensione del mondo circostante. A questo punto non solo Tannhäuser sa, quello che ci si aspetta da lui, ma anche la società riunita sulla Wartburg a sua volta conosce le sue convinzioni, che non erano conciliabili con le loro. Individuo e istituzione stanno uno di fronte all'altra e si chiedono se il passato ha provocato dei cambiamenti. È possibile un compromesso? Viene richiesto? E da chi? Oppure si tratta di vincere e sconfiggere, vale a dire sbaragliare con tutti i mezzi l'avversario – una vera e propria guerra tra i cantori?

Il primo incontro promette poca disponibilità al compromesso: nel suo discorso di apertura il Langravio Hermann vuole sapere da Tannhäuser se ha intenzione di ritornare e al contempo lo rimprovera per la sua alterigia. Walther invece chiede senza preamboli: «Amico o nemico a noi ti avvicini?» Tannhäuser a sua volta vuole evitare un nuovo confronto e si limita a una mera frase retorica: «Con me fate pace e lasciate mi andare». Allo stesso tempo non rivela da dove viene, lasciando intendere allo spettatore che non ha nessuna intenzione di confessare una qualsiasi colpa riguardo all'ordine sociale della Wartburg. Solo l'intervento di Wolfram ricorda a questo punto che l'assenza di Tannhäuser ha aperto una ferita, e che lui stesso, coinvolto, auspica il ritorno in società dell'«ardito cantore» senza alcuna sottomissione.

Nel triangolo Tannhäuser, Langravio, Wolfram si cristallizzano le costellazioni più importanti, che Wagner riconosce nel rapporto tra singolo e potere.

Ricordiamoci qui brevemente della situa-

zione in cui si trovava Wagner a Dresda tra gli anni 1842 - 1845, all'epoca in cui concepì *Tannhäuser*: Parigi lo aveva deluso. Non era riuscito ad ambientarsi. Cercava di guadagnarsi da vivere con lavori occasionali, scrivendo articoli di giornale e vendendo libretti d'opera (tra l'altro *L'Olandese volante* a Louis Philippe Dietsch), ma non con grande successo, così che non poté evitare, a causa dei debiti, un periodo di carcere. Si sentiva rifiutato e il suo cosmopolitismo, quale risposta al provincialismo tedesco, si trasformava in un patriottismo che si colorava sempre di più di tinte nazionalistiche. Così esaltava il ritorno in patria e s'immergeva completamente nel mondo letterario delle leggende medievali, così come nella lingua musicale di Weber e del romanticismo tedesco, lasciando dietro di sé l'influenza di Meyerbeer. L'occasione per il ritorno in Sassonia fu la prima rappresentazione assoluta del *Rienzi* e la speranza di migliorare la sua situazione finanziaria. La sua lettera al re sassone Federico Augusto II aveva dunque avuto successo, contribuendo a segnare il rapporto particolare di Wagner con le teste coronate del tempo.

Anche se la prima rappresentazione del *Rienzi* a Dresda ebbe un grande successo di pubblico (mentre quella dell'*Olandese volante* fu poco dopo una delusione), il successo finanziario si rivelò piuttosto modesto e non lo liberò dai debiti. La sua posizione in qualità di direttore d'orchestra della casa reale sassone gli portò più lavoro e fatica che slancio creativo. Le condizioni d'impiego erano peggiori di quelle del suo collega Reissiger o dei cantanti ingaggiati a Dresda ed a Wagner rimaneva poco tempo per realizzare i suoi progetti. Proprio temendo questo, aveva accettato il posto solo dopo molte esitazioni e grazie all'opera di convincimento della moglie e di altri amici, come ad esempio la vedova di Weber, Karoline. Sebbene ci si aspettasse da lui un'altissima qualità artistica, il livello molto alto che pretendeva dai membri dell'opera di Dresda, gli procurò più avversari che amici, creando così che col passare del tempo un clima di scontento da entrambe le parti.

Anche il pubblico gli negò il consenso e questo proprio nel momento in cui egli cercava di staccarsi dalle convenzioni operistiche per ricercare un proprio linguaggio musicale, che, a dire il vero, aveva già sperimentato nell'*Olandese volante*. Più tardi Wagner affermò nella sua autobiografia (*La mia vita*) di aver raggiunto l'apice della sua carriera a Dresda con l'udienza concessagli dal re Federico Augusto II, poco dopo la sua nomina come direttore d'orchestra.

D'altro canto, Wagner nel 1843 era riuscito a fare assumere come secondo direttore d'orchestra August Röckel, figlio di colui che nel 1806 interpretò Florestano nel *Fidelio*. August Röckel era uno dei maggiori sostenitori delle idee socialiste e democratiche e avrebbe avuto d'ora in avanti una grande influenza sulle idee politiche di Wagner. Tramite Röckel, che aveva vissuto in Francia la rivoluzione del luglio 1830 e in Inghilterra aveva subito il fascino dei movimenti di riforma di Robert Owens, Proudhon e Lamennais, il compositore conobbe il pensiero dei più importanti socialisti e anarchici del tempo. Indipendentemente da Röckel e dopo la pubblicazione, nel 1843, dell'opera *Filosofia dell'avvenire*, Wagner si occupò delle idee di Ludwig Feuerbach e della sua concezione della sensibilità e della felicità. Secondo la biografia di Martin Gregor-Dellin le idee di Feuerbach divennero il fondamento del concetto di rivoluzione di Wagner. Durante i primi anni a Dresda, oltre ai conflitti artistici, politici e finanziari, dovette affrontare anche problemi di salute, che gli impedirono dapprima di completare la partitura di *Tannhäuser* ed in seguito lo costrinsero a pause forzate.

Non è dunque azzardato supporre che Wagner si sia identificato nella figura di *Tannhäuser*: un artista, consapevole delle proprie capacità e per questo dotato di un'incrollabile fiducia in se stesso, arriva nella residenza di un principe confidando di riscuotere la sua benevolenza. Egli, l'artista, spera di incontrare anime affini e di poter diffondere le proprie idee. Ma le sue idee contengono più carica esplosiva di

quella che egli aveva supposto e questo fa infuriare non solo i suoi colleghi, ma anche il pubblico. Dalle alte sfere non venne nessuna decisione che forse avrebbe potuto evitare la frattura tra l'individuo e la società e che avrebbe potuto smuovere coloro che erano irrigiditi nelle vecchie strutture. Sembrava inevitabile l'isolamento volontario, insieme alla realizzazione più coerente delle mete da lui considerate giuste.

Ma lo scandagliare di tutte queste possibilità mette in luce anche i limiti: una rinuncia alla contraddizione dialettica non è possibile; senza il confronto con il pubblico non c'è esistenza artistica, così come la vita senza la morte perde il suo piacere, il suo valore. Ciò che l'artista Tannhäuser ha dapprima imparato intuitivamente, rimane vivo e si trasforma in conoscenza; e questo lo porta a ripensare sulla radicalità del suo comportamento, senza tradire allo stesso tempo lo slancio iniziale. Confrontiamo qui il principio artistico di Wagner: l'ardito, l'audace dovrebbe celarsi. Nessun eccesso per raggiungere qualche effetto particolare. Per questo Tannhäuser ha potuto abbandonare il Monte di Venere alla ricerca di un nuovo inizio, portando in sé l'arditezza della musica del Monte di Venere, non imponendola tuttavia a nessuno, consapevole di una ingenuità perduta e provando la felicità di una nuova libertà.

Tannhäuser si trova davanti un Wolfram von Eschenbach che, nel passato, più di tutti aveva sofferto per il comportamento di Elisabetta.

La visione del mondo forgiata e difesa strenuamente da Wolfram, applaudita da tutta la società, non era confermata completamente da Elisabetta. In Tannhäuser egli riconosce il rivale che aspira all'amore di Elisabetta, ma anche colui che potrebbe dare all'arte del Minnesang una nuova impostazione. Ma la fuga di Tannhäuser non ha risolto questo conflitto che necessita ancora di una discussione estetica e di un confronto personale tra lui ed Elisabetta. Wolfram è sicuro che il Langravio lo sosterrà e formula quei principi, che erano la base dello stato così come dell'ideologia dominante. Tutto questo avviene però per appoggiare

determinate persone e per procurarsi un favore personale? Wolfram sarebbe dunque un vassallo del Langravio? Oppure Wagner non vide in lui anche il pensatore indipendente, l'artista creativo, anche se rappresentante di una posizione conservatrice?

La mitigata violenza della sua immediata passione sensuale gli permette di fare delle impressioni della vita oggetto della sua riflessione; egli è innanzitutto Poeta e Artista, mentre Tannhäuser è essenzialmente uomo.

In questa affermazione Wagner rivela che in entrambi i caratteri è presente lo stesso potenziale, che solo le priorità sono diverse, che di conseguenza la sintesi dei due porterebbe alla salvezza e che la separazione in due persone conduce inevitabilmente al fallimento. L'accostamento tra il racconto di Tannhäuser sul pellegrinaggio a Roma e della Canzone alla stella della sera di Wolfram – il primo intento ad una drammaticità che rompe le forme, il secondo ad una interiorità sublimata – rivela che Wolfram non è un artista al servizio dell'ideologia ufficiale. Inoltre, Wagner, all'epoca della composizione del *Tannhäuser*, non aveva ancora dei pregiudizi sulla figura storica di Wolfram von Eschenbach, i quali subentreranno invece più tardi durante la concezione del *Parsifal*. Il nome del poeta è visto prevalentemente sotto una luce positiva, in quanto il suo nome è legato alla scoperta di Wagner del mondo medievale.

Quello che Wolfram afferma nella contesa dei cantori, è la sua profonda convinzione e corrisponde al suo modo di vita, che determina sempre e ovunque il suo rapporto con il mondo circostante. La sua lotta per ottenere Elisabetta è una lotta senza intrighi, che egli conduce convinto che la forza spirituale sia superiore a quella corporea.

Il suo atteggiamento nei confronti del rivale rimane corretto. Senza rifiutare la sfida e sostenendo le proprie tesi, non vede in lui, al contrario di Tannhäuser, il suo nemico. Ma quali conseguenze arriveranno dalle parole di Wolfram sull'essenza dell'amore,

così differenti da quelle sostenute da Tannhäuser? Per Wolfram la cerchia della Wartburg è nobile, per lui Elisabetta è la fonte miracolosa, intoccabile, essenza di quella nobiltà per la quale egli verserebbe la sua ultima goccia di sangue pur di non intorpidirla. Egli desidera vedere il “peccato” bandito dalla cerchia della Wartburg, dandone così un quadro tradizionale, corrispondente alle aspettative del Langravio, il quale considera un’unica battaglia sia quella con la spada per la «maestà dell’Impero Tedesco», sia quella per la virtù e la purezza della fede. Qui non c’è da temere che pensieri rivoluzionari si risvegliano. La «bell’arte», che deve diventare «azione», non potrebbe mai partire da Wolfram, ma piuttosto ricalca il rapporto inespresso tra Tannhäuser ed Elisabetta, del quale ci si attende un’eventuale legalizzazione.

La società della Wartburg ha interiorizzato, rifiutando il resto come peccato, la posizione di Wolfram, la quale, allo stesso tempo, viene presa dal Langravio come punto di partenza per la competizione canora. Per il Langravio sarebbe tutto chiaro e armonico se Tannhäuser non introducesse un nuovo elemento nel confronto: un elemento che mette in pericolo gli equilibri di quella società e persino del cerchio familiare più intimo. Infatti Elisabetta alla fine sentenza:

Le sapienti melodie dei cantori
molte ne ascoltavo, un tempo, e volentieri;
il loro canto, le loro lodi in versi
eran per me bellissimo artificio.
Ma quale vita, stranamente nuova,
evocò la vostra canzone nel mio petto!
[...]
sentimenti da me mai provati,
desideri da me mai conosciuti!

Il gioco, che avrebbe dovuto intrattenere e affermare i giocatori, è diventato serio. Cambiamenti non sono più prevedibili se non possono venire integrati in un nuovo contesto. A questo punto è il Langravio che deve agire. Ora il suo originario rifiuto del nuovo canto di Tannhäuser, la sua esitazione nell’accoglierlo di nuovo sulla Wartburg ed infine la sua ultima risoluzione di pren-

dere in un modo o in un altro una decisione diventano comprensibili.

Il Langravio si ripromette di ricostituire l’ordine sociale, vale a dire vuole ricondurre il figliuol prodigo all’interno del codice morale della società. E per questo offre un’alta ricompensa, sua nipote Elisabetta, che gli ha fatto capire di credere nella vittoria di Tannhäuser, perché lo ama. Ciò implica il tradimento di Wolfram, con le cui idee il Langravio in fondo simpatizza. Egli, a dire il vero, strumentalizza Wolfram, in quanto nel caso di una sconfitta di Tannhäuser, che viene considerata evidente dalla società della Wartburg, Wolfram non riceverà in nessun modo la bramata ricompensa, anche se questo non viene detto esplicitamente.

Si cerca di corrompere Tannhäuser e di indurlo ad adeguarsi non solo tramite il matrimonio con Elisabetta, e di conseguenza con il principato turingio, ma anche promettendogli una certa libertà artistica, che tuttavia sarà solo nella forma e non nel contenuto. Perché una maggiore libertà significherebbe il capovolgimento di tutti i valori che definiscono la gerarchia di una società e sostengono lo stato. Il tentativo del Langravio di reintegrare Tannhäuser avrebbe avuto probabilmente una possibilità di riuscita, se non lo avesse costretto ad abiurare pubblicamente le proprie tesi, mediante una riapparizione in pubblico Tannhäuser non persegue un programma politico, per lo meno non ne è consapevole, bensì un obiettivo personale. L’amore di Elisabetta potrebbe ricongiungere ciò che aveva provocato la separazione, potrebbe riconciliare Venere e Maria. Ma probabilmente il Langravio non può fare a meno di dare una prova di potere davanti alla società e cercare anche una conferma ufficiale. Per questo induce Tannhäuser a dichiarare il suo credo politico. Significa forse che la solidità interna dello stato comincia a vacillare?

A quei tempi Wagner alludeva alla situazione in Sassonia e al re Federico Augusto II. Oggi riaffiorano amari ricordi, quando si pensa a come la Repubblica Democratica Tedesca aveva imposto agli artisti delle di-



La preghiera di Elisabetta. *Tannhäuser*: atto III, scena 1. Monaco, Hoftheater (1869).
Illustrazione di Theodor Pixis.

chiarazioni di fede nello stato e nel governo, cercando così di salvare la marcia struttura statale.

La pressione esercitata sugli artisti provoca a sua volta una contropressione. Questo vale sia per Tannhäuser, e dunque per Wagner, che nel 1849 si trovava dalla parte della rivoluzione, sia, 140 anni più tardi, per la Repubblica Democratica Tedesca, quando la gente di teatro, gli artisti e musicisti contribuirono in maniera determinante al capovolgimento ai vertici del potere.

L'immagine conservatrice ed idealistica di Wolfram, un'immagine ben lontana dalla realtà e che solo per lui stesso aveva il valore di modello, è infine la causa dell'impossibilità di smuovere il cuore di Elisabetta. Questa immagine sbagliata di Wolfram deve provocare per forza la contraddizione di Tannhäuser, sebbene questo non fosse stato all'inizio nelle sue intenzioni.

L'immagine di Wolfram perde sempre di più i tratti personali. Questa immagine esige riconoscimento (Walther), oppure viene usata come mezzo di minaccia (Biterolf) e alla fine si trasforma in gabbia per lo sviluppo di qualsiasi personalità. Questo sviluppo deve provocare la dura opposizione di Tannhäuser. E Tannhäuser non è un razionalista, bensì un uomo pieno di passioni e forgiato dalle esperienze della vita, un uomo che conosce gli alti e bassi dell'esistenza, che agli altri rimangono celati.

Infine il Langravio fallisce nel suo tentativo di mantenere l'ordine e di condurre alla catena il ribelle, anche forse con alcune concessioni alla libertà, che tutto sommato non avrebbero messo in discussione l'essenza di quell'ordine.

La ricerca dell'«essenza dell'amore» come codice morale diventa il «caso» Tannhäuser. Il Langravio rimette la decisione ad una istanza superiore, vale a dire alla Chiesa, perché fallisce nel suo tentativo di liberare Elisabetta dall'incantesimo di Tannhäuser e anche perché non intende costruire la figura di un martire.

Alla fine della contesa dei cantori il Langravio, nonostante tutta la sua ostentazione di potere, intuisce la fragilità del suo stato. Dall'altra parte si trova un artista che deve

capire, in quanto essere sociale, di aver trascinato nel processo di realizzazione di se stesso più persone di quelle che si sarebbe aspettato e che forse avrebbe voluto. Nonostante ciò, crede ancora in sé e va a Roma, ma non per convinzione, bensì per «addolcire in contrizione e umiltà le lacrime del suo angelo», cioè a causa di una persona, che rappresenta per lui la fonte inestinguibile dell'essere e divenire. Anche Wolfram ha ottenuto solo una vittoria di Pirro: ufficialmente sembra che nessuno si opponga alle sue idee, allo stesso tempo tuttavia deve darsi per vinto nella lotta per la conquista dell'amore di Elisabetta. Quando lui, nella sua Canzone alla stella della sera, dunque a Venere, prega la dea di salutare Elisabetta durante la sua ascensione in cielo, sembra che sia giunto alla conclusione di essere stato usato senza che le sue visioni idealistiche siano state veramente accettate.

Quindi, rispetto alla più conosciuta versione di Dresda, nella versione originale, dove dopo la morte di Elisabetta la società della Wartburg non appare più sulla scena, diventano ancor più chiare le distanze che sono subentrate tra i vari protagonisti.



Tannhäuser nella grotta di Venere. Dipinto di Josef Aigner (1881).



Botho Hofer, bozzetto per *Tannhäuser*: I e III atto. Berlino, Theateratelier Baruch (1900 circa).

MICHAEL HEINICKE

APPUNTI SU *TANNHÄUSER*

1. Il passato

Tannhäuser, un solitario che combatte contro un ordine feudale, cavalleresco, irrigidito nelle sue strutture, non è pronto a nessun compromesso con il mondo che lo circonda, imprigionato nella struttura dominante. Solo in Elisabeth, nipote del Langravio, si risveglia simpatia e prudente comprensione per la sua incapacità di adeguarsi. L'amore nascente tra i due non può impedire che Tannhäuser, profondamente depresso, volga le spalle alla Wartburg in segno di protesta.

2. Il fuggitivo

L'inclinazione di Tannhäuser verso il monte di Venere rivela la conseguenza più estrema: fuga e ritiro dal mondo e dall'io, che equivale all'annientamento della personalità come attraverso il consumo di droghe pesanti. Un comportamento, in un certo senso, profondamente antisociale.

3. Il cercatore

Tannhäuser non è in grado di portare la sua brama d'amore fino all'annientamento di se stesso. Nel suo intimo si risveglia sempre di nuovo l'ordine cristiano e sociale. L'ordine è la "maledizione" che fa uscire Tannhäuser dal Monte di Venere. Aspetti di una realtà perduta, ceduta, penetrano nella coscienza di colui che si trova nell'incantesimo di Venere. La sua lotta per la liberazione dal potere della sensualità rivela la presenza di questa nella sua anima, ma al-

lo stesso tempo fa sorgere in essa l'immagine femminile di Maria, diretta antagonista di Venere, infrangendo così i lacci con il regno dei sensi.

4. L'amante

Elisabeth non è l'immagine opposta a Venere, non è la negazione personificata del desiderio sensuale rappresentato da Venere, ma è una rivale da prendere seriamente anche sul piano erotico. Per Tannhäuser Elisabeth è la promessa di un piacere totale: di un erotismo che trasforma un immediato istinto inferiore in una attività spirituale.

La reciproca rivelazione dell'amore crea la base dell'autocoscienza di Tannhäuser, che lo rende sicuro di ottenere il premio promesso al vincitore della contesa dei cantori, vale a dire le nozze con Elisabeth.

5. L'altro

Wolfram von Eschenbach ama Elisabeth con riservata venerazione. I suoi sentimenti non vengono corrisposti. In Tannhäuser riconosce il suo rivale. Wolfram appoggia con forza il reinserimento di Tannhäuser nella società cavalleresca della Wartburg, così da far chiarezza nel rapporto tra i due uomini ed Elisabeth.

Egli si sente sicuro di godere del favore del Langravio. I suoi contributi sul tema dell'amore nella contesa dei cantori sono allo stesso tempo una confessione e una sfida provocante.

Wolfram è sconvolto nel vedere che Elisa-

beth rimane fedele al ripudiato Tannhäuser, sebbene questo abbia distrutto il suo amore.

L'affermazione dell'ideologia dominante sul tema dell'amore, richiesta nella contesa dei cantori, trova in Tannhäuser il suo polo opposto. Tannhäuser è visto dalla società della Wartburg come un anarchico intellettuale e subisce, in nome dell'"ordine", la provocazione di visioni unilaterali e ristrette dei cavalieri-cantori. La sua concezione quasi illuministica, tanto da voler rispettare l'amore spirituale e al contempo di conservare il piacere dei sensi, si scontra con un rifiuto dogmatico. Talmente provocato da questo rifiuto, Tannhäuser getta la propria furia contro i presenti, dichiarando di voler ritornare nel monte di Venere, nel regno della pura sensualità. Con ciò il suo destino è segnato.

6. Il distrutto

Chi si reca a Roma in pellegrinaggio, deve possedere anche la volontà ferrea di tenere un passo cadenzato. Chi possiede questa volontà, deve avere anche una grande disponibilità al pentimento e all'espiazione. Giunto a Roma, l'assoluzione dai peccati tramite il Papa è solo una formalità, in quanto il pellegrino ha espia i suoi peccati dimostrando di saper dominare le proprie passioni. In questo modo ha manifestato la propria volontà a non voler ripetere i suoi errori.

Ma non Tannhäuser.

Egli va a Roma per «addolcire in contrizione e umiltà le lacrime del suo angelo». Per Tannhäuser è più importante la salvezza dell'anima di Elisabeth e la mitigazione del dolore, che le ha procurato, che il pentimento e l'espiazione dei propri errori. L'assoluzione del Papa non può avvenire forzatamente. L'anatema papale su Tannhäuser rassomiglia in modo preoccupante a quel principio anarchico che Tannhäuser rivelò con il suo inno a Venere nella contesa dei cantori e che inferse a Elisabeth il colpo mortale.

Wolfram fa l'amara esperienza che la sua

visione del mondo comincia a vacillare. Il desiderio finora represso di essere un altro, viene espresso da Wolfram per la prima volta nella Canzone alla stella della sera, che altro non è se non la dea dell'amore assunta alla volta celeste, ossia Venere.

Oh! tu, mia dolce stella della sera,
io ti saluto sempre volentieri.
Tu pur dà a lei, del cuor che non l'ha mai
[tradita,
quando si librerà in volo dalla valle terrestre
per diventare un angelo beato là nel cielo.

«Lei» si riferisce a Elisabeth, e così Wolfram, come Tannhäuser, vede in lei la fusione di Santa (amore spirituale) e Venere (amore sensuale). Questo non significa altro che Elisabeth rappresenta tutte e due le facce dell'amore: la donna che ama con anima e corpo.

7. Il dopo

La redenzione attraverso Elisabeth libera Tannhäuser dalla maledizione e dall'anatema: il suo amore è più forte di qualsiasi dogma e il rifiuto dell'assoluzione della Chiesa viene annullato.

Wolfram rimane da solo con il suo conflitto interiore. Non poteva e non voleva rendere vivo il suo desiderio, come Tannhäuser a suo modo aveva fatto. Wolfram fallisce nel conflitto per lui insormontabile tra il voler essere un altro e il non poter esserlo.

I lacci dell'"ordine" della Wartburg gli impediscono di liberarsi dal "dis-ordine" interiore.

Sconvolto e segnato dagli avvenimenti, "armato" della reliquia della sentenza papale, (cioè del pastorale spezzato sul capo di Tannhäuser) e sostenuto dalla speranza che «da Dio la grazia ottenne il peccatore», Wolfram vedrà rinascere in se stesso la volontà di un nuovo inizio.



Tannhäuser durante la Disfida dei Cantori. Messinscena di Wieland Wagner. Bayreuth, Festspielhaus (1955).



Tannhäuser: foto di scena. Opera di Chemnitz (1995).

STORIA DEL TEATRO DELL'OPERA DI CHEMNITZ

Sebbene risalga al XV secolo la tradizione teatrale di Chemnitz, il primo teatro fu costruito solo nel 1838, rivelandosi poco dopo troppo piccolo per accogliere il pubblico della città.

All'inizio del XX secolo, in circa settanta anni, la popolazione si era decuplicata grazie allo sviluppo economico. Per questo motivo cittadini e consiglieri fecero insistenti pressioni affinché venisse costruito un teatro dell'Opera che soddisfacesse l'aumento della domanda e fosse provvisto dei più moderni requisiti tecnici.

Il primo settembre 1909 fu inaugurato, dunque, il Neues Stadttheater. Richard Jesse, già da vent'anni direttore del teatro di Chemnitz, poté coronare così la sua attività con le messe in scena delle opere di Wagner e di compositori coevi come Richard Strauss, Eugen d'Albert o Pietro Mascagni. Nel 1912 assunse l'incarico di direttore dell'Opera di Chemnitz Richard Tauber. Nonostante gli sconvolgimenti dovuti alla Prima Guerra Mondiale, Tauber riuscì a formare una compagnia di grande qualità. Non pochi membri dell'opera di Chemnitz sarebbero apparsi in seguito sui palcoscenici di Berlino, Vienna, Londra e New York. Il figlio, suo omonimo, che successivamente raggiunse fama mondiale, debuttò a Chemnitz nel ruolo di Tamino. Il 13 febbraio 1913 a Chemnitz ebbe luogo la prima rappresentazione di *Parsifal* in Sassonia. Negli anni Venti sul palcoscenico di Chemnitz diedero concerti artisti di rango internazionale e Richard Wagner, Eugen d'Albert, Engelbert Humperdink, Siegfried Wagner e Franz Lehár diressero rappresentazioni delle proprie opere.

Tuttavia, dopo il 1930 – anno che segnò la

fine dell'era Tauber – l'alto livello raggiunto fino allora poté essere mantenuto solo a fatica e a determinate condizioni. Si succedettero in breve tempo diversi intendenti, finché, il 2 luglio 1944 il teatro venne chiuso e il 5 marzo 1944, durante un bombardamento notturno, l'edificio andò completamente distrutto, ad eccezione della facciata. Dopo la guerra iniziarono i lavori di sgombero delle macerie e subito dopo si passò alla ricostruzione: il 26 maggio 1951 il teatro venne riaperto al pubblico con *Fidelio*. Nel 1957 assunse la direzione dell'Opera Carl Riha, sostenitore dei principi teatrali di Felsenstein, i quali avrebbero condizionato tutte le produzioni, fino al ritiro dell'intendente stesso, avvenuto nel 1990.

Dal 1966 al 1990 l'intendente generale Gerhard Meyer diresse gli Städtische Theater (Teatri Comunali) di Chemnitz che comprendono opera, balletto, teatro di prosa e la filarmonica «Robert Schumann».

I lavori di ristrutturazione dell'Opera di Chemnitz iniziarono il 2 gennaio 1988 e il 19 dicembre 1992 il teatro fu riaperto con un festival interamente dedicato a *Parsifal*. Wagner e la città di Chemnitz hanno sempre mantenuto buoni rapporti: quando ancora l'autore era in vita furono rappresentati nel teatro comunale, sotto la direzione di Emil Schönerstedt, sia *Der fliegende Holländer* (1881) che *Tannhäuser* (1882); seguirono poco dopo *Lohengrin* (il 13 febbraio 1885, in occasione di una commemorazione del compositore) e *Walküre* (1885). Divenne allo stesso tempo chiaro che il vecchio teatro comunale non poteva corrispondere alle moderne esigenze di messa in scena. Nell'intento di produrre interpretazioni wagneriane esemplari si pensò alla

costruzione di un nuovo teatro dell'Opera, che venne inaugurato il 1° settembre 1909 con la *Festwiese* dai *Meistersinger* di Wagner. Durante la stagione operistica 1910/11 su 143 serate 42 furono dedicate a Wagner, mentre sotto la direzione di Richard Tauber cominciò un'era che regalò all'opera di Chemnitz l'appellativo di «Bayreuth della Sassonia Centrale», nonché una grande considerazione da parte di tutto il pubblico musicale. Così, dopo che i diritti riservati erano decaduti, venne rappresentato (13 febbraio 1914) *Parsifal*, opera che rimase in repertorio fino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale; così pure il *Ring* e *Tristan und Isolde* furono messi in scena numerose volte e si prestò attenzione anche alle prime opere del compositore. Tra gli interpreti che appartennero alla compagnia di Chemnitz vanno ricordati Curt Taucher, Karl Kamann, Fritz Wolff, Torsten Ralf e Ferdinand Frantz.

Anche alla fine della Seconda Guerra Mondiale ci fu un massiccio sforzo, nonostante tutti i teatri di Chemnitz fossero andati distrutti, per continuare questa tradizione e, in sistemazioni di fortuna furono messi in scena, *Tristan und Isolde*, *Walküre*, *Rienzi*. Tuttavia, in special modo, dopo la costruzione del muro di Berlino divenne sempre più difficile per gli abitanti di Chemnitz mantenere vivo il rapporto con tutta l'opera di Wagner. Si continuò a mettere in scena *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e i *Meistersinger*. Dopo la riapertura dell'opera il 19 dicembre 1992 con *Parsifal*, la direzione del teatro ha concentrato i propri sforzi per rinsaldare i rapporti tra Chemnitz e Wagner. Questi si estesero anche a Siegfried Wagner, figlio di Richard, che venne più volte invitato a dirigere concerti a Chemnitz.

La responsabilità artistica di Richard Tauber, inoltre, si è espressa in cartelloni che includono *Flauto magico*, *Nozze di Figaro* e *Salome*, ma anche *Forza del destino*, *Traviata*, *Madama Butterfly* e *Tosca*, accanto a *Carmina burana* e *Die Kluge* di Orff, a *Carriera di un libertino* di Stravinskij, fino ai contemporaneo *Giovane Lord* di Henze.

Il programma del Teatro Municipale riser-

va uno spazio adeguato anche al genere dell'operetta e del musical, tra cui figurano titoli come *Anatevka*, *My fair Lady*, *West Side Story* e *Evita*, espressamente pensati per coinvolgere un pubblico più vasto. La compagnia di balletto dei Teatri Municipali, che ha già in passato rappresentato con successo *Uccello di fuoco*, *Schiaccianoci*, e *Giselle*, ha in programma, oltre a nuove opere quali *Le quattro stagioni* e *Die drei Schwangeren*, anche una serie di balletti per ragazzi, come *Max und Moritz* e *Pierino ed il lupo*.

Il Teatro dell'Opera di Chemnitz è anche attivo sul versante della musica sinfonica e da camera. L'orchestra filarmonica «Robert Schumann», che ha al suo attivo numerose incisioni discografiche, può inoltre vantare prestigiose esecuzioni nell'ambito di festival musicali internazionali, sia in ambito operistico (Dresda, Rimini, Las Palmas) che sinfonico (Berlino, Salisburgo, Dresda).

TANNHÄUSER A CHEMNITZ

Riacciandosi alla tradizione ideata negli anni 1912-1930 dal sovrintendente Richard Tauber, il Teatro dell'Opera di Chemnitz, sin dalla sua riapertura del 1982, si è dedicato in modo particolare alle opere di Richard Wagner.

Dopo la prima inaugurale, con la rappresentazione del *Parsifal* e la riorganizzazione dell'ensemble, in occasione del centocinquantenario della prima assoluta del *Tannhäuser*, si sono rivisti in modo radicale i caratteri formali ed i contenuti del dramma musicale wagneriano.

I punti principali di riferimento di questa rappresentazione, che ha avuto la sua prima il 6 maggio 1995, sono state le note versioni di Dresda e di Parigi, le quali, in una versione mista (la versione di Dresda con l'inclusione dei bacchanali della versione parigina) hanno reso un quadro completo del lavoro di Wagner sulla materia di *Tannhäuser*.

Tuttavia l'integrazione del balletto, pur apprezzata dal pubblico, non ha potuto esprimere al meglio le contraddizioni insite nello stile musicale di quest'opera. In occasione di una rappresentazione nella boema Ústí nad Labem (in tedesco Aussig) su una scena di dimensioni ridotte fu proposto da Dr. Matthias Theodor Vogt (Direttore d'Istituto presso il Ministero sassone delle Scienze e delle Arti) di rinunciare al balletto e di eseguire il *Tannhäuser* nella sua versione originale, il che non ha mancato di suscitare consensi.

La rappresentazione e il successivo dibattito volevano anche costituire una forma di collaborazione nel contesto di un luogo d'importanza storica per la

cultura europea (la prima versione di prosa di *Tannhäuser* fu scritta da Wagner a Schreckenstein presso Ústí nad Labem).

Tuttavia, per ricostruire la versione originale del *Tannhäuser*, ovvero quella effettivamente rappresentata il 19 ottobre 1845 a Dresda, non si aveva a disposizione altro che gli scritti di Wagner sulla rappresentazione del *Tannhäuser* del 1852, i quali indicano i passaggi modificati. Gli spartiti non erano noti, ma un convincimento in tal senso tra gli studiosi ha spinto il Teatro di Chemnitz a ricercare attivamente tale materiale.

Una indicazione decisiva venne dal Dr. Egon Voss della «Richard-Wagner-Gesamtausgabe» di Monaco, il quale fece presente che presso la casa editrice G. Schott's di Magonza era in preparazione una nuova edizione della partitura, con allegate le varianti ed un testo critico. A noi fu così possibile ricevere le prime bozze, contenenti tuttavia solo la partitura per orchestra senza le indicazioni per i singoli strumenti. Questo ha significato che le parti per gli strumenti, le riduzioni pianistiche (relative al finale modificato) ed altro materiale si sono dovuti trarre con un lungo lavoro dal Teatro stesso, soprattutto grazie all'attento lavoro del Direttore Thomas Vogt.

Il passo successivo è stato poi, dopo aver ricostruito il materiale ed aver optato per l'esecuzione della versione originaria ad Ústí nad Labem, la rielaborazione della messinscena per potervi eseguire il finale originariamente previsto. Il regista Michael Heinicke ha dovuto inaugurare un nuovo ciclo di prove, si sono dovuti convincere gli artisti ad apprendere le

nuove versioni, e si è dovuto modificare radicalmente lo scenario d'apertura senza la scena di balletto. In questa versione, e con il supporto di un impianto di sovrattitolazione sincronizzata dal tedesco al ceco, il 19 ottobre 1995 il Teatro dell'Opera di Chemnitz ha portato con successo sulle

scene di Ústí nad Labem il *Tannhäuser* in occasione del centocinquantenario della prima assoluta.

Volkmar Leimert



Tannhäuser: foto di scena. Opera di Chemnitz (1995).



Tannhäuser: foto di scena. Opera di Chemnitz (1995).



Tannhäuser durante la Disfida dei Cantori. Rappresentazione all'Opera di Francoforte (1978), allestimento di Virginio Puecher.

GIORGIO GUALERZI

PER UN RILANCIO DI *TANNHÄUSER*

Anche a prescindere da questa specialissima occasione, ogni ricomparsa di *Tannhäuser* su un palcoscenico italiano è certamente destinata, da almeno un ventennio, a costituire un avvenimento di particolare importanza. La ragione è sicuramente rintracciabile nella graduale disaffezione per quest'opera da parte dei nostri teatri, i quali, nell'ambito di un certo generale declino dell'interesse per il repertorio wagneriano, appaiono chiaramente orientati verso altri titoli più accattivanti come *Walkiria*, *Sigfrido*, *Tristano e Isotta*, *L'Olandese volante*.

Basti pensare che alla fine del 1914, prima della frattura, imposta da ragioni politiche, fra opere tedesche e teatri italiani, *Tannhäuser* si trovava al terzo posto nella graduatoria dei titoli wagneriani, alle spalle naturalmente dell'irraggiungibile *Lohengrin* e, sia pure di poco, della *Walkiria*, ma dinanzi al *Tristano* e, con largo margine, a *Sigfrido*. È quest'ultimo però un vantaggio che, durante i successivi ottant'anni, si è andato gradualmente riducendo, mentre nel frattempo il *Tannhäuser* è stato ampiamente superato dal *Tristano* e ha visto allargarsi a dismisura il *gap* rispetto alla *Walkiria*.

In particolare non è che Venezia abbia contribuito più di tanto alle fortune italiane di *Tannhäuser*, opera che approdò in laguna nel gennaio 1887, dopo Bologna (1872 e 1884), Trieste (1878) e Roma (1886), e preceduta a Venezia da *Rienzi*, *Lohengrin* e dalla Tetralogia della «*tournee Neumann*». Seguiranno altre quattro edizioni, di cui tre alla Fenice (rispettivamente nel dicembre 1900, dicembre 1925, febbraio 1969) e una – molto significativa a dimostrazione della

popolarità raggiunta dal *Tannhäuser*, nonché ultima edizione di un'opera wagneriana rappresentata prima dell'interruzione 1915-19 – al Malibran nel maggio 1914.

Naturalmente il declinante interesse italiano per il *Tannhäuser* è spiegabile anche con le crescenti difficoltà che il suo allestimento comporta, soprattutto in relazione all'ardua parte del protagonista. Basti pensare che il primo trentennio del cammino italiano dell'opera reca nomi fra i più autorevoli del ricco panorama tenorile di quel periodo: stranieri come gli spagnoli Gayarre (il “creatore” della “prima” di Bologna nel 1872), Viñas, Angioletti, il romeno Dimitrescu, il boemo Slezak nella sua unica apparizione italiana (Scala, 1905); oppure italiani come Marconi, Grani, Borgatti (nella sua sola applauditissima apparizione italiana come *Tannhäuser*, al Massimo di Palermo, nel marzo 1904), ma soprattutto come De Negri, “creatore” della parte alla Scala e di gran lunga il più famoso *heldentenor* della generazione preborgattiana (e non a caso un *Otello* altrettanto prestigioso).

Nessuno di loro figura nell'*iter* veneziano di *Tannhäuser*, che per la verità si presenta con un profilo piuttosto basso, potendo contare su nomi di seconda e terza schiera come Eugenio Caylus,¹ Orazio Cosentino, Bettino Cappelli, Julièn Brunet (il più significativo dei quattro perché più vicino a noi nel tempo e per le sue applaudite esibizioni in *Otello*).

In quell'occasione, sotto la bacchetta routinière di Heinz Wallberg,² figuravano altri due nomi di un certo spicco, il baritono finlandese Kari Nurmela e il basso olandese Arnold van Mill, che andavano ad aggiun-

gersi a un altro paio di baritoni: lo spagnolo Celestin Sarole (1925) e, più importante di tutti, il grande Josef (Giuseppe) Kaschmann, asburgico di nascita ma italiano per scelta personale, sicuramente fra i migliori della prima generazione di interpreti wagneriani.

NOTE

¹ Inefficienti le coordinate anagrafiche per inquadrare questo tenore, le cui poche notizie in mio possesso sono limitate agli anni '80. Incerto il nome esatto, poiché, mentre le cronache veneziane danno Stefano, Alberto Cametti, nella cronologia del Teatro Apollo (dove Caylus cantò *Faust* e *Fidelio* nel gennaio-febbraio 1886), si parla di Eugenio, e Harold Rosenthal, curatore delle memorie dell'impresario James H. Mapleson (il famoso "colonnello Mapleson", lo dà come Henri, tenore francese. Riceveva la cronologia

dell'Opéra di Parigi (Caylus vi prese parte, nel 1885, a recite di *Aida* e *Faust*), curata da Stéphane Wolff, come del resto accade abbastanza spesso nei resoconti francesi, ne ignora addirittura il nome.

Analogamente si comporta Rosenthal nelle sue cronache del Courant Garden, scrivendo genericamente di un bel «Signor Caylus». Se infine ci si riferisce alle sue specifiche qualità artistiche si stenta a credere che possa essere stato un efficiente Tannhäuser, allorché, poche settimane più tardi, il pubblico e la critica londinesi ne deploreranno apertamente la presenza al Courant Garden in opere come *Faust*, *Mireille*, *Carmen*, *Lucia*, ma anche *Rigoletto*, *Traviata*, e persino *Sonnambula*, e subito dopo, all'Her Majesty's, ancora in *Fidelio*.

² Nessuna figura d'eccezione anche fra coloro che l'avevano preceduto sul podio del maggiore teatro veneziano (sconosciuto il direttore dell'edizione del Malibran): Alessandro Pouré (che sei anni dopo terrà a battesimo *Manom Lescaut*), Vittorio Maria Vanzo (in cui taluni, sfortunatamente per loro, avevano intravisto un possibile rivale di Toscanini), Piero Fabbroni, destinato a concludere una carriera di onesto professionista della bacchetta come segretario artistico della Scala.



Tannhäuser: foto di scena. Venezia, Teatro La Fenice (1969).



Tannhäuser: foto di scena. Venezia, Teatro La Fenice (1969).



Tannhäuser: foto di scena. Venezia, Teatro La Fenice (1969).

uno scrittore all'opera

PERCENTO

(il dilemma del pellegrino)

Esiste evidentemente una riserva d'amore.

Nessuno lo dice, ma è così.

Ognuno di noi ha la sua - piccola o grande - riserva di amore. E non è affatto inesauribile. Una volta occupata, una volta impegnata, la riserva (o la parte di riserva) non può avere una diversa destinazione. Può cioè essere utilizzata all'infinito con la persona che ne ha determinato l'impegno, ma non altrettanto con un'altra persona.

È come una dote, un'eredità, che si può dividere o mantenere unita, ma non reclamare indietro. È possibile quindi attivarne una parte a piacimento - con la persona interessata - oppure lasciarla inattiva, ma non ri-attivarla, e cioè attivarla in altra direzione, con un nuovo oggetto (o soggetto). Quella parte ormai è occupata. Per sempre.

Se dunque io sono Tann e Tann è un poeta (o un pastore o un cavaliere o un impiegato o un tenore) e Tann ha impegnato, nei primi anni di amore, un 10 per cento di riserva con B. e con C., e impegna ora, mentre sente che sfugge, circa il 25 per cento con E., questo significa approssimativamente che mi rimane soltanto (a Tann) un 15 per cento da spendere in amori che non siano definitivi.

È ovvio che per amore definitivo s'intende un'unione (matrimonio) che non venga interrotta se non da cause naturali - che abbia dunque, per così dire, la benedizione del cielo. Tale unione, appunto, per rimanere stabile e sufficientemente sincera, necessita di almeno un 50 per cento di riserva d'amore. E se si anela a tale unione (prima o poi), bisogna fare attenzione a non impegnare vanamente più del 50 per cento della propria riserva.

Naturalmente si può ignorare la regola del 50 semplicemente perché non si desidera un'unione definitiva, oppure perché ci si ritiene in grado di affrontare l'unione (matrimonio) con una riserva più esigua, del 30 o del 40 per cento.

In linea teorica, questo è possibile. Sia perché, come tutti sanno, le riserve sono molto differenti per capienza e ricettività, così che un 50 per cento di W. potrebbe risultare meno convincente del 35 per cento di H., sia perché, impegnando per l'unione definitiva una parte di riserva già occupata, si può abbondantemente risparmiare sul 50 per cento necessario.

Esempio: se ho impegnato 10 con B. e C., e sto impegnando

25 con E. (mentre sento che sfugge); se sto per impegnare 20 con X. e finisce che l'impegno davvero; ben presto mi troverò in difficoltà, e cioè avrò a disposizione una quota libera non superiore a 45. Il che significa affrontare un'eventuale unione (matrimonio) senza una sufficiente riserva che mi garantisca dai rischi. Se però, facendo di necessità virtù o semplicemente assecondando un sentimento più o meno recente, indirizzerò la mia scelta su E. o su X. (o su B. o su C.) e realizzerò con loro (con una di loro) la benedetta unione, potrò in tal caso utilizzare la parte che le riguarda (25 per E., 20 per X. etc.) e sommare a quella la parte di riserva necessaria per raggiungere 50. Così potrei anche risparmiare qualcosa e spendere quel poco che mi resta in amori più o meno collaterali.

Ma se io sono Tann e Tann è un poeta (o un impiegato o un tenore etc.) e Tann sta impegnando veramente un 25 per cento con E. (la santa E., colei che mi ha aspettato), ciò significa che dovrò muovermi comunque con grande prudenza. Anche nel caso in cui io m'imponga di non impegnare 20 con X. o con Y. Perché? Perché in questo particolare campo, giunti alla soglia di impiego a rischio (nel caso di Tann, 35), molto spesso accade di non accorgersi di quel che si fa.

Mi impegno, per esempio, in una piccola relazione con V. Io so (e anche lei lo sa) che non potrà mai essere un amore definitivo (matrimonio) e neppure qualcosa che assomigli, per qualche tempo, a un'unione stabile. Eppure, visto di lontano, Tann si vede con V., Tann telefona a V., Tann fa l'amore con V., Tann pensa spesso a V. e alla sua grotta. Io non me ne accorgo, ma intanto spendo qualcosa della mia riserva. Basta che arrivi a 15 (e non è tanto difficile, perché V. sa come ammaliarmi) e automaticamente molte possibilità di scelta mi saranno precluse. Orbene: se voglio mantenermi lucido fino in fondo e non essere costretto, in futuro, a fare determinate scelte (cioè, come si diceva, riutilizzare, con la persona cui sola competono, parti di riserva ormai impegnate), io, che sono Tann, dovrei liberarmi al più presto di V. Scacciarla, annullarla, dimenticarla, cancellarla. E dovrei farlo subito, nel giro di pochi giorni.

D'altra parte, l'immediatezza delle sensazioni non mi permette, spesso, di valutare con precisione che cosa sto provando. Se cioè ora mi volto indietro e considero le considerazioni di Tann al momento in cui si vedeva con B., vedo che Tann credeva allora di impegnare con B. 50 o 60; e invece oggi io posso valutare chiaramente che Tann ha impegnato con B. non più di 10 (incluso anche C.). Se, al contrario, rivolgo l'attenzione ai primi tempi in cui Tann si vedeva con E. (la santa E.), vedo che Tann riteneva di impegnare con E. non più di 10, o al massimo 15. E invece oggi io, che sono Tann, mi accorgo che ho speso per E. (mentre sento che sfugge) non meno di 25; e non è detto che mi fermi a 25, perché E., nonostante i miei discorsi (e nonostante che qualcosa indubbiamente sfugga), non cede, non si perde

d'animo.

Perciò, se da un lato è buona norma usare la massima cautela prima di avventurarsi in un impegno che improvvisamente potrebbe farci superare la soglia di impiego a rischio, dal lato opposto sarebbe un grave errore sottovalutare l'importanza di questo o quell'impegno, perché i nostri stati d'animo, così mutevoli e cangianti, spesso c'ingannano.

Per cui l'amore, che Tann sia un poeta o un pastore o un cavaliere o un tenore o un impiegato, non è altro che un "percento" di riserva. E questo ci rende tristi. Perché vorremmo spendere senza starci a pensare tutto ciò che esce spontaneamente dal nostro cuore, ma non ci riusciamo. Non è possibile. Possiamo invece, realisticamente, tentare di ottimizzare i nostri sentimenti. E forse un giorno con fatica, dopo averli messi a fuoco, riusciremo nel nostro intento. Magari con l'aiuto di un computer.

(Ma il bastone? il bastone fiorirà lo stesso?)

Mario Giorgi
novembre 1996

Mario Giorgi è nato a Bologna nel 1956 e vive a Casalecchio di Reno. Scrive da alcuni anni per il teatro. La sua prima opera narrativa, *Codice*, ha vinto il premio Calvino 1993, successivamente ha pubblicato *Biancaneve*; entrambi i volumi sono editi da Bollati Boringhieri. Il Teatro La Fenice ha commissionato all'autore dei racconti inediti sulla trama delle opere che saranno rappresentate al PalaFenice nella stagione 1996-97. I testi saranno raccolti in un volume.