

punto morto (cfr. battuta 29 della prima stesura). Consapevole di ciò, Wagner sopprime alcune battute (22-28 della prima stesura) e, una volta ampliato il testo poetico, si serve di quest'ultimo per sviluppare il discorso musicale, portandolo dapprima verso una risoluzione in *mi bem. magg.* (battute 23-33 della seconda stesura) e utilizzando poi la cadenza perfetta ancora due volte, alle battute 36-37 e 40-41. Afferma, a questo punto, Deathridge: « But Wagner also used his insistence on a single tonality (E flat) to carry the music forward [...] » (ivi). Infatti la terza cadenza perfetta si risolve, quasi a sorpresa, in un ritorno alla tonalità di *mi bem. min.* In tal modo Wagner supera innanzitutto la situazione di stasi in cui era caduto nella prima stesura, mentre utilizza il nuovo materiale musicale per dar vita a un clima di dinamismo e di continua progressione, nel quale la intensità e la drammaticità volute trovano possibilità di realizzazione. Questo tipo di cadenze e risoluzioni, che non risultano ovvie ma, al contrario, rappresentano un elemento di sorpresa all'interno della costruzione musicale, riescono, meglio di ogni altro accorgimento, a determinare la nascita di quel clima drammatico al quale il compositore tendeva.

Il discorso di Deathridge è, in verità, più attento ai particolari musicali, da noi — in questa sede — solo accennati. Tuttavia, pur sintetizzandone al massimo i contenuti, abbiamo inteso evidenziare, una volta per tutte, il tipo di analisi condotta dall'autore. Questi ha voluto innanzitutto dimostrare come testo musicale e poetico, lontani dal costituire una semplice sovrapposizione, agiscano invece l'uno sull'altro. Come, cioè, quell'approfondimento drammatico creato dall'ampliamento del testo si rispecchi parallelamente nello sviluppo della costruzione musicale e come l'influsso reciproco tra i due non si manifesti solamente nella sfera delle forme, ma soprattutto in quella dei contenuti.

MADDALENA FUMAGALLI

Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge von REINHOLD BRINKMANN, LUDWIG FINSCHER, KLAUS GÜNTHER JUST, STEFAN KUNZE und PETER WAPNEWSKI, hrsg. von STEFAN KUNZE, Bern/München, Francke, 1978, 8°, 96 p., Sfr. 19,80.

Il volumetto comprende, nella stesura sostanzialmente originaria, i testi di un ciclo di conferenze tenute presso l'Università di Berna in occasione delle celebrazioni del centenario bayreuthiano del 1976. Si

tratta di un insieme di brevi e tuttavia penetranti indagini che, cogliendo gli aspetti più vari del dramma e facendo diretto riferimento ad alcune delle tappe fondamentali della produzione wagneriana, ne sottolineano la complessità di contenuti e il loro reciproco articolarsi. La figura di Wagner emerge in tutta la sua problematicità, mentre ancora una volta è evidente che una 'lettura' il più possibile completa di quest'opera poliedrica non può essere che il risultato dell'analisi delle diverse facce che la costituiscono.

Gli argomenti, oggetto di queste pagine, sono dei più vari. Essi riguardano il testo — nei suoi addentellati con problemi strettamente letterari, da una parte, e con la librettistica vera e propria, dall'altra — ma anche l'aspetto musicale; riguardano la concezione wagneriana dell'opera d'arte, ma anche il rapporto di Wagner con la storia e il mito.

Ciò nonostante, pur nella diversità delle problematiche affrontate, il volume trova una sua unità innanzitutto nel convergere dei due piani fondamentali della costruzione wagneriana: quello letterario e quello musicale. Diviene cioè viva, densa di significati, la correlazione tra parola e musica, tra *Wort* e *Ton*, e in questo senso ci sembra felice la scelta del sottotitolo attribuito alla pubblicazione, *Von der Oper zum Musikdrama*. Si delinea infatti, nella successione dei saggi, lo sviluppo dell'idea drammatica', così come Wagner l'aveva intesa. E cioè non come momento a sé stante e indipendente dall'idea musicale, bensì come parte fondamentale del dramma che nasce proprio dalla fusione di queste due espressioni. È quanto afferma nel suo saggio S. Kunze (*Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*) allorché, nel tentativo di definire il significato del « Kunstcharakter » del dramma wagneriano, non può disgiungere il discorso musicale da quello puramente letterario, e viceversa. L'espressione musicale si realizza nel testo, così come l'azione drammatica si sviluppa e approfondisce all'interno di un dramma, concepito innanzitutto quale « musikalisches Kunstwerk ». « Auf solche Weise gelang die vollkommene Einschmelzung des dramatischen Verlaufs, auch der dramatischen Rede in das Gewebe der Musik » (p.20).

Dalle opere del primo Wagner (*Die Feen*, *Liebesverbot* e *Rienzi*, oggetto dello studio di L. Finscher, *Wagner der Operkomponist. Von den Feen zum Rienzi*), che ancora aderiscono ai canoni e agli schemi tradizionali dell'opera francese e italiana, di Spontini e di Meyerbeer, ma che già manifestano un graduale avvicinamento a una fase più matura della produzione, l'attenzione si sposta poi al rapporto tra testo e musica, quindi tra 'opera' e 'dramma', mentre emerge sempre più il valore fondamentale attribuito al libretto e alla funzione da

esso svolta nel *Worttondrama* (K. G. Just, *Richard Wagner - ein Dichter? Marginalien zum Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*). Fu Wagner stesso a parlare di sé come « Dramatiker », contrapposto a « Nur-Dichter », e della sua opera come « Drama », contrapposto a « Oper ». Il Wagner di *Das Kunstwerk der Zukunft* parla di sé come « Dramatiker » per eccellenza, come Eschilo, come Shakespeare. « Wenn Wagner also von "Dichter" und "Dichtung" spricht, so sind das bei ihm nie streng literarische Termini. Im Gegenteil: es sind polemische Termini, [...] » (p.81). Quindi polemica, sottolinea Just, contro « die wahre Dichtung », contro la « Literatur als Buch », in favore del dramma come rappresentazione vivente sul teatro. « Das lebendige Drama ist keine bloße Dichtungsgattung unter anderen, sondern Dichtung schlechthin, ist, um es mit Wagners unvergeßlichen Worten zu sagen, "das aus unserem schweigenden Inneren zurückgeworfene Spiegelbild der Welt" » (p.83).

Questo identificarsi dell'opera d'arte con il dramma è sottolineata anche da Kunze nel saggio già citato: « Wagners Begriff von Kunst fiel mit dem des Dramas zusammen » (p.14). Dove « Kunst » equivale a « Kunst des Übergangs », così come altri elementi propriamente musicali, quali il *Leitmotiv*, assumono significati più ampi in quanto elementi portanti anche della struttura drammatica.

D'altronde, che tra le due sfere si fosse venuto creando un rapporto di sostanziale convergenza, all'interno del quale il testo assunse una dignità prima sconosciuta ¹, risulta con evidenza anche dall'impostazione dei due scritti di Reinhold Brinkmann e di Peter Wapnewski. Qui più che altrove l'attenzione del critico si sofferma sulle tematiche proposte dal testo, mettendole direttamente in rapporto con le idee e l'ideologia wagneriane. Il testo, ma non solo esso, diviene dunque terreno di discussione, di chiarificazione dell'idea. Così Brinkmann (*Mythos - Geschichte - Natur. Zeitkonstellationen im Ring*), facendo proprie le considerazioni di Claude Lévi-Strauss che definisce Wagner un « Musiker des 'Mythos' » (p.61) per sottolineare poi come esista un rapporto tra struttura musicale del dramma wagneriano e struttura del mito, evidenzia innanzitutto quel processo di « Verräumlichung der Zeitdimension » come « Strukturmoment Wagnerscher szenischer Epik » (p. 62) e quindi il rapporto tra mito, storia e natura, alla luce della concezione di Feuerbach, in vista di un diverso modo di porsi dell'uomo

¹ Quale ruolo fondamentale svolgesse il testo nella concezione dell'opera d'arte totale è dimostrato anche dalla attenzione e dalla cura con cui Wagner lavorò ad esso nei *Worttondramen*. Lo testimoniano le successive stesure in prosa e quindi in versi che, accanto alle elaborazioni prettamente musicali, caratterizzano i diversi momenti creativi dell'opera wagneriana.

nei confronti della natura e dunque della storia. Il *Ring*, in particolare, sviluppa questo tipo di problematica allorché, utilizzando i contenuti del mito, li sottopone a quello che Wapnewski definisce « Umformungsprozeß » (*Parzival und Parsifal oder Wolframs Held und Wagners Erlöser*, p.50) ².

Lo stesso Wapnewski, nel saggio sopra citato, dimostra quale fosse il significato di tale processo analizzando, con gli strumenti del filologo, il rapporto tra il *Parsifal* e la sua fonte medievale, il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Partendo dall'affermazione che « das Epos entwickelt. Das Drama demonstriert » (p.55), egli arriva a dimostrare come l'azione drammatica del *Parsifal*, pur mantenendo costante il riferimento al suo modello, si intensifichi e approfondisca nel momento in cui estende la propria sfera. Il dramma di Parzival e di Parsifal, il loro aspirare alla redenzione, diviene ora dramma di Amfortas, ma anche di Kundry, anche di Klingsor. L'eroe medievale, che definisce se stesso nell'azione, cede il posto a un personaggio, certamente non più 'eroe', tuttavia catalizzatore, nella sua staticità, dell'azione drammatica che si svolge intorno a lui. Parzival e Parsifal sono visti come « Held » e « Erlöser ». E ancora: « Wolframs Parzival ist ein Held, und vermag als solcher zu erlösen. Wagners Parsifal ist ein Erlöser, und vermag als solcher ein Held zu sein » (p.60).

Sono, questi, i temi principali intorno a cui si sviluppano le dense pagine di questo libro, nel quale non mancano abbondanti esemplificazioni di natura musicale: sicché esse hanno il merito di fornire al lettore, interessato al duplice piano di siffatta problematica, un quadro d'insieme di notevole valore e certamente di grande stimolo.

MADDALENA FUMAGALLI

² Questo saggio verrà ripreso e inserito da Wapnewsky in un volume che, con il titolo *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, è apparso presso Beck nello stesso 1978.

HEINZ EUGEN GRETER, *Fontanes Poetik*, Bern-Frankfurt a.M., Lang, 1973, 8°, 201 p., Sfr. 36.- (Europäische Hochschulschriften I, 85).

Di una poetica di Fontane, nel senso di una teorizzazione in una qualunque misura organizzata, si era già parlato in precedenza, ma di solito in termini molto cauti e riduttivi, avuto riguardo delle occasioni e delle