


## L'opera in breve

Emilio Sala

Già dalle prime battute della festosa e fastosa Sinfonia introduttiva, che Wagner chiama *Vorspiel* (Preludio), emerge chiaramente l'universo musicale e simbolico a cui *Die Meistersinger von Nürnberg* faranno costante riferimento. Rappresentati per la prima volta nel 1868, solo tre anni dopo il conturbante e notturno *Tristan und Isolde*, i *Meistersinger* sembrano lontani mille miglia dal cromatismo destabilizzante del *Musikdrama* più estremo di Wagner, tutto chiuso nell'oscurità dell'inconscio pulsionale. Lasciandosi alle spalle gli eccessi di un'opera che sta sotto il doppio segno di Eros e Thanatos, Wagner costruisce uno spazio culturale in cui il senso collettivo di appartenenza e una sorta di saggezza a forte valenza politica dominano incontrastati. In questo quadro, il solare e solenne do maggiore con cui l'opera incomincia e finisce sembra sbattere la porta in faccia agli eversivi smarrimenti del *Tristanakkord*. Il tema dei Maestri cantori, con la sua scansione regolare e perfino un po' (troppo) pomposa, con il suo intervallo di quarta discendente che diventerà un elemento strutturale di gran parte della partitura, rinvia a una dimensione sociale che, per quanto complessa, dominerà, anche musicalmente, sul lirismo inquieto dell'eros individuale (in primo luogo quello di Hans Sachs; poi quello di Eva e Walther). Il contesto drammaturgico e politico, insomma, appare permeato di uno spirito borghese, di una sorta di responsabilità dell'appartenenza, che non può non stupirci trattandosi di un'opera dell'artista "decadente" *par excellence*: Wagner. Ma qual è il significato politico di questa allegoria, che mette in campo posizioni nettamente diversificate come la rigida ortodossia borghese dei Maestri cantori, l'empito sovvertitore proveniente dall'aristocratico Walther o le tentazioni democratiche di Sachs (quando nel primo Atto chiede che sia il popolo a decidere le sorti della gara di poesia)? Basta il nazionalismo artistico-politico a spiegare il significato dei *Meistersinger*? Mi viene in mente a questo proposito una lettera di Hofmannsthal a Richard Strauss, datata 1° luglio 1927, in cui si tenta un parallelismo – che mi sembra alquanto rivelatore – tra i *Meistersinger* e il *Rosenkavalier*. Secondo il grande poeta viennese, la ragione per la quale i *Meistersinger* sarebbero così affascinanti e speciali nella produzione wagneriana è prima di tutto la presenza della città di Norimberga: questa città, "non semplice riflesso ma presenza reale dell'universo intellettuale, affettivo e quotidiano del XVI secolo al suo debutto, fu un incontro decisivo per i romantici", da Tieck e Wackenroder fino ad arrivare appunto a Wagner. Ma alla costruzione identitaria, con la sua enfasi nazionalista (siamo alle soglie dell'unificazione della Germania), si unisce una sorta di saggezza ironica e malinconica che nasce forse da un dato autobiografico (l'artista giunto alle soglie della vecchiaia) e dalla consapevolezza di quel tanto di "commedia umana" che abita in ogni grande processo storico. L'alba di un'epoca è sempre il tramonto di un'altra: non dimentichiamo che i *Meistersinger* si svolgono nell'"autunno del Medioevo". Non a caso, un altro parallelismo che è diventato un luogo comune critico è quello tra i *Meistersinger* e il *Falstaff* ver-



diano. Tornando a Hofmannsthal, egli afferma che la sola opera che abbia osato ispirarsi ai *Meistersinger*, per quanto come modello lontano, è il loro (di Hofmannsthal e Strauss) *Rosenkavalier*: "Come Norimberga nei *Meistersinger*, qui è la Vienna di Maria Teresa che diventa il personaggio principale". La consapevolezza e il trattenuto dolore della Marschallin è una versione femminile dello stesso sentimento che prova il vedovo Sachs all'inizio del terzo Atto. "Die Zeit, die ist ein sonderbar' Ding": sono parole che avrebbe potuto pronunciare anche l'antagonista di Beckmesser. In questo contesto assume un valore simbolico particolare l'autocitazione del celebre *Tristan-akkord*, quando Sachs prende la decisione di rinunciare a Eva (egli definisce il suo amore per lei un "Abendtraum"): rivolgendosi alla figlia del ricco Pogner, egli dice di conoscere fin troppo bene la triste storia di Tristano e di voler rinunciare alle "gioie" di Re Marke. *Mise en abyme*, umorismo, ma anche chiave di lettura da prendere molto sul serio. L'identificazione Sachs-Wagner, infatti, ci introduce al ruolo dell'artista e dell'arte nel radioso, trionfale scioglimento dell'opera. Il popolo acclama Sachs come rappresentante della "heil'ge deutsche Kunst": la "santa arte tedesca" è il bene collettivo supremo, superiore perfino alla potenza politica ed economica. Come si canta alla fine dell'opera, con quel tocco di megalomania tipicamente wagneriana, "quando il Sacro Romano Impero se ne andrà in fumo, ci resterà la divina arte tedesca".