

PRENDIAMOCI CURA DELL'UMANO

QUESTE COSE NON AVVENNERO MAI, MA SONO SEMPRE

*Seguendo passo dopo passo L'anello del Nibelungo:
L'oro del Reno, inizio di tutte le cose*

6

Dopo essercelo goduto alla Scala il 16 maggio scorso, quest'*Oro del Reno*, veramente goduto, riprendiamone dunque l'esplorazione, lasciandoci raggiungere dagli insegnamenti che sempre emanano dall'opera dei Maestri. Prendiamo ogni volta un po' più di confidenza con la musica, almeno con i suoi rudimenti: scopriremo che l'esperienza del *far musica*, della stessa stoffa del nostro vivere quotidiano, può far molto per allietarlo. Ma del farla, la musica, del farla con il nostro corpo, non soltanto dell'ascoltarla.

Scendiamo dunque sottoterra con Wotan e Loge nel Nibelheim, versione nordica dell'Inferno di dantesca memoria. Scendiamo in quel sotterraneo luogo dell'anima nel quale avviene tutto e il contrario di tutto, nel quale tutto e il contrario di tutto si mescolano e rimescolano continuamente, nel quale quindi anche il male può crescere e prosperare preparandosi ad affiorare alla luce del sole, se la coscienza troppo assonnata non interviene per dare un'occhiata in cantina. Per evitare l'esito disastroso che l'infemale dislocazione dell'oro lascia presagire, i due Dei vogliono proprio portare alla luce del sole il male crescente, prendendo prigioniero Alberich per sottrargli l'oro rubato. In questa terza scena, la più breve dell'opera, il femminile con tutto il suo potenziale salvifico è del tutto assente e proprio come nell'Inferno dantesco quest'assenza informa di sé tutto quanto vi accade. I personaggi agenti sono soltanto quattro, nell'ordine Mime, Alberich, Wotan e Loge. Ma non dimentichiamo l'oro rubato che, sorta di astro dal mostruoso potere gravitazionale, a tutti tranne che a Loge deforma e torce le traiettorie di vita.

Quando il nostro sguardo si è abituato all'oscurità, scorgiamo per primo Mime: il tempo è lo stesso *frettoloso* (*hastig* = *frettoloso*, recita la partitura) due quarti che prima scandiva l'arrancare di Alberich sulle umide rocce tutto intento a inseguire le Figlie del Reno: si tratta di un tempo "piccolo", nervoso, che si calma solo poco dopo, distendendosi nella compiaciuta soddisfazione con cui Alberich contempla l'elmo, indossandolo e diventando invisibile. Due quarti che diventerà poi sei ottavi quando lo stesso Alberich ne sperimenterà con febbrile piacere il potere nel comandare i Nibelunghi: un sei ottavi qui parodia infernale e grottesca di quello che fu un tempo delizioso e felice, quello delle ignare Figlie del Reno che così dolcemente accudivano l'oro. Così come altrettanto parodistico e grottesco diventa nel Nibelheim il nove ottavi: allora, nelle profondità del fiume scandiva il dialogo delle fanciulle con Alberich, ora scolpisce le incudini dei Nibelunghi.

Wotan e Loge arrivano nelle profondità del Nibelheim passando attraverso uno stretto anfratto. Sempre piccolo, stretto, oscuro è il passaggio fra la luce della dolce aria, laddove lo sguardo spazia infinito, e il mondo sotterraneo dove la vista è impotente. I due incontrano subito un Mime lamentoso: al contatto con gli sconosciuti che vengono dall'alto e dalla luce le parole di Mime si acquietano un poco e il "piccolo" due quarti da *frettoloso* diventa *moderato* (*mässig* in partitura), mentre i due, creature dell'aria ben sicure del loro potere, parlano inizialmente in un arioso e disteso quattro quarti, salvo poi, dialogando con Mime, scendere nel suo "tempo" di due quarti. E in questo tempo si sviluppa dapprima il racconto di Mime, il cui lamento poco alla volta si fa più intenso e febbrile, e il tempo si muta in un sei ottavi dapprima *gradualmente più veloce* (*allmählich schneller*) e poi *sempre più animato* (*immer lebhafter*).



E POI CHE LA SUA MANO A LA MIA PUOSE
CON LIETO VOLTO, OND'IO MI CONFORTAI,
MI MISE DENTRO A LE SEGRETE COSE

Lasciatemi riflettere un istante su quanto vi sto dicendo sul *tempo*. Stiamo parlando del tempo nella musica, che è come dire l'essenza stessa della musica, ciò senza il quale musica non sarebbe. Ma guarda caso ciò che fonda la musica fonda al tempo stesso la vita, ogni nostra esperienza, che senza tempo semplicemente non sarebbe. Parlando del tempo musicale parliamo della stoffa stessa di cui è fatta la nostra vita. Il *tempo musicale* è un tempo *contato*, strutturato da quel *contare* che lo organizza sottraendolo all'amorfo indifferenziato scorrere. Nel Rinascimento, agli inizi della musica cosiddetta *mensurata* (misurata), l'unità di misura del tempo, quella con cui lo si contava con il gesto, era proprio il battito del polso umano, il *tactus*. La base della musica era la base del nostro stesso vivere.

Altra curiosità: il contare concerne la quantità (la domanda *quanto?* esige in risposta un numero) ma insieme sempre scandisce il tempo, non può che avvenire nel tempo. Il contare, per definizione successione, è il regime del prima e del dopo, del tempo appunto, nel nostro vivere come nella musica.

Possiamo *contare* il tempo in diversi modi, dargli forma nella battuta distinguendo ogni pulsazione con diversi accenti. Ecco un'altra parola così importante: *accento*. Ricordiamoci ciò che la musica dice di sé all'inizio dell'Orfeo: *io la Musica son / ch'ai dolci accenti / sa far tranquillo ogni turbato core, / ed or di nobil ira ed or d'amore / poss'infiammar le più gelate menti*. Pensiamo agli accenti nel linguaggio parlato: accentiamo una sillaba di una parola pesando un poco di più, dandole più importanza. Non dobbiamo confondere l'accento con il *forte*. La sillaba accentata di una parola non è più forte delle altre, è solo più importante, quasi che tutte le altre sillabe guardassero a lei come al loro capo. Accentare, nel parlare e nella musica (e c'è già tanta musica anche nel solo parlare), vuole dire solo dare un poco più di importanza, istituire una sorta di gerarchia fra i momenti del tempo, fra quelli principali e quelli secondari (che non per questo sono poco importanti, lo sono meno degli altri, ma anche loro importano). La più elementare articolazione del tempo è il due quarti, un accento forte (forte qui vuol dire importante) in battere (la mano scende abbandonandosi alla gravità e battendo contro qualcosa) seguito da uno meno importante, con la mano che rimbalza in aria per l'energia acquistata dal battere. Se aggiungiamo al due quarti un altro movimento avremo il tre quarti, se ne aggiungiamo un altro ancora avremo il quattro quarti, del quale abbiamo già parlato in precedenza.

Abbiate ancora un istante di pazienza da dedicare a cose piccole che tuttavia ci rendono possibili esperienze così meravigliose. Distribuendo gli accenti noi diamo una forma al tempo, lo organizziamo in gruppi di due, o di tre o di quattro movimenti-pulsazioni (e ce ne sono ancora ...). Ma abbiamo ancora a disposizione una piccola scelta. Possiamo pensare di suddividere ogni movimento-pulsazione del tempo in modo pari oppure in modo dispari, in uno-due, oppure in uno-due-tre. Anche a questo abbiamo già accennato. Combinando il numero di movimenti per battuta con le due diverse possibilità di suddivisione di ogni movimento, abbiamo a disposizione una quantità di tempi musicali, ognuno dei quali racchiude il tempo in una forma determinata dalla distribuzione dei suoi accenti. Ognuna dei quali è una particolare organizzazione di accenti forti e deboli. Quanto già si può giocare su una cosa così semplice!

Ogni tempo musicale acquista poi un carattere particolare a seconda dell'indicazione agogica, ossia della velocità della sua scansione, e naturalmente a seconda della circostanza drammatica. Quindi dobbiamo guardarci bene dall'associare un determinato tempo in modo rigido a una situazione o a un tema o a un affetto particolare. Ma è altrettanto vero che ogni tempo musicale, che vuol dire ogni particolare scansione del tempo, ha in sé qualche particolarità, qualcosa di relativamente costante. Il discorso è complesso e verrebbe da dire misterioso. Viene in mente il potere evocativo del simbolo, che può tranquillamente riferirsi a realtà psichiche opposte: pensiamo all'acqua, che nel sogno può essere trasparente e limpida e associarsi a emozioni fini e di profonda pace,

mentre se nera e tempestosa, l'acqua appartiene a ben altro regime dell'immaginario, e può apparire cupa espressione angosciosa. E tuttavia l'acqua rimane sempre la stessa, pur prestandosi a evocare stati psichici ben diversi. Così ogni tempo musicale ha certe sue intrinseche caratteristiche – la distribuzione e la gerarchia dei suoi accenti, unitamente al suddividere in due o in tre la sua unità di misura – che fanno da struttura di base dell'esperienza, verrebbe quasi da dire, da archetipo nel linguaggio junghiano. Ogni tempo musicale è una forma che viene poi colorata nella sua particolarità dalle indicazioni agogiche e ovviamente dalla dimensione melodica e armonica e ancora dal ritmo della melodia che su quel tempo si articola.

Abbiamo qui, ne *L'oro del Reno* come in ogni altra opera, diverse articolazioni temporali: c'è il consueto tempo della narrazione, quello storico con un prima e un dopo. Ma accanto a questo c'è anche un diverso modo di *contare* e di organizzare il tempo, a seconda delle circostanze, quasi che a ogni situazione particolare, a ogni particolare di ciò che dicono i protagonisti, a ogni loro ricordo addirittura corrisponda una particolare articolazione del tempo, evocativa di quel ricordo, una sua particolare forma, intimamente connessa con la situazione stessa. Così quando Mime parla ai due Dei delle attuali condizioni di servitù cui la cupidigia di Alberich ha costretto i Nibelunghi, il tempo del suo canto da due quarti diventa il parodistico e grottesco sei ottavi del potere di Alberich. E questo è propriamente un dono della musica, il fatto che ogni evento drammatico (personaggio, azione, sentimento, concetto ...) modifichi a sua immagine il tempo, abbisogni di un *suo* tempo intrinseco che meglio di altri ne risveglia in noi l'esperienza trasformandoci. A questa (e ad altre) particolarità deve la musica il suo enorme potere, il potere di risvegliare sentimenti ed emozioni in noi, di muovere in modo così profondo il nostro sentire.

Perdonatemi la breve divagazione e torniamo nel Nibelheim, per osservare che il sei ottavi di Alberich che comanda i Nibelunghi si tramuta addirittura nel tre quarti del massimo potere (quello di Wotan che contemplava estasiato il suo Walhalla ... quello di Loge che estasiato parlava del potere del femminile ...) quando dopo il grottesco bacio dell'anello scaccia i Nibelunghi. Qui nella casa della nebbia, nel Nibelheim, dove l'amore è così lontano e non può tingere di sé il mondo, tutti ingannano tutti, tutti sono stregati dall'oro rubato al suo legittimo posto. I rapporti fra gli esseri sono intessuti di inganno e di frode. Alberich è il primo a essere contagiato, a non avere abbastanza fiducia nel potere dell'amore e a sostituirlo con quello della violenza. I suoi passi nell'arte d'amare sono goffi, incerti e indecisi, non sortiscono alcun effetto e per questo decide di prendere l'infernale scorciatoia. Imboccata la quale ne sarà sempre più sedotto, forgerà l'anello e tenterà di servirsene per spegnere nel mondo quell'amore che in sé ha rinnegato.

Per prima cosa costringe il fratello Mime a costruirgli con l'oro un elmo che lo renda invisibile. La possibilità di essere invisibile, cioè non riconosciuto, è condizione indispensabile al suo futuro di conquista. Alberich è avidità, è voracità, è brama di potere: meglio che non dia troppo nell'occhio dapprima, questa brama di potere, se vuole poi agire con successo. Meglio che sia invisibile, o che possa celarsi nelle più diverse forme.

Quando in assenza di Alberich arrivano Wotan e Loge, Mime racconta loro che per i Nibelunghi i tempi erano felici, prima che Alberich, il laborioso e abile Alberich (i Nibelunghi sanno lavorare bene i metalli) toccasse con mano che non basta l'abilità, non basta saper lavorare bene, non basta il potere del "ben fatto" per accedere al superiore potere dell'amore. Questa è un punto importante. In sostanza: l'efficienza è gran cosa, ma non basta. Ricordiamolo: è condizione necessaria ma non sufficiente. I Lager furono efficienti, molto efficienti. L'efficienza può avere una predilezione per la negazione dell'umano. Alberich è l'umano che sa lavorare ma non sa amare, e la combinazione di efficienza con carenza di amore è micidiale. Nell'efficienza, nel lavorare bene un oggetto, è già in gioco naturalmente il "ben fatto", ma il "ben fatto" nel rapporto con l'oggetto è ben altra cosa dal "ben fatto" nel rapporto con l'umano. Il registro quotidiano di cadaveri cremati ad Auschwitz è stato sicuramente assai ben compilato, ma abbiamo realizzato

l'inferno in terra.

Il potere di Alberich è fondato sull'avidità, sul desiderio rapace. Il possesso dell'oro li potenzia, fa più perspicaci i suoi occhi che con più acume scorgono dove trovare altro oro nel sottoterra. E costringe i Nibelunghi a lavorare sempre più per trovare più oro, più oro, più oro ... Davanti ai due Dei Alberich dà una dimostrazione di potenza: si toglie l'anello dal dito, lo bacia e poi lo protende minacciosamente verso i Nibelunghi, che di fronte a tale tremendo accumulo di potere, l'oro più l'orrendo amore per l'oro, tremanti obbediscono e fuggono. Il potere dell'anello sembra aumentare con il gesto del bacio: anche il bacio qui, come l'oro, è completamente fuori posto, il bacio, gesto che però anche in questo inferno remotamente reca ancora traccia del potere di ciò che qui e ora è così abissalmente lontano, dell'amore.

A Wotan che gli chiede cosa intende fare dell'oro, Alberich rivela con cieca frenesia (e limitata astuzia) proprio a lui tutti i suoi piani. Alberich è stato stregato dall'oro? E allora tutti saranno stregati dall'oro! Alberich ha maledetto l'amore? e allora tutti dovranno maledire l'amore! Quella dell'amore è un'ossessione per Alberich, e questo ci rivela ancora una volta la profondità del potere reale dell'amore. L'ha maledetto, Alberich, e proprio per questo gli diventa impossibile dimenticarlo, anche perché *ogni cosa che vive vuole amare, e nessuno vuole evitare l'amore*. L'amore è connaturato a ogni vivente, per questo il tentativo di cancellarlo non può che fallire, ma i risultati possono essere ugualmente disastrosi. Perché quell'energia messa in gioco dall'amore vuole esercitarsi a tutti i costi, e se rinnegato lo farà con ciò che potrà. L'amore rifiutato continua nel profondo a emanare il suo potere come molla potentissima che alimenta la rabbia di Alberich. Ve la farò pagare, la farò pagare a tutti, l'amore dovrà scomparire, tutti dovranno rinnegarlo come l'ho fatto io. Per spegnerlo completamente dentro di sé, Alberich tenta di cancellarlo dalla faccia del mondo.

Insieme a Wotan e ora suo alleato, Loge è il fuoco trasformatore che presiede il divenire di ogni cosa. Anche Alberich gli deve molto, non avrebbe le fucine senza fuoco, a nulla varrebbero le sue capacità di lavorare i metalli senza fuoco. Loge è importante per tutti nell'universo, tutti gli devono molto e tutti dipendono da lui, perché tutti sono soggetti alla legge del divenire, sottoterra come alla luce del sole. Come fuoco e come divenire sfugge però a ogni forma fissa e definita, quindi è falso, ora è una cosa ora un'altra, è l'infedele per definizione. Ma è anche astuto, ricorda un poco Ulisse, e per lui è un gioco da ragazzi far leva sulla vanità di Alberich per farlo prigioniero. C'è una bella differenza fra astuzia e *intelligenza-reale conoscenza*: c'è differenza, eccome, soprattutto se l'astuzia si sposa a sfrenata avidità, la combinazione con la quale non aguzza certo l'ingegno, tutt'altro. Per cui Loge ha gioco facile a sollecitare la vanità di Alberich. Insinuandogli il dubbio che l'anello possa venirgli carpito, gli fa dire tutto ciò che a loro interessa: l'altro abbozza e comincia a parlare dell'elmo. Loge insiste, alza il tiro, alterna lusinghe ad apparenti incredulità per spingere Alberich a mostrare i prodigi dell'oro. E questi ci casca: diventa mostruoso e terrificante serpente, con il solo risultato di divertire i due che per compiacergli fingono qualche paura mentre in realtà ridono. Allora Loge arriva al suo scopo, provoca Alberich a trasformarsi in rospo salvo poi saltargli addosso quando è così piccolo e carpirgli l'elmo, ossia smascherarlo nella sua invisibilità e nella sua proteiforme capacità. Adesso Alberich è loro prigioniero, legato. Nella quarta e ultima scena, i due riavranno l'oro e l'anello. Una vittoria, per Wotan. Per ora.

Giorgio Moschetti