

L'Olandese Volante: da Vasco da Gama a Wagner

Patrizio Collini

Nelle leggende marinare concernenti il Capo di Buona Speranza, più propriamente detto delle Tempeste per i fortunali che lo flagellano e i gorghi marini che come abissi si dischiudono ai suoi piedi, converge un plurisecolare repertorio mitico che va dalla Montagna magnetica delle fiabe orientali alla Montagna del Purgatorio dantesco, fino al più dolce dei promontori, ovvero il Monte di Venere, che ne fa ora il più funesto degli insorpassabili baluardi, ora il più agognato dei traguardi, che dischiude l'accesso al caldo regno delle Indie adorne di ogni ricchezza e voluttà: raggiunte, queste, solo dopo essersi misurati con l'alea mortale del naufragio e dell'erranza senza fine in plaghe sconosciute. Questa duplicità veglia indubbiamente anche sulla più mitica ed esemplare delle antiche navigazioni: quella dell'*Odisea*, che presenta già molti di quei motivi che presiedono alle erranze marine posteriori: dai pericoli mortali alla ricompensa del finale approdo al talamo coniugale, il tutto intrecciato simbolicamente attorno ad una provvidenziale struttura del ritorno, che, se nell'*Odisea* e nelle catabasi ed anabasi orfiche, possiede la valenza esorcistica di un viaggio che conosce l'alterità solo in funzione della riaffermazione dell'identità, nella modernità, in cui si iscrive esemplarmente la saga dell'Olandese Volante, all'indomani della rivoluzione copernicana e della scoperta di insospettate infinite latitudini, finisce per sgretolarsi spalancando la porta su navigazioni infinite senza giurisdizionali approdi salvifici. In tutto questo la *curiositas* dei moderni erranti deve scontare il contrappasso di una sua ontologica inappagabilità e del reiterato sposta-

Patrizio Collini, University of Florence, Italy, patrizio.collini@unifi.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Patrizio Collini, *L'olandese volante: da Vasco da Gama a Wagner*, pp. 277-282, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.22, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta García (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

mento all'infinito di ogni meta e traguardo. Un precoce e profetico esempio di tutto questo è fornito naturalmente dall'Ulisse del 26° Canto dell'*Inferno* dantesco (sulla cui modernissima *hybris* si richiude il gorgo che nasce dagli abissi marini al cospetto di un impassibile e insuperabile baluardo roccioso). Perfino in quel monumento che nei *Lusiadi* (1572) viene consacrato all'imperialismo e allo spirito di conquista lusitano, tutto rivolto al dominio degli oceani e della via delle Indie Orientali, aleggia lo spirito del folle volo dell'Ulisse dantesco e, soprattutto, in via indiziaria, del di poco posteriore Olandese Volante, in quel suo luogo fatale costituito dal Capo di Buona Speranza. Di questo si narra nel Canto Quinto del poema, a proposito del grande Vasco da Gama, in occasione della sua prima circumnavigazione dell'Africa, nel momento in cui egli cerca di doppiare il famigerato promontorio su cui veglia la maledizione dello «Spirito del Capo» (cfr. Radulet 1994).

Nei *Lusiadi*, il *tèlos* provvidenzialistico, che tende a tutto giustificare in nome della glorificazione dei navigatori lusitani, fa della maledizione del Capo di Buona Speranza un necessario ostacolo il cui felice superamento è funzionale alla maggior gloria del grande condottiero. E tutto questo in nome di quella volontà di conoscenza che anima il soggetto moderno a dispetto delle autorità dell'età medievale. Soggetto moderno che in veste di timoniere temerario volge le proprie vele oltre tutti quei luoghi fatali e confini psichici – dalle Colonne di Ercole al Capo delle Tempeste – sui quali incombono i tabù secolari del non oltrepassamento, e la cui trasgressione fornisce – in definitiva – una legittimazione dello spirito di conquista che anima quei viaggi di scoperta e di sfruttamento coloniale, che costituiscono una sorta di *Legenda aurea* del nascente capitalismo imprenditoriale.

Vi è però una saga, quella dell'Olandese Volante – il temerario che nel vedersi risospinto indietro dai venti che infuriano intorno al Capo di Buona Speranza giurò sul diavolo che l'avrebbe doppiato a costo di dover navigare fino al giorno del giudizio (incorrendo così nella maledizione dello Spirito del Capo) – risalente ad un'età di poco posteriore a quella dei *Lusiadi*, e però trascritta solo in età romantica, che appare come un controcanto parodistico, e soprattutto, radicalmente critico nei confronti dello spirito di conquista e spoliazione che anima i viaggi per mare della moderna borghesia imprenditoriale. Nella leggenda quella maledizione che grava sull'oltrepassamento del limite e sulla *hybris* dei moderni diviene sempre più condizionatrice dell'intera vicenda, fino a pietrificare quella spinta verso il divenire infinito che sembrava mettere le ali ai *Lusiadi*. Questo riflusso dell'ottimistica energia epico-narrativa nell'icona volante, eppur catatonica, dell'Olandese, è alle origini di questo mito partorito dalla modernità eppur antimoderno e rivolto contro di essa (cfr. Gerndt 1971). Non è casuale quindi che la saga – pur traendo origine da fonti orali risalenti al 1600 (secolo in cui le rotte marittime verso l'Oriente sono ormai dominate dall'Olanda) – sia stata trascritta solo in età romantica, quando quello spirito di vorace conquista che la vicenda presupponeva aveva ormai mostrato alle giovani generazioni romantiche il suo vero volto di spietata depredazione della natura ad opera dell'*homo oeconomicus*. Sebbene la prima compiuta trattazione della ma-

teria in un testo letterario risalga presumibilmente al melodramma inglese *The Flying Dutchman* di Edward Fitz-Ball del 1826 (quegli inglesi che dal 1600 in poi furono i più diretti concorrenti degli olandesi sulle rotte delle Indie Orientali), la leggenda è già implicitamente al centro del primo capolavoro del Romanticismo inglese: *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge (1798). Qui ricorrono molti di quei motivi che caratterizzeranno tutte le versioni posteriori: l'erranza infinita sui mari, fino a toccare i ghiacci antartici, a bordo di una nave fantasma abitata da una ciurma di morti viventi, e, soprattutto, la colpa: che qui è l'uccisione dell'albatro, l'uccello divino, atto gratuito del tutto ingiustificato che turba l'ordine cosmico, come all'epoca succedeva ogni giorno, su scala ben maggiore, ai danni dell'ordine naturale nell'Inghilterra della Rivoluzione Industriale.

Echi del *Marinaio* di Coleridge si colgono in tutto il Romanticismo europeo – e non solo: basti pensare al *Gordon Pym* di Poe (1838) in cui il romanzo di mare e d'avventura di un'impresa coloniale conduce, per un meditato contrappasso, fino all'incontro sui ghiacci polari con una simbolicissima figura ammantata di bianco che è la vera regina di quel niveo aldilà.

Ma è a Wagner che, senz'altro, si deve la versione più nota e completa della saga. Il suo *Olandese Volante* (*Der fliegende Holländer* del 1843) costituisce un'acme di quella vicenda secolare, non casualmente al centro del primo dramma musicale romantico del compositore. Dramma nato, per esplicita ammissione di Wagner, dall'idea di una radicale *Umkehr* (capovolgimento), condensatasi intorno al duplice tema della catastrofe e della redenzione. Non dissimilmente, quindi, dal suo *opus magnum*, il *Ring*, nel cui accordo iniziale in mi bemolle maggiore sorgente dalle oscure profondità del Reno, con cui si apre il *Rheingold*, echeggia già quel motivo della redenzione che risuonerà nell'ultima pagina della *Tetralogia*, in cui il Reno, erompendo dal suo letto, inonda tutta la scena come una catastrofe salvatrice che libera il mondo dalla brama del potere e dell'oro, lasciando spazio, forse, ad una nuova umanità emancipatasi da quella schiavitù. In questo senso l'*Olandese* riprende il grande tema dell'anticapitalismo romantico: la negazione di una società meramente economica che conosce solo le leggi predatorie dell'arricchimento egoistico e della distruzione della natura. Quando, nell'opera, l'*Olandese* compare per la prima volta sulla scena, i giochi sono già fatti: il suo pallore cadaverico di vampiro a capo di una ciurma di *zombies*, a bordo di una nave ricolma di oro e di ricchezze superflue che donano solo alienazione e disperazione, ne fa l'immagine allegorica, e forse caricaturale, dell'*homo oeconomicus* e della società capitalistica che conferisce rigore cadaverico, ovvero natura di merce, a tutto ciò che tocca.

Apprenderemo dalla ballata di Senta (cellula originaria del dramma) che l'*Olandese* ha, posseduto da fatale *hybris*, voluto doppiare il Capo di Buona Speranza, incorrendo nella maledizione dello Spirito che veglia su quel Promontorio, e che da allora naviga senza requie su tutti i mari in cerca di una donna che lo possa redimere. Questa donna è Senta, nella cui ballata la vicenda dell'*Olandese* – pur emergendo da profondità inconscie magiche e fiabesche – presenta nondimeno una tematica che nella Germania di quegli anni Quaranta, che stava vivendo l'euforia di una prima tumultuosa Rivoluzione Industriale, era quante altre mai attuale. Nelle

parole di Senta l'Olandese è il reietto macchiatosi di una colpa originaria, che ogni sette anni, lasciando la barbara esistenza errabonda sui mari che donano ogni ricchezza privando della vita, deve cercare sulla terra quella salvezza che sola potrà essergli concessa da una donna. In questo palese rovesciamento del topos fiabesco, che prevede una magica e benefica reclusione settennale in una dimensione oltreterrena, la redenzione non è apportata dall'alterità marina ma dall'aldiquà terrestre. Con questo abbandono, tipico della sinistra hegeliana, della critica del cielo a favore della critica della terra, con una palese negazione della dimensione oltreumana e superomistica marina a favore di quella femminile della cura dell'aldiquà, Wagner si dimostra così pienamente all'altezza della cultura tedesca più rivoluzionaria del suo tempo, che è quella della Giovane Germania e, soprattutto, dell'esule Heine, che a Parigi rinacque a nuova vita nel segno di un'adesione agli ideali socialrivoluzionari della scuola sansimoniana, che oltre a promuovere una riabilitazione della materia e dell'aldiquà, vedevano nella Donna il Messia del Futuro. Si ricordi qui che l'amicizia parigina di Wagner con Heine negli anni 1840-1842, a cui risale la stesura dell'*Olandese*, è determinante ai fini della genesi dell'opera, che da Wagner è fatta discendere espressamente dallo *Schnabelewopski* heiniano che tratta la stessa materia dell'*Olandese* – 'l'Ebreo errante degli oceani' nelle parole di Heine – in chiave però parodistica e dissacrante, laddove Wagner la tratta in chiave tragica. Ma da quella Parigi del *Juste-Milieu* del re borghese, trasse alimento anche l'indignazione di Wagner nei confronti dell'ingiustizia sociale e del fasto *grand-bourgeois*. Indignazione che si rifletterà nella concezione dell'*Olandese*, in cui reiterati sono i sarcasmi nei confronti del pingue perbenismo mercantile incarnato dalla figura del padre di Senta Daland, che vorrebbe vendere, *sic et simpliciter*, la figlia come una merce al ricco Olandese, e anche del promesso sposo Erik. Nei confronti di tutto questo Senta compie un clamoroso atto di insubordinazione, non solo abbandonando il promesso sposo alla vigilia delle nozze, ma contraddicendo anzitutto l'ordine pro-sastico e calcolatore borghese con quelli che sono i suoi veri veicoli espressivi: il sonno magnetico, la trance e il delirio. Insubordinazione che è coronata dalla sua morte volontaria per acqua, che in realtà redime e salva non solo l'Olandese ma anche lei stessa, e nella cui descrizione, in conclusione dell'opera, ricorrono immagini che ricordano la catastrofe salvifica nel finale del *Ring*:

Sie stürzt sich in das Meer. Sogleich versinkt mit aller Mannschaft das Schiff des Holländers. Das Meer türmt sich hoch auf und sinkt dann in einem Wirbel zurück. Der Holländer und Senta, beide in verkklärter Gestalt, entsteigen dem Meere; er hält sie umschlungen (Wagner 1982, 179)¹.

Cosicché Senta appare come la prima eroina di quel teatro spiccatamente femminile-androgino di Wagner, e come una precorritrice delle più tarde *Isolde* e *Brünnhilde*.

¹ «Si precipita nel mare: subito la nave dell'Olandese sprofonda con tutto l'equipaggio. Il mare si gonfia verso l'alto e poi risprofonda in un vortice. Nel rosso ardente del sole nascente si scorgono le immagini trasfigurate di Senta e dell'Olandese che si tengono abbracciati», trad. di P. Collini.

La ilare riscrittura heiniana della saga dell'infelice Olandese si compie nel suo romanzo breve *Schnabelewopski* del 1833, che trae certo spunto, come ammette lo stesso scrittore, dai *vaudevilles* di origine inglese (anzitutto il melodramma giocoso di Fitz-Ball), di dubbia tenuta artistica, ma di grande presa popolare, che allora circolavano in Europa, e che Heine dice di aver visto a Amsterdam. Ma la rivisitazione heiniana della materia trae anzitutto origine – come accennato – dalla sistematica decostruzione dei miti antichi e moderni effettuata dallo scrittore in tante delle sue opere parigine, che culminerà, poco prima della morte nel 1856, nel progetto degli *Dei in esilio*, in cui gli antichi miti vengono sottoposti a quella dissacrante trasmutazione di tutti i valori che più tardi sfocerà nelle sfrenate operette di Jacques Offenbach, grande ammiratore ed emulo di Heine. Fin dal titolo lo *Schnabelewopski* rinvia a Johann Gottfried Schnabel che nel lontano 1740 aveva pubblicato quella fluviale robinsonata dal titolo *Die Insel Felsenburg* [*L'Isola Felsenburg*], che – prendendo spunto dal *Robinson Crusoe* – tramutava la mesta isola dell'esilio dell'eroe inglese in una gaia isola del libero amore, una nuova Citera in cui quei beati naufraghi provenienti dalle più puritane città tedesche davano sfogo in questo beato asilo insulare dell'Oceano Indiano ai più fantasiosi esperimenti amorosi. Lo stesso fa Heine con il suo Olandese che nel VII° capitolo del romanzo – sulla scorta anche del Don Giovanni byroniano, che della circumnavigazione del famigerato Promontorio aveva già fatto una pietra di paragone delle sue imprese amorose – capovolge l'astinenza amorosa incanalata nei traffici commerciali del prototipo in traffici di ben altra natura. A modo suo, così Heine riassume la secolare odissea dell'Olandese:

Er muß bis zum Jüngsten Tag auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde [...] (Heine 1976, 60)².

La prevedibile conseguenza che Heine deriva da questo antefatto è che l'Olandese da svariati secoli deve gioiosamente sperimentare l'incostanza del gentil sesso, in un girotondo amoroso senza fine. Per sua fortuna, sembra voler dire lo scrittore, con il suo solito sorriso aristofanESCO, affinché l'Olandese possa così all'infinito navigare sull'aperto mare dell'amore.

Che quel Promontorio delle Tempeste e della Buona Speranza nascondesse al suo interno un'alcova l'aveva però già capito il modesto Fitz-Ball nel suo sgangherato melodramma di dieci anni prima – e da qui l'incontrastato successo popolare che gli era arriso su tutti i palcoscenici europei.

Riferimenti bibliografici

Fitz-Ball, E. 1975. "The Flying Dutchman." In *The Hour of One. Six Gothic Melodramas*, 139-64. London: Fraser.

Gerndt, H. 1971. *Fliegender Holländer und Klabautermann*. Göttingen: V & R.

² «Deve errare sui mari fino al giorno del giudizio, a meno che non venga redento dalla fedeltà di una donna[...]», trad. di P. Collini. Per un veloce confronto fra Heine e Wagner, cfr. Richter 1969, 221-5.

- Heine, H. 1976. *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*. Frankfurt/Main: Insel.
- Radulet, M. 1994. *Vasco da Gama. La prima circumnavigazione dell'Africa 1497-1499*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Richter, K. 1969. "Zum Verhältnis Richard Wagners zu Heinrich Heine." *Emuna* 4: 221-5.
- Wagner, R. 1982. "Der Fliegende Holländer." In R. Wagner, *Alle Libretti*, 179. Dortmund: Harenberg.