

RICHARD WAGNER

IL VASCELLO FANTASMA

Il cammino della maestria

Sembra essere una verità lapalissiana nell'ambito della letteratura quella secondo cui i primi romanzi costituiscono sempre un successo sicuro quando riguardano gli stessi autori, e trattano soggetti che essi conoscono intimamente e che li toccano personalmente.

Una tale verità può conservare la sua validità anche nel campo dell'opera, pur manifestandosi in modo diverso? L'arte del teatro in musica deve, naturalmente, essere dapprima acquisita, senza importanza per tutta l'esperienza che ciò possa richiedere; a quel punto, per il compositore arriverà un soggetto la cui sostanza riuscirà a colpire la corda giusta e a risuonare nella sua immaginazione creativa.

Le prime manifestazioni artistiche unitarie dell'iniziale periodo operistico della grande triade del palcoscenico lirico (Mozart, Verdi e Wagner), sembrano una riprova di quanto affermato, sebbene fra *Idomeneo*, *Nabucco* e *Il vascello fantasma* soltanto alla seconda abbia arriso un immediato successo di pubblico, forse più politico che musicale, mentre le altre due dovettero attendere a lungo il doveroso riconoscimento.

Cionondimeno, la nota personale è presente in tutti e tre i lavori: il commovente delinearli in Mozart di un rapporto padre-figlio dannoso; la sofferenza dovuta a una irrimediabile perdita che conferì voce e spirito ai verdiani schiavi ebrei di Babilonia, congiuntamente all'ammissione angosciata di una *hubris* il cui prezzo poteva soltanto essere pagato con la massima umiltà; e la burrascosa realizzazione di Wagner per la quale non fu mai in grado (o quasi mai) di trovare una donna capace di sacrificare la propria individualità così a lungo da dividere con lui i viaggi musicali di pura ricerca che egli aveva iniziato a progettare per se stesso.

Le fonti letterarie delle trame di queste opere sono semplici embrioni, il loro significato e la loro duratura validità derivano dall'elaborazione musicale di situazioni umane di valore immutabile: sogni, conflitti ed

ambizioni dei protagonisti.

Tuoni, fulmini, vento e pioggia, tanto spesso attribuiti a voleri soprannaturali in quelle società che a noi piace pensare meno sofisticate della nostra, costituiscono il vero cibo dell'illustrazione operistica della natura e la capacità di tratteggiarli musicalmente è parte integrante della naturale affinità teatrale del compositore con il genere.

IL VASCELLO MALEDETTO



Wagner estese simili effetti fino ad includere l'intero armamentario del melodramma - maledizioni, filtri, incantesimi, profezie, magie - che egli utilizzò in modo magistrale mentre irrideva all'uso che ne facevano altri compositori: un aspetto soltanto di quella sua duplice natura sempre in contrasto con se stesso.

Se *Il vascello fantasma* illustra tempeste esterne ed interne (si può pensare a "Fuor del mar" di *Idomeneo*) in un mondo così vivo che manca completamente nelle sue prime quattro opere (sebbene tutte emanino un potente odore di palcoscenico), è lecito attribuire il potere dei venti impetuosi e del mare burrascoso, orchestralmente parlando, all'esperienza vissuta dal compositore stesso durante il viaggio compiuto da Riga a Parigi nel 1839.

Si era dimesso dalla carica di direttore d'orchestra a Riga nel mese di marzo perché, come al solito, i suoi creditori erano sul punto di piombare su di lui. Egli sperava di vedere il suo *Rienzi* rappresentato a Parigi e, in più, la capitale francese offriva l'ulteriore vantaggio di metterlo fuori tiro dai suoi creditori.

Certamente i modelli più immediati per l'illustrazione musicale dei quadri marini del *Vascello* furono le violente tempeste affrontate da Wagner, da sua moglie Minna e dal cane Robber, adottato da poco, durante quel viaggio, più lungo del previsto e fattosi inaspettatamente pericoloso, dal porto di Pillau sul Mar Baltico prussiano fino a Gravesend su un piccolo mercantile di 106 tonnellate di stazza, il Teti.

Ma a questo fatto, si aggiunga anche lo stato di completa ricettività in cui Wagner si trovava, stato intensificato, per forza di cose, dalla precipitosa e, spesso, pericolosa fuga dalla Russia.

Per prevenire tale fuga gli era stato ritirato il passaporto e quindi non gli rimaneva che fuggire segretamente da Mitau, la località dove l'Opera di Riga teneva una stagione estiva. Con l'aiuto finanziario del direttore generale della compagnia, il tenore viennese Joseph Hoffmann, Wagner si eclissò dopo aver diretto *Joseph*, *Fidelio* e *Oberon* alla fine di giugno del 1839.

Il viaggio di due giorni in carrozza fino alla frontiera, per attraversare la quale i fuggiaschi dovettero attendere le tenebre, il costante pericolo di sentirsi sparare addosso dalle guardie cosacche, la necessità impellente di evitare Königsberg (oggi Kaliningrad) dove altri creditori lo attendevano e l'umiliazione finale di salire furtivamente a bordo dietro le spalle degli ufficiali di dogana e di rimanere sotto coperta fino a quando la nave non

fu in mare aperto, tutto ciò doveva aver accresciuto la natura già di per sé eccitabile di Wagner fino a fargli toccare un febbrile apice.

Nessuna meraviglia quindi che il fastidio incessante dei miseri alloggi, alternato all'agonia del mal di mare durante le tempeste, accordasse la sua sensibilità ai racconti che facevano i superstiziosi marinai, fra i quali figurava quello dell' Olandese Volante di cui Wagner aveva già avuto notizia in precedenza.

BOZZETTO ATTO III



La dibattuta questione sull'origine del racconto e quel suo aspetto che affascinava in modo particolare Wagner - il motivo della redenzione - è stata trattata ampiamente da Ernest Newman nel suo *Wagner Nights*. La sua popolarità, specialmente in Inghilterra, durante i primi decenni del XIX secolo, portò a numerose elaborazioni del racconto stesso, fra cui un'anonima narrazione pubblicata su *Blackwood's Magazine* nel maggio 1821; il "dramma marino in tre atti" di Edward Fitzball *The Flying Dutchman or The Phantom Ship*, messo in scena il 4 dicembre 1826; e il romanzo del capitano Marryat *The Phantom Ship* (1839) nel quale il Capitano Olandese si chiama Vanderdecken, un nome che Wagner non utilizzò mai.

Sul continente, Wilhelm Hauff impiegò elementi propri del racconto nel suo *Die Karavane*, scritto nello stile del *Decamerone*, ma Wagner stesso si riferiva ai *Quadri di viaggio da Nordeney* (1827) e alle *Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* (1834) di Heine come alle fonti alle quali aveva attinto.

In quest'ultima opera, l'errante protagonista, dopo aver visto una misteriosa nave all'ancora nel nebbioso porto di Amburgo, nave che per le sue vele scarlatte gli ricorda l'Olandese Volante, assiste ad Amsterdam ad una rappresentazione sullo stesso soggetto in cui Katharina, la figlia pura di un capitano scozzese, affronta la morte per provare la sua eterna fedeltà al navigatore maledetto e in tal modo lo redime. Il trattamento riservato da Heine a questa idea è segnato da un'amara ironia poiché contrappone Katharina a una ragazza del pubblico che getta bucce di arancia a Schanbelewopski facendogli gli occhi dolci e incoraggiandolo ad assentarsi con lei dal teatro per un breve incontro di natura intima e ritornando quindi in tempo per il suicidio finale dell'eroina.

I mutamenti apportati da Wagner per adattare la storia ai suoi propri fini drammatico-musicali ebbero inizio con la necessità di cambiare il nome della protagonista suicida, prima in quello di Anna, quindi in Minna - il nome di sua moglie - per terminare finalmente con Senta, nome niente affatto popolare in Norvegia, ma divenuto estremamente di moda in Germania dopo che l'opera si affermò nella mentalità culturale del pubblico.

Quindi, cambiò anche lo sfondo del suo dramma trasferendolo dalla Scozia alla Norvegia dove il Teti era stato costretto, il 27 luglio 1839, a cercare riparo per quattro giorni contro la bufera che infuriava sullo Skagerrak. Egli identificò l'insenatura con il nome di "Sand-Wigke".

Il "piccolo porto norvegese", dice Wagner nel suo diario di viaggio e negli appunti autobiografici del 1842 e del 1866, fu raggiunto attraverso un passaggio "fra le rocce" le cui "immense pareti di granito rimandarono l'urlo della ciurma con cui questa gettò l'ancora e issò la vela"; il breve ritmo di quel grido "prese presto forma nel tema del canto dei marinai del mio *Olandese Volante*", ed egli parla anche del suo "famoso viaggio fra le scogliere norvegesi" in una lettera del 1843 indirizzata allo scenografo del Teatro di Dresda, Ferdinand Heine. "Sandvika" o "Sandviken" è una parola molto comune in Norvegia per indicare un'insenatura di sabbia.

FIGURINI



Nella parte sud del paese ci sono scogliere ma non fiordi dalle enormi pareti di granito alle quali la parola ci rimanda e la città di Sandvika non è lontana da Oslo, all'estremo nord del Fiorde dallo stesso nome.

Fino a pochi anni fa la casa in cui Wagner aveva trovato rifugio il 2 luglio sorgeva ancora sull'isola di Boroya, dove c'è anche l'insenatura di Sandviken; oggi l'isola è collegata alla terraferma da un ponte che si trova vicino a Tvedestrand, a circa 25 chilometri a nord di Arendal.

Fino a quale punto si deve all'exasperata condizione emotiva di Wagner e alla sua ricettività artistica, l'aver ricamato sui fatti geografici, tenendo presente il terrore reale che il ruggito del mare in tempesta poteva destare nell'animo di un abitante di terraferma?

In ogni modo, un piccolo centro della Norvegia, altrimenti rimasto ignoto, raggiunse invece l'immortalità grazie alla citazione che ne fa Daland nell'opera: "È Sandviken! Riconosco perfettamente l'insenatura".

Il viaggio da Pillau in condizioni normali sarebbe durato comodamente otto giorni. Durò invece tre settimane e mezzo e quando, dopo altre due tempeste, Teti entrò nella foce del Tamigi il 12 agosto ed attraccò a Gravesend, Wagner sbarcò in tutta fretta per raggiungere Londra con un battello via fiume, con moglie e cane al seguito.

L'unica notte trascorsa al *Hoop and Horseshoe* alla Tower Hill e il soggiorno di una settimana alla *King's Arms* a Old Compton Street gli lasciarono il tempo di visitare Greenwich e di assistere ad un dibattito alla House of Lords prima di fuggire "gli orrori di una spaventosa domenica londinese", per continuare verso Parigi via Boulogne (20 agosto), dove ebbe occasione di incontrarsi con Meyerbeer.

Nella capitale francese giunse il 17 settembre. La povertà e le conseguenti privazioni nelle quali Wagner trascorse il soggiorno parigino di due anni e mezzo, sono anche troppo note per ripeterle qui in dettagli.

Sempre in lotta con il suo irresistibile desiderio di lusso, Wagner fu sostenuto durante questo periodo da donazioni dovute ad amici e a sua sorella Cacilie, moglie di Eduard Avenarius, l'agente parigino dell'editore di Lipsia Frederich Brockhaus; da lavoro giornalistico e musicale che lo obbligava a fare arrangiamenti per pianoforte di opere come *La Favorita* e *L'Elisir d'amore* di Donizetti, ed altre opere; dal lavoro di correttore di bozze di articoli musicali; dalla composizione di canzoni su testi francesi; e, perfino, dal dare l'avvio a un *Metodo per Cornet-a pistons* compilato attingendo ad altri cinque già esistenti.

In ogni modo, egli riuscì a destreggiarsi per comporre ed orchestrare gli

ultimi tre atti del *Rienzi* e la prima versione della *Faust Ouverture*. Proprio sull'orlo della fame (Newman ritiene che abbia anche trascorso qualche tempo in una prigione per debitori), Wagner si decise a vendere, sia pure con riluttanza, l'abbozzo della prosa dell'opera che stava per scrivere, *Il vascello fantasma*, al sovrintendente dell'Opéra di Parigi, Leon Pillet, che lo consegnò a Henri Revoil perché aiutasse Paul Foucher a stendere un libretto per Pierre-Louis Dietsch; con la musica di quest'ultimo *Le vaisseau fantome* andò in scena nel 1842 con esito molto triste. (Sarà proprio lo stesso Dietsch il direttore d'orchestra responsabile dell'edizione di *Tannhauser* presentata all' Opéra nel 1861 e accolta con un vero e proprio scandalo).

BOZZETTO ATTO II



I 500 franchi ricevuti per l'abbozzo del suo *Vascello* aiutarono Wagner a continuare a vivere perché egli stesso potesse comporre l'opera.

Alla fine di aprile del 1841 il musicista e sua moglie si stabilirono a Meudon, un paesino certamente meno caro di Parigi, sulla strada per Versailles. Robber, il loro cane, li aveva già lasciati da tempo, certamente per trovare una fonte di sostentamento più affidabile.

Wagner affittò quindi un pianoforte. Aveva già iniziato la composizione del *Vascello* durante l'inverno precedente, o ancor prima, partendo dalla scena centrale, quella della Ballata di Senta, e aveva già dato forma poetica e musicale ai cori dei marinai norvegesi e a quelli del fantomatico equipaggio della nave dell' Olandese.

Tutto questo lavoro entrò a far parte del libretto che Wagner terminò nel giro di dieci giorni (28 maggio); l'abbozzo orchestrale dell'intera opera iniziato l' 11 luglio, era pronto il 21 ottobre come partitura d'orchestra, con l'unica eccezione dell'ouverture che fu completata dopo il suo ritorno a Parigi il 30 ottobre.

Dopo l'ouverture, egli appose le parole "Per aspera ad astra. Dio lo voglia!". Il giorno dopo aver completato la partitura d'orchestra dell'ouverture (19 novembre), Wagner spedì tutta l'opera al sovrintendente del Teatro di Corte di Berlino sperando in una possibile esecuzione.

Ma il fato aveva deciso altrimenti. Lo straordinario successo riportato dalla "prima" di *Rienzi* a Dresda (20 ottobre 1842) condusse Wagner al posto di direttore d'orchestra in quella città e, quindi, a un "battesimo" del *Vascello* il 2 gennaio 1843 preparato troppo in fretta con un cantante non certo ideale per il ruolo dell' Olandese e con navi e scenografie marine del tutto inefficaci.

Dopo il brillante spettacolo offerto da *Rienzi*, con effetti "teatrali" di grande portata e le sue melodie immediate, l'*Olandese* appariva tristemente povero. Le rappresentazioni furono sospese dopo quattro repliche, e non soltanto perché la prima Senta, il soprano Wilhelmine Schroder-Devrient, decise di prendersi un intero anno di vacanza.

Né la versione del *Vascello* presentata in prima mondiale, né la partitura come viene eseguita oggi sono identiche all'opera completata da Wagner a Parigi. In primo luogo, egli aveva deciso che l'opera doveva essere in un solo atto, senza interruzione - come *L'oro del Reno* - ma con tre cambiamenti di scena.

Per Dresda invece egli fu subito costretto a trasformare quei tre quadri in

tre atti separati e a scrivere cadenze di ripiego per gli interludi già composti nella loro totalità in modo da completare così ogni atto. Fu soltanto nel 1901, quando l'opera entrò stabilmente nel repertorio del Festival di Bayreuth, che le originali intenzioni di Wagner vennero ripristinate.

Lo sviluppo stilistico che il linguaggio musicale wagneriano ha subito dall'incompiuta *Die Hochzeit* (1832) fino al *Parsifal* (1882) costituisce probabilmente il più importante viaggio nelle armonie non codificate che un compositore abbia mai intrapreso da solo. Lo sviluppo della propria sicurezza portato avanti durante quel periodo è affascinante: fino a *Das Rheingold* (1854) egli non fu mai tanto soddisfatto del lavoro compiuto da lasciarlo senza revisioni o ritocchi posteriori.

Die Hochzeit fu distrutta, ad eccezione di 34 pagine di partitura d'orchestra. *Die Feen* (1834), *Das Liebesverbot* (1836) e *Rienzi* (1840) mostrano una straordinaria competenza musicale e un rapido sviluppo da un eclettismo imitativo verso un'espressione drammatico-musicale del tutto originale; Wagner però deve averle considerate come lavori di apprendistato, tentativi compiuti nello stile soprannaturale della fiaba tedesca, nella commedia dell'arte italiana alla Rossini e nel Grand Opéra meyerbeeriano.

Infatti, una volta completate, queste tre opere furono lasciate da parte, se si eccettuano tagli pratici apportati a *Rienzi* per necessità teatrali. Inoltre, egli prese a prestito idee musicali con particolari rapporti drammatici da questi primi lavori e le utilizzò nelle opere posteriori del tutto incurante di possibili accuse di auto-plagio musicale.

Zemina in *Die Feen*, canta la rinuncia con toni che riappaiono in *Rheingold* e *Walkure*; una melodia della *Faust Ouverture* diventò un motivo fondamentale di *Tristano e Isotta* e, infine, il tema del Convento di *Das Liebesverbot* fu preso in blocco per illustrare la Roma di *Tannhauser* e, ritmicamente alterato, per suggerire un luogo sacro in *Parsifal*.

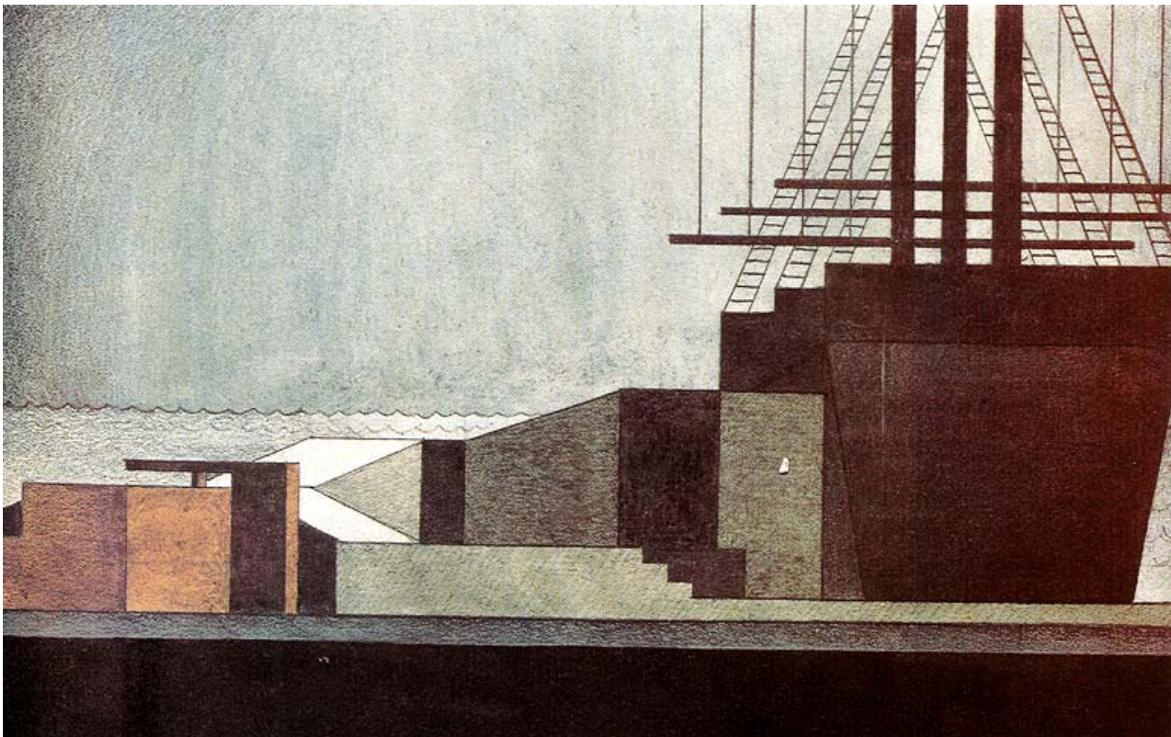
Invece, le tre opere che seguirono *Rienzi* vennero da Wagner continuamente e sostanzialmente ritoccate perché fossero sempre consone con il suo livello di conoscenza artistica in costante sviluppo.

In realtà, *Il vascello fantasma* occupò i suoi pensieri per il resto della vita; evidentemente perché sentiva che l'oggetto stesso - per la prima volta - era degno di continua revisione per aggiornarlo secondo quel senso, continuamente sviluppatosi, di individualità e di sensibilità

armonica per i timbri orchestrali più sottili.

In primo luogo, la Ballata di Senta del 1841 fu trasportata da La minore a Sol minore per la Schroder-Devrient, per la prima di Dresda, rendendo quindi necessario aggiustare le transizioni modulatorie.

BOZZETTO



Louis Spohr criticò la preponderanza di una pesante scrittura per i fiati dopo aver diretto con successo la terza messa in scena del *Vascello fantasma* a Kassel il 5 giugno 1843; Wagner attenuò tutto, anche i violenti contrasti dinamici, mentre rivedeva la partitura per darla alle stampe nel 1844, prevenendo così l'obiezione di Berlioz secondo il quale nella partitura c'era troppo ed insistito *tremolo*.

La scrittura dei fiati ebbe un'ulteriore attenuazione per una esecuzione progettata per Lipsia (1846) e mai realizzata; quando l'opera doveva essere rappresentata a Weimar (1851) fu suggerito che Liszt omettesse le cadenze per Daland (Atto II) e per Erik (Atto III); infine, alcuni passaggi "superflui" dei fiati furono cancellati per le esecuzioni di Zurigo dell'aprile 1852, al tempo in cui anche la coda dell'ouverture venne

rimaneggiata e completamente riorchestrata.

La pagina 678 della partitura Eulenburg riporta 61 battute dell'originale orchestrazione dell'atto III: il recitativo rivelatore dell'Olandese nel finale che dimostra chiaramente la decisa sostituzione fatta da Wagner del *fortissimo* degli archi con un *fortissimo* dei fiati.

Ma fu per Parigi (1869) che si ebbe la più drastica revisione dell'ouverture. Non soltanto fu aggiunto il motivo della Redenzione di Senta che veniva così a creare una nuova apoteosi di 10 battute, motivo che utilizzava una versione per archi del tema mozartiano della "Jupiter" (che già aveva fatto il suo dovere, in tonalità minore, quale motivo di Tristano) su una cadenza in tono minore, affiorato nelle battute finali di *Tristano* e che doveva poi concludere anche *Il crepuscolo degli dei*. Oltre a questo, 45 battute prima della fine dell'ouverture del 1841, Wagner si lascia andare ad un'escursione di 21 battute nello stile cromatico del nuovo *Tristano e Isotta* (pagina 62 della partitura Eulenburg), uno stile che doveva mutare il corso della storia della musica.

Questo deve aver prodotto una vera e propria scossa sui primi ascoltatori, come del resto era inteso che facesse.

Queste alterazioni passarono a formar parte - quando vennero applicate - al corpo dell'opera e si aggiunsero ad altre revisioni fatte per l'allestimento che Wagner preparò per il suo nuovo mecenate, Re Ludwig II di Baviera.

Questa fu l'edizione del *Vascello* ascoltata al Teatro Nazionale di Corte di Monaco il 4 dicembre 1864 ed, è anche l'edizione che oggi si rappresenta normalmente.

Wagner però andò oltre, fino ad abbozzare una nuova ballata per Senta per questa edizione, fortunatamente mai portata a compimento; ma ulteriori revisioni complete furono prese in considerazione nel 1869, nel 1873, nel 1878, nel 1880 e nel 1881, due anni prima della morte del compositore. Sebbene si richiede un'accurata considerazione per saldare fra loro le varie parti, il primo gradino, esuberante di giovinezza, fatto da Wagner sulla strada che porta al dramma in musica, il potere dei quadri marini musicali, l'introspeffivo *Seelendrama* del Monologo dell'olandese e il risveglio della spettrale ciurma nell'atto III sono premonizioni di una completa maestria ancora da conquistare appieno.

Un passaggio, quella desolata risposta dell'olandese, "Io non ho donna né figlio", è accompagnato perfino da una figura discendente che, nel *Ring*, si trasformerà nel motivo della Disperazione di Wotan.

L'Olandese volante contiene certamente motivi musicali riferiti alle figure di Senta e dell'Olandese, ma non si tratta ancora di veri e propri *Leitmotiv* passibili di uno sviluppo sinfonico, metodo della drammaturgia musicale il cui potenziale doveva splendere sul compositore in quei cinque anni pieni che separano il *Lohengrin* da *Rheingold*.
Comunque, è tutto ammirevole in questa prima dimostrazione di innata abilità drammatico-musicale, con i suoi ipertoni autobiografici; quindi, non ci sorprende che per tutta la vita Wagner abbia prodigato al suo *Vascello* affetto ed attenzione.

FOTO DI SCENA



LA TRAMA

ATTO I

Un'improvvisa, violenta tempesta ha condotto la nave di Daland sette miglia fuori rotta, proprio mentre il navigatore norvegese era in vista del porto d'approdo. Mentalmente egli già vedeva sua figlia Senta che lo aspettava per abbracciarlo. Daland ha trovato rifugio per la sua nave e per l'equipaggio, nelle tranquille acque dell'insenatura di Sandwike e ha gettato l'ancora vicino alle coste rocciose. Ordina ai suoi uomini sfiniti di riposare finché il vento non si plachi. Soltanto il Timoniere rimarrà di guardia in coperta. Per combattere la stanchezza il Timoniere canta della sua ragazza che lo aspetta a casa, ma, alla fine, si lascia vincere dal sonno.

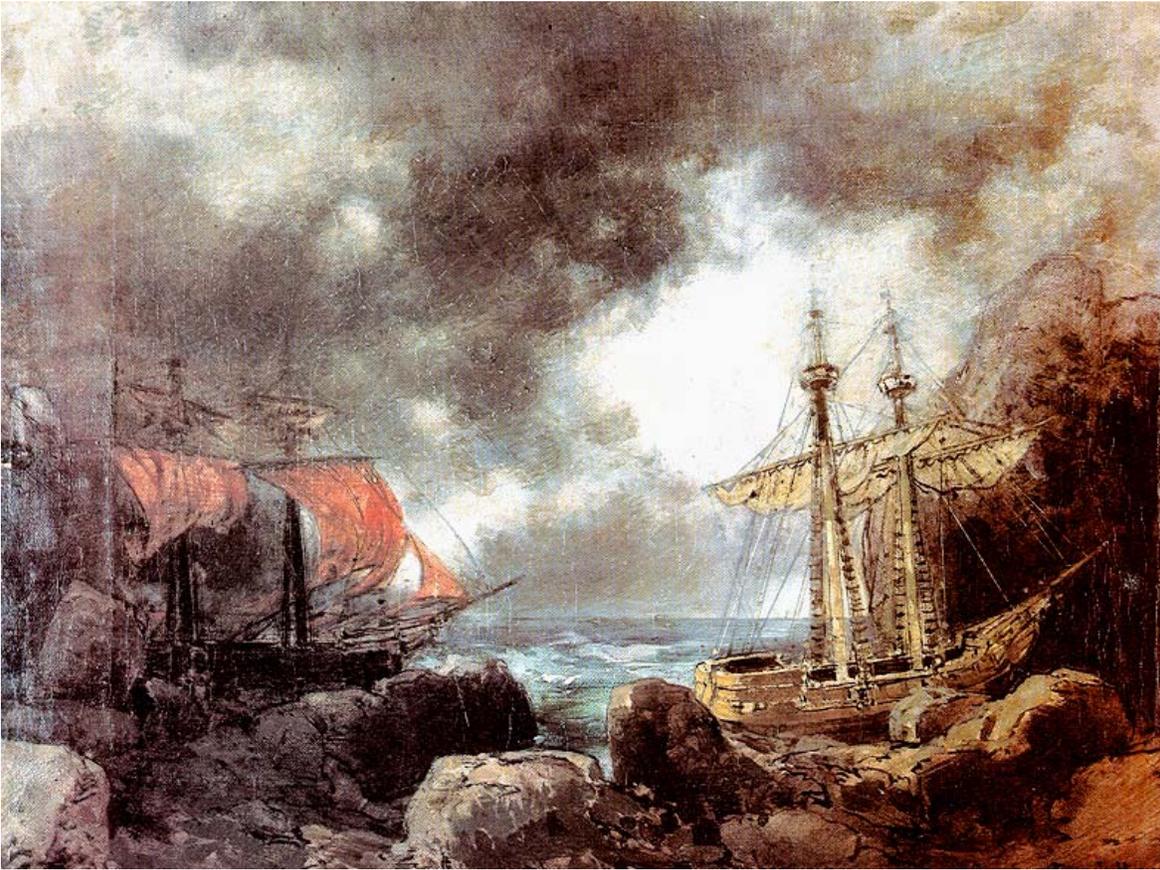
Improvvisamente il vento riprende a soffiare più forte ed appaiono le vele rosso sangue che annunciano il sopraggiungere di una seconda nave, quella dell'Olandese Volante.

Quando questi scende a terra regna un sinistro silenzio tutt'intorno. Condannato a solcare i mari della terra fino al giorno del Giudizio, l'Olandese, per il quale non può esserci morte, impreca contro il suo crudele fato.

Soltanto una donna potrà salvarlo, una donna che gli rimanga fedele fino alla morte; ogni sette anni gli è concesso di scendere a terra per cercarla ma, scoraggiato dalle continue delusioni, egli può soltanto sperare nell'ultimo squillo di tromba che risuoni nel giorno del Giudizio e che venga a porre fine alla sua miseria. Un periodo di altri sette anni è ormai trascorso.

Tornando in coperta dopo un breve periodo di riposo, Daland scopre la strana nave vicino alla sua. L'Olandese chiede a Daland ospitalità per una notte soltanto e in cambio offre ricchi tesori, indagando altresì se il capitano norvegese abbia una figlia. Convinto dalla prospettiva di sposare sua figlia Senta con un uomo così ricco, Daland decide di portare l'Olandese da lei appena il vento si calmerà. L'Olandese, dopo tante sofferenze, non osa ancora credere che Senta possa essere veramente l'angelo destinato a liberarlo. I marinai di Daland preparano la nave per il viaggio di ritorno a casa e tutti partono.

BOZZETTO



ATTO II

In un'ampia sala in casa di Daland le ragazze del villaggio riunite cantano mentre lavorano ai filatoi, tenute d'occhio dalla nutrice di Senta, Mary. Senta siede tristemente in disparte fissando il ritratto di un uomo pallido e vestito di nero in antica foggia spagnola attaccato alla parete, un ritratto dell'Olandese.

La ragazza è affascinata e conquistata dalla figura. Le amiche scherzano riguardo alla sua ossessione e le ricordano che Erik, il povero cacciatore innamorato di lei, per gelosia potrebbe sparare al rivale e abbatterlo dalla parete.

Annoiata dalle loro comunissime canzoni e dagli stupidi commenti, Senta chiede a Mary di cantare la Ballata dell'Olandese. Mary rifiuta e le ragazze, che vorrebbero concedersi una pausa nel lavoro, persuadono Senta a cantare lei stessa la Ballata che racconta come la maledizione di

Satana costringa l'Olandese a veleggiare senza fine.

Quando la Ballata parla del fato dell'uomo e dell'unico modo in cui può essere redento, cioè grazie all'amore di una donna fedele, Senta s'identifica a tal punto con il racconto che offre se stessa per la salvezza dell'Olandese.

Le ragazze sono sconvolte da una simile dichiarazione; in quel momento entra Erik ad annunciare che Daland arriverà presto a casa. Addolorato dall'inspiegabile ossessione di Senta per la leggenda dell'Olandese, Erik cerca di riportarla alla ragione ricordandole la loro amicizia da ragazzi. Ma nemmeno le confortanti parole di Daland quando, nel lasciare casa sua, ha affidato Senta ad Erik, riescono a distrarre la ragazza dal suo intento. Erik ricorda allora un terribile sogno profetico che ha fatto tempo prima. Daland aveva riportato a casa uno straniero e fra le braccia di questi Senta era caduta; lo straniero, rassomigliava prepotentemente al pallido navigatore raffigurato nel quadro e Senta spariva con lui in alto mare.

La giovane capisce perfettamente il senso di quel sogno: l'Olandese la sta cercando e lei dovrà perdersi con lui.

Disperato, Erik se ne va. La muta meditazione di Senta è improvvisamente interrotta dall'apparizione di Daland e dell'Olandese.

Quasi senza accorgersi della presenza di suo padre, Senta ha occhi soltanto per l'uomo che dovrà redimere e che sta davanti a lei.

Lasciati soli da Daland, i due si giurano eterna fedeltà. La festa di fidanzamento avrà luogo il giorno dopo.

BOZZETTO



ATTO III

Il ritorno della nave di Daland è celebrato nel consueto modo: i marinai e le giovani del villaggio cantano e danzano, mentre le ragazze portano da mangiare e da bere all'equipaggio della nave olandese invitandolo a partecipare alla generale allegria.

Ma dalla nave non giunge alcun segno di vita. I norvegesi ripetono le loro richieste perché la sinistra ciurma si unisca ai festeggiamenti e, soltanto allora, forse irritati da tanta insistenza, i marinai olandesi si ridestano.

Le loro tetre voci gridano improvvisamente e coprono il generale frastuono della festa; il mare che circonda la loro nave s'ingrossa e diventa tempestoso.

Terrorizzati da questi fatti, i norvegesi dimenticano la festa e fuggono,

seguiti dalle risate beffarde del fantomatico equipaggio.

Erik ha appreso l'intenzione di Senta di sposare lo straniero e le chiede spiegazioni perché la ragazza, secondo lui, una volta gli giurò eterna fedeltà. Arrivando per caso dove si trovano i due giovani, l'Olandese sorprende la loro conversazione.

Convinto che l'amore di Senta si sia dimostrato debole come quello di altre donne, che gli si erano promesse, ordina al suo equipaggio di partire immediatamente.

Senta, egli dice, si è salvata dalla dannazione eterna, destino che l'avrebbe colpita se lo avesse tradito dopo essere diventata sua moglie davanti all'altare dell'Eterno, e annuncia che egli è il leggendario Olandese Volante.

La nave dell'Olandese parte precipitosamente e Senta grida che ella manterrà la sua promessa rimanendogli fedele fino alla morte.

Daland, Erik, Mary e gli abitanti del villaggio sono testimoni impotenti del gesto di Senta che si getta dalla roccia più alta nel mare in tempesta. Il suo sacrificio redime l'Olandese ed essi saranno uniti nella morte.