

Un eroe di transizione, fra mito e storia

MICHELE GIRARDI

Il saggio è pubblicato nel libretto che accompagna l'incisione del *Lohengrin* di Claudio Abbado (DGG 437 808-2, 3 CD, © 1994, pp. 39-46).

A Richard Wagner

Tu che soffri per ogni catena,
spirito senza pace, assetato di libertà,
sempre vittorioso eppure vincolato,
sempre più disgustato, strapazzato,
sinché da ogni balsamo bevesti il tuo veleno —
ahimé! anche tu ti prosternasti alla croce,
anche tu! anche tu — un vinto!

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi*, autunno 1884

I rapporti che legano i personaggi del composito mondo operistico wagneriano sia all'interno di una o più trame, sia in rapporto alle fonti da cui traggono vita e, loro tramite, alla storia artistica e civile della Germania, sono chiavi ermeneutiche fondamentali. Si pensi alle genealogie nel *Ring*, selva intricatissima, o al mondo cortese di Tannhäuser, storico *Minnesänger* assieme a Walter von der Vogelweide e a quel Wolfram von Eschenbach, protagonista della letteratura tedesca, che scrisse la fonte poetica primaria di *Lohengrin* e *Parsifal*. Questi due lavori, tra loro distanziatissimi nel tempo — oltre trent'anni —, sono uniti in quell'antica leggenda. Loherangrin figlio di Parzival s'impose all'attenzione del Wagner letterato e drammaturgo sin dal 1841 durante lo sfortunato soggiorno triennale del compositore a Parigi, e ricomparve prepotentemente nella sua fantasia pochi anni dopo in una fase decisiva della

sua attività. Mentre il musicista stava allestendo la prima di *Tannhäuser* a Dresda nel 1845 – e anche l'argomento dei *Meistersinger von Nürnberg* si affacciava alla sua mente – concepì (e trascrisse) un progetto scenico del *Lohengrin*. Nel 1847 compose in rapida successione il terzo, poi il primo, infine il secondo atto, terminando l'orchestrazione l'anno successivo. Il 28 agosto 1850 Liszt concertò a Weimar la prima assoluta dell'opera. Wagner, allora in esilio, non poté udirla sino al 1861, quando fu data a Vienna

Il libretto presenta una vicenda coerente che non reca traccia della collazione fra le numerose fonti letterarie da cui fu tratto o degli archetipi fiabeschi che rievoca palesemente – dal nobile cavaliere senza nome e macchia al principe trasformato in animale. L'ispirazione primaria venne dal *Parzival*, capolavoro di Wolfram von Eschenbach scritto agli inizi del XIII secolo dove erano confluite precedenti epopee, prime fra tutte *Li contes del Graal* di Chrestien de Troyes. Solo poche decine di versi nell'ultima parte del poema fungono da trama. A Monsalvato, dove Parzival custodisce il Gral, giunge notizia di una principessa del Brabante che rifiuta ogni offerta di matrimonio, e attende un prode inviato dal cielo. Loherangrin viene mandato da lei e arriva ad Anversa su una navicella condotta da un cigno. La sposa a condizione di non dover svelare mai la sua identità, ma dopo anni di felice matrimonio lei porrà la questione fatidica, e lo sposo sarà obbligato a partire, lasciandole corno, anello e spada. Del resto una lunga tradizione che affonda le sue radici nel mondo classico (si veda la vicenda di Zeus e Semele) identifica l'agnizione con la fine dell'amore, condannando la legittima curiosità femminile – si pensi anche alla leggenda di Arianna e Barbablù.

Wagner ricorse a un'altra fonte epica tedesca, il poema anonimo *Lohengrin* (1260) narrato da Wolfram in veste di bardo. Grazie alle indicazioni di questo testo – i nomi di Elsa, del suo tutore Friedrich von Telramund, e l'ambientazione nel Brabante – il musicista poté direttamente collegare il mito alla realtà storica. Egli identificò «Il Re germanico» come Enrico I Duca di Sassonia detto l'Uccellatore, Re di Germania dal 919 al 936, vincitore degli Ungari nel 933 e instancabile paladino della cristianità nel nord Europa. Il sovrano appare nel poema come arbitro nel giudizio intentato da Telramund, che aspira al trono del Brabante ma è rifiutato da Elsa. Lohengrin abbat-

te in duello il rivale e sposa la giovane. Passano molti anni felici, durante i quali numerose sono le battaglie vinte, finché Lohengrin sconfigge in torneo il duca di Cèves. Mal sopportando l'onta la di lui moglie sobilla il popolo contro il cavaliere misterioso perché ne accerti il lignaggio: Elsa non potrà trattenere la sua sete di conoscenza, e verrà perciò abbandonata. La perfida duchessa, poco più che una comparsa nel poema, ispirerà a Wagner la figura di Ortrud moglie di Telramund, personaggio di statura gigantesca e autentica deuteragonista.

Nella redazione drammatico-letteraria del suo *Lohengrin* Wagner fuse abilmente queste due fonti e gli echi di altre leggende, ma soprattutto realizzò una calibrata miscela fra *épos* e storia che è la vera peculiarità dell'opera. Egli oppose l'antico paganesimo di Ortrud, cultrice della magia, alla *pietas* di Elsa. Erano inoltre in gioco le antiche radici della Germania, l'identità nazionale da costruirsi sui valori di un nuovo cristianesimo, la prospettiva stessa dell'alleanza fra comuni etnie che nel presente volgeva lo sguardo al passato per trarre le proprie giustificazioni. Un simile progetto non poteva che trovare le sue premesse nel modello francese del Grand Opéra: al dramma d'idee calato nella realtà storica i parigini chiedevano lo spettacolo ad ogni costo, mentre Wagner seppe più finemente elaborare una tesi che si afferma nelle sue grandi scene di massa. Il suo eroe, in realtà, non avrà il tempo di capeggiare schieramenti, ma cavalieri e popolo costituiscono il tessuto connettivo dell'azione, rappresentando il collettivo che anela all'unità. Wagner cercò sempre di imporre negli allestimenti del *Lohengrin* il maggiore rispetto dell'ambientazione storica originale, come nella ripresa a Monaco di Baviera nel 1867, perché la riteneva lo specchio fedele dei disegni politici contemporanei.

Le scelte ideologiche di Wagner si riflettono dunque nella drammaturgia dell'opera. Egli cercava di affrancarsi dagli schemi del teatro musicale coevo, ma pur sprezzando apertamente ogni convenzione non poté disconoscere l'utilità di strutture affermate come veicolo su cui innestare le proprie innovazioni. *Lohengrin* funge da cerniera perché le forme tradizionali, dall'aria agli insiemi per soli e coro, sono riconoscibilissime, e al tempo stesso modificate dall'interno. Si è det-

to di come sulla rappresentazione del collettivo nazionale riunito poggia il sostrato ideologico dell'opera. Wagner fu abilissimo nel calare il coro all'interno delle situazioni più diverse mantenendogli un ruolo attivo. Se lo scontro tra i protagonisti determina le svolte del dramma il coro non si limita a fare da sfondo, e grazie alla varietà delle soluzioni musicali viene sorpassata la statica concezione francese del *tableau*. L'interazione fra soli e massa è continua nel primo atto, ed è un esempio di naturalezza il dialogo tra il popolo stupito quando si preannuncia l'arrivo di Lohengrin. Anche nel successivo quintetto dei soli con coro che precede la conclusione dell'atto non siamo in presenza di un pannello celebrativo ma di una manifesta e attiva volontà comune. Per ottenere simili risultati Wagner mobilitò ogni risorsa tecnica, e specie nel secondo atto ricorse al doppio coro con virtuosismo sconosciuto a ogni altro operista del tempo. Ciò valica i confini del semplice effetto, e assume significati più complessi di quelli attuati in un *grand-opéra* perché l'artificio si sposa in modo armonioso al dramma. Una simile mobilitazione corale certo dovette suonare nuova per le abitudini correnti, anche quando si muoveva nelle tipologie più comuni. Si prenda l'*ensemble* guerresco nel second'atto («Zum Streite sümet nicht», sc. 3) che precede l'irrompere di Telramund: voci maschili e orchestra s'integrano a perfezione senza l'enfasi retorica che accomuna brani del genere presenti in tutte le scene del tempo. Né Wagner cadde nel convenzionale musicando il famosissimo squarcio nuziale all'inizio del terz'atto, dove l'abusata marcia ha sonorità tenui e addolcite, e l'elemento trionfale è tenuto a distanza per preparare più coerentemente la scena seguente fra Lohengrin ed Elsa. Non a caso il punto più impressionante come spiegamento di effetti – banda, immenso coro, squilli da ogni angolo per ogni annuncio dell'araldo – si era avuto nel finale d'atto precedente.

Anche l'imponente ricorso agli effetti di musica in scena rimanda alla tradizione francese. *Lohengrin* è opera di sfide e bandi, e dunque spesso gli araldi appaiono, annunciati da squilli di trombe nascoste alla vista del pubblico. Il fine rimane quello di alludere realisticamente ad altri spazi, ma la disposizione degli ottoni è immaginata con una precisione assoluta, e più virtuoso del solito il loro compito. Memorabile è l'intervento delle trombe nella scena del duello

fra Lohengrin e Telramund (due chiamate e il tocco) che scandisce una musica agitata echeggiante modi weberiani, e in occasione del bando a Telramund nel secondo atto. Su un possente pedale di quinta il movimento della fanfara si trasmette all'intera orchestra, mentre l'arpeggio degli archi pare una prova generale del *Rheingold*.

Se nelle scene di massa manipolò le convenzioni del *grand-opéra* creando una polarità collettiva, Wagner non fu meno abile nello stabilire complesse relazioni fra le due coppie dei protagonisti rifacendosi alla prassi italiana. Voci acute e gravi sono contrapposte al primo livello di funzionalità drammatica, in uno scontro acerrimo in cui Ortrud gioca una parte decisiva. Il rapporto che essa intrattiene con Telramund è simile a quello che lega Lady Macbeth al marito. Nell'atto iniziale il baritono ha una condotta nobile per quanto anodina, e col declamato drammatico ch'è sua cifra stilistica si oppone al lirismo di Elsa in una strenua difesa della propria causa. Perduta la battaglia, e anche in parte le sue ambizioni, ritrova nuova forza nelle parole della consorte, che gli fornisce un ottimo alibi per la sua sconfitta e al tempo stesso la soluzione dei suoi problemi.

Ortrud è forse il personaggio più rifinito e interessante, e sicuramente quello vocalmente più sfaccettato. All'inizio del secondo atto una lunga e sinistra melodia in Fa diesis minore dei celli, ripresa dai fagotti sul rullo dei timpani s'incarica di trasmettere la forza maligna di cui è portatrice, e al tempo stesso di caratterizzare la cupa atmosfera sonora in cui si svolge la scena tra i due 'cattivi'. Il clima viene rotto da una sontuosa musica di ottoni da fuori scena che rappresenta la festa che si tiene nel palazzo, un tipico stilema melodrammatico. L'allegria collettiva si contrappone alla trama sinistra dei destini individuali in un clima armonico dominato da accordi di settima diminuita – e nelle opere di Donizetti e Verdi, da *Lucia* a *Ermani*, si erano vissuti sovente simili contrasti. Durante il lungo duetto, recitativo e arioso s'alternano, con soluzioni straordinarie nei punti chiave. La linea cromatica discendente dei legni acuti s'incrocia con quella ascendente dei fagotti e del clarinetto basso quando Friedrich inizia a piegarsi alla luciferina veemenza della sua donna («Du wilde Seherin»): la rappresentazione del suo segreto turbamento non poteva trovare espressione più significativa. Qui cede il

suo tormentato senso dell'onore sino all'abbandono nelle mani di Ortrud, che si fa carico della sua psicologia labile: il trascinate a due all'unisono («Der rache Werk») sancisce come un giuramento la loro unione. In questo amplissimo scorcio, condotto secondo tutti gli schemi del dramma psicologico, si attuano i presupposti indispensabili a che l'azione volga nel dramma secondo la strategia ideata da Ortrud. Ella inganna Telramund, facendogli credere di essere stato battuto non da un essere cui Dio ha dato forza ma da un uomo dotato di poteri magici che cadrebbero qualora fosse costretto a rivelare la propria identità. Vince così la sua titubanza, e la forza del dubbio s'appresta a entrare nell'animo di Elsa.

Il preludio del *Lohengrin* ha dato il primo esempio, un po' troppo capzioso, un po' troppo ben costruito, di come si può ipnotizzare anche con la musica.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, 7

Wagner differenziò con molta cura la coppia celeste da quella infernale. Elsa e Lohengrin hanno il privilegio di lunghi assoli in cui si pongono staticamente al centro dell'azione, rispettivamente nel primo e nell'ultimo atto, che tracciano un lungo arco drammatico e interagiscono grazie a finissimi artifici. Wagner ricorse alla relazione simbolica di tonalità, e legò il La bemolle alla protagonista femminile, mentre situò l'eroe mezzo tono sopra, intendendo forse raffigurarne la natura semidivina.

La musica associata nel corso di tutta l'opera all'anonimo cavaliere, e al Graal di cui è custode, ha un ruolo polivalente. La si ode nel preludio, un piccolo prodigio timbrico a fini drammatici. La triade di La maggiore affidata ai suoni armonici dei quattro violini soli si sovrappone allo stesso accordo degli altri violini (col delicato sostegno di flauto e oboi) divisi in quattro gruppi, con una dinamica impalpabile che va dal pianissimo al piano – nell'impiego del registro acuto fino al sopracuto è ravvisabile la pittura sonora dell'incorporeo. Segue poi la sequenza tematica vera e propria, ben contraddistinta da un trattamento a corale. Essa verrà ripresa sia come reminiscenza, sia variata come un *Leitmotiv* vero e proprio,

un sistema che Wagner avrebbe poi perfezionato. Dalla sua struttura intervallare dipendono anche altri temi e melodie, determinando ulteriori relazioni narrative. Quando Elsa compare innanzi al Re per il giudizio (sc. 2) il tema che la definisce viene enunciato in La bemolle minore a partire dal conseguente (oboe e corno inglese), poi riappare per intero svelando la sua parentela con la melodia del preludio, rafforzata dal breve passaggio in cui Wagner modula a Si doppio bemolle, enarmonico del La maggiore di Lohengrin. Quelle due battute simboleggiano la presenza immanente dell'eroe nell'animo della donna e la sua tensione verso di lui, e la derivazione tematica lega la coppia di amanti nobili con uno stretto reticolo musicale.

Nel suo assolo «Einsam in trüben Tagen» Elsa rievoca l'infelice infanzia, e dopo che il popolo e il Re hanno tentato di richiamarla alla realtà del giudizio che deve affrontare, i lineamenti del suo volto passano dalla gioia all'estasi mentre la musica parla in sua vece: la melodia del preludio risuona prima che ella descriva il cavaliere misterioso apparso in sogno. L'eterea armonia di violini – qui divisi in quattro parti con l'applicazione della sordina – trova solo ora un preciso referente nelle parole della protagonista. Che siamo nell'immaginazione della dama ce lo dice la sua tonalità che s'impone sulla realtà del suo paladino. Wagner dunque impiega una minuta strategia musicale per conferire al suo dramma validi presupposti, ma tutta questa tela di ragno non copre la tradizionale struttura bipartita dell'assolo: il racconto nella prima metà, l'estasi nella seconda.

Anche lo squarcio diabolico fra Ortrud e Telramund è inserito nel progetto globale di relazioni tonali in funzione drammatica. Vi prevale il Fa diesis minore che è emanazione, in quanto relativo, del La maggiore di Lohengrin, rapporto che instaura un livello più profondo di implicazioni. In questo modo Wagner non conferma la radicale contrapposizione fra bene e male indicata dai registri vocali – come sarebbe stato qualora le tonalità fossero più distanti nel circolo delle quinte – ed è come se l'eroe e il suo stesso mondo ponessero le premesse per annullarsi. L'analisi ci rivela un messaggio subliminale: c'è una forza necessitante che determina l'agire terreno. E il destino di Lohengrin deve compiersi nel mondo, come avverrà nel finale dove il ristabilimento dell'equilibrio passerà per la rinuncia all'amore, e il

ritorno del fratello di Elsa, tramutato in cigno, alle sembianze umane. La vicinanza fra le tonalità di Lohengrin e di Ortrud introduce nell'inconscio questo messaggio.

Anche i rapporti tematici rinforzano questa prospettiva. All'inizio del second'atto avevamo potuto cogliere la stretta relazione melodica (andamento discendente e figure puntate) fra due temi solidamente connotati: quello che esprimeva la diabolica perfidia di Ortrud e la sequenza 'del divieto', cioè la frase con cui Lohengrin nel primo atto aveva imposto a Elsa di non chiedergli mai nulla intorno alla sua origine («Nie sollst du mich befragen»). Nel grande finale corale del secondo atto, dominato dal tripudio per il prossimo matrimonio, Wagner li alterna in modo significativo. Il tema del divieto (archi gravi e legni) s'ode quando Sassoni e Brabantini difendono il diritto dell'eroe a conservare il proprio mistero («Wir schirmen ihm er es treu»). Ma quando per qualche istante s'attenuano i clamori, e Telramund s'avvicina ad Elsa per trasmetterle il dubbio, il clarinetto basso disegna il tema di Ortrud. Dopo che l'organo e le trombe hanno richiamato tutti alla cerimonia, Ortrud leva la mano in segno di minaccia verso gli sposi, ed è la sequenza del divieto (trombe e tromboni) che sottolinea enfaticamente quel gesto. Lo scambio dei motivi segnala che il personaggio che ha avviato il meccanismo fatale si è impadronito del grimaldello drammatico per forzare la porta della felicità amorosa.

Wagner affronta quindi l'atto conclusivo dopo averne preparato nel dettaglio la risoluzione. La solitudine della camera nuziale gli ispira alcune tra le più belle melodie dell'opera, fra cui spicca l'ardente dichiarazione «Fühl'ich zu dir» intonata dalla protagonista, che domina il lungo duetto in Mi maggiore. Ma Elsa pone impetuosa la sua domanda prima che Wagner rinvii la soluzione inventando un magistrale *coup de théâtre*: Telramund e i suoi seguaci irrompono in scena, Lohengrin uccide il rivale poi impartisce gli ordini perché il suo mistero venga chiarito di fronte alla corte schierata al gran completo.

L'agnizione, una delle più celebri del teatro Ottocentesco, è stata preparata con ogni cura, e soddisfa ogni aspettativa. Le trombe di scena annunciano l'evento solenne, ambientato simmetricamente sulle

sponde della Schelda dove era approdato Lohengrin nel primo atto. L'effetto di avvicinamento nello spazio prodotto dal suono degli ottoni che segnalano l'arrivo di gruppi di dignitari e cavalieri (cinque gruppi di tagli diversi più il tamburo militare) è un modello d'illusione scenica fra i più importanti (se ne ricorderà Verdi nel terzo atto di *Otello*): la sfavillante tonalità di Do maggiore accoglie l'ingresso del Re. Rapido si diffonde lo sconcerto, mentre puntualmente il motivo del divieto in La bemolle minore accompagna l'entrata di Elsa, ed evolve nel tema di Ortrud. Questa contiguità vale come un fulmineo *raccourci* che ci ricorda un meccanismo già scattato.

Il tema del Graal risuona nell'area tonale della protagonista, ma subito l'innalzamento di semitono ci annuncia l'inevitabile distacco che porta al La maggiore in cui Lohengrin intona l'attesissimo «Im fernem Land». La linea vocale ha sostanzialmente un carattere recitativo, mentre tutta la carica emotiva è affidata alla ripresa del preludio. Pochi brani toccano vertici così elevati con tanta economia di materiale, grazie alla forza della memoria e all'affezione prodotta dal riascolto, ora finalmente legata all'affermazione della superiore nobiltà del protagonista. Più che il racconto del tenore conta la rasserenante rappresentazione del suo ambiente, che torna a riappropriarsi di una sua emanazione. Dopo questo squarcio Lohengrin rende sembianze umane al fratello di Elsa vanificando l'ultimo malefizio di Ortrud prima di congedarsi.

È una conclusione solo apparentemente pessimistica, in realtà il distacco è necessario quanto consolatorio. Chi lascia per seguire la propria autentica vocazione non soffre veramente, esattamente come il protagonista dei *Contes d'Hoffmann* che s'addormenta nel segno della propria Musa. In *Una comunicazione ai miei amici* era stato Wagner stesso a fornirci una chiave ermeneutica del *Lohengrin* fortemente impregnata d'ideologia romantica, dichiarando di aver messo a fuoco «l'aspetto principale del tragico nella situazione del vero artista nei confronti della vita del presente» il cui desiderio «è di essere apertamente accettato e capito attraverso il sentimento». Poco prima egli aveva premonito sul rischio di non cogliere nell'opera «altro che la categoria cristiano-romantica», stigmatizzata come «esteriorità accessoria».

Ma questa prospettiva è tutt'altro che esorcizzabile in nome delle vere intenzioni dell'autore. Lohengrin è il rappresentante terreno di una volontà trascendente cui deve obbedire, e la variante del mito trinitario non si può mascherare: egli discende da un regno umano e celeste al tempo stesso, il Monsalvato, cui farà ritorno. L'arco tracciato in direzione del *Parsifal* è evidente, e stupisce che Nietzsche, detrattore implacabile di ogni manifestazione cristiana, non l'abbia colto. Solo dopo le fiamme della *Götterdämmerung* il filosofo intravide il voltafaccia di Wagner, ma tenne in scarso conto che valori 'cristiani' erano già presenti nel *Lohengrin*. Valori che, come abbiamo visto, avevano anche un chiaro risvolto ideologico-politico, l'istanza pangermanista.

La penetrazione italiana del teatro wagneriano iniziò proprio con quest'opera. Anche nel nostro frammentato paese, agitato da moti carbonari e irridentisti, un popolo diviso cercava l'unità contro i nemici stranieri, ma il Cristianesimo non poteva svolgere un ruolo conciliatorio, dopo che Pio IX aveva deluso le speranze di molti democratici. Quando *Lohengrin* fu diretto da un grande verdiano come Mariani a Bologna nell'ottobre del 1871, oltre vent'anni erano passati dalla prima assoluta, e certo Verdi, spettatore critico di quel trionfo ma uomo di teatro dal fiuto inoppugnabile, ben comprese le novità di quella drammaturgia musicale, come le inevitabili imperfezioni che un'artista ancora alla ricerca della propria autentica vocazione non può che commettere. Lo avvicinava al collega tedesco l'obiettivo di valicare i condizionamenti delle reciproche tradizioni in nome della verità universale del dramma. Ma altri intellettuali italiani, specialmente nell'ambiente scapigliato, preferirono esaltare in Wagner l'alfiere del nuovo, magari senza conoscerne gli autentici presupposti, e propugnare un'improduttiva antinomia fra i due maggiori genii del teatro musicale ottocentesco. Superare gli angusti limiti di quel provincialismo culturale è un processo di presa di coscienza critica ancora oggi non del tutto compiuto.