

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 6

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2004-2005  
Lirica e Balletto

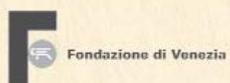
# PARSIFAL



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

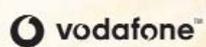
---



Provincia di Venezia



CASINÒ DI VENEZIA



COMITÉ FRANÇAIS  
POUR LA SAUVEGARDE  
DE VENISE

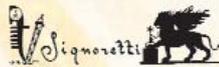
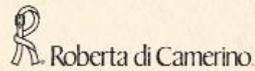
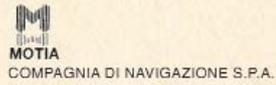
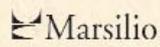
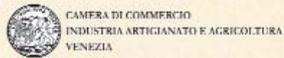
---

ALBO DEI SOCI FONDATORI



## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



---

ALBO DEI SOCI FONDATORI

---

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Paolo Costa  
*presidente*

Luigino Rossi  
*vicepresidente*

Cesare De Michelis  
Pierdomenico Gallo  
Achille Rosario Grasso  
Mario Rigo  
Valter Varotto  
Giampaolo Vianello  
*consiglieri*

---

*sovrintendente*  
Giampaolo Vianello  
*direttore artistico*  
Sergio Segalini

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano  
*presidente*  
Adriano Olivetti  
Paolo Vigo  
Maurizia Zuanich Fischer

---

## SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---



# PARSIFAL

---

*dramma sacro in tre atti*

*libretto e musica di* **Richard Wagner**

**Teatro La Fenice**

sabato 12 marzo 2005 ore 18.00 turno A  
martedì 15 marzo 2005 ore 18.00 turno D  
venerdì 18 marzo 2005 ore 18.00 turno E  
domenica 20 marzo 2005 ore 15.00 turno B  
mercoledì 23 marzo 2005 ore 15.00 turno C

---

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 **6**





Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), *Richard Wagner*. Olio su tela. Parigi, Museo del Louvre. In alto a sinistra si legge: «15 gennaio 1882. Palermo» (per la storia di questo ritratto, cfr. Martin Geck, *Die Bildnisse Richard Wagners*, München, Prestel-Verlag, 1970, pp. 155-156).

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 6

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 *Parsifal*, un'opera «cattiva»  
di Michele Girardi
- 9 Jürgen Maehder  
Strutture formali e intervallari nella partitura del *Parsifal*
- 31 Giovanni Guanti  
W il *Parsifal*
- 41 Denis Krief  
La ferita del teatro
- 47 *Parsifal*: libretto e guida all'opera  
a cura di Riccardo Pecci
- 135 *Parsifal* in breve  
a cura di Gianni Ruffin
- 137 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 147 Riccardo Pecci  
Bibliografia
- 155 *Online*: l'eterno dio  
a cura di Roberto Campanella
- 163 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
*Parsifal* 1914: in pubblico dominio  
a cura di Franco Rossi

# Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Am 26. und 28. Juli

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

am 30. Juli, 1. 4. 6. 8. 11. 13. 15. 18. 20. 22. 25. 27. 29. Aug. 1882

öffentliche Aufführungen des

## PARSIFAL.

Ein Bühnenweihfestspiel von RICHARD WAGNER.

### Personen der Handlung in drei Aufzügen:

Amfortas	Herr Reichmann.	Kundry	Frau Materna.
Titirel	„ Kindermann.		Fräulein Brandt.
Gurnemanz	„ Scuria.	Erster	„ Malten.
	„ Siehr.	Zweiter	
	„ Winkelmann.	Erster	Gralwritter
Parsifal	„ Gulbins.	Zweiter	Herr Fuchs.
	„ Jäger.	Dritter	„ Stumpf.
Klingsor	„ Hill.	Vierter	
	„ Fuchs.		Fräulein Gally.
			„ Keil.
			Herr Mikarey.
			„ v. Hülbenet.
Klingsor's Zaubermädchen:		I. Gruppe	Fräulein Herson.
Sechs Einzel-Sängerinnen:		II. Gruppe	„ Meta.
			„ Pringle.
			„ André.
			„ Gally.
			„ Hebe.

und Sopran und Alt in zwei Chören, 24 Damen.

Die Bruderschaft der Gralwritter, Jünglinge und Knaben.

### Ort der Handlung:

Auf dem Gebiete und in der Barz der Gralhöler „Munsbratt“; Gegenstand im Charakter der nordischen Götter des germanischen Spaniens. — Sollen Klingsor's Zauberbeschwörung, im Schlüsselzuge derselben Götter, dem arischen Spanien zugewandt annehmen.

Beginn des ersten Aufzuges	1 Uhr.
„ „ zweiten „	6 1/2 „
„ „ dritten „	8 1/2 „

Locandina della prima rappresentazione assoluta.

# PARSIFAL

*dramma sacro in tre atti*

libretto e musica di **Richard Wagner**

*personaggi e interpreti*

<i>Amfortas</i>	Wolfgang Schöne
<i>Titurel</i>	Ulrich Dünnebach
<i>Gurnemanz</i>	Matthias Hölle
<i>Parsifal</i>	Richard Decker
<i>Klingsor</i>	Mikolaj Zalasinski
<i>Kundry</i>	Doris Soffel
<i>Primo cavaliere</i>	Iorio Zennaro
<i>Secondo cavaliere</i>	Federico Sacchi
<i>Primo scudiero</i>	Liesl Odenweller
<i>Secondo scudiero</i>	Elisabetta Martorana
<i>Terzo scudiero</i>	Roberto Covatta
<i>Quarto scudiero</i>	Gianluca Moschetti
<i>Prima fanciulla fiore</i>	Catherine Cangiano
<i>Seconda fanciulla fiore</i>	Elisabetta Martorana
<i>Terza fanciulla fiore</i>	Sara Allegretta
<i>Quarta fanciulla fiore</i>	Liesl Odenweller
<i>Quinta fanciulla fiore</i>	Ragnhild Kristina Motzfeld
<i>Sesta fanciulla fiore</i>	Julie Mellor
<i>Voce dall'alto</i>	Claudia Clarich

*maestro concertatore e direttore*

**Gabor Ötvös**

*regia, scene, costumi e luci*

**Denis Krief**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro Emanuela Di Pietro*

**Camerata Silesia**

*direttore del Coro Anna Szostak*

**Piccoli Cantori Veneziani**

*direttore del Coro Mara Bortolato*

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

*mimi*

Ivan Boito, Arianna Bolzonella, Alice Borin, Jacopo Bullo, Francesco Cian,  
Alioune Ndiaye Fall, Marianna Franceschin, Claudio Galdiolo,  
Federico Hadziefendic, Chiara Pauluzzi, Stefania Zamai, Silvia Zanatta,  
Chiara Zanetti, Riccardo Zara, Moritz Zavan

---

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro di sala</i>	Aldo Guizzo
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altri direttori di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>aiuto regia</i>	Thaddeus Strassberger
<i>assistente alla scenografia</i>	Danilo Fresta
<i>assistente ai costumi</i>	Marco Nateri
<i>collaboratore alla realizzazione delle luci</i>	Fabio Baretin
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
	Jung Hun Yoo
	Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>consulente linguistico</i>	Sebastian Schwarz
<i>pianista accompagnatore (Piccoli Cantori Veneziani)</i>	Pierluigi Piran
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Decorpan (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Calzature artistiche Sacchi (Firenze)
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

## *Parsifal*, un'opera «cattiva»

Legato estremo dell'arte magica del suo creatore, il *Parsifal* è il dono di Wagner a tutta l'arte moderna, un dono che germoglia nei giardini *fin-de-siècle* e che vive, perciò, di profonde quanto insolubili contraddizioni.

A questo capolavoro, in particolare, riservò i suoi strali Friedrich Nietzsche («Il *Parsifal* è infatti un'opera della malvagità, della brama di vendetta, del segreto veneficio contro i presupposti della vita, un'opera *cattiva*»), certo il più famoso fra i suoi detrattori, diffusi peraltro a tutte le latitudini. Ne sia prova il manifesto che Marinetti pubblicò nel gennaio del 1914, prendendosela con lo strano binomio «tango e *Parsifal*». Il documento, tra i più volgari e sconclusionati del cavaliere-vessillifero del Futurismo, ha scatenato la *vis* polemica di Giovanni Guanti, che intitola il suo saggio *W il «Parsifal»*, e si lancia in un esame ironico e corrosivo di alcuni aspetti della ricezione wagneriana intorno al cosiddetto «giorno del *Parsifal*». Era il primo gennaio 1914 quando, «preceduto e affiancato da un imponente *battage* pubblicitario, che non ebbe nulla da invidiare in invasività e pervasività a quelli odierni», per dirla con lo studioso, il capolavoro, caduto il vincolo che lo legava a Bayreuth, iniziò il suo viaggio nei teatri di tutto il mondo. In quel fatidico 1914 giunse anche a Venezia, in una stagione che, con notevole intelligenza impresariale, metteva in scena entrambi i capolavori finali dei due giganti dell'opera ottocentesca: Verdi e Wagner – *Parsifal* e *Falstaff*. Si legga la cronaca di quell'importante stagione della Fenice, con risvolti ironici poco prevedibili, nella rubrica di Franco Rossi.

Che l'opera debba essere vista da molteplici angoli di visuale lo prova questo sesto volume de «La Fenice prima dell'Opera» 2004-2005, e si legga in proposito la bibliografia – dove Riccardo Pecci da ampiamente conto, senza reticenze sugli aspetti anche più ambigui del pensiero wagneriano, del dibattito in corso tra gli studiosi di teatro musicale, ma anche di estetica e filosofia –, per poi tornare al saggio iniziale di Jürgen Maehder, centrato su questioni sostanziali di forma e struttura. Lo studioso tedesco, tra i maggiori specialisti wagneriani odierni, concentra la sua attenzione analitica in particolare sull'inizio del lungo confronto tra il protagonista e la misteriosa Kundry, che cerca di sedurlo per ottenere la salvezza. L'arte sottile di Wagner, in grado di rendere 'parlante' ogni sfumatura della musica, a cominciare dagli intervalli su cui s'articola il nome «Parsifal», ne esce illuminata. Così come risalta la sua fantasia di inventore di nuove forme, coordinate in una macrostruttura poggiata su assi di simmetria musicale e visi-

va – e lo provano *ad abundantiam* le conclusioni degli atti primo e terzo, dove l'esigenza scenica di rappresentare un rito a dir poco cruciale per le sorti del mondo occidentale, è talmente precisa e ardita da stimolare atmosfere sonore in grado di esaltarla ed esserne esaltate, laddove le voci sfumano verso il cielo della cupola del 'tempio', invisibili e senza sostanza sessuale.

Di particolare rilievo, in questo volume, è anche l'edizione del libretto, cui è posta a fronte la traduzione italiana di Guido Manacorda (tuttora insuperata a nostro avviso), corredato da una guida all'ascolto ancor più minuziosa dell'usuale, redatta da Riccardo Pecci. Non è certo facile districare i fili di una partitura tanto complessa, visto che, come nota Pecci, «per noi spettatori odierni, con le nostre comprensibili ingenuità, cercare di capire *Parsifal* è un pochino come addentrarsi nel palazzo di Barbablù descritto nelle *Contes de ma mère l'Oye* di Perrault: la storia ci ha consegnato un pesante mazzo di 'chiavi' interpretative di cui far uso, e con esse pian piano schiudiamo una serie di usci [...]. Alla fine del magnifico percorso, ci attende a sorpresa lo 'stanzino in fondo al grande corridoio al pianterreno' della fiaba».

Lasciamo al lettore il privilegio di aprire quell'uscio, con l'augurio di trovare ciò che la sua curiosità gli avrà suggerito, magari confrontandosi con i pensieri sconnessi di Marinetti il quale, dopo aver liquidato il tango argentino (perché «minaccia di impudire tutte le razze, gelatinizzandole»), ribadisce con forza che «*Parsifal* è peggio, poiché inocula [...] una incurabile nevrastenia musicale» – o seguendo l'intuizione di Jean-Jacques Nattiez, che propone di considerare la *Recherche* di Marcel Proust come «una moderna *Queste du Saint Graal*». Oppure il lettore può anche scoprire, come il nostro Caronte informatico Roberto Campanella, il preannuncio di atmosfere decadenti, insieme a tecniche cui guarderanno le successive avanguardie: siamo certi che ognuno potrà trovare, aprendo questo forziere, molto conforto per lo spirito, ma poche certezze.

La produzione di *Parsifal* oggi di scena nasce nel lutto di tutto il Teatro La Fenice per la morte del suo direttore musicale, che si accingeva a dirigerla: questo volume non può che essere idealmente dedicato, con affetto riconoscente, alla memoria di Marcello Viotti.

*Michele Girardi*

Jürgen Maehder

## Strutture formali e intervallari nella partitura del *Parsifal*

Un admirable document sur l'inutilité des formules: c'est *Parsifal* [...] dementi génial à la Tétralogie.

CLAUDE DEBUSSY<sup>1</sup>

### I

Il problema dei fattori costituenti la forma nel dramma musicale di Richard Wagner, che Alfred Lorenz affrontò in modo radicale postulando il principio universale della cosiddetta *Barform*, si ripropose con maggiore urgenza al tramonto delle considerazioni dello stesso Lorenz. Lo schema della *Barform* tripartita, che lo studioso aveva tratto – pur spogliandolo della sua funzione storica di forma-*Lied* del *Meistersang* – dalle spiegazioni teoriche di Hans Sachs nei *Meistersinger* era stato qui ridotto al principio astratto della successione di 'identico' e 'non-identico' (A-A-B). Sebbene Lorenz avesse tentato di evitare la prevedibile accusa di muoversi in una zona di confine fra dimostrazione scientifica e libero volo della fantasia, richiamandosi all'intuizione artistica,<sup>2</sup> non tardò tuttavia una reazione all'uso generico di uno schema formale astratto.

In tre saggi fondamentali, Carl Dahlhaus<sup>3</sup> e Rudolf Stephan<sup>4</sup> hanno dimostrato come l'applicazione delle categorie formali di Lorenz a sezioni musicali di ampiezza molto variabile – da sedici fino a ben ottocentoventiquattro battute, in caso estremo – conduca allo svuotamento del loro significato e all'irrigidimento dell'analisi musicale in vuoto schematismo. Poiché Lorenz concepiva le sue costruzioni come completamento della dimensione leitmotivica del dramma musicale wagneriano, fissata nella letteratura critica tradizionale di stretta osservanza bayreuthiana,<sup>5</sup> esse furono criticate per aver postulato una dicotomia tra «forma» e «contenuto», esprimendo quindi una posizione epistemologicamente arretrata rispetto a gran parte delle estetiche del secolo diciannovesimo.

---

<sup>1</sup> CLAUDE DEBUSSY, *L'Influence de la musique allemande sur la musique française*, «Mercure de France», gennaio 1903 («Un ammirevole documento sull'inutilità delle formule: *Parsifal* [...] geniale smentita alla Tétralogia»).

<sup>2</sup> Cfr. ALFRED LORENZ, *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»*, Berlin, Max Hesse, 1924, p. 123 e segg.

<sup>3</sup> CARL DAHLHAUS, *Wagners Begriff der dichterisch-musikalischen Periode*, in *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, a cura di Walter Salmen, Regensburg, Bosse, 1965, pp. 179-194; ID., *Formprinzipien in Wagners «Ring des Nibelungen»*, in *Beiträge zur Geschichte der Oper*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1969, pp. 95-129.

<sup>4</sup> RUDOLF STEPHAN, *Gibt es ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner?*, in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1970, pp. 9-16 («Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 23»).

<sup>5</sup> HANS VON WOLZOGEN, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners Festspiel «Der Ring des Nibelungen»*, Leipzig, F. Reinboth, 1876.



Klingesor (Klingsor) von Ungerlant, nel Codice Manesse (219v), Heidelberg, Universitätsbibliothek. Sotto il nome di Klingsor (l'incantatore nemico del Gral sia nel poema di Wolfram che nell'opera di Wagner) compare nel codice un poema di vari autori noto come *Der Wartburgkrieg*, databile agli anni 1240-1260. Klingsor è la figura centrale in basso; in alto il langravio Hermann V di Turingia con la moglie. Da *Codex Manesse. Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschriften*, a cura di Ingo F. Walker con la collaborazione di Gisela Siebert, Frankfurt am Main, 1988).

Sia nel caso dell'inventario dei *Leitmotive* diligentemente compilato da Hans von Wolzogen, sia in quello della *Barform*, che Lorenz scopre ovunque nell'opera wagneriana, sorge il sospetto che si tratti di semplificazioni. A causa di questa interpretazione, ciò che nella musica wagneriana risulta irriducibile a mera categoria formale – i processi di ininterrotta trasformazione, l'onnipresente confluire dei motivi l'uno nell'altro, come pure il loro emergere l'uno dall'altro<sup>6</sup> – fu ridotto a concetto («auf den Begriff gebracht» nel senso hegeliano), ma senza riconoscergli, allo stesso tempo, la fondamentale mediazione fra 'identico' e 'non-identico'. Negli schemi riduzionistici delle sue macroforme, così come nelle tavole dei *Leitmotive*, si possono individuare tentativi di ricondurre le strutture specifiche del dramma wagneriano a quelle consuete del pensiero musicale. Che in tal modo ci si proponesse una sorta di 'salvataggio' musicologico del compositore Wagner, per il tramite di concetti come quelli di costruzione formale e di lavoro motivico-tematico derivati dalle opere del classicismo viennese, appare chiaro dall'uso negativo che ne fece Theodor Wiesengrund Adorno, nella sua celebre monografia sul compositore.<sup>7</sup> Il grande influsso esercitato dall'interpretazione di Lorenz, ancora all'indomani della seconda guerra mondiale, è testimoniato proprio dall'impiego dei suoi schemi da parte dello stesso Adorno.<sup>8</sup>

L'importanza della ricerca musicologica sulla costruzione formale e sul rapporto fra micro- e macroforme nel dramma musicale wagneriano difficilmente può essere sopravvalutata. Una migliore comprensione delle opere della maturità di Wagner sembra infatti in grado non soltanto di gettare nuova luce sulla storia della composizione nel tardo Ottocento, ma anche di ampliare le nostre conoscenze sulla tecnica compositiva delle generazioni successive.<sup>9</sup> Come dimostra un confronto con le opere di Claude Debussy, Richard Strauss e Hans Pfitzner concepite sotto l'influsso diretto del *Musikdrama*, l'assimilazione della tecnica leitmotivica, l'arricchimento dello spettro cromatico per influsso dell'armonia (sia per la disposizione degli accordi sia per la loro correlazione con le strutture drammaturgiche), così come la graduale appro-

<sup>6</sup> Cfr. CARL DAHLHAUS, *Wagners Kunst des Übergangs: Der Zwiesgespräch in «Tristan und Isolde»*, in GERHARD SCHUHMACHER, *Zur musikalischen Analyse*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, pp. 475-486; KLAUS EBBEKE, *Richard Wagners «Kunst des Übergangs». Zur zweiten Szene des zweiten Aktes von «Tristan und Isolde», insbesondere zu den Takten 634-1116*, in *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, a cura di Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt, Wilhelm Seidel, Laaber, Laaber, 1990, pp. 259-270.

<sup>7</sup> THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Versuch über Wagner*, Berlino, Suhrkamp, 1952 (trad. it. in ID., *Wagner-Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1966); cfr. in proposito: RICHARD KLEIN, *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991; ID., *Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des «Versuch über Wagner»*, in *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, a cura di Richard Klein, Claus-Steffen Mahnkopf, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, pp. 167-205.

<sup>8</sup> Cfr. PETER ACKERMANN, *Richard Wagners «Ring des Nibelungen» und die Dialektik der Aufklärung*, Tutzing, Schneider, 1981.

<sup>9</sup> Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Orchestrationstechnik und Klangfarbendramaturgie in Richard Wagners «Tristan und Isolde»*, in *Ein deutscher Traum*, a cura di Wolfgang Storch, Bochum, Edition Hentrich, 1990, pp. 181-202; versione it.: *Vestire di suoni la notte – Il «Tristano e Isotta» di Wagner come costruzione timbrica*, in *Tristan und Isolde*, Venezia, Teatro La Fenice, 1994, pp. 115-137 (programma di sala).

priazione della strumentazione e dell'estetica dei timbri, si compiono in maniera molto differenziata. La notevole diversità dei risultati raggiunti in un'analoga situazione estetica si può cogliere anche nel riallacciarsi dei compositori *fin-de-siècle* all'uno o all'altro dei vari periodi stilistici succedutisi nell'evoluzione del linguaggio wagneriano.<sup>10</sup> Carolyn Abbate ha dimostrato quanto profondamente la tecnica wagneriana di caratterizzare singoli personaggi per mezzo di specifiche tonalità avesse influenzato Claude Debussy, e con quanta schematicità tale principio fosse applicato nei primi schizzi del *Pelléas et Mélisande*.<sup>11</sup>

Nella formula di «arte della transizione» wagneriana si rispecchia non solo l'orgoglio per la conquista di una totale trasformabilità del materiale motivico-tematico, ma anche il concetto di una rappresentazione musicale dell'azione che concepisce l'onnipresente «commento orchestrale», nella sua peculiare funzione di identificazione psicologica degli spettatori con i personaggi in scena, come compito della tecnica compositiva e come sfida alla capacità dell'autore di dar vita a un organismo musicale coerente. Come il commento dell'«orchestra onnisciente» si doveva adattare al corso dell'azione e all'intreccio delle argomentazioni – si pensi soltanto al lungo scontro fra Wotan e Fricka nell'atto secondo della *Walküre* –, così un'illustrazione psicologicamente credibile degli eventi scenici richiedeva altrettanta varietà, tale da superare di gran lunga ciò che poteva essere realizzato attraverso un mero sviluppo motivico-tematico.<sup>12</sup>

Fu Adorno a dimostrare come la complessità del linguaggio musicale concepito per l'orchestra del *Parsifal* oltrepasasse quella raggiunta nel *Ring des Nibelungen*; egli discusse soprattutto l'artificiosa conciliazione, realizzata nel *Parsifal*, tra sfere espressive tradizionalmente divergenti nell'opera romantica tedesca:

L'esperienza compositiva più matura di Wagner tenta di mitigare l'antica contraddizione della sua opera, quella tra il 'diatonico' saturato di fanfare e il 'cromatico' più morboso: mentre il cromatico è esiliato all'inferno, [...] il diatonico vi è alieno, nascosto da relazioni tra accordi modal, anomali gradi congiunti in minore.<sup>13</sup>

La caratterizzazione adorniana dei motivi conduttori nel *Parsifal* come 'sigle', «corrosi per così dire dall'interno dal loro contenuto allegorico, asceticamente emaciati e desensualizzati»,<sup>14</sup> rimanda solo all'aspetto esterno di un fenomeno tecnico, il cui vero fondamento va attribuito a una maggiore trasformabilità del materiale musicale. Ste-

<sup>10</sup> Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Formen des Wagnerismus in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik – Literatur – Kunst – Politik*, a cura di Annegret Fauser, Manuela Schwartz, Leipzig, Universitätsverlag, 1999, pp. 449-485; ID., «La giusta prospettiva dell'orchestra». *Die Grundlagen der Orchesterbehandlung bei den Komponisten der 'jovane scuola'*, «Studi pucciniani» 3, 2004, pp. 105-149.

<sup>11</sup> CAROLYN ABBATE, «Tristan» in the Composition of «Pelléas», «Nineteenth-Century Music», v/2, 1981, pp. 134-141.

<sup>12</sup> Si veda in proposito: JÜRGEN MAEHDER, *Studi sul rapporto testo-musica nell'«Anello del Nibelungo» di Richard Wagner*, «Nuova rivista musicale italiana», XXI/1, 1987, pp. 43-66 e XXI/2, 1987, pp. 255-282.

<sup>13</sup> THEODOR W. ADORNO, *Zur Partitur des Parsifal*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, XVII, pp. 47-51: 49 (la trad. dei passi citati dall'originale tedesco, quando non altrimenti indicato, è di Cecilia Palandri).

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 48.

fan Kunze conìo la felice formulazione di «procedimento di variazione senza tema» per caratterizzare la tecnica compositiva delle opere mature di Wagner:

Forse si può affermare con una certa esagerazione: si tratta di un procedimento di variazione senza tema. Il tema non si consolida mai in modo tale che lo si riconosca nel senso solito di tema con variazioni. Ogni volta che si presenta la stessa struttura motivica, questa è allo stesso tempo se stessa e variazione, d'altronde, della forma in cui è comparsa.<sup>15</sup>

Una trasformazione senza il ritorno di elementi identici postula, in ultima analisi, l'idea di variazione continua di un materiale motivico privo d'identità. Il pensiero di una produzione costante di strutture musicali affini alla prosa risulta senza dubbio conciliabile con l'ideale compositivo di un ininterrotto commento musicale all'azione, come dimostra la partitura dell'*Erwartung* di Schönberg.<sup>16</sup> Essa tuttavia contraddice l'idea base della tecnica leitmotivica, fondata per l'appunto sulla possibilità di riconoscere gli elementi musicali con funzione semantica. Una limitazione dell'analisi musicale alle strutture diastematiche del dramma musicale wagneriano non darebbe risultati attendibili, soprattutto per quanto riguarda la sua produzione tarda, poiché una parte essenziale della costruzione musicale risiede nella metamorfosi continua del timbro orchestrale, la cui facoltà di produrre perfino una «logica dei timbri» è stata messa in rilievo da chi scrive.<sup>17</sup>

Lo stesso Wagner discusse la logica inerente ai timbri musicali, paragonandoli alla funzione logica del linguaggio umano, in un famoso passo di *Opera e dramma*:

Nella sua determinativa influenza sulla specialità del suono che esso può rendere, un strumento musicale si potrebbe qualificare come «il suono iniziale concordante e radicale», che si presenta quale un'allitterazione legativa per tutti i suoni che se ne possono ottenere. L'affinità degli strumenti fra loro si potrebbe, in conseguenza, determinare molto facilmente, tenendo conto della somiglianza di questo suono iniziale, a seconda che esso si manifesta, per così dire, come effetto di una pronuncia più morbida o più aspra della consonante, che, in origine, era loro comune ed eguale. In fatti noi possediamo famiglie di strumenti, alle quali appartiene originariamente un suono eguale; questo, secondo il carattere diverso dei componenti della famiglia, dà le gradazioni sonore in modo simile: Come, per es., nella lingua parlata vi ha affinità fra le consonanti P, B e W, e come colla W urtiamo nella somiglianza colla F, così l'affinità tra le famiglie d'istrumenti si potrebbe facilmente scoprire, percorrendo una estensione che è molto diramata.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Commento di Stefan Kunze nella discussione sul saggio di CARL DAHLHAUS *Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner*, in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* cit., p. 40.

<sup>16</sup> Cfr. CARL DAHLHAUS, *Ausdrucksprinzip und Orchesterpolyphonie in Schönbergs «Erwartung»*, in ID., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, Schott, 1978, pp. 189-194; ELMAR BUDDE, *Arnold Schönbergs Monodram «Erwartung» – Versuch einer Analyse der ersten Szene*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXVI/1, 1979, pp. 1-20.

<sup>17</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Shinwa, Monogatarikouzou, Neirokousei: Wagner Kenkyu no Paradaimutenkan (Mito, strutture narrative, costruzioni timbriche – Il cambiamento dei paradigmi nella ricerca wagneriana)*, in *Das Wagner Lexikon*, a cura di Tomoyoshi Takatsuji et al., Tokyo, Tokyo Shoseki Co., 2002, pp. 835-842.

<sup>18</sup> RICHARD WAGNER, *Oper und Drama*, in ID., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, 1907, IV, p. 166 (trad. it. di Luigi Torchi: *Opera e dramma*, Milano, Bocca, 1939<sup>3</sup>, p. 380).

Se la critica musicologica della prima metà del Novecento si era dedicata soprattutto alla classificazione di identità musicali nell'opera di Wagner, col risultato che l'aspetto della trasformazione continua veniva spesso trascurato, l'interesse della ricerca più recente si è spostato sulla flessibilità delle trasformazioni motiviche,<sup>19</sup> sulla ricchezza degli insiemi timbrici<sup>20</sup> e sul marcato carattere «epico» – nel senso della grande tradizione letteraria sin da Omero – del teatro wagneriano.<sup>21</sup> Il progresso più significativo ottenuto da una simile prospettiva d'indagine consiste nel fatto che per la prima volta l'analisi musicale ha riconosciuto piena legittimità al carattere performativo del *Musikdrama*, le cui componenti, determinate primariamente da esigenze sceniche – come l'intonazione del testo, la gestualità dei personaggi e i significativi 'assoli' della scena vuota, soprattutto nel *Ring* e nel *Parsifal*<sup>22</sup> – sono state finalmente apprezzate nella loro valenza drammatico-musicale e non solamente teatrale. Non sorprende che un'articolazione linguistica così complessa abbia favorito la svalutazione di importanti elementi strutturali, a vantaggio d'un'interpretazione riduttiva del dramma wagneriano come sorta di 'raddoppio musicale' degli eventi scenici, sincronizzati con una rete di motivi conduttori.

L'indagine su quali categorie formali – purché derivate dalla struttura di ciascuna opera e non semplicemente «calate dall'alto» – possano realmente adattarsi al linguaggio dell'ultimo Wagner viene focalizzata, in questo saggio, su due aspetti del *Parsifal* che si integrano vicendevolmente. La correlazione di micro- e macroforme, che nelle analisi di Lorenz viene in qualche modo offuscata dalle aporie di un concetto rigidamente formalistico, è stata sempre un problema specifico per l'analisi dell'ultimo Wagner. Mentre le dimensioni del *Ring* suggerirebbero, ad esempio, l'impiego di strutture prese dalla tradizione lirica, ma gonfiate a dimensioni temporali finora inudite, le analisi di Dahlhaus sulla dialogizzazione della tecnica del *Leitmotiv* lasciano intravedere la possibilità di un'interpretazione dei processi formali di Wagner in chiave opposta, intesi cioè come contrazioni di nessi ancora più estesi.<sup>23</sup> L'interazione di micro- e

<sup>19</sup> Cfr. STEFAN KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama, dargestellt an Beispielen aus «Holländer» und «Ring»*, in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* cit.; DAHLHAUS, *Wagners Kunst des Übergangs* cit.

<sup>20</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Timbre and orchestration in Wagner's «Tristan und Isolde»*, in *Tristan und Isolde*, a cura di Arthur Groos, Cambridge, Cambridge University Press, in corso di stampa («Cambridge Opera Handbook»).

<sup>21</sup> Si veda, in proposito: DIETER BORCHMEYER, *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart, Reclam, 1982 (trad. inglese di Stewart Spencer: *Richard Wagner: Theory and Theatre*, Oxford, Clarendon Press, 1991; ANETTE INGENHOFF, *Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*, Tübingen, Niemeyer, 1987; PETRA-HILDEGARD WILBERG, *Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus*, Freiburg, Rombach, 1996.

<sup>22</sup> Cfr. CARL DAHLHAUS, *Die Bedeutung des Gestischen im Musikdrama Richard Wagners*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1970; STEFAN KUNZE, *Naturszenen in Wagner Musikdrama*, in *Bayreuther Dramaturgie. «Der Ring des Nibelungen»*, a cura di Herbert Barth, Stuttgart-Zürich, Belsler, 1980, pp. 299-308; ID., *Richard Wagners imaginäre Szene. Gedanken zu Musik und Regie im Musikdrama*, in *Dramatisches Werk und Theaterwirklichkeit*, a cura di Hans Jürg Lüthi, Bern, Paul Haupt, 1983, pp. 35-44 («Berner Universitätsschriften», 28); ID., *Szenische Vision und musikalische Struktur in Wagners Musikdrama*, in ID., *De Musica*, a cura di Rudolf Bockholdt, Erika Kunze, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 441-452.

macrostrutture, cioè la mediazione compositiva fra dimensione leitmotivica e architettura formale globale, verrà dunque qui posta al centro: ad essa – e in particolar modo allo specifico intreccio di strutture semantiche, sceniche e propriamente musicali – saranno rivolti i seguenti tentativi d'analisi della partitura del *Parsifal*.

## II

La definizione tradizionale di motivo conduttore come combinazione di sostanza melodica e denotazione semantica – a cui si aggiunge spesso una precisa referenza testuale, dal momento che molti *Leitmotive* vengono presentati per la prima volta da una voce e sono dunque legati a un testo – si pone a ben guardare in una posizione ambivalente rispetto alla necessità ineludibile di definire delle strutture tonali. L'analisi di un 'precursore' del *Leitmotiv* wagneriano, cioè l'accordo di settima diminuita che, nel *Freischütz* di Weber, costituisce l'emblema sonoro del personaggio di Samiel, cioè dell'incarnazione del male, mostra che tale accordo contiene *in nuce* le quattro tonalità sulle quali si sviluppa l'intera scena che si svolge nella Gola del lupo.<sup>24</sup> In questo caso, dunque, il *Leitmotiv* non espone una tonalità 'propria', su cui articolare lo sviluppo della scena, ma rappresenta piuttosto un sostrato di eventi sonori, passati o futuri.

*Leitmotive* di una certa importanza nell'opera romantica di Wagner appaiono d'altra parte così strettamente connessi alla visione di una specifica tonalità, che si esauriscono, per così dire, nell'inveramento della loro tonalità-base.<sup>25</sup> Alla dicotomia fra elaborazione continua – cioè la forma mutevole dei *Leitmotive* – e necessità di riconoscibilità in quanto portatore di valenza semantica – cioè obbligo di una qualche identità del tema conduttore in ognuna delle sue apparizioni – corrisponde nel Wagner della maturità una tendenza crescente verso la separazione fra l'aspetto diastematico nella dimensione orizzontale, cioè della linea melodica, e quello verticale, cioè della base armonica implicita nel *Leitmotiv*. Un tema come quello della spada nel *Ring*, che si articola sulle note di un solo accordo, sarebbe difficilmente concepibile nel *Parsifal*, e sopravvive nel *Siegfried* e nella *Götterdämmerung* soltanto quale fossile di un linguaggio seriore, la cui differenza con l'ultimo stile rende tangibile la storicità intrinseca alla musica del *Ring*.<sup>26</sup> Il nesso fra specifici *Leitmotive* e determinate tonalità, ancora presente nelle opere romantiche di Wagner, fu trasformato nei drammi musicali in una tecnica compositiva di grande complessità, le cui implica-

<sup>23</sup> Cfr. DAHLHAUS, *Formprinzipien in Wagners «Ring des Nibelungen»* cit.; ID., *Wagners Kunst des Übergangs* cit.; ID., *Der Wahn-Monolog des Hans Sachs und das Problem der Entwicklungsform im musikalischen Drama*, «Jahrbuch für Opernforschung» 1, 1985, pp. 9-25.

<sup>24</sup> Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Poesia del suono e natura demoniaca. Sulla drammaturgia dei timbri nel «Freischütz» di Carl Maria von Weber*, «La Fenice prima dell'Opera», 2004/5, pp. 103-130: 116-125.

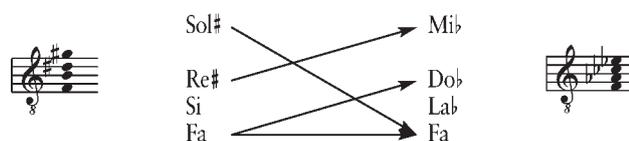
<sup>25</sup> Il La maggiore del tema di Lohengrin è solo un caso celebre fra molti altri: cfr. JÜRGEN MAEHDER, «Lohengrin» di Richard Wagner. *Dall'opera romantica a soggetto fiabesco alla fantasmagoria dei timbri*, Torino, Teatro Regio, 2001, pp. 9-37 (programma di sala).

<sup>26</sup> KUNZE, *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama* cit.; Richard Benz, *Zeitstrukturen in Richard Wagners «Ring des Nibelungen»*, Frankfurt-Bern, Peter Lang, 1994.

zioni per la musica del Novecento attendono ancora un'indagine sistematica.<sup>27</sup>

Mentre le innovazioni armoniche di Wagner sono state indagate nei secoli diciannovesimo e ventesimo, tramite le categorie tradizionali dell'armonia cromatica ed enarmonica, cioè in una prospettiva che potenzialmente tendeva alla continua mediazione fra tutte le tonalità, le ultime partiture si rivelano sorprendentemente ricche di strutture accordali che resistono al principio di trasposizione. Ciò è particolarmente evidente in accordi con funzione leitmotivica, che nel corso di un'intera opera si presentano ovunque, o prevalentemente, sulla stessa altezza. Un esempio particolarmente interessante di accordo leitmotivico fortemente non trasportabile, è il celebre *Tristanakkord* (accordo di Tristano). Come ha dimostrato Ernst Kurth, nel suo fondamentale studio *L'armonia romantica e la sua crisi nel «Tristano» di Wagner*, le due interpretazioni principali della stessa configurazione di quattro suoni non soltanto rivelano un livello inaudito di complessità armonica per gli *standard* musicali ottocenteschi, ma rappresentano – quasi in guisa di unità del molteplice – anche i cardini strutturali della drammaturgia di quell'opera.<sup>28</sup> L'esempio 1 mostra la trasformazione della settima con funzione di dominante secondaria in La minore (con quinta alterata al basso e anticipo della settima), nel più convenzionale accordo di settima e nona senza fondamentale sulla dominante di Sol bemolle maggiore. Tale metamorfosi avviene soltanto tramite l'interpretazione enarmonica di tre dei quattro suoni dell'accordo:

ESEMPIO 1



L'analisi della partitura del *Tristan* rivela che una trasposizione qualsiasi di questo aggregato non riveste un'importanza costitutiva per i nessi musicali dell'opera, ma che i quattro suoni sopra riportati vengono utilizzati nella forma non trasposta. Come dimostra l'esempio successivo, Wagner trattò la successione sviluppata in orizzontale di toni accordali quasi come fosse una serie, così anticipando tecniche di là da venire. L'esempio 2 riporta la linea dei violoncelli e contrabbassi come appare alla fine del preludio del *Tristan*: essa va interpretata unicamente come interpolazione iterata del Sol fra le note dell'accordo di Tristano.

<sup>27</sup> Qualche anticipazione la si legga in *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, a cura di Claus-Steffen Mahnkopf, Stuttgart, Klett-Cotta, 1999.

<sup>28</sup> ERNST KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Berlin, Max Hesse, 1920 (rist. Hildesheim, Olms, 1968, p. 66) e nel capitolo *Der Klang als Symbol* (*ivi*, pp. 81-87). Sull'argomento si veda inoltre la voce di HERMANN DANUSER, *Tristanakkord*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, «Sachteil», vol. 9, Kassel-Stuttgart-Weimar, Bärenreiter-Metzler, 1998<sup>2</sup>, coll. 832-844.

ESEMPIO 2 – RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, Preludio (20/2/4)<sup>29</sup>

(Der Vorhang geht auf)

Risulta chiaro da un confronto della forma citata, più dissonante, dell'accordo di Tristano con la sua variante più dolce, riferita alla sfera semantica dell'amore felice, come le costellazioni di altezze riportate nell'esempio 1 non siano frutto del caso. Gli accordi dolcemente avviluppanti dei legni, che accompagnano il canto dell'*aube* («Tage-lied») che Brangania fa sentire dall'alto della torre di guardia e la cui atmosfera fu magistralmente colta da Gabriele d'Annunzio nella sua poesia *Isolda* dal ciclo *Le adultere* (1883),<sup>30</sup> si basano sulla forma verticale dell'accordo di settima e nona di dominante di Sol bemolle maggiore senza fondamentale, e quindi sono derivati dall'accordo di Tristano.<sup>31</sup> Tale disposizione conosce però anche una forma orizzontale, la cui formidabile posizione drammaturgica nell'ambito dell'atto secondo del *Tristan* documenta l'impiego deliberato da parte di Wagner dell'accordo iniziale nella sua duplice veste. L'esempio 3 illustra la linea del canto di Tristano alle parole «O sink hernieder, / Nacht der Liebe» («Oh scendi quaggiù, / notte d'amore»); la linea melodica del tenore (seguita poi da quella del soprano) utilizza le note dell'accordo su tutti i tempi forti:

ESEMPIO 3 – RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, II (348/2/6)

Tristan

La scomposizione dell'accordo di Tristano in due forme complementari, ma di connotazioni opposte, differenziate solo per la loro funzione in un contesto armonico oscillante tra maggiore e minore allargati, indicò nuovi confini per l'invenzione armonica; in essi Wagner diede una dimostrazione esemplare di quanto fosse ampliabile l'ambito dei rapporti armonici tradizionali, e fino a che grado di complessità il *continuum* psicologico del commento orchestrale potesse essere spinto. La dialettica di amore e morte realizzata nell'ambito del *Tristano*, che rese per sempre obsolete le tradizionali relazioni drammaturgiche dell'opera romantica tedesca, trovò nell'ambi-

<sup>29</sup> RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, Leipzig, Peters, 1911 (rist. New York, Dover, 1973, p. 20). I riferimenti alla stessa partitura nell'es. 4, e a quella di *Parsifal* (Leipzig, Peters, s.a.; rist. New York, Dover, 1986) per quelli successivi, vengono dati mediante il numero di pagina, eventualmente seguito da quello del sistema e della prima battuta, separati da barra e racchiusi fra parentesi tonde.

<sup>30</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Canto novo. Intermezzo*, Milano, Treves, 1924, p. 143 e segg.

<sup>31</sup> Cfr. HELLMUTH KÜHN, *Brangänes Wächtergesang. Zur Differenz zwischen dem Musikdrama und der französischen Großen Oper*, in *Richard Wagner – Werk und Wirkung*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1971, pp. 117-125.

gua interpretazione dell'accordo di Tristano e nella molteplicità delle sue realizzazioni musicali un'ideale corrispondenza.<sup>32</sup>

La necessità non soltanto di mantenere e sviluppare lo spessore linguistico, così come la correlazione di strutture musicali e drammaturgiche, fu soddisfatta, nelle successive partiture dei *Meistersinger*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* e *Parsifal*, da una molteplicità di soluzioni che giunsero a superare il livello di difficoltà già raggiunto con il *Tristano*. Una delle direzioni verso cui Wagner sviluppava il proprio linguaggio musicale concerneva la valenza semantica dei motivi conduttori, il cui impiego comportò la trasformazione, passata a tutt'oggi quasi inosservata, da un livello associativo alla tecnica di una vera e propria genesi formale.

Si può verificare la novità di questi nuovi aggregati semantico-musicali esaminando un punto culminante nell'atto secondo di *Parsifal*, cioè il richiamo di Kundry «Parsifal! Weile!» («Parsifal! – Resta!»), la cui importanza viene illuminata da un appunto del diario di Cosima Wagner del 31 ottobre 1878:

Richard mi disse «Sai, quando Kundry chiama Parsifal – e mi cantò quel richiamo così insistente e tenero – come la prima volta che il nome era stato pronunciato, e così lo aveva chiamato sua madre! Questo può farlo solo la musica».<sup>33</sup>

L'impressione del passaggio di un 'Altro' musicale, che pur risulta mediato con il precedente *ensemble* delle Fanciulle-fiore, fu formulato compiutamente per la prima volta da Adorno:

Il luogo di svolta del tutto, il richiamo di Kundry «Parsifal», sorge dal suono dell'*ensemble* delle Fanciulle-fiore, da due voci interne tenute, e si rivela proprio nell'identità con il 'precedente' come 'non-identico'.<sup>34</sup>

Il richiamo di Kundry si leva all'interno di un *tutti* orchestrale che, immediatamente dopo il primo quarto, viene smorzato da un forte *diminuendo*. Nelle battute seguenti si compie il passaggio quasi 'atemporale' dalla tonalità preminente di La bemolle maggiore, che sosteneva l'*ensemble* delle Fanciulle-fiore, al Sol maggiore, che Wagner collegava – non solo qui, ma anche nell'atto secondo del *Siegfried* – all'immagine della madre dell'eroe.<sup>35</sup> L'analisi di questo passaggio richiese molta fatica agli studiosi; una mera definizione dell'importante seconda domanda di Kundry come «sezione di transizione» non renderebbe giustizia all'importanza drammaturgica di questa scena,<sup>36</sup> né soddisfa la schematizzazione abbreviata della sequenza accordale proposta da Gösta Neuwirth (Re<sup>b</sup>11-9<sup>b</sup>-Sol<sup>9</sup>[=Fa#<sup>9</sup>]) come interpretazione dei procedimenti armonici di

<sup>32</sup> Cfr. MAEHDER, *Orchestrationstechnik und Klangfarbendramaturgie in Richard Wagners «Tristan und Isolde»* cit.

<sup>33</sup> COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher*, a cura di Martin Gregor-Dellin, Dietrich Mack, München-Zürich, Atlantis, 1977, II, p. 75.

<sup>34</sup> ADORNO, *Zur Partitur des Parsifal* cit., p. 48.

<sup>35</sup> JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris, Bourgois, 1990; trad. italiana: *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>36</sup> ALFRED LORENZ, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners «Parsifal»*, Berlin, Max Hesse, 1933 (rist. Tutzing, Hans Schneider, 1966, pp. 119-123).

ESEMPIO 4 – RICHARD WAGNER, *Parsifal*, II (336)

Sehr zurückhaltend. Immer etwas langsamer werdend.

Sehr zurückhaltend. Immer etwas langsamer werdend.

Kundry: *ff* Par - - si - fall! Wei - le!

P. Er will fliehen, als er aus einem Blumenhage Kundrys Stimme vernimmt und betroffen still steht.

ab: Ihr fangt mich nicht: *B* Alle Blumenmädchen stehen betroffen und erschrocken.

queste battute (cfr. es. 4).<sup>37</sup> La linea del basso mostra che il Sol, fondamentale anche nelle battute seguenti, viene già raggiunto come secondo tono, mentre il tritono di-

<sup>37</sup> GÖSTA NEUWIRTH, «Parsifal» und der musikalische Jugendstil, in *Richard Wagner – Werk und Wirkung* cit., pp. 175-198: 184.



August Spiess (1841-1923), *Parsifal nel giardino incantato*. Castello di Neuschwanstein.

scendente  $Re\flat$ -Sol desta l'impressione di una «discesa di quinta sbagliata», tanto più che compare quando il movimento cadenzante della voce superiore verso Sol bemolle maggiore viene negato dal  $Re[-Mi\flat]_4$  che Kundry intona all'unisono con l'oboe (sostenuto, all'ottava, dal primo corno). Quest'ultima nota è tuttavia parte integrante del motivo del Folle, la cui comparsa fa naufragare il percorso armonico già avviato dalle altre voci. La cadenza mirata da Re bemolle maggiore<sup>7/9</sup> a Sol bemolle maggiore viene elusa dalla voce superiore a causa della logica tematico-motivica; le relazioni intervallari – determinate semanticamente del motivo del Folle – rendevano necessario il  $Re-Mi\flat$  della voce, in modo da escludere il movimento cadenzante verso Sol bemolle maggiore. Il successivo Sol dei bassi, che entra sotto il  $Re_4$  tenuto da Kundry, può essere interpretato come il compimento della cadenza originaria, ma risulta spostato di un semitono verso l'alto; le parti estreme del tessuto orchestrale abbandonano dunque il nesso suggerito dalle voci mediane e sviluppano una propria vita armonica fondata sui motivi e, in ultima analisi, sulla loro correlazione semantica.

Il richiamo di Kundry viene subito ripreso dal tenore che intona «“Parsifal”? / So nannte träumend mich einst die Mutter» («“Parsifal”...? / Così un giorno mi chiamava in sogno mia madre») una terza maggiore sotto, ricalcando esattamente la testa del tema del nome, che compare così per la prima volta all'altezza originale:

ESEMPIO 5 – RICHARD WAGNER, *Parsifal*, II (337)

Sehr langsam und gedehnt.



Hob. I. *pp*

Althob. *piu p* *pp*

Klar. in B. I. *piu p* II. *piu p* III. allein. *schr zart* *pp*

Fag. I. II. *pp* *piu p* III. *pp*

Viol. I. *p zart* *piu p* *pp* *pp*

Viol. II. *pp* *piu p* *pp* *pp*

Br. *pp* *piu p* *pp* *pp*

Ku. *Kundry* Hier - wei - le,

P. *B. Parsifal nach vorne gewendet.* Die Mädchen sind bei dem Kundry Hier - wei - le, Par - si - fall... So nannte träumend mich einst die Mut - ter... Die Mädchen sind bei dem Kundry Hier - wei - le, Par - si - fall! Dich grü - ßet Won - ne und Heil zu - mal... Vernehmen der Stimme Kundrys erschrocken und haben sich alsbald von Parsifal zurückgehalten.

Vcl. *pp* *pp*

K. B. *pp* *pp*

Klar. III. in B. *pp*

Viol. I. *pp*

Viol. II. *pp*

Br. *pp*

Ku. *pp*

Vcl. *pp*

K. B. *pp*

Come nell'atto primo il messaggio celeste risuonava sulla bocca di Amfortas e di Gurnemanz («Durch Mitleid wissend, / der reine Tor / harre sein, / den ich erkor!» – «per compassione sapiente, / il puro folle, / costante attendilo, / cui io ho eletto!»), così ora «Parsifal» risuona dalla voce dello stesso «puro folle». L'identità stabilita tra-

mite la trasposizione simmetrica di questo motivo, in cui confluiscono «Parsifal», *quel* puro folle e *quel* tenore che evoca l'appello onirico della madre, è ottenuta con un artificio: se parla quello stesso soggetto, soltanto il commento dell'«orchestra onnisciente» può rivelarne la vera identità.

La linea melodica ascendente su «Parsifal» termina sul Si, sotto il quale si insinua, a mo' di conclusione sbagliata, la tonalità a lungo attesa di Sol maggiore. Alla parola «Mutter» («madre») risuona – come già nell'atto secondo del *Siegfried* – il primo accordo di Sol maggiore privo di dissonanze dell'intera sezione, in una calda, naturale distribuzione dei suoni sugli strumenti ad arco che grazie al Re, il suono più grave del clarinetto in Sib, acquista una sfumatura «femminile».<sup>38</sup>

Con il Sol maggiore viene raggiunto sì il punto d'arrivo delle modulazioni, che le precedenti dieci battute avevano determinato, ma la tonalità non appare a Wagner carica di un'espressività bastante per iniziare subito una sezione estesa. Solo il proseguimento del canto di Kundry porta, sei battute dopo, a una compiuta, esplicita cadenza sulla dominante Re maggiore, che introduce i versi «Ihr kindischen Buhlen, weichet von ihm;» («Voi, amanti fanciulle, da lui allontanatevi;»), per approdare poi al suo arioso «Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust» («Il bimbo io vidi al seno della madre»).

I versi «Hier weile! Parsifal! – / Dich grüßet Wonne und Heil zumal!» («Qui rimani, Parsifal! – / Gioia e salvezza insieme ti salutano!»), vengono intonati da Kundry a partire dal Re<sub>4</sub>, in uno schema derivato dall'intervallo di sesta del primo richiamo, «Weile!», qui esteso, con maggiore intensità, a una settima. Questa evocazione del nome, la terza da parte di Kundry, si vale del modello allo stato fondamentale, e completa una concatenazione intervallare fra i tre motivi in quinta e terza (Sol<sub>b</sub>[-Fa<sub>#</sub>], Re, Sib, Sol, Mi<sub>b</sub>), che solo a causa della sostituzione dell'ultima terza minore con una maggiore non abbraccia l'ambito di un'intera ottava. In questa sequenza, grazie alla trasposizione simmetrica del motivo conduttore, si definisce l'identità di Parsifal come «puro folle»: Wagner raggiunge un'amalgama fra struttura intervallare, costruzione armonica, sviluppo tematico e il motivo conduttore, con la sua valenza semantica, che, nella sua impalpabile complessità, chiarifica il dramma. La connessione logico-sintattica realizzata in queste battute sancisce la definitiva identità fra il personaggio Parsifal nella

<sup>38</sup> È nota la famosa caratterizzazione 'femminile' dell'impiego del clarinetto, fra i più antichi *tópoi* dell'orchestrazione, nel *Freischütz* di Weber che Hector Berlioz pubblicò per la prima volta nella «Revue et Gazette Musicale de Paris» fra il 21 novembre 1841 e il 17 luglio del 1842, per poi riprenderla anche nella suo *Grand Traité d'Orchestration et d'Instrumentation modernes* (Paris, Schöenberger, 1843; rist. *De l'instrumentation*, a cura di Joël-Marie Fauquet, s.l. [Bègles], Le Castor Astral, 1994, p. 57; trad. it.: *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione*, a cura di Alberto Mazzucato (con appendici di Ettore Panizza), 3 voll., Milano, Ricordi, © MCMXII (rist. 1983), II, p. 34): «Quale più ammirabile esempio mi sarebbe possibile di citare, come applicazione di qualcuno di questi coloriti, di quella frase meditabonda a mezzo l'*Allegro* dell'*Ouverture* del *Freischütz*, accompagnata dal tremolo degli strumenti a corda!!! Ella è pure la vergine isolata, la bionda fidanzata del cacciatore, che, gli occhi fissi al cielo, mesce i teneri suoi gemiti al susurrio del vento, che rompe fra i rami di annosa foresta?... Oh Weber!...».



Vilmos Andreas (Willy) Pogány (1882-1955), illustrazione (Parsifal con le Fanciulle-fiore) per un libro di Richard Specht.

sua essenza di «puro folle» e il suo materiale motivico, ed è fondamentale per l'intera opera, come si evince dal dialogo seguente fra Kundry e Parsifal dopo l'uscita delle Fanciulle-fiore.

All'unisono «Du Thor!» («Tu folle!») delle Fanciulle-fiore segue una sezione accompagnata dagli archi, ora a quattro ora a cinque parti, che espongono, trasformandolo, il modello intervallare del nome «Parsifal», includendovi l'intervallo di sesta, che comporta il ritorno alla prima comparsa del motivo nell'atto primo, declamato da Amfortas, dove le parole «Der reine Thor ...» erano state intonate sulla sequenza sesta maggiore ascendente-quinta discendente-terza minore ascendente. Nel contrapporre, tramite la voce di Kundry, la forma «Parsifal» e la sua presunta derivazione dall'arabo «Falparsî», sfruttando il Do come asse di simmetria comune, Wagner dispose le sillabe del nome secondo una simmetria a specchio: la sequenza tritono-sesta minore determinata dal sostrato testuale, che nel motivo di testa degli archi appare come semplice variante del motivo del Folle, viene dunque legittimata poche battute dopo come 'chiasmo' musicale. Poiché Kundry cita se stessa, l'altezza del motivo del folle «Parsifal» viene elevata, con maggiore intensità, sopra una triade di La minore offuscata da un Sol<sub>3</sub> dei secondi violini, mentre i primi violini eseguono di salto la sesta minore, reminiscenza immediata del ruolo semantico di questo intervallo, poc'anzi «Falparsî»:

ESEMPIO 6 – RICHARD WAGNER, *Parsifal*, II (343)

The image displays a page of a musical score for Richard Wagner's *Parsifal*, Act II, page 343. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Klarinetto I in B (Klar. I. in B.), Violini I e II (Viol. I. and II.), Trombe (Br.), Kundry (Ku.), Fagotto (F.), Violoncelli (Vel.), and Contrabbassi (K. B.). The second system includes parts for Hoboe I (Hob. I.), Klarinetto II in B (Klar. II. in B.), Violini I e II (Viol. I. and II.), Trombe (Br.), Kundry (Ku.), Violoncelli (Vel.), and Contrabbassi (K. B.).

Key musical and vocal elements include:

- Instrumental dynamics:** *pp* (pianissimo) and *ppzart* (pianissimo with a specific articulation) are used throughout the instrumental parts.
- Vocal parts:**
  - Kundry (Ku.):** "Dich nannst' ich, thör'ger Reiner: „Fal - par - si!... dich Na-men-lo-sen?"
  - Baritone (B.):** "B. Nicht eilen. rei-nen Tho-ren: „Par - si - fal!" So rief, als in A-rab'schem Land er ver-

È evidente che Wagner trattò i due salti di sesta sulle parole di Kundry «thör'ger Reiner» e «reinen Thoren» come materiale semanticamente determinato, in grado di influenzare la linea vocale anche nel prosieguo. La successiva menzione del nome di Parsifal da parte di Kundry («Nein, Parsifal, du thör'ger Reiner!» – «No, Parsifal, o puro folle!») è totalmente basata su questo intervallo, che per di più prende avvio dal Re<sub>4</sub>, cioè dal punto di partenza del suo primo richiamo («Weile!»):

ESEMPIO 7 – RICHARD WAGNER, *Parsifal*, II (346/1/3)



Non meno eloquente appare la contrapposizione fra gli intervalli di tritono e di quinta giusta alle parole «Namenlosen» («il Senzanome», Parsifal) e «nannt' ich» («Io ho chiamato», Kundry, es. 6). Ciò testimonia come Wagner intendesse utilizzare lo statuto dei precedenti nessi semantici tra versi e intervalli anche come spiegazione del modo di interagire tra i personaggi in scena, come conferma l'intonazione delle parole «wenn nicht der Kunde Wunsch?» («se non brama di saperlo?», 345/1/2).

Il rifarsi alla costellazione intervallare delle sillabe «Falparsi», sebbene trasposta di un semitono e combinata con la discesa cromatica del secondo clarinetto, originariamente legata dai secondi violini al nome «Parsifal», appare significativo non soltanto per i rinvii molteplici di queste battute. La microstruttura della partitura esplicita molto più lo scambio come interazione dei due personaggi in scena: Kundry svela a Parsifal le sue origini, e il contenuto di tale rivelazione è la duplice figura del nome «Parsifal» – «Falparsi».

La sintassi delle connessioni motiviche nel *Parsifal* può dunque essere compresa e descritta con il sistema normativo della logica filosofica: principio di identità e contraddizione, ma anche relazioni di natura più complessa, come il rapporto ricorrente tra i versi di Kundry e l'intenzione drammatica che li permea, appartengono al repertorio di segni dell'«orchestra onnisciente». <sup>39</sup>

### III

L'interesse sorto negli ultimi anni per le configurazioni narrative delle opere wagneriane, <sup>40</sup> riferito sia alle strutture musicali sia a quelle poetiche dei momenti di narrazione (dei quali abbonda soprattutto il *Ring*), ha determinato la predilezione della ricerca recente per il carattere aperto di certe costruzioni formali nell'opera di Wagner. Una descrizione delle tendenze strutturanti nell'intero *corpus* wagneriano che volesse rinunciare completamente alla categoria delle macroforme 'chiuse' come anche disfarsi delle estese parti 'statiche', perderebbe di vista un elemento essenziale di questo teatro. La circostanza che la «partitura statica» del *Parsifal* – come la definì Adorno – sia anche la prima e ultima opera per cui il compositore abbia escogitato l'effetto delle scenografie mobili, in grado di consentire, cioè, la graduale trasformazione della scena sotto

<sup>39</sup> MAEHDER, *Studi sul rapporto testo-musica nell'«Anello del Nibelungo»* cit.

<sup>40</sup> Si vedano, in proposito: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate, Roger Parker, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989; CAROLYN ABBATE, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991; THOMAS S. GREY, *Wagner's musical prose. Texts and contents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

gli occhi degli spettatori, rinvia a un nuovo ideale di rappresentazione teatrale dinamica, che Wagner sviluppò nella tarda maturità.<sup>41</sup>

Se all'interno del *Ring* le scene di natura costituivano un vero e proprio cardine dell'edificio musicale, poiché in esse la sospensione del tempo musicale veniva collegata al dispiegarsi quasi 'solistico' di un'illusione scenica autonoma, nel *Parsifal* questa funzione toccò alle scene rituali. Esse sono statiche in virtù della loro costruzione musicale, prive di azione a causa dell'esibita iterazione degli atti rituali stessi, mentre un aspetto essenziale del loro fascino sullo spettatore, sia acustico sia ottico, si fonda nell'apertura di spazi saturi, sia scenicamente che sonoramente. La teoria dell'azione teatrale ha reso giustizia a questo particolare carattere dell'atto di culto:

Spettacoli (rituali, cerimoniali; di festa e celebrazione; rappresentazioni e assemblee ecc.) sono stilizzati, vale a dire strutturati attraverso ripetizioni e uniformità, che vengono ricapitolati e richiamano alla mente, in forma condensata, rilevanze già vissute; o eventi anticipati, rappresentati interamente nel piano dell'opera, che sono aspettati o temuti e, attraverso la realizzazione dello spettacolo, ricevono importanza nel suo piano preliminare.<sup>42</sup>

Un'analisi comparata tra le «voci dall'alto», che nel *Liebesmahl der Apostel* (*Cena degli apostoli*, 1843) consolano i giovani scoraggiati,<sup>43</sup> la gradazione sonora realizzata nel preludio del *Lohengrin* e i cori degli atti primo e terzo del *Parsifal* sarebbe adatta ad abbozzare un quadro precisamente definito della composizione, che nell'opera di Wagner si collega con le categorie di sacralità e di 'aura'. Sul carattere 'auratico' della musica del *Parsifal* si è espresso per primo Adorno, ma il concetto proviene indubbiamente da Walter Benjamin, che definì come 'aura' di un'opera d'arte l'apparizione «di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina».<sup>44</sup> La connessione fra tecnica musicale dell'eco e la più astratta categoria estetica di 'aura' fu proposta da Adorno nel suo saggio sulla partitura del *Parsifal*:

è come un tentativo non solo di rappresentare i pensieri musicali dello stile di *Parsifal*, bensì di comporlo con la sua aura, che si forma non nel momento dell'esecuzione, quanto in quello dello smorzarsi. Solo chi si abbandona all'eco della musica, piuttosto che alla musica stessa, può seguirne l'intenzione.<sup>45</sup>

I brevi interventi corali che sfumano verso l'alto, così frequenti nella partitura del *Parsifal*, costituiscono, alla stregua degli accordi cangianti dei legni nel preludio dell'opera, un paradigma di eco fissato in partitura in ogni dettaglio che, per mezzo di raffi-

<sup>41</sup> Cfr. CARL FRIEDRICH BAUMANN, *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*, München, Prestel, 1980; MARTINA SROCKE, *Richard Wagner als Regisseur*, München-Salzburg, Katzbichler, 1988; EVAN BAKER, *Richard Wagner and His Search for the Ideal Theatrical Space*, in *Opera in Context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, a cura di Mark A. Radice, Portland (OR), Amadeus Press, 1998, pp. 241-278.

<sup>42</sup> URI RAPP, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt, Luchterhand, 1973, p. 180.

<sup>43</sup> WINFRIED KIRSCH, *Richard Wagners biblische Szene «Das Liebesmahl der Apostel»*, in *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert*, a cura di Constantin Floros et al., «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», vol. 8, Laaber, Laaber, 1985, pp. 157-184.

<sup>44</sup> WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963 (trad. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000<sup>3</sup>, pp. 24-25).

<sup>45</sup> ADORNO, *Zur Partitur des Parsifal* cit., p. 47 e segg.

nate mescolanze sonore fra gli strumenti dell'orchestra e le voci del coro, tenta di imitare il graduale diradarsi dello spettro di frequenze dal basso verso l'alto in eco naturale. Il filtraggio del suono, che risulta da tale specifica tecnica di orchestrazione, si orientava verso l'esperienza acustica di suoni che si riverberano fino all'estinzione all'interno di una grande cupola. Le frequenze basse si smorzano per prime, mentre nel registro acuto permane un residuo vibrante, che suggerisce l'impressione dello spazio di una cupola di ampie dimensioni.<sup>46</sup> Considerata come evento drammatico-musicale, la disposizione dei cori invisibili nella partitura del *Parsifal* segue un modello di effetto musicale di lontananza, già sperimentato nel *grand-opéra* e nell'opera romantica tedesca: dalla *Médée* di Cherubini (1799), ai *grands-opéras* di Spontini e Meyerbeer esso è parte essenziale dell'illusione musicale, e contribuì in maniera essenziale all'effetto di allargamento dello spazio scenico – suggerito grazie all'azione, alla messa in scena e al movimento dei personaggi – al di là dei suoi limiti fisici.<sup>47</sup> La visione scenica di una cupola imponente per il tempio del Gral, la cui estensione oltre la misura effettiva dello spazio teatrale viene suggerita dalla musica, trovò una corrispondenza negli bozzetti di Paul von Joukowski per la prima assoluta a Bayreuth nel 1882, basati sul modello offerto dal duomo di Siena. Che la scelta di tale intuizione fondamentale non fosse casuale lo documenta il noto appunto dal diario di Cosima Wagner del 22 agosto 1880, redatto in occasione del primo soggiorno dei Wagner a Siena:

Arrivo a Siena verso le 10.00, subito visita alla città, gran caldo, la posizione non molto bella, per me meno male Perugia ancora molto in mente. Ma che visita al Duomo! Richard commosso fino alle lacrime, che impressione grandissima ha ricevuto da quell'edificio. Io vorrei ascoltare il preludio di *Parsifal* sotto la cupola! Beata in mezzo a pensieri pieni di preoccupazioni, di poter condividere con Richard questa estasi, sentimento di gratitudine per il mio destino.<sup>48</sup>

Non soltanto il richiamo alla fabbrica senese, ma anche l'idea sonora di una suddivisione del *tutti* orchestrale in un complesso di voci acute e una parte in rilievo per i timpani viene prefigurata in un precedente appunto di Cosima (20 gennaio 1878):

Di sera Richard fantasticava la Messa solenne, come l'avrebbe abbozzata: «I timpani accompagnano il canto come se fosse un lieve terremoto».<sup>49</sup>

Mentre Adorno rilevò con pertinenza l'accresciuta padronanza tecnica della strumentazione, richiamando l'attenzione in particolare sull'estensione del raddoppio al gruppo degli ottoni, non sono ancora state indagate a sufficienza l'inclusione del coro

<sup>46</sup> Cfr. JARMIL BURGHAEUSER, ANTONÍN ŠPELDA, *Akustische Grundlagen des Orchestrierens*, Regensburg, Bosse, 1971.

<sup>47</sup> Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Historienmalerei und Grand Opéra – Zur Raumvorstellung in den Bildern 'Géricaults und Delacroix' und auf der Bühne der Académie Royale de Musique*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, a cura di Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber, 1999, pp. 258-287.

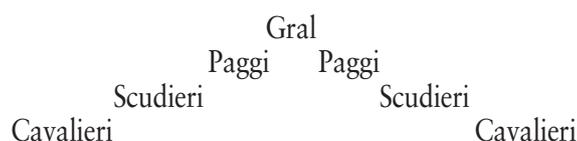
<sup>48</sup> COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher*, cit., p. 585.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 38.

nella formazione di sonorità complesse, da cui deriva la sua spersonalizzazione:<sup>50</sup> nessuno dei registri naturali delle voci entra nei cori del Gral come timbro puro. I cavalieri vengono rappresentati musicalmente da un unisono di tenori e bassi, gli scudieri da una mescolanza sonora di contralti e tenori, le voci dei fanciulli, infine, da una combinazione di contralti e soprani. In virtù del suo ambito, che Wagner collocò in posizione intermedia fra voci femminili e maschili, la melodia dell'Agape sacra può essere eseguita senza sforzo da combinazioni corali differenti. Un tale timbro, realizzato in un accostamento quasi asessuato da soprani e contralti o da contralti e tenori, fu cercato dal compositore, sulle tracce di una sonorità priva di individualità di registro. Né si può ignorare il fatto che la «mescolanza androgina» nei cori del *Parsifal* si armonizza con talune tendenze della letteratura, dell'arte figurativa e della musica *fin-de-siècle*:<sup>51</sup> l'ossessione del fascino estetico dell'androgino costituisce uno dei momenti più rappresentativi della *décadence* europea.<sup>52</sup>

Alla spersonalizzazione sonora delle voci superiori collocate sulla cupola del tempio del Gral si aggiunge quella ottica, grazie alla disposizione dei cori su due piani invisibili, al di sopra del palcoscenico. Quelle compagini suggeriscono la presenza di una comunità più grande di quella raccolta intorno ad Amfortas. Il rituale della ostensione del Gral si rispecchia in particolar modo nella disposizione dei singoli gruppi corali. Solo ai cavalieri è concesso di partecipare al banchetto, mentre i gruppi rimanenti seguono un ordine legato al registro. Il corrispettivo ottico dell'«altezza» musicale è costituito dalla struttura architettonica del tempio, cui concorre lo stile musicale per l'imitazione del sacro, così come dalla disposizione della comunità in ordine gerarchico per la celebrazione del rituale.

La simmetria della forma realizzata negli atti primo e terzo, in cui cori di cavalieri, di paggi e scudieri, secondo un ordine speculare, si dispongono intorno al culmine sacrale, corrisponde non soltanto all'idea fondamentale di un rito musicale, ma rispecchia inoltre la concezione fondamentale di una visione architettonica trasformata in struttura formale. Il diagramma seguente mostra come anche la posizione dei coristi nello spazio rifletta la struttura ad arco di quella musicale:



La simmetria interna dell'atto primo, disturbata dall'intervento di Amfortas, che anelando alla morte si rifiuta di compiere il rito, è altrettanto evidente della struttura formale modificata dell'atto terzo che, per la presenza della salma di Titurel e l'osten-

<sup>50</sup> EGON VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg, Bosse, 1970; HANS-JOACHIM BAUER, *Wagners «Parsifal». Kriterien der Kompositionstechnik*, München-Salzburg, Katzbichler, 1977.

<sup>51</sup> NATTIEZ, *Wagner androgino* cit.

<sup>52</sup> Cf. MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La cultura, 1930.



Mariano Fortuny (1871-1949), *Parsifal si prepara ad uccidere il cigno*. Tempera su cartone. Venezia, Museo Fortuny.

sione della lancia redentrice da parte di Parsifal, raggiunge un carattere più teleologico. Ciononostante, l'idea di una struttura formale ricavata dall'architettura della cupola, con differenti livelli di presenza sonora e scenica degli esecutori, è inconfondibile. Intorno al doppio ritorno del motivo dell'Agape sacra, la cui disposizione fu mutuata dal momento della transustanziazione del rito cattolico, appaiono le diverse gerarchie della comunità del Gral, ognuna con la propria rappresentazione musicale, disposti secondo la metafora della cupola per architettura e altezza sonora.

L'esempio proposto, nella partitura del *Parsifal*, di una macrostruttura musicale non autonoma ma chiaramente eteronoma che caratterizza le scene del Gral non può sorgere a valore rappresentativo per l'intera opera del Wagner maturo, poiché nel *Ring des Nibelungen*, ad esempio, mancano totalmente manifestazioni musicali di una comunità organizzata gerarchicamente che siano comparabili a questa. Tuttavia può servire come modello per una tendenza della recente ricerca wagneriana a interpretare forme musicali non soltanto come prodotto di processi tematico-motivici, ma anche – ponendo l'accento sulla legittimazione di tutti gli aspetti dell'opera d'arte totale – a trattare come strutturali configurazioni musicali di pari dignità, che traggano la loro legittimazione da premesse drammaturgiche o perfino dalla visione scenica.



1. Foto con la scena del Castello di Klingsor (prima rappresentazione assoluta), di Paul von Joukowsky (1845-1912).
2. Una scena della prima rappresentazione assoluta: Winkelmann (Parsifal) con le Fanciulle- fiore. Hermann Winkelmann (Winkelmann; 1849-1912) esordì a Sondershausen nel *Trovatore*. Oltre che come primo Parsifal, acquistò fama anche in altri ruoli wagneriani (Loge, Siegfried, Tristan, Walther von Stoltzing).

Giovanni Guanti  
*W il Parsifal*

Arrogante insultante e tracotante come in *Abbasso il tango e Parsifal* («Lettera Futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thé-tango e si parsifalizzano. 11 gennaio 1914»),<sup>1</sup> Filippo Tommaso Marinetti era apparso soltanto nel manifesto *Contro Venezia passatista*, datato 27 aprile 1910 e sottoscritto anche da Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo, corresponsabili quindi di cotanto oltraggio:

Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo.

Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato. Noi vogliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza, morfinizzato da una vigliaccheria stomachevole ed avvilito dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi.<sup>2</sup>

Basta, stop! Per quanto semplice citatore dell'altrui pensiero, non tollero che si latri (per di più con quadruplice gola) contro la Serenissima; men che meno, che le testimonianze dell'interventismo viriloide e goliardico dei Futuristi possano ancor oggi ispirare, anche a Carnevale finito, strampalati assalti di carrocci o pronunciamenti insurrezionali dai campanili. Avendole tuttavia richiamate, sia pure *obtorto collo*, non vorrei adesso riconsegnarle agli archivi delle patrie lettere senza aver tentato almeno di analizzarne la composizione: *in primis*, di quel tossico che, secreto dalle ghiandole velenifere del solo Marinetti, gronda da ogni riga del suo *Abbasso il tango e Parsifal*.

Nella micidiale mistura, e per principiare dal fatto più evidente, si riscontrano considerevoli sedimenti dei due *pamphlets* nietzscheani del 1888-1889, *Il caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, letti tardivamente da Marinetti in francese in *Le Crépuscule des Idoles* (Mercure de France, Paris 1910). Gocce corrosive come queste:

[la 'melodia infinita'] possiamo spiegarcela come uno scendere in mare, perdere via via la sicurezza del passo sul fondo e abbandonarsi infine alla mercè dell'ondeggiante elemento: si deve *nuotare*. [...] dal predominio di un simile gusto può sorgere per la musica un pericolo che

---

<sup>1</sup> In *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, antologia a cura di Luciano De Maria, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973, pp. 138-140.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 26-27

più grande non potrebbe immaginarsi – la totale degenerazione del senso ritmico, il *caos* al posto del ritmo.<sup>3</sup>

meticolosamente fatte colare dal filosofo tedesco sul capo dei «nemici nati della logica e della linea retta» bramosi «di tutti gli oppiacei dei sensi e della ragione»,<sup>4</sup> alimenteranno a dovere, per vie traverse, anche l'invettiva marinettiana contro le *coppie-molluschi* «barcollanti di noia e di languore» nel «dondolio epidemico» di quel *caos deliquescente* che, «diffondendosi a poco a poco nel mondo intero», minacciava «di imputridire tutte le razze, gelatinizzandole»:

Tango, rullio e beccheggio di velieri che hanno gettata l'ancora negli altifondi del cretinismo. Tango, rullio e beccheggio di velieri inzuppato di tenerezza e di stupidità lunare. Tango, tango, beccheggio da far vomitare.<sup>5</sup>

Ma se il tango («Lussuria all'aria aperta. Delirium tremens. Mani e piedi d'alcoollizzati. Mimica del coito per cinematografo. Valzer masturbato») «è male, *Parsifal* è peggio», essendo stati i «suoi acquazzoni, le sue pozzanghere e le sue inondazioni di lagrime mistiche»<sup>6</sup> ad alimentare la *palus putredinis* in cui affondava la «Venezia fradicia di romanticismo»:<sup>7</sup> ossia, la città che più di ogni altra il Futurismo desiderava bonificare drasticamente al grido di

Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiomati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture.<sup>8</sup>

Sarebbe bastata quest'effusione sovrabbondante d'acque anche metaforiche, e tutte quelle onde e quegli ondeggiamenti riveriti dai «nemici della linea retta», a rendere detestabile agli occhi di Nietzsche (che apprezzava soltanto la musica che «non *suda*»),<sup>9</sup> e di Marinetti (che vedeva nei gondolieri «dei becchini intenti a scavare cadenzatamente delle fosse in un cimitero inondato»),<sup>10</sup> il *bateau ivre* della *décadence* europea e il congiunto wagnerismo in versione dannunziana, floreal-liberty o *Tod in Venedig*. Ma nella «Lettera Futurista circolare» *Abbasso il tango e Parsifal* – scritta soltanto sette mesi prima che il vecchio Continente s'imbarcasse a sua volta nel peggior affare della sua storia millenaria, dopo l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo – si possono decifrare anche le tracce (al contempo mitiche e premonitrici) di un'altra, concomitante e altrettanto copiosa, effusione: questa volta di sangue.

L'aveva in un certo senso già invocata Wagner nell'incompiuto *Del femminile nell'umano*, vera e propria postilla conclusiva a quel *Religion und Kunst* che reca nell'in-

<sup>3</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner. Documenti di uno psicologo*, in Id., *Opere 1882-1895*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 906.

<sup>4</sup> *Ivi* p. 909.

<sup>5</sup> *Marinetti e il futurismo* cit., p. 139.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner. Un problema per musicisti*, in Id., *Opere 1882-1895* cit., p. 671.

<sup>10</sup> *Marinetti e il futurismo* cit., p. 29.

testazione «Ca' Vendramin, 11 febbraio 1883» (vale a dire, due giorni prima della sua morte), e sospende enigmaticamente il discorso su queste parole:

È un bell'aspetto della leggenda, che anche il vittorioso perfetto [Buddha] si lasci indurre ad accettare la donna. Nondimeno il processo di emancipazione della donna continua soltanto tra spasimi estatici. Amore – tragedia.<sup>11</sup>

Restano solo poche pagine della suddetta postilla, che s'appoggia con cieca fiducia – dopo averne riconosciuto la «spaventosa forza di persuasione» – al

quadro estremamente elaborato di questo processo degenerativo delle razze umane, che il conte Gobineau ci presenta con la sua opera *Essai sur l'inégalité des races humaines*.<sup>12</sup>

Poche pagine ma sufficienti, da un lato, a ridurre al silenzio con l'evidenza della prova più schiacciante chi vorrebbe farci credere che l'antisemitismo di Wagner fu o episodico o disorganico al quadro complessivo della sua *Weltanschauung*; dall'altro, a illustrarci nel migliore dei modi quanto esiziale ed equivoco fosse quel *mélange* di biologia e mistica, di spiritualismo e nazionalismo, che caratterizzò il pensiero del Maestro e quello di un'intera cultura che accettò senza batter ciglio elucubrazioni siffatte:

Fedeltà amorosa: matrimonio; in ciò risiede il potere dell'uomo sulla natura, e noi lo chiamiamo divino. È esso che plasma le razze pure. La derivazione di queste dalle retrograde razze inferiori potrebbe essere facilmente spiegata col procedere della monogamia dalla poligamia; certo è che nella saga e nella storia la razza bianca più pura si presenta monogama fin dalla sua prima apparizione, ma poi con le conquiste va subito incontro alla propria rovina a causa della commistione poligamica coi sottomessi.<sup>13</sup>

Lungi dal distanziarsi da tale cultura, rinnegata insieme ai «maestri simbolisti ultimi amanti del chiaro di luna»; ma, al contrario, sedotto dal mito del *sangue* (a onor del vero, mai di quello *puro* invocato dagli psicotici dell'eugenetica,<sup>14</sup> bensì del *sangue eroico* sempre in bocca alla retorica nazionalista e al retoricume belligerante), Marinetti non *wagnerizza* forse anche lui quando afferma che la danza che testimoniò la «felinità selvaggia della razza argentina» – ora «stupidamente addomesticata, morfinizzata, e incipriata» nella «goffaggine dei tango inglesi e tedeschi» e nel «plagio dei tango parigini, e italiani» – «minaccia di imputridire tutte le razze, gelatinizzandole»?

<sup>11</sup> RICHARD WAGNER, *Religione e arte*, trad. it. di Enrico De Angelis e Michela Simonetti, Genova, Il melangolo, 1987, p. 156.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 137-138.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>14</sup> Com'è noto, Marinetti protestò pubblicamente, in nome dell'avanguardia artistica italiana, contro le leggi razziali del 1939, come aveva già protestato contro la riforma Gentile della scuola e il Concordato. Fascista della prima ora e intimo di Mussolini, il giorno in cui l'Italia entrò in guerra telefonò da casa sua, presente lo scultore Sante Monachesi che ne darà testimonianza, al Duce per urlargli testualmente: «Se si potessero raddrizzare le gambe ai cani, verrei lì da te a raddrizzartele. Credevi di giocare sul tavolo della pace e ti sei cacciato in guerra. Sei un gran coglione. Bada che la guerra è già persa, ma ormai ci sei dentro fino al collo!» (in SERGIO LAMBIASE, GIOVANNI BATTISTA NAZZARO, *Marinetti e i futuristi*, Milano, Garzanti, 1978, p. 199).

Ma se questa, che oggi si definirebbe una *globalizzazione coreutica*, «è male»,

*Parsifal* è peggio, poiché inocula [...] una incurabile nevrastenia musicale. [...] *Parsifal* è la svalutazione sistematica della vita! Fabbrica cooperativa di tristezza e di disperazioni. Stiramenti poco melodiosi di stomachi deboli. Cattiva digestione e alito pesante delle vergini quarantenni. Piagnistei di vecchi preti adiposi e costipati. Vendita all'ingrosso e al minuto di rimorsi e di viltà eleganti per snobs. Insufficienza del sangue, debolezza di reni, isterismo, anemia e clorosi.<sup>15</sup>

È dunque sempre sulle *ragioni del sangue*, di quel sangue la cui *anemica insufficienza* Marinetti velenosamente deplorerà in chi s'era ormai del tutto *parsifalizzato*, che si fonda anche *Religion und Kunst*; ed è a questo saggio, l'ultimo scritto dal Wagner filosofo, che deve rivolgersi ogni interprete del messaggio racchiuso nell'ultima opera del Wagner compositore.

a buon diritto possiamo considerare la storia universale un risultato dell'incrocio di questa razza bianca con la razza gialla e nera, per cui queste razze inferiori entrano nella storia proprio nel modo e nella misura in cui si trasformano grazie a quell'incrocio, diventando simili alla razza bianca. La corruzione della razza bianca trae dunque la propria origine dal fatto che questa, incomparabilmente più esigua rispetto alle razze inferiori, fu costretta a incrociarsi con quelle; per cui, come già osservato, perdendo la propria purezza, essa ci rimise più di quanto quelle poterono guadagnarci in vista della nobilitazione del loro sangue.<sup>16</sup>

Se si leggessero, in quella degna postfazione al *Bühnenweihfestspiel* che fu *Religion und Kunst*, soltanto pensieri siffatti, s'avrebbe forse un fondato motivo per giudicare il *Parsifal* (sempre sulla scia di Nietzsche) un'opera ideologicamente, non certo esteticamente, *cattiva*;<sup>17</sup> e cattiva al punto da giustificare, quale contrappasso, anche la cattiveria sesquipedale di un Marinetti, e il suo incalzante invito a boicottarne le recite, un tempo *reservate* e ormai allestite «dappertutto e specialmente in provincia», e a consegnare

alla foia bestiale del pubblico il cadavere di Wagner, novatore di cinquant'anni fa, la cui opera ormai sorpassata da Debussy, da Strauss e dal nostro grande futurista Pratella, non significa più nulla!<sup>18</sup>

E invece, la granitica fede wagneriana nel fatto che «non avremmo avuto una storia dell'umanità se non ci fossero stati i moti, le conquiste e le creazioni della razza bianca»<sup>19</sup> si scopre irrimediabilmente scissa in due monconi non combacianti, e dai lembi ancor più restii a «guarire e cicatrizzare» della stessa Venezia, «piaga magnifica

<sup>15</sup> *Marinetti e il futurismo* cit., pp. 139-140.

<sup>16</sup> WAGNER, *Religione e arte* cit., p. 139.

<sup>17</sup> Cfr. NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner* cit., p. 911: «Il *Parsifal* è infatti un'opera della malvagità, della brama di vendetta, del segreto veneficio contro i presupposti della vita, un'opera *cattiva* – La predica della castità resta un'istigazione alla innaturalità: io disprezzo chiunque non intenda il *Parsifal* come un attentato all'eticità».

<sup>18</sup> *Marinetti e il futurismo* cit., p. 140.

<sup>19</sup> WAGNER, *Religione e arte* cit., p. 139.

del passato»,<sup>20</sup> o della ferita di Amfortas. Infatti, e per dirla in sintesi estrema, le presunte ragioni della *superiorità* di questa non meglio identificata (e identificabile) *razza bianca* appaiono, a dir poco, caotiche e problematiche; come problematica e caotica appare ogni storia della ricezione del *Parsifal*, costretta a tener conto per amor di completezza e di obiettività di ciò che ne fecero sia gli ermetisti rosacrociani e i vegetariani pacifisti di fine Ottocento, sia le SS impegnate in liturgie neo-templari dai vertici del Terzo Reich.

È dunque nell'intimo della sua stessa fede, proclamata da Wagner con serietà testamentaria in *Religion und Kunst* senza curarsi della palese contraddittorietà delle speranze ripostevi, che il sangue eucaristico si mescola nel più arcano dei modi con il sangue ariano, e l'esaltazione di ciò che dovrà sgorgare dai possenti lombi degli *stalloni* e delle *fattrici* teutoniche si confonde con il *liquor vitæ* effuso dal costato di Cristo e devotamente raccolto da Giuseppe d'Arimatea nella Sacra Coppa.

La superiorità della *razza bianca* pare insomma fondarsi, in *Religion und Kunst*, per un verso sulle motivazioni di un *essenzialismo* dogmatico e categorico che oggi è assai facile mettere in dubbio e confutare; per l'altro, sulla congettura che essa abbia la più alta attitudine a compassionare schopenhauerianamente il creato; ossia – e i teologi perdonino non a me, ma a Wagner, questa forse poco ortodossa convergenza – a soffrire insieme al cosmo *con Cristo, per Cristo e in Cristo*, nella speranza della resurrezione.

Se dando uno sguardo d'insieme a tutte le razze è impossibile negare l'unità del genere umano, e se possiamo definire ciò che lo costituisce nel senso più nobile come capacità del dolore consapevole, includendo però in questa capacità l'inclinazione al supremo sviluppo morale, ci chiediamo allora a questo punto in che cosa può essere ricercata la superiorità della *razza bianca*, se proprio la dobbiamo innalzare al di sopra delle altre. Con bella sicurezza Gobineau individua tale superiorità non tanto in uno sviluppo eccezionale delle stesse qualità morali della *razza bianca*, quanto piuttosto in una maggiore riserva di peculiarità fondamentali da cui quelle discendono. Tali peculiarità dovremmo ricercarle nella sensibilità più vigorosa e allo stesso tempo più delicata della volontà che si manifesta in una ricca organizzazione, congiunta all'intelletto più acuto necessario a questo scopo. Per cui è allora importante se l'intelletto, grazie agli stimoli della volontà esigente, si innalza fino alla chiaroveggenza, la quale riverbera la propria luce sulla volontà e, domandola, si fa in tal caso impulso morale: al contrario la sopraffazione dell'intelletto da parte della volontà che ciecamente brama caratterizza per noi la natura più vile, perché in tal caso non dobbiamo ancora intendere i bisogni eccitatori come moventi illuminati dalla luce dell'intelletto, bensì come impulsi volgarmente sensoriali.<sup>21</sup>

Lascio volentieri al lettore il piacere di immaginare quanto dovettero penare le «amiche cosmopolite che danno dei thé-tango e si parsifalizzano» per disporre in un quadro decente l'ipotizzata «unità del genere umano» e le teorie razziali di Gobineau. Da parte mia, mi limiterò a segnalare la metamorfosi (non del tutto prevedibile) dei

<sup>20</sup> Marinetti e il futurismo cit., p. 27.

<sup>21</sup> WAGNER, *Religione e arte* cit., pp. 139-140.

perfidi *sottovoce* adoperati da Nietzsche soprattutto in presenza di *wagneriane* («Tra sensualità e castità non esiste necessariamente opposizione»)<sup>22</sup> nella stentorea trombonata *machiste* del padre del Futurismo:

Possedere una donna, non è strofinarsi contro di essa, ma penetrarla.

– Barbaro!

Un ginocchio fra le cosce? Eh via! ce ne vogliono due!

– Barbaro!

Ebbene, sì, siamo barbari! Abbasso il tango e [...]

Tristano e Isotta che ritardano il loro spasimo per eccitare re Marco. Contagocce dell'amore. Miniatura delle angosce sessuali. Zucchero filato del desiderio.<sup>23</sup>

Nel manifesto dell'11 gennaio 1914, *Tango e Parsifal* – quali sintomi di una cultura insieme *snobistica* e *industrializzata* – paiono dunque fondere al fuoco cupo dell'erotismo, per amalgamarsi in una lega velenosa di dubbia consistenza. Il 31 dicembre 1913, trascorsi trent'anni dalla scomparsa del Maestro, era intanto cessato il diritto del Festival di Bayreuth a rappresentare il *Parsifal* in esclusiva. Preceduto e affiancato da un imponente *battage* pubblicitario, che non ebbe nulla da invidiare in invasività e pervasività a quelli odierni, e alla cui vincente strategia di *marketing* finì col contribuire anche il manifesto di Marinetti, il 1° gennaio 1914 fu salutato in quasi tutti i paesi del mondo come il «giorno del *Parsifal*».<sup>24</sup>

Nel nostro paese, ben due teatri lo rappresentarono contemporaneamente quel primo dell'anno: il Comunale di Bologna, che già vantava le maggiori benemerenze wagneriane in Italia, e il Costanzi di Roma. Il 9 gennaio 1914 fu la volta della Scala (con Tullio Serafin sul podio), il 20 gennaio del Verdi di Trieste (direttore Gino Marinuzzi), poi via via di tutti gli altri: nei primi otto mesi dell'anno ben undici teatri italiani lo misero in scena. Inutile ripetere che, volente o nolente, anche l'*Abbasso* marinettiano incrementò l'*audience*.

Al poeta, diversamente che a Wagner, non riuscì il *coup de théâtre* di morire a Venezia: la città lagunare restò infatti soltanto la terzultima delle sue dimore terrene. L'abbandonò in *extremis*, spostandosi per i pochi mesi che gli restavano ancora da vivere a Cadenabbia, e infine nella pur sempre 'lagunare' Bellagio, dove si spense il 2 dicembre 1944. Riguardo all'*industrializzazione* persino della cultura più elitaria ereditata dal Romanticismo – e alla possibilità di svagarsi in pari misura con il *Parsifal* e con il tango – aveva visto giusto con largo anticipo. Ma la nazione che nel 1914 sembrava ricordare fin troppo bene il monito contenuto nella 'Prefazione' del *Nietzsche contra Wagner*

<sup>22</sup> NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner* cit., p. 910.

<sup>23</sup> *Marinetti e il futurismo* cit., p. 139.

<sup>24</sup> Fecero eccezione gli Stati Uniti, i quali, avendo anche allora optato per l'*intervento preventivo unilaterale*, s'erano autoattribuiti già da tempo i diritti d'esecuzione del *Parsifal* in barba alle proteste dei legittimi beneficiari.

E avrei forse da dire una parola all'orecchio anche ai signori Italiani, che *amo* tanto quanto...  
*Quosque tandem*, Crispi...*Triple Alliance*: con il 'Reich' un popolo intelligente farà sempre e  
 soltanto una *mésalliance* ...<sup>25</sup>

nel 1944 stava, invece, amaramente scontando le conseguenze della sopravvenuta, infausta amnesia.

Nel frattempo, anche l'ultima partitura di Richard Wagner s'era fatta strada nel secolo dei totalitarismi, tenendo una rotta che soltanto i più coraggiosi dei discendenti diretti del Maestro hanno osato cartografare:

Dopo tutto, se mia nonna avesse accettato la proposta di nozze di Hitler, io mi chiamerei Gottfried Wagner-Hitler! (Lo storico Robert Wistrich fa riferimento alla proposta di matrimonio nel suo *Who's Who in Nazi Germany* del 1982).

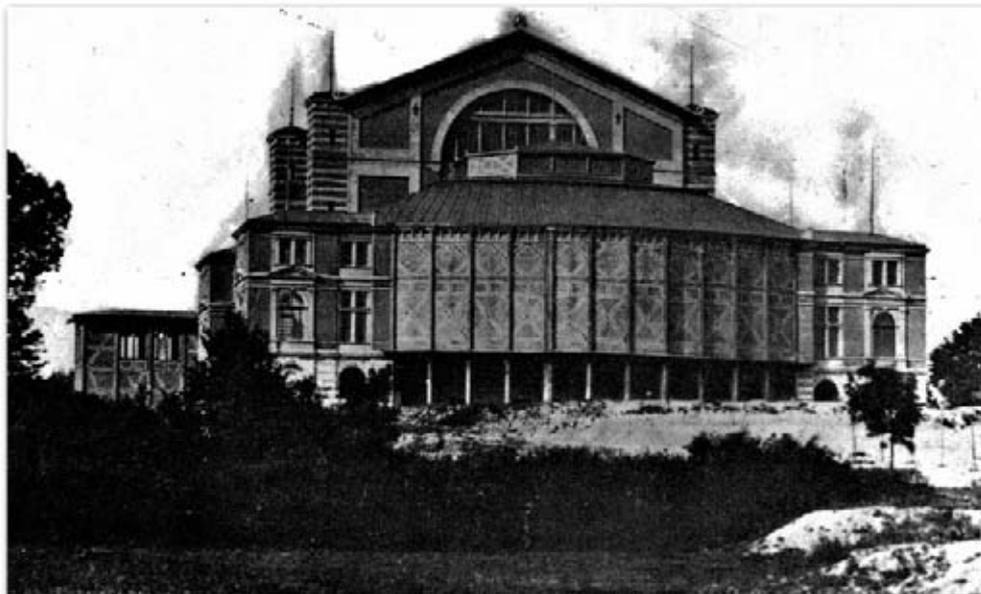
Hitler e Wagner sono quindi parte della mia biografia. Questo collegamento procurò una profonda crisi alla mia identità di Wagner, tedesco e cristiano dopo l'Olocausto, che potei superare solo attraverso una costante analisi critica della mia posizione. Tormentato da questi dubbi, e un po' per insicurezza nei confronti del tema, scelsi di dare alla mia conferenza un titolo in forma interrogativa: *Adolf Hitler e Richard Wagner?*.

La conferenza fu il mio primo tentativo fallito di interpretazione, compiuto secondo il metodo tipico della nuova Bayreuth di separare le opere di Wagner, in particolare il *Parsifal*, che ammetteva diverse possibilità di interpretazione, dagli scritti antisemiti. Citai infatti la seguente frase tratta da *Eroismo e cristianesimo*, che Wagner aveva scritto riferendosi al suo *Parsifal*: «Il sangue del Salvatore, che scorre dal suo capo, dalle sue ferite sulla croce – quale uomo sacrilogo avrebbe osato chiedere, se appartenesse alla razza bianca o a quale altra razza?». Avevo estrapolato la frase dal contesto generale degli scritti antisemiti di Wagner. Nonostante l'esatta sequenza cronologica delle citazioni, comprese quelle del mio prozio Chamberlain, di mia nonna Winifred e di Hitler [...] non avevo ancora capito o, guardandolo con gli occhi di oggi, non volevo capire, il terribile quadro che si delineava con tutte le sue conseguenze: lo stesso Richard Wagner aveva già dato il suo contributo all'indissolubile legame fra Bayreuth, Theresienstadt e Auschwitz. Allora non volevo vedere in Wagner un corresponsabile, non volevo scrivere questa grande «E» che lo univa a Hitler.<sup>26</sup>

Rifiutare il culto di Wagner praticato a Bayreuth dal 1876 al 1945, e ancor più la rimozione del periodo nazista esercitata nell'era della *nuova Bayreuth*, non significa ovviamente rimuovere (men che meno, rifiutare) il *Parsifal*, il quale esige, come ogni altra opera d'arte, d'essere innanzitutto *interpretato*. Marinetti avrà certo avuto le sue, se non proprio *buone*, comprensibili ragioni per attaccarlo proprio nello stesso mese in cui diventava finalmente di *pubblico dominio*; rileggendo però l'*Abbasso il tango e Parsifal!* si può appurare che (come anche nel *Contro Venezia passatista*) il bersaglio reale della polemica è – ancor più della singola e specifica manifestazione artistica – «l'imbecillità della moda» e «la corrente pecorile dello snobismo».

<sup>25</sup> NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner* cit., p. 903.

<sup>26</sup> GOTTFRIED WAGNER, *Il crepuscolo dei Wagner*, trad. it. di Teresina Rossetti Wagner, Milano, il Saggiatore, 1997, pp. 235-236.



Il Festspielhaus, quale appariva al suo completamento. Edificato su progetto di Otto Brückwald (1841-1917), e inaugurato nel 1876 con la prima rappresentazione dell'intero *Ring* (direttore, Hans Richter), il Festspielhaus doveva poi riaprire soltanto nel 1882, con la prima assoluta di *Parsifal* (direttore, Hermann Levi).

Re e Regine dello snobismo, sappiate che dovete un'obbedienza assoluta a noi, ai futuristi, novatori vivi! [...] Noi v'insegneremo ad amare e a difendere qualcosa di vivo, o cari schiavi e pecore dello snobismo.<sup>27</sup>

Ora, proprio questa insormontabile idiosincrasia per la «vendita all'ingrosso e al minuto di rimorsi e di viltà eleganti per snobs»<sup>28</sup> stabilisce esattamente il limite ideale di quei due manifesti: che infatti, coerentemente all'assunto iniziale, attaccarono lo snobismo *en masse*, senza andare troppo per il sottile nel distinguere individuo da individuo all'interno dell'infamata categoria.

Contro il selciato sconnesso di Piazza San Marco, che i Futuristi avrebbero senza dubbio spianato volentieri col cemento in nome del progresso e dello «splendore geometrico e meccanico», aveva urtato infatti il piede dello scrittore *snob* per antonomasia, che non a caso amò con la stessa intensità il *Parsifal* e «le curve cascanti delle vecchie architetture» veneziane. Dal ricordo di quell'urto – miracolosamente risorto nella memoria involontaria del Narratore della *Recherche*, e che per «gli amici nati della logica e della linea retta» poteva rappresentare solo un piccolo, insignificante incidente – Proust ricevette invece la prima, risolutiva illuminazione circa il significato della pro-

<sup>27</sup> *Marinetti e il futurismo* cit., p. 140.

<sup>28</sup> *Ibid.*

pria erigenda *cattedrale di parole*; la seconda sarebbe invece venuta dalla musica del *Parsifal*, che il Narratore sentì filtrare da un uscio socchiuso durante la sua attesa nella biblioteca del principe di Guermantes.<sup>29</sup>

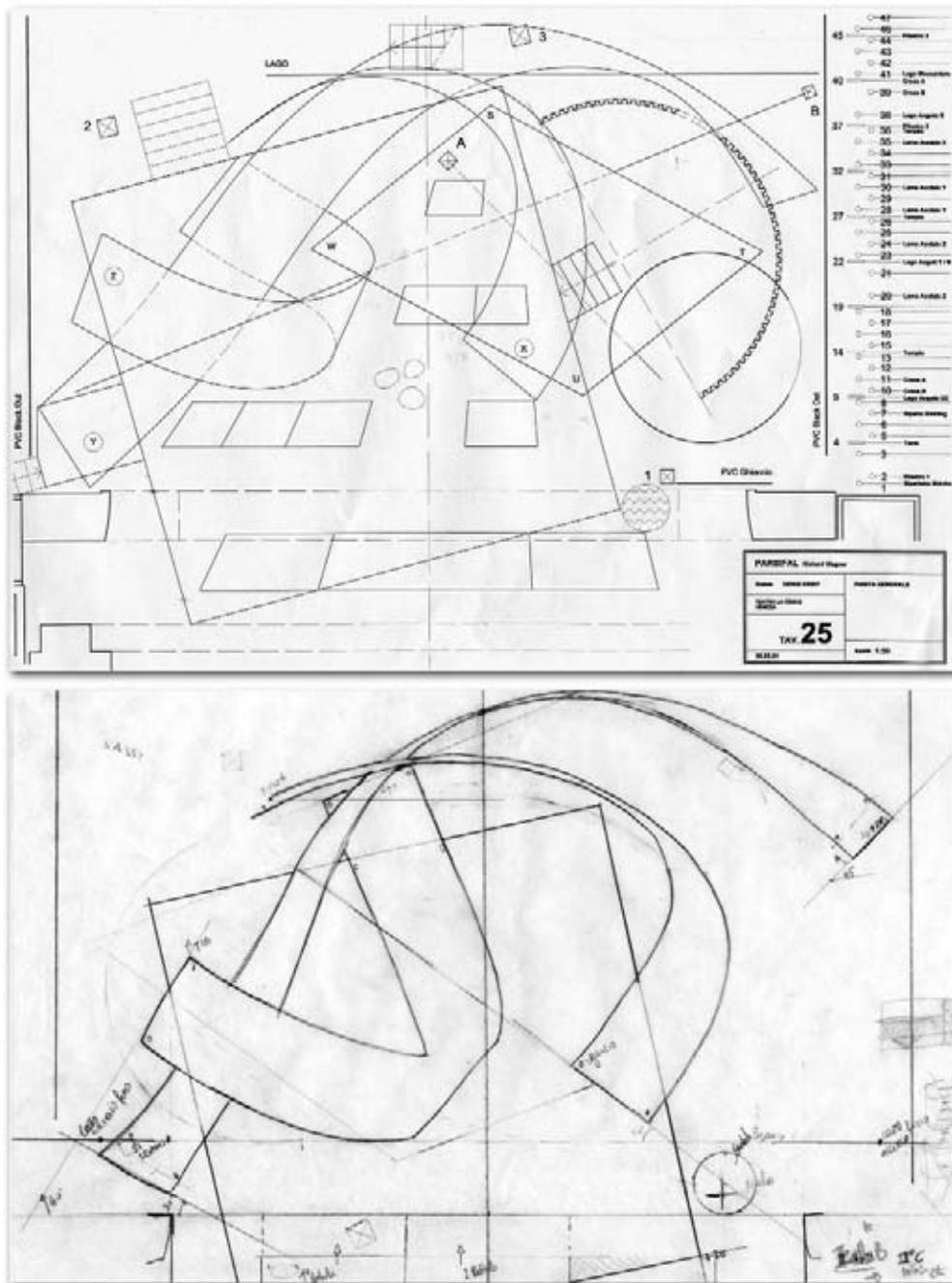
*Cosa fischiattavi, andandotene in gita con gli amici, quando credevi che la strada da percorrere fosse ancor lunga per te?* Tra le innumerevoli risposte tenuteci in serbo dal Passato (ma che anche il Presente dovrebbe fornire, per estendere e complicare con la sua testimonianza i labirinti della memoria) spunta inopinatamente il nome «Parsifal». Infatti, il 28 marzo 1902, Venerdì Santo,

le automobili partirono verso la regione a nord-est di Parigi con a bordo Proust, i due Bibesco, Fénelon, Lauris e Robert de Billy – e forse anche Lucien Henraux e il marchese François de Pâris. [...] Nel pomeriggio, sulla strada del ritorno, si fermarono a Coucy, distante da Laon una quindicina di chilometri, per vedere il castello duecentesco il cui torrione», aveva letto Proust in Viollet-le-Duc, «è il più bell'esempio di architettura militare medievale in Europa; in confronto a questo gigante, tutti gli altri sembrano fucelli». Anche qui Emmanuel [Bibesco] fece in modo che gli amici scorgessero la prima immagine del castello da un punto ai piedi della collina, di dove si vede anche la base levarsi alta sopra le cime degli alberi. Salirono insieme la scala a spirale del torrione; Proust si appoggiava a Fénelon il quale, parte per rincuorare l'amico ansimante, parte perché era davvero venerdì santo, cantava il motivo dell'Incantesimo del Venerdì Santo dal *Parsifal*. Raggiunta la piattaforma sulla cima, alta quasi sessanta metri da terra, contemplarono – in uno di quei momenti eterni di cui è fatto il Tempo Perduto – i meli in fiore lontani sotto di loro sull'Île de France, l'ultima luce del sole, lo sconfinato paesaggio verde della loro giovinezza. Poi scese l'oscurità, l'aria si fece fredda.<sup>30</sup>

È confortante pensare che il romanzo che si sarebbe rivelato la *Divina Commedia* del secolo ventesimo – la cui prima parte fu pubblicata dall'editore parigino Grasset nel novembre del 1913, due mesi prima dell'insolente *Abbasso* marinettiano – abbia invece manifestato tanta riconoscenza verso il *Parsifal* e le pietre dissestate di Venezia.

<sup>29</sup> Tra i molti meriti del *Proust musicien* di Jean-Jacques Nattiez (trad. it. di Roberta Ferrara, *Proust musicista*, Palermo, Sellerio, 1992) va segnalata la sagacia con cui viene svelata al lettore – pagina dopo pagina, e asuefacendolo fin dal primo capitolo (Il «*Parsifal*» come modello redentore dell'opera redentrica) alla tesi che l'intera *Recherche* sia una moderna *Queste du Saint Graal* – la reale entità del debito del romanziere francese verso il capolavoro wagneriano.

<sup>30</sup> GEORGE D. PAINTER, *Marcel Proust*, trad. it. di Elena Vaccari Spagnol e Vittorio De Giuro, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 299-300.



Denis Krief, Pianta generale delle scene per *Parsifal* al Teatro la Fenice di Venezia, 2005.  
 Denis Krief, Pianta di scena (II) per *Parsifal* al Teatro la Fenice di Venezia, 2005.

Denis Krief

## La ferita del teatro

Il tema della Purificazione si ripeteva circolarmente; passando dal flauto all'oboe. In fondo alla Calle Stella incontrai un sottoportego lungo e oscuro come una caverna; voltai a sinistra, secondo la regola che mi ero prefissato.

Il tema era passato ora, come per incanto agli archi; diventava sempre più *piano*, *pianissimo*; si interruppe come sperdendosi in una terzina. Una pausa. Entrai nella Calle Ruzzini. Gli archi tolsero le sordine, il suono diventò più scuro, più intenso pur restando nel *piano*. Una parte dei violoncelli e dei contrabbassi suonava un Fa diesis grave, all'unisono. Una brevissima pausa; altri violoncelli e altri contrabbassi si unirono ai primi, anch'essi senza sordine. Gurnemanz cantava «Das ist» (Questo è), un respiro, «Karfreitags Zauber» (L'incantesimo del Venerdì Santo); davanti a me si aprirono il cielo e il mare della laguna.

GIUSEPPE SINOPOLI, *Parsifal a Venezia*, 1991

*Parsifal* è un'opera che sopravvive nell'acqua. Il fuoco è un elemento che non gli appartiene più, esaurito nell'incendio del *Walhalla* che scatena una immane inondazione. Alla fine del ciclo del *Ring* le cose tornano dove erano al principio. Il tesoro in fondo al Reno. Acqua dappertutto. E appunto quando Richard Wagner si mette di nuovo in cammino e scrive un'opera nuova si lascia dietro le spalle questa catastrofe idrica, questa onda lunga che ha travolto tutto con sé e si è portata via l'ultima fiammella accesa da Loge, il dio del fuoco che spunta ovunque lungo l'intero ciclo del *Ring* e che non ritroveremo ora mai più. Con *Parsifal* si ricomincia, ma dopo che è passato lo *tsunami* che ha sconvolto tutto e reso irriconoscibile perfino il *Musikdrama* wagneriano, che ora dovrà chiamarsi con un nome diverso? *Bühnenweihfestspiel* è *Parsifal*. Si possono tentare varie traduzioni che si avvicinano suppergiù al significato del vocabolo tedesco, ma quel che conta è che nella parola la scena acquista improvvisamente un valore sacrale. Un rito per un mondo sconvolto che si risveglia in un'alba da *day after*. Wagner ricomincia da zero.

Il Buddha: «Per conformarmi alle usanze, io ho preso moglie – e trascorrevi le giornate nel mio palazzo, indossando abiti trapunti di perle, sotto la pioggia di profumi, rinfrescato dai ventagli di trentatremila donne, guardando i miei popoli dall'alto delle mie terrazze, adorne di campanelli tintinnanti. Ma la vista delle miserie del mondo mi distolse dai piaceri. Sono fuggito. Ho chiesto l'elemosina per le strade, coperto di stracci raccolti nei sepolcri, e giacché c'era un eremita molto sapiente ho voluto diventare suo schiavo; stavo alla sua porta e gli lavavo i piedi. Ogni sensazione fu annullata, ogni gioia, ogni languore. Poi concentrando il mio pensiero in una meditazione più vasta, ho conosciuto l'essenza delle cose, l'illusione delle forme».

GUSTAVE FLAUBERT, *La tentation de Saint Antoine*, 1874

*Parsifal* è un'opera orientata. Nel senso che l'ago della bussola non punta verso il Nord ma verso Oriente. Intravediamo l'India verso cui si era mosso Alessandro il Macedone per la sua ultima grande impresa, quando oltrepassa i confini occidentali dell'impero persiano e si avvia dopo Isso, Persepoli, Susa, Ecbatana, verso un mondo di meraviglie da cui sa che non farà più ritorno. Richiamo irresistibile a cui soggiace anche Wagner, che si lascia avvolgere dalle lussureggianti foreste del pensiero indiano. Così il terreno su cui si muove Parsifal inclina ineluttabilmente verso l'India, che accende il musicista di entusiasmo al punto da concepire un dramma musicale dedicato a Buddha e a conservare una traccia delle leggende dedicate ad Alessandro nell'episodio delle Fanciullefiore. Nel *Romanzo di Alessandro* di Alexandre Paris il racconto è bellissimo. L'esercito si imbatte in un frutteto dove ai piedi di ogni albero è seduta una ragazza. Ma al momento della partenza le ragazze rifiutano di accompagnare i macedoni:

All'inizio dell'inverno, in previsione del freddo, rientrano tutte sotto terra e subiscono una metamorfosi. E quando l'estate ritorna, quando si schiarisce il tempo, esse ritornano alla forma naturale di fiori bianchi. Le donne che nascono dai fiori hanno visi umani e il fiore tutto attorno, costituisce il loro abito. Ciascuno di questi abiti cade fino a terra ed è così ben tagliato e della loro misura, che esse non hanno alcun bisogno di forbici.

Mi piace pensare a Wagner che distoglie lo sguardo da Nord elaborando *Parsifal*. Lo completa a Palermo. Colloca Monsalvat in una indefinita Spagna moresca. Fa recare a Kundry il balsamo per Amfortas dall'Arabia. Ma l'intera concezione di Parsifal evoca una prospettiva buddista, nonostante la materia del *Gral* ci obblighi a cercare altrove, verso le tradizioni celtiche. Parsifal è il «puro folle» che vince il desiderio come Budda. Quando ancora doveva delinearci il progetto del *Ring* Wagner aveva sviluppato il soggetto per un dramma buddista, *I vincitori*, in cui il protagonista è un discepolo prediletto del Budda, che resiste alle tentazioni di una seduttrice che sembra il prototipo di Kundry. E perfino la costruzione del dramma musicale wagneriano ha qualche debito con la religione indiana. C'è un passo nell'autobiografia in cui Wagner pone un paragone molto interessante fra la dottrina della reincarnazione e l'impiego del *Leitmotiv*. Il tema conduttore si 'reincarna' come si reincarna l'anima nelle diverse esistenze.

Soprattutto occorre – e qui sta l'apporto di Wagner alla mitologia universale – conoscere e non conoscere, vale a dire sapere ciò che si ignora. «Durch Mitleid wissend»: non attraverso un atto di comunicazione, ma attraverso uno slancio di pietà che offre una via d'uscita al dilemma nel quale un intellettualismo per lungo tempo riconosciuto, rischiava di imprigionare il pensiero mitico.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Lo sguardo da lontano*, 1983

Rappresentare *Parsifal*? Forse è un'aberrazione rappresentare un rito se si pensa che la rappresentazione teatrale è nella sua stessa essenza un rito. *Parsifal* è la più solenne aberrazione dell'opera lirica perché va oltre la dissoluzione delle convenzioni melodrammatiche tentata da Wagner nel corso della sua carriera. Finalmente edificato il teatro che potrà ospitare la nuova forma d'arte wagneriana, Bayreuth accoglie un rito –

l'unico rito possibile – che non può fare a meno di svelare la sua natura di spettacolo, di artificio. Parsifal è un teatro che sprigiona energia e che continua ad annunciare il semplice fatto che *non si può fare a meno del teatro*, che insomma la scena è un inesauribile campo di forze, dai Greci a noi: «Est ist ein altes Buch zu blättern / Vom Harz bis Hellas immer Vettern» (È un vecchio libro da sfogliare / Dall'Harz all'Ellade tutti parenti) faceva dire Goethe a Mefistofele nel *Faust*. Perché non dovrebbe valere per il teatro quello che risulta chiaro per la storia dell'arte? L'antico sopravvive fino a noi, spesso seguendo una traiettoria non definita consapevolmente dall'artista. Il teatro di Bayreuth è una sintesi spaziale fra antico e moderno, una *Pathosformel* come direbbe Aby Warburg, un forma di teatro dell'avvenire in cui sopravvive l'impronta dell'antico. E qui Wagner andrà a deporre uno spettacolo che non appartiene più al mondo dell'opera e nemmeno a quello del *Musikdrama*. Un rito.

All'angolo di una strada Karl vide un manifesto con questa scritta: «Oggi dalle sei di mattina a mezzanotte, all'ippodromo di Clayton, viene assunto personale per il Teatro di Oklahoma! Il grande Teatro di Oklahoma vi chiama! Vi chiama solamente oggi, per una volta sola! Chi perde questa occasione la perde per sempre! Chi pensa al proprio avvenire, è dei nostri. Tutti sono i benvenuti! Tutti quelli che si uniscono al nostro teatro si renderà felice. Ciascuno troverà il suo posto! Affrettatevi perché è aperto fino a mezzanotte! A mezzanotte viene chiuso tutto e non si riapre più! E maledetto sia chi non crede in noi! A Clayton!».

FRANZ KAFKA, *America*, 1912-1927

Debbo fare i conti con un'opera che non è più un'opera. Wagner l'ha concepita perché venisse rappresentata nel suo teatro. È nata per un teatro che è la concretezza di un'utopia. È dunque un'opera utopistica? In un certo senso credo di sì, perché Wagner non prova nemmeno a combattere tutte le convenzioni dell'opera del suo tempo. Il suo gesto semmai è semplicemente quello di lasciarle tutte alle spalle. È un formidabile passo avanti rispetto al teatro del *Ring* che presentava già un teatro tutto mentale. Stavolta entriamo in una nuova fase. *Parsifal* è un'opera che sorge da quella forma di malattia incarnata dal teatro di Bayreuth. È scritta come fosse una profezia per un teatro che non avverrà mai. Wagner è come tanti altri profeti un veggente cieco. In realtà non riesce a vedere il suo teatro. Tanto è vero che per la sua nuova creazione sogna un teatro invisibile, consequenziale all'orchestra invisibile. Immagina una scena che si trasforma a vista ma non ha i mezzi tecnici per realizzarla. E neppure prova a procurarseli. Ora i mezzi ci sarebbero ma forse non è più questo che adesso conta davvero.

Leggiamo la sera *Le Baccanti* di Euripide: impressione molto sgradevole.

COSIMA WAGNER, *Diario*, 1872

Un giorno qualcuno mi ha definito «un architetto mancato». Non lo considero affatto un'offesa, sento di avere proprio una spiccata predilezione per l'architettura. Il mio lavoro nel tempo si è rivelato come una scoperta progressiva di nuovi linguaggi, definiti attraverso solidi e volumi. Provengo da una tradizione teatrale che si è formata con la pittura e, in certi casi, ho esplorato i limiti di queste risorse, come nel caso del colore nero, che ho cominciato ad impiegare circa dieci anni fa. Poi c'è stato l'avvicinamento,

fatto con circospezione, della curva. Ho cominciato con una piccola curva in uno spettacolo e poi non mi sono fermato più. È stata la mia dichiarazione di guerra contro la prospettiva centrale, che per me in teatro è roba ormai vecchia, come la simmetria elevata a sistema. Per non andare troppo lontano, basti pensare al superamento della visione centrale nel teatro wagneriano di Bayreuth. E così la curva mi ha preso la mano. Del resto, io abito a Roma che è una città, architettonicamente parlando, fatta di moltissime curve, un paesaggio di curve; la seduzione della curva si fa sentire anche in questo *Parsifal*. Lo spazio scenico è uno spazio ormai destrutturato, dove conta una geometria fatta di linee oblique, di curve.

... tanto che ridusse a perfezione il modo di tirare le prospettive delle piante de' casamenti e da' profili degli edifizii condotti in sino alle cime delle cornici e de' tetti, per via dell'intersecare le linee, facendo che le scortassino e diminuissino al centro, per avere prima fermato o alto o basso, dove voleva, la veduta dell'occhio; e tanto insomma si adoperò in queste difficoltà, che introdusse via modo e regola di mettere le figure in su' piani dove elle posano i piedi e di mano in mano dove elle scortassino e diminuendo a proporzione sfuggissimo, il che prima si andava facendo a caso.

GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, Vita di Paolo Uccello*, 1568

Calpesto la prospettiva. E in questo *Parsifal* si può tranquillamente dire che la prospettiva calpestata diventa un dato di fatto, concreto. La prospettiva è intesa come un valore simbolico della nostra civiltà e, come abbiamo detto, *Parsifal* nasce dalla constatazione di una profonda crisi di valori, avvenuta a seguito di una catastrofe che non ha nome. C'è un inusitato risalto dell'elemento naturale. La ferita del cigno è la natura violata per una comunità alla ricerca di redenzione, per un popolo che cammina su ciò che resta di una civiltà ormai andata in frantumi. Visivamente mando in frantumi proprio la prospettiva. Ne resta qualche pezzo, scampato al naufragio e buttato alla riva, sulla sabbia, come dopo una forte mareggiata. Loro stessi non si rendono conto di cosa siano esattamente questi brandelli. Eppure sono gli attrezzi con cui abbiamo conosciuto il mondo, lo abbiamo rappresentato, attraverso la volontà degli artisti ...

La scena antica non era, come la nostra, un'apertura attraverso la quale veniva offerto al pubblico, in uno spazio ristretto, il risultato di un'infinita quantità di sforzi. Il dramma antico era un *atto* e non uno spettacolo; questo atto impersonava in modo benefico l'insaziabile desiderio della massa; l'altro muro della scena non nascondeva nulla; non era un sipario, ma un limite tracciato volontariamente fra l'atto e il desiderio. Qui come altrove, il senso della misura ha reso ai greci un servizio meraviglioso. Questo senso noi non lo abbiamo e non possiamo averlo; la nostra scena è dunque un'apertura sull'ignoto e sull'illimitato, e non è dando alla tecnica della scenografia una forma esteriore e un ruolo nell'insieme della costruzione che esprimeremo in qualche modo lo spazio immaginario in cui la nostra anima moderna ha bisogno di immergersi.

ADOLPHE APPIA, *La musica e la messinscena*, 1894

Prima di immaginarlo sotto una qualsiasi forma, mi sono domandato cosa rappresenta in fondo il *Gral*. Intanto è una cosa che sta per un'altra. È un oggetto di origine celeste, una pietra preziosa caduta dalla fronte dell'angelo prediletto da Dio? È una scodella come rinvia l'etimo greco *krater* passato attraverso il latino *cratis*? Forse è impossibile appurarlo. È la materializzazione di un'etimologia; una parola distorta, che acquista una valenza imprevedibile e ci fa accedere ad un'insospettata verità, come accade in certi passaggi della *Recherche* proustiana. O per dirla con un celebre critico è un *mis-reading*, un fraintendimento dagli esiti forse felici, ma che deve per forza consumarsi nello stesso deserto in cui si trova il legislatore Mosè. Come Wagner, anche Schönberg nella sua opera incompiuta, al di là delle apparenze religiose, si interroga sul destino dell'artista nella società moderna. Frainteso anche nel momento in cui viene acclamato e portato in trionfo. Mi rifaccio al caso di coscienza che dibatte Friedrich Nietzsche in uno dei suoi affilatissimi aforismi, scritto quando ormai la rottura con Wagner si era consumata da un pezzo ed il filosofo ormai stava per perdere l'equilibrio e scivolare nella follia: «Sei sincero? O solo un commediante? Uno che rappresenta qualcosa? O la cosa stessa rappresentata? In definitiva non sei altro che l'imitazione di un commediante».

Bastò che una delle fanciulle fiori per completare la propria immagine si mettesse sulla testa, con gesto infantile, uno dei fiori variopinti che si trovavano là attorno, che subito ci convinchemmo – dimenticando ogni forma convenzionale del Balletto dell'Opera – che quello era il modo giusto di rappresentare il personaggio.

RICHARD WAGNER, *La rappresentazione di «Parsifal» a Bayreuth*, 1882

Cosa implicherebbe, invece, il rispetto per «quel che è scritto»? Non significa inibire qualsiasi libero atto interpretativo? Più che una presa d'atto dell'interpretazione registica, non sarebbe un bisogno impulsivo di controllarla accademicamente? Si avverte un forte disagio, ispirato dall'inevitabile atto di interpretazione innescato da un regista nell'atto di esercitare il suo mestiere. Perché allora nessun critico letterario ha mai sentito il bisogno di 'correggere' il testo di Shakespeare nonostante gli Amleti di Craig e di Brook siano assai diversi da quello che presumibilmente metteva in scena l'autore? Perché invece, per il teatro musicale fa tanta paura quella che si definisce la «trasmissione del testo», la sua interpretazione? Le motivazioni psicologiche richiederebbero un discorso troppo lungo. «Se il teatro occidentale – ha scritto l'antropologo Claude Lévi-Strauss – avesse voluto fissare i canoni della rappresentazione teatrale l'avrebbe fatto, come l'hanno fatto certi teatri orientali, giapponesi, balinesi, che hanno fissato cinque e seicento anni fa il gesto. Noi non li abbiamo mai fissati». Ne conseguono tante cose, anche il timore che un'interpretazione prenda il posto di quella a cui siamo da sempre abituati ...

(Testo redatto con la collaborazione di Alessandro Taverna)

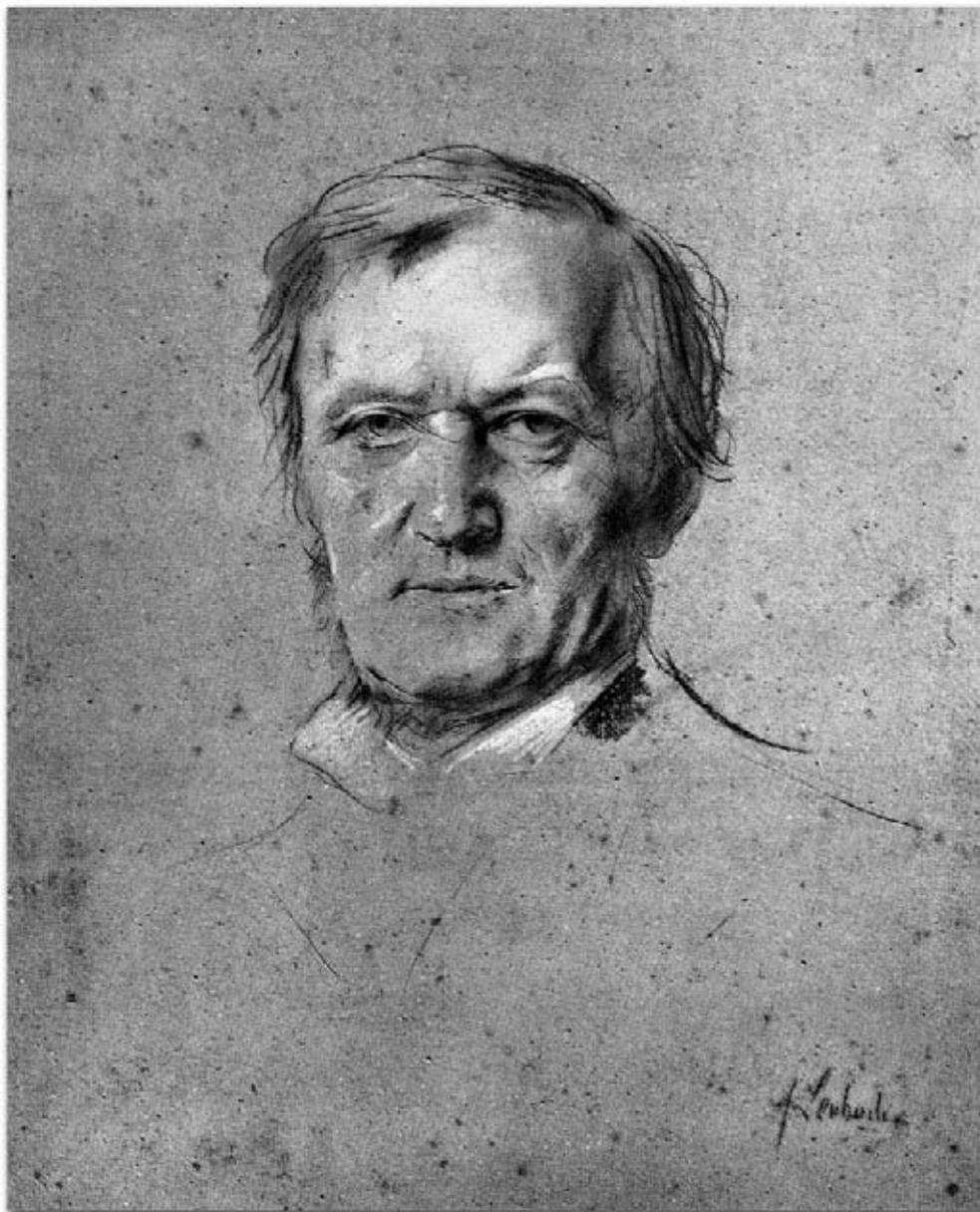


1. Giuseppe Palanti (1891-1946), Manifesto per *Parsifal*. È incerto se sia da riferire all'esecuzione in forma di concerto (Milano, Teatro alla Scala, 1903), del preludio e dell'atto III del *Parsifal*, o alla prima rappresentazione scagliera (1914; cfr. *Giuseppe Palanti. Pittura, teatro, pubblicità, disegno*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Torino, Umberto Allemandi & C., 2001, pp. 79 e 84).
2. Manifesto per il *Parsifal* all'Arena di Verona, 1924.

# PARSIFAL

Libretto di Richard Wagner

Edizione a cura di Riccardo Pecci,  
con guida musicale all'opera



Franz von Lenbach (1836-1904), *Richard Wagner* (novembre 1880). Sanguigna su carta. Proprietà di Winifred Wagner.

## *Parsifal*, libretto e guida all'opera

a cura di Riccardo Pecci

Quella che leggerete nelle pagine che seguono è l'edizione del libretto di *Parsifal* con testo tedesco a fronte curata negli anni Trenta da Guido Manacorda,<sup>1</sup> ultimo tassello di una serie di versioni commentate dei libretti wagneriani «che per precisione, qualità letteraria e vastità dell'apparato esegetico hanno pochi termini di confronto anche fuori del nostro paese».<sup>2</sup> Il testo tedesco – che ripubblichiamo in forma leggermente riveduta<sup>3</sup> – fu all'epoca esemplato da Manacorda «sul testo dello spartito musicale adottato dalla regia di Bayreuth (Breitkopf u. Härtel, Textbibliothek, n. 522)».<sup>4</sup> Inteso come trascrizione del dramma quale effettivamente si dispiega sulla scena, esso non collima pertanto con il testo di *Parsifal* nel vol. x (pp. 324-75) delle *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (*Lavori in prosa e poemi riuniti*) mandate in stampa dall'editore Fritsch di Lipsia tra il 1880 ed il 1883.

Le cifre in esponente nella sezione tedesca del libretto rinviano alla guida all'ascolto che scorre a piè di pagina, nella quale si fa un certo uso di sigle bibliografiche. Le due più correnti sono: DOKP, che rinvia alla vasta messe di materiale documentario relativo a *Parsifal* raccolta da Martin Geck ed Egon Voss,<sup>5</sup> seguita dalla puntuale indicazione del numero di documento e della pagina e – in qualche caso – dalle traduzioni italiane disponibili; AP65, che richiama invece l'abbozzo in prosa del *Parzifal* steso nel 1865 per Ludwig II sulle pagine del *Libro Bruno*, seguita dall'indicazione del giorno (ad es., 27/8) nel quale Wagner annotò il passo sul quale di volta in volta attirerò l'attenzione del lettore. Queste e le altre sigle troveranno adeguata spiegazione nella bibliografia che completa il volume.

---

<sup>1</sup> RICHARD WAGNER, *Parsifal. Con testo a fronte*, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni, 1940<sup>2</sup>. Nel nostro lavoro abbiamo tenuto presente anche la traduzione pubblicata in *Tutti i libretti di Wagner*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Garzanti, 1998<sup>2</sup>, pp. 692-745. Colgo subito l'occasione per ringraziare Vincenzo Borghetti, per aver discusso con me le traduzioni dal tedesco (delle quali nondimeno porto tutta la responsabilità), e Lisa Navach per l'aiuto e i suggerimenti che mi ha prestato nel corso del lavoro.

<sup>2</sup> MAURIZIO GIANI, *Luigi Torchi traduttore di Wagner*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Fiesole, Cadmo, 1996, pp. 93-104: 93.

<sup>3</sup> Alcune revisioni hanno comportato corrispondenti modifiche nell'assetto *formale* della traduzione di Manacorda, che tuttavia non è mai stata ritoccata nella forma linguistica.

<sup>4</sup> WAGNER, *Parsifal. Con testo a fronte* cit., p. XXVI.

<sup>5</sup> ID., *Sämtliche Werke*, 30: *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, a cura di Martin Geck, Egon Voss, Mainz, Schott, 1970.

Questa guida a *Parsifal* nasce da un proposito apparentemente *rétro*, ossia come ripensamento delle tesi di un libro vecchio di oltre settant'anni, cui s'intende rendere un 'provocatorio' omaggio: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners «Parsifal»* di Alfred Lorenz.<sup>6</sup> Libro controverso – invero più citato che non effettivamente letto, soprattutto in Italia – e oggetto tuttora di una discussione che ne testimonia, volenti o nolenti, tutta la durevole vitalità. Sul piano dei significati più o meno reconditi dell'ultima partitura wagneriana – un oggetto di sconcertante complessità ed ambivalenza – ciò che si offre è comunque appena una lettura degli 'strati' più esterni, più immediati, ed è già abbastanza da colmare un discreto numero di note corpose. Non parliamo di scavare in profondità. Per noi spettatori odierni, con le nostre comprensibili ingenuità, cercare di capire *Parsifal* è un pochino come addentrarsi nel palazzo di Barbablù descritto nelle *Contes de ma mère l'Oye* di Perrault: la storia ci ha consegnato un pesante mazzo di 'chiavi' interpretative di cui far uso, e con esse pian piano schiudiamo una serie di usci che si chiamano 'Parsifal e il cristianesimo', 'Parsifal e Schopenhauer', 'Parsifal e il buddismo' ecc., che ci immettono in saloni invariabilmente sontuosi, per lo più intercomunicanti. Alla fine del magnifico percorso, ci attende a sorpresa lo 'stanzino in fondo al grande corridoio al pianterreno' della fiaba: con molte mandate di un'ultima 'chiavetta', vi abbiamo infine accesso. Ciò che a questo punto ci si spalanca dinnanzi agli occhi – immerso in una luce fioca – è oggetto di controversie infinite. C'è chi assicura di trovarsi di fronte ad uno spettacolo deprimente: 'Parsifal e il razzismo di Wagner', 'Parsifal e la misoginia di Wagner' ecc.

Incidentalmente, il nostro Lorenz aveva le idee piuttosto chiare sul significato della *Parsifal-Religion*, proiettata – a torto o a ragione – sullo sfondo della 'teoria della rigenerazione' razziale ambiguamente tratteggiata da Wagner nelle cosiddette *Regenerationsschriften* del 1880-81 (che indubbiamente regalano diversi sussulti al loro lettore). Basti a dimostrarlo questo passo lapidario della monografia lorenziana su *Parsifal*, nel quale si vorrebbe compendiare il messaggio del testamento wagneriano: «Wir sollen den Verfall überwinden und als rassisch hochgezüchtetes Volk zum Siege schreiten».<sup>7</sup> E cioè – molto all'ingrosso – 'dobbiamo superare la decadenza e marciare verso la vittoria quale popolo altamente coltivato dal punto di vista razziale, di razza selezionata'. Sotto apparenze ingannevoli per lo spettatore candido e svagato, il *Parsifal* insegnerebbe insomma un'etica ruvida ed energica 'dell'azione', che implica un totale *rovesciamento* di quel «pessimismo schopenhaueriano e buddistico»<sup>8</sup> con cui pure stabilisce tenui punti di contatto. La liberazione dall'angoscia del peccato (*Sündenangst*), cuore della rigenerazione parsifaliana – sottratta alla sfera del privato, del personale, dell'intimo – assume tratti vistosamente non-cristiani e diventa così il presupposto e il

<sup>6</sup> ALFRED LORENZ, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners «Parsifal»*, Berlin, Max Hesse, 1933 (rist.: Tutzing, Hans Schneider, 1966).

<sup>7</sup> LORENZ, *Der musikalische Aufbau* cit., p. 153.

<sup>8</sup> *Ibid.*

viatico di una 'marcia vittoriosa' del *Volk* 'rigenerato', che spetta poi al Politico intraprendere e portare a compimento.<sup>9</sup>

Se il senso inquietante di queste parole non fosse del tutto esplicito, un paio di dettagli illuminerà il quadro: ultraconservatore antisemita, Lorenz già nel 1931 si era trastullato con l'idea che Adolf Hitler incarnasse quel 'Parsifal' di cui la Germania pare avesse urgente bisogno, e che il nostro mostrava di attendere con trepidazione almeno da un suo saggio steso nel lontano 1902. In quello stesso 1931, a scanso d'ogni equivoco, Lorenz avrebbe aderito con la moglie alla NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, il famigerato Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori); sotto l'ala benevola del regime si sarebbe occupato negli anni che gli restavano da vivere – morirà nel 1939 – di argomenti 'leggermente' compromessi, e compromettenti, quali 'musica e genetica' (*Erbbiologie*).<sup>10</sup>

Si sa, oggi non mancano coloro che vorrebbero liquidare simili letture del *Parsifal* 'in odore di nazismo' come un gigantesco, deplorabile fraintendimento, appallottolandole e gettandole senza troppo riguardo nel cestino della storia. Quanto al sottoscritto, penso purtroppo della tesi di Lorenz sul 'messaggio' di *Parsifal* esattamente quello che penso del suo lavoro di analista in generale: sovente unilaterale, talvolta forzato, ma – ohimè – *mai* totalmente sprovveduto. Lungi da me, tuttavia, il proposito di banalizzare un argomento tanto spinoso e dibattuto.

In un'epoca nella quale la Rabbia e l'Orgoglio – razziale, religioso – sono inaspettatamente tornati a godere di ottima salute perfino nei 'salotti buoni' della cultura occidentale, cercare di vederci bene, di capire a fondo, di essere attori *consapevoli* dell'esperienza-*Parsifal* (e dell'esperienza-Wagner in generale) è quasi un obbligo morale per i frequentatori intelligenti dei teatri. A costo di qualche brivido e – magari – dolorosa ammissione. O no?

Si discosta invece da Lorenz il trattamento di alcuni aspetti della scrittura armonica della partitura sui quali mi soffermerò nella guida. La tavolozza dei colori armonici secondo un'osservazione ormai classica, vivrebbe di una dialettica *diatonismo/cromatismo* portata alle estreme conseguenze: dialettica asimmetrica, in quanto – in una sorta di trasposizione musicale delle dinamiche del dramma – la storia della partitura coinciderebbe con la lotta ingaggiata dal primo polo (il linguaggio diatonico del Gral) per espellere da sé le infiltrazioni del secondo (il linguaggio cromatico del Peccato).<sup>11</sup> Eppure, questa dialettica sarebbe in sé banale e generica, se non si arricchisse dell'incrocio con altre dialettiche: ad esempio, quella di *consonante/dissonante*, in un incontro-scontro che genera soluzioni vagamente paradossali, al limite dell'*ossimoro* musi-

<sup>9</sup> Cfr. anche *ivi*, p. 181.

<sup>10</sup> Segnalo la recensione di Benjamin M. Korstvedt all'importante volume di STEPHEN MCCLATCHIE, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester, N.Y., University of Rochester Press, 1998, pubblicata nel «Journal of the American Musicological Society», LIV/1, 2001, pp. 159-67.

<sup>11</sup> Cfr. CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, a cura di Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 172-3; ARNOLD WHITTALL, *The music*, in LUCY BECKETT, *Richard Wagner: «Parsifal»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 61-86: 63-4.

cale, quale il ‘cromatismo consonante’ di Klingsor. Ebbene, questa interazione sembra privilegiare trasformazioni del suono potenzialmente ‘circolari’, ipnoticamente fisse su se stesse: una serie di diversificati ‘cicli’ armonici<sup>12</sup> che passeremo man mano in rassegna – degni compagni, del resto, di una drammaturgia ‘sacra’ che tende a farsi *rito*, o meglio *tableau* rituale, e dunque, a sua volta, ammicca alla circolarità che nega il tempo.

Mentre l’analisi è stata condotta sulla partitura d’orchestra,<sup>13</sup> gli esempi musicali riproducono – con qualche adattamento – il testo di una diffusa riduzione per canto e pianoforte, la Peters;<sup>14</sup> per consentire gli opportuni riscontri al lettore, i luoghi corrispondenti sono regolarmente individuati negli esempi (e talvolta in nota) attraverso il formato ‘pagina/sistema/numero di battuta’. Ci si perdoneranno le poche convenzioni che abbiamo dovuto adottare a fini analitici.<sup>15</sup>

Preludio	p.	55
ATTO PRIMO	p.	61
ATTO SECONDO	p.	90
ATTO TERZO	p.	111
APPENDICI:		
	<i>La scena del Gral (atto 1)</i>	p. 128
	<i>Orchestra</i>	p. 131
	<i>Voci</i>	p. 133

<sup>12</sup> Devo quest’idea feconda di ‘ciclo’ a un recente filone di studi specialistici, legato a filo doppio nei suoi sviluppi all’analisi della musica di Wagner: sono stati infatti i «cicli dalla massima gradualità» (*maximally smooth cycles*) investigati da Richard Cohn ecc. ad avermi suggerito l’approccio a questa peculiarità della scrittura wagneriana. Per una sintesi della cosiddetta *neo-Riemannian theory* cfr. i saggi pubblicati nel «Journal of music theory», XLII/2, 1998.

<sup>13</sup> RICHARD WAGNER, *Parsifal*, Leipzig, Peters, s.a. (rist. New York, Dover, 1986); per problemi specifici si è tenuta presente anche l’edizione critica pubblicata nei *Sämtliche Werke*: ID., *Parsifal: ein Bühnenweihfestspiel*, a cura di Egon Voss, Martin Geck, 3 voll., Mainz, Schott, 1972-1973.

<sup>14</sup> ID., *Parsifal*, Klavierauszug von Felix Mottl, Leipzig, Peters, © 1942.

<sup>15</sup> In particolare, nella designazione delle triadi, l’iniziale della nota o del grado armonico in maiuscolo indica la terza maggiore (ad es., Do = Do-Mi-Sol), in minuscolo la terza minore (ad es., do = Do-Mi $\flat$ -Sol). I numeri ‘Ø7’ in apice indicano l’accordo di settima semi-diminuita (*half-diminished seventh chord*), o ‘accordo semi-diminuito’, che possiede una struttura intervallare omologa alla cosiddetta 7<sup>a</sup> di terza specie (ad es., re<sup>Ø7</sup> = Re-Fa-La $\flat$ -Do), ed è esemplificato dal noto *Tristanakkord*.

Richard Wagner

# PARSIFAL

Ein Bühnenweihfestspiel

## PERSONEN

AMFORTAS	Bariton
TITUREL	Bass
GURNEMANZ	Bass
PARSIFAL	Tenor
KLINGSOR	Bass
KUNDRY	Sopran
Gralssritter und Knappen. Klingsors Zaubermädchen.	

*Auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshüter «Monsalvat»; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. Sodann: Klingsors Zauberschloß, am Südabhänge derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen. – Die Tracht der Gralssritter und Knappen ähnlich der des Templerordens: weiße Waffenröcke und Mäntel; statt des roten Kreuzes jedoch eine schwebende Taube auf Wappen und Mäntel gestickt.*

Schauplatz

Erster Aufzug: Im Gebiete des Grales.

Zweiter Aufzug: Klingsors Zauberschloß.

Dritter Aufzug: Im Gebiete des Grales.

Richard Wagner

# PARSIFAL

Dramma Sacro

## PERSONAGGI

AMFORTAS	Baritono
TITUREL	Basso
GURNEMANZ	Basso
PARSIFAL	Tenore
KLINGSOR	Basso
KUNDRY	Soprano
Cavalieri del Gral e Scudieri. Fanciulle incantatrici di Klingsor.	

*L'azione si svolge nel dominio e nella rocca dei custodi del Gral; nel «Monsalvat». La regione presenta i caratteri della montagna nordica della Spagna gotica. In seguito: castello incantato di Klingsor sulle pendici meridionali della medesima montagna, da supporre rivolto verso la Spagna araba. – Il costume dei cavalieri e degli scudieri è simile a quello dei Templari: tuniche e mantelli bianchi. Però invece della croce rossa, una colomba ad ali aperte ricamata su stemmi e mantelli.*

Scena

Atto primo: Nel dominio del Gral.

Atto secondo: Castello incantato di Klingsor.

Atto terzo: Nel dominio del Gral.

Preludio

## «Distogliere la volontà dalla vita»: il *Vorspiel* di *Parsifal* e il «significato morale del mondo»

Il pomeriggio del 12 novembre 1880 – a poco meno di due anni dalla *première* – le note del preludio all'atto primo di *Parsifal* echeggiarono per ben due volte nello Hoftheater di Monaco. Il contesto era quello di un'esecuzione riservata a Ludwig II di Baviera e ad una cerchia ristrettissima di privilegiati, con il compositore sul podio. *Tief bedeutungsvoll*, «profondamente significativo»: così Ludwig II appuntò sul suo diario l'alata impressione suscitata dal *Vorspiel*. «Profondamente infastidito»: questa, invece, la stizzita, 'terrenissima' reazione di Wagner alla circostanza, almeno secondo il ritrattista Franz von Lenbach. Stando alla sua divertente testimonianza – invero piuttosto sospetta – quel pomeriggio monacense sarebbe infatti trascorso all'insegna di sentimenti assai poco 'parsifaliani': già messo a dura prova dal ritardo con il quale il re aveva osato presentarsi al 'sacro' appuntamento, l'umore di Wagner avrebbe ulteriormente vacillato di fronte alla 'blasfema' richiesta di ripetere il *Vorspiel*, per colare definitivamente a picco alla domanda di suonare anche il preludio del *Lohengrin*, affinché Ludwig II potesse 'confrontare' le due partiture. Era davvero troppo: con un gesto repentino, la bacchetta sarebbe stata affidata alle mani esperte di Hermann Levi, *Kapellmeister* regio, e Wagner avrebbe preso congedo dagli astanti meditando pensieri irripetibili.<sup>1</sup>

Poche settimane prima, il nostro aveva licenziato un breve saggio destinato alle pagine dei «Bayreuther Blätter», nel quale aggiungeva l'ennesimo tassello alle sue – per molti versi inquietanti – *Regenerationsschriften* della tarda maturità: «*Was nützt diese Erkenntniß?*» *Ein Nachtrag zu: «Religion und Kunst»* («A che serve questa conoscenza?» *Un supplemento a «Religione e arte»*). In un passo Wagner si diffonde sul «comandamento cristiano» incarnato dalle «tre cosiddette virtù teologali» (*fede, amore e speranza*), facendolo reagire ed interagire con «un saggio impiego della filosofia schopenhaueriana». Queste le conclusioni:

Esclusivamente l'amore germogliato dalla compassione, e che nella compassione si immerge fino all'interruzione completa della volontà individuale, è l'amore cristiano capace di redenzione, nel quale sono incluse fede e speranza: la *fede* come coscienza – infallibilmente certa e con-

---

<sup>1</sup> ERNEST NEWMAN, *The Life of Richard Wagner*, 4 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1976<sup>2</sup>, IV, pp. 629-31.

fermata dall'esempio più divino – di quel significato morale del mondo; la *speranza* come cognizione – che colma di felicità – dell'impossibilità che questa stessa coscienza sia ingannevole.<sup>2</sup>

Questa 'pillola' di (contorta) prosa wagneriana può funzionare egregiamente come glossa ad almeno uno dei livelli di lettura del *Bühnenweihfestspiel*: il livello più immediato, naturalmente, quello, per intenderci, nel quale – auspice Wagner – il cristianesimo incontra ed accoglie il nucleo dell'etica di Arthur Schopenhauer, un'etica che ha appunto il suo perno in quella compassione antiegoistica sulla quale il filosofo di Danzica si era diffuso in *Über das Fundament der Moral* (*Sul fondamento della morale*, 1841). Nel *Nachtrag* Wagner dispiega lo stesso lessico concettuale di *Parsifal*, e lo dispone in un percorso che sarà appunto quello dell'eroe eponimo: dalla sofferenza (*Leiden*) all'amore (*Liebe*), dalla passione (*Leidenschaft*) alla compassione (*Mitleid*), dalla conoscenza (*Erkenntniß*) alla redenzione (*Erlösung*), nessuna tappa vi è tralasciata. Par quasi di vedervi Gurnemanz nei panni di 'levatrice spirituale', di mentore formato alla scuola di Schopenhauer, che guida «l'animo giovanile» di Parsifal al «riconoscimento di un *significato morale del mondo* [*einer moralischen Bedeutung der Welt*]». A comprendere, cioè, che la *sofferenza* del mondo è arrecata dal groviglio delle passioni cui ci si abbandona senza coscienza dei loro effetti. Non a caso è nella conquista di un ideale ascetico che il destino, il *fatum* 'schopenhaueriano' di Parsifal infine si compie; giacché lo «scopo ultimo dell'esistenza temporale» – recitano le ultime righe di un saggio dei *Parerga e Paralipomena* (1851) menzionato con ammirazione da Wagner appena qualche riga più avanti – è «il distogliere la volontà dalla vita», attraverso un cammino «intessuto di infelicità e dolore» – esperienze cruciali e necessarie, affinché la volontà «venga indotta con la forza a distogliersi dalla vita» e possa «arrivare ad una rinascita come attraverso un taglio cesareo».<sup>3</sup>

La trinità – rivisitata in chiave schopenhaueriana – delle virtù teologali 'amore, fede e speranza' doveva rispuntare anche in quel fatale pomeriggio del novembre 1880. Essa è infatti al centro delle annotazioni programmatiche al *Preludio* che Wagner compilò espressamente per Ludwlg II, e che dovevano illuminare il senso del *Bühnenweihfestspiel*. Le ripubblichiamo in questa sede, corredandole di un commento che servirà a presentare la musica del *Vorspiel*.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Attingiamo il testo tedesco da RICHARD WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 voll., Leipzig, [1892]<sup>3</sup>, x, pp. 253-63: 259-60.

<sup>3</sup> Si tratta di ARTHUR SCHOPENHAUER, *Transzendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen* (*Speculazione trascendente sull'apparente intenzionalità nel destino del singolo*); citiamo brani dalla traduzione dello scritto contenuta in ID., *Memoria sulle scienze occulte*, a cura di Elena Tavani, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. 43-77: 76.

<sup>4</sup> RICHARD WAGNER, *Sämtliche Werke*, 30: *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, a cura di Martin Geck, Egon Voss, Mainz, Schott, 1970, n. 165, pp. 45-6. Nella traduzione ho tenuto conto delle versioni di Daniele Spini in ERNEST NEWMAN, *Le opere di Wagner*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 728-29 e di Silvano Daniele in RICHARD WAGNER, *Scritti scelti*, a cura di Dietrich Mack, introduzione di Ernst Bloch, Parma, Guanda, 1988, pp. 142-3. La resa dei passi tra virgolette è invece conforme a quella di Manacorda nel libretto.

## RICHARD WAGNER *Preludio a «Parsifal»*

Amore – fede –: speranza?

Primo tema: «amore»

«Prendete il mio corpo, prendete il mio sangue, per amor nostro!»<sup>5</sup>

(Ripetuto da voci d’angeli, svanisce a poco a poco [*verschwebend*].)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Le parole virgolettate da Wagner provengono dal «cuore del tutto [*der Kern des Ganzen*]» – così, almeno, il compositore stesso avrebbe descritto a Cosima, nell’agosto 1877, l’*Abendmahl* (l’*agape*, il fraterno ‘banchetto d’amore’ in memoria dell’Ultima Cena) che verrà celebrato nella rocca del Gral alla fine dell’atto primo, promuovendolo senza meno al rango di «scena principale» del *Bühnenweihfestspiel* (DOKP, n. 54, p. 24). Ed è appunto alla melodia destinata ad incontrare queste parole (sarà intonata da voci invisibili, sprigionantesi dall’alto della cupola sovrastante la sala) che spetta il compito di inaugurare – come «primo tema: “amore”» – il preludio di *Parsifal*. Questo tema del banchetto d’amore, o della *FORMULA DELL’AGAPE* (es. 1, *Liebesmahlspruch*), in La bemolle maggiore, viene suonato all’unisono «molto lento» e «molto espressivo» da un impasto timbrico realizzato da archi con sordina (la metà dei violini – ossia un esecutore per leggio – uniti ai violoncelli), associati a clarinetto e fagotto.

ESEMPIO 1

**Liebesmahl:**

5/11: Sehr langsam  
*sehr ausdrucksvoll*

$L_1 : K$  —  $L_2 : Schm$  —

$L_3 : Sp$  —  $L_4 : End$

*p* *f* *pp*

È un puro *Melos* che – con le sue sincopi, i suoi giochi impliciti di tensione e distensione armonica – ‘fluttua’ nel tempo di 4/4 eludendo, scavalcando i paletti della ritmica musicale ‘razionale’ (quella, per intenderci, che costruisce ed allinea frasi e periodi di  $2 \times 2$ ,  $2 \times 4$ ,  $2 \times 8$  battute ecc.): carattere di ‘straordinarietà’ ben appropriato ad una musica legata ai gesti e alle parole del Redentore e della Comunione, e che, nella scena del Gral, calerà misteriosamente su di noi ‘dall’invisibile’. Ed è, soprattutto, un tema di carattere composito – composito «nella sua dolcezza, nel suo dolore, nella sua semplicità e maestosità», per citare sempre le parole di Wagner a Cosima –, destinato ad irraggiare l’intera partitura in virtù di una impressionante proliferazione leitmotivica. Quattro ( $L_1$ ,  $L_2$ ,  $L_3$ ,  $L_4$ ) sono appunto le componenti che sarà opportuno distinguere: un MOTIVO INIZIALE (*Kopfmotiv* = es. 1,  $L_1:K$ ) che inizia sommessamente dal  $La\flat_1$ , risale e cresce in intensità fino a ripiegarsi subitaneamente su se stesso nel forte della FIGURA DEL DOLORE (*Schmerzensfigur* = es. 1,  $L_2:Schm$ ), reso più penetrante dall’ingresso del corno inglese – timbro per eccellenza, nell’immaginario wagneriano, del lamento e dell’anelito di morte: il ‘timbro’ drammatico-musicale dell’atto terzo del *Tristan*, insomma (nella musica dell’*Agape* «sono contenuti i dolori di Amfortas», aveva appunto puntualizzato Wagner a Cosima). La frase conclusiva (es. 1,  $Lms_{Sch}$ ) risponde con un *decrescendo* speculare che si estingue in *pianissimo*, le cui tappe sono il MOTIVO DELLA LANCIA (*Speermotiv* = es. 1,  $L_3:Sp$ ) e un MOTIVO FINALE (*Endmotiv* = es. 1,  $L_4:End$ ) che – alludendo discretamente al *Kopfmotiv* – ci congeda con un vago sentore di forma ‘ad arco’.

<sup>6</sup> Dopo questo inizio puramente monodico, il *Liebesmahlspruch* (es. 1) viene ripresentato sulle sue armonie da un timbro davvero ‘angelico’ – fusione di violini con sordina, oboi e i tromba, corrispettivo strumentale di quel timbro vocale *androgino*, «né uomo né donna [...] neutro [*Neutrum*] nel più alto senso della parola» (DOKP, n. 57, p. 25)

«Prendete il mio sangue, prendete il mio corpo, perché vi ricordiate di me!»<sup>7</sup>  
 (Viene ripetuto e svanisce di nuovo.)<sup>8</sup>

Secondo tema: «fede»

Promessa della redenzione attraverso la fede.<sup>9</sup> – Salda ed energica si manifesta la fe-

*segue nota 6*

destinato da Wagner alle parole del Salvatore che verranno pronunciate nella scena del Gral (VOSS 1970, NATTIEZ 1997). Il tutto nel suono 'disincarnato', immateriale degli accordi arpeggiati dal resto dei violini e dalle viole.

<sup>7</sup> L'es. 1 torna prosciugato in veste monodica, questa volta però nella tonalità minore della medianta (Do minore) e con la Figura del dolore (es. 1, *L<sub>2</sub>:Schm*) 'sbalzata' da una prima, lancinante escursione cromatica. Questa ripetizione è incorniciata da pause coronate; e, in generale, le pause articolano con grande nettezza questo *Vorspiel*, evidenziandone quasi tutte le partizioni formali. Si tratta di un uso del silenzio che viene illuminato da un'osservazione di Wagner a Cosima dell'ottobre 1878: il suo desiderio era che i preludi fossero *elementarisch*, nel senso che servissero a mostrare con chiarezza gli *elementi* del dramma a venire, senza accollarsi affatto quelle fuorvianti ambizioni 'drammatiche' che portano a sostituirsi al dramma stesso, rendendolo di fatto «superfluo» (*überflüssig*) (DOKP, n. 127, p. 36).

<sup>8</sup> Questa versione minore dell'Agape viene trattata a sua volta come in nota 6.

<sup>9</sup> La musica del «secondo tema: "fede"» fa uso di due distinti costrutti leitmotivici. La «promessa della redenzione attraverso la fede», primo dei due, viene proclamata in *crescendo* dagli ottoni (trombe e tromboni) in un tema ancora una volta in La bemolle maggiore, e – ancora una volta – di imperturbato diatonismo, ma di taglio omofonico-accordale: il MOTIVO DEL GRAL (es. 2, *Gralmotiv*); enunciazione che trascolora impercettibilmente nella sua ripetizione offerta in *pianissimo* dai legni nell'ottava superiore:

ESEMPIO 2

**Gral:**

716/3:

Si tratta di uno scoperto omaggio al cosiddetto *Dresden Amen* (l'«Amen di Dresda»), assai familiare al sassone Wagner, come a gran parte del suo pubblico; tuttavia – e questo è più interessante – vi paiono lievitare anche alcune idee musicali riconducibili al progetto (poi abbandonato) di far comparire la figura di Parsifal nell'atto terzo del *Tristan*, come attesta un foglio di musica non datato destinato a Mathilde Wesendonk, risalente al 1858 ma probabile bella copia di uno schizzo preesistente (Parsifal, «Wo find' ich dich»: trascrizione in DOKP, n. 8, p. 13; NOW, p. 724). Vorremmo però soprattutto enfatizzarne lo stretto rapporto con il diatonismo dell'Agape (es. 1), lampante non appena gettiamo uno sguardo alle impalcature armoniche dei due temi (LEWIN 1992). Impalcature praticamente identiche, se solo mettiamo tra parentesi la mesta flessione sulla triade di do associata al secondo elemento dell'Agape, la Figura del Dolore (es. 1, *L<sub>2</sub>:Schm* – una discrepanza drammaturgicamente significativa, sulla quale torneremo a discorrere alla fine dell'atto terzo):ESEMPIO 2.1

**Liebesmahl** = **Gral**:

I due temi allineano infatti gli stessi tre 'passi' di un 'ciclo' di triadi consonanti in La bemolle maggiore, ottenibile per slittamento verso l'acuto di una sola nota per volta: una sorta di *Ciclo diatonico-consonante dell'Agape e del Gral*, in triadi (alternativamente maggiori e minori) per terze discendenti (es 2.1, *C<sub>LG</sub>*), concluso da una caden-

de, in forma esaltata [*gesteigert*], incrollabile anche nella sofferenza.<sup>10</sup> – Alla promessa rinnovata<sup>11</sup> risponde la fede, che si libra verso il basso dalle altezze più lievi – come sulle ali della bianca colomba –, prendendo possesso sempre più ampio e pieno del petto e del cuore dell'uomo, colmando il mondo e tutta quanta la natura con la forza più possente<sup>12</sup> – quindi torna a levare lo sguardo verso l'etere celeste, come dolcemente placata.<sup>13</sup>

Ma ancora una volta, dall'impaurita solitudine, palpita il lamento della compassione d'amore [*die Klage des liebenden Mitleides*]:<sup>14</sup> il timore, il santo sudore del-

segue nota 9

za ii<sup>(7)</sup>-V<sup>7</sup>-I. L'effetto per l'orecchio è quello di una *lenta trasformazione* (diatonica) *del suono* (consonante). Entrambi i temi, peraltro – insieme al ciclo armonico che sottendono e che in un certo senso li 'genera' – stabiliscono relazioni importanti con i materiali associati al Gral, all'eroe eponimo e al cigno nel *Lohengrin* (un accenno nella nota 25) – una questione che dobbiamo tuttavia qui tralasciare.

<sup>10</sup> Preparato da un altro silenzio, è ora la volta del TEMA DELLA FEDE (*Glaubensthema*) in senso proprio:

ESEMPIO 3

**G l a u b e :**

È un'affermazione davvero «salda ed energica», «incrollabile» nel suo diatonismo, impressa nel *forte* accentato di ottoni e timpani, e subito potenziata da ripetizioni modulanti sempre più «esaltate» che coinvolgono altri fiati, fino alla cadenza nella tonalità minore della dominante del preludio, Mi bemolle. E anche questo elemento del «secondo tema» del *Vorspiel* non si mostra del tutto indipendente dal prolifico «primo tema», quello dell'Agape (es. 1): sembra infatti rapportabile per *inversione* alla frase conclusiva di quest'ultimo (es. 1, *Lms<sub>Sch</sub>*). Ricordiamo che nel *Supplemento* Wagner aveva appunto *incluso*, subordinandola, la virtù della fede in quella dell'amore.

<sup>11</sup> La «promessa» incarnata dal motivo del Gral (es. 2) 'si rinnova', sommessamente e infinitamente dolce, negli archi – spostando l'asse tonale da Mi bemolle a Do bemolle maggiore.

<sup>12</sup> Si rinnova anche la 'risposta' del Tema della Fede (es. 3), ora però dislocato nelle «altezze più lievi», ossia trasfigurato dal *piano* dei legni nell'ottava superiore. Raccolto dagli archi, il tema «si libra verso il basso» e dilaga in orchestra, reso «sempre più ampio e pieno» dalla polifonia imitativa, sempre «più possente» dal *crescendo*.

<sup>13</sup> Una coda di sette battute riconduce la Fede nell'«etere celeste» dei legni all'ottava superiore, dove risuona *piano*, «come dolcemente placata», ripristinando il La bemolle maggiore di partenza. (Su quest'intera pagina in stile imitativo non escluderemmo un blando influsso della scrittura fugata della *Sonata* op. 110 di Beethoven, come suggerisce particolarmente il confronto con l'«inversione della Fuga»).

<sup>14</sup> Enunciati i temi, un tremolo che pulsa sordo nei violoncelli, contrabbassi e timpani annuncia la svolta verso la sezione di elaborazione tematica del preludio. Il Cristo della passione e Amfortas – con il suo doloroso, paradossale fardello di «custode peccatore» – conquistano la ribalta; e con essi, il «lamento», il «timore», l'«angoscia», la «sofferenza», il «rimorso» invadono la scena musicale. A farne le spese è il «primo tema», quello dell'Agape (es. 1) con le sue quattro schegge motiviche, oggetto esclusivo dello sviluppo che si dipana per oltre una trentina di battute. Il cromatismo – finora sostanzialmente bandito – s'infiltra nella solida scrittura diatonica del tema e del *Ciclo dell'Agape e del Gral* (es. 2.1, *C<sub>LG</sub>*), e li corrode dall'interno: ad uscirne particolarmente stravolta è la fra-

l'angoscia del Monte degli Ulivi, la divina passione del Golgota – il corpo impallidisce, il sangue scorre e ora s'infiamma di una fiamma celeste e benedicente [*erleuchtet nun mit himmlischer Segensglut*] nel calice, riversando su tutto ciò che vive e soffre la delizia della grazia della redenzione attraverso l'amore. Siamo preparati a colui che – nel cuore un tremendo rimorso – doveva sprofondare di fronte alla punizione divina della visione del Gral fiammeggiante; ad Amfortas, il custode peccatore della reliquia: ci sarà redenzione per la sofferenza tormentosa della sua anima? Ancora una volta udiamo la promessa; e – speriamo!<sup>15</sup>

segue nota 14

se conclusiva (es. 1, *Lms*<sub>Sch</sub>), che in un *crescendo* «espressivo» per tre volte viene deformata nel cosiddetto MOTIVO DELLA COMPASSIONE (es. 4, *Mitleidmotiv*):

ESEMPIO 4

**Mitleid:**

2/6/1:

È la prima istanza di melodizzare cromatico nel *Parsifal*: come si vede, infatti, nel *Mitleidmotiv* la linea che portava a conclusione la frase originaria (es. 1, *L4:End*) ora ‘cede’ per semitoni, per chiudersi su un’intensa cadenza femminile sulle note Mi-Do#-Re. Nulla di nuovo: come già nel *Tristan* dalle prime battute, a partire da questo passo del preludio la linea cromatica discendente verrà usata in *Parsifal* come una sorta di versatile, pervasivo MOTIVO ARCHETIPALE DELLA SOFFERENZA (*Urmotiv des Leidens* = *UL*); motivo che nel nostro *Mitleidmotiv* compare in una veste sincopata (es. 4, *Ml-UL*). Le linee armoniche producono per slittamento cromatico un gioco tormentato di triadi consonanti ‘apparenti’, che sfigura l’originaria armonia di cadenza *ii<sup>7</sup>-V<sup>7</sup>-I* (sulla superficie della musica si coagulano in rapida successione triadi tanto remote quali *mi* e *Mib*, *Mib* e *fa#*, *fa#* e *si<sup>b</sup>/Si<sup>b</sup>*: allusione, questa, a un procedimento cruciale nella partitura del *Parsifal*). La terza deformazione, apice del *crescendo* e dello sviluppo, intensifica ulteriormente la ‘sofferenza’ della musica, dando vita a un embrione dello straziante LAMENTO DEL SALVATORE (*Heilandsklage*: rinviamo la discussione al momento opportuno: cfr. ess. 18 e 18.1). Uno degli strumenti armonici di ‘tortura’ del diatonismo dell’Agape è una sonorità che era stata finora assente: l’accordo semi-diminuito (<sup>27</sup>), già messo da Wagner al cuore del linguaggio armonico del suo *Tristan* (come *Tristanakkord*, appunto), e qui spinto ulteriormente sulla via dell’ambiguità quale simbolo palpabile, concrezione sonora della «confusione» (*Verwirrung*: un’intuizione magistrale di Lorenz). Una *Verwirrung* che riguarda la dimensione etica, e che si declina sostanzialmente nell’idea (centrale nel *Parsifal*) del «peccato» (*Sünde*) – della colpa, dell’errare: peccato ora vissuto con foga e pienezza, ora invece espiato come «penitenza e rimorso» (*Buße und Reue*). Questa parte di elaborazione del preludio si estingue infine in *ppp* sul *V<sup>7</sup>* di *La* bemolle.

<sup>15</sup> Non troveremo corrispondenze a quest’ultima annotazione nella musica che precede il sipario, che resta fino all’estrema battuta ‘congelata’ sulla sonorità di *V<sup>7</sup>*: giacché il *Vorspiel* di *Parsifal* dà tutti i segni di voler sconfinare al di là della soglia che divide abitualmente il preludio dal dramma, il buio dalla scena, il puro suono dal canto e dal gesto. E di questo sconfinamento – eloquente – daremo conto nella nota che segue.

ERSTER AUFZUG

ATTO PRIMO

*Im Gebiete des Grales. Wald, schattig und ernst, doch nicht düster. Felsiger Boden. Eine Lichtung in der Mitte. Links aufsteigend wird der Weg zur Gralsburg angenommen. Der Mitte des Hintergrundes zu senkt sich der Boden zu einem tiefer gelegenen Waldsee hinab. – Tagesanbruch.*

*Nel dominio del Gral. Foresta ombrosa e austera, ma non tetra. Suolo roccioso. Una radura nel mezzo. A sinistra, in salita, si suppone la strada, che porta alla rocca del Gral. Nella parte mediana dello sfondo, il terreno declina verso un lago silvestre situato più in basso. – Sul far del giorno.*

*Gurnemanz (rüstig greisenhaft) und zwei Knappen (von zartem Jünglingsalter) sind schlafend unter einem Baume gelagert. – Von der linken Seite, wie von der Gralsburg her, ertönt der feierliche Morgenweckruf der Posaunen.<sup>16</sup>*

*Gurnemanz (di robusta vecchiaia) e due Scudieri (di tenera età giovanile) stanno dormendo, stesi sotto un albero. – Dalla sinistra risuona, come venendo dalla rocca del Gral, la solenne sveglia mattutina delle trombe.*

GURNEMANZ (*erwachend und die Knaben rüttelnd*)  
He! Ho! Waldhüter ihr,  
Schlafhüter mitsammen,  
so wacht doch mindest am Morgen!  
(*Die beiden Knappen springen auf*)  
Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,  
daß ihr berufen, ihn zu hören!  
(*Er senkt sich mit den Knappen auf die Knie und*

GURNEMANZ (*svegliandosi e scotendo gli Scudieri*)  
He! Ho! Voi custodi della selva,  
e custodi insieme del sonno;  
siate desti almeno al mattino!  
(*I due Scudieri balzano in piedi*)  
Udite l'appello? Dio, dunque, ringraziate,  
che siete stati chiamati ad ascoltarlo!  
(*S'inginocchia con gli Scudieri e attende insieme con*

<sup>16</sup> Al levarsi del sipario, la dominante di La bemolle viene messa a tacere dall'irruzione di uno 'spezzone di realtà' sonora: musica di scena, ovvero la «solenne sveglia mattutina [*Morgenweckruf*] delle trombe» (in realtà, trombe e tromboni collocati dietro le quinte) proveniente dalla rocca del Gral. Il profilo della sveglia ci è d'altronde ben familiare: si tratta di un lieve riadattamento delle prime tre battute del tema dell'Agape (es. 1), che si innalza *forte* sulla triade di Fa<sup>b</sup>, come 'scolpito' da questo deciso scarto armonico (cadenza d'inganno rispetto al v<sup>7</sup> del preludio). E di fatto ha qui inizio la 'ripresa' del *Vorspiel*, che restaura il diatonismo dei due temi in un gioco sottile di sovrapposizioni, di duplicità tra scena e fossa orchestrale, tra istanze drammatiche e formali-musicali, nel quale ogni elemento è contemporaneamente anche *altro* – senza abdicare a se stesso. Quando infatti ritorna la «promessa» apportatrice di speranza annunciata dalle annotazioni programmatiche di Wagner – l'atteso motivo del Gral (es. 2) –, essa è in La bemolle, come si conviene a una ripresa; risuona però *non* in orchestra, bensì a sua volta come musica di scena, integrata nel *Morgenweckruf* degli ottoni dietro le quinte, allorché «i due Scudieri balzano in piedi». Né si fa attendere la 'risposta' – in orchestra – del tema della fede (es. 3), chiamato per parte sua a rivestire di suoni la muta «preghiera del mattino» che trattiene in ginocchio Gurnemanz e gli Scudieri. Al loro levarsi, una doppia ricorrenza del Gral (es. 2) – dietro le quinte e in buca, dunque assieme 'reale' e 'musicale' – assolve infine ad una complessa funzione scenico-musicale: segnala insieme la conclusione della preghiera e il contestuale compimento della forma del preludio, iniziato ormai 146 battute prima. Nella stessa direzione ci spinge la familiare conclusione da concerto del preludio stesso, che modifica le bb. 110-16 della partitura (ossia da 10/6/2 a 11/1/3). Giunta al v<sup>7</sup> (condensato però nella sola b. 110), questa versione si chiude appunto sconfinando a sua volta nell'atto primo, e in particolare saltando direttamente all'enunciazione della 'promessa' – il motivo del Gral, *proprio quale* lo troviamo nella partitura teatrale (le bb. 111-16 della versione dal concerto utilizzano infatti – con appena qualche discrepanza nella strumentazione – le attuali bb. 141-46 dell'atto primo del *Parsifal*, ovvero 12/3/1-6; in tal modo, tra l'altro, essa realizza *con la massima esattezza* le intenzioni espresse dal programma per Ludwig II). Che Wagner si sia successivamente preoccupato di 'offuscare' almeno un poco la chiara (troppo chiara?) natura formale di ripresa di questo esordio d'atto, lo rivela il confronto con la prima stesura di queste pagine: nell'abbozzo, infatti, anche il primo tema del preludio – la «sveglia mattutina» dell'Agape (es. 1) – entrava nei tromboni proprio *sulla triade di La<sup>b</sup>*, e dunque senza alcuna 'depistante' cadenza d'inganno (cfr. es. 5).

verrichtet mit ihnen gemeinschaftlich stumm das  
Morgengebet. Sie erheben sich langsam)  
Jetzt auf, ihr Knaben! Seht nach dem Bad.  
Zeit ist's, des Königs dort zu harren.<sup>17</sup>  
(*Er blickt nach links in die Szene*)  
Dem Siechbett, das ihn trägt, voraus  
seh' ich die Boten schon uns nahn!

(*Zwei Ritter treten, von der Burg her, auf*)  
Heil euch! Wie geht's Amfortas heut?  
Wohl früh verlangt' er nach dem Bade:  
das Heilkraut, das Gawan  
mit List und Kühnheit ihm gewann,  
ich wähne, daß das es Lind' rung schuf?  
DER ZWEITE RITTER  
Das wähnest du, der doch alles weiß?  
Ihm kehrten sehrender nur  
die Schmerzen bald zurück:  
schlaflos von starkem Bresten,  
befahl er eifrig uns das Bad.

loro, in silenzio, alla preghiera del mattino. Si alza-  
no lentamente)  
Ed ora su, ragazzi, siate pronti per il bagno.  
È tempo che laggiù il re sia atteso.  
(*Guarda verso la scena a sinistra*)  
Avanti alla lettiga che lo porta,  
gli apparitori a noi già vedo appressarsi!

(*Entrano due Cavalieri che vengono dalla rocca.*)  
Salute a voi! Come sta oggi Amfortas?  
Assai per tempo egli aspira al bagno:  
l'erba salutare che Gawan  
con astuzia e ardire gli ha conquistata,  
gli avrà, penso, portato lenimento?  
IL SECONDO CAVALIERE  
Questo tu pensi, che pur tutto sai?  
Sol più cocenti sono a lui tornati,  
subito dopo i dolori: –  
insonne dal fiero strazio,  
ha comandato impaziente il bagno.

segue nota 16

ESEMPIO 5 (KINDERMAN 1995/1)

**L i e b e s m a h l = G r a l ?** Pos.

La forma anomala nella quale il tema dell'Agape si presentava nell'es. 5 è inoltre del massimo interesse: è un ibrido che lo avvicina moltissimo a quello del Gral e che dunque – se esaminato con attenzione – ci dimostra ampiamente il grado di 'permeabilità' reciproca dei due costrutti nell'immaginazione di Wagner, questione di cui si è già discusso nella nota 9 di cui torneremo necessariamente a parlare. Ibridazione non priva, oltretutto, di importanti risvolti drammaturgici, che 'esploseranno' nell'atto terzo: il profilo assunto qui dall'Agape (ancora molto vicino, in realtà, al primissimo schizzo del *Liebesmahlspruch*, del 1876 o 1877, pubblicato in KINDERMAN 1995/1, p. 87) verrà infatti rievocato nell'atto terzo dalla versione finalmente 'redenta' del tema dell'Agape (è quella che Lorenz chiamava la PAROLA REDENTRICE: *Erlösungswort*, che affiora per la prima volta al termine del racconto di Parsifal del suo «errare senza strada»: cfr. nota 41).

<sup>17</sup> Le parole di Gurnemanz materializzano nei violoncelli e nei fagotti (*piano etwas markiert*, «un poco marcato») la linea del MOTIVO DI AMFORTAS (*Amfortasmotiv*, es. 6), contrassegnato da una triade eccedente marcata sul secondo tempo della prima battuta:

ESEMPIO 6

12/5/1:

**A m f o r t a s :**

Zeit ist's, des Kö - nigs dort zu har-ren.

GURNEMANZ (*das Haupt traurig senkend*)  
 Toren wir, auf Lind' rung da zu hoffen,  
 wo einzig Heilung lindert!  
 Nach allen Kräutern, allen Tränken forscht  
 und jagt weit durch die Welt:  
 ihm hilft nur Eines –  
 nur der Eine!

ZWEITER RITTER

So nenn' uns den!

GURNEMANZ (*ausweichend*)  
 Sorgt für das Bad!

(*Die beiden Knappen haben sich dem Hintergrunde zugewendet und blicken nach rechts.*)<sup>18</sup>

GURNEMANZ (*abbassando tristemente il capo*)  
 Noi pazzi, che speriamo lenimento  
 dove un solo rimedio può lenire!  
 Di tutte l'erbe, di tutti i filtri cercate;  
 via per il mondo andate pure a caccia;  
 gli gioverà una cosa soltanto –  
 soltanto quell'Uno!

SECONDO CAVALIERE

Diccene dunque il nome!

GURNEMANZ (*evasivamente*)  
 Provvedete al bagno!

(*I due Scudieri si sono volti verso il fondo e guardano verso destra.*)

segue nota 17

Il dialogo con i due cavalieri – imperniato sulla vaga allusione all'unico rimedio che può davvero giovare – immette poi nella musica significativi lacerti del Detto del folle (cfr. es. 13), non ancora perfettamente coagulati in tema, né investiti di un compiuto significato drammatico, che continueranno a circolare fino alla piena esposizione del *Leitmotiv*. Prassi allusiva che va messa in rapporto con quella tecnica della «premonizione» (*Ahnung*), di cui Wagner aveva tentato la teorizzazione nella parte terza di *Oper und Drama* (*Opera e dramma*, 1851).

<sup>18</sup> Un protratto accordo semi-diminuito (re<sup>07</sup>) – tipo di sonorità accantonato dall'alzata del sipario, e destinato invece a giocare un ruolo molto esposto nella musica che stiamo per ascoltare (nel senso già accennato dalla nota 14) – sigla il cambio d'atmosfera. Il MOTIVO DELLA CAVALCATA DI KUNDRY (*Rittmotiv Kundrys*, es. 7) irrompe negli archi a commentare questa piccola scena di *ticscopia*, ossia il racconto in diretta dell'approssimarsi quasi 'in volo' della «cavalcatrice selvaggia», ancora nascosta agli spettatori. Al culmine di un lungo *crescendo*, la furiosa 'cavalcata' degli archi s'impenna infine nel MOTIVO DI KUNDRY (*Kundrymotiv*, es. 7): un gesto impressionante che inizia in *fortissimo* con una dissonanza non preparata e tenuta sul v<sup>9</sup> di Si minore, e precipita poi per ben quattro ottave dal Re<sub>5</sub> dei violini al Fa<sub>1</sub> dei violoncelli.

ESEMPIO 7

The image shows two musical examples. The first, labeled 'Rittmotiv', is in 15/4/3 time and features a melodic line for the '2ter Knappe' and a piano accompaniment. It includes a reference to 'cfr. ess. 10, 10.1 (Cz) re'. The second, labeled 'Kundry', is in 16/3/4 time and shows a piano accompaniment with dynamic markings 'ff' and 'p'.

Il motivo sembra mimare l'ingresso – a precipizio, appunto – di questa donna selvatica, inquieta, misteriosa. Per la verità, non ne sappiamo ancora granché, neppure quel poco che gli scudieri e i cavalieri pensano di lei, inorriditi dal suo «aspetto selvaggio e raccapricciante», disorientati dal suo comportamento da «strano animale fatato [*seltames, zauberhaftes Tier*]» (AP65, 28/8). In realtà, la musica sta già seminando indizi che saremo presto in gra-

ZWEITER KNAPPE  
Seht dort, die wilde Reiterin!  
ERSTER KNAPPE  
Hei!  
Wie fliegen der Teufelsmähre die Mähnen!  
ZWEITER RITTER  
Ha! Kundry dort.  
ERSTER RITTER  
Die bringt wohl wicht'ge Kunde?  
ZWEITER KNAPPE  
Die Mähre taumelt.  
ERSTER KNAPPE  
Flog sie durch die Luft?  
ZWEITER KNAPPE  
Jetzt kriecht sie am Boden hin.  
ERSTER KNAPPE  
Mit den Mähnen fegt sie das Moos.

*(Alle blicken lebhaft nach der rechten Seite)*

ZWEITER RITTER  
Da schwingt sich die Wilde herab!

*(Kundry stürzt hastig, fast taumelnd herein. Wilde Kleidung, hoch geschürzt; Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend; schwarzes, in losen Zöpfen flatterndes Haar; tief braun-rötliche Gesichtsfarbe; stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr und unbeweglich. – Sie eilt auf Gurnemanz zu und dringt ihm ein kleines Kristallgefäß auf)*

SECONDO SCUDIERO  
Vedete laggiù la cavalcatrice selvaggia?  
PRIMO SCUDIERO  
Ehi!  
Come alla rozza del diavolo va la criniera al vento!  
SECONDO CAVALIERE  
Ah! Kundry laggiù!  
PRIMO CAVALIERE  
Porterà certo un'importante nuova?  
SECONDO SCUDIERO  
La rozza barcolla.  
PRIMO SCUDIERO  
È venuta in volo per l'aria?  
SECONDO SCUDIERO  
Ora ella striscia al suolo.  
PRIMO SCUDIERO  
E va spazzando, con la criniera, l'erba.

*(Tutti guardano vivamente verso destra.)*

SECONDO CAVALIERE  
Ecco che balza la selvaggia a terra!

*(Kundry entra a precipizio, quasi barcollando. Porta un rude vestito, molto succinto. Una cintura di pelle di serpente le pende per lungo tratto; capelli neri svolazzanti in trecce sciolte; colore del viso bruno-rossastro scuro; occhi neri pungenti, di quando in quando selvaggiamente lampeggianti; spesso come d'una rigidità di morte e immobili. – Ella si affretta verso Gurnemanz e gli passa premurosamente un piccolo vaso di cristallo)*

*segue nota 18*

do di intendere. Quanto al *Kundrymotiv*, ad esempio, uno schizzo (anch'esso pubblicato da KINDERMAN 1995/1) e una dichiarazione di Wagner registrata da Cosima confermano quello che apprenderemo nel corso della partitura, cioè che questo gesto fu pensato come traduzione musicale della «risata» (*Lachen*) di «M<sup>elle</sup> Condrie» (la nostra Kundry); quel riso oltraggioso, insolente verso Cristo rievocato da lei stessa nell'atto secondo («Io vidi – Lui – Lui / e – risi...») che fece di Kundry una grande peccatrice, una «dannata [*Verwünschte*]». Impulso che vedremo riaffiorare ripetutamente sulle sue labbra nella forma di una «risata sarcastica» (AP65, 28/8). E non è tutto. Entrambi i motivi – remotissimi dalla musica del Gral – sono declinazioni di una stessa idea compositiva: cromatismo 'in battere', terze minori 'in levare'. Nella cavalcata demoniaca, l'idea si presenta addirittura sdoppiata, con i violini primi e i violoncelli che la realizzano specularmente, incorniciando accordi di settima diminuita e semidiminuiti misti a triadi maggiori (nell'esempio, si noti quel si<sup>07</sup> che si allarga su Si<sup>b</sup>). Tra breve riconosceremo tratti sorprendentemente simili nel motivo dell'incantesimo (es. 10) e nelle sue armonie (es. 10.1, C<sub>2</sub>): parentela non casuale, in quanto Kundry *usa* l'incantesimo e contemporaneamente ne è (ab)*usata* (vive cioè nell'ambivalenza di chi sa «esercitare la magia», ed è «insieme preda della magia»: AP65, 29/8). A tal proposito, abbiamo perfino un'anticipazione del fatto che Klingsor «tiene legata a sé l'anima di Kundry grazie alla forza della magia» (*Ibid.*): il Si minore chiamato improvvisamente in vita dal motivo di Kundry è infatti la tonalità per eccellenza del mago.

KUNDRY  
Hier! Nimm du! – Balsam ...<sup>19</sup>

GURNEMANZ  
Woher brachtest du dies?

KUNDRY  
Von weiter her als du denken kannst.  
Hilft der Balsam nicht,  
Arabia birgt  
dann nichts mehr zu seinem Heil. –  
Fragt nicht weiter!  
(*Sie wirft sich an den Boden*)  
Ich bin müde.

(*Ein Zug von Knappen und Rittern, die Sänfte tragend und geleitend, in welcher amfortas ausgestreckt liegt, gelangt, von links her, auf die Bühne. – Gurnemanz hat sich, von Kundry ab-, sogleich den Ankommenden zugewendet*)

KUNDRY  
Ecco, prendi! – Balsamo ...

GURNEMANZ  
Di dove l'hai portato?

KUNDRY  
Di lontano più che tu non possa pensare.  
Se il balsamo non giova  
custodisce l'Arabia  
allora, nulla più per la sua salute. –  
Altro non domandare!  
(*Si getta al suolo*)  
Son stanca.

(*Un corteo di Scudieri e Cavalieri che portano e accompagnano la lettiga, sulla quale AMFORTAS giace disteso, giunge dalla sinistra sul palcoscenico. – Gurnemanz, distogliendosi da Kundry, s'è voltato subito verso i sopravvenienti*)

<sup>19</sup> Il ritratto che Wagner ci sta dando di Kundry è internamente scisso, improntato a quella duplicità e ambivalenza che appartengono inestricabilmente al personaggio («in parecchi si chiedono se sia da considerare buona o cattiva»: AP65, 28/8). Dopo aver introdotto il lato selvatico, magico e peccatore, ora la musica tocca l'altro tasto della sua personalità: quello di Kundry come *Gralbotin*, come «messenger del Gral» animata da uno zelo sconfinato, «serva fedele ed indispensabile della comunità dei cavalieri» (*Ibid.*). E lo fa virando *piano* dal Si minore di Klingsor al Sol minore con il MOTIVO DI KUNDRY SOCCORREVOLE (*Motiv der hilfreichen Kundry*, es. 8), concluso da un seguito di terze discendenti nei clarinetti che riporta alla mente i procedimenti del *Ciclo dell'Agape e del Gral* (es. 2.1, *CLG*) (LEWIN 1992).

ESEMPIO 8

**h ilf r e i c h e K u n d r y :**

16/4/4:

Ku. Hier! Nimm du! Balsam...

G. Wo-her brach-test du dies?

Von wei-ter her als du den-ken kannst:

cfr. es. 2.1, *CLG*

GURNEMANZ (*während der Zug auf die Bühne gelangt*)

Er naht: sie bringen ihn getragen. –  
O weh'! Wie trag' ich's im Gemüte,  
in seiner Mannheit stolzer Blüte  
des siegreichsten Geschlechtes Herrn  
als seines Siechtums Knecht zu sehn! –  
(*zu den Knappen*)

Behutsam! Hört, der König stöhnt.

(*Die Knappen halten an und stellen das Siechbett nieder*)

AMFORTAS (*erhebt sich ein wenig*)

Recht so! – Habt Dank! – Ein wenig Rast.

Nach wilder Schmerzensnacht  
nun Waldes Morgenpracht!<sup>20</sup>

Im heil'gen See

wohl labt mich auch die Welle:

es staunt das Weh', –

die Schmerzensnacht wird helle. –

Gawan!

GURNEMANZ (*mentre il corteo arriva sul palcoscenico*)

S'avvicina; lo portano a spalla. –

Ahimè! Come sopporto nell'animo,  
che, nel fiore superbo della sua virilità  
il signore della stirpe più vittoriosa,

servo io lo veda del suo male! –

(*agli Scudieri*)

Piano! Sentite: il re geme. –

(*Gli Scudieri s'accostano e depongono a terra la lettiga*)

AMFORTAS (*si alza un poco*)

Così va bene! – Grazie! – Un poco di riposo.

Dopo una notte selvaggia di dolore,  
la selva, ora, in mattutino splendore!

Nel lago sacro

bene anche me l'onda conforterà:

s'incerterà il male, –

si schiarirà la notte dolorosa.

Gawan!

<sup>20</sup> Siamo appena all'inizio del *Bühnenweihfestspiel*, ed è ben prematuro parlare di redenzione. Eppure, la promessa di quel poco di sollievo e di conforto recati ad Amfortas («la vaga frescura sembra rianimarlo un poco»: AP65, 27/8), dalla natura (nella veste del «sacro lago» e dell'acqua della sua «limpida fonte») basta a strappare alle labbra del re il MOTIVO DELLO SPLENORE MATTUTINO DELLA FORESTA (*Waldesmorgenpracht*, es. 9):

ESEMPIO 9

**Waldesmorgenpracht:**

19/2/3: cfr. es. 1, L<sub>2</sub>: S c h m

La lingua musicale è già quella delle melodie della purificazione dell'atto terzo (cfr. nota 40, es. 25), qui appena accennata: una lingua che presto appunto verrà messa a tacere (lunga è ancora la strada che ci resta da percorrere, e ben altri saranno i 'balsami' necessari alla vera 'purificazione'). Intonato da Amfortas, il motivo viene subito catturato dall'oboe: timbro pastorale, in *Parsifal* voce sia dell'innocenza della natura sia – e soprattutto – del «dolce rapimento [*sanfte Entzückung*]» che si propaga all'animo di chi contempla la natura, come illustrerà su ben altra scala un passo parallelo a questo, l'estasi di Parsifal dell'atto terzo di fronte all'incantesimo del Venerdì santo (Voss 1970). Ma il gioco delle risposdenze testuali-musicali è ancora più sottile: nel profilo 'purificato' del *Waldesmorgenpracht* pare infatti di vedere 'illuminata' la «notte di dolore» (*Schmerzensnacht*) della figura musicale omonima (es. 1, L<sub>2</sub>:*Schm*), che sembra qui distesa – diremmo 'decontratta' – su una simbolica, protratta triade maggiore (Si<sub>b</sub>). Rilievo tanto più significativo in quanto qui abbiamo una prima, vaga allusione a un procedimento che raggiungerà la piena evidenza solo tra breve, nel Detto del folle (cfr. nota 24).

ZWEITER RITTER

Herr! Gawan weilte nicht;  
Da seines Heilkrauts Kraft,  
wie schwer er's auch errungen,  
doch deine Hoffnung trog,  
hat er auf neue Suche sich fortgeschwungen.

AMFORTAS

Ohn' Urlaub? – Möge das er sühnen,  
daß schlecht er Gralsgebote hält!  
O wehe ihm, dem trotzig Kühnen,  
wenn er in Klingsors Schlingen fällt! –  
So breche keiner mir den Frieden!  
Ich harre des, der mir beschieden: –  
«Durch Mitleid wissend» –  
war's nicht so?

GURNEMANZ

Uns sagtest du es so.

AMFORTAS

«der reine Tor» –  
Mich dünkt, ihn zu erkennen:  
dürft' ich den Tod ihn nennen!

GURNEMANZ (*indem er Amfortas das Fläschchen  
Kundrys überreicht*)

Doch zuvor versuch' es noch mit diesem!

AMFORTAS (*es betrachtend*)

Woher dies heimliche Gefäß?

GURNEMANZ

Dir ward es aus Arabia hergeführt.

AMFORTAS

Und wer gewann es?

GURNEMANZ

Dort liegt's, das wilde Weib. –  
Auf, Kundry, komm!

(*Sie weigert sich und bleibt am Boden*)

AMFORTAS

Du, Kundry?

Muß ich dir nochmals danken,  
du rastlos scheue Magd?  
Wohlan!

Den Balsam nun versuch' ich noch:  
es sei aus Dank für deine Treue.

KUNDRY (*unruhig und heftig am Boden sich bewegend*)

Nicht Dank! – Ha, ha! Was wird es helfen?  
Nicht Dank! Fort, fort! Ins Bad!

SECONDO CAVALIERE

Signore, Gawan non ha posto indugio  
poiché la forza dell'erba sua salutare,  
per quanto a fatica raggiunta,  
pur deluse tua speranza,  
a nuova ricerca via s'è lanciato.

AMFORTAS

Senza licenza? – Possa egli espiare,  
che i comandamenti del Gral male egli osserva!  
Oh guai a lui, al temerario ardito,  
se nei lacci di Klingsor andrà a cadere! –  
La pace dunque a me nessuno turbi!  
Io attendo colui che a me fu destinato: –  
«Per compassione sapiente» –  
non era così?

GURNEMANZ

Così a noi tu lo dicesti.

AMFORTAS

«il puro folle» –:  
Mi sembra riconoscerlo:  
potessi io col nome di morte chiamarlo! –

GURNEMANZ (*porgendo ad Amfortas la fialetta di  
Kundry*)

Prima tuttavia tenta ancora con questa!

AMFORTAS (*osservandola*)

Donde viene questa fiala misteriosa?

GURNEMANZ

Dall'Arabia ti è stata portata.

AMFORTAS

E chi l'ha procurata?

GURNEMANZ

Quella stessa laggiù, donna selvaggia. –  
Su Kundry, vieni!

(*Ella rifiuta e rimane a terra*)

AMFORTAS

Tu Kundry? –

Ancora una volta devo ringraziare  
te, ritrosa fanciulla infaticata?  
Orsù,

il balsamo dunque proverò ancora:  
non fosse che per render grazie alla tua fede.

KUNDRY (*dimenandosi a terra inquieta e furiosa*)

Nessun grazie! – Ah, ah! A che potrà servire?

Nessun grazie! Via, via! Al bagno!

*(Amfortas gibt das Zeichen zum Aufbruch; der Zug entfernt sich nach dem tieferen Hintergrunde zu. – Gurnemanz, schwermütig nachblickend, und Kundry, fortwährend auf dem Boden gelagert, sind zurückgeblieben. – Knappen gehen ab und zu)*

DRITTER KNAPPE (*junger Mann*)

He! Du da!

Was liegst du dort wie ein wildes Tier?

KUNDRY

Sind die Tiere hier nicht heilig?

DRITTER KNAPPE

Ja; doch ob heilig du,  
das wissen wir grad' noch nicht.

VIERTER KNAPPE (*ebenfalls junger Mann*)

Mit ihrem Zaubersaft, wahn' ich,  
wird sie den Meister vollends verderben.

GURNEMANZ

Hm! – Schuf sie euch Schaden je?  
Wann Alles ratlos steht,  
wie kämpfenden Brüdern in fernste Länder  
Kunde sei zu entsenden,  
und kaum ihr nur wißt, wohin?  
Wer, ehe ihr euch nur besinnt,  
stürmt und fliegt dahin und zurück,  
der Botschaft pflegend mit Treu' und Glück?  
Ihr nährt sie nicht, sie naht euch nie,  
nichts hat sie mit euch gemein;  
doch, wann's in Gefahr der Hilfe gilt,  
der Eifer führt sie schier durch die Luft,  
die nie euch dann zum Danke ruft.  
Ich wähne, ist dies Schaden,  
so tät' er euch gut geraten.

DRITTER KNAPPE

Doch haßt sie uns. –

Sieh' nur, wie hämisch dort nach uns sie blickt!

VIERTER KNAPPE

Eine Heidin ist's, ein Zauberweib.

GURNEMANZ

Ja, eine Verwünschte mag sie sein.  
Hier lebt sie heut' –  
vielleicht erneut,  
zu büßen Schuld aus früh'rem Leben,  
die dorten ihr noch nicht vergeben.  
Übt sie nun Buß' in solchen Taten,

*(Amfortas dà il segnale della partenza; il corteo si allontana verso la bassura dello sfondo. – Rimangono Gurnemanz, che segue rattristato con lo sguardo e Kundry, che continua a giacere a terra. – Scudieri vanno e vengono)*

TERZO SCUDIERO (*giovane*)

Ehi, costà!

Perché giaci costà come bestia selvaggia?

KUNDRY

Forse che sacre non son qui le bestie?

TERZO SCUDIERO

Si; ma se tu sacra sia,  
noi per l'appunto ancora non sappiamo.

QUARTO SCUDIERO (*giovane anche lui*)

Col suo filtro incantato, io credo,  
manderà il maestro all'ultima rovina.

GURNEMANZ

Hm! – V'ha mai fatto male?

Quando tutti perplessi se ne stanno,  
come ai fratelli in guerra nei paesi più lontani  
inviare si possono messaggi,  
e voi stessi sapete solo a stento dove? –  
chi, prima ancora che ve n'accorgiate appena,  
se ne va e torna allora in volo, a precipizio,  
all'ambasciata adempiendo, con fede e con fortuna?  
Non siete voi a nutrirla – né a voi ella mai  
[s'avvicina:

nulla ha con voi in comune;  
eppure, se in pericolo si tratta d'aiutare,  
l'ardor quasi per aria la trasporta;  
ella, che mai poi d'un grazie vi sollecita.  
Se questo è danno, io penso,  
pur a vantaggio vostro esso è tornato.

TERZO SCUDIERO

Però ci odia. –

Vedi un poco, come maligna di laggiù ci guarda!

QUARTO SCUDIERO

È una pagana, un'incantatrice.

GURNEMANZ

Si, può essere una maledetta.  
Qui ella oggi vive, –  
forse con nuovo spirito,  
ad espiare colpa di vita anteriore,  
che a lei lassù ancor non si perdona.  
Se penitenza or fa con tali azioni,

die uns Ritterschaft zum Heil geraten,  
gut tut sie dann und recht sicherlich,  
dienen uns – und hilft auch sich.

DRITTER KNAPPE

So ist's wohl auch jen' ihre Schuld,  
die uns so manche Not gebracht?

GURNEMANZ (*sich besinnend*)

Ja, wann oft lange sie uns ferne blieb,  
dann brach ein Unglück wohl herein.  
Und lang' schon kenn' ich sie;  
doch Titurel kennt sie noch länger.  
Der fand, als er die Burg dort baute,<sup>21</sup>  
sie schlafend hier im Waldgestrüpp,  
erstarrt, leblos, wie tot.  
So fand ich selbst sie letztlich wieder,

che all'Ordin nostro portino salute,  
ella fa bene, e assai sicuramente  
ci serve – e se stessa anche aiuta.

TERZO SCUDIERO

Così forsanche è quella sua colpa antica,  
che ci ha portato più di una sciagura?

GURNEMANZ (*riflettendo*)

Sì, quando spesso a lungo ci è rimasta lontana,  
sventura sempre addosso c'è piombata.  
Che se da lungo tempo io la conosco; –  
da tempo ancor più lungo è nota a Titurel.  
Ei la trovò, mentre lassù la rocca costruiva,  
dormiente qui nell'intrico della selva, –  
rigida, esanime, qual morta.  
Così l'ho io stesso ultimamente trovata;

<sup>21</sup> Siamo giunti al punto culminante della discussione su Kundry. Né il quarto scudiero, né Gurnemanz si sbagliano: un duplice legame unisce effettivamente Kundry alla magia – 'attivo', per così dire, di *Zauberweib*, di «incantatrice», e 'passivo' di *Verwünschte*, di «maledetta», e cioè appunto di «vittima d'incantesimo» (vedi nota 18). Un legame che è convalidato dall'orchestra attraverso un oscuro impasto strumentale, che denuncia la sua parentela con la cavalcata di Kundry (es. 7, *Rittmotiv*): il MOTIVO DELL'INCANTESIMO (*Zaubermotiv*, es. 10), che s'insinua piano nelle viole con sordina sul tremolo dei violoncelli divisi (parimenti con sordina), impastato col timbro cupo e sinistro di clarinetti gravi e fagotti.

ESEMPIO 10

30/2/1:

**Zauber:** Etwas langsamer

Der fand, als er die Burg dort bau - te.

cfr. es. 7, Rittmotiv

Estremamente interessante è anche l'impianto armonico del motivo, imperniato a sua volta su quell'idea di 'circularità' che avevamo presentato nella nota 9: con la cospicua differenza che al *Ciclo diatonico-consonante dell'Agape e del Gral* (es. 2.1,  $C_{LG}$ ), simbolo virtuoso, lo *Zaubermotiv* contrappone una circolarità perversa, due passi di un *Ciclo dell'Incantesimo* (es. 10.1,  $C_Z$ ) *cromatico-disonante*, fatto di accordi semi-diminuiti ( $sol\flat^{\circ 7}$ ,  $mi\flat^{\circ 7}$  ecc.) che risolvono espandendosi 'innaturalmente' in triadi maggiori (Fa, Re ecc.). Risoluzione che mette pertanto in gioco quelle significazioni simboliche accennate nella nota 14 (qui la 'confusione' che increspa la musica è senz'altro quella del male, del peccato e dell'impotenza verso il peccato, *non* certo del rimorso – quel peccato insomma che tiene in scacco la Kundry incantatrice, e soprattutto – lo vedremo tra poco – Klingsor il mago).

ESEMPIO 10.1

**Zauber:**

$sol\flat^{\circ 7}$  Fa  $mi\flat^{\circ 7}$  Re  $do\flat^{\circ 7}$  Dob

$C_Z$

als uns das Unheil kaum geschehn,  
das jener Böse über den Bergen  
so schmäglich über uns gebracht.  
(zu Kundry)

He! Du! – Hör' mich und sag':  
wo schweiftest damals du umher,  
als unser Herr den Speer verlor?

(Kundry schweigt düster)

Warum halfst du uns damals nicht?

KUNDRY

Ich helfe nie.

VIERTER KNAPPE

Sie sagt's da selbst.

DRITTER KNAPPE

Ist sie so treu, so kühn in Wehr,  
so sende sie nach dem verlor'nen Speer!

GURNEMANZ (*düster*)

Das ist ein And'res:

jedem ist's verwehrt. –

(*mit großer Ergriffenheit*)

Oh, wunden–wundervoller  
heiliger Speer!

Ich sah dich schwingen

von unheiligster Hand! –

(*in Erinnerung sich verlierend*)

Mit ihm bewehrt, Amfortas, allzukühner,

wer mochte dir es wehren,

den Zaub'rer zu beheeren? –

Schon nah' dem Schloß, wird uns der Held entrückt:

ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt:

in seinen Armen liegt er trunken,

der Speer ist ihm entsunken. –

Ein Todesschrei! – Ich stürm herbei:

von dannen Klingsor lachend schwand,

den heil'gen Speer hatt' er entwandt.

Des Königs Flucht gab kämpfend ich Geleite;

doch eine Wunde brann't ihm in der Seite:

die Wunde ist's, die nie sich schließen will.

(*Der erste und zweite Knappe kommen vom See her zurück*)

DRITTER KNAPPE (*zu Gurnemanz*)

So kanntest du Klingsor?

GURNEMANZ (*zu den zurückkommenden beiden Knappen*)

Wie geht's dem König?

ch'era accaduta appena la sventura,  
da quel maligno d'oltre i monti  
a noi con sì grande ignominia portata.  
(a Kundry)

Ehi, tu! – Ascoltami e dimmi:  
dove mai te n'andasti allora errando,  
che perdette la lancia il signor nostro?

(Kundry tace torvamente)

Perché non fosti tu allor d'aiuto?

KUNDRY

Mai non aiuto.

QUARTO SCUDIERO

Ecco, lo dice lei stessa.

TERZO SCUDIERO

S'ella è sì fida, sì ardita in arme,  
mandala in cerca della lancia perduta!

GURNEMANZ (*cupo*)

Codesta è altra cosa:

ad ognuno è impedito. –

(*con grande commozione*)

O tagliente–taumaturga  
santa lancia!

Te io vidi brandire

dalla mano più sacrilega! –

(*perdendosi nella rimembranza*)

Di quella armato, Amfortas, o troppo ardito,

chi ti potè impedire,

d'abbattere l'incantatore? –

Vicini già al castello – l'eroe ci vien rapito:

terribilmente bella lo seduce una donna;

inebriato ei giace tra le sue braccia,

di mano gli cade la lancia. –

Un grido di morte! – io mi precipito:

Klingsor di là ridendo si dilegua,

avendo la sacra lancia sottratto.

La fuga del re protessi combattendo;

ma una ferita gli bruciava al fianco:

è la ferita che mai si chiuderà.

(*Il primo e il secondo Scudiero tornano dal lago*)

TERZO SCUDIERO (*a Gurnemanz*)

Dunque, conoscesti Klingsor?

GURNEMANZ (*ad ambedue gli scudieri che tornano*)

Come sta il re?

ERSTER KNAPPE

Ihn frisch' das Bad.

ZWEITER KNAPPE

Dem Balsam wich das Weh.

GURNEMANZ (*nach einem Schweigen für sich*)

Die Wunde ist's, die nie sich schließen will! –

(*Der dritte und der vierte Knappe hatten sich zuletzt schon zu Gurnemanz' Füßen niedergesetzt; die beiden anderen gesellen sich jetzt gleicherweise zu ihnen unter dem großen Baum*)

DRITTER KNAPPE

Doch, Väterchen, sag' und lehr' uns fein:  
du kanntest Klingsor, – wie mag das sein?

GURNEMANZ

Titurel, der fromme Held,  
der kannt' ihn wohl.

Denn ihm, da wilder Feinde List und Macht  
des reinen Glaubens Reich bedrohten,  
ihm neigten sich in heilig ernster Nacht<sup>22</sup>  
dereinst des Heilands selige Boten:  
daraus der trank beim letzten Liebesmahle,  
das Weihgefäß, die heilig edle Schale,  
darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floß,  
dazu den Lanzenpeer, der dies vergoß –  
der Zeugengüter höchstes Wundergut,  
das gaben sie in unsres Königs Hut.

PRIMO SCUDIERO

L'ha refrigerato il bagno.

SECONDO SCUDIERO

Al balsamo ha ceduto il dolore.

GURNEMANZ (*tra sé, dopo qualche silenzio*)

È la ferita che non si chiuderà! –

(*Il terzo e quarto Scudiero si sono infine già seduti ai piedi di Gurnemanz; gli altri due ora li imitano, mettendosi in loro compagnia sotto l'albero*)

TERZO SCUDIERO

Però, piccolo padre, di' e insegnaci a punto:  
tu conoscesti Klingsor: – com'è avvenuto?

GURNEMANZ

Titurel, il pio eroe,  
ei ben lo conobbe.

Poiché a lui, quando di fieri nemici l'astuzia e il  
[potere

il regno della pura fede minacciarono,  
a lui s'inchinarono, in sacra austera notte,  
del Salvatore un tempo gli angeli beati.  
Il sacro vaso, la santa augusta coppa,  
ond'egli avea nell'Ultima Cena bevuto,  
ov'anche il suo divin sangue era in croce fluito,  
e insiem la lancia che l'avea versato, –  
di codeste reliquie l'augusto miracoloso tesoro

<sup>22</sup> Il racconto della consegna a Titurel della coppia di reliquie – la coppa da cui il Salvatore ha bevuto nell'ultima cena e che ne ha poi accolto il sangue versato sulla croce, assieme alla lancia che lo ha sparso – si svolge prevedibilmente sugli intrecci dell'Agape e del Gral. Sembra mancare all'appello il solo tema della fede (es. 3), in realtà dissimulato sotto varie forme, e in particolare in una riscrittura solenne, come MOTIVO DEGLI ANGELI (*Engelmotiv*, es. 11), che esordisce sulle armonie di uno spezzone 'all'incontrario' del *Ciclo dell'Agape e del Gral* (es 2.1, C<sub>LG</sub>).

ESEMPIO 11

**Engel:**

37/2/4: cfr. es. 3

G.  
ihm neig - ten sich in bei - lig ern - ster Nacht

Feierlich *pp*

Dem Heilum baute er das Heiligtum.  
 Die seinem Dienst ihr zugesindet  
 auf Pfaden, die kein Sünder findet,  
 ihr wißt, daß nur dem Reinen  
 vergönnt ist, sich zu einen  
 den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken  
 des Grales Wunderkräfte stärken.  
 Drum blieb es dem, nach dem ihr fragt, verwehrt,  
 Klingsor'n, wie hart ihn Müh' auch drob beschwert.  
 Jenseits im Tale war er eingesiedelt;<sup>23</sup>  
 darüber hin liegt üpp'ges Heidenland:  
 unkund blieb mir, was dorten er gesündigt;

alla custodia del nostro re essi affidarono.  
 Alle sante reliquie ei costruì il santuario.  
 Voi, che al suo servizio vi siete raccolti  
 su sentieri che nessun peccatore trova,  
 sapete che soltanto al puro  
 è dato di unirsi  
 a quei fratelli, cui ad opere auguste di salvezza,  
 le miracolose forze del Gral rendono forti.  
 E però colui ne rimase escluso, del quale voi [chiedete,  
 Klingsor, per quanta dura fatica se ne fosse data.  
 Di là nella valle egli aveva preso dimora;

<sup>23</sup> Un silenzio dell'orchestra carico di tensione – accresciuta dal rullo dei timpani sul Fa#, dominante della tonalità del mago, Si minore – prepara l'ingresso del MOTIVO DI KLINGSOR (*Klingsormotiv*, es. 12):

ESEMPIO 12

39/4/1:

**Klingsor:**

G. *Jen-seits im Ta-le war er ein-ge-sie-delt;*

*p*

G. *da-rü-ber-hin liegt üpp'-ges Hei-den-land;*

Il colore sinistro è ottenuto ricombinando i mezzi già dispiegati per il motivo dell'incantesimo (es. 10): tremolo delle viole e dei violoncelli divisi, tema a clarinetti gravi e fagotti, dinamica *piano*. L'armonia del *Klingsormotiv* – anch'essa 'ad anello' – è una sorta di 'ossimoro' musicale: un 'cromatismo consonante' che aggiunge una tinta inconfondibile alla tavolozza di *Parsifal*. Ossimoro che peraltro non si limita ad opporre un fitto cromatismo al *Ciclo dell'Agape e del Gral* (es. 2.1, C<sub>LG</sub>), come già la musica dell'incantesimo (es. 10.1, C<sub>Z</sub>). Fa molto di più: il *Ciclo di Klingsor* (es. 12.1, C<sub>K</sub>; questa volta esposto nella sua interezza) è un'autentica *distorsione* del Ciclo dell'Agape e del Gral, un *rovesciamento* di palese valore simbolico. E come tale ben si candida a rappresentare il polo diametralmente opposto al Gral nell'economia drammatico-musicale del *Bühnenweihfestspiel*. Tre triadi minori scivolano l'una dentro l'altra fino a tornare al punto di partenza, con un effetto dirompente e inusitato di *trasformazione cromatica del suono consonante*.

ESEMPIO 12.1

**Klingsor:**

si sol mb si

C<sub>K</sub> [I v] (cfr. es. 2.1, C<sub>LG</sub>)

doch wollt' er büßen nun, ja heilig werden.  
 Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertönen,  
 an sich legt' er die Frevlerhand,  
 die nun, dem Grale zugewandt,  
 verachtungsvoll des' Hüter von sich stieß.  
 Darob die Wut nun Klingsorn unterwies,  
 wie seines schmähl'chen Opfers Tat  
 ihm gäbe zu bösem Zauber Rat;  
 den fand er nun.  
 Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten,  
 drin wachsen teuflisch holde Frauen;  
 dort will des Grales Ritter er erwarten  
 zu böser Lust und Höllengrauen:  
 wen er verlockt, hat er erworben;  
 schon viele hat er uns verdorben.  
 Da Titurel, in hohen Alters Mühen,  
 dem Sohn die Herrschaft hier verliehen,  
 Amfortas ließ es da nicht ruhn,  
 der Zauberplag' Einhalt zu tun.  
 Das wißt ihr, wie es da sich fand:  
 der Speer ist nun in Klingsors Hand;  
 kann er selbst Heilige mit dem verwunden,  
 den Gral auch wähnt er fest schon uns entwunden.

*(Kundry hat sich, in wütender Unruhe, oft heftig umgewendet)*

VIERTER KNAPPE

Vor allem nun: der Speer kehrt' uns zurück!

DRITTER KNAPPE

Ha, wer ihn brächt', ihm wär's zu Ruhm und  
 [Glück!

GURNEMANZ *(nach einem Schweigen)*

Vor dem verwaisten Heiligtum  
 in brünst'gem Beten lag Amfortas,  
 ein Rettungszeichen bang erlehend:  
 ein sel'ger Schimmer da entfloß dem Grale;  
 ein heilig Traumgesicht  
 nun deutlich zu ihm spricht  
 durch hell erschauter Wortezeichen Male:  
 durch Mitleid wissend,<sup>24</sup>  
 «der reine Tor,

oltre quella si stende lussureggiante paese di pagani:  
 ignoto m'è rimasto quel che egli abbia là peccato;  
 pur volle egli un giorno espiare, anzi farsi santo.  
 Impotente ad uccidere in se stesso il peccato,  
 su di sé ei portò sacrilega la mano,  
 cui ora, rivolta verso il Gral,  
 pieno di spregio il suo custode respinse.  
 Onde il furore fece poi credere a Klingsor,  
 che il fatto dell'ignobil sacrificio  
 gli potesse giovar a maligno incantamento:  
 e questo ei trovò.  
 Il deserto trasformò in giardino di delizie,  
 dentro vi crescon donne di satanica grazia;  
 là i cavalieri del Gral ei suole attendere  
 a mala lussuria e ad orror d'inferno:  
 preso è colui, cui egli abbia adescato;  
 molti già ce n'ha portato a perdizione.  
 Quando Titurel, d'alta età gravato,  
 lasciò qui al figlio signoria,  
 non si diè pace Amfortas  
 per arginar quel crudo incantamento.  
 Voi lo sapete, come finì la cosa:  
 la lancia ora è nelle mani di Klingsor;  
 gli stessi santi con quella ei può ferire,  
 ed anche il Gral già crede fermo a noi rapito!

*(Kundry s'è spesso rivoltolata con selvaggia inquietudine)*

QUARTO SCUDIERO

Dunque prima d'ogni cosa a noi ritorni la lancia!

TERZO SCUDIERO

Ah! Chi la portasse, gli tornerebbe a gloria ed a  
 [fortuna.

GURNEMANZ *(dopo qualche silenzio)*

Davanti al deserto santuario  
 Amfortas si prostrò con fervida preghiera,  
 ansioso supplicando un segno di salvezza:  
 ed ecco dal Gral un divino bagliore fluire;  
 una sacra apparizione  
 ora a lui chiaro parla  
 in rilievo di parole luminose alla vista:  
 «per compassione sapiente,  
 il puro folle,

<sup>24</sup> Gurnemanz ripete sommessamente (*sehr leise*) le «parole misteriose» (AP65, 27/8) che il Gral ha elargito ad Amfortas sulla melodia del DETTO DEL FOLLE (*Torenspruch*, es. 13), che infine udiamo per intero:

harre sein',  
den ich erkor.»

DIE VIER KNAPPEN (*wiederholen, in großer Ergriffenheit, den Spruch*)

«Durch Mitleid wissend,  
der reine Tor –»

(*Vom See her vernimmt man Geschrei und das Rufen der Ritter und Knappen. Gurnemanz und die vier Knappen fahren auf und wenden sich erschrocken um*)<sup>25</sup>

costante attendilo,  
cui io ho eletto!».

I QUATTRO SCUDIERI (*fortemente commossi ripetono il detto*)

«Per compassione sapiente,  
il puro folle –»

(*Si odono dal lago grida e chiamate di Cavalieri e Scudieri. Gurnemanz e i quattro Scudieri balzano e si voltano spaventati*)

segue nota 24

ESEMPIO 13

**Torenspruch:** cfr. es. 1,  $L_2$ : *Schm*

$45/1/4$ : *sehr leise*

G. *"durch Mit-leid wis-send, der rei-ne Tor, har-re sein', den ich er-kor".*

UL

8

Il canto – che usa come pietra di costruzione l'intervallo di quinta – effonde un innegabile tono di speranza. Pure, è leggermente velato dalla prima quinta Sib-Mi, che è diminuita, e da un Sib che entra come nona minore sul basso. Né respira lo stesso diatonismo incorrotto del Gral: nelle prime quattro battute ( $2\infty 2$ ), il *Torenspruch* incorpora infatti il cromatismo discendente dell'Archetipo della sofferenza (es. 13, *UL*; sull'*Urmotiv des Leidens* cfr. nota 14), infiltrato per due volte consecutive da una voce interna (qui affidata al secondo clarinetto). Probabili segni del ruolo che il dolore e la compassione giocano nel vaticinio («Un puro folle *reso sapiente dalla conoscenza del dolore per mezzo della compassione* ti redimerà»: AP65, 27/8). Le ultime tre battute, infine, volgono letteralmente in maggiore – e dunque sembrano simbolicamente 'redimere' – la Figura del dolore dell'Agape (es. 1,  $L_2$ :*Schm*): compito che sarà effettivamente portato a termine dal *reiner Tor*, ma non prima della fine dell'atto terzo. Una tecnica di 'redenzione' musicale che aveva contribuito poco fa a profilare il motivo dello splendore mattutino della foresta (cfr. nota 20): solo ora, tuttavia, essa diventa del tutto esplicita – d'altronde, il lenimento offerto dal lago e dalla foresta era solo un palliativo, l'unico, vero 'rimedio' (*einzig Heilung*) è Parsifal.

<sup>25</sup> La scena dell'uccisione del cigno e del rimprovero di Gurnemanz è solcata – come in una forma di rondò – dal MOTIVO DI PARSIFAL (*Parsifalmotiv*, es. 14):

ESEMPIO 14

$49/2/3$ :

**Parsifal:** (Cfr. es. 4, *Ml-UL*)

p. *Ge-wißt im Flu-ge treff ich, was fliegt*

p

3

RITTER und KNAPPEN

Weh! – Weh! – Hoho!

Auf! – Wer ist der Frevler?

(*Ein wilder Schwan flattert matten Fluges vom See daher; er ist verwundet, die Knappen und Ritter folgen ihm nach auf die Szene*)

GURNEMANZ (*währenddem*)

Was gibt's?

VIERTER KNAPPE

Dort!

DRITTER KNAPPE

Hier!

ZWEITER KNAPPE

Ein Schwan!

VIERTER KNAPPE

Ein wilder Schwan!

DRITTER KNAPPE

Er ist verwundet!

ALLE RITTER und KNAPPEN

Ha! Wehe! Wehe!

CAVALIERI e SCUDIERI

Guai! – Guai! – Hoho!

Addosso! – Chi è il sacrilego?

(*Un cigno selvatico giunge con volo stanco, starnazzando, dalla parte del lago. È ferito; gli Scudieri e i Cavalieri lo inseguono sulla scena*)

GURNEMANZ (*nel frattempo*)

Che succede?

QUARTO SCUDIERO

Laggiù!

TERZO SCUDIERO

Qui!

SECONDO SCUDIERO

Un cigno.

QUARTO SCUDIERO

Un cigno selvatico!

TERZO SCUDIERO

È ferito!

TUTTI I CAVALIERI e SCUDIERI

Ah! Guai! Guai!

## segue nota 25

Esso fa irruzione per la prima volta interrompendo la ripetizione del Detto del folle (es. 13) da parte dei quattro Scudieri esattamente su «il puro folle», il secondo gruppo di due misure (un'idea della quale Wagner si compiace con Cosima: DOKP, n. 69, p. 27). Un accostamento musicale che da un lato suggerisce meccanicamente l'identificazione 'reiner Tor = Parsifal', dall'altro ce la rende inconcepibile, gettandoci in faccia la brutalità dello scarso dinamico, timbrico ecc. che divide *Torenspruch* e *Parsifalmotiv* – allusione all'inadeguatezza di *questo* Parsifal al compito indicato dalla profezia. Nella sua forma compiuta, il motivo di Parsifal consiste di sei giubilanti battute diatoniche *forte* in Si bemolle maggiore affidate ai corni, logici compagni di un cacciatore orgoglioso del proprio successo qual è Parsifal alla sua entrata sul palcoscenico. Ma anche voci consone alla purezza (*Reinheit*) e all'ingenuità di Parsifal – *cet homme naïf*, come Wagner ebbe a scrivere a Judith Gautier nel 1877 (DOKP, n. 62, p. 26). In questo, un gemello di Siegfried. Solo l'epilogo del motivo – un *diminuendo* contrassegnato dalla dissonanza e da una piccola flessione cromatica – sembra voler prendere un poco le distanze dal giubilo precedente, introducendo una nota 'stonata' di mestizia. E in effetti, un destino particolare attende questa battuta. Ma questo epilogo in controtendenza non è l'unico a mettere un punto interrogativo su quella che era apparsa sulle prime come una mera fanfara di *Waldhörner*, di corni naturali da caccia. Nello schizzo di cui abbiamo parlato nella nota 16 (KINDERMAN 1995/1, p. 87), le due battute iniziali del *Parsifalmotiv* compaiono in un contesto singolare, ossia già frammiste ai primi tentativi di dar forma all'Agape (es. 1). Osservando questi rapidi appunti si è costretti a prendere atto della somiglianza – di certo intenzionale – del gesto melodico complessivo del motivo iniziale del *Liebesmahlspruch* (es. 1,  $L_1:K$ ) e del principio della fanfara di Parsifal. Somiglianza che l'orecchio 'sente' in genere più prontamente dell'occhio, e che può essere modulata ad arte intervenendo sull'armonizzazione del motivo: in particolare, il *Parsifalmotiv* è perfettamente compatibile con il primo passo del Ciclo dell'Agape e del Gral (es. 2.1,  $CLG$ ), e Wagner mostra di saper trarre partito da questa peculiarità. L'affiliazione di Parsifal al mondo del Gral è insomma denunciata subito dalla musica, quando ancora egli è per tutti semplicemente il «sacrilego» (*Frevler*) uccisore del cigno. Ma il Ciclo dell'Agape e del Gral viene evocato anche in altro modo in questa pagina: come ci informa indirettamente Wagner stesso (DOKP, n. 72, p. 27), il cigno è effigiato riesumando il «motivo del cigno» (*Schwan-Motiv*) dal *Lohengrin*, ossia dalle due triadi  $do\#-Mi$  (cfr. 51/3/1), che rappresentano appunto un passo 'invertito' del ciclo stesso.

GURNEMANZ

Wer schoß den Schwan?

*(Der Schwan sinkt, nach mühsamem Fluge, inatt zu Boden; der zweite Ritter zieht ihm den Pfeil aus der Brust)*

DER ERSTE RITTER *(hervorkommend)*

Der König grüßte ihn als gutes Zeichen,  
als überm See kreiste der Schwan:  
da flog ein Pfeil ...

KNAPPEN und RITTER *(Parsifal hereinführend)*

Der war's! Der schoß!

*(Auf Parsifals Bogen weisend)*

Dies der Bogen!

Hier der Pfeil, den seinen gleich.

GURNEMANZ *(zu Parsifal)*

Bist du's, der diesen Schwan erlegte?

PARSIFAL

Gewiß! Im Fluge treff' ich, was fliegt!

GURNEMANZ

Du tatest das? Und bangt' es dich nicht vor der Tat?

DIE KNAPPEN und RITTER

Strafe dem Frevler!

GURNEMANZ

Unerhörtes Werk!

Du konntest morden, hier im heil'gen Walde,  
des' stiller Friede dich umfing?

Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm,  
grüßten dich freundlich und fromm?

Aus den Zweigen, was sangen die Vöglein dir?

Was tat dir der treue Schwan?

Sein Weibchen zu suchen, flog der auf,

mit ihm zu kreisen über dem See,  
den so er herrlich weihte zum Bad.

Dem stauntest du nicht? Dich lockt' es nur

zu wild kindischem Bogengeschoß?<sup>26</sup>

GURNEMANZ

Chi ha tirato sul cigno?

*(Il cigno, al termine del suo faticoso volo, cade sfinito al suolo. Il secondo Cavaliere gli ritira la freccia dal petto)*

IL PRIMO CAVALIERE *(apparendo)*

L'aveva il re buon presagio salutato,  
quando girava il cigno in cerchio sopra il lago;  
ecco volare una saetta ...

SCUDIERY e CAVALIERI *(mentre introducono Parsifal)*

È stato lui! Lui ha tirato!

*(accennando al suo arco)*

E quello è l'arco! –

Ecco la freccia simile alle sue.

GURNEMANZ *(a Parsifal)*

Sei stato tu ad abbattere quel cigno?

PARSIFAL

Certo. In volo colpisco quel che vola.

GURNEMANZ

Tu questo hai fatto? E la tua azione non ti turba?

GLI SCUDIERY e CAVALIERI

Punisci il sacrilego!

GURNEMANZ

Opera inaudita!

Hai potuto uccidere, qui nella foresta sacra,  
la cui silente pace t'avvolgeva?

Non ti s'accostarono del bosco mansuete le bestie,  
salutandoti insieme pie ed amiche?

Che mai ti cantavan dai rami gli uccelletti?

Che mai t'ha fatto quel cigno fedele?

In volo s'era alzato la femminella sua a cercare,

per volare con lei sul lago in cerchio,  
ch'egli così, stupendo, al bagno consacrava.

E meraviglia non n'avesti? Solo t'attrasse

a tiro d'arco selvaggio e puerile?

<sup>26</sup> Il duro rimprovero di Gurnemanz sortisce il suo effetto: e che qui qualcosa si stia destando nel 'folle' ce lo dice anzitutto la musica, nella quale l'anomala' conclusione della squillante *Hornfanfare* di Parsifal si cromatizza interamente e *zurückhaltend* («ritardando») ci mostra la sua capacità di 'partorire' il motivo della compassione (cfr. es. 14 e 4). Un passo che Wagner spedì orgogliosamente alla Gautier, commentandolo «Voilà le 'père né après le fils!» (DOKP, n. 75, p. 28): frase paradossale che ci piace interpretare nel senso che un motivo 'sovraordinato' nella genealogia leitmotivica (*père*) – come sappiamo, il *Mitleidmotiv* discende direttamente dall'Agape (es. 1) – viene 'apparentemente' sviluppato per ragioni drammaturgiche da un motivo posteriore (*fils*). Ora, in ogni caso, comprendiamo il senso dell'epilogo del *Parsifalmotiv*: esso simboleggia appunto la 'via' aperta in Parsifal al dolore e alla compassione, e dunque al ruolo attribuitogli dalla profezia; una via che attendeva soltanto di essere sollecitata.

Er war uns hold: was ist er nun dir?  
Hier, schau her! – hier trafst du ihn,  
da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel,  
das Schneegefieder dunkel befleckt,  
gebrochen das Aug' – siehst du den Blick?

*(Parsifal hat Gurnemann mit wachsender Ergriffenheit zugehört; jetzt zerbricht er seinen Bogen und schleudert die Pfeile von sich)*

Wirst deiner Sündentat du inne?  
*(Parsifal führt die Hand über die Augen)*  
Sag', Knab', erkennst du deine große Schuld?  
Wie konntest du sie begehn?

PARSIFAL  
Ich wußte sie nicht.

GURNEMANZ  
Wo bist du her?

PARSIFAL  
Das weiß ich nicht.

GURNEMANZ  
Wer ist dein Vater?

PARSIFAL  
Das weiß ich nicht.

GURNEMANZ  
Wer sandte dich dieses Weges?

PARSIFAL  
Das weiß ich nicht.

GURNEMANZ  
Dein Name denn?

PARSIFAL  
Ich hatte viele,  
doch weiß ich ihrer keinen mehr.

GURNEMANZ  
Das weißt du alles nicht?  
*(Für sich)*

So dumm wie den  
erfand bisher ich Kundry nur. –  
*(Zu den Knappen, deren sich immer mehr versammelt haben)*

Jetzt geht!  
Versäumt den König im Bade nicht! – Helft!

*(Die Knappen heben den toten Schwan ehrerbietig auf eine Bahre von frischen Zweigen und entfernen sich mit ihm nach dem See zu. – Schließlich blieben Gurnemann, Parsifal und – abseits – Kundry allein zurück)*

Era a noi caro: a te, ora, a che serve?  
Ma guarda dunque! – Qui l'hai colpito;  
ancora il sangue si raggruma, pendono fiacche le ali,  
le candide piume macchiate di scuro,  
l'occhio spento – ne scorgi tu lo sguardo?

*(Parsifal ha ascoltato con crescente commozione; ora spezza l'arco e getta via le frecce)*

Ti rendi conto del tuo misfatto?  
*(Parsifal si passa la mano sugli occhi)*  
Dimmi, ragazzo, riconosci la tua gran colpa?  
Come l'hai potuta commettere?

PARSIFAL  
Non la sapevo.

GURNEMANZ  
Di dove sei?

PARSIFAL  
Non lo so.

GURNEMANZ  
Chi è tuo padre?

PARSIFAL  
Non lo so.

GURNEMANZ  
Chi t'ha mandato per questa strada?

PARSIFAL  
Non lo so.

GURNEMANZ  
Il tuo nome almeno?

PARSIFAL  
Molti ne avevo,  
ma non ne so più alcuno.

GURNEMANZ  
Tutto questo non sai?  
*(tra sé)*

Stupido come costui,  
finora ho trovato Kundry soltanto.  
*(Agli Scudieri, dei quali s'è andato raccogliendo sempre maggior numero)*

Ora andate!  
Non trascurate il re nel bagno! – Lesti!

*(Gli scudieri sollevano con reverenza il cigno morto su di una bara di rami freschi e si allontanano con quello verso il lago. – Da ultimo rimangono soltanto Gurnemann, Parsifal e, in disparte, Kundry)*

GURNEMANZ (*wendet sich wieder zu Parsifal*)  
Nun sag': nichts weißt du, was ich dich frage:  
jetzt meld' was du weißt;  
denn etwas mußt du doch wissen.

PARSIFAL  
Ich hab' eine Mutter; Herzeleide sie heißt.<sup>27</sup>  
Im Wald und auf wilder Aue waren wir heim.

GURNEMANZ  
Wer gab dir den Bogen?

PARSIFAL  
Den schuf ich mir selbst,  
vom Forst die wilden Adler zu verscheuchen.

GURNEMANZ  
Doch adelig scheinst du selbst und hochgeboren,  
warum nicht ließ deine Mutter  
bessere Waffen dich lehren?

KUNDRY (*welche während der Erzählung des Gurnemanz von Amfortas' Schicksal oft in wütender Unruhe heftig sich undgewendet hatte, nun aber, immer in der Waldecke gelagert, den Blick scharf auf Parsifal gerichtet hat, ruft jetzt, da Parsifal schweigt, mit rauher Stimme daher:*)

Den Vaterlosen gebar die Mutter,  
als im Kampf erschlagen Gamuret;  
vor gleichem frühen Heldentod  
den Sohn zu wahren, waffenfremd

GURNEMANZ (*voltandosi nuovamente verso Parsifal*)  
Ora dimmi: se non sai nulla di quel che ti domando,  
informami almeno di quel che tu sai;  
perché qualche cosa devi pur sapere.

PARSIFAL  
Ho una madre: si chiama Dolor-di-cuore.  
Casa nostra era la selva e la brughiera selvaggia.

GURNEMANZ  
Chi ti ha dato l'arco?

PARSIFAL  
Da me me lo son fatto,  
per cacciar dalla selva le aquile selvagge.

GURNEMANZ  
Pure aquilino sembri tu stesso e nobile di stirpe,  
perché non fece a te tua madre  
apprendere armi migliori?

KUNDRY (*che, durante la narrazione fatta da Gurnemanz dei casi di Amfortas, si è spesso rivoltolata con selvaggia inquietudine, ma ora, pur restando a giacere all'angolo della foresta, ha fissato lo sguardo tagliente su Parsifal, appena Parsifal tace, grida dal suo posto con voce aspra:*)

Il «senza padre» partorì la madre  
quando fu ucciso in campo Gamuret;  
da simile eroica morte precoce  
per salvare il figlio, straniato dalle armi

<sup>27</sup> Durante il frustrante colloquio tra Gurnemanz e l'evasivo, impacciato Parsifal, il MOTIVO DI HERZELEIDE (DOLOR-DI-CUORE) (*Herzeleidmotiv*, es. 15) ha circolato negli archi gravi, prima cantato dai violoncelli divisi in *ensemble* a quattro parti, poi dalla quarta corda dei violini secondi; e ora – e sempre *zart*, «teneramente» – lo udiamo dalle viole.

ESEMPIO 15

**Herzeleide:** cfr. es. 14

56/41:

P.

Ich hab ei - ne Mut - ter, Her - ze - lei - de sie heißt

*p zart*

Nulla di tutto questo 'calore' strumentale sembra riuscire ad aprire un varco nel 'presente assoluto' nel quale pare vivere Parsifal, cui difettano ancora la «memoria e la comprensione del proprio passato» (AP65, 28/8). Riprova ne è che nell'es. 15 il giovane intona il nome della madre con ostentata indifferenza, sopra l'attacco 'emotivamente neutro' della sua fanfara (es. 14).

in Öden erzog sie zum Toren –  
die Törlin!  
(*Sie lachbt*)

PARSIFAL (*der mit jäher Aufmerksamkeit zugehört hat*)

Ja! Und einst am Waldessaume vorbei,  
auf schönen Tieren sitzend,  
kamen glänzende Männer;  
ihnen wollt' ich gleichen:  
sie lachten und jagten davon.  
Nun lief ich nach, doch konnt' ich sie nicht  
erreichen;  
durch Wildnisse kam ich, bergauf, talab;  
oft ward es Nacht; dann wieder Tag:  
mein Bogen mußte mir frommen  
gegen Wild und grosse Männer ...

(*Kundry hat sich erhoben und ist zu den Männern  
getreten*)

KUNDRY (*eifrig*)

Ja! Schächer und Riesen traf seine Kraft;  
den freislichen Knaben fürchten sie alle.

PARSIFAL (*verwundert*)

Wer fürchtet mich? Sag'!

KUNDRY

Die Bösen!

PARSIFAL

Die mich bedrohten, waren sie böß?  
(*Gurnemanz lacht*)

Wer ist gut?<sup>28</sup>

GURNEMANZ (*wieder ernst*)

Deine Mutter, der du entlaufen,  
und die um dich sich nun härt und grämt.

lo educò qual folle in solitudine –  
la folle!  
(*ride*)

PARSIFAL (*che ha ascoltato con intensa attenzione*)

Sicuro! E un giorno al limite del bosco,  
di bei destrieri a cavallo,  
uomini passarono tutti lucenti.  
Volli loro somigliare:  
risero, e via di galoppo.  
E io corsi loro dietro, ma non potei raggiungerli;  
m'aggirai per luoghi selvaggi, su e giù per monti e  
per vallate,  
e spesso fu notte, e poi giorno di nuovo:  
l'arco mi dovette servire  
contro fiere e giganti ...

(*Kundry s'è alzata accostandosi ai due uomini*)

KUNDRY (*con passione*)

Sicuro! La sua forza colpì giganti e masnadieri;  
ebbero tutti paura del terribile fanciullo.

PARSIFAL (*meravigliato*)

Chi ha avuto paura di me? Dimmi!

KUNDRY

I cattivi.

PARSIFAL

Quelli che mi minacciavano erano cattivi?  
(*Gurnemanz ride*)

Chi è buono?

GURNEMANZ (*nuovamente serio*)

Tua madre, cui tu sfuggisti,  
ed or per te s'affanna e si tormenta.

<sup>28</sup> L'ignoranza parsifaliana della differenza tra Bene e Male si concretizza musicalmente in una sorta di MOTIVO DELLA DOMANDA ETICA (*Motiv der ethischen Frage*, es. 16), che non a caso mette in gioco l'accordo 'etico' per eccellenza, il semi-diminuito (si<sup>07</sup>).

ESEMPIO 16

60/4/2:

P.

*ethische Frage:*

etwas gedehnt

Wer ist gut?

Wer ist gut?

*p*

*più p*

*p*

KUNDRY

Zu End' ihr Gram: seine Mutter ist tot.

PARSIFAL (*in furchtbarem Schrecken*)

Tot? – Meine Mutter? – Wer sagt's?

KUNDRY

Ich ritt vorbei und sah sie sterben:

dich Toren hieß sie mich grüßen.

*(Parsifal springt wütend auf Kundry zu und faßt sie bei der Kehle)*GURNEMANZ (*hält ihn zurück*)

Verrücketer Kanbe! Wieder Gewalt?

*(Nachdem Gurnemanz Kundry befreit, steht Parsifal lange wie erstarrt)*

Was tat dir das Weib? Es sagte wahr;

denn nie lügt Kundry, doch sah sie viel.

PARSIFAL (*gerät in ein heftiges Zittern*)

Ich verschmachte! –

*(Kundry ist sogleich, als sie Parsifals Zustand gewahrt, nach einem Waldquell geeilt, bringt jetzt Wasser in einem Horne, besprengt damit zunächst Parsifal und reicht ihm dann zu trinken)*

GURNEMANZ

So recht! So nach des Grales Gnade:

das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt.

KUNDRY (*traurig sich abwendend*)

Nie tu' ich Gutes: – nur Ruhe will ich,

*(Während Gurnemanz sich väterlich um Parsifal bemüht, schleppt sie sich, von beiden unbeachtet, einem Waldebüsch zu)*

nur Ruhe, ach, der Müden!

Schlafen! – Oh, daß mich keiner wecke!

*(Scheu auffahrend)*

Nein! Nicht schlafen! – Grausen faßt mich!

*(Sie verfällt in heftiges Zittern; dann läßt sie die Arme matt sinken, neigt das Haupt tief und schwankt matt weiter)*

Machtlose Wehr! Die Zeit ist da.

*(Vom See her gewahrt man Bewegung und gewahrt dem im Hintergrunde sich heim wendenden Zug der Ritter und Kappen mit der Sänfte)*

Schlafen – schlafen – ich muß.

*(Sie sinkt hinter dem Gebüsch zusammen und bleibt von jetzt an unbemerkt)*

GURNEMANZ

Vom Bade kehrt der König heim;

KUNDRY

Finito è il suo tormento: sua madre è morta.

PARSIFAL (*con profondo terrore*)

Morta? – Mia madre? – Chi lo dice?

KUNDRY

Passai vicino a cavallo e la vidi morire:

e mi lasciò che te, folle, salutassi.

*(Parsifal balza furioso su Kundry e l'afferra per la gola)*GURNEMANZ (*trattenendolo*)

Frenetico fanciullo! Ancora violenza?

*(Dopo che Gurnemanz ha liberato Kundry, Parsifal rimane a lungo come sbalordito)*

Che ti ha fatto quella donna? Ti ha detto il vero;

poiché mai mente Kundry, benché assai abbia veduto.

PARSIFAL (*vien preso da un violento tremore*)

Svengo! –

*(Kundry appena s'è resa conto dello stato di Parsifal, è corsa subito ad una fonte silvestre. Ora porta acqua dentro un corno e prima ne spruzza Parsifal, poi gli dà da bere)*

GURNEMANZ

Così va bene! Così, secondo la grazia del Gral:

respinge il male chi col bene lo compensa.

KUNDRY (*distogliendo tristemente il viso*)

Bene non ne ho mai fatto: – riposo soltanto io

[voglio,

*(Mentre Gurnemanz si dà paternamente da fare intorno a Parsifal, inosservata da tutti e due si trascina verso una macchia)*

solo riposo, ah! alla persona stanca!

Dormire! Oh! nessuno mi svegli!

*(trasalendo spaurita)*

No! Non dormire! – L'orrore mi prende!

*(Presa da un violento tremore, lascia cadere stanca le braccia, china profondamente il capo e se ne va sfinita barcollando)*

Inutile difesa! È giunto il tempo. –

*(Si osserva movimento dalla parte del lago; nello sfondo è visibile il corteo dei Cavalieri e degli Scudieri, che si avvia con la lettiga verso la rocca)*

Dormire – Dormire – io debbo.

*(Stramazza convulsa dietro la macchia e rimane d'ora in poi inosservata)*

GURNEMANZ

Dal bagno il re a casa se ne torna;

hoch steht die Sonne:  
 nun laß zum frommen Mahle mich dich geleiten;  
 denn bist du rein,  
 wird nun der Gral dich tränken und speisen.  
*(Er hat Parsifals Arm sich sanft um den Nacken ge-  
 legt und dessen Leib mit seinem eigenen Arme um-  
 schlungen; so geleitet er ihn bei sehr allmählichem  
 Schreiten. – Hier hat die unmerkliche Verwandlung  
 der Bühne bereits begonnen)*

PARSIFAL

Wer ist der Gral?

GURNEMANZ

Das sagt sich nicht;  
 doch bist du selbst zu ihm erkoren,  
 bleibt dir die Kunde unverloren.  
 Und sieh'!

Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt:  
 kein Weg führt zu ihm durch das Land,  
 und niemand könnte ihn beschreiten,  
 den er nicht selber möcht' geleiten.

PARSIFAL

Ich schreite kaum,  
 doch wahn' ich mich schon weit.

GURNEMANZ

Du siehst, mein Sohn,  
 zum Raum wird hier die Zeit.

*(Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal zu  
 schreiten scheinen, verwandelt sich die Bühne, von  
 links nach rechts hin, in unmerklicher Weise: es ver-  
 schwindet so der Wald, und in Felswänden öffnet  
 sich ein Torweg, welcher nun die beiden einschließt;  
 dann wieder werden sie in aufsteigenden Gängen  
 sichtbar, welche sie zu durchreiten scheinen. – Lang-  
 gehaltene Posaumentöne schwellen sanft an: näher  
 kommendes Glockengeläute. – Endlich sind sie in  
 einem mächtigen Saale angekommen, welcher nach  
 oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig  
 das Licht hereindringt, sich verliert. – Von der Hö-  
 he über der Kuppel her vernimmt man wachsendes  
 Geläute)<sup>29</sup>*

alto sta il sole:  
 or lascia che a pia agape ti guidi;  
 giacché, se tu sei puro,  
 ti donerà il Gral bevanda e nutrimento.  
*(S'è posto il braccio di Parsifal dolcemente intorno  
 al collo, cingendo del braccio proprio la persona di  
 lui. E così lo accompagna con passo molto lento. –  
 A questo punto è già iniziato l'impercettibile muta-  
 mento di scena)*

PARSIFAL

Chi è il Gral?

GURNEMANZ

Questo non si dice;  
 però se sei tu stesso a lui eletto,  
 non andrà per te sua conoscenza perduta.  
 E vedi! –

Mi sembra d'averti ben riconosciuto:  
 al Gral via non è, che conduca attraverso il paese:  
 nessuno mai percorrerla potrebbe,  
 che egli stesso non volesse guidare.

PARSIFAL

Cammino appena,  
 eppur mi sembra già d'esser lontano.

GURNEMANZ

Tu vedi, figlio mio,  
 spazio qui diventa il tempo.

*(A poco per volta, mentre Gurnemanz e Parsifal  
 sembrano camminare, la scena si cambia insensibil-  
 mente da sinistra verso destra. Scompare così la fo-  
 resta. Una porta, che s'apre nelle pareti della roccia,  
 accoglie ora tutti e due. Poi si fanno nuovamente vi-  
 sibili su per sentieri in salita, che hanno l'apparenza  
 di percorrere. – Lunghi squilli di tromba ondeggia-  
 no miti per l'aria. Concerto di campane che s'avvi-  
 cina. – Finalmente sono giunti in una gran sala, che  
 si perde verso l'alto in una cupola assai elevata, per  
 la quale soltanto penetra la luce. – Dall'alto, sopra  
 la cupola, si ode un crescente scampanio)*

<sup>29</sup> La prima 'musica della trasformazione scenica' del *Parsifal* disegna – nell'insieme – una impressionante curva di *crescendo*, che ci conduce con i due viaggiatori lungo il percorso *foresta* → *volte rocciose* → *sala del Gral* in un denso viluppo leitmotivico. Giunto alla fine del mutamento scenico, e – con esso – al culmine del *crescendo*, Parsifal «sente suoni meravigliosi. Suoni di tromba, tenuti a lungo e che aumentano di intensità, a cui risponde un soave scampanio, come di campane di cristallo» (AP65, 28/8): all'esecuzione in *fortissimo* dell'Agape (es. 1) da parte di sei trombe e sei tromboni collocati dietro le quinte, risponde infatti lo 'scampanio' che dovrebbe risuonare

GURNEMANZ (*sich zu Parsifal wendend, der wie verzaubert steht*)

Nun achte wohl, und laß mich sehn:  
bist du ein Tor und rein,  
welch Wissen dir auch mag beschieden sein.

(*Auf beiden Seiten des Hintergrundes wird je eine große Tür geöffnet. Von rechts schreiten die Ritter des Grales in feierlichem Zuge herein und reihen sich, unter dem folgenden Gesange, nach und nach an zwei überdeckten langen Speisetafeln, welche so gestellt sind, daß sie, von hinten nach vorn parallel laufend, die Mitte des Saales frei lassen: nur Becher, keine Gerichte stehen darauf*)<sup>30</sup>

GURNEMANZ (*volgendosi a Parsifal, che se ne sta come incantato*)

Ora stai bene attento e lasciami vedere:  
se tu sei folle e puro,  
qual sapere ti può mai esser destinato.

(*A ciascuno dei due lati del fondo, viene aperta una gran porta. Dalla destra entrano i Cavalieri del Gral in solenne corteo, e, durante il canto che segue, si dispongono in fila a poco per volta, presso due lunghe tavole apparecchiate. Esse sono messe in modo che, correndo parallele dall'indietro verso l'avanti, lasciano libero il mezzo della sala. Su di loro, nessun piatto; coppe soltanto*)

segue nota 29

da quattro reali *Glocken* poste anch'esse dietro le quinte, intonate Do-Sol-La-Mi (almeno, queste le originarie intenzioni wagneriane). Campane 'di cristallo' che erano state peraltro largamente annunciate in orchestra lungo tutta la 'musica di trasformazione' dal MOTIVO DELLE CAMPANE (*Glockenmotiv*, es. 17), versione puntata dello scampanio.

ESEMPIO 17

The musical score for 'Glocken' is written for three staves. The top staff is in C major (C G.), the middle staff is in A minor (A E.), and the bottom staff is in A minor. The time signature is 6/9/3/3. The tempo/mood is marked 'sehr stark' (very strong) and 'ff schwer' (fortissimo, heavy). The score shows a series of chords and single notes, with a box labeled 'Glocken' and 'ff schwer' at the bottom left.

<sup>30</sup> Eccoci dunque al «cuore del tutto», secondo l'indicazione wagneriana: e se l'essenza dell'«azione scenica sacrale» (*Bühnenweihfestspiel*) è il *rituale* (DAHLHAUS 1971), la scena del Gral ne è indubbiamente l'epitome, la dimostrazione più grandiosa. *Zum Raum wird hier die Zeit*, «qui il tempo diviene spazio», per citare le parole di Gurnemanz: nel senso che qui l'azione si fa rito, e il rito per sua fisionomia abolisce il tempo. Nella ritualizzazione il dramma e la musica tendono pertanto a farsi *spazio*, nella forma del *tableau vivant*. E la natura rituale – fortemente statica, 'spaziale' – dell'*Abendmahl* che sta per andare in scena sotto i nostri occhi è resa ancora più evidente dall'enfasi che il cerimoniale wagneriano del Gral getta sulla *simmetria*. Simmetria che di fatto impronta l'intera concezione di questa pagina, nella quale Wagner ingrana le sue vaste risorse (solisti, cori visibili ed invisibili, orchestra) con una molteplicità di direzioni sonore (*alto-medio-basso-fossa orchestrale*), con i movimenti dei gruppi sul palcoscenico (*destra-sinistra, avanti-dietro*), e con modulazioni dell'illuminazione (*crepuscoli, raggi di luce*: un tentativo di raccogliere in un comodo prospetto sinottico almeno l'essenziale di questa complessa orchestrazione scenico-musicale è in appendice 1, fig. 1). È simmetria cui partecipa anche la musica, che innalza sul *tableau* della liturgia la campata di un vasto 'arco' tematico-tonale ABCDCBA, come cerca di riassumere la fig. 2 dell'appendice 1. (Non si trascuri la 'convergenza' delle toniche sulla tonalità per eccellenza della *Gralsmusik*, quella del Preludio: La bemolle maggiore, che si afferma nel blocco centrale D: Do → Mi bemolle → La bemolle ← Mi bemolle ← Do. E non è solo la tonalità di D a ricordarci il preludio: ci si accorgerà man mano che nell'arcata trovano collocazione – sia pure in ordine sparso – praticamente *tutte* le battute già udite nel *Vorspiel*, tutt'al più con minimi ritocchi.) Ma l'immagine che Wagner intende offrire agli occhi di Parsifal è quella di un rituale compromesso, sull'orlo del collasso: la disperata ribellione di Amfortas rappresenterà difatti l'elemento *perturbatore* della simmetria, che s'incunea con forza tra C e D (cfr. appendice 1, fig. 1) sbilanciando l'insieme e mettendo a repentaglio il meccanismo 'circolare' della liturgia e della musica. Gli ingredienti tematici dei sei 'pannelli' musicali

DIE GRALSRIITTER  
 Zum letzten Liebesmahle  
 gerüstet Tag für Tag,  
 (Ein Zug von Knappen durchschreitet schnelleren  
 Schrittes die Szene nach hinten zu)  
 gleich ob zum letzten Male  
 es heut uns letzten mag;  
 (Ein zweiter Zug von Knappen durchschreitet den  
 Saal)

I CAVALIERI DEL GRAL  
 Volto all'ultima àgape,  
 giorno per giorno apprestata,  
 (Un corteo di Scudieri, diretti verso il fondo, traver-  
 sa la scena con passo affrettato)  
 sia pur la volta ultima,  
 ch'oggi quella lo ristori;  
 (Un secondo corteo di Scudieri attraversa la sala)

segue nota 30

esterni (ABC, CBA) incernierati in questo 'politico' del Gral sono il motivo delle campane (es. 17: di gran lunga il più pervasivo), la marcia degli scudieri che in A vi si sovrappone in brevi episodi affidati ai fiati, il motivo del Gral (es. 2), il tema della fede (es. 3) e infine il LAMENTO DEL SALVATORE (*Heilandsklage*, es. 18), che – anticipato dalla 'musica della trasformazione' – giunge poi in B da mezza altezza della cupola.

ESEMPIO 18

**Heilandsklage:**

72/2/1:  
**Jünglinge Alt.** *f*  
**Tenor I.**  
**Tenor II.**  
*cfr. es. 1,*  
**L m s Sch**  
*Voriges Zeitmaß*  
*dimin. p*  
*dim. p*  
*dim. p*  
*più p*  
*pp*

*Wl (cfr. es. 4, MI-UL)*

Den sün - - - di-gen Wel - ten, mit tau - send  
 Den sün - - - di-gen Wel - ten, mit tau - send  
 Den sün - - - di-gen Wel - ten, mit tau - send

Schmer - zen, wie einst sein Blut ge - flos - sen,  
 Schmer - zen, wie einst sein Blut ge - flos - sen,  
 Schmer - zen, wie einst sein Blut ge - flos - sen,

wer guter Tat sich freut,  
ihm wird das Mahl erneut:  
der Labung darf er nahn,  
die herhste Gab' empfahn.

(Die versammelten Ritter stellen sich an den Speisetafeln auf. Durch die entgegengesetzte Türe wird von Knappen und dienenden Brüdern auf einer Sänfte Amfortas hereingetragen: vor ihm schreiten vier Knaben, welche einen mit einer purpurroten Decke überhängten Schrein tragen. Dieser Zug begibt sich nach der Mitte des Hintergrundes, wo, von einem Baldachin überdeckt, ein erhöhtes Ruhebett

chiunque di buona opera s'allieta,  
l'àgape gli sia rinnovata:  
ei può accostarsi al ristoro,  
e il divin dono ricevere.

(I Cavalieri adunati si dispongono alle mense. Dalla porta opposta, viene portato a spalla da Scudieri e fratelli serventi, su di una lettiga, Amfortas. Davanti a lui camminano quattro fanciulli, che portano uno scrigno velato da un panno rosso porpora. Questo corteo si porta verso il mezzo dello sfondo, dove, coperto da un baldacchino, sta eretto un alto giaciglio, sul quale Amfortas, calato dalla lettiga,

segue nota 30

Come aveva mostrato la sezione di elaborazione tematica del preludio (cfr. nota 14), la linea dei secondi tenori svolge la frase conclusiva dell'Agape (es. 1, *Lms<sub>Sch</sub>*), che contralti e tenori primi combinano con uno scivolamento per terze cromatiche sincopate discendenti, sorta di GRIDA D'ANGOSCIA (*Wehelaute* = es. 18, *WI*) in relazione con l'Archetipo della sofferenza (es. 4, *MI-UL*). Questo è un tema nel quale le contorsioni cromatiche delle linee toccano un vertice probabilmente insuperato in tutto il *Parsifal*. E siamo di fronte all'ultimo 'circuito' armonico del quale ci dobbiamo occupare, il *Ciclo del lamento del Salvatore* (es. 18.1, *C<sub>H</sub>*; cfr. CHILDS 1998), cromatico-disonante, impastato di accordi semi-diminuiti. Cromatismo e dissonanze che tuttavia paiono ricercare affannosamente una 'redenzione' diatonica e consonante: si tratta infatti di una 'caduta verticale' per quinte discendenti, scomponibile in una serie – virtualmente infinita – di movimenti cadenzali  $ii^{07}-v^7$  che non riescono mai ad acquietarsi in una tonica.

ESEMPIO 18.1

**Heilandsklage:**

The musical notation shows a chromatic descending line in the bass clef. Below the notes, a series of chords are indicated:  $do^{07}$ ,  $Fa^7$ ,  $si^{07}$ ,  $Mib^7$ ,  $la^{07}$ ,  $Re^7$ ,  $Fa^{07}$ , and  $Si^7$ . A large bracket underneath these chords is labeled  $C_H$ . The word "ecc." is written to the right of the notation.

Non è dunque da stupirsi se questi movimenti diverranno un'immagine esemplare del *rimorso* (cfr. nota 14) – oltriché della sofferenza – che esplose in Amfortas nel suo «Wehe! Wehe mir der Qual!» («Ahimè! Ahimè! Quale tortura!»): una cinquantina di versi e una ventina di dense pagine di partitura, innescate dalla MELODIA DOLENTE (*Klagemelodie*, es. 19) di Titirel («Debbo morire senza la guida del salvatore?»), cui fanno da cornice terribili silenzi – un ricatto che la musica di Amfortas incorpora subito nel suo ordito leitmotivico, svolgendo il filo della sua costernazione (per inciso, è impressionante notare come il trattamento musicale dell'esortazione di Titirel fosse prefigurato nei dettagli da AP65, 28/8):

ESEMPIO 19

**Klagemelodie:**  $7/16/4$ : [Sehr langsam]

The musical notation shows a chromatic descending line in the bass clef. Below the notes, the lyrics are written: "Muß ich ster - ben, vom Ret - ter un - ge - lei - tet?".

Quanto alla cerimonia del Gral in senso stretto (D), che giace al cuore della costruzione simmetrica, essa è invece largamente dominata dai materiali dell'Agape (es. 1), che informano di sé anche le voci dalla cupola comprese in D e perfino il coro marziale dei Cavalieri intenti al banchetto, incentrato sulla riproposizione dell'immagine vagamente contraddittoria – e invero un poco da brivido – del *temple*, ossia del 'guerriero di Cristo' (BECKETT 1981) («lieti e congiunti, / con fede fraterna / a battaglia con animo beato!», traduce Manacorda questo invito al *kämpfen mit seligem Mute*).

*aufgerichtet steht, auf welches Amfortas von der Sänfte herab niedergelassen wird; hiervor steht ein altarähnlicher länglicher Marmortisch, auf welchen die Knaben den verhängten Schrein hinstellen)*

STIMMEN DER JÜNGLICHE (*aus der mittleren Höhe der Kuppel vernehmbar*)

Den sündigen Welten,  
mit tausend Schmerzen,  
wie einst sein Blut geflossen,  
dem Erlösungshelden  
sei nun mit freudigem Herzen  
mein Blut vergossen:  
der Leib, den er zur Sühn' uns bot,  
er leb' in uns durch seinen Tod.

KNABENSTIMMEN (*aus der äußersten Höhe der Kuppel*)

Der Glaube lebt;  
die Taube schwebt,  
des Heilands holder Bote.  
Der für euch fließt,  
des Weines genießt  
und nehmt vom Lebensbrote!

*(Als der Gesang beendet ist und alle Ritter an den Tafeln ihre Sitze eingenommen haben, tritt ein längeres Stillschweigen ein. – Vom tiefsten Hintergrunde her vernimmt man, aus einer gewölbten Nische hinter dem Rubebette des Amfortas, wie aus einem Grabe heraufdringend, die Stimme des alten Titurel)*

TITUREL

Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?  
*(Langes Schweigen)*  
Soll ich den Gral heut noch erschaun und leben?  
*(Langes Schweigen)*  
Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?

AMFORTAS (*im Ausbruche qualvoller Verzweiflung sich halb aufrichtend*)

Wehe! Wehe mir der Qual!  
Mein Vater, oh! noch einmal  
verriche du das Amt!  
Lebe, leb' und laß mich sterben!

TITUREL

Im Grabe leb' ich durch des Heilands Huld:  
zu schwach doch bin ich, ihm zu dienen.  
Du büß' im Dienste deine Schuld!  
Enthüllet den Gral!

AMFORTAS (*gegen die Knaben sich erhebend*)  
Nein! Laßt ihn unhenthüllt! Oh!

*viene deposto. Davanti ad esso, sta una tavola di marmo a foggia d'altare abbastanza lunga, sulla quale i fanciulli depongono lo scrigno velato)*

VOCI DEGLI ADOLESCENTI (*si sentono da mezza altezza della cupola*)

Pei mondi peccatori,  
con mille dolori,  
come un giorno fu il suo sangue versato;  
così per l'eroe redentore,  
ora sia con lieto cuore  
il mio sangue versato:  
il corpo ch'Èi ci offerse a salvazione,  
viva dentro noi per la sua morte.

VOCI DI FANCIULLI (*dal sommo della cupola*)

La fede vive;  
si libra la colomba,  
del Salvator soave messaggera:  
del vino bevete  
che per voi fluisce,  
e del Pane di vita vi nutrite!

*(Quando il canto è cessato e tutti i Cavalieri hanno preso il loro posto alle tavole, si fa un silenzio alquanto lungo. – Dal fondo estremo, proveniente da una nicchia ad arco dietro il giaciglio di Amfortas, si ode la voce di Titurel, come se prorompesse da una tomba)*

TITUREL

Figlio mio Amfortas, sei tu pronto al rito?  
*(Lungo silenzio)*  
Potrò io oggi ancora vedere il Gral e vivere?  
*(Lungo silenzio)*  
Debbo morire senza la guida del Salvatore?

AMFORTAS (*alzandosi a metà in un accesso di straziante disperazione*)

Ahimè! Ahimè! Quale tortura!  
Padre mio, oh una volta ancora  
adempi tu al rito!  
Vivi, vivi e lasciami morire!

TITUREL

Nella tomba io vivo per benignità del Signore,  
ma troppo, per servirlo, io sono debole.  
Tu espia nell'ufficio la tua colpa!  
Scoprite il Gral!

AMFORTAS (*insorgendo contro i Fanciulli*)  
No, lasciatelo velato! Oh!

Daß keiner, keiner diese Qual ermißt,  
 die mir der Anblick weckt, der euch entzückt!  
 Was ist die Wunde, ihrer Schmerzen Wut,  
 gegen die Not, die Höllenpein,  
 zu diesem Amt – verdammt zu sein! –  
 Wehvolles Erbe, dem ich verfallen,  
 ich, einz'ger Sünder unter allen,  
 des höchststen Heiligtums zu pflegen,  
 auf Reine herabzulehen seinen Segen!  
 Oh, Strafe! Strafe ohnegleichen  
 des, ach!, gekränkten Gnadenreichen! –  
 Nach ihm, nach seinem Weihegruße,  
 muß sehnlich mich's verlangen;  
 aus tiefster Seele Heilesbuße  
 zu ihm muß ich gelangen.  
 Die Stunde naht:  
 ein Lichtstral senkt sich auf das heilige Werk;  
 die Hülle fällt.  
*(Vor sich hinstarrend)*  
 Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt  
 erglüht mit leuchtender Gewalt;  
 durchzückt von seligsten Genusses Schmerz,  
 des heiligsten Blutes Quell  
 fühl' ich sie gießen in mein Herz;  
 des eignen sündigen Blutes Gewell'  
 in wahnsinniger Flucht  
 muß mir zurück dann fließen,  
 in die Welt der Sündensucht  
 mit wilder Scheu sich ergießen;  
 von neuem springt es das Tor,  
 daraus es nun strömt hervor,  
 hier durch die Wunde, der Seinen gleich,  
 geschlagen von desselben Speeres Streich,  
 der dort dem Erlöser die Wunde stach,  
 aus der mit blut'gen Tränen  
 der Göttliche weint' ob der Menschheit Schmach  
 in Mitleids heiligem Sehnen –  
 und aus der nun mir, an heiligster Stelle,  
 dem Pfleger göttlicher Güter,  
 des Erlösungsbalsams Hüter,  
 das heiße Sündenblut entquillt,  
 ewig erneut aus des Sehnsens Quelle,  
 das, ach, keine Büßung je mir stillt!  
 Erbarmen! Erbarmen!  
 Du Allerbarmer! Ach, Erbarmen!  
 Nimm mir mein Erbe,  
 schließe die Wunde,

Come nessuno, nessuno misura lo strazio,  
 che la vista mi desta per voi estasiante! –  
 Che cos'è la ferita, del dolor suo il furore,  
 contro il tormento, la pena dell'inferno,  
 d'essere a questo rito – condannato! –  
 Doloroso retaggio, cui io sono votato,  
 io, peccatore unico fra tutti:  
 [dovere] ministrar l'augusto santuario,  
 ed invocar sui puri la sua benedizione!  
 O punizione! Punizione senza eguali,  
 ahimè, del regno della Grazia offeso! –  
 Verso di quello, verso il suo sacro saluto,  
 io debbo struggermi aspirando;  
 da pena salutarifer del mio animo profondo  
 a Lui debbo arrivare.  
 L'ora s'appressa:  
 un raggio luminoso scende sulla sacra coppa:  
 il velo cade.  
*(Con lo sguardo fisso innanzi a sé)*  
 Del sacro vaso il divino contenuto  
 s'infoca forte fulgendo;  
 trafitto dallo spasimo di una suprema gioia,  
 la fonte di quel sangue sacrosanto,  
 io già la sento nel mio cuore fluire.  
 L'onda del mio proprio sangue peccatore  
 in fuga folle,  
 deve allora in me stesso refluire,  
 nel mondo delle peccaminose mie brame  
 con terrore selvaggio traboccare.  
 Ed ecco nuovamente la porta forzare,  
 onde a torrenti ora s'effonde,  
 qui, a traverso questa ferita, simile alla Sua,  
 inferta dal colpo della medesima lancia,  
 che in croce aperse ferita al Redentore.  
 Attraverso di quella, con lagrime di sangue,  
 pianse il Divino per l'onta dell'Umano,  
 in santo sospirar di compassione. –  
 E da quella ora a me, in luogo santo tra i santi,  
 a me, ministro dei beni più divini,  
 di redentore balsamo custode,  
 sgorga il cocente sangue peccatore,  
 da quella fonte di brame sempre rinnovato,  
 che penitenza alcuna ah! mai non fermerà!  
 Pietà! Pietà!  
 D'ogni pietà Signore! Ah! Pietà!  
 Il mio retaggio prendimi,  
 chiudi la mia ferita,

daß heilig ich sterbe,  
rein Dir gesunde!  
*(Er sinkt wie bewußtlos zurück)*

KNABEN und JÜNGLICHE *(aus der mittleren Höhe)*

«Durch Mitleid wissend,  
der reine Tor:  
harre sein,  
den ich erkor!»

DIE RITTER *(leise)*

So ward es dir verheißen:  
harre getrost;  
des Amtes walte heut!

TITURELS STIMME

Enthüllet den Gral!

*(Amfortas erhebt sich langsam und mühevoll. Die Knaben entkleiden den goldenen Schrein, entnehmen ihm eine antike Kristallschale, von welcher sie ebenfalls eine Verhüllung abnehmen, und setzten diese vor Amfortas hin)*

STIMMEN *(aus der Höhe)*

«Nehmet hin meinen Leib,  
nehmet hin mein Blut,  
um unsrer Liebe willen!»

*(Während Amfortas andachtsvoll in stummem Gebete sich zu dem Kelche neigt, verbreit sich eine immer dichtere Dämmerung im Saale)*

*(Eintritt der vollsten Dunkelheit)*

KNABEN *(aus der Höhe)*

«Nehmet hin mein Blut,  
nehmet hin meinen Leib,  
auf daß ihr mein gedenkt! »

*(Ein blendender Lichtstral dringt von oben auf die Schale herab; diese erglüht immer stärker in leuchtender Purpurfarbe, alles sanft bestrahlend. Amfortas, mit verklärter Miene, erhebt den «Gral» hoch und schwenkt ihn sanft nach allen Seiten, worauf er dann Brot und Wein segnet. Alles ist bereits bei dem Eintritte der Dämmerung auf die Knie gesunken und erhebt jetzt die Blicke andächtig zum «Gral»)*

TITURELS STIMME

Oh, heilige Wonne!

Wie hell grüßt uns heute der Herr!

*(Amfortas setzt den «Gral» wieder nieder, welcher nun, während die tiefe Dämmerung wieder erweicht, immer mehr erblaßt: hierauf schließen die*

santo possa io morire,  
puro risani in te!  
*(Cade rovescio, come privo di sensi)*

FANCIULLI e ADOLESCENTI *(da mezza altezza)*

«Per compassione sapiente,  
il puro folle:  
costante attendilo,  
cui io ho eletto».

I CAVALIERI *(sommessamente)*

Così ti fu promesso:  
sicuro attendi;  
adempi oggi al rito!

VOCE DI TITUREL

Scoprite il Gral!

*(Amfortas si solleva lentamente e a fatica. I Fanciulli scoprono lo scrigno d'oro, ne traggono un'antica coppa di cristallo, dalla quale tolgono parimenti un velo e la pongono davanti ad Amfortas)*

VOCI *(dall'alto)*

«Prendete il mio corpo,  
prendete il mio sangue  
per amor nostro!».

*(Mentre Amfortas si curva devotamente e con muta preghiera sul calice, una sempre più fitta ombra crepuscolare si diffonde nella sala)*

*(Comincia l'oscurità più completa)*

FANCIULLI *(dall'alto)*

«Prendete il mio sangue,  
prendete il mio corpo,  
perché vi ricordiate di me»

*(Un raggio abbagliante scende dall'alto sulla coppa, la quale rifulgendo sempre più forte di luce purpurea, raggia tutto intorno un mite chiarore. Amfortas con viso trasfigurato solleva in alto il «Gral» e lo volge dolcemente da tutte le parti; dopo di che, benedice pane e vino. Già al diffondersi dell'ombra crepuscolare, tutti sono caduti in ginocchio, ed ora sollevano devotamente lo sguardo verso il «Gral»)*

VOCE DI TITUREL

Oh, santa delizia,

come chiaro ci saluta oggi il Signore!

*(Amfortas depono nuovamente il «Gral», che va sempre più impallidendo, mentre la profonda oscurità crepuscolare nuovamente scompare. Quindi i Fanciulli rinchiudono nuovamente il vaso nello scri-*

*Knaben das Gefäß wieder in den Schrein und bedecken diesen wie zuvor. – Mit dem Wiedereintritte der vorigen Tageshelle nehmen die vier Knaben, nachdem sie den Schrein verschlossen, die zwei Weinkrüge, sowie die zwei Brotkörbe, welche Amfortas zuvor durch das Schwenken des Gralskelches über sie gesegnet hatte, von dem Altartische, verteilen das Brot an die Ritter und füllen die vor ihnen stehenden Becher mit Wein. Die Ritter lassen sich zum Mahle nieder, so auch Gurnemanz, welcher einen Platz neben sich leer hält und Parsifal durch ein Zeichen zur Teilnehmung am Mahle einlädt: Parsifal bleibt aber starr und stumm, wie gänzlich entrückt, zur Seite stehen) (Wechselgesang während des Mahles)*

KNABENSTIMMEN *(aus der Höhe)*

Wein und Brot des letzten Mahles wandelt' einst der Herr des Grales durch des Mitleids Liebesmacht in das Blut, das er vergoß, in den Leib, den dar er bracht'.

JÜNGLINGSSTIMMEN *(aus der mittlerem Höhe der Kuppel)*

Blut und Leib der heil'gen Gabe wandelt heut zu eurer Labe sel'ger Tröstung Liebesgeist in den Wein, der euch nun floß, in das Brot, das heut ihr speist.

DIE RITTER *(erste Hälfte)*

Nehmet vom Brot, wandelt es kühn in Leibes Kraft und Stärke; treu bis zum Tod; fest jedem Mühn, zu wirken des Heilands Werke!

*(Zweite Hälfte)*

Nehmet vom Wein, wandelt ihn neu zu Lebens feurigem Blute, *(Beide Hälften)* froh im Verein, brudergetreu zu kämpfen mit seligem Mute!

*(Die Ritter haben sich erhoben und schreiten von beiden Seiten auf sich zu, um während des Folgenden sich feierlich zu umarmen)*

ALLE RITTER

Selig im Glauben!  
Selig in Lieb' und Glauben!

*gno, velando quest'ultimo come prima. – Col riapparire della precedente luce del giorno, i quattro Fanciulli, dopo avere chiuso lo scrigno, prendono dalla tavola a foggia di altare, le due anfore del vino e i due cesti di pane, che Amfortas ha in precedenza benedetto col volgere sopra di loro la coppa del «Gral», distribuiscono il pane ai Cavalieri e riempiono di vino le coppe che stanno loro davanti. I Cavalieri si seggono all'agape. E così anche Gurnemanz, il quale tiene un posto vuoto presso di sé, e con un cenno invita Parsifal a partecipare all'agape stessa. Ma Parsifal rimane in disparte in piedi, rigido e muto, come del tutto straniato)*

*(Durante l'agape canto alterno)*

VOCI DI FANCIULLI *(dall'alto)*

Vino e Pane dell'Ultima Cena un giorno trasmutò il Signore del Gral per forza d'amorosa compassione, nel sangue ch'Egli effuse, nel corpo ch'Egli offerse.

VOCI DI ADOLESCENTI *(da mezza altezza della cupola)*

Sangue e corpo del dono divino oggi a vostro conforto tramuta consolante uno spirito d'amore, in quel vino, che per voi ora è fluito, in quel pane, che oggi voi mangiate.

I CAVALIERI *(primo semicoro)*

Prendete del pane, mutatelo arditi in forza e in vigore di corpo; fedeli fino alla morte, e saldi ad ogni fatica, del Salvatore l'opre ad operare!

*(Secondo semicoro)*

Prendete del vino, tramutatelo in fuoco ed in sangue di vita, *(Ambedue i semicori)* lieti e congiunti con fede fraterna a battaglia con animo beato!

*(I Cavalieri si sono alzati; avanzano gli uni verso gli altri dalle due parti, e durante quel che segue, si abbracciano solennemente)*

TUTTI I CAVALIERI

Beati nella fede!  
Beati nell'amore e nella fede!

JÜNGLINGE (*aus mittlerer Höhe der Kuppel*)  
Selig in Liebe!

KNABEN (*aus voller Höhe der Kuppel*)  
Selig im Glauben!

*(Während des Mahles, an welchem er nicht teilnahm, ist Amfortas aus seiner begeisterungsvollen Erhebung allmählich wieder herabgesunken: er neigt das Haupt und hält die Hand auf die Wunde. Die Knaben nähern sich ihm; ihre Bewegungen deuten auf das erneuerte Bluten der Wunde: sie pflegen Amfortas, geleiten ihn wieder auf die Sänfte, und, während alle sich zum Aufbruch rüsten, tragen sie, in der Ordnung wie sie kamen, Amfortas und den heiligen Schrein wieder von dannen. Die Ritter ordnen sich ebenfalls wieder zum feierlichen Zuge und verlassen langsam den Saal, aus welchem die vorherige Tageshelle allmählich weicht. Knappen ziehen wieder schnelleren Schrittes durch die Halle. Die Glocken haben wieder geläutet)*

*(Parsifal hatte bei dem vorangegangenen stärksten Klagerufe des Amfortas eine heftige Bewegung nach dem Herzen gemacht, welches er krampfhaft eine Zeitlang gefaßt hielt; jetzt steht er noch wie erstarrt, regungslos da. – Als die letzten Ritter und Knappen den Saal verlassen und die Türen wieder geschlossen sind, tritt Gurnemanz mißmutig an Parsifal heran und rüttelt ihn am Arme)*

GURNEMANZ

Was stehst du noch da?  
Weißt du, was du sahst?

*(Parsifal faßt sich krampfhaft nach dem Herzen und schüttelt dann ein wenig sein Haupt)*  
*(sehr ärgerlich)*

Du bist doch eben nur ein Tor!  
*(Er öffnet eine schmale Seitentüre)*  
Dort hinaus, deinem Wege zu!  
Doch rät dir Gurnemanz:  
laß du hier künftig die Schwäne in Ruh',  
und suche dir, Gänser, die Gans!  
*(Er stößt Parsifal hinaus, schlägt, ärgerlich, hinter ihm die Türe stark zu und folgt dann den Rittern)*

EINE STIMME (*aus der Höhe*)

«Durch Mitleid wissend,  
der reine Tor».

STIMMEN (*aus der Höhe verhallend*)  
Selig im Glauben!

ADOLESCENTI (*da media altezza della cupola*)  
Beati nell'amore!

FANCIULLI (*dal sommo della cupola*)  
Beati nella fede!

*(Durante l'agape, alla quale non ha partecipato, Amfortas, uscendo dalla sua esaltazione, s'è a poco per volta nuovamente abbattuto. China il capo e tiene la mano sulla ferita. I Fanciulli gli si avvicinano; i loro gesti accennano al nuovo sanguinare della ferita. Premurosi si stringono ad Amfortas e lo accompagnano nuovamente alla lettiga. Mentre tutti si dispongono alla partenza, portan via nuovamente lui e il sacro scrigno, nello stesso ordine col quale sono venuti. I Cavalieri si ordinano egualmente in corteo solenne e abbandonano lentamente la sala, dalla quale la luce del giorno che v'era prima, a poco per volta scompare. Fanciulli traversano nuovamente la sala a passi affrettati. Nuovo concerto di campane)*

*(Parsifal, nei momenti più strazianti dei gridi lanciati poco prima da Amfortas, aveva con gesto impetuoso portato la mano sul cuore, tenendolo stretto per certo tempo, spasmodicamente. Ora se ne sta ancora in piedi immobile, come irrigidito. – Quando gli ultimi Cavalieri e Scudieri hanno abbandonato la sala e le porte sono nuovamente chiuse, Gurnemanz s'accosta stizzito a Parsifal e lo scuote per il braccio)*

GURNEMANZ

Che te ne stai ancora costà?  
Sai quel che hai tu veduto?

*(Parsifal si stringe spasmodicamente la mano sul cuore e scuote leggermente il capo)*  
*(adiratissimo)*

Davvero, altro che folle non sei!  
*(Apre una stretta porta laterale)*  
Fuori, fuori, per la tua strada!  
Gurnemanz però ti dà un consiglio:  
lascia qui, d'ora in poi, i cigni in pace,  
e cercati per te, papero, l'oca!  
*(Spinge fuori Parsifal, incollerito, gli sbatte dietro l'uscio con forza e segue i Cavalieri)*

UNA VOCE (*dall'alto*)

«Per compassione sapiente  
il puro folle!».

VOCI (*che vanno morendo dall'alto*)  
Beato nella fede!

ZWEITER AUFZUG<sup>31</sup>

ATTO SECONDO

*Klingsors Zauberschloß. Im inneren Verliese eines nach oben offenen Turmes. Steinstufen führen nach dem Zinnenrande der Turmmauer; Finsternis in der Tiefe, nach welcher es von dem Mauervorsprunge, den der Boden darstellt, hinabführt. Zauberwerkzeuge und nekromantische Vorrichtungen.*

*Castello incantato di Klingsor. La segreta di una torre aperta verso l'alto. Gradini di pietra portano al parapetto merlato dello spaldo. Oscurità nel profondo, al quale si accede scendendo da quell'avancorpo murato, che il piano della scena raffigura. Strumenti di magia e apparecchi negromantici.*

KLINGSOR (*auf dem Mauervorsprunge zur Seite, vor einem Metallspiegel sitzend*)

Die Zeit ist da. –

Schon lockt mein Zauberschloß den Toren,  
den, kindisch jauchzend, fern ich nahen seh'. –

Im Todesschlaf hält der Fluch sie fest,

der ich den Krampf zu lösen weiß. –

Auf denn! Ans Werk!

*(Er steigt, der Mitte zu, etwas tiefer hinab und entzündet dort Räucherwerk, welches alsbald einen Teil des Hintergrundes mit einem bläulichen Dampf erfüllt. Dann setzt er sich wieder vor die Zauberwerkzeuge und ruft, mit geheimnisvollen Gebärden, nach dem Abgrunde:)*

Herauf! Herauf! Zu mir!

Dein Meister ruft dich Namenlose,

Urteufelin, Höllenrose!

Herodias warst du, und was noch?

Gundryggia dort, Kundry hier:

Hieher! Hieher denn! Kundry!

Dein Meister ruft: herauf!

*(In dem bläulichen Lichte steigt Kundrys Gestalt herauf. Sie scheint schlafend. – Sie macht die Bewegung einer Erwachenden. – Sie stößt einen gräßlichen Schrei aus:)*

KLINGSOR (*sullo sporto del muro, da una parte, a sedere davanti ad uno specchio di metallo*)

È giunto il tempo. –

Già il mio incantato castello alletta il folle,  
ch'io vedo di lungi accostarsi con gioia di fanciullo. –

Stringe lo scongiuro in sonno di morte colei,

cui io saprò sciogliere lo spasimo. –

Orsù! All'opera!

*(Scende un poco più in basso verso il centro della scena e v'accende suffumigi, che riempiono subito una parte del fondo di vapore azzurrino. Poi si pone nuovamente davanti agli strumenti magici e chiama con gesti misteriosi verso l'abisso)*

Su, su, a me!

Il tuo signore chiama te, la Senzanome.

Primordiale Satanessa! Rosa d'inferno!

Erodiade tu fosti, e che cosa ancora?

Là Gundryggia, qui Kundry!

A me! A me dunque, o Kundry!

Ti chiama il tuo signore: su da me!

*(Nella luce azzurrina sale la figura di Kundry. Sembrava addormentata. – Ella s'agita come qualcuno che si svegli. – Rompe in un grido orrendo)*

<sup>31</sup> Da un punto di vista formale, anche in questo caso è difficile sceverare il preludio dalle prime battute del dramma cui ci introduce. Un esordio d'atto su cui campeggia solitaria la figura torva di Klingsor: «il demone del peccato nascosto, la furia dell'impotenza verso il peccato», finora solo evocato dalle parole di Amfortas e Gurnemanz – nonché dai suoni dell'orchestra (cfr. es. 12) – ora si materializza innanzi ai nostri occhi con le sue arti stregoniche e i suoi progetti (AP65, 29/8). La musica del preludio – 'furiosa' appunto, e sinistra e tormentata – sembra appunto far corpo con il soliloquio e con l'invocazione del mago che seguono: in particolare, proietta all'«esterno», per così dire – 'al di qua' dell'alzata di sipario –, l'intreccio leitmotivico che vedrà di lì a poco Klingsor intento all'opera negromantica («Orsù! All'opera!»), nel tentativo di strappare la riottosa Kundry al suo «sonno di morte», di «sciogliere lo spasimo» che avvince la donna e rinnovarne la sottomissione. Così, quel motivo di Klingsor (es. 12) che imperversa in apertura di preludio *forte e beftig, doch nie übereilt* («impetuoso, ma mai precipitato») nel suo cupo *Si minore*, accompagnerà di lì a poco l'imperiosa rivendicazione da parte del demone, sostenuta da «gesti misteriosi», della sua 'signoria' di padrone sull'animo di Kundry («Il tuo signore chiama te» ecc.). Poco più avanti, il motivo di Kundry (es. 7) sembra dibattersi indocile nei violini, incalzato e ripetutamente 'ghermito' da

Erwachst du? Ha!  
 Meinem Banne wieder  
 verfallen heut zur rechten Zeit.

*(Kundry läßt ein Klagegeheul, von größter Heftigkeit bis zu bangem Wimmern sich abstuft, vernehmen)*

Sag', wo triebst du dich wieder umher?  
 Pfui! Dort bei dem Rittergesipp',  
 wo wie ein Vieh du dich halten läßt?  
 Gefällt dir's bei mir nicht besser?  
 Als ihren Meister du mir gefangen –  
 haha! – den reinen Hüter des Grales,  
 was jagte dich da wieder fort?

KUNDRY *(rauh und abgebrochen, wie im Versuche, wieder Sprache zu gewinnen)*

Ach! – Ach!  
 Tiefe Nacht ...  
 Wahnsinn ... Oh! – Wut ...  
 Ach! Jammer!  
 Schlaf ... Schlaf ...  
 tiefer Schlaf ... Tod! ...

KLINGSOR

Da weckte dich ein anderer? He?

KUNDRY *(wie zuvor)*

Ja ... Mein Fluch!  
 Oh! – Sehnen ... Sehnen!

Ti svegli? Ah!  
 Di nuovo del mio scongiuro  
 in balia, oggi, a giusto tempo.

*(Kundry lascia intendere un ululo lamentoso, che passa digradando dalla violenza estrema al gemito angosciato)*

Dimmi, dove sei andata di nuovo gironzando?  
 Uh! Lassù, dalla cavalleresca stirpe,  
 dove ti lasci trattar come una bestia?  
 Non ti piace più, qui, a casa mia?  
 Quando tu mi prendesti il loro signore –  
 ah! ah! – del Gral purissimo custode,  
 che mai di nuovo ti spinse alla fuga?

KUNDRY *(con voce rauca e rotta, come tentando di recuperare la favella)*

Ah! – Ah!  
 Notte profonda ...  
 Delirio... Oh! – Furore ...  
 Ahimè! Strazio!  
 Sonno ... Sonno ...  
 Sonno profondo ... Morte! ...

KLINGSOR

Allora un altro t'ha svegliata, eh?

KUNDRY *(come prima)*

Sì ... la mia maledizione!  
 Oh! – brama ... brama!

segue nota 31

quello dell'incantesimo (es. 10) negli archi gravi, in una resistenza straziante (come paiono suggerire le terze cromatiche sincopate delle Grida d'angoscia dell'es. 18, *Wl*), rotta infine dalla versione 'urlata' e integrale del motivo di Kundry, che precipita *fortissimo* per tre ottave; ed è una prefigurazione del muto affaccendarsi negromantico di Klingsor attorno alla «Primordiale Satanessa» – l'accensione dei «suffumigi», dei congegni che dovrebbero urgerla al risveglio –, e del successo finale del mago, siglato dal «grido orrendo» e dall'«ululo lamentoso, che passa digradando dalla violenza estrema al gemito angosciato» con le quali la *Urteufelin* accoglierà il suo ritorno alla coscienza. Al centro esatto della costruzione, un breve, contrastante pannello che vira al *langsam* («lento»), nel quale la musica dà consistenza alle immagini intraviste da Klingsor nello specchio (altro piccolo esempio di *ticoscopia*, destinata a giocare un ruolo anche lungo questo esordio di atto): l'approssimarsi del «folle» Parsifal suscita il Detto del folle (es. 13) negli archi con sordina, nel quale viene incastonata dai corni una fuggevole citazione dell'*incipit* del motivo di Parsifal (es. 14). Nell'insieme, si tratta di pagine demoniche, per le quali Wagner getta nella mischia e amalgama tutti i cicli cromatici a sua disposizione – *di Klingsor* (es. 12.1, *C<sub>K</sub>*), *del lamento del Salvatore* (es. 18.1, *C<sub>H</sub>*), *dell'incantesimo* (es. 10.1, *C<sub>Z</sub>*): un eloquente ritratto del male al massimo della sua forza, che rovescia ad arte il diatonismo steso su larga parte del preludio all'atto primo. E un linguaggio che continuerà a farsi udire nel lungo dialogo che – conclusa questa prima scena monologante – seguirà il risveglio di Kundry. Scena nella quale il male si declinerà sempre più precisamente come *impotenza: ohnmächtig gegen die Sünde*, impotente verso il peccato – come abbiamo visto – è Klingsor, ma espressamente come tale viene definita proprio in AP65, 29/8 anche la Kundry degli atti primo e secondo.

KLINGSOR

Haha! – dort nach den keuschen Rittern?

KUNDRY

Da ... da ... dient' ich.

KLINGSOR

Ja, ja, den Schaden zu vergüten,

den du ihnen bösl'ich gebracht?

Sie helfen dir nicht:

feil sind sie alle,

biet' ich den rechten Preis;

der festeste fällt,

sinkt er dir in die Arme,

und so verfällt er dem Speer,

den ihrem Meister selbst ich entwandt. –

Den Gefährlichsten gilt's nun heut zu bestehn:

ihn schirmt der Torheit Schild.

KUNDRY

Ich – will nicht! – Oh ... Oh! ...

KLINGSOR

Wohl willst du, denn du mußst.

KUNDRY

Du ... kannst mich ... nicht ... halten.

KLINGSOR

Aber dich fassen.

KUNDRY

Du? ...

KLINGSOR

Dein Meister.

KUNDRY

Aus welcher Macht?

KLINGSOR

Ha! – Weil einzig an mir

deine Macht nichts vermag.

KUNDRY (*grell lachend*)

Haha! – Bist du keusch?

KLINGSOR (*wütend*)

Was frägst du das, verfluchtes Weib? –

(*Er versinkt in finstres Brüten*)

Furchtbare Not! –

So lacht nun der Teufel mein,

daß einst ich nach dem Heiligen rang?

Furchtbare Not!

Ungebändigten Sehnsens Pein,

schrecklichster Triebe Höllendrang,

den ich zum Todesschweigen mir zwang,

KLINGSOR

Ah! Ah! – dei casti cavalieri, lassù!

KUNDRY

Là ... là ... io ho servito.

KLINGSOR

Già, già, a riparare il danno,

che avevi loro malignamente fatto?

Aiuto non ti portano:

venali tutti essi sono,

pur ch'io offra loro il giusto prezzo:

cade anche il più forte,

se è preso nelle tue braccia,

e così egli soggiace a quella lancia,

ch'io stesso rapii al suo padrone. –

Il più pericoloso oggi si tratta d'affrontare:

scudo di follia lo protegge.

KUNDRY

Io – non voglio! – Oh ... Oh! ...

KLINGSOR

Bene vorrai, poiché tu lo devi.

KUNDRY

Tu ... non puoi ... trattenermi.

KLINGSOR

Ma s'è afferrarti.

KUNDRY

Tu? ...

KLINGSOR

Tuo signore.

KUNDRY

Con qual potere?

KLINGSOR

Ah! – perché su di me soltanto,

nulla può il tuo potere.

KUNDRY (*ridendo stridula*)

Ah! Ah! Sei casto?

KLINGSOR (*furente*)

Perché me lo domandi, donna maledetta? –

(*Sprofondando in cupa meditazione*)

Terribile tormento! –

Così di me si fa beffa il demonio,

perché un giorno lottai per esser santo?

Terribile tormento!

L'angoscia d'una brama smisurata,

e di tremendi istinti l'impeto d'inferno,

che in me costrinsi fino a mortal silenzio,

lacht und höhnt er nun laut  
 durch dich, des Teufels Braut?  
 Hüte dich!  
 Hohn und Verachtung büßte schon einer:  
 der Stolze, stark in Heiligkeit,  
 der einst mich von sich stieß:  
 sein Stamm verfiel mir,  
 unerlöst  
 soll der Heiligen Hüter mir schmachten,  
 und bald – so wahn' ich –  
 hüt' ich mir selbst den Gral. –  
 Haha!  
 Gefiel er dir wohl, Amfortas – der Held –  
 den ich dir zur Wonne dir gesellt?

KUNDRY

Oh! Jammer! Jammer!  
 Schwach auch er! – Schwach – alle ...  
 Meinem Fluche mit mir  
 alle verfallen! –  
 Oh, ewiger Schlaf,  
 einziges Heil, –  
 wie, – wie dich gewinnen?

KLINGSOR

Ha! Wer dir trotzte, löste dich frei:  
 versuch's mit dem Knaben, der naht!

KUNDRY

Ich will nicht!

KLINGSOR (*steigt hastig auf die Turmmauer*)  
 Jetzt schon erklimmt er die Burg.

KUNDRY

Oh! – Wehe! Wehe!  
 Erwachte ich darum?  
 Muß ich? Muß? –

KLINGSOR (*hinabblickend*)

Ha! – Er ist schön, der Knabe!

KUNDRY

Oh! – Oh! – Wehe mir! –

KLINGSOR (*stößt, nach außen gewandt, in ein Horn*)

Ho! – Ihr Wächter! Ho! Ritter!  
 Helden! – Auf! – Feinde nah!  
 (*Außen wachsendes Getöse und Waffengeräusch*)  
 Ha! Wie zur Mauer sie stürmen,  
 die betörten Eigenholde,  
 zum Schutz ihres schönen Geteufels! –  
 So! Mutig! Mutig!  
 Haha! Der fürchtet sich nicht:

aperto egli deride ora e schernisce  
 per mezzo tuo, sposa del demonio?  
 Guàrdati!  
 Scherno e dispregio scontò già qualcuno:  
 il superbo, forte della sua santità,  
 che via da sé un giorno mi respinse:  
 a me sua stirpe soggiacque;  
 fuor di redenzione,  
 il custode dei santi deve per me languire,  
 e presto – così io penso –  
 per me, io stesso, il Gral custodirò. –  
 Ah! Ah!  
 Assai t'è piaciuto Amfortas – l'eroe –  
 cui io in voluttà t'ho appaiata?

KUNDRY

Oh strazio! Strazio!  
 Debole anche lui – deboli – tutti! ...  
 Alla mia maledizione con me  
 tutti votati! –  
 Oh, sonno eterno,  
 unica salute, –  
 come – come conquistarti?

KLINGSOR

Ah! Chi ti vincesse a sfida, ti farebbe libera:  
 tentalo col ragazzo che s'appressa!

KUNDRY

Non voglio!

KLINGSOR (*salendo frettoloso allo spaldo*)  
 In questo istante già s'inerpica alla rocca.

KUNDRY

Oh! – Sciagura! Sciagura!  
 Per questo mi son svegliata?  
 Debbo? Debbo? –

KLINGSOR (*guardando verso il basso*)

Ah! – È bello il ragazzo!

KUNDRY

Oh! – Oh! Guai a me! –

KLINGSOR (*volto verso l'esterno, dà fiato a un corno*)

Olà! – Guardiani! Olà! Cavalieri!  
 Eroi! – Su! – Nemico s'avvicina!  
 (*Dal di fuori fragore crescente e strepito d'armi*)  
 Ah! Come si precipitano alle mura  
 gli ammaliati cavalieri  
 a proteggere la loro bella genia d'inferno! –  
 Così! Arditi! Arditi!

dem Helden Ferris entwand er die Waffe;  
die führt er nun freislich wider den Schwarm.

*(Kundry gerät in unheimliches ekstatisches Lachen bis zu krampfhaftem Wehegeschrei)*

Wie übel den Tölpeln der Eifer gedeiht!  
Dem schlug er den Arm, – jenem den Schenkel!  
Haha! Sie weichen.  
*(Kundry verschwindet)*  
Sie fliehen.

*(Das bläuliche Licht ist erloschen, volle Finsternis in der Tiefe, wogegen glänzende Himmelsbläue über der Mauer)*

Seine Wunde trägt jeder nach heim! –  
Wie das ich euch gönne!  
Möge denn so  
das ganze Rittergezücht  
unter sich selber sich würgen!  
Ha! Wie stolz er nun steht auf der Zinne!  
Wie lachen ihm die Rosen der Wangen,  
da kindisch erstaunt  
in den einsamen Garten er blickt!

*(Er wendet sich nach der Tiefe des Hintergrundes um)*

He! Kundry! ...  
*(Da er Kundry nicht erblickt)*  
Wie? Schon am Werk? –  
Haha! Den Zauber wußt' ich wohl,  
der immer dich wieder zum Dienst mir gesellt!

*(Sich wieder nach außen wendend)*

Du da, kindischer Sproß, –  
Was auch  
Weissagung dich wies,  
zu jung und dumm  
fielst du in meine Gewalt:  
die Reinheit dir entrissen,  
bleibst mir du zugewiesen!

*(Er versinkt schnell mit dem ganzen Turme; zugleich steigt der Zaubergarten auf und erfüllt die Bühne ganzlich. Tropische Vegetation, üppigste Blumenpracht; nach dem Hintergrunde zu Abgrenzung durch die Zinne der Burgmauer, an welche sich seitwärts Vorsprünge des Schloßbaues selbst, arabischen reichen Stiles, mit Terrassen anlehnen)*

*(Auf der Mauer steht Parsifal, stauend in den Garten hinabblickend. – Von allen Seiten her, zuerst aus dem Garten, dann aus dem Palaste, stürzen wirt durcheinander, einzeln, dann zugleich immer mehre-*

Ah! Ah! Non ha paura:  
al prode Ferris egli ha strappato l'arme,  
contro lo stormo la volge ora tremendo.

*(Kundry, fuori di sé, rompe in un riso sinistro, che finisce in uno spasimante grido di dolore)*

Come mal serve lo zelo a quei gonzi!  
Ferisce l'uno al braccio, – l'altro alla coscia!  
Ah, Ah! Cedono!  
*(Kundry scompare)*  
Fuggono!

*(La luce azzurrina s'è spenta: nel profondo è piena oscurità, che contrasta col luminoso azzurro del cielo sopra le mura)*

Porta a casa ciascuno la sua ferita! –  
Che gusto n'ho per voi!  
Così possa dunque  
la genia tutta dei cavalieri  
l'uno con l'altro scannarsi!  
Ah! Come superbo sul merlo ora si drizza!  
Come gli ridono le rose delle guance,  
da poi che, con stupore di fanciullo,  
guarda dentro al giardino solitario!

*(Si volta verso il fondo, in basso)*

Ehi! Kundry! ...  
*(Non vedendo più Kundry)*

Come? Già all'opera? –  
Ah! Ah! Lo sapevo bene l'incantesimo,  
che ancora ti stringe al mio servizio!

*(Volgendosi nuovamente verso l'esterno)*

Ehi tu, costà, germoglio fanciullesco, –  
Qualunque cosa  
la profezia t'abbia presagito,  
troppo giovane e sciocco,  
cadesti in mio potere,  
spogliato della tua purezza,  
a me votato rimani!

*(Affonda rapidamente con tutta la torre; subito sale il giardino incantato e riempie tutto il palcoscenico. Vegetazione tropicale, pompa lussureggiante di fiori. Verso il fondo, la scena è limitata dai muri merlati della rocca, ai quali si riattaccano lateralmente, mediante terrazze, gli avancorpi stessi del castello in stile moresco fiorito)*

*(Parsifal, dritto sul muro, guarda con stupore giù nel giardino. – Da tutte le parti, prima dal giardino, poi dal palazzo, irrompono belle Fanciulle in confuso tumulto, prima ad una ad una, subito dopo sem-*

re, schöne Mädchen herein: sie sind mit flüchtig  
übergeworfenen, zartfarbigen Schleiern verhüllt, wie  
soeben aus dem Schlafe aufgeschreckt)<sup>32</sup>

MÄDCHEN (vom Garten kommend)

Hier war das Tosen,  
Waffen, wilde Rufe!

MÄDCHEN (vom Schloße heraus)

Wer ist der Frevler?

Wo ist der Frevler?

Auf zur Rache!

EINZELNE

pre più numerose. Sono vestite di veli a delicati colori,  
gettati addosso frettolosamente, come se lo spa-  
vento le avesse destate dal sonno)

LE FANCIULLE (venendo dal giardino)

Qui era lo strepito,  
armi, gridi selvaggi!

LE FANCIULLE (venendo dal castello)

Chi è il temerario?

Dov'è il temerario?

Su, a vendetta!

<sup>32</sup> Quella composta da Wagner per la «scena delle Fanciulle-fiore» (*Szene der Blumenmädchen*, così vi si riferiva Wagner stesso: cfr. DOKP, n. 108, p. 33) è una musica eminentemente 'olfattiva': è 'musica-profumo', *aromatica* (WEINER 1997<sup>2</sup>), seducente ed incantatoria, non a caso scritta per accompagnare le insidiose *avances* di «spiriti odorosi» (*duftende Geister*) che – lo rimarcherà estasiato Parsifal – esalano «grato profumo». Di fronte a questo *Duft*, a questa impalpabile, vaporosa 'fraganza' musicale, che ammicca ad una certa immagine dell'Oriente, è difficile resistere alla tentazione di definire morbosamente 'debussiano' questo Wagner che indugia sull'armonia di nona maggiore, che semina trilli in orchestra ecc., in quello che è in realtà un ribaltamento della prospettiva storica: piuttosto, saranno le *Sirènes* del terzo dei *Nocturnes* (1897-99) per orchestra di Debussy a mostrare di essere andate a lezione dalle loro consorelle bayreuthiane (FLOROS 1982). Il cuore di questo lussureggiante 'giardino' musicale, della strategia di seduzione delle fanciulle è rappresentato dalla cosiddetta 'scena delle carezze' (*Koseszene*). Tutt'intorno si dipana, si allenta e si stringe la rete delle rimostranze, delle malie, degli ammiccamenti giocosi tessuta dalle donne, ripartite in due gruppi di tre solisti ciascuno e due semicori di primi, secondi e terzi soprani (a loro volta suddivisibili nelle due metà). Una rete la cui struttura è già perfettamente impressa nell'abbozzo in prosa del 1865. Nella cornice più 'esterna' della rete, la musica è parimenti egemonizzata dal LAMENTO DELLE FANCIULLE (*Mädchenklage* = es. 20, *Mkl*): dapprima, perché destate, turbate e infuriate da un «ardito straniero» vissuto come intrusione ostile («Ferito, il mio amante»), le donne prorompono in «lamenti e imprecazioni» e «si lanciano contro Parsifal» (AP65, 29/8); poi, all'abbandono («con riluttanza») del palcoscenico, esse torneranno ad intonare il lamento – questa volta, però, perché ormai – in un eloquente rovesciamento – «ognuna preferisce [Parsifal] in segreto al proprio amante». Nelle immediate vicinanze della 'scena delle carezze', prevale invece lo spirito della seduzione giocosa («non per oro noi giochiamo»), tradotto da una delicata e sorridente FIGURA DEL GIOCO (*Spielfigur* = es. 20, *Spl*). Spirito che invero – subito dopo la 'scena delle carezze' – ritroviamo tinto da un pizzico di litigiosità: «il gioco lascivo per sedurre Parsifal degenera infine in diverbio e in lite»; ma la musica – imbastita su un MOTIVO DEL RIMPROVERO (*Zankmotiv* = es. 20, *Zn*: «Perché ci sgridi?») non poi così corrucciato, come dimostrano i vistosi tratti ereditati dalla MELODIA DELLE CAREZZE (es. 21, *Kosemelodie*: vedi nota successiva) e dalla stessa Figura del gioco – s'incarica di dimostrarci che questa baruffa è in fondo poca cosa. L'intera rete è percorsa – come da una sorta di 'ritornello' – dal motivo di Parsifal (es. 14) in funzione di cesura/ricordo tra i diversi momenti della scena; motivo nel quale si travasano via via le reazioni del 'folle' – lo stupore, l'attrazione, la complicità, la paura, il fastidio – alla strategia che lo avvolge.

ESEMPIO 20

**Mkl:**

127/1/3: Mein Ge-lieb-ter ver-wun-det!

**Spl:**

143/2/2: Wir spie-len nicht um Gold,

**Zn:**

160/1/1: Was zan-kest du?

(cfr. es. 21, *K s m*)  
(cfr. *S p l*)

*p* *p stacc.*

Mein Geliebter verwundet.

ANDERE

Wo find' ich den meinen?

ANDERE

Ich erwachte alleine!

Wohin entflo'h'n sie?

IMMER ANDERE

Drinne im Saale!

Wehe! Wir sah'n sie  
mit blutender Wunde.

Auf, ihnen zur Hilfe!

Wer ist der Feind?

*(Sie gewahren Parsifal und zeigen auf ihn)*

Da steht er!

Seht ihn dort, seht ihn dort!

Meines Ferris Schwert  
in seiner Hand!

Meines Liebsten Blut  
hab' ich erkannt.

Ich sah's, der stürmte die Burg!

Ich hörte des Meisters Horn.

Mein Held lief herzu,  
sie alle kamen, doch jeden  
empfang seine Wehr.

Der schlug meinen Liebsten.

Mir traf er den Freund.

Noch blutet die Waffe!

Du dort! Du dort!

Was schufst du uns solche Not?

Verwünscht, verwünscht sollst du sein!

*(Parsifal springt etwas tiefer in den Garten herab)*

DIE MÄDCHEN *(weichen jäh zurück)*

Ha, Kühner! Wagst du zu nahen?

Was schlugst du unsre Geliebten?

PARSIFAL *(hält voll Verwunderung an)*

Ihr schönen Kinder, muß' ich sie nicht schlagen?

Zu euch, ihr Holden, ja wehrten sie mir den Weg.

MÄDCHEN

Zu uns wolltest du?

Sahst du uns schon?

PARSIFAL

Noch nie sah ich solch zierles Geschlecht:

nenn' ich euch schön, dünkt euch das recht?

DIE MÄDCHEN *(von Verwunderung in Heiterkeit über-*

ALCUNE

Ferito, il mio amante.

ALTRE

Dove trovo il mio?

ALTRE

Sola mi sono svegliata!

Dove son corsi?

SEMPRE ALTRE

Dentro, nella sala!

Ahimè! Li abbiamo visti

feriti e sanguinanti,

Su, a lor soccorso!

Chi è il nemico?

*(Vedendo Parsifal e additandoselo)*

Eccolo là!

Lassù guardatelo, lassù guardatelo!

La spada del mio Ferris

in mano sua!

Il sangue del mio tesoro

ho riconosciuto.

L'ho veduto; ha scalato la rocca!

Squillare ho sentito il corno del signore.

Il mio eroe è accorso,

sono accorsi tutti, ma ad ognuno

ha fatto fronte la sua difesa.

M'ha ferito il mio tesoro.

M'ha colpito l'amico.

Ancora l'arme sanguina!

Tu costà! Tu costà!

Perché ci hai fatto tanto male?

Maledetto, maledetto devi essere!

*(Parsifal salta un poco più basso nel giardino)*

LE FANCIULLE *(arretrando precipitosamente)*

Ah, temerario! Osi avvicinati?

Perché hai colpito i nostri amanti?

PARSIFAL *(arrestandosi pieno di meraviglia)*

Ed io, belle bambine, non avrei dovuto batterli?

A voi, graziose, m'impedivano la strada.

FANCIULLE

Da noi volevi venire?

Ci hai mai vedute?

PARSIFAL

Mai ho io ancora veduto schiatta sì leggiadra:

se belle io vi chiamo, vi par giusto?

*gehend*)

So willst du uns wohl nicht schlagen?

PARSIFAL

Das möcht' ich nicht.

MÄDCHEN

Doch Schaden

schufst du uns großen und vielen;

du schlugest unsre Gespielen!

Wer spielt nun mit uns?

*(Die Mädchen brechen jetzt in ein lustiges Gelächter aus. – Während Parsifal immer näher zu den aufgeregten Gruppen tritt, entweichen unmerklich die Mädchen der ersten Gruppe und des ersten Chores hinter die Blumenhänge, um ihren Blumenschmuck zu vollenden)*

PARSIFAL

Das tu' ich gern.

DIE MÄDCHEN *(zweite Gruppe und zweiter Chor)*

Bist du uns hold, so bleib nicht fern!

Und willst du uns nicht schelten,

wir werden dir's entgelten.

Wir spielen nicht um Gold,

wir spielen um Minnes Sold:

willst auf Trost du uns sinnen,

sollst den du uns abgewinnen!

*(Die Mädchen der ersten Gruppe und des ersten Chores kommen, mit dem Folgenden, ganz in Blumengewändern, selbst Blumen erscheinend, zurück und stürzen sich sofort auf Parsifal)*

DIE GESCHMÜCKTEN MÄDCHEN *(einzeln)*

Lasset den Knaben! – Er gehöret mir –

Nein! – Nein! – Mir! – Mir!

DIE ANDERN MÄDCHEN

Ha, die Falschen! – Sie schmückten heimlich sich!

*(Diese entfernen sich ebenfalls und kehren alsbald in gleichem Blumenschmucke zurück)*

DIE MÄDCHEN *(während sie, wie in anmutigem Kinderspiele, in abwechselndem Reigen um Parsifal sich drehen und sanft ihm Wange und Kinn streicheln)*

Komm! Komm!<sup>33</sup>

Holder Knabe!

LE FANCIULLE *(passando dalla meraviglia alla gaiezza)*

Dunque, davvero, non ci vuoi percuotere?

PARSIFAL

Davvero non vorrei!

FANCIULLE

Però danno

ce n'hai fatto grande e assai;

hai battuto i nostri compagni di gioco!

Chi giocherà ora con noi?

*(Le Fanciulle rompono in risa d'allegria. – Mentre Parsifal si fa sempre più vicino ai gruppi inquieti, le Fanciulle del primo gruppo e del primo coro scompaiono inavvertite dietro le siepi fiorite per terminare il loro abbigliamento floreale)*

PARSIFAL

Io, volentieri.

LE FANCIULLE *(Secondo gruppo e secondo coro)*

Se ci sei benigno, non ci restar lontano!

E se non ci dirai villania,

noi te ne compenseremo:

non per oro noi giochiamo,

posta è amore al nostro gioco,

se dar gioia a noi tu pensi,

da noi gioia acquisterai!

*(Le Fanciulle del primo gruppo e del primo coro tornano, durante quel che segue, in abiti floreali, loro stesse apparendo come fiori. E subito si precipitano su Parsifal)*

LE FANCIULLE ADORNATE *(una per volta)*

Lasciate quel ragazzo! – A me appartiene. –

No! – No! – A me! – A me!

LE ALTRE FANCIULLE

Ah! le false! – Di nascosto si sono adornate.

*(S'allontanano anch'esse e tornano subito in simile abbigliamento floreale)*

LE FANCIULLE *(facendo con danze alterne il giro tondo intorno a Parsifal come in grazioso gioco di bimbi, e carezzandogli dolcemente guancia e mento)*

Vieni! Vieni!

<sup>33</sup> Nella 'scena delle carezze' le Fanciulle-fiore toccano l'apice della 'fisicità' e dell'intraprendenza delle loro proferte: le movenze di danza e i gesti sensuali dei diversi gruppi e sottogruppi – quasi un'eco distorta dei *corps de*

Laß mich dir blühen!  
Dir zur Wonn' und Labe  
gilt mein minniges Mühen.

PARSIFAL (*beiter, ruhig in der Mitte der Mädchen*)

Wie duftet ihr hold!

Seid ihr denn Blumen?

DIE MÄDCHEN (*immer bald einzeln, bald mehrere zugleich*)

Des Gartens Zier

und duftende Geister

im Lenz pflückt uns der Meister!

Wir wachsen hier

in Sommer und Sonne,

für dich erblühend in Wonne.

Nun sei uns freund und hold,

nicht karge den Blumen den Sold!

Kannst du uns nicht lieben und minnen,

wir welken und sterben dahinnen.

ERSTES MÄDCHEN

An deinen Busen nimm mich!

ZWEITES

Caro ragazzo!

Fa che per te fiorisca!

A diletto e voluttà

ti verrà la mia pena d'amore!

PARSIFAL (*sereno e tranquillo in mezzo alle Fanciulle*)

Qual grato profumo esalate!

Siete dunque fiori?

LE FANCIULLE (*sempre, ora una per volta, ora parecchie insieme*)

Grazie del giardino

e spiriti odorosi

il signore ci coglie a primavera!

Noi qui cresciamo

al sole ed all'estate,

per te in gioia fioriamo.

Amico, dunque, a noi sii e benigno,

non lesinare ai fior la ricompensa!

Se amare non ci puoi, né voler bene,

appassiremo tutte e moriremo.

LA PRIMA FANCIULLA

Stringimi al tuo petto!

segue nota 33

ballet che popolavano il *grand-opéra* alla Meyerbeer, del resto ben familiare a Wagner – trovano espressione musicale in una pagina *leicht bewegt* («un poco mosso») impiantata in La bemolle maggiore, che tende formalmente alla *Liedform* ternaria ABA. Nella prima e nella terza parte (A) la strategia di corteggiamento si basa sulle sedici battute della melodia delle carezze (es. 21: «Vieni! Vieni!»), impastata col timbro degli archi con sordina, e intensificata dalle languide terzine della FIGURA DELLE LUSINGHE (*Schmeichelfigur*, es. 21); questa figura – sorta di ‘arabesco’ sonoro (FLOROS 1982) nel quale il cromatismo lamentoso dell’es. 20, *Mkl* viene piegato alla massima espressione della sensualità – a sua volta campeggia da protagonista in una sorta di ‘Trio’ centrale B («Grazie del giardino»):

ESEMPIO 21

**Kosemelodie:**

The image shows a musical score for two sections. The first section, 'Kosemelodie', is in E-flat major, 3/4 time, and is marked '146/1/1:'. It features a piano accompaniment with a 'p' dynamic and a vocal line with lyrics: 'Leicht bewegt Kommt! Kommt! Hol - der Kna - be! ecc.' The second section, 'Schmeichelfigur', is in E-flat major, 3/4 time, and is marked '148/1/1:'. It features a piano accompaniment with a 'pp' dynamic and a vocal line with lyrics: 'Laß mich dir er - blü - hen,'. The 'Schmeichelfigur' section is noted as being from example 20 of 'Mkl'.

**Schmeichelfigur** (cfr. es. 20, *Mkl*)

Die Stirn Laß mich dir kühlen!

DRITTES

Laß mich die Wange dir fühlen!

VIERTES

Den Mund Laß mich dir küssen!

FÜNFTES

Nein, ich! Die Schönste bin ich.

SECHSTES

Nein! Ich! Ich dufte süßer!

PARSIFAL (*ihrer anmutigen Zudringlichkeit sanft webrend*)

Ihr wild holdes Blumengedränge,  
soll ich mit euch spielen, entlaßt mich der Enge!

MÄDCHEN

Was zankst du?

PARSIFAL

Weil ihr euch streitet.

MÄDCHEN

Wir streiten nur um dich.

PARSIFAL

Das meidet!

ERSTES MÄDCHEN (*zu dem zweiten*)

Du laß von ihm; sieh, er will mich.

ZWEITES MÄDCHEN

Nein, mich!

DRITTES

Mich lieber!

VIERTES

Nein, mich!

EINIGE MÄDCHEN (*zu Parsifal*)

Du wehrest mir?

ANDERE

Du scheuchest mich fort?

WIEDER ANDERE

Bist du feige vor Frauen?

ANDERE

Magst dich nicht getrauen?

ERSTES MÄDCHEN

Wie schlimm bist du, Zager und Kalter!

Die Blumen läßt du umbuhlen den Falter?

ANDERE MÄDCHEN

Wie ist er zag! Wie ist er kalt!

EINIGE

LA SECONDA

Fa' ch'io porti frescura alla tua fronte.

LA TERZA

Lasciami la guancia carezzare!

LA QUARTA

La bocca lasciami baciare!

LA QUINTA

No! Io! Son io la più bella.

LA SESTA

No! Io! Più dolce è il mio profumo.

PARSIFAL (*respingendo dolcemente la loro ressa graziosa*)

O voi, folla di fiori amabilmente selvaggia,  
se con voi debbo giocare, toglietemi alla stretta!

FANCIULLE

Perché ci sgridi?

PARSIFAL

Perché voi v'abbaruffate.

FANCIULLE

Ci abbaruffiamo per te.

PARSIFAL

Non lo fate!

LA PRIMA FANCIULLA (*alla seconda*)

Lascialo andare: vedi, vuol me.

LA SECONDA FANCIULLA

No, me!

LA TERZA

Me piuttosto!

LA QUARTA

No, me!

ALCUNE FANCIULLE (*a Parsifal*)

Tu mi respingi?

ALTRE

Mi cacci via?

ALTRE ANCORA

Sei vile di fronte alle donne?

ALTRE

L'animo non ti regge?

PRIMA FANCIULLA

Come sei mai cattivo, o timido e freddo!

Lasci che i fior corteggin la farfalla?

ALTRE FANCIULLE

Com'è timido! Com'è frigido!

Weichet dem Toren!	ALCUNE
ANDERE	Orsù! Lasciatelo quel folle!
Wir geben ihn verloren.	ALTRE
WIEDER ANDERE	Noi lo diamo per perduto.
Doch sei er uns erkoren!	ALTRE ANCORA
VIELE ANDERE	A noi però sia riservato!
Nein, mir gehört er an!	MOLTE ALTRE
Nein, uns! – Auch mir!	No, a me appartiene!
PARSIFAL ( <i>halb ärgerlich die Mädchen abscheulichend</i> )	No, a noi! – Anche a me! –
Laßt ab! Ihr fangt mich nicht!	PARSIFAL ( <i>mezzo stizzito, in modo da intimorire le Fanciulle</i> )
<i>(Er will fliehen, als er aus einem Blumenhage Kundrys Stimme vernimmt und betroffen still steht)</i>	Smettetela! Non mi prenderete!
KUNDRY	<i>(Mentre sta per fuggire, intende dalla siepe fiorita la voce di Kundry e s'arresta in silenzio, colpito)</i>
Parsifal! – Weile! <sup>34</sup>	KUNDRY
<i>(Die Mädchen sind erschrocken und haben sich alsbald von Parsifal zurückgehalten)</i>	Parsifal! – Resta!
PARSIFAL	<i>(Le Fanciulle, in preda allo spavento, si sono subito allontanate da Parsifal)</i>
«Parsifal» ...?	PARSIFAL
So nannte träumend mich einst die Mutter.	«Parsifal»?...
KUNDRY ( <i>allmählich sichtbar werdend</i> )	Così un giorno mi chiamava in sogno mia madre.
Hier weile, Parsifal! –	KUNDRY ( <i>scoprendosi a poco per volta</i> )
Dich grüßet Wonne und Heil zumal. –	Qui rimani, Parsifal! –
Ihr kindischen Buhlen, weicht von ihm;	Gioia e salvezza insieme ti salutano. –
früh welkende Blumen,	Voi, amanti fanciulle, da lui allontanatevi;
nicht euch ward er zum Spiele bestellt!	fiori che presto appassite,
Geht heim, pfleget der Wunden:	non certo al gioco vostro è stato riservato!
einsam erharrt euch mancher Held.	A casa andate, curate le ferite:
DIE MÄDCHEN ( <i>zaghaft und widerstehend sich vom Parsifal entfernend</i> )	v'attende solitario più d'un eroe.
Dich zu lassen, dich zu meiden! –	LE FANCIULLE ( <i>allontanandosi da Parsifal esitanti e riluttanti</i> )
O wehe! O Wehe der Pein!	Lasciarti! Fuggirti! –

<sup>34</sup> La versione (dissonante e forte) del 'ritornello'-motivo di Parsifal (es. 14) che raccoglie la stizza del giovane viene spenta dal «suono di una voce femminile che lo chiama forte per nome, in tono amorevole e doloroso» (AP65, 29/8). È uno dei passaggi più memorabili della partitura: con calcolata, crescente lentezza (*sehr zurückhaltend*, «molto ritenuto») Kundry sillaba il nome sulle battute 3-4 del Detto del folle (es. 13), facendolo dunque combaciare alle parole *reine Tor* della profezia (caso da manuale, direi quasi didascalico, di come la logica drammatica e la musicale possano essere perfettamente complici). Le tre note entrano con enfasi, come quarta, settima e nona su un accordo protratto di nona minore sul Re<sub>♭</sub>, e suscitano un'analogia, inebetita risposta di Parsifal, che «crede di sentire la voce di sua madre» (*Ibid.*). E sempre sugli intervalli del *Torenspruch* dell'es. 13, una Kundry nelle insolite vesti ... di glottologa impartisce a Parsifal – ed al pubblico – una dotta lezione di etimologia, per metà musicale e per metà verbale: 'Parsifal' = *Fal* + *parsi* = 'folle' (nel senso di 'idiota') + 'puro', secondo l'etimo persiano suggerito da Josef Görres nel 1813 che Wagner aveva propinato anche alla Gautier, in una lettera già ricordata («Ce nom est arabe. [...] "Parsi fal" signifie: "parsi" – pensez aux Parses adoreurs du feu – "pur"; "fal" dit "fou", dans un sens élevé, c'est à dire homme sans érudition, mais de génie ("Fellow", en anglais, paraît être en rapport avec cette racine orientale»): DOKP, n. 62, p. 26).

Von allen möchten gern wir scheiden,  
mit dir allein zu sein.  
Leb' wohl! Leb' wohl!  
Du Holder, du Stolzer,  
du – Tor!  
*(Mit dem letzten sind sie, unter Gelächter, im  
Schlosse verschwunden)*

PARSIFAL

Dies alles – hab' ich nun geträumt?

*(Er sieht sich schüchtern nach der Seite hin um, von  
welcher die Stimme kam. Dort ist jetzt, durch Ent-  
hüllung des Blumenhages, ein jungliches Weib  
von höchster Schönheit – Kundry, in durchaus ver-  
wandelter Gestalt – auf einem Blumenlager, in leicht  
verhüllender, phantastischer Kleidung – annähernd  
arabischen Stiles – sichtbar geworden)*<sup>35</sup>

PARSIFAL *(noch ferne stehend)*

Riefest du mich Namenlosen?

KUNDRY

Dich nannt' ich, tör'ger Reiner,

«Fal parsi» –

Dich, reinen Toren: «Parsifal».

So rief, als in arab'schem Land er verschied,

Ahimè! Ahimè! Qual pena!

Ogni altro lasceremmo volentieri,

per restar con te solo!

Addio! Addio!

Tu, caro, tu superbo,

tu – folle!

*(Con queste ultime parole sono scomparse, tra risa  
sommesse in direzione del castello)*

PARSIFAL

Tutto questo – ho dunque sognato?

*(Si volta per guardare timidamente dalla parte di do-  
ve la voce è venuta. Colà è ora apparsa, scostando i  
rami della siepe fiorita, una giovane donna di supre-  
ma bellezza. – Kundry, in figura interamente muta-  
ta – stesa su di un giaciglio di fiori, vestita di velo  
trasparente e fantastico – un poco secondo il costu-  
me arabo)*

PARSIFAL *(stando ancora lontano)*

Hai tu chiamato me, il Senzanome?

KUNDRY

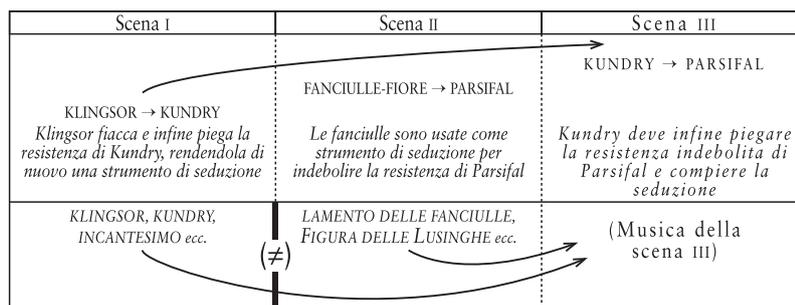
Io ho chiamato te, o folle puro,

«Fal parsi», –

Te, puro folle: «Parsifal».

<sup>35</sup> Alle ultime propaggini della scena delle Fanciulle-fiore si salda dunque l'avvio della terza, risolutiva tappa della strategia di Klingsor. Con il confronto di Kundry e Parsifal penetriamo difatti nel cuore del suo piano – e, con esso, dell'atto secondo –, accuratamente preparato dalle due grandi scene che l'hanno preceduto. Sotto il profilo drammatico le tre scene presentano appunto rapporti di corrispondenza e di contrasto piuttosto evidenti:

FIGURA 1, DRAMMA E MUSICA NELLE SCENE I-III



Quanto al linguaggio musicale adottato nelle prime due scene, la scelta wagneriana è stata quella di marcare le differenze piuttosto che le affinità (cfr. fig. 1, □), con esiti che giungono a sfiorare l'*antitesi* stilistica: con un forte senso di cesura rispetto alla scena di Klingsor e Kundry (fig. 1, l), nella *Szene der Blumenmädchen* abbiamo infatti sentito entrare in gioco materiali leitmotivici dal carattere molto diverso, la tonalità ci è parsa nettamente più stabile, la dialettica diatonismo/cromatismo si è riequilibrata a favore del primo polo, la costruzione formale ha abbracciato forme ben altrimenti nitide ed articolate ecc. Ora la musica di questa scena terza percorrerà, in una certa misura, la via della *sintesi*.

dein Vater Gamuret dem Sohne zu,  
den er, im Mutterschoß verschlossen,  
mit diesem Namen sterbend grüßte;  
ihn dir zu künden, harrt' ich deiner hier:  
was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?

PARSIFAL

Nie sah ich, nie träumte mir, was jetzt  
ich schau', und was mit Bangen mich erfüllt. –  
Entblühtest du auch diesem Blumenhaine?

KUNDRY

Nein, Parsifal, du tör'ger Reiner!  
Fern – fern – ist meine Heimat.  
Daß du mich fändest, verweilte ich nur hier;  
von weither kam ich, wo ich viel ersah.  
Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust,<sup>36</sup>  
sein erstes Lallen lacht mir noch im Ohr;  
das Leid im Herzen,  
wie lachte da auch Herzeleide,  
als ihren Schmerzen  
zujauchzte ihrer Augen Weide!  
Gebettet sanft auf weichen Moosen,

Così chiamò morendo, in paese d'Arabia,  
tuo padre Gamuret te, suo figlio,  
te, chiuso ancor nel grembo di tua madre,  
con tal nome morendo, ei salutava;  
per apprendertelo, io qui ti ho atteso:  
che t'ha portato qui, se non brama di saperlo?

PARSIFAL

Mai ho io veduto, né pur sognato, quel che ora  
io vedo, e di sgomento mi riempie.  
Sei fiorita anche tu, da codesta siepe fiorita?

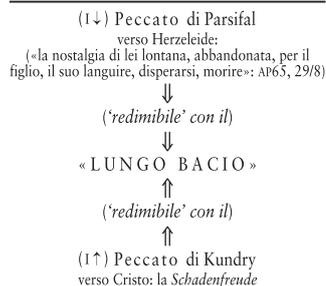
KUNDRY

No, Parsifal, o puro Folle!  
Lontana – lontana – è la mia patria.  
Sol perché tu mi trovassi, io qui m'indugiai;  
di lungi io son venuta, ove molto io ho scorto.  
Il bimbo io vidi al seno della madre,  
il suo primo balbettare ancor mi ride all'orecchio.  
Il dolore nel cuore,  
come rideva anche Dolor-di-cuore,  
allor che ai suoi dolori  
dava esultanza il pascolo degli occhi!

<sup>36</sup> La tattica laboriosa che da questo momento Kundry tesserà attorno alle difese di Parsifal è fatta di parole, di molte parole che circondano un gesto travolgente – ovviamente il «lungo bacio» imposto alle labbra del giovane *Tor*. Parole che si dispongono in due ampie pagine narrative, finalizzate entrambe a convincere Parsifal del mirabile potere di «redenzione» racchiuso nel bacio stesso (ovvero in un'ora di amore carnale). In ambedue i casi il racconto verte – e fa leva – su altrettanti peccati, che secondo la tesi di Kundry è egualmente possibile spiare (*büßten*) solo nel conforto dell'amore («im Trost, den Liebe dir beut»): quello di Parsifal verso la madre, prima del bacio; quello di Kundry verso Cristo, dopo il bacio.

FIGURA 2

Le due narrazioni 'convergenti' sul  
«lungo bacio» (I↓, II↑) di KUNDRY:



(Tessuto leitmotivico)

NINNANANNA, HERZELEIDE  
ecc.

KUNDRY, DEDIZIONE,  
GRIDA D'ANGOSCIA,  
KLINGSOR, INCANTESIMO, ecc.

All'inizio (fig. 2, I↓) è il tempo di indugiare su Herzeleide e sul passato 'rimosso' da Parsifal, e Kundry «sa far vibrare le corde più delicate dei suoi sentimenti toccando in modo grave ma familiare i suoi ricordi d'infanzia» (AP65, 29/8). Gli archi e la voce carezzevole della donna intonano *piano* e *sehr mäßig und ruhig* («molto moderato e tranquillo») una sorta di NINNANANNA in Sol maggiore (es. 22, *Wiegenlied*), cui si aggiunge di rincalzo una versione cullante – parimenti in 6/8 – del motivo di Herzeleide (es. 15), con il quale il *Wiegenlied* è imparentato.

den hold geschläfert sie mit Kosen,  
 dem, bang in Sorgen  
 den Schlummer bewacht der Mutter Sehnen,  
 den weckt' am Morgen  
 der heiße Tau der Muttertränen.  
 Nur Weinen war sie, Schmerzgebaren  
 um deines Vaters Lieb' und Tod;  
 vor gleicher Not dich zu bewahren,  
 galt ihr als höchster Pflicht Gebot.  
 Den Waffen fern, der Männer Kampf und Wüten,  
 wollte sie still dich bergen und behüten.  
 Nur Sorgen war sie, ach! und Bangen:  
 nie sollte Kunde zu dir hergelangen.  
 Hörst du nicht noch ihrer Klage Ruf,  
 wann spät und fern du gewelst?  
 Hei! Was ihr das Lust und Lachen schuf,

Sull'erbe tenere dolcemente adagiato,  
 lui soavemente con carezze addormentava;  
 a lui con ansia e con affanno  
 brama materna il sonno sorvegliava;  
 lui risvegliava al mattino  
 la cocente rugiada delle lagrime materne.  
 Un pianto solo ella fu, e atto di dolore  
 per l'amore e la morte di tuo padre;  
 il guardarti da simile sciagura,  
 valse a lei qual comando d'altissimo dovere.  
 Dall'armi lunge, da scontri e furor d'uomini,  
 ella ti volle in silenzio celare e custodire.  
 Affanno solo ell'era ah! ed ansietà:  
 ma novella non te ne doveva mai pervenire.  
 Non ne senti ancora il grido e il lamento  
 di lei, quando lontano t'attardavi?

segue nota 36

ESEMPIO 22

### Wiegenlied:

175/2/2:

Ku.

La seconda narrazione (II ↑) sprofonda in un passato ben altrimenti remoto, ed esplora invece – con ben altri accenti – l'origine della maledizione (*Fluch*) che grava su Kundry, ossia la sua *Schadenfreude*: la 'gioia maligna' provata dinnanzi alla visione di Cristo con la sua croce, esternata nella oltraggiosa risata di scherno – vale a dire l'esatto, diabolico rovesciamento della logica emotiva del *Mitleid*, della compassione, già deprecato da Schopenhauer. Un racconto nel quale l'isterico motivo di Kundry (es. 7) acquista finalmente tutto lo spessore del suo significato emotivo-drammatico, illuminato da uno scomposto gesto vocale nel quale la 'risata' della donna precipita dal Si<sub>4</sub> al Do<sub>3</sub> (cfr. nota 18, e BECKETT 1981). La narrazione di Kundry è introdotta dall'invito al 'perfidio' (*Böser*) a mettere al servizio *anche* della sua sofferenza le sue qualità di 'redentore' (*Erlöser*, con una eloquente confusione Parsifal/Cristo); desiderio (deviato) di redenzione che immette nella musica quello che Wolzogen chiamava – discutibilmente per lo stesso Lorenz – il MOTIVO DELLA DEDIZIONE DI KUNDRY (*Hingebungsmotiv Kundrys*, es. 23).

ESEMPIO 23

192/1/3:

Ku.

### Hingebung:

wann sie suchend dann dich ereilt;  
 wann dann ihr Arm dich wütend umschlang,  
 ward es dir wohl gar beim Küssen bang?  
 Doch, ihr Wehe du nicht vernahmst,  
 nicht ihrer Schmerzen Toben,  
 als endlich du nicht wieder kamst,  
 und deine Spur verstoben.  
 Sie harrete Nächst' und Tage,  
 bis ihr verstummt die Klage,  
 der Gram ihr zehrte den Schmerz,  
 um stillen Tod sie warb:  
 ihr brach das Leid das Herz,  
 und – Herzeleide – starb.

PARSIFAL (*immer ernsthafter, endlich furchtbar betroffen, sinkt, schmerzlich überwältigt, bei Kundrys Füßen nieder*)

Wehe! Wehe! Was tat ich? Wo war ich?  
 Mutter! Süße, holde Mutter!  
 Dein Sohn, dein Sohn mußte dich morden?  
 O Tor! Blöder, taumelnder Tor!  
 Wo irrtest du hin, ihrer vergessend,  
 deiner, deiner vergessend?  
 Traute, teuerste Mutter!

KUNDRY

War dir fremd noch der Schmerz,  
 des Trostes Süße  
 labte nie auch dein Herz;  
 das Wehe, das dich reut,  
 die Not nun büße  
 im Trost, den Liebe dir beut!

PARSIFAL (*im Trübsinn immer tiefer sich sinken lassend*)

Die Mutter, die Mutter – konnt' ich vergessen!  
 Ha! Was alles vergaß ich wohl noch?  
 Wes war ich je noch eingedenk?  
 Nur dumpfe Torheit lebt in mir!

KUNDRY (*immer noch in liegender Stellung ausgestreckt, beugt sich über Parsifals Haupt, faßt sanft seine Stirne und schlingt traulich ihren Arm um seinen Nacken*)

Bekennnis  
 wird Schuld in Reue enden,  
 Erkenntnis  
 in Sinn die Torheit wenden.  
 Die Liebe lerne kennen,

Ma oh! qual era a lei il ridere di gioia,  
 quando, dopo il cercar, ti raggiungeva!  
 Che se poi con furore ti cingeva il suo braccio,  
 non ti balzava al bacio il cuore in petto?  
 Pure l'angoscia tu non ne sentisti,  
 né dei suoi dolor la tempesta,  
 quando alfine, più non ritornando,  
 si dissipò la tua traccia.  
 Notti e giorni ella attese,  
 finché il tormento le s'ammutoli,  
 in lei l'angoscia consumò il dolore.  
 Morte ella vagheggiò in silenzio;  
 il cuore le spezzò il dolore: –  
 Dolor-di-cuore morì.

PARSIFAL (*diventato sempre più serio, si lascia cadere alla fine, terribilmente colpito e sopraffatto dal dolore, ai piedi di Kundry*)

Ahimè! Ahimè! che cosa ho fatto? Dov'ero io mai?  
 O madre! O cara, o dolce madre!  
 Tuo figlio, tuo figlio doveva ucciderti?  
 O folle! Sciocco ed ebbro folle!  
 Dove errasti tu mai di lei dimentico,  
 di lei, di lei dimentico?  
 Dolce, carissima madre!

KUNDRY

Se ancora il dolore t'è rimasto straniero,  
 la dolcezza del conforto  
 neppure ancora il cuor t'ha sollevato:  
 il mal che ti rimorde,  
 il tormento ora estingui,  
 nel conforto, che t'offre l'amore!

PARSIFAL (*lasciandosi cadere in sempre più profondo turbamento*)

Mia madre, mia madre – potei dimenticare!  
 Ah! Che cosa ancora avrò mai obliato?  
 O di che cosa sarò mai stato memore?  
 Cupa follia soltanto vive in me!

KUNDRY (*ancor sempre stesa a giacere, si curva sopra il capo di Parsifal, gli prende dolcemente la fronte e gli cinge con familiarità il collo col braccio*)

Confessione  
 porrà termine a colpa e pentimento;  
 riconoscimento  
 volgerà follia in senno.  
 L'amore apprendi,

die Gamuret umschloß,  
als Herzeleids Entbrennen  
ihn sengend überfloß!  
Die Leib und Leben  
einst dir gegeben,  
der Tod und Torheit weichen muß,  
sie heut  
dir heut –  
als Muttersegens letzten Gruß –  
der Liebe – ersten Kuß!  
*(Sie hat ihr Haupt völlig über das seinige geneigt  
und beftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse  
auf seinen Mund)*

PARSIFAL *(fährt plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf; seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er stemmt seine Hände gewaltsam gegen das Herz, wie um einen zerreißen- den Schmerz zu bewältigen; endlich bricht er aus:)*

Amfortas! – –  
Die Wunde! – Die Wunde! –  
Sie brennt in meinem Herzen.  
Oh, Klage! Klage!  
Furchtbare Klage!  
Aus tiefstem Herzen schreit sie mir auf.  
Oh! – Oh! –  
Elender!  
Jammervollster!  
Die Wunde sah ich bluten,  
nun blutet sie in mir! –  
Hier – hier!  
Nein! Nein! Nicht die Wunde ist es.  
Fließe ihr Blut in Strömen dahin!  
Hier! Hier im Herzen der Brand!  
Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,  
das alle Sinne mir faßt und zwingt!  
Oh! – Qual der Liebe! –  
Wie alles schauert, bebt und zuckt –  
in sündigem Verlangen! ...

*(Während Kundry in Schrecken und Verwunderung  
auf Parsifal hinstarrt, gerät dieser in völlige Entrück-  
theit)*

*(schauerlich leise)*

Es starrt der Blick dumpf auf das Heilgefäß: –  
Das heil'ge Blut erglüht:  
Erlösungswonne, göttlich mild,  
durchzittert weithin alle Seelen;  
nur hier – im Herzen will die Qual nicht weichen.

che avvinse Gamuret,  
quando il fuoco di Dolor-di-cuore  
in lui s'effuse e l'arse!  
Amor che vita e corpo  
un giorno ti donò,  
amor cui debbon cedere la morte e la follia,  
offre  
a te oggi –  
saluto estremo di materna benedizione –  
il primo bacio – d'amore!

*(Ella ha abbandonato del tutto il suo capo su quel-  
lo di lui e figge ora le labbra sulla bocca di lui in un  
lungo bacio)*

PARSIFAL *(trasale improvvisamente con un gesto di fortissimo terrore. Il suo contegno esprime un pro- fondo mutamento; si preme con violenza le mani sul cuore, come per vincere un dolore lacerante; infine prorompe:)*

Amfortas! – –  
La ferita! – La ferita!  
Brucia sul mio cuore.  
Oh! Lamento! Lamento!  
Terribile lamento!  
Dal più profondo del cuore balza il suo grido.  
Oh! – Oh! –  
Miserando!  
Pieno di strazio!  
La ferita ho visto sanguinare,  
ora sanguina in me! –  
Qui – qui!  
No, no! Non è la ferita.  
Fluisca il sangue suo via a torrenti!  
Qui! Qui nel cuore l'incendio!  
La brama, la tremenda brama,  
m'afferra tutti i sensi e li costringe!  
Oh! – Tortura dell'amore! –  
come tutto freme e trema e spasima –  
in desiderio di peccato!...

*(Mentre Kundry tra lo spavento e la meraviglia fissa  
gli occhi su Parsifal, questi passa al colmo dell'esal-  
tazione)*

*(Con orrore, sommessamente)*

Cupo il mio sguardo sulla coppa salutare si fissa: –  
il santo sangue s'infoca:  
gioia redentrice, divinamente mite,  
per gli animi tutti, quanti sono, palpita;

Des Heilands Klage da vernehm' ich,  
 die Klage, ach! die Klage  
 um das entweihte Heiligtum:  
 «Erlöse, rette mich  
 aus schuldbefleckten Händen!»  
 So rief die Gottesklage  
 furchtbar laut mir in die Seele.  
 Und ich – der Tor, der Feige,  
 zu wilden Knabentaten floh ich hin!  
*(Er stürzt verzweiflungsvoll auf die Knie)*  
 Erlöser! Heiland! Herr der Huld!  
 Wie büß ich Sünder meine Schuld?

KUNDRY *(deren Erstaunen in leidenschaftliche Bewunderung übergeht, sucht schüchtern sich Parsifal zu nähern)*  
 Gelobter Held! Entflieh dem Wahn!  
 Blick' auf, sei hold der Huldin Nahn!

PARSIFAL *(immer in gebeugter Stellung, starr zu Kundry aufblickend, während diese sich zu ihm neigt und die liebkosenden Bewegungen ausführt, die er mit dem Folgenden bezeichnet)*

Ja, diese Stimme! So rief sie ihm;  
 und diesen Blick, deutlich erkenn' ich ihn, –  
 auch diesen, der ihm so friedlos lachte;  
 die Lippe, – ja ... so zuckte sie ihm;  
 so neigte sich der Nacken, –  
 so hob sich kühn das Haupt; –  
 so flatterten lachend die Locken, –  
 so schlang um den Hals sich der Arm;  
 so schmeichelte weich die Wange;  
 mit aller Schmerzen Qual im Bunde,  
 das Heil der Seele  
 entküßte ihm der Mund! –  
 Ha! – Dieser Kuß!

*(Er hat sich mit dem letzten allmählich erhoben, springt jetzt vollends auf und stößt Kundry heftig von sich)*

Verderberin! Weiche von mir!  
 Ewig, ewig von mir!

KUNDRY *(in höchster Leidenschaft)*  
 Grausamer! –  
 Fühlst du im Herzen

soltanto qui – nel cuore, non vuole il tormento  
 [cedere.]

Il lamento del Salvatore, ecco io intendo,  
 il lamento, ah! il lamento,  
 per lo sconosciuto santuario:  
 «Liberami, salvami,  
 dalle mani macchiate dal peccato!»  
 Così suonò quel divino lamento,  
 dentro l'anima mia, alto e tremendo.  
 Ed io – folle, o vile?  
 Via me ne fuggii alle selvagge gesta d'un fanciullo!  
*(Si getta disperatamente in ginocchio)*  
 Redentore! Salvatore! Signore di clemenza!  
 Come espierò mai, peccatore, la mia colpa?

KUNDRY *(passando dallo stupore ad un' appassionata ammirazione, cerca timidamente di avvicinarsi a Parsifal)*

Promesso eroe! Al tuo delirio fuggi!  
 Leva lo sguardo: grazia concedi alla Grazia che  
 [s'appressa.]

PARSIFAL *(sempre inginocchiato, guardando fisso su Kundry, mentre questa s'inchina su di lui e fa le mosse carezzevoli, ch'egli viene via via descrivendo)*

Sì, questa voce! Così a lui si volse;  
 e questo sguardo – ben lo riconosco –  
 anche questo, che così inquieto a lui rise;  
 il labbro, – già ... così per lui fremette. –  
 Così la nuca si piegò, –  
 così si sollevò ardito il capo; –  
 così le ricce chiome risero al vento, –  
 così si strinse il braccio intorno al collo;  
 così la guancia dolce carezzò;  
 tutti i dolori in un solo strazio congiungendo,  
 la salute dell'anima  
 con un bacio la bocca gli rapì! –  
 Ah! – quel bacio!

*(Nel pronunziare queste ultime parole, si è a poco per volta sollevato; ora balza d'un salto interamente in piedi, e respinge Kundry con violenza)*

Corruttrice! Lasciami!

In eterno, in eterno via da me!

KUNDRY *(al colmo della passione)*  
 Crudele! –

nur anderer Schmerzen,  
 so fühle jetzt auch die meinen!  
 Bist du Erlöser,  
 was bannt dich, Böser,  
 nicht mir auch zum Heil dich zu einen?  
 Seit Ewigkeiten – harre ich deiner,  
 des Heilands, ach! so spät!  
 Den einst ich kühn geschmäht. –  
 Oh! –  
 Kenntest du den Fluch,  
 der mich durch Schlaf und Wachen,  
 durch Tod und Leben,  
 Pein und Lachen  
 zu neuem Leiden neu gestählt,  
 endlos durch das Dasein quält! –  
 Ich sah – Ihn – Ihn –  
 und – lachte ...  
 da traf mich – Sein Blick. –  
 Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,  
 ihm wieder zu begegnen.  
 In höchster Not  
 wahn' ich sein Auge schon nah,  
 den Blick schon auf mir ruhn:  
 da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder,  
 ein Sünder sinkt mir in die Arme!  
 Da lach' ich – lache,  
 kann nicht weinen:  
 nur schreien, wüten,  
 toben, rasen  
 in stets erneuter Wahnsinns Nacht,  
 aus der ich büßend kaum erwacht.  
 Den ich ersehnt in Todesschmachten,  
 den ich erkannt, den blöd' Verlachten:  
 laß mich an seinem Busen weinen,  
 nur eine Stunde mich dir vereinen,  
 und, ob mich Gott und Welt verstößt,  
 in dir entsündigt sein und erlöst!

PARSIFAL

Auf Ewigkeit  
 wärst du verdammt mit mir  
 für eine Stunde  
 Vergessens meiner Sendung  
 in deines Arms Umfängen!  
 Auch dir bin ich zum Heil gesandt,  
 bleibst du dem Sehnen abgewandt.  
 Die Labung, die dein Leiden endet,

Se tu nel cuore accogli,  
 solo gli altrui dolori,  
 accogli ora anche i miei!  
 Se tu sei redentore,  
 che cosa ti costringe, o malvagio,  
 a non unirti anche con me a salvezza?  
 Io t'attendo dall'eternità,  
 Salvatore, ah così tardo,  
 cui io, temeraria un giorno offesi. –  
 Oh!  
 Tu sapessi la maledizione,  
 che nel sonno e nella veglia,  
 attraverso la morte e la vita,  
 il pianto e il riso  
 ad un nuovo soffrire mi ritempra,  
 senza fine mi strazia l'esistenza!  
 Io vidi – Lui – Lui –  
 e – risi ...  
 Ed ecco mi colpì – il suo sguardo. –  
 Ora io cerco di mondo in mondo,  
 d'incontrarlo ancora.  
 Nel colmo del tormento  
 l'occhio suo mi sembra già vicino, –  
 e lo sguardo già sopra di me posare: –  
 mi torna invece il riso maledetto,  
 e un peccator mi cade tra le braccia!  
 Allora io rido – rido,  
 piangere non posso:  
 solo urlare ed infuriare,  
 smaniare e delirare,  
 in quella notte di follia sempre rinnovata,  
 onde, espiando, m'ero svegliata appena.  
 Colui che in spasimi di morte io ho bramato,  
 ed ho riconosciuto, e scioccamente deriso:  
 fa che sul suo petto io pianga,  
 ch'io mi congiunga a te soltanto un'ora,  
 e, se anche Dio e il mondo mi respingono,  
 ch'io sia in te redenta e discolpata.

PARSIFAL

In eterno  
 insieme con me tu saresti dannata,  
 per un'ora  
 ch'io la mia missione obliassi  
 nella stretta del tuo braccio!  
 Anche per te son mandato a salvezza,  
 pur che dalla tua brama ti distolga.

beut nicht der Quell, aus dem es fließt,  
 das Heil wird nimmer dir gespendet,  
 eh' jener Quell sich dir nicht schließt.  
 Ein andres ist's – ein andres, ach!  
 nach dem ich jammernd schmachten sah,  
 die Brüder dort in grausen Nöten  
 den Leib sich quälen und ertöten.  
 Doch wer erkennt ihn klar und hell,  
 des einz'gen Heiles wahren Quell?  
 Oh, Elend, aller Rettung Flucht!  
 Oh, Weltenwahns Umnachten:  
 in höchsten Heiles heißer Sucht  
 nach der Verdammnis Quell zu schmachten!

KUNDRY (*in wilder Begeisterung*)

So war es mein Kuß,<sup>37</sup>  
 der welthellsichtig dich machte?  
 Mein volles Liebes-Umfangen  
 läßt dich dann Gottheit erlangen!  
 Die Welt erlöse, ist dies dein Amt: –  
 schuf dich zum Gott die Stunde,  
 für sie laß mich ewig dann verdammt,  
 nie heile mir die Wunde!

PARSIFAL

Erlösung, Frevlerin, biet' ich auch dir.

KUNDRY

Laß mich dich Göttlichen lieben,  
 Erlösung gabst du dann auch mir.

PARSIFAL

Lieb' und Erlösung soll dir werden,  
 zeigst du  
 zu Amfortas mir den Weg.

KUNDRY (*in Wut ausbrechend*)

Il balsamo che porrà fine al tuo soffrire,  
 non l'offre già la fonte onde il soffrir finisce;  
 salvezza a te non sarà mai largita,  
 prima che in te quella fonte non si chiuda.  
 Altra cosa ell'è – ah! altra cosa,  
 verso la quale io vidi già in dolore anelare  
 i fratelli, che lassù in crudele tormento  
 si torturano il corpo e lo mortificano.  
 Ma chi la riconosce chiara, trasparente  
 la vera fonte d'unica salute?  
 Oh, stato miserando, fuga d'ogni salvezza!  
 Oh spandersi della fallace notte del mondo:  
 in sete ardente d'altissima salute,  
 verso la fonte che dannava anelare!

KUNDRY (*con selvaggia esaltazione*)

È stato dunque il mio bacio,  
 che t'ha reso veggente del mondo?  
 La traboccante mia stretta d'amore  
 ti farà allora raggiungere la divinità!  
 Redimi il mondo, il tuo compito è questo: –  
 se mai quest'ora t'abbia fatto Dio,  
 lascia pure che per essa io sia dannata in eterno,  
 e non guarirmi più la ferita!

PARSIFAL

Redenzione offro anche a te, o sciagurata.

KUNDRY

Lascia che te, divino, io ami,  
 allora redenzione, la darai anche a me.

PARSIFAL

Raggiungerai amore e redenzione,  
 se mostrerai  
 a me la via verso Amfortas.

<sup>37</sup> Fin dall'inizio dell'incontro con Kundry Parsifal è stato «invaso da una profonda serietà, da un'oscura sensazione che si tratti per lui della decisione più importante» (AP65, 29/8). Ed è a questo punto che la decisione presa dal *Tor* si profila nella sua irrevocabilità. Il tentativo di seduzione comincia a vacillare irrimediabilmente: il bacio – cuore della strategia – ha sortito l'effetto contrario. Il quadro si capovolge, ed è paradossale che sia proprio il culmine dell'adescamento a regalare a Parsifal la chiarezza (Hellsichtigkeit), il riconoscimento della follia universale (Weltenwahn) che consiste nello scambiare la «fonte della dannazione» (Verdammnis Quell) per «la vera fonte dell'unica salvezza» (des einz'gen Heiles wahren Quell). Kundry sta perdendo il controllo della situazione: prova ne sia che solo ora si ricordi d'essere 'sorella maggiore' delle Fanciulle-fiore – Höllenrose, «Rosa infernale», l'aveva apostrofata Klingsor – e ricorra (inconsapevolmente) allo strumentario dell'esotismoerotismo della *Szene der Blumenmädchen*, in un disperato tentativo di scongiurare il fallimento. Mentre la donna implora e incalza, la musica gioca infatti per l'ultima volta la carta eminentemente aromatica del lamento delle Fanciulle (es. 20, *Mkl*), e della sua sensuale intensificazione, la Figura delle lusinghe (*Schmeichelfigur*, es. 21). Invano.

Nie – sollst du ihn finden!  
Den Verfall'nen, laß ihn verderben, –  
den Unsel'gen,  
Schmachlüsternen,  
den ich verlachte – lachte – lachte!  
Haha! Ihn traf ja der eigne Speer!

PARSIFAL

Wer durft' ihn verwunden mit der heil'gen Wehr?

KUNDRY

Er – Er –

der einst mein Lachen bestraft.  
Sein Fluch – ha, mir gibt er Kraft;  
gegen dich selbst ruf' ich die Wehr,  
gibst du dem Sünder des Mitleids Ehr! ...

Ha ... Wahnsinn! –

Mitleid! Mitleid mit mir!

Nur eine Stunde mein!

nur eine Stunde dein ...

und des Weges

sollst du geleitet sein!

*(Sie will ihn umarmen. Er stößt sie heftig von sich)*

PARSIFAL

Vergeh, unseliges Weib!

KUNDRY *(rafft sich mit wilden Wutrasen auf und ruft dem Hintergrunde zu)*

Hilfe! Hilfe! Herbei!

Haltet den Frechen! Herbei!

Wehrt ihm die Wege!

Wehrt ihm die Pfade!

Und flöhest du von hier und fändest

alle Wege der Welt,

den Weg, den du suchst,

des' Pfade sollst du nicht finden:

denn Pfad und Wege,

die dich mir entführen,

so verwünsch' ich sie dir:

Irre! Irre! –

mir so vertraut –

dich weih' ich ihm zum Geleit!

KLINGSOR *(ist auf der Burgmauer herausgetreten und schwenkt eine Lanze gegen Parsifal)*

Halt da! Dich bann' ich mit der rechten Wehr!

Den Toren stelle mir seines Meisters Speer!

*(Er schleudert auf Parsifal den Speer, welcher über dessen Haupte schweben bleibt)*

KUNDRY *(rompendo in furore)*

Mai – tu la dovrai trovare!

Quel vinto lascia a perdizione andare –

quel disgraziato,

cúpido di vergogna,

che io derisi – risi – risi!

Ah! Ah! Lo ferì la sua stessa lancia!

PARSIFAL

A chi con l'arme santa fu lecito ferirlo?

KUNDRY

Lui – Lui –,

che un giorno il mio ridere punì:

la sua maledizione – ah! a me dona la forza;

contro te stesso l'arme invocherà,

se al peccatore dai onor di compassione! ...

Ah! ... Follia! –

Compassione! Compassione di me!

Un'ora sola mio! ...

Un'ora sola tua ...

e per quella strada

tu verrai guidato!

*(Vuole abbracciarlo. Egli la respinge con violenza)*

PARSIFAL

Vàttene, donna disgraziata!

KUNDRY *(balza in piedi con selvaggio furore, chiamando verso il fondo)*

Aiuto! Aiuto! A me!

Fermate l'impudente! A me!

Sbarrategli la strada!

Sbarrategli il sentiero! –

E se anche di qui fuggendo tu trovassi

tutte le strade del mondo,

la strada che tu cerchi,

né i suoi sentieri, tu non dovrai trovare:

poiché sentiero e strade,

che te a me rapiscono,

ecco – io te li maledico:

Erranza! Erranza! –

A me sì nota.

Alla sua compagnia, io ti consacro!

KLINGSOR *(uscito sul muro della rocca, brandisce una lancia contro Parsifal)*

Férmati! Io t'inchiodo con l'arme che ci vuole!

M'arresti quel folle la lancia del suo signore!

*(Scaglia contro Parsifal la lancia, ma quella rimane sospesa sul capo di lui)*

PARSIFAL (*erfaßt den Speer mit der Hand und hält ihn über seinem Haupte*)

Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber:  
wie die Wunde er schließe,  
die mit ihm du schlugest,  
in Trauer und Trümmer  
stürz' er die trügende Pracht!

(*Er hat den Speer im Zeichen des Kreuzes geschwungen: wie durch ein Erdbeben versinkt das Schloß. Der Garten ist schnell zu einer Einöde verdorrt; verwelkte Blumen verstreuen sich auf dem Boden. – Kundry ist schreiend zusammengesunken*)

(*Parsifal hält im Entteilen noch einmal an, sich von der Höhe der Mauertrümmer zu Kundry zurückwendend*)

PARSIFAL

Du weißt,  
wo du mich wiederfinden kannst!  
(*Er verschwindet; Kundry hatte sich ein wenig erhoben und nach ihm geblickt. Der Vorhang schließt sich schnell*)<sup>38</sup>

PARSIFAL (*l'afferra con la mano e la tiene sollevata sul proprio capo*)

Con questo segno ti spezzo l'incantesimo.  
Come questa lancia possa chiuder la ferita  
che per mezzo suo inferisti,  
così in lutto ed in rovina,  
questa mendace pompa essa precipiti!  
(*Con la lancia ha tracciato in aria un segno di croce; il castello crolla come per terremoto. Il giardino si inaridisce subito in deserto: fiori avvizziti si spargono al suolo. – Kundry è stramazata con un grido*)

(*Parsifal, nell'allontanarsi frettolosamente si trattiene ancora una volta, e si volge indietro verso Kundry dall'alto delle macerie*)

PARSIFAL

Tu sai,  
dove mi potrai ritrovare!  
(*Scompare. Kundry si è un poco sollevata e guarda verso di lui. – La tela cala rapidamente*)

<sup>38</sup> Con il segno della croce tracciato dalla lancia, Parsifal può finalmente esorcizzare (*bannen*) l'incantesimo di Klingsor che lo tiene in scacco dalla scena delle Fanciulle-fiore. Il piano sembra definitivamente sventato, l'eroe è stato circuito senza successo. E tuttavia, proprio mentre la rocca cade in frantumi ai suoi piedi, e il giardino si inaridisce tra i gemiti delle Fanciulle-fiore gridati dalla piena orchestra all'unisono (Lamento delle fanciulle: es. 20, *Mkl*), la musica eleva mura 'immateriali' che chiudono una sorta di cerchio attorno al Parsifal dell'atto secondo, l'unico dei tre cinto da un 'arco' tonale:

FIGURA 3, arco tonale atto II



dalla maledizione dell'erranza (*Irre*) gettata con furia da Kundry su Parsifal, la musica tende infatti a cadere nuovamente nell'orbita della tonalità di Si minore, ossia la tonalità dello *spiritus rector* (come si esprime Lorenz) della Kundry dell'atto secondo: Klingsor. Tonalità che aveva aperto l'atto, e lo aveva largamente governato; e che ora 'sopravvive' all'esorcismo per andare anzi incontro ad una solida riaffermazione nelle battute conclusive, che accompagnano con il cromatismo discendente sincopato del lamento del Salvatore (es. 18) l'allontanamento del (vittorioso?) Parsifal. Una combinazione motivico-tonale che ci mostra quanto sia prematuro tirare un sospiro di sollievo: il *Tor* è ancora dentro il 'cerchio' della magia di Klingsor.

DRITTER AUFZUG<sup>39</sup>

ATTO TERZO

*Im Gebiete des Grales. Freie, anmutige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenau. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts zu, auf steigendem Felsengrund ausdehnt. Im Vordergrunde, an der Waldseite, ein Quell; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine schlichte Einsiedlerhütte, an einen Felsblock gelehnt. Frühester Morgen.*

*Nel dominio del Gral. Aperto, ameno paesaggio primaverile con prato fiorito, che sale dolcemente verso il fondo. Il primo piano è occupato dal margine della selva, la quale si stende verso destra sulla rupe che sale. Al medesimo piano, dalla parte della foresta, una fonte; di fronte ad essa, un poco più in basso, una semplice capanna d'eremita appoggiata ad un macigno. Primitissimo mattino.*

<sup>39</sup> Dopo quello del *Tristan und Isolde*, un altro preludio all'atto terzo inaugurato dal suono penetrante della quarta corda dei violini, accompagnata dal resto della compagine degli archi:

ESEMPIO 24

The musical score for 'Ödethema' is presented in a two-staff format. The top staff contains the melodic line, and the bottom staff contains the bass line. The tempo is marked 'Sehr langsam' (211/11). The dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The score includes several annotations: 'Ödethema:' in a box, 'Öd\_v (cfr. es. 13 ed es. 17)' above the first measure, 'cfr. es. 13, UL' above the final measure, and 'p cresc. ecc.' below the final measure. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Se le battute che introducono la visione di Tristan disteso, quasi inanimato – per dirla con le parole di un commentatore d'epoca – «effondono una profonda malinconia» (CHOP 1893), non molto diverso è l'effetto che qui produce questo TEMA DELLA DESOLAZIONE, della solitudine nel dolore (*Ödethema*), che – dopo un esordio in Si bemolle minore – si dipana tra *piano* e *pianissimo* per dieci (4+3+3) battute in 4/4 all'insegna di un cromatismo fitto, «espressivo» (*ausdrucksvoll*) e «molto lento» (*Sehr langsam*). Desolato è Tristan; desolato è Parsifal, desolata la comunità tutta del Gral; desolato soprattutto Amfortas, come apprenderemo tra poco con dovizia di particolari dal racconto di Gurnemanz – quell'Amfortas che aveva non a caso strappato a Wagner questa riflessione, ancora nel maggio 1859: «è il mio Tristan del terzo atto, ma inconcepibilmente intensificato [mit einer undenklichen Steigerung]» (DOKP, n. 12, pp. 14-6: 14; traduzione – discutibile – in LMW, pp. 92-9: 94). Un'identificazione ben salda nella mente di Wagner, se – stando a *Mein Leben* – risaliva addirittura al 1854, alla concezione stessa del *Tristan*: «questo Tristan [dell'ultimo atto], malato per la ferita ricevuta, ed incapace a morire, s'identificava per me con la figura di Amfortas nella leggenda del Gral» (DOKP, n. 4, p. 12; MV, p. 387). Quanto al tema degli archi, esso è nuovo: v'è dentro, tuttavia, come un'idea di 'disfacimento' di materiali musicali legati alla cerchia del Gral e alla promessa di redenzione. Lo suggerisce in particolare un frammento del tema, che – nel ritmo più spedito di  $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$  – verrà utilizzato consistentemente nel proseguo quale FORMA ACCORCIATA DEL MOTIVO DELLA DESOLAZIONE (*verkürztes Ödemotiv* = es. 24, *Öd\_v*): il tritono sembra corrompere le quarte e le quinte 'afferme' del motivo delle campane (es. 17) e del Detto del folle (es. 13), evocato peraltro anche dalla riproposizione letterale nei violini secondi dell'Archetipo della sofferenza (es. 13, *UL*), che – in quanto cromatismo discendente – si spande a macchia d'olio tra le voci, conferendo al tema il suo sconfortato colore dominante (come a dire: la sofferenza del *Torenspruch*, enfattizzata e privata della speranza?). Delineata la tinta psicologica di fondo, il corpo centrale del preludio s'addentra invece nell'«erranza» (*Irre*) di Parsifal, anticipando gli elementi del resoconto che ce ne darà tra poco egli stesso (cfr. nota 41): dapprima udiamo sorgere, in due lente 'ondate' successive (ancora largamente confinate agli archi), il motivo dell'«erranza» (es. 26, *M-1r'*), che cresce e infine trascorre – con sconvolgente continuità – in quello del Gral (es. 2) per precipitare in *fortissimo* nella caduta torrenziale di Kundry (*Kundrymotiv*, es. 7); il blocco seguente, a piena orchestra – introdotto dal motivo della lancia (es. 1, *L<sub>3</sub>:Sp*) che s'incunea forte e accentato negli ottoni –, alla maledizione di Kundry oppone invece lo spirito combattivo del 'folle', indugiando

(Gurnemanz, zum hohen Greise gealtert, als Einsiedler, nur in das Hemd des Gralsritters dürftig gekleidet, tritt aus der Hütte und lauscht)

GURNEMANZ

Von dorthier kam das Stöhnen. –  
So jammervoll klagt kein Wild,  
und gewiß gar nicht am heiligsten Morgen heut.<sup>40</sup>

(Ein dumpfes Stöhnen, wie von einer im tiefen Schlafe durch Träume Gängstingen, wird vernommen)

Mich dünkt, ich kenne diesen Klageruf.  
(Er schreitet entschlossen einer Dornenhecke auf der Seite zu: diese ist gänzlich überwachsen; er reißt mit Gewalt das Gestrüpp auseinander, dann hält er plötzlich an)

(Gurnemanz giunto a grave vecchiaia, poveramente vestito della sola cotta del Gral, esce dalla capanna e tende l'orecchio)

GURNEMANZ

Il singulto è venuto di laggiù. –  
Si straziante non è fiera che gema,  
e non di certo in questo sacrosanto mattino.

(Si intende un cupo singultare, come di persona che in profondo sonno venga angosciata dai sogni)

M'inganno, o codesto lamento io lo conosco?  
(cammina risoluto verso una macchia di rovi, che ha invaso tutto un lato della scena. Si fa largo a forza tra le ramaglie, poi improvvisamente s'arresta)

segue nota 39

sullo *staccato* cavalleresco e *kräftig* («energico») del motivo del Cavaliere nero (*Motiv der schwarzen Ritters* = es. 26, *schw-R*) e su una sorta di 'Grido di battaglia' (es. 26, *Kr*), che si abbatte tagliente sulle insidie dell'Incantesimo (es. 10) al grave. La teleologia vittoriosa è qui però interrotta, o meglio 'sospesa': in luogo di quella cadenza in Fa diesis maggiore con la quale Parsifal annuncerà tra breve il ritorno della lancia alla sua sede, la musica ora sfuma nuovamente (*Nachlassend*: «rallentando») nel *piano* del tema della desolazione (es. 24), che incornicia il preludio nello sconforto (per inciso, una delle testimonianze più impressionanti della *Kunst des Überganges*, dell'«arte della transizione» così finemente padroneggiata da Wagner). Al levarsi del sipario, si mescola con gli ultimi echi della Desolazione il Lamento delle fanciulle (es. 20, *Mkl*), nel timbro dei legni: «A me si nota», sono le ultime parole che vi aveva cantato Kundry alla fine dell'atto secondo con una flessione dolorosa della voce, gettando su Parsifal la maledizione dell'erranza. E proprio sui 'lamenti' di questo motivo il giardino di Klingsor era infine caduto nella desolazione (cfr. nota 38).

<sup>40</sup> Il riferimento di Gurnemanz al Venerdì santo («in questo sacrosanto mattino») riporta in vita – in uno scorcio di due battute affidate al timbro *piano* ed «espressivo» (*ausdrucksvoll*) del corno – un linguaggio rimasto silente dall'atto iniziale: quello del motivo dello splendore mattutino della foresta (cfr. nota 20), che nell'atto conclusivo torna a vivere in un gruppo di motivi plastici raggruppabili sotto l'etichetta di MELODIE DELLA PURIFICAZIONE (*Entsühnungsmelodien*, es. 25). Loro contrassegno sarà appunto un terso melodizzare diatonico, increspato da morbidi ritardi (per lo più non preparati) di seconda maggiore. Non è ancora tempo di redenzione, tuttavia: in analogia alla conclusione sconfortata del preludio, nella terza battuta la melodia trascorre nelle quarte discendenti del Gral (es. 2), che però si 'disfano' immediatamente nel profilo della 'forma accorciata' del motivo della desolazione (es. 24, *Öd<sub>v</sub>*). E che qui si stia espressamente 'parlando' della redenzione incompiuta di Kundry, ancora accasciata e gemente nel torpore del suo sonno di morte, è confortato dal fatto che questa combinazione allude discretamente al motivo della dedizione di Kundry (es. 23), con il quale ci siamo familiarizzati nell'ultima parte dell'atto secondo.

ESEMPIO 25

**Entsühnung:**

213/3A: [...] am heiligsten Morgen heut.

(cfr. es. 9) (cfr. es. 2) → (cfr. es. 24, *Öd<sub>v</sub>*) (cfr. es. 23)

Ha! Sie – wieder da?  
 Das winterlich rauhe Gedörn'  
 hielt sie verdeckt: wie lang' schon?  
 Auf! – Kundry! – Auf!  
 Der Winter floh und Lenz ist da!

*(Er zieht Kundry, ganz erstarrt und leblos, aus dem Gebüsch hervor, trägt sie auf einen nahen Rasenhügel)*

Erwache! Erwache dem Lenz!  
 Kalt und starr! –  
 Diesmal hielt ich sie wohl für tot: –  
 doch war's ihr Stöhnen, was ich vernahm?

*(Gurnemanz reibt ihr stark die Hände und Schläfe, haucht sie an und bemüht sich in allem, um die Erstarrung von ihr weichen zu machen. Endlich scheint das Leben in ihr zu erwachen. Sie erwacht völlig: als sie die Augen öffnet, stößt sie einen Schrei aus. Kundry ist in rauhem Büßergewande, ähnlich wie im ersten Aufzuge; nur ist ihre Gesichtsfarbe bleicher; aus Miene und Haltung ist die Wildheit verschwunden. – Sie starrt lange Gurnemanz an. Dann erhebt sie sich, ordnet sich Kleidung und Haar und läßt sich sofort wie eine Magd zur Bedienung an)*

GURNEMANZ  
 Du tolles Weib!  
 Hast du kein Wort für mich?  
 Ist dies der Dank,  
 daß dem Todesschlafe  
 noch einmal ich dich entweckt'?

KUNDRY *(neigt langsam das Haupt; dann bringt sie, rauh und abgebrochen, hervor)*

Dienen ... dienen. –  
 GURNEMANZ *(schüttelt den Kopf)*  
 Das wird dich wenig mühn;  
 auf Botschaft sendet sich's nicht mehr;  
 Kräuter und Wurzeln  
 findet ein jeder sich selbst,  
 wir lernten's im Walde vom Tier.  
*(Kundry hat sich währenddem umgesehen, gewahrt die Hütte und geht hinein)*

GURNEMANZ *(verwundert ihr nachblickend)*  
 Wie anders schreitet sie als sonst!  
 Wirkte dies der heilige Tag?  
 Oh! Tag der Gnade ohnegleichen!  
 Gewiß, zu ihrem Heile  
 durft' ich der Armen heut  
 den Todesschlaf verscheuchen.

Ah! Lei! – qui nuovamente?  
 Questo rovetto invernamente crudo  
 l'ha tenuta nascosta già da quanto tempo? –  
 Su! – Kundry! – Su!  
 Fuggito è l'inverno, e giunta è primavera! –

*(trae Kundry del tutto irrigidita ed esanime fuori della macchia; la trascina fino ad un vicino rialzo erboso)*

Svégliati! A primavera svégliati! –  
 Fredda – e irrigidita! –  
 Questa volta di certo io l'ho per morta: –  
 eppure quel che ho inteso non era il suo singulto?

*(Gurnemanz le strofina forte le mani e le tempie, le alita in volto e fa di tutto per trarla dal suo irrigidimento. Finalmente la vita sembra ridestarsi in lei. Si sveglia interamente. Nell'aprire gli occhi, lancia un grido. Kundry veste un ruvido saio di penitente, simile a quello del primo atto; solo il colore del suo viso è più pallido. Dal viso e dal contegno è scomparsa ogni selvatichezza. – Fissa Gurnemanz a lungo. Poi si alza, ravvia veste e capelli e si dispone subito a modo di ancella al suo servizio)*

GURNEMANZ  
 Ehi, donna folle!  
 Non hai parole per me?  
 Così mi ringrazi,  
 che dal sonno mortale  
 t'abbia ancora una volta svegliata?

KUNDRY *(china lentamente il capo, poi con parola rocca e dirotta:)*

Servire ... servire. –

GURNEMANZ *(scotendo il capo)*  
 Poca fatica ti darà;  
 messaggi più non se ne mandano;  
 erba e radici  
 ciascuno trova per sé,  
 dalle bestie imparammo nella selva.  
*(Kundry, che nel frattempo si è guardata attorno, vede la capanna e v'entra)*

GURNEMANZ *(seguendola meravigliato con lo sguardo)*  
 Come altra di prima ella cammina!  
 Avrà questo il santo giorno operato?  
 O giorno di grazia senza pari!  
 Certo per la sua salute,  
 oggi ho potuto quella poveretta  
 dal sonno suo di morte liberare.

*(Kundry kommt wieder aus der Hütte; sie trägt einen Wasserkrug und geht damit zum Quelle. Während sie auf die Füllung wartet, blickt sie in den Wald und bemerkt dort in der Ferne einen Kommenden; sie wendet sich zu Gurnemanz, um ihn darauf hinzudeuten)*

GURNEMANZ *(in den Wald spähend)*  
Wer nahet dort dem heil'gen Quell  
im düst'rem Waffenschmucke?  
Das ist der Brüder keiner!

*(Kundry entfernt sich mit dem gefüllten Krüge langsam nach der Hütte, wo sie sich zu schaffen macht)*

*(Parsifal tritt aus dem Walde auf. Er ist ganz in schwarzer Waffenrüstung; mit geschlossenem Helme und gesenktem Speer schreitet er, gebeugten Hauptes, träumerisch zögernd, langsam daher und setzt sich auf dem kleinen Rasenhügel am Quell nieder)*

GURNEMANZ *(nachdem er Parsifal staunend lange betrachtet hat, tritt nun näher zu ihm)*  
Heil dir, mein Gast!  
Bist du verirrt, und soll ich dich weisen?

*(Parsifal schüttelt sanft das Haupt)*

Entbietest du mir keinen Gruß?

*(Parsifal neigt das Haupt)*

GURNEMANZ *(unmutig)*  
Hei! – Was? –  
Wenn dein Gelübde  
dich bindet, mir zu schweigen,  
so mahnt das meine mich,  
daß ich dir sage, was sich ziemt.  
Hier bist du an geweihtem Ort:  
da zieht man nicht mit Waffen her,  
geschloßnen Helmes, Schild und Speer.  
Und heute gar! Weißt du denn nicht,  
welch' heil'ger Tag heut ist?

*(Parsifal schüttelt mit dem Kopfe)*

Ja! Woher kommst du denn?  
Bei welchen Heiden weitest du,  
zu wissen nicht, daß heute  
der allerheiligste Karfreitag ist?

*(Parsifal senkt das Haupt noch tiefer)*

Schnell ab die Waffen!  
Kränke nicht den Herrn, der heute,

*(Kundry esce nuovamente dalla capanna; porta un'anfora da attingere acqua e si dirige con quella alla fonte. Mentre attende a riempirla, guarda verso la foresta e vi nota qualcuno, ancora lontano, che sopraggiunge. Si volge verso Gurnemanz per additarglielo)*

GURNEMANZ *(spiando verso la foresta)*  
Chi s'avvicina colà alla sacra fonte?  
In cupa veste d'armi?  
Non è nessuno dei fratelli!

*(Kundry si allontana lentamente con l'anfora riempita verso la capanna, dove si pone alle sue faccende)*

*(Parsifal esce dalla foresta. È in piena nera armatura. S'avvicina lentamente ad elmo chiuso, lancia abbassata e capo chino, indugiando trasognato. E si pone a sedere sul piccolo rialzo erboso)*

GURNEMANZ *(dopo aver osservato a lungo Parsifal con stupore, gli si avvicina)*  
Salute, ospite!  
Ti sei smarrito e debbo esserti guida?

*(Parsifal scuote lentamente il capo)*

Non ti degni di salutarmi?

*(Parsifal piega il capo)*

GURNEMANZ *(stizzito)*  
Olà! – Che cosa? –  
Se il tuo voto  
t'obbliga con me a tacere,  
ebbene il mio m'esorta  
a dirti quel che si conviene.  
Qui tu ti trovi in luogo consacrato:  
per qua in arme non si passa,  
ad elmo chiuso, con lancia e con scudo.  
Ed oggi per l'appunto! Non sai dunque  
quale santo giorno è oggi?

*(Parsifal scuote il capo)*

Sicuro! Di dove vieni dunque?  
Presso quali pagani hai dimorato,  
da non sapere che oggi  
è Venerdì Santo, giorno santo fra tutti?

*(Parsifal curva il capo anche più profondamente)*

Presto, via le armi!  
Il Signore non offendere, che oggi,

bar jeder Wehr, sein heilig Blut  
der sündigen Welt zur Sühne bot!

*(Parsifal erhebt sich nach einem abermaligen Schweigen, stößt den Speer vor sich in den Boden, legt Schild und Schwert davor nieder, öffnet den Helm, nimmt ihn vom Haupte und legt ihn zu den anderen Waffen, worauf er dann zu stummem Gebete vor dem Speer niederkniet. Gurnemanz betrachtet ihn mit Staunen und Rührung. Er winkt Kundry herbei, welche soeben wieder aus der Hütte getreten ist. – Parsifal erhebt jetzt in brünstigem Gebete seinen Blick andachtsvoll zu der Lanzenspitze auf)*

GURNEMANZ *(leise zu Kundry)*

Erkennst du ihn?

Der ist's, der einst den Schwan erlegt.

*(Kundry bestätigt mit einem leisen Kopfnicken)*

Gewiß, 's ist er,

der Tor, den ich zürnend von uns wies.

*(Kundry blickt starr, doch ruhig, auf Parsifal)*

Ha! Welche Pfade fand er?

Der Speer, – ich kenne ihn.

*(in großer Ergriffenheit)*

Oh! – Heiligster Tag,

an dem ich heut erwachen sollt'!

*(Kundry hat ihr Gesicht abgewendet)*

PARSIFAL *(erhebt sich langsam vom Gebete, blickt ruhig um sich, erkennt Gurnemanz und reicht diesem sanft die Hand zum Gruß)*

Heil mir, daß ich dich wieder finde!

GURNEMANZ

So kennst auch du mich noch?

Erkennst mich wieder,

den Gram und Not so tief gebeugt?

Wie kamst du heut, – woher?

PARSIFAL

Der Irrnis und der Leiden Pfade kam ich;<sup>41</sup>

soll ich mich denen jetzt entwunden wähen,

senz'arma alcuna, il Suo santo sangue  
offerse a riscatto del mondo peccatore!

*(Parsifal, dopo un nuovo silenzio, s'alza; conficca la lancia davanti a sé nel terreno, le depone davanti e scudo e spada, apre l'elmo, se lo toglie dal capo e lo depone presso le altre armi. Dopo di che s'inginocchia in muta preghiera di fronte alla lancia. Gurnemanz l'osserva con stupore e commozione. Chiama con un cenno Kundry, che allora è nuovamente uscita dalla capanna. – Parsifal solleva ora, devotamente e con ardente preghiera, il suo sguardo verso la punta della lancia)*

GURNEMANZ *(piano a Kundry)*

Lo riconosci?

È lui, che una volta uccise il cigno.

*(Kundry conferma con un leggero cenno del capo)*

Di certo è lui

il folle, che da noi scacciai in collera.

*(Kundry volge lo sguardo a Parsifal, fissa ma tranquilla)*

Ah! Quali sentieri ha trovato?

La lancia, – io la riconosco.

*(con grande commozione)*

Oh! – Sacrosanto giorno,

cui io oggi dovevo risvegliarmi!

*(Kundry ha volto il viso dall'altra parte)*

PARSIFAL *(si alza lentamente dalla sua preghiera, guarda tranquillo intorno a sé, riconosce Gurnemanz, e gli porge la mano mitemente a saluto)*

Me venturato, che ancora ti ritrovo!

GURNEMANZ

Dunque anche tu ancora mi conosci?

Me ancora riconosci,

cui dolore e tormento han reso così curvo?

Come sei tu oggi giunto, – e di dove?

PARSIFAL

Per sentieri d'erranza e di dolore io son venuto;

debbo io credermi a loro ormai sfuggito,

<sup>41</sup> Il racconto del viaggio disperato attraverso «sentieri d'erranza e di dolore» (*Der Irrnis und der Leiden Pfade*) esplicita il contenuto narrativo del preludio (cfr. nota 39): pagina strumentale che tuttavia *non* era banalmente la 'narrazione' dell'erranza di Parsifal 'senza le parole' – la concordanza dei due brani si dà infatti essenzialmente negli *elementi* musicali sui quali si basa il gioco, più che nel loro trattamento di dettaglio o nella loro disposizione temporale (cfr. nota 7). Prova ne sia che le due strutture formali sono diverse. Il MOTIVO DELL'ERRANZA (*Motiv der 'Irre'* = es. 26, *M-'Ir'*) è una palese riscrittura del motivo della cavalcata di Kundry (es. 7, *Rittmotiv*), che al-

da dieses Waldes Rauschen  
wieder ich vernehme,  
dich guten Greisen neu begrüße?  
Oder – irr' ich wieder?  
Verändert dünkt mich alles.

GURNEMANZ

So sag', zu wem den Weg du suchtest?

PARSIFAL

Zu ihm, des' tiefe Klagen  
ich törig staunend einst vernahm,  
dem nun ich Heil zu bringen  
mich auserlesen wähnen darf.  
Doch, ach! –  
Den Weg des Heiles nie zu finden,  
in pfadlosen Irren  
trieb ein wilder Fluch mich umher:  
zahllose Nöte,  
Kämpfe und Streite  
zwangen mich ab vom Pfade,  
wähnt' ich ihn recht schon erkannt.  
Da mußte mich Verzweiflung fassen,  
das Heilum heil mir zu bergen,  
um das zu hüten, das zu wahren,  
ich Wunden jeder Wehr mir gewann;  
denn nicht ihn selber  
durft' ich führen im Streite;

poiché il mormorio di questa selva  
nuovamente intendo,  
e te, buon vecchio, nuovamente saluto?  
Oppure – io erro ancora?  
Tutto mutato mi sembra.

GURNEMANZ

Dimmi dunque: verso chi cercavi strada?

PARSIFAL

Verso colui, i cui profondi lamenti,  
con stolido stupore un giorno intesi,  
al quale ora salute portare  
posso credermi eletto.  
Eppure, ahimè! –  
a mai non trovare la via della salute  
in un errare senza strada,  
qua e là mi spinse maledizione selvaggia:  
tormenti senza numero  
e lotte e battaglie  
m'obbligarono fuor del sentiero,  
quando già mi pareva riconoscerlo.  
Allora per forza disperazione mi prese,  
che potessi mai la reliquia salvare;  
per custodirla, per conservarla,  
ferite d'ogni arma io mi son prese;  
poiché di quella a me stesso  
non era lecito servirmi in battaglia.

segue nota 41

lude alla condivisione del destino errabondo della donna, cui Parsifal è stato condannato dalla «fiera maledizione» (*wilder Fluch*). Le lotte sostenute da Parsifal a difesa della reliquia introducono invece una declinazione cavalleresca e *staccata* del Detto del folle (es. 13) (MOTIVO DEL CAVALIERE NERO: es. 26, *schw-R*); e che si tratti di una sfida al cerchio *magico* di Klingsor che lo serra, è sottolineato da una sorta di 'GRIDO DI BATTAGLIA' (es. 26, *Kr*) che entra ripetutamente in collisione dissonante con l'incantesimo (es. 10) («poiché sentiero e strade, [...] ecco – io te li maledico», aveva appunto cantato Kundry sulla musica dell' es. 10).

ESEMPIO 26

Ma è soprattutto la conclusione a prendere le distanze dal *Vorspiel*: mentre questo si spegneva mestamente, reintonando il *piano* del tema della desolazione (es. 24), ora la consapevolezza del successo è espressa da una affermativa cadenza in Fa diesis maggiore e – soprattutto – dalla versione 'redenta' del tema dell'Agape, che riluce negli ottoni (cfr. note 16 e 46, es. 30).

unentweihet  
 führ' ich ihn mir zur Seite,  
 den nun ich heimgeleite,  
 der dort dir schimmert heil und hehr:  
 des Grales heil'gen Speer.  
 GURNEMANZ (*in höchstes Entzücken ausbrechend*)  
 O Gnade! Höchstes Heil!  
 O Wunder! Heilig hehrstes Wunder! –  
 (*Nachdem er sich etwas gefaßt*)  
 O Herr! War es ein Fluch,  
 der dich vom rechten Pfad vertrieb,  
 so glaub', er ist gewichen.  
 Hier bist du; dies des Grals Gebiet,  
 dein' harret seine Ritterschaft.  
 Ach, sie bedarf des Heiles,  
 des Heiles, das du bringst! –  
 Seit dem Tage, den du hier gewelst,  
 die Trauer, die da kund dir ward,  
 das Bangen – wuchs zur höchsten Not.  
 Amfortas, gegen seiner Wunde,  
 seiner Seele Qual sich wehrend,  
 begehrt' in wütendem Trotze nun den Tod.  
 Kein Fleh'n, kein Elend seiner Ritter  
 bewog ihn mehr des heil'gen Amts zu walten.  
 Im Schrein verschlossen bleibt seit lang' der Gral:  
 so hofft sein sündenreu'ger Hüter,  
 da er nicht sterben kann,  
 wann je er ihn erschaut,  
 sein Ende zu erzwingen  
 und mit dem Leben seine Qual zu enden.  
 Die heil'ge Speisung bleibt uns nun versagt,  
 gemeine Atzung muß uns nähren;  
 darob versiegte unsrer Helden Kraft.  
 Nie kommt uns Botschaft mehr,  
 noch Ruf zu heil'gen Kämpfen aus der Ferne:  
 bleich und elend wankt umher  
 die mut und führerlose Ritterschaft.  
 In dieser Waldeck barg ich selber mich,  
 des Todes still gewärtig,  
 dem schon mein alter Waffenherr verfiel;  
 denn Titurel, mein heil'ger Held',  
 den nun des Grales Anblick nicht mehr labte,  
 er starb, – ein Mensch, wie alle!

PARSIFAL (*vor großem Schmerz sich aufbäumend*)  
 Und ich – ich bin's,

Incontaminata  
 al mio fianco la porto,  
 ed ora lei rendo alla sua sede,  
 che risplende lassù augusta e sacra:  
 lancia sacra del Gral.  
 GURNEMANZ (*al colmo dell'entusiasmo prorompendo*)  
 O Grazia! O colmo di salute!  
 O miracolo! Miracolo santo e augusto! –  
 (*Dopo essersi un poco ripreso*)  
 O Signore! Se maledizione era,  
 quella che dal retto sentiero ti distolse,  
 credi, ella se n'è partita.  
 Eccoti qui: dominio è questo del Gral,  
 te il suo cavalleresco ordine attende.  
 Ah di salvezza ha bisogno,  
 della salvezza che tu porti! –  
 Dal giorno che da noi tu ti fermasti,  
 il lutto che ti fu qui manifesto,  
 crebbe con l'ansia – a massimo tormento.  
 Amfortas riparo contro la propria ferita,  
 e la tortura dell'anima cercando,  
 a sfida ed a furore ormai bramò la morte.  
 Né preghiere o miseria dei suoi cavalieri  
 lo mosse più a compiere il sacro rito.  
 Da lungo tempo il Gral rimane chiuso nel suo  
 [scrigno:

così, pentito peccatore, il suo custode spera,  
 poiché non potrà morire  
 finché gli sia dato contemplarlo,  
 per forza d'ottener la propria fine,  
 e con la vita il suo strazio finire.  
 Il santo cibo a noi riman negato,  
 vile mangime deve noi nutrire;  
 perciò la forza dei nostri eroi è languita.  
 Messaggio più non ci perviene,  
 né appello a sante lotte di lontano:  
 pallida, misera, s'aggira barcollando  
 senza duce e senz'animo la nostra cavalleria.  
 In quest'angolo di selva mi son solingo rifugiato,  
 in attesa tranquilla della morte,  
 cui già il mio vecchio signor d'armi è soggiaciuto;  
 poiché Titurel, eroe mio santo,  
 cui la vista del Gral più non confortava,  
 morì, – uomo come tutti!

PARSIFAL (*riluttando dal gran dolore*)  
 Ed io – io sono,

der all dies Elend schuf!  
Ha! Welcher Sünden,  
welches Frevels Schuld  
muß dieses Torenhaupt  
seit Ewigkeit belasten,  
da keine Buße, keine Sühne  
der Blindheit mich entwindet,  
zur Rettung selbst ich auserkoren,  
in Irrnis wild verloren  
der Rettung letzter Pfad mir schwindet!

*(Er droht, ohnmächtig umzusinken. Gurnemanz hält ihn aufrecht und senkt ihn zum Sitze auf den Rasenhügel nieder. – Kundry holt hastig ein Becken mit Wasser herbei, damit Parsifal zu besprengen)*

GURNEMANZ (*Kundry sanft abweisend*)

Nicht so! –

Die heil'ge Quelle selbst  
erquicke unsres Pilgers Bad.<sup>42</sup>

l'autore di tutta codesta rovina.  
Ah! di quali peccati,  
di quali sacrilegi la colpa  
deve su questo mio capo di folle  
fin dall'eterno gravare,  
se penitenza nessuna, nessuna espiazione  
alla cecità mi sottrae;  
eletto io stesso alla salvezza,  
nell'errare selvaggiamente smarrito,  
l'ultimo sentiero di salvezza mi scompare!

*(Minaccia di cadere svenuto. Gurnemanz lo sostiene e lo adagia a sedere sul rialzo erboso. – Kundry porta in fretta un bacile d'acqua per spruzzare Parsifal)*

GURNEMANZ (*respingendo dolcemente Kundry*)

Non così! –

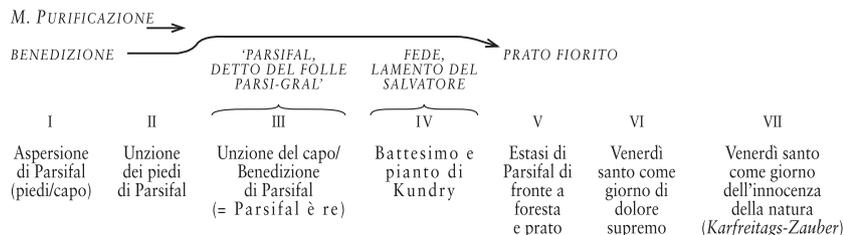
La stessa sacra fonte  
sia ristoro e bagno al nostro pellegrino.

<sup>42</sup> È un nuovo tema – il MOTIVO DELLA BENEDIZIONE (*Segenspruch*, es. 27), prima introdotto da corni, fagotti e clarinetto basso, poi associato all'aspersione benedificante di Gurnemanz – a dare il tono alla composta scena rituale che sta per svolgersi dinnanzi al nostro sguardo.

ESEMPIO 27

È un diatonismo pacificato, che fonde in modi molteplici gli elementi del motivo iniziale dell'Agape (es. 1,  $L_1:K$ ), del Gral (es. 2) e del loro Ciclo armonico (es. 2.1,  $C_{LG}$ ; qualche cenno nell'es. 27), ed annuncia in modo esemplare il primato della sfera dell'Agape/Gral sulle pagine che seguiranno. Almeno sette sono le 'stazioni' del *tableau vivant*, della parte dell'azione scenica sacrale al margine della fonte, che rende sempre più plausibile la definizione del *Parsifal* come «paradigma d'un genere paradossale, il dramma agiografico» (DAHLHAUS 1971).

FIGURA 4, MUSICA E DRAMMA NELLA SCENA ALLA FONTE



Mir ahnt, ein hohes Werk  
hab' er noch heut zu wirken,  
zu walten eines heil'gen Amtes:  
so sei er fleckenrein,  
und langer Irrfahrt Staub  
soll nun von ihm gewaschen sein.

*(Parsifal wird von den beiden sanft zum Rande des  
Quells gewendet. Während Kundry ihm die Bein-  
schienen löst und dann die Füße badet, Gurnemanz  
ihm aber den Brustharnisch entnimmt)*

Un'alta opera presagisco  
ch'egli abbia oggi ancora ad operare,  
e un sacro rito da compiere:  
sia egli dunque mondo d'ogni macchia,  
e la polvere del suo lungo errare  
venga da lui detersa.

*(Parsifal è accompagnato dolcemente da tutti e due  
al margine della fonte. Mentre Kundry gli scioglie gli  
schinieri e poi gli immerge i piedi nell'acqua, Gur-  
nemanz gli toglie il pettorale)*

segue nota 42

Il motivo della benedizione attraversa quasi a modo di *refrain* le partizioni I-IV della scena, per cedere poi il testimone ad un secondo costruito: il cosiddetto MOTIVO DEL PRATO FIORITO (*Blumenaue*motiv, es. 28), creato dall'oboe, che imperversa nelle sezioni V e VII e darà voce – allo stesso tempo – ai «colori delicati, forme leggiadre e profumi soavi» del bosco e del prato, e alla «dolce estasi» che essi inducono in Parsifal (AP65, 29/8; cfr. nota 20).

ESEMPIO 28

**Blumenaue:**

Che di un vero 'passaggio di consegne' si tratti, lo dimostrano le molte affinità ritmico-intervallari tra i due temi, che mettono pertanto anche il *Blumenaue*motiv in stretto rapporto con la sfera dell'Agape/Gral. Percorso da cima a fondo dalle Melodie della purificazione (es. 25) il *tableau* presso la fonte parla insomma il linguaggio rischiarato della *Erlösung*, della redenzione; linguaggio che trova la sua apoteosi nell'«incantesimo del Venerdì santo» illustrato da Gurnemanz (*Karfreitags-Zauber*, fig. 4, VII), ampio affresco irraggiato dalla «luce antimeridiana», che – impiantato in Re maggiore – interpreta liberamente uno schema ABA + coda. Il senso di questo incantesimo – il Venerdì santo come «giorno d'innocenza» (*Unschuldstag*) della natura – è compendiato al meglio da una manciata di battute a piena orchestra contenute nella ripresa di A: alle parole «la natura purificata», la musica sovrappone il profilo di una parte del motivo del prato fiorito (es. 28) al Gral (es. 2), facendoli combaciare. Il processo di redenzione sembra lasciare tracce palpabili anche nel materiale leitmotivico associato con i personaggi qui in scena, tracce che ne traducono il cambiamento interiore. Alla sfera dell'Agape/Gral appartiene per nascita – come sappiamo (cfr. nota 25) – anche il motivo di Parsifal (es. 14): ma non è un caso che proprio ora, in corrispondenza della 'incoronazione' (fig. 4, II), esso si congiunga con l'es. 2 in una sorta di mistico matrimonio 'PARSI-GRAL' che ne illumina nel modo più decisivo la parentela. E cose singolari sembrano accadere anche ai motivi del 'magico', quasi fossero travolti e risucchiati anch'essi da questo clima irresistibile di *Erlösung* musicale: ad aprir bene le orecchie, capita così di sentire guizzare un'improbabile versione diatonica del motivo di Klingsor (es. 12), e la 'risata' a precipizio di Kundry (*Kundrymotiv*, es. 7) capovolta dal clarinetto, e perfino le spire cromatiche del Lamento delle fanciulle (es. 20, *Mkl*) – ultima spiaggia del tentativo di seduzione di Kundry (vedi nota 37) – che si sciogliono in una delle Melodie della purificazione (es. 25). Tutto ciò accade durante l'unzione dei piedi (fig. 4, II), quale segno tangibile di quanto la personalità di Kundry sia investita e trasfigurata dal rituale cui sta prendendo parte attiva. Processo che trova il suo compimento nella stazione centrale del *tableau* (fig. 4, IV), con il battesimo (Kundry abbraccia la fede: tema della fede, es. 3) e il pianto diretto che pare seguirlo immediatamente (Kundry, liberata, può finalmente vivere rimorso e penitenza: Lamento del Salvatore, es. 18).

PARSIFAL (*sanft und matt*)

Werd' heut zu Amfortas ich noch geleitet?

GURNEMANZ (*während der Beschäftigung*)

Gewißlich, unsrer harrt die hehre Burg:  
die Totenfeier meines lieben Herrn,  
sie ruft mich selbst dahin.

Den Gral noch einmal uns da zu enthüllen,  
des lang versäumten Amtes  
noch einmal heut zu walten –  
zur Heiligung des hehren Vaters,  
der seines Sohnes Schuld erlag,  
die der nun also büßen will –  
gelobt' Amfortas uns.

*(Kundry badet ihm mit demutvollem Eifer die Füße.  
Parsifal blickt mit stiller Verwunderung auf sie)*

PARSIFAL (*zu Kundry*)

Du wuschest mir die Füße, –  
nun netze mir das Haupt der Freund!

GURNEMANZ (*mit der Hand aus dem Quell schöpfend  
und Parsifals Haupt besprengend*)

Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine!  
So weiche jeder Schuld  
Bekümmernis von dir!

*(Während Gurnemanz feierlich das Wasser sprengt,  
zieht Kundry ein goldenes Fläschchen aus ihrem Busen  
und gießt seinen Inhalt auf Parsifals Füße aus;  
jetzt trocknet sie diese mit ihren schnell aufgelösten  
Haaren)*

PARSIFAL (*nimmt Kundry sanft das Fläschchen ab und  
reicht es Gurnemanz*)

Du salbtest mir die Füße,  
das Haupt nun salbe Titurels Genoß,  
daß heute noch als König er mich grüße.

GURNEMANZ (*schüttet das Fläschchen vollends auf  
Parsifals Haupt aus, reibt dieses sanft und faltet  
dann die Hände darüber*)

So ward es uns verhiessen,  
so segne ich dein Haupt,  
als König dich zu grüßen.

Du – Reiner!

Mitleidvoll Duldender,  
heiltatvoll Wissender!

Wie des Erlösten Leiden du gelitten,  
die letzte Last entnimm nun seinem Haupt!

PARSIFAL (*mite e stanco*)

Sarò oggi stesso accompagnato da Amfortas?

GURNEMANZ (*mentre si dà da fare*)

Certo; di noi la rocca augusta sta in attesa:  
l'esequie solenni del mio amato signore,  
là me stesso chiamano.

Il Gral a noi ancora una volta scoprire,  
ed al rito per lungo tempo negletto  
oggi ancora una volta adempire –  
a suffragio d'un padre augusto  
di suo figlio alla colpa soggiaciuto,  
che il figlio stesso or vuole così espiare, –  
a noi promise Amfortas.

*(Mentre Kundry lava i piedi a Parsifal con fervore di  
grande umiltà, egli la riguarda, stupito, in silenzio)*

PARSIFAL (*a Kundry*)

Tu m'hai lavato i piedi, –  
il capo a me ora asperga l'amico!

GURNEMANZ (*attingendo dalla fonte con la mano e  
aspergendo il capo a Parsifal*)

Benedetto sia, tu puro, con quest'acqua pura!  
Così si parta d'ogni colpa  
l'angoscia via da te!

*(Mentre Gurnemanz asperge d'acqua con gesto so-  
lenne, Kundry, tratta dal petto una fiala d'oro, ne  
versa il contenuto sui piedi di Parsifal, poi li terge  
coi capelli rapidamente sciolti)*

PARSIFAL (*toglie dolcemente la fiala a Kundry e la  
porge a Gurnemanz*)

Tu m'ungesti i piedi,  
il capo ora m'unga il compagno di Titurel:  
ch'ei mi saluti oggi stesso re!

GURNEMANZ (*vuota interamente la fiala sul capo di  
Parsifal ungendolo con tocchi leggeri; quindi gli im-  
pone le mani*)

Come a noi fu promesso,  
così il tuo capo io benedico,  
per salutarti re.

Tu – puro,

che soffri e porti compassione,  
che sai, e porti salvezza!

Come tu del redento i dolori hai dolorato,  
così l'ultimo peso togli ora dal suo capo!

PARSIFAL (*schöpft unvermerkt Wasser aus dem Quell, neigt sich zu der vor ihm noch knienden Kundry und netzt ihr das Haupt*)

Mein erstes Amt verricht' ich so: –  
die Taufe nimm,  
und glaub' an den Erlöser!

(*Kundry senkt das Haupt tief zur Erde; sie scheint heftig zu weinen*)

PARSIFAL (*wendet sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese, welche jetzt im Vormittagslichte leuchten*)

Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!  
Wohl traf ich Wunderblumen an,  
die bis zum Haupte süchtig mich umranken;  
doch sah ich nie so mild und zart  
die Halme, Blüten und Blumen,  
noch duftet' all' so kindisch hold  
und sprach so lieblich traut zu mir.

GURNEMANZ

Das ist Karfreitags-Zauber, Herr!

PARSIFAL

O wehe, des höchsten Schmerzentags!  
Da sollte, wahn' ich, was da blüht,  
was atmet, lebt und wieder lebt,  
nur trauern, ach!, und weinen?

GURNEMANZ

Du siehst, das ist nicht so.  
Des Sünders Reuetränen sind es,  
die heut mit heil'gem Tau  
beträufet Flur und Au:  
der ließ sie so gedeihen.  
Nun freut sich alle Kreatur  
auf des Erlösers holder Spur,  
will sein Gebet ihm weihen.  
Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:  
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;  
der fühlt sich frei von Sündenlast und Grauen,  
durch Gottes Liebesopfer rein und heil.  
Das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,  
daß heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt,  
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld  
sich sein erbarmt' und für ihn litt,  
der Mensch auch heut in frommer Huld  
sie schon mit sanftem Schritt.  
Das dankt dann alle Kreatur,  
was all' da blüht und bald erstirbt,

PARSIFAL (*attinge, inosservato, acqua dalla fonte, s'inchina, sopra Kundry, che gli sta ancora davanti inginocchiata, e le asperge il capo*)

Al rito mio primo così io adempio: –  
prendi il battesimo,  
e credi al Redentore!

(*Kundry curva profondamente il capo fino a terra e sembra presa da pianto convulso*)

PARSIFAL (*si volta e guarda con dolce estasi sulla selva e sul prato, che ora rilucono in luce antimeridiana*)

Oh come bello m'appare oggi il prato!  
Bene io mi trovai tra fior di meraviglia,  
che intorno a me cupidi s'attorcevan fino al capo;  
e pure mai io vidi sì mansueti e teneri,  
fiori e steli in fioritura;  
né mai così tutto odorò di cara fanciullezza,  
né così mi parlò intimo e soave!

GURNEMANZ

È l'incantesimo questo del Venerdì Santo, o signore.

PARSIFAL

O giorno, ahimè, di dolore supremo!  
Ma non dovrebbe, penso, quel che qui fiorisce,  
quel che qui respira e vive e ancor rivive,  
in lutto, ahimè, soltanto lagrimare?

GURNEMANZ

Tu vedi: non è così.  
Son queste le lagrime del peccatore pentito,  
le quali oggi con rugiada sacra  
hanno irrorato il prato e la campagna:  
egli così li ha fatti fiorire.  
Ed ora è lieta ogni creatura  
sull'orma amica del Redentore,  
e a lui vuol consacrar la sua preghiera.  
Lui stesso in croce ella non può contemplare:  
e però leva lo sguardo verso l'uomo redento;  
che dal gravame del peccato libero si sente,  
e puro e santo per l'amor del divino sacrificio.  
Di questo ora s'avvedon stelo e fiore sui prati:  
che non li calpesta, oggi, piede di uomo.  
Ma a quel modo che Dio con celeste pazienza  
di lui ebbe pietà, per lui sofferse,  
così anche l'uomo oggi con clemenza pia,  
alleviando il suo passo, li risparmia.  
Ecco, ne rende grazie ogni creatura,  
quante han qui fiore e presto periranno,



*(Gurnemanz hat seinen Gralsrittermantel herbeige-  
holt; er und Kundry bekleiden Parsifal damit. Parsi-  
fal ergreift feierlich den Speer und folgt mit Kundry  
dem langsam geleitenden Gurnemanz. – Die Gegend  
verwandelt sich sehr allmählich, ähnlicherweise wie  
im ersten Aufzuge, nur von rechts nach links. Nach-  
dem die drei eine Zeitlang sichtbar geblieben, ver-  
schwinden sie gänzlich, als der Wald sich immer  
mehr verliert und dagegen Felsengewölbe näher rük-  
ken. In gewölbten Gängen stets anwachsend ver-  
nehmbares Geläute. Die Felswände öffnen sich und  
die große Gralshalle, wie im ersten Aufzuge, nur oh-  
ne die Speisetafeln, stellt sich wieder dar. – Düstere  
Beleuchtung. – Von der einen Seite ziehen die Titurels  
Leiche im Sarge tragenden Ritter herein, von der  
anderen Seite die Amfortas im Siechbett geleitenden;  
vor diesem der verhüllte Schrein mit dem Grale)*

*(Gesang der Ritter während des Einzuges)*

ERSTER ZUG *(mit dem Gral und Amfortas)*

Geleiten wir im bergenden Schrein  
den Gral zum heiligen Amte,  
wen berget ihr im düst'ren Schrein  
und führt ihr trauernd daher?

ZWEITER ZUG *(mit Titurels Sarge)*

Es birgt den Helden der Trauerschrein,  
er birgt die heilige Kraft,  
der Gott einst selbst zur Pflege sich gab:  
Titurel führen wir her.

ERSTER ZUG *(während die beiden Züge aneinander  
vorbeischreiten)*

Wer hat ihn gefällt, der in Gottes Hut  
Gott selbst einst beschirmte?

ZWEITER ZUG

Ihn fällt des Alters siegende Last,  
da den Gral er nicht mehr erschaute.

ERSTER ZUG

Wer wehrt ihm des Grales Huld zu erschauen?

ZWEITER ZUG

Den dort ihr geleitet, der sündige Hüter.

ERSTER ZUG

Wir geleiten ihn heut, weil heut noch einmal  
– zum letzten Male! –  
will des Amtes er walten.

ZWEITER ZUG *(Amfortas ist auf das Ruhebett hinter  
dem Gralstische niedergelassen, der Sarg davor nie-*

*(Gurnemanz è andato a prendere il suo mantello di  
Cavaliere del Gral; aiutato da Kundry, ne riveste  
Parsifal. Parsifal impugna solennemente la lancia e  
insieme con Kundry segue lentamente Gurnemanz,  
che fa da guida. – Il paesaggio muta molto lenta-  
mente allo stesso modo come nel primo atto, però  
da destra verso sinistra. I tre personaggi rimangono  
per un certo tempo visibili, per scomparire del tutto,  
quando la foresta sempre più dirada per far posto a  
passaggi coperti dentro la roccia. Ivi il concerto del-  
le campane si fa sentire sempre più forte. Apertesi  
le pareti della roccia, la gran sala del Gral riappare,  
come nel primo atto, tranne per il fatto che manca-  
no le mense. – Luce fosca. – Da una parte entrano i  
Cavalieri, che portano, nella sua bara, il cadavere di  
Titurel: dall'altra, coloro che accompagnano Am-  
fortas sulla lettiga, preceduti dallo scrigno coperto  
che contiene il Gral)*

*(Canto dei Cavalieri durante l'ingresso dei cortei)*

PRIMO CORTEO *(col Gral e Amfortas)*

Chiuso nel suo scrigno accompagnamo  
il Gral a santo rito.

Nel fosco scrigno chi tenete chiuso,  
e in lutto trasportate?

SECONDO CORTEO *(con la bara di Titurel)*

Questo scrigno di lutto chiude l'eroe,  
chiude il santo e il forte,  
cui Dio un giorno donò sé stesso a custodire:  
Titurel trasportiamo.

PRIMO CORTEO *(mentre i due cortei, passandosi vici-  
no, s'incrociano)*

Chi mai l'ha ucciso l'uom che, da Dio protetto,  
protesse un giorno Dio stesso?

SECONDO CORTEO

L'uccise il peso vincitore degli anni,  
poiché il Gral non più poté contemplare.

PRIMO CORTEO

Chi la grazia del Gral gli impedì di contemplare?

SECONDO CORTEO

Colui che accompagnate, custode peccatore.

PRIMO CORTEO

Oggi l'accompagnamo, perché oggi una volta ancora  
– l'ultima! –  
egli vuol compiere il rito.

SECONDO CORTEO *(Amfortas si trova ora adagiato sul  
giaciglio dietro l'ara del Gral e davanti a lui è stata*

*dergestellt worden: die Ritter wenden sich mit dem Folgenden an Amfortas)*

Wehe! Wehe! Du Hüter des Grals!

Ach, zum letztenmal

sei deines Amtes gemahnt!

AMFORTAS (*sich matt ein wenig aufrichtend*)

Ja – Wehe! Wehe! Weh' über mich!<sup>44</sup>

So ruf' ich willig mit euch.

Williger nähm' ich von euch den Tod, –  
der Sünde mildeste Sühne!

*(Der Sarg wird geöffnet. Beim Anblick der Leiche Titurels bricht alles in einen jähen Wehruf aus)*

AMFORTAS (*von seinem Lager sich hoch aufrichtend, zu der Leiche gewendet*)

Mein Vater!

Hochgesegneter der Helden!

Du Reinsten, dem einst die Engel sich neigten:

der einzig ich sterben wollt',

dir – gab ich den Tod!

Oh! Der du jetzt in göttlichem Glanz

den Erlöser selbst erschaut,

erlehe von ihm, daß sein heiliges Blut, –

wenn noch einmal heut sein Segen

die Brüder soll erquickern,

wie ihnen neues Leben –

mir endlich spende – den Tod!

Tod! – Sterben –

einz'ge Gnade!

Die schreckliche Wunde, das Gift, ersterbe,

das es zernagt, erstarre das Herz!

Mein Vater! Dich – ruf' ich,

rufe du ihm es zu:

«Erlöser, gib meinem Sohne Ruh'!».

DIE RITTER (*drängen sich näher an Amfortas heran*)

Enthüllet den Gral! –

Walte des Amtes!

Dich mahnet dein Vater:

Du mußt, du mußt!

*deposta la bara: durante quel che segue, i Cavalieri si rivolgono ad Amfortas)*

Sventura! Sventura! O custode del Gral!

Per l'ultima volta

sii esortato al rito!

AMFORTAS (*stanco, alzandosi un poco*)

Si – Sventura! Sventura! Sventura sopra di me!

Così di mio volere grido a voi.

Da voi più volentieri accetterei la morte, –  
mitissima espiazione del peccato!

*(La bara viene aperta. Alla vista del cadavere di Titurel, tutti prorompono in un grido violento di dolore)*

AMFORTAS (*sollevandosi alto dal suo giaciglio, volto verso il cadavere*)

Padre mio!

Benedetto tra tutti gli eroi!

Tu, purissimo, cui un giorno gli angeli

s'inchinarono:

io, che solo volevo morire,

a te – ho dato la morte!

O tu, che ora in splendore divino

il Redentore stesso contempli,

da lui impetra che il suo santo sangue, –

se pure la sua benedizione ancora una volta oggi

ai fratelli conforto portar deve,

come a loro nuova vita –

a me così largisca infin – la morte!

Morte! – Morire: –

unica grazia!

La tremenda velenosa ferita si consumi,

e irrigidisca il cuore, che il velen rode!

Padre mio! Te – io chiamo,

e tu a Lui il mio grido ripeti:

«Redentore, a mio figlio dà il riposo!».

I CAVALIERI (*facendo ressa verso Amfortas in confuso groviglio*)

Scoprite il Gral! –

Adempi il rito!

Tuo padre t'esorta: –

lo devi! Lo devi!

<sup>44</sup> Inaugurata dalle terze cromatiche sincopate delle Grida d'angoscia dell'es. 18, *Wl* nel corno inglese e nel primo clarinetto, e subito dopo dal motivo della desolazione negli archi (che prende subito la sua incalzante 'forma accorciata': es. 24, *Öd.*) («Si – Sventura! Sventura! Sventura sopra di me!», mormora sfinito Amfortas), ha inizio l'ultima grande pagina di *Parsifal* torturata dalla dissonanza. Qui un dettaglio squisitamente 'tristaniano' ripro-

AMFORTAS (*in wütender Verzweiflung aufspringend und unter die zurückweichenden Ritter sich stürzend*)

Nein! – Nicht mehr! – Ha! –

Schon fühl' ich den Tod mich umnachten,  
und noch einmal sollt' ich ins Leben zurück?

Wahnsinnige!

Wer will mich zwingen zu leben,  
könnt ihr doch Tod mir nur geben?

(*Er reißt sich das Gewand auf*)

Hier bin ich, – die offene Wunde hier!

Das mich vergiftet, hier fließt mein Blut:  
heraus die Waffen! Taucht eure Schwerte  
tief – tief, bis ans Heft!

Auf! Ihr Helden:

tötet den Sünder mit seiner Qual,  
von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral! ...

(*Alles ist scheu vor Amfortas gewichen, welcher in furchtbarer Ekstase einsam steht. – Parsifal ist, von Gurnemanz und Kundry begleitet, unvermerkt unter den Rittern erschienen, tritt jetzt hervor und streckt den Speer aus, mit dessen Spitze er Amfortas' Seite berührt*)

PARSIFAL

Nur eine Waffe taugt: –  
die Wunde schließt  
der Speer nur, der sie schlug.

(*Amfortas' Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf; er scheint vor großer Ergriffenheit zu schwanken; Gurnemanz stützt ihn*)

PARSIFAL

Sei heil, entsündigt und entsühnt!  
Denn ich verwalte nun dein Amt.  
Gesegnet sei dein Leiden,  
das Mitleids höchste Kraft  
und reinsten Wissens Macht  
dem zagen Toren gab.

AMFORTAS (*balzando con furente disperazione e precipitandosi tra i Cavalieri che arretrano*)

No! – Non più! Ah!

Già sento intorno a me farsi notte di morte,  
e dovrei ancora una volta in vita ritornare?

Deliranti!

Chi vuole mai costringermi alla vita,  
da poi che sol la morte voi mi potete dare?

(*Strappandosi la veste*)

Eccomi qui, – ecco la ferita aperta!

Il sangue che m'avvelena, ecco ne scorre:  
fuori l'armi! Le spade vostre piantate  
a fondo – a fondo, fino all'elsa!

Su, eroi:

uccidete il peccatore e il suo tormento, –  
per sé stesso allora il Gral vi splenderà! ...

(*Tutti sono arretrati spaurendo, davanti ad Amfortas, che rimane in piedi, solo, in terribile delirio. – Parsifal, accompagnato da Gurnemanz e Kundry, è apparso inosservato tra i Cavalieri; s'avvanza, protende la lancia e tocca con la punta il fianco d'Amfortas*)

PARSIFAL

Soltanto un'arma vale: –  
chiude la ferita,  
la lancia soltanto che l'ha aperta.

(*Il viso di Amfortas s'illumina di un'estasi santa; dalla grande commozione sembra barcollare. Gurnemanz lo sostiene*)

PARSIFAL

Sanato sii – purificato e assolto!  
Poiché io sono, che ormai al tuo rito adempio.  
Benedetto sia il tuo dolore,  
che la forza suprema della compassione  
e la potenza d'un purissimo sapere  
donò ad un timido folle!

*segue nota 44*

pone il parallelo Amfortas-Tristan dell'atto terzo (cfr. nota 39): l'urto straziante del Sol corda vuota dei violini con la triade di fa (cfr. il preludio all'atto terzo del *Tristan*). L'apertura del feretro suscita poi il *fortissimo* dell'orchestra, sul quale la prima tromba inizia a dipanare in *diminuendo* una versione a intervalli dilatati del motivo degli angeli (es. 10), sulla quale Amfortas intonerà il suo estremo SALUTO BENEDICENTE A TITUREL (*Weibegrüß an Titurel*). Un'allusione – insieme verbale e musicale – al principio del racconto di Gurnemanz dell'atto primo che ci aveva presentato la venerabile figura del *fromme Held* («Tu, purissimo, cui un giorno gli angeli s'inginocchiarono» richiama infatti «Titurel, il pio eroe, / [...] a lui s'inclinaron, in sacra austera notte, / del Salvatore un tempo gli angeli beati»).

(*Er schreitet nach der Mitte, den Speer hoch vor sich erhebend*)<sup>45</sup>

Den heil'gen Speer –

ich bring' ihn euch zurück!

(*Alles blickt in höchster Entzückung auf den emporgehaltenen Speer, zu dessen Spitze aufschauend Parsifal in Begeisterung fortfährt*)

Oh! Welchen Wunders höchstes Glück!

Der deine Wunde durfte schließen,

ihm seh' ich heil'ges Blut entfließen

in Sehnsucht nach dem verwandten Quelle,

der dort fließt in des Grales Welle. –

Nicht soll der mehr verschlossen sein:

Enthüllet den Gral – öffnet den Schrein!<sup>46</sup>

(*Parsifal besteigt die Stufen des Weihaltars, entnimmt dem von den Knaben geöffneten Schrein*)

(*avanza verso il mezzo, levando innanzi a sé alto la lancia*)

La santa lancia –

ecco io vi rendo! –

(*Tutti, al colmo dell'ebbrezza, volgono lo sguardo alla lancia sollevata. Fisso lo sguardo alla sua punta, Parsifal continua ispirato*)

Oh! di quale miracolo, altissimo trionfo!

Da quella ch'ebbe potere di chiudere tua ferita,

un santo sangue scorrere contemplo,

bramoso volto alla congiunta fonte,

che nell'onda del Gral colà fluisce. –

Non deve più rimaner chiuso:

scoprite il Gral! – Apritene lo scrigno!

(*Parsifal sale i gradini dell'ara, toglie il «Gral» dallo scrigno aperto dai ragazzi e, inginocchiatosi, si*

<sup>45</sup> Il Parsifal-re che reca ad Amfortas salvezza, purificazione e liberazione dal peccato, ed è pronto ad assumerne il ministero, è giunto al termine del suo itinerario spirituale. È cambiato. Dove prima c'era esitazione («dem zagen Toren [...]»), ora regnano la forza (*Kraft*) e il potere (*Macht*): il *Parsifalmotiv* (es. 14) risuona per l'ultima volta a piena forza in orchestra, significativamente privato del suo mesto epilogo (cfr. note 25 e 26); e il Detto del folle (es. 13) corregge la sua prima nona verticale, minore (il *Sib*) che entra sul *La* al basso nell'es. 13) in un rischiarato intervallo *maggiore*.

<sup>46</sup> La richiesta mette in moto l'ultimo grandioso congegno-*tableau* di *Parsifal*, che ci condurrà con incedere *sehr langsam und feierlich* («molto lento e solenne») alla calata del sipario. Mentre Parsifal sale sui gradini dell'altare diretto allo scrigno, il suono dell'arpa – usato in tutta la partitura con parsimonia sorvegliatissima, che ne moltiplica l'efficacia – accompagna il sorgere del motivo del Gral (es. 2), esposto nel *piano* dei legni e in *La bemolle maggiore* – scelta tonale che invero non ci sorprende affatto. È il momento in cui la *restitutio in integrum* – la «restaurazione di tutte le cose» del discorso di Pietro (*Atti degli Apostoli* 3, 21), simboleggiata qui dalla ricomposizione in unità dei due oggetti cristologici (BORCHMEYER 1991, 2003) – acquista piena evidenza scenica: dopo lunghissime traversie, la lancia viene *fisicamente* restituita allo 'sguardo' del Gral, tolto dallo scrigno. Le reliquie sono ricongiunte: «il sacro vaso, la santa augusta coppa, / ond'egli avea nell'Ultima Cena bevuto, / ov'anche il suo divin sangue era in croce fluito, / e insiem la lancia che l'aveva versato» (Così Gurnemanz aveva rievocato nell'atto primo la loro consegna a Titirel). Due tromboni elevano, in *piano* «espressivo», quella che conosciamo già come la versione 'redenta' del tema dell'Agape (la PAROLA REDENTRICE di Lorenz: *Erlösungswort*, es. 30): giunto al suo secondo segmento (es. 1, *L*<sub>2</sub>), il *Melos* non reclina più nella Figura del dolore (*Schm*), e in quella triade di do che vi era connessa, bensì si fonde direttamente col profilo ascendente della lancia (*L*<sub>3</sub>) e vi conclude il suo corso, armonicamente una quinta sopra l'inizio. Una versione 'affermativa' che – lo avevamo già notato a suo tempo – riplasma il tema nella direzione indicata dal primissimo schizzo del *Liebesmahlspruch* (vedi es. 5). Non solo: rimosso l'ostacolo della Figura del dolore, le fisionomie dei due temi dell'Agape e del Gral non sono mai apparse così vicine, tanto comunicanti (vedi la discussione alla nota 9). La muta preghiera avviata da Parsifal inginocchiato convoca immediatamente dopo in orchestra (negli archi – finora in silenzio –, nei corni e nei legni) il tema della fede (es. 3), anch'esso *piano*. È invece la voce umana a recare l'ultimo elemento mobilitato da Wagner per questo pannello: il primo della coppia di versi affidati al *Tutti* corale («Miracolo d'altissima salute!») viene intonato sul Detto del folle (es. 13), che fa ovviamente la sua ultima apparizione nella recentissima versione con la nona maggiore (cfr. nota 45). Del proseguo, faremo notare solamente l'impressionante ascesa attraverso il circolo delle quinte nelle enunciazioni corali della Parola redentrice, ottenuta sfruttando l'impulso 'a salire' insito in questa nuova forma del tema dell'Agape: un'apoteosi 'circolare' che in certo senso amplifica e trasfigura il Ciclo dell'Agape e del Gral (es. 2.1, *C*<sub>LG</sub>), generando quello che non sapremmo chiamare se non *Ciclo della Redenzione*. Nelle battute estreme della coda ci attende l'ultimo, memorabile gesto drammaturgico-musicale (es. 30): i legni e i corni va-

den «Gral» und versenkt sich, unter stummem Gebete, kniend in seinen Anblick. – Allmähliche sanfte Erleuchtung des «Gral». – Zunehmende Dämmerung in der Tiefe bei wachsendem Lichtschein aus der Höhe)

ALLE (mit Stimmen aus der mittleren, sowie der oberen Höhe, kaum hörbar leise)

Höchsten Heiles Wunder!

Erlösung dem Erlöser!

(Lichtstrahl: hellstes Erglühen des «Gral». Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte. – Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden. Amfortas und Gurnemanz huldigen kniend Parsifal, welcher den Gral segnend über die anbetende Ritterschaft schwingt)

(Der Bühnenvorhang wird langsam geschlossen).

sprofonda, con silenziosa preghiera, nella sua contemplazione. – Lento, mite raggiare del «Gral». – Penombra crescente in basso, mentre dall'alto cresce il bagliore)

TUTTI (con voci, così alla media come alla somma altezza, sommessamente, in modo appena percettibile)

Miracolo d'altissima salute!

Redenzione al Redentore!

(Raggio luminoso; abbagliante fulgore del «Gral». Dalla cupola scende a volo aperto una bianca colomba, arrestandosi sul capo di Parsifal. – Kundry, lo sguardo levato verso di lui, cade lentamente a terra esanime davanti a Parsifal. Amfortas e Gurnemanz, in ginocchio, rendono omaggio a Parsifal, il quale traccia col Gral un gesto di benedizione sui Cavalieri adoranti)

(La tela viene calata lentamente).

segue nota 46

rano infatti una versione imponente, allargata, del motivo del Gral; questa però s'interrompe a sorpresa sul La<sub>b</sub>, e lascia che sia l'Agape 'redenta', l'Erlösungswort – subentrato nelle trombe e nei tromboni a partire dalla terza battuta – a completarne il disegno (KINDERMAN 1995/2).

ESEMPIO 30

272/4/1:

*cresc.* *più cresc.* *f*

**Gral**

**Erlösungswort** cfr. es. 1

cfr. es. 1,  $L_2 = L_3$

Il senso della metafora è esplicito, ed illumina retrospettivamente le quattro ore abbondanti di musica del *Bühnenweihfestspiel*: la 'redenzione' dell'Agape dal suo *status corruptionis* (Agape  $\square$  Gral) – ossia la rimozione della Figura del dolore, il fattore di discordanza – ha restaurato infine la condizione di 'perfezione' (Agape = Gral) precedente alla Caduta (ossia al traviamiento di Amfortas). Una relazione tematica che era stata finora più o meno latente, si materializza finalmente con plastica evidenza.

Ed è su questa fulminante *restitutio in integrum* musicale – armonicamente, una solenne cadenza plagale IV-I in La bemolle maggiore – che Parsifal prende congedo dal suo pubblico, in un *piano* sussurrato dall'intera orchestra.

# Appendice I: La scena del Gral (atto I)

FIGURA 1

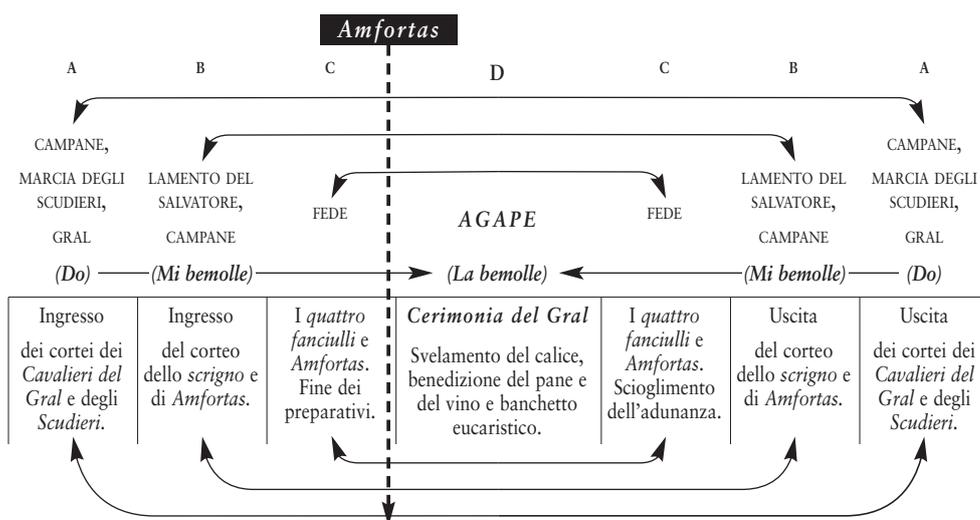
«Soave scampanio, come di campane di cristallo» (AP65, 28/8).	VOCI DI ADOLESCENTI <i>dalla zona intermedia della cupola</i>	VOCI DI FANCIULLI <i>dalla sommità della cupola</i>	( <i>Tessuto musicale</i> )
Corteo <i>da destra</i> dei CAVALIERI DEL GRAL che si dispongono in fila presso le due tavole imbandite. «Zum letzten Liebesmahle» («Volto all'ultima agape») DUE CORTEI DI SCUDIERI attraversano la sala.			CAMPANE, MARCIA DEGLI SCUDIERI, GRAL
Corteo <i>da sinistra</i> di QUATTRO FANCIULLI con lo scrigno del Gral, seguiti da SCUDIERI e FRATELLI SERVENTI che portano AMFORTAS sulla lettiga e lo depongono sul giaciglio.	«Den sündigen Welten» («Pei mondi peccatori»)		LAMENTO DEL SALVATORE, CAMPANE
I QUATTRO FANCIULLI posano lo scrigno sul tavolo di marmo. I CAVALIERI prendono posto.		«Der Glaube lebt» («La fede vive»)	FEDE
I QUATTRO FANCIULLI scoprono lo scrigno e svelano la coppa del Gral. AMFORTAS in preghiera sul calice.	VOCI ( <i>dall'alto</i> ) «Nehmet hin meinen Leib» («Prendete il mio corpo»)		
<i>Oscurità</i>			
<i>Raggio di luce sulla coppa, il Gral risplende</i>		«Nehmet hin mein Blut» («Prendete il mio sangue»)	
<i>AMFORTAS benedice vino e pane. Diradamento dell'oscurità, il Gral impallidisce</i>			
I QUATTRO FANCIULLI velano e rinchiudono il Gral nello scrigno. <i>Luce del giorno</i>			
I QUATTRO FANCIULLI distribuiscono il pane e il vino ai CAVALIERI, seduti all'agape.	«Blut und Leib der heiligen Gabe» («Sangue e corpo del dono divino»)	«Wein und Brot des letzten Mahles» («Vino e Pane dell'Ultima Cena»)	AGAPE
<i>Primo semicoro:</i> «Nehmet vom Brot» («Prendete del pane») <i>Secondo semicoro:</i> «Nehmet vom Wein» («Prendete del vino») <i>Entrambi i semicori:</i> «froh im Verein» («lieti e congiunti») I CAVALIERI si alzano e si abbracciano.			
«Selig im Glauben!» («Beati nella fede!»)	«Selig im Liebe!» («Beati nell'amore!»)	«Selig im Glauben!» («Beati nella fede!»)	(Coda: GRAL)

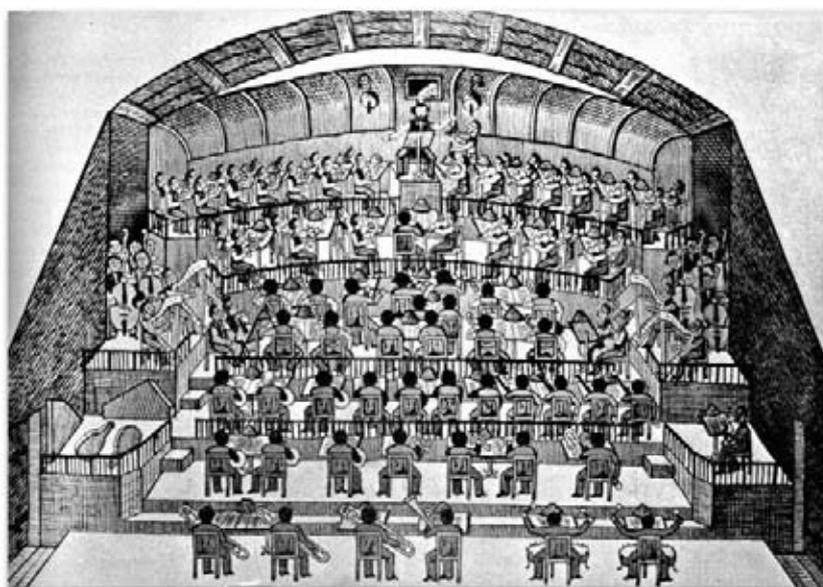
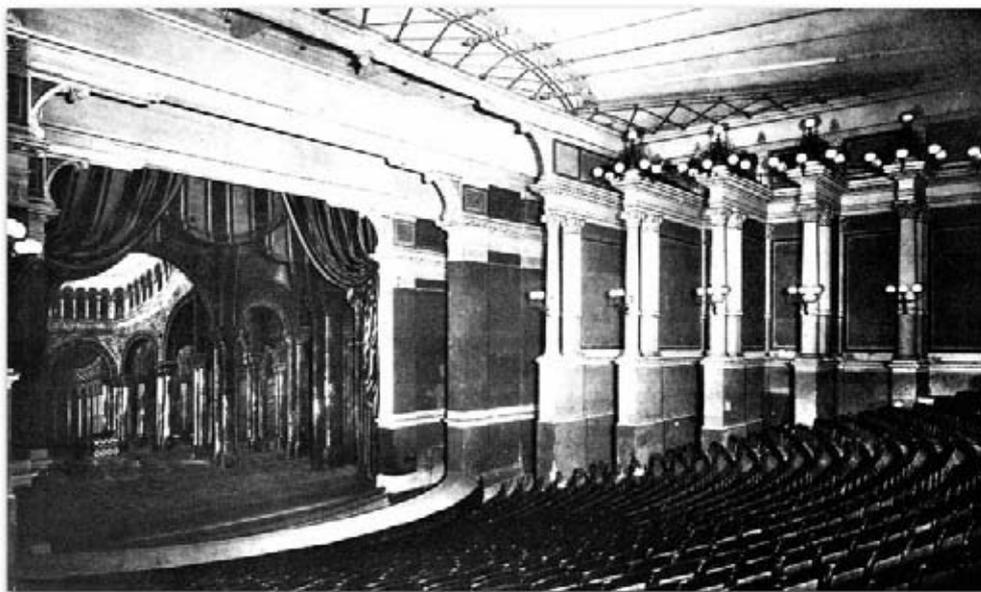
segue

segue FIGURA 1

I QUATTRO FANCIULLI si prendono cura di AMFORTAS e lo riaccompagnano alla lettiga.		FEDE
Corteo dei QUATTRO FANCIULLI, degli SCUDIERI e dei FRATELLI SERVENTI che portano via lo scrigno ed AMFORTAS (nello stesso ordine col quale sono venuti).		LAMENTO DEL SALVATORE, CAMPANE
Il corteo dei CAVALIERI abbandona la sala. Gli SCUDIERI attraversano ancora la sala. «Nuovo concerto di campane»		CAMPANE, MARCIA DEGLI SCUDIERI, GRAL

FIGURA 2





1. La sala del Festspielhaus in una foto del primo Novecento, con la scena del Tempio del Gral (è la scena originaria di Paul von Joukowsky (1845-1912), rimasta in uso fino al 1934).
2. La buca dell'orchestra di Bayreuth, in un disegno eseguito dal clarinetista Heinrich Venzl in occasione delle prove del *Parsifal*. Nel «golfo mistico», invisibile perché infossato rispetto al piano della sala e coperto, gli orchestrali sono disposti su sei file, digradanti dagli archi agli ottoni e percussioni. Il disegno coglie Wagner nell'atto di dare istruzioni, attraverso una botola, al Kapellmeister Franz von Fischer (1848-1918). Da *Opéra*, a cura di Andrés Batta, Köln, Könnemann, 2000 (edizione tedesca, 1998).

## L'orchestra

---

3 Flauti	4 Corni
3 Oboi	3 Trombe
Corno inglese	3 Tromboni
3 Clarinetti	Tuba bassa
Clarinetto basso	Timpani
3 Fagotti	2 Arpe
Controfagotto	
Violini I	
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

### *Musica di scena*

6 Trombe  
6 Tromboni  
Campane  
Cassa rullante (molto grave)  
Macchina per il tuono

---

*Parsifal* – testamento wagneriano – è la partitura che fa l'uso più scaltrito delle caratteristiche acustiche del Festspielhaus di Bayreuth. E quello sperimentato nel *Parsifal* è un suono in qualche modo 'altro', certamente diverso da quello del *Ring*, al punto che non sorprende vedere Debussy stigmatizzare il secondo e idolatrare il primo. Questa alterità è rimarcata anche da dati oggettivi. In particolare, rispetto all'opulenza della *Götterdämmerung* – penultima partitura wagneriana – il reparto degli ottoni sembra qui energicamente sfolto: i corni sono dimezzati (4 invece di 8), e manca del tutto quel quartetto poderoso di *Tenor-* e *Basstuben* (affidato al secondo gruppo di cornisti) che era stato espressamente concepito da Wagner per ispessire il suono del *Ring*; né si contano più una tromba bassa e un trombone contrabbasso. In realtà, questa contrazione è almeno parzialmente compensata dal folto schieramento dietro le quinte destinato al-

la musica di scena (oltretutto rinforzabile con *Militärmusik-Instrumente*, gli ottoni delle bande militari); si potrebbe quindi parlare – almeno per certe sezioni della partitura – di una *ridislocazione* del suono degli ottoni all'interno dello spazio drammaturgico/teatrale.

Una novità rappresentò invece l'impiego del controfagotto: desideroso di dare un 'contrabbasso' ai legni, ma riluttante a servirsi dei vecchi modelli di controfagotto, nell'ottobre 1879 Wagner fu infine persuaso dal suono del *Kontrafagott* di Heckel, e si risolse ad adottarlo nella sua ultima prova.

Il «soave scampanio, come di campane di cristallo» (AP65, 28/8) – tassello cruciale nell'immaginario sonoro del *Parsifal* – creò al compositore – e a generazioni di direttori dopo di lui – non pochi grattacapi. Come ebbe ad osservare a suo tempo Cecil Forsyth con il suo consueto *humour* britannico, disgraziatamente solo una grande campana ha il suono che dovrebbe avere una grande campana;<sup>1</sup> e trascinarne una in un teatro non è esattamente una pratica facile da sbrigare, non parliamo di quattro. La ricerca di un surrogato fu estenuante, e invariabilmente frustrata da una certa delusione: dai tam-tam cinesi cui aveva originariamente pensato Wagner, al 'visionario' marchin-gegno ideato da Mottl (un ibrido tra un pianoforte a coda e un tavolo da biliardo, secondo l'inclemente Forsyth).<sup>2</sup> Ultimamente, l'elettronica ha offerto soluzioni ritenute praticabili e vantaggiose (una godibile narrazione dei dettagli di tutta la faccenda è disponibile *on line*, dalla penna di Derrick Everett).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> CECIL FORSYTH, *Orchestration*, London, Macmillan, 1935<sup>2</sup> (rist. New York, Dover, 1982), pp. 52 e segg.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> <http://home.c2i.net/monsalvat/bells.htm>.

## Le voci

The image displays five staves of musical notation, each representing a different vocal role. From top to bottom, the roles are Kundry, Parsifal, Amfortas, Gurnemanz, and Klingsor. Each staff shows a melodic line with a fermata at the end, indicating a sustained note. The notation is in various clefs (soprano, alto, and bass) and includes a key signature of one flat (B-flat).

«Perché [Wagner] ha voluto solo voci d'uomini alla fine?» è la sconfortata domanda che Leonie Rysanek poneva alla sua intervistatrice nel 1981.<sup>1</sup> Domanda che nel suo totale candore – sappiamo bene come le avrebbero risposto alcuni esegeti wagneriani – punta il dito sulla caratteristica più evidente della scrittura vocale di *Parsifal*: l'assoluto predominio, tra i solisti, delle voci virili. Dalle quali cominciamo la nostra rapida rassegna. Molto distante dalla figura del classico *Heldentenor*, il 'tenore eroico' alla Siegfried dall'impressionante volume di fuoco, il ruolo di Parsifal si muove in un ambito per lo più medio (e a tratti 'baritonale'), con escursioni nell'acuto che non eccedono il La. Il profilo è insomma quello di un tenore 'lirico spinto', a metà appunto tra il lirismo (e la tessitura più acuta) di un Lohengrin e il maggiore peso drammatico (e la tessitura più grave) della voce di un Siegmund. Tecnicamente non

proibitivo, il personaggio pone nondimeno due onerose difficoltà d'interpretazione: la necessità di tracciare col timbro della voce il percorso di maturazione psicologica che conduce dal 'folle' dell'atto primo, al Parsifal-re che chiude il terzo; e – apparentemente strano a dirsi – le ripetute porzioni del dramma nelle quali Parsifal è presenza attiva ma silenziosa, che debbono essere adeguatamente riempite di significato dall'interprete.<sup>2</sup> Non meno 'mediana' è la cifra vocale del ruolo di baritono di Amfortas, oscillante tra l'eroismo di Wotan e i toni lirici di un Wolfram; ed estensione baritonale ha anche Klingsor, che tuttavia esige – a sostanziale parità di ambito vocale – ben altri colori rispetto al sofferente custode del Gral, come testimoniano diversi infelici tentativi di

<sup>1</sup> LEONIE RYSANEK, *Kundry, sainte et péchessse*, «L'Avant-Scène Opéra», 213, 2003, p. 164.

<sup>2</sup> Cfr. PLACIDO DOMINGO, *Les deux voix du rôle*, *ivi*, p. 166.

passare da un ruolo all'altro. La tenuta è infine la dote indispensabile dell'interprete di Gurnemanz, basso d'estensione piuttosto centrale (non scende sotto il Sol<sub>b1</sub>) che ha solleticato nel corso dei decenni l'interesse di baritoni 'eroici', di baritoni-bassi e bassi-baritoni, bassi profondi e bassi 'cantanti' – tutti egualmente alle prese con le insidie di una parte che si segnala per lunghezza nel contesto del *Parsifal*.

In netta minoranza, ma scolpita e messa in risalto da una duplicità di fondo è l'unica parte solistica femminile, quella temibile di Kundry. Sotto i nostri occhi il ruolo si sdoppia, fluttuando tra tessitura di mezzo- (Brangäne, Waltraute) e di soprano (Isolde, Brünnhilde), in una irrisolutezza di fondo che disegna un tracciato tra i più originali della storia dell'opera: un canto intermittente e sovente mezzosopranile nell'atto primo; l'impervia scrittura vocale del secondo, compendiata dalla terribile escursione della 'risata' – un gesto che attacca da un Si<sub>4</sub> non preparato (registro acuto di soprano) e precipita per due ottave fino al Do<sub>#3</sub> (cfr. nota 36) –; e un atto terzo che si esaurisce (letteralmente) in quattro crome, gettando le interpreti nelle braccia di un comprensibile senso di frustrazione.<sup>3</sup>

Unica altra presenza femminile a ritagliarsi un ruolo vocale degno di nota è la prima Fanciulla-fiore, che nell'atto secondo è chiamata a sostenere un ruolo di seduttrice relativamente impegnativo.

---

<sup>3</sup> «Cela me frustre de n'avoir qu'à dire: "Dienen... Dienen..."!» (LEONIE RYSANEK, *Kundry, sainte et pécheuse* cit., p. 164).

## *Parsifal*, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Accantonata l'iniziale lettura nietzschiana di un lavoro del tutto separato dai precedenti, che addirittura quasi rinnega le conquiste testimoniate dal *Tristan* e dalla Tetralogia, ha prevalso nel tempo la teoria di chi invece ne riconosce lontane anticipazioni in più momenti della precedente vicenda creativa wagneriana.

A conferma di tale continuità, si sono evidenziate di volta in volta le affinità di *Parsifal*, per esempio, con la contrapposizione fra amor sacro ed amor profano in *Tannhäuser*; con il tema della rinuncia, legato a quella spiritualità buddista che già interessò il compositore (come pure il pensiero di Schopenhauer), al punto da accarezzare l'idea del dramma, di soggetto appunto buddista, *Die Sieger (I vincitori)*. Del «puro folle» (secondo la discutibile etimologia 'arabica' di «Parsifal» proposta da Wagner nel libretto, per il tramite di Kundry) si è osservata la somiglianza con il più muscolare Siegfried, altro grande 'ingenuo' del teatro wagneriano. Si è rammentato poi come, in una delle ipotizzate conclusioni del *Tristan*, Wagner avesse previsto l'impiego di Parsifal come *Deus ex machina*, redentore del notturno eroe dal dolore d'una ferita – ferita, fondamentalmente, del vivere – che non può non ricordare quella d'Amfortas, votato come Tristan al *cupio dissolvi*.

Si è sottolineato inoltre come, proprio durante la gestazione del *Tristan*, Wagner si fosse avvicinato al modello letterario assunto per il *Parsifal*: il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Si è ricordata l'agape sacra del brano sinfonico-corale *Das Liebesmahl der Apostel* (1843). Si è notato, infine, come la produzione drammaturgica wagneriana anticipi e rovesci la *fabula*, collegando a più di trent'anni di distanza *Parsifal* a *Lohengrin*, l'eroe che rivelava alla fine della propria avventura di essere figlio appunto di Parsifal e cavaliere del Gral.

Quanto a Wagner, ammesso e non concesso che si debba credere alla sua «autobio(agio)grafia», egli scrisse d'aver concepito per la prima volta l'idea d'un dramma sull'eroe cantato da von Eschenbach nel venerdì santo del 1857. La stesura del testo si sarebbe dilungata per il ventennio comprendente il lavoro alla Tetralogia, al *Tristan* e ai *Meistersinger*, fino al 1877, anno della pubblicazione con l'editore Schott. (Quest'ultima è ovviamente una data certa, come quella del compimento della partitura, gennaio 1882, e della *prima*, 26 luglio 1882, al Festspielhaus di Bayreuth.)

Assodata la continuità d'un'esperienza e d'una personalità creativa, dovrebbe esser chiaro a tutti che «continuità» non esclude «evoluzione», ma si unisce, si mescola ad essa. L'atletico Siegfried soccombe precisamente perché gli manca la consapevolezza: quanto il più mite Parsifal invece conquista. La decisione di Tannhäuser è per l'amor profano (salvo redenzione *in extremis*), quella di Parsifal è per l'amor sacro. Il *cupio dissolvi* di Tristan è legato sì all'insopportabilità della vita, ma è, in quanto viatico all'eterna beatitudine del non-essere, una scelta paradossalmente positiva: tutt'affatto opposta, dunque, al desiderio puramente autodistruttivo di Amfortas. Ed ancora, la palingenesi conclusiva della Tetralogia segna l'olocausto del mondo preistorico ed apre la



Ernst Georg Rüegg (1883-1948), manifesto per *Parsifal* allo Stadttheater di Zurigo, 1913.

nuova era della storia (la storia degli uomini): tutto l'opposto del ristabilimento d'un perduto equilibrio osservabile nel *Parsifal*.

Se dunque Nietzsche aveva almeno un po' esagerato nella provocazione, nelle sue parole c'era qualcosa di vero. È in effetti osservabile, nel contenuto poetico di *Parsifal*, un tratto che può apparire persino regressivo: le soluzioni fino ad allora prospettate nei vari drammi musicali potrebbero, durante la gestazione dell'ultimo suo capolavoro, esser state considerate da Wagner nulla più che illusioni, incapaci d'intaccare il nodo centrale del 'problema' del vivere e della sua inquietudine (che per Wagner, come proprio Nietzsche avrebbe notato nel 1883, comportava la vera «maledizione della sua vita»: una «sessualità incredibilmente morbosa», tale da rendere tutt'altro che astratte possibilità le alternative percorse da Klingsor e da Parsifal).

Con l'ambivalenza estetica e stilistica convive, in *Parsifal*, quella 'ideologica' e privata (manifestatasi anche al 'pagano' Nietzsche suscitandone l'inquietudine incredulità) che accompagnò Wagner per tutta la vita: la domanda sul trascendente, il dubbio circa la veridicità delle 'risposte' già date a questa domanda... Per quanto ci riguarda, oggi abbiamo capito che l'opera d'arte può essere considerata un valore in sé: che la si può apprezzare anche senza dividerne i contenuti, aldilà dunque di qualsiasi riserva ideologica, filosofica o religiosa.

## Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

### Argomento

#### ATTO PRIMO

*Sul far del giorno, nella radura d'una foresta, presso un lago, nel dominio del Gral.* Gurnemanz, cavaliere anziano del Gral, sveglia due scudieri esortandoli alla preghiera. Si attende il re Amfortas, oppresso da una ferita sempre aperta, che la misteriosa Kundry vuol curare con un balsamo dell'Arabia. Dopo che il corteo esce per accompagnare il re a un bagno lenitivo nel lago, Gurnemanz prende le difese di Kundry, malvista dagli scudieri, assicurando che ha sempre servito fedelmente i cavalieri del Gral. Quindi le si rivolge direttamente, chiedendole dove fosse quando Amfortas tornò al castello piagato, e privo della sacra lancia. Kundry, in disparte, risponde evasivamente, assumendo uno sguardo torvo.

Gli scudieri interrogano Gurnemanz sulle vicende legate al Gral; egli allora racconta di come il padre di Amfortas, Titurel, avesse ricevuto dagli angeli la lancia con cui Longino aveva trafitto Cristo ed il sacro calice – il Gral, appunto – usato da Cristo nell'ultima cena e serbato poi da Giuseppe d'Arimatea per raccogliere il sangue colato dalla ferita. Titurel aveva costruito il castello di Monsalvat, ov'era accorsa una schiera di eletti e puri cavalieri per custodire le sacre reliquie, traendo energia nella contemplazione del Gral. Klingsor, tuttavia, fu escluso dal consesso: non aveva saputo redimersi dal peccato e, per salvarsi dalle tentazioni della carne, si era evirato. Da quel gesto un incantesimo demoniaco aveva fatto germinare, in pieno deserto, il giardino incantato ov'egli vive: luogo popolato da incantevoli fanciulle che seducono i custodi del Gral, dannandoli. Il peccato, del resto, aveva colpito per primo Amfortas che, intrattenutosi con una donna bellissima, aveva perduto la lancia, ora nelle mani di Klingsor, procurandosi la piaga mai più guarita. Il mago può dunque dominare il destino di Monsalvat e del suo tesoro. Fa sperare solamente la profezia ricevuta da Amfortas: un puro folle, divenuto sapiente per la consapevolezza dell'altrui dolore, recupererà la lancia. (Durante il lungo racconto di Gurnemanz Kundry si contorce con selvaggia inquietudine.)

Delle grida provengono dal lago: un ragazzo sconosciuto (Parsifal) ha ucciso uno dei sacri cigni. Il giovane viene interrogato, ma non conosce né il proprio nome né quello del padre; sa solo d'aver abitato da sempre nel bosco e che il nome di sua madre è Herzeleide (Mal di cuore). Kundry ne sa qualcosa in più: suo padre è Gamuret; lui è cresciuto in piena solitudine, riuscendone fortificato. Quindi si rivolge al misterioso ragazzo e gli comunica che sua madre è morta. Lui la aggredisce; ella si divincola e si dilegua.

Gurnemanz decide di portare con sé il giovane al castello; quando realizza che la sua sprovvedutezza lo rende ignaro persino dell'esistenza del Gral comincia a sperare che si tratti del «puro folle». I due s'incamminano attraverso la foresta. Dopo non breve trasferta («spazio qui diventa

il tempo», spiega Gurnemanz) i due giungono all'interno d'un santuario illuminato da una luce che penetra dall'alto e pervaso dal suono delle campane. Gurnemanz invita il giovane ad osservare: si appresta la cerimonia dello scoprimento del sacro Gral.

Amfortas viene portato davanti ai cavalieri per celebrare il rito, spronato dal vecchio Titurel, ma è riluttante: peccatore, ad ogni rinnovata visione del Gral sente crescere a dismisura il dolore della ferita. La funzione viene comunque portata a termine, mentre lo sconosciuto appare profondamente scosso dalla sofferenza del re. Gurnemanz gli chiede se abbia compreso qualcosa dell'accaduto e di fronte al suo totale disorientamento lo caccia in malo modo dal santuario. Una voce dall'alto ne accompagna però l'uscita ripetendo le parole dell'oracolo: «Per compassione sapiente / il puro folle»; voci in coro rispondono «Beato nella fede!».

#### ATTO SECONDO

*Castello incantato di Klingsor.* Il mago attende l'arrivo di Parsifal e si prepara a perderlo. A tal fine Klingsor evoca Kundry: diavolessa, rosa d'inferno, Erodiade che ha già sedotto e condotto alla perdizione Amfortas. Dapprima ribelle all'idea di sottomettersi nuovamente alle forze del male, Kundry finisce per assoggettarvisi un'altra volta. Il castello di Klingsor scompare ed al suo posto si materializza il giardino incantato. Il giovane giunge ed è stupefatto dal meraviglioso luogo, popolato di splendide Fanciulle-fiore che lo attorniano per sedurlo. Ciascuna di esse lo desidera, a gara; ma tutte vengono fermate dall'apparizione di Kundry, che per la prima volta chiama il giovane col suo nome: «Parsifal», ed egli ricorda un sogno in cui la madre lo chiamava allo stesso modo. Le Fanciulle-fiore si allontanano e Kundry spiega al giovane il significato di quel nome, datogli dal padre Gamuret: «Parsi» significa «puro»; «Fal» vuol dire «folle». Kundry gli narra quindi il momento della sua infanzia, quando la perdita della madre Herzeleide pose fine al suo grande amore per la donna. Parsifal rivive un trauma violento, e per Kundry è il momento della mossa decisiva: gli offre il proprio amore al posto di quello materno baciandolo sulla bocca. Parsifal ha un sobbalzo: si sottrae all'abbraccio mentre sente rivivere in sé il dolore della ferita di Amfortas. La condivisione della pena lo ha reso consapevole: sapiente per compassione. Egli allora s'inginocchia ed invoca il Redentore, facendosi carico della colpa di Amfortas.

Kundry allora cerca di riguadagnare la fiducia di Parsifal, narrandogli la propria stessa maledizione, nata in seguito al momento in cui aveva deriso Cristo mentre saliva al Golgota, ma questi non cade in trappola. Kundry allora evoca Klingsor, che appare d'improvviso scagliando contro Parsifal la sacra lancia. Questa miracolosamente si ferma a mezz'aria prima di colpirlo. Parsifal la afferra e con essa compie il segno della croce: immediatamente il castello di Klingsor crolla ed il giardino inaridisce. Nell'attimo della partenza Parsifal si rivolge a Kundry con le parole «tu sai dove mi potrai ritrovare!».

#### ATTO TERZO

*Nel dominio del Gral. Paesaggio primaverile con un prato fiorito, ai margini del bosco.* Molto tempo è trascorso. Gurnemanz, l'aspetto d'un povero vecchio, sente un lamento e scopre fra gli arbusti Kundry. La donna appare quasi paralizzata e riesce solo a ripetere parole dal significato oscuro: «servire... servire». Egli cerca di darle conforto. Sopraggiunge allora un altro cavaliere, completamente armato ed irricoscibile; Gurnemanz lo saluta, senza ottenerne risposta. Lo sconosciuto pianta la lancia a terra e s'inginocchia in preghiera togliendosi l'elmo: Gurnemanz riconosce Parsifal e la sacra lancia.

Parsifal gli racconta la propria avventura. Gurnemanz gli illustra l'inevitabile decadenza dell'ordine dei cavalieri. Parsifal se ne attribuisce la colpa. Kundry, come Maddalena con Cristo, gli

lava i piedi e li asciuga con i propri capelli; Gurnemanz lo unge re del Gral. Parsifal allora battezza Kundry mentre la stessa natura circostante risponde alla santità di quel giorno (è venerdì santo) mostrandosi in tutto il proprio luminoso splendore.

Gurnemanz e Parsifal si dirigono alla volta del castello. Titurel è morto, Amfortas è certo di esserne responsabile ed anela alla fine, invitando i cavalieri a trafiggerlo. Fra essi si fa largo Parsifal, che lo tocca con la lancia sacra: la ferita immediatamente si rimargina. Parsifal, nuovo re, ordina che si proceda alla cerimonia dello scoprimento del sacro Gral, ridonato all'antica purezza. Nella cosmica gioia della ritrovata integrità una colomba bianca si adagia sul capo di Parsifal, mentre risuona un ultimo verso enigmatico: «Redenzione al Redentore!».

## Argument

### PREMIER ACTE

*Au lever du jour, dans une clairière de la forêt, près d'un lac, dans le domaine du Graal.* Le vieux chevalier Gurnemanz réveille deux écuyers en les exhortant à la prière. On attend le roi Amfortas, tourmenté par une blessure toujours ouverte, que la mystérieuse Kundry veut soigner avec un baume d'Arabie. Après le passage du cortège qui accompagne le roi à un bain lénitif dans le lac, Gurnemanz prend la défense de Kundry, mal vue par les écuyers, en assurant qu'elle a toujours servi fidèlement les chevaliers du Graal. Ensuite il s'adresse directement à la femme et lui demande où était-elle quand Amfortas revint blessé au château, ayant perdu la lance sacrée. Kundry, se tenant à l'écart, donne une réponse évasive, en les regardant d'un œil torve.

Gurnemanz, interrogé par les écuyers sur les événements liés au Graal, raconte comment le père d'Amfortas, Titurel, avait reçu des anges la lance avec laquelle Longinus avait transpercé le flanc du Christ et le calice sacré – le Graal, justement – où le Christ avait bu pendant la Cène, que Joseph d'Arimathie avait gardé et ensuite employé pour recueillir le sang coulé de la blessure. Titurel avait alors édifié le château de Montsalvat, où une troupe de nobles et purs chevaliers s'était rassemblée pour protéger les saintes reliques, puisant de l'énergie à la contemplation du Graal.

Klingsor fut cependant rejeté de la confrérie: comme il n'avait pas su tuer en lui le péché, il s'était émasculé de sa propre main pour échapper aux tentations de la chair. De ce geste, grâce à un sortilège diabolique, surgit en plein désert le jardin enchanté où il vit maintenant, entouré de jeunes filles ravissantes qui séduisent les gardiens du Graal, en les damnant. Le même Amfortas avait ainsi succombé au péché: tandis qu'il s'entretenait avec une femme de merveilleuse beauté, Klingsor s'était emparé de la lance sacrée et lui avait infligé cette plaie qui est toujours ouverte. Le magicien peut donc dominer le destin de Montsalvat et de son trésor. Il reste un seul espoir, selon la prophétie qui a été révélée à Amfortas: un chaste fol, rendu sage par la pitié du douleur des autres, recouvrera la lance. (Pendant le long récit de Gurnemanz, Kundry se tord, en proie à un émoi sauvage.)

Des cris se font entendre du côté du lac: un garçon inconnu (Parsifal) a tué un des cygnes sacrés. On l'interroge, mais il ne connaît pas son nom, ni celui de son père; il sait seulement qu'il a toujours vécu dans la forêt et que sa mère s'appelle Herzeleide (mal au cœur). Kundry en sait davantage: elle révèle que son père s'appelait Gamuret et qu'il a grandi en solitaire. Puis elle ajoute que sa mère est morte. Le mystérieux garçon lui saute à la gorge, avant de s'effondrer; Kundry lui apporte de l'eau et s'éloigne.

Gurnemanz décide de ramener le jeune homme au château; lorsqu'il se rend compte que son ingénuité est telle qu'il ignore l'existence même du Graal, le vieux chevalier commence à espérer



Figurina Liebig.

qu'il s'agisse vraiment du «chaste fol» attendu. Les deux hommes s'acheminent vers le château à travers la forêt. Au bout d'un étrange parcours («Le temps ici se fait espace», explique Gurnemanz), les deux hommes se retrouvent à l'intérieur d'un sanctuaire, dans une vaste salle éclairée par le haut et envahie par le son des cloches. Gurnemanz exhorte le garçon à regarder bien: la cérémonie du dévoilement du Graal est sur le point de commencer.

Amfortas est porté devant l'autel pour qu'il puisse célébrer le rite, mais il hésite, bien que Titurel l'exhorte à commencer: à cause de son péché, à chaque vision renouvelée du Graal ses souffrances augmentent au-delà du supportable. Il accomplit toutefois son office, pendant que l'inconnu paraît profondément ému par la douleur du roi. Gurnemanz lui demande s'il a compris quelque chose de ce qu'il a vu, mais comme il reste muet, le vieux chevalier, exaspéré, le pousse rudement dehors. Pourtant, une voix venant de la coupole accompagne sa sortie en répétant les paroles de la prophétie: «Par pitié sage, le chaste fol»; et des voix répondent en chœur «Bienheureux dans la foi!».

#### DEUXIÈME ACTE

*Dans le château enchanté de Klingsor.* Le magicien attend l'arrivée de Parsifal et s'apprête à le perdre. Dans ce but, il évoque Kundry, la diablesse, beauté d'enfer, Hérodiade qui a déjà séduit et mené à la perdition Amfortas. Kundry se révolte; elle ne veut pas se soumettre aux forces du mal, mais ne peut pas résister au pouvoir du magicien. Le château de Klingsor disparaît et le jardin enchanté se matérialise à sa place. Parsifal arrive et contemple avec stupeur ce lieu merveilleux, peuplé de splendides Filles-fleurs qui l'entourent pour le séduire. Elles se disputent en vain ses faveurs, mais elles s'arrêtent à l'apparition de Kundry, qui pour la première fois appelle le jeune homme

par son nom: Parsifal. Il se rappelle alors que sa mère, jadis, l'avait appelé ainsi en rêve. Les Filles-fleurs se dispersent et Kundry lui explique le sens de ce nom, qui lui a été donné par son père Garmuret: «Parsi» signifie «chaste» et «Fal» veut dire «fol». Kundry lui parle ensuite de son enfance, évoque l'amour de sa mère et la mort de celle-ci provoquée par sa fuite. Parsifal en est violemment bouleversé; Kundry en profite pour lui offrir son amour à la place de celui de sa mère et l'embrasse sur la bouche. Parsifal tressaillit et s'arrache de ses bras: il a senti la douleur de la blessure d'Amfortas brûler dans son cœur. En partageant sa peine, il est devenu conscient: sage par pitié. Il s'agenouille et invoque le Rédempteur, en prenant sur soi la faute d'Amfortas.

Pour regagner sa confiance, Kundry lui raconte alors sa propre malédiction: elle s'était moquée du Christ en croix. Mais comme Parsifal ne tombe pas dans le piège, elle évoque Klingsor, qui apparaît tout à coup brandissant la lance sacrée. Mais l'arme s'arrête miraculeusement et reste suspendue dans l'air avant de frapper Parsifal, qui la saisit et trace avec elle le signe de la croix. Aussitôt le château s'écroule et le jardin se transforme en un désert. Avant de partir, Parsifal se retourne vers Kundry et lui adresse ces mots: «Tu sais où tu pourras me retrouver».

#### TROISIÈME ACTE

*Dans le domaine du Graal. Paysage printanier avec un pré en fleurs, à la lisière de la forêt.* Des années ont passé. Gurnemanz, très vieilli, entend une plainte et découvre Kundry cachée dans les buissons. La femme est presque raidie et ne fait que répéter les mêmes mots: «Servir... servir». Le vieillard tâche de la réconforter. Un autre chevalier arrive, revêtu d'une armure noire qui le rend méconnaissable; Gurnemanz le salue, mais n'obtient pas de réponse. L'inconnu plante sa lance en terre, ôte son casque et s'agenouille en prière: Gurnemanz reconnaît alors Parsifal et la lance sacrée.

Parsifal lui raconte son aventure et Gurnemanz, à son tour, lui apprend la décadence inévitable de l'ordre des chevaliers. Parsifal se blâme et se désespère. Kundry, comme Marie-Madeleine avec le Christ, lui lave les pieds et les essuie de ses cheveux; Gurnemanz oint son front et le proclame roi du Graal. Ensuite Parsifal baptise Kundry, pendant que la nature même, autour d'eux, semble s'irradier d'un éclat extraordinaire: c'est le charme du vendredi saint.

Gurnemanz et Parsifal se rendent au château. Titirel est mort; Amfortas s'en tient pour coupable et n'espère plus que la mort. Il exhorte les chevaliers à le transpercer, mais Parsifal avance et touche sa blessure de la pointe de la lance sacrée: la plaie se referme aussitôt. Le nouveau roi Parsifal ordonne que le Graal soit dévoilé: c'est lui qui élève le saint calice rayonnant de lumière. Dans le bonheur sublime de la pureté retrouvée, une blanche colombe descend du ciel et plane sur la tête de Parsifal, pendant qu'un dernier vers énigmatique retentit: «Rédemption au Rédempteur!».

## Synopsis

#### ACT ONE

*Dawn in a clearing in a forest, near a lake in the kingdom of the Grail.* Gurnemanz, a veteran knight of the Grail, wakes two esquires for prayer. They are waiting for King Amfortas who is suffering from an incurable wound, which the mysterious Kundry is going to heal with a balsam from Arabia. Once the train has left to accompany the king for his curative bathe in the lake, Gurnemanz defends Kundry who is disliked by the esquires, and assures them she has always served the knights of the Grail with great faith. He then turns to her directly and asks where she had been when Amfortas returned wounded to the castle and without the holy spear. Kundry is aloof and replies evasively, glowering.

The esquires are questioning Gurnemanz about the events linked to the Grail. He then tells them how the angels entrusted Titurel, Amfortas' father, with the spear that wounded Christ and the holy chalice – the Grail – used by Christ during the Last Supper and then kept by Giuseppe d'Arimatea to collect his blood when he was crucified. Titurel built the castle of Monsalvat as a sanctuary where the relics were then protected by an order of especially chosen pure knights who were fortified by energy from the Grail. However, Klingsor was excluded from this – he had not been able to deliver himself from sin and castrated himself to save himself from the sins of the flesh. The result of this act was an evil spell that created an enchanted garden in the middle of the desert, and it was here that he lived – a place full of bewitching young girls who seduce the guardians of the Grail, thereby damning them. Furthermore, the very first to be seduced was Amfortas who was bewitched by a beautiful woman and lost the Spear, which was now in the hands of Klingsor, thus resulting in the wound that refused to heal. The magician therefore had complete control over the destiny of Monsalvat and its treasure. The only hope left is that of the prophecy Amfortas was given – a pure fool, who becomes wise through compassion for the pain of others will retrieve the Spear. (While Gurnemanz is telling this long tale, Kundry writhes in a moment of extreme disquiet).

Cries are heard from the lake. An unknown young man (Parsifal) has killed one of the sacred swans. The young man is questioned but he knows neither his name nor that of his father. He only knows he has always lived in the woods and his mother's name is Herzeleide (Heart's sorrows). Kundry knows more – his father is Gamuret. He grew up in complete isolation, but as a result is made stronger. She turns to the young boy and tells him that his mother is dead. He attacks her but she manages to get away and disappears.

Gurnemanz decides to take the young man with him and when he realises that he is so simple-minded he is even completely unaware of the existence of the Grail, he begins to hope that he is the «pure fool». Together they head towards the forest. They go just a short distance («time becomes space», Gurnemanz explains) before reaching a sanctuary illuminated by a light from above and resounding with the echo of bells. Gurnemanz tells the young man to watch closely – he is about to witness the ceremony of uncovering the Grail.

Amfortas is brought before the knights to celebrate the rite, spurred on by the elderly Titurel but he is hesitant – since he is a sinner, each renewed vision of the Grail only increases the pain of his wound. However this vision is completed while the stranger appears to be deeply moved by the king's suffering. Gurnemanz asks him if he understood anything of what he had witnessed and when he shows the most total lack of comprehension, Gurnemanz sends him away from the sanctuary in disappointment. However, a voice from above accompanies him on his way, repeating the oracle's words: «“Pure fool / made wise by compassion”»; the choir replies «Blessed in faith».

#### ACT TWO

*Klingsor's enchanted castle.* The magician is awaiting Parsifal's arrival and getting ready to destroy him. Klingsor summons Kundry to assist him. She appears as a she-devil, a rose from hell, Erodiade, the very one who had already seduced Amfortas and condemned him to damnation. At first she rebels at the idea of succumbing once more to evil, but she ends up yielding once more. Klingsor's castle disappears and is replaced by the enchanted garden. The young man arrives and is amazed at the beauty of the place, full of splendid flower maidens who surround him trying to seduce him. They are all competing in their desire for him but are suddenly stopped by the appearance of Kundry who calls the young man by his name for the first time: «Parsifal», and it reminds him of a dream in which his mother was calling him in the same manner. The flower



Hans Röhm (1877-1956), *Parsifal*. Cartolina postale. Da JORDI MOTA-MARÍA INFIESTA, *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Tübingen, Grabert-Verlag, 1995.

maidens leave and Kundry explains the meaning of the name his father Gamuret gaveto the young man: «Parsi» means «pure» while «Fal» means «mad».

Kundry then tells him about the moment in his childhood when his mother Herzeleide died, and thereby his love for all women. Parsifal has a violent shock and Kundry takes advantage of this moment for her decisive move – she offers him her own love to replace that of his mother, kissing him on the mouth. Parsifal recoils and distances himself, understanding the pain of Amfortas's wound. Sharing this pain has made him aware – made wise through compassion. He falls on his knees and evokes the Redeemer, taking Amfortas's guilt on his own shoulders.

Kundry then tries to win back Parsifal's trust by telling him of her own curse, which was the result of laughing at Christ while he was on his way to be crucified, but he is not deceived. Kundry then summons Klingsor who appears immediately and hurls the holy spear at Parsifal. Miraculously it stops in midair before hitting him. Parsifal grasps it and makes the sign of the cross – at which Klingsor's castle crumbles immediately and the garden withers. Just as he is leaving, Parsifal turns to Kundry with the words «You know where you can find me again!»

#### ACT THREE

*In the kingdom of the Grail. Spring landscape with a meadow in bloom, near the edge of the woods.* Years have gone by. Gurnemanz, now resembling a poor elderly man, hears someone groaning and discovers Kundry in the undergrowth. The woman seems to be almost paralysed and do nothing but repeat words whose is unclear: «to serve ... to serve». He tries to comfort her. Another knight arrives, this one is armed and unrecognisable; Gurnemanz greets him but receives

no reply. The stranger thrusts the spear into the ground and kneels down in prayer, removing his helmet – Gurnemanz recognises Parsifal and the holy spear.

Parsifal tells him of his adventures. Gurnemanz explains the inevitable decay of the order of the knights and Parsifal says he is to blame. As did Magdalena with Christ, Kundry washes his feet and dries them with her own hair, just like Magdalena with Christ. Gurnemanz proclaims him King of the Grail. Parsifal then baptizes Kundry while the nature surrounding them responds to the holiness of the day (it is Easter Friday), showing itself at its finest.

Gurnemanz and Parsifal head towards the castle. Amfortas holds himself responsible for Titurel's death and now does nothing but desire the end, begging his knights to stab him. Amongst them is Parsifal who touches him with the holy spear – the wound disappears instantaneously. Parsifal, the new king, orders that the ceremony of uncovering the holy Grail shall be carried out, restored to its original purity. In the cosmic joy of this new found unity, a white dove lands on Parsifal's head, while voices sing a final mysterious verse: «Saviour to the Redeemer!».

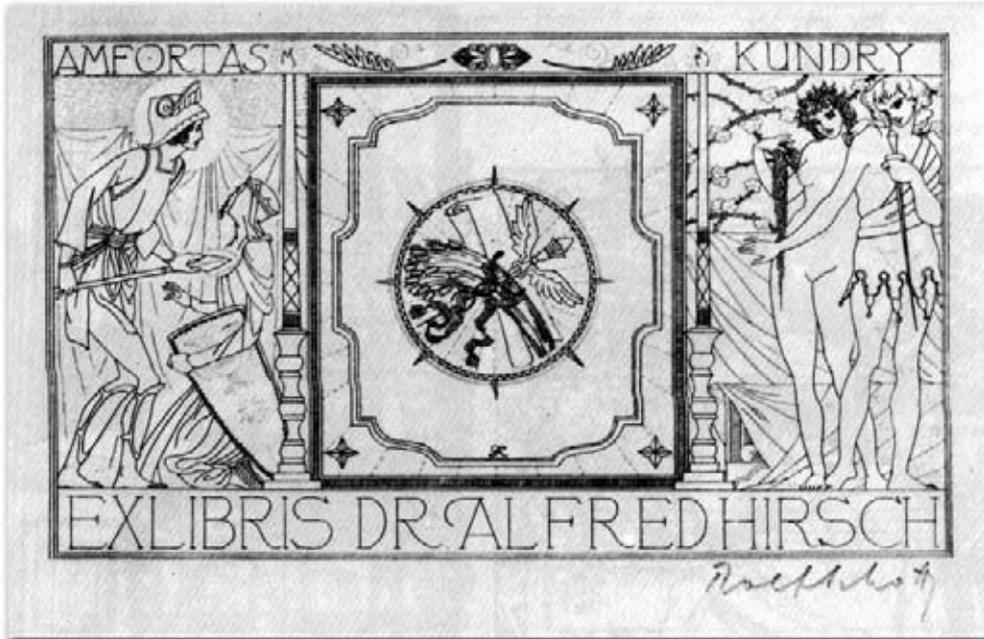
## Handlung

### ERSTER AKT

*Im Morgengrauen auf einer Waldlichtung in der Nähe eines Sees, im Gebiet des Grals.* Er alte Gralsritter Gurnemanz weckt seine beiden Knappen und hält sie zum Morgenbeten an. Alle warten auf den an einer siechen Wunde leidenden Gralskönig Amfortas, den die mysteriöse Kundry mit arabischem Balsam heilen möchte. Als der Zug aufbricht, um den König zu einem Heilbad im See zu geleiten, ergreift Gurnemanz Partei für die von den Knappen beargwöhnte Kundry, indem er erklärt, sie habe den Gralsrittern immer treu gedient. Schließlich fragt er Kundry, wo sie gewesen sei, als Amfortas verwundet und ohne die heilige Lanze zur Burg zurückkam. Die etwas abseits stehende Kundry antwortet ausweichend, ihr Blick trübt sich.

Die Knappen befragen Gurnemanz über den Gral; der Ritter erzählt ihnen, wie Amfortas' Vater Titurel von den Engeln die heilige Lanze empfangen habe, mit der Longinus einst Christo verwundet hatte, sowie den Heiligen Kelch – eben den Gral –, den Christus beim letzten Abendmahl gebraucht und mit dem Joseph von Arimathea das Blut Christi aufgefangen hatte. Titurel habe die Burg Monsalvat errichtet, auf der sich anschließend eine Schar auserwählter tapferer Ritter zum Schutz der heiligen Reliquie zusammengefunden habe. Der Gral, so erklärt Gurnemanz weiter, verleiht seinem Betrachter Energie. Allerdings sei Klingsor seinerzeit von den Gralshütern ausgeschlossen worden: im Kampf gegen die Sündhaftigkeit habe er sich selbst entmannt, um jeder Versuchung widerstehen zu können. Bei dieser Geste aber sei durch einen bösen Spuk ein Garten inmitten der Wüste erblüht, jener Zaubergarten, in welchem er seither lebe, und der von betörenden Jungfrauen bewohnt sei, die versuchen, die Gralshüter zu verführen, um sie in die Verdammnis zu schicken. Die Sünde habe bereits von Amfortas Besitz ergriffen, der beim Flirt mit einer wunderschönen Dame die Lanze verloren und eine unheilbare Wunde erhalten habe. Die Lanze befinde sich nun in Klingsors Besitz, wodurch der Zauberer Macht über die Gralsburg und ihren Schatz erhalten habe. Einzig eine Amfortas übermittelte Weissagung gebe noch Anlaß zur Hoffnung: ein durch Mitleid wissender «reiner Tor» werde die Lanze zurückbringen. (Bei Gurnemanz' langem Bericht windet sich Kundry in wilder Unruhe.)

Vom See dringen Rufe herüber: ein unbekannter Jüngling (Parsifal) hat einen der heiligen Schwäne erlegt. Bei seiner Befragung kann der Jüngling weder seinen Namen noch den seines Vaters nennen; er weiß nur, daß er schon immer im Wald gelebt hat und daß seine Mutter Herzelei-



Rolf Schott (1892-1958). *Amfortas e Kundry*. Ex libris. Da MOTA-INFESTA, *Das Werk Richard Wagners* cit.

de heißt. Kundry weiß mehr über ihn: sein Vater ist Gamuret; er selbst ist in völliger Einsamkeit aufgewachsen und dadurch abgehärtet worden. Als sie dem mysteriösen Jüngling berichtet, daß seine Mutter gestorben sei, wirft er sich wütend auf sie, doch Kundry entwindet ihm.

Gurnemanz beschließt, den Jüngling auf die Burg zu bringen; als er bemerkt, daß dieser nicht einmal von der Existenz des Grals weiß, keimt Hoffnung in ihm, dieser könne der besagte «reine Tor» sein. Die beiden begeben sich auf den Weg durch den Wald. Nach einem langen Marsch («zum Raum wird hier die Zeit», erklärt Gurnemanz) betreten die beiden eine von oben grell erleuchtete Kapelle, in der Glockengeläut zu vernehmen ist. Gurnemanz fordert den Jüngling auf, alles genau zu beobachten: die Zeremonie der Gralsaufdeckung steht bevor.

Amfortas wird hereingetragen, um vor den Rittern den Ritus zu zelebrieren, wozu ihn der alte Tituel anhält. Aber Amfortas weigert sich: da er gesündigt hat, wächst sein Wundschmerz beim Anblick des Grals ins Unerträgliche. Die Zeremonie wird dennoch abgehalten, der unbekannte Jüngling ist von den Leiden des Königs sichtlich bewegt. Gurnemanz fragt ihn, ob er das Gesehene begriffen habe, und als dieser ungläubig verneint, verweist er ihn brüsk der Kapelle. In diesem Augenblick aber läßt sich eine Stimme aus dem Himmel vernehmen, die die Worte der Weissagung wiederholt: «Durch Mitleid wissend, der reine Tor.» Und der Chor antwortet «Selig im Glauben!».

#### ZWEITER AKT

*Klingsors Zauberschloß*. Der Zauberer erwartet Parsifals Ankunft und plant, ihn zu verwirren, wozu er Kundry herbeiruft: diese «Urteufelin, Höllenrose! Herodias» hat bereits Amfortas ver-

führt und in den Ruin gestürzt. Nach anfänglichem Widerstreben gibt Kundry den Kräften des Bösen erneut nach. Klingsors Schloß verschwindet und an seiner Stelle erscheint der Zaubergarten. Bei seiner Ankunft ist der Jüngling von der Pracht des Gartens und seiner Blumenjungfern, die ihn umgarnen, überwältigt. Unter den Jungfern entbrennt ein Wettstreit um ihn; doch beim Erscheinen Kundrys verstummt alles. Sie ruft den Jüngling zum ersten Mal bei seinem Namen: «Parsifal», wodurch dieser sich an einen Traum entsinnt, in dem ihn die Mutter auf die gleiche Weise rief. Die Blumenjungfern entfernen sich und Kundry erklärt ihm die Bedeutung seines Namens, den er von seinem Vater Gamuret erhalten hat: «Parsi» bedeutet «rein»; «Fal» steht für «Tor». Anschließend erzählt ihm Kundry jenen schicksalhaften Moment seiner Kindheit, als ihn der Tod der Mutter Herzeleide erschütterte. Parsifal durchlebt erneut dieses heftige Trauma und Kundry nutzt ihre Gelegenheit: sie bietet ihm ihre Liebe als Ersatz der Mutterliebe an und küßt ihn auf den Mund. Parsifal schreckt zusammen und reißt sich aus der Umarmung los, da er für einen Augenblick Amfortas' Wundschmerz verspürt. Durch diese Erfahrung gelangt er zum vollen Bewußtsein: durch Mitleid wissend. Er fällt auf die Knie und ruft den Heiland an, wobei er Amfortas Schuld auf sich lädt.

Kundry versucht, sich Parsifals Vertrauen erneut zu erschleichen, indem sie ihm von ihrer eigenen Verdammung berichtet: sie sei in dem Moment zur Welt gekommen, in dem Christus auf dem Weg zum Golgotha verhöhnt wurde. Doch Parsifal fällt nicht auf sie herein, so daß Kundry Klingsor beschwört. Dieser erscheint plötzlich und schleudert die Heilige Lanze gegen Parsifal. Aber die Lanze bleibt auf wundersame Weise in der Luft stehen. Parsifal ergreift sie und bekreuzigt sich mit ihr: im selben Moment stürzt Klingsors Schloß in sich zusammen und der Garten verdorrt augenblicklich. Bevor er aufbricht, wendet sich Parsifal erneut an Kundry: «Du weißt - wo du mich wiederfinden kannst!».

#### DRITTER AKT

*Im Gebiet des Grals. Frühlingslandschaft mit einer blühenden Wiese am Waldesrand.* Es ist viel Zeit vergangen. Gurnemanz, im Gewand eines alten Einsiedlers, hört ein Wehklagen und entdeckt Kundry im Gebüsch. Die Frau ist wie gelähmt und lallt Worte mit einer düsteren Bedeutung vor sich hin: «Dienen... dienen». Er versucht, sie zu trösten. Ein weiterer Ritter tritt auf. Er ist in voller Rüstung nicht wiederzuerkennen und erwidert Gurnemanz' Gruß nicht. Der Unbekannte rammt seine Lanze in den Boden und kniet zum Gebet nieder, dabei nimmt er den Helm ab: nun erkennt Gurnemanz Parsifal und die heilige Lanze.

Parsifal erzählt ihm von seinem Abenteuer. Gurnemanz berichtet seinerseits vom unausweichlichen Untergang des Ritterordens. Parsifal nimmt die Schuld auf sich. Wie Maria Magdalena dem Christus, so wäscht ihm Kundry die Füße und trocknet sie mit ihrem eigenen Haar; Gurnemanz salbt ihn zum Gralskönig. Darauf tauft Parsifal Kundry. Unterdessen spiegelt sich die Heiligkeit des Tages (es ist Karfreitag) auch in der Natur wider, die sich in ihrer ganzen lichten Pracht zeigt.

Gurnemanz und Parsifal begeben sich zur Burg. Titurel ist bereits verstorben und Amfortas glaubt, schuld daran zu sein. Er sehnt daher sein eigenes Ende herbei und bittet die Ritter, ihn zu erstechen. Parsifal bahnt sich den Weg durch die Ritterschaft und berührt Amfortas mit der heiligen Lanze: augenblicklich schließt sich dessen Wunde. Der neue König Parsifal befiehlt, die Aufdeckung des Heiligen Grals vorzubereiten, der nun zu seiner alten Reinheit zurückgefunden hat. In der allgemeinen Freude über die wiedergefundene Unversehrtheit läßt sich eine weiße Taube auf Parsifals Haupt nieder, dabei erschallt ein letzter rätselhafter Vers: «Erlösung dem Erlöser!».

# Bibliografia

a cura di Riccardo Pecci

*Parsifal* è oggetto da reclamare attenzioni esclusive. Ecco perché ci concentreremo su una rosa di proposte più o meno strettamente legate all'ultimo titolo wagneriano. Nel corso della quale evidenzieremo le letture che hanno più direttamente dato forma alla nostra guida (sigle in maiuscolo tra parentesi). Una seconda sezione sarà invece riservata ad alcuni snodi della storia della ricezione del *Bühnenweihfestspiel* wagneriano.

Per chi cerchi di documentarsi, un'affidabile bibliografia, cui rivolgere le prime attenzioni, è nell'edizione 2001 del *New Grove*.<sup>1</sup> Il contesto biografico, storico e culturale della gestazione e della produzione di *Parsifal* può essere ricostruito attingendo alle svariate monografie basate sullo schema 'vita e opere di Wagner' (delle quali è disponibile una buona scelta in lingua italiana): Mayer, Newman (tuttora di riferimento), Gutman, Westernhagen, Gregor-Dellin e recentemente Köhler.<sup>2</sup> Più concise e di taglio diverso – ma egualmente significative – altre iniziative editoriali.<sup>3</sup> Da tenere sempre a portata di mano sono un paio di buone opere di consultazione, basate sulla formula del repertorio onnicomprensivo a più mani.<sup>4</sup> Una discreta offerta di materiale iconografico e documentario, di Wagner e dei suoi contemporanei, è firmata da Mack, Voss e Barth.<sup>5</sup>

Le *Regenerationsschriften* compilate negli anni di *Parsifal* possono essere lette in tedesco nel volume X delle diverse edizioni del *corpus* degli scritti e poemi di Wagner, a partire da quella cu-

---

<sup>1</sup> Cfr. la bibliografia alla voce *Wagner, Richard*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, London, MacMillan, 2001<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> HANS MAYER, *Richard Wagner*, Verona, Arnoldo Mondadori, 1967 (trad. di *Anmerkungen zu Wagner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966); ERNEST NEWMAN, *The Life of Richard Wagner*, 4 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1976<sup>2</sup>; ROBERT W. GUTMAN, *Wagner, l'uomo, il pensiero, la musica*, Milano, Rusconi, 1983 (trad. di *Richard Wagner. The Man, his Mind, and his Music*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968); CURT VON WESTERNHAGEN, *Wagner. L'uomo, il creatore*, Milano, Mondadori, 1983 (trad. di *Wagner*, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1979); MARTIN GREGOR-DELLIN, *Wagner*, Milano, Rizzoli, 1983 (trad. di *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München-Zürich, Piper, 1980); JOACHIM KÖHLER, *Der Letzte der Titanen: Richard Wagners Leben und Werk*, Berlin, Claassen, 2001 (trad. inglese: *Richard Wagner: the Last of the Titans*, New Haven and London, Yale University Press, 2004).

<sup>3</sup> BARRY MILLINGTON, *Wagner*, London, Dent and Sons, 1984; JOHN DEATHRIDGE e CARL DAHLHAUS, *The New Grove Wagner*, New York, Norton, 1984, ora seguito da *The New Grove Wagner*, a cura di Barry Millington, London, St Martins Press, 2001.

<sup>4</sup> ULRICH MÜLLER e PETER WAPNEWSKI, *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1986 (trad. inglese *Wagner Handbook*, Harvard, Harvard University Press, 1992); *The Wagner Compendium*, a cura di Barry Millington, London, Thames & Hudson, 2001<sup>2</sup>.

<sup>5</sup> HERBERT BARTH, DIETRICH MACK, EGON VOSS, *Richard Wagner. Leben und Werk in zeitgenössischen Bildern und Dokumenten*, erweitert und überarbeitet von Egon Voss, Zürich, Atlantis, 1998<sup>3</sup> (ed. inglese: *Richard Wagner. A Documentary Study*, New York, Thames and Hudson, 1984).



Frontespizio della guida ufficiale del Festival di Bayreuth, 1924 (Franz Stassen; 1869-1949). *Legenda*: «Nothung! Nothung! Neu und verjüngt! Zum Leben weckt ich Dich wieder» (Nothung! Nothung! Nuova e ringiovanita! Alla vita nuovamente ti desto). Alle pp. 239 e segg. del *Führer* si legge: «Solo nel momento di entrare, quando avesse inizio, nella grande lotta di liberazione tedesca con l'eroismo dei Cavalieri del Gral nel petto, sveleremo dal tronco la spada Nothung, e allora nessun dio al mondo potrà spezzarcela! La forza necessaria noi l'attingiamo allo spirito di Bayreuth» (citato in BRIGITTE HAMANN, *Wimifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München, Piper Verlag 2002, p. 124).

rata da Wagner stesso<sup>6</sup> (una parte di questi saggi è approdata in lingua italiana).<sup>7</sup> Come sappiamo, è disponibile una vasta raccolta di materiale documentario relativo a *Parsifal* (DOKP),<sup>8</sup> frammenti del quale sono accessibili anche nella nostra lingua. È il caso dei documenti provenienti da *Il libro bruno* (LB),<sup>9</sup> in particolare del dettagliato abbozzo in prosa del *Parzival* steso da Wagner tra il 27 e il 30 agosto 1865 (AP65). Si contano inoltre due edizioni dell'autobiografia, con i suoi riferimenti a *Parsifal* (all'edizione EDT rinvia la sigla MV nella guida),<sup>10</sup> una traduzione delle lettere 'parsifaliane' a Mathilde Wesendonk, nel contesto della pubblicazione del carteggio (LMW),<sup>11</sup> e

<sup>6</sup> RICHARD WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 voll., Leipzig, Fritsch, 1871-1883, 1887-1888<sup>2</sup> (rist. anastatica Hildsheim, Olms, 1976). Delle edizioni successive, ci limitiamo a segnalare una ghiotta novità in CD-ROM, che accoglie tra l'altro buona parte dei 16 voll. delle *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911-1916): Id., *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Direct Media, 2004.

<sup>7</sup> Id., *Religione e arte*, a cura di Giulio Cogni, Roma, Volpi, 1963; Id., *Religione e arte*, Genova, Il melangolo, 1987.

<sup>8</sup> Id., *Sämtliche Werke*, 30: *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, a cura di Martin Geck, Egon Voss, Mainz, Schott, 1970.

<sup>9</sup> Id., *Il libro bruno: note di diario 1865-1882*, a cura di Joachim Bergfeld, prefazione di Massimo Mila, ed. italiana a cura di Sergio Sablich, Firenze, Passigli, 1992 (trad. di *Das Braune Buch: Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*, Zürich, Atlantis, 1975).

<sup>10</sup> Id., *Autobiografia*, Milano, Dall'Oglio, 1983 e *La mia vita*, a cura di Massimo Mila, Torino, Utet, 1953 (poi anche Torino, EDT, 1982).

<sup>11</sup> Id., *Lettere a Mathilde Wesendonk*, Milano, Archinto, 1988 (trad. parziale di *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*, Leipzig, 1908).

la versione italiana di Silvano Daniele (peraltro non l'unica, come sappiamo) delle annotazioni programmatiche al preludio.<sup>12</sup> Altamente raccomandabile è la lettura dell'abbozzo poetico del *Jesus von Nazareth* (nel catalogo wagneriano WWV 80),<sup>13</sup> testo del 1849 che interagisce a vari livelli con il *Parsifal* e che è stato volto in italiano dall'infaticabile Gallia.<sup>14</sup>

Una panoramica delle fonti messe in gioco dal *Parsifal* wagneriano è presentata dai volumi di Newman (NOW) e Lucy Beckett (BECKETT 1981), che valgono in generale come efficaci e scorrevoli introduzioni al *Bühnenweihfestspiel* nel suo complesso, esaminato nei suoi rapporti tra musica/parola/gesto (senza dimenticare la monografia di Millington del 1984).<sup>15</sup> Da questo punto di vista, una lettura 'd'autore' ormai classica è certamente quella di Dahlhaus (DAHLHAUS 1971).<sup>16</sup>

Sul terreno più specifico dell'analisi musicale, come già dichiarato, la nostra guida riesamina estensivamente le posizioni di Lorenz,<sup>17</sup> affiancato da qualche altro occasionale 'testimone d'epoca' (CHOP 1893). L'approccio di Lewin (LEWIN 1992)<sup>18</sup> ha inciso non poco su alcune nostre scelte, così come fruttuose sono state le indicazioni di altri 'neo-riemanniani' (ad esempio CHILDS 1998).<sup>19</sup> Abbiamo beneficiato anche degli studi di Floros sulla ricezione (FLOROS 1982),<sup>20</sup> ma soprattutto del lavoro sul processo compositivo compiuto da Kinderman (KINDERMAN 1995/1 e 1995/2).<sup>21</sup> Buoni spunti sulla strumentazione wagneriana, infine, continuano ad arrivare da Egon Voss (VOSS 1970).<sup>22</sup>

Concludiamo questa rapida carrellata segnalando alcuni saggi di imminente pubblicazione, che promettono di ritagliarsi un posto nel nostro scaffale parsifaliano: un volume a molte mani annunciato dalla Camden House, interamente dedicato al *Bühnenweihfestspiel* (*A Companion to Wagner's «Parsifal»*), a cura di William Kindermann e Katherine Syer, nel quale tra l'altro vedre-

<sup>12</sup> ID., *Scritti scelti*, a cura di Dietrich Mack, Parma, Guanda, 1988 (trad. di *Ausgewählte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1965).

<sup>13</sup> JOHN DEATHRIDGE, MARTIN GECK, EGON VOSS, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Mainz, Schott, 1986.

<sup>14</sup> RICHARD WAGNER, *Poemi e abbozzi non musicati: «La Saracena», «Le miniere di Falun», «Gesù di Nazareth», «Wieland il fabbro»*, Pordenone, Studio Tesi, 1994.

<sup>15</sup> ERNEST NEWMAN, *Le opere di Wagner*, Milano, Mondadori, 1981 (trad. di *The Wagner Nights*, London, Putnam, 1949; pubblicato anche come *The Wagner Operas*, New York, Knopf, 1949); LUCY BECKETT, *Richard Wagner: «Parsifal»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; cfr. anche PETER BURBIDGE e RICHARD SUTTON, *The Wagner Companion*, London, Faber & Faber, 1979, e la buona sintesi fornita da un recente numero dedicato a *Parsifal* de «L'Avant-Scène Opéra» (213, 2003).

<sup>16</sup> CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1984 (trad. de *Die Musikdramen Richard Wagners*, Hannover, Friedrich, 1971).

<sup>17</sup> ALFRED LORENZ, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners «Parsifal»*, Berlin, Max Hesse, 1933, rist.: Tutzing, Hans Schneider, 1966; MAX CHOP [M. CHARLES], *Führer durch Richard Wagner's Tondramen*, Leipzig, Rossberg'schen Hof-Buchhandlung, 1893.

<sup>18</sup> DAVID LEWIN, *Some notes on analyzing Wagner: the «Ring» and «Parsifal»*, «Nineteenth-Century Music», XVI/1, 1992, pp. 49-58. Cfr. anche ID., *Amfortas's Prayer to Titirel and the Role of D in «Parsifal»: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C#/B*, «Nineteenth-Century Music», VII/3, 1984, pp. 336-49.

<sup>19</sup> ADRIAN P. CHILDS, *Moving beyond Neo-Riemannian Triads: Exploring a Transformational Model for Seventh Chords*, «Journal of music theory», XLII/2, 1998, pp. 181-93.

<sup>20</sup> CONSTANTIN FLOROS, *Studien zur «Parsifal»-Rezeption*, in *Richard Wagner, «Parsifal»*, München, Text+Kritik, 1982 («Musik-Konzepte», 25), pp. 14-57.

<sup>21</sup> WILLIAM KINDERMAN, *Die Entstehung der «Parsifal»-Musik*, «Archiv für Musikwissenschaft», LII/1, 1995, pp. 66-97; ID., *Die Entstehung der «Parsifal»-Musik: Fortsetzung und Schluß*, «Archiv für Musikwissenschaft», LII/2, 1995, pp. 145-65. Cfr. anche GILLIAN TUCKER, *Wagner's Individual Sketches for «Parsifal»*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CX/1983-84, pp. 91-110.

<sup>22</sup> EGON VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg, Bosse, 1970.

mo finalmente cimentarsi con la musica di *Parsifal* uno dei più quotati analisti ed esegeti wagneriani dei nostri giorni, Warren Darcy;<sup>23</sup> e uno studio di ampio respiro di Ryan Minor sulla funzione del coro, destinato alle pagine del «Cambridge Opera Journal» (*Wagner's last chorus: Consecrating space and spectatorship in «Parsifal»*).<sup>24</sup>

«Niente carne e molto, troppo sangue»...: Gutman, Zelinsky, Weiner e il messaggio di «Parsifal»

Schopenhauer, Cristianesimo, Buddismo, l'universo delle leggende pagane sul Gral: questo il quadrilatero che sembra definire l'ambito entro cui si articola il messaggio – elusivo, sfuggente – di *Parsifal*. Un quadrilatero di riferimenti culturali che è stato investigato da molti, e con particolare profitto da Lucy Beckett e Dieter Borchmeyer (BORCHMEYER 1991, 2003).<sup>25</sup> Nella Beckett, in particolare, si troverà una forte insistenza sull'«impulso autenticamente cristiano» (*genuinely Christian impulse*) che sosterebbe il *Bühnenweihfestspiel* – a suo dire, l'unico fattore in grado di 'tenere insieme' materiali drammatici dalle origini e dalle tendenze interne così disparate. Discoscendo il primato di questo impulso, secondo la Beckett, facciamo appunto naufragare la storia raccontata dal *Parsifal* di Wagner in un mare di aporie, di difficoltà insolubili. Anche Borchmeyer pone al centro della sua interpretazione il 'Cristianesimo' di Wagner, colto e discusso però nelle sue peculiarità assai poco ortodosse. Le sue disamine offrono molti spunti: tra le altre cose, il concetto di *Restitutio in integrum*; un composito ritratto di Kundry alla ricerca dei suoi modelli e delle sue fonti; uno stimolante parallelo con Hans Christian Andersen; il punto sulle molte risonanze bibliche – e perfino cabalistiche (!) – di *Parsifal*; una formulazione del concetto wagneriano di 'rigenerazione'.<sup>26</sup> Ma Borchmeyer – cui non fanno difetto competenza e scaltrezza espressiva – ha molto a cuore anche la tranquillità del suo lettore: non a caso dedica espressamente una nota del suo libro del 1991 (*Afterword: a Note on Wagner's Anti-Semitism*) a relativizzare in ogni modo possibile la portata della 'spiacevole' vena antiebraica di Wagner. Dieci anni più tardi, la difesa a tutto campo tocca toni vagamente surreali: paragonando Wagner al Joseph Arthur Gobineau dell'*Essai sur l'Inégalité des Races humaines* (1853-1855), gli scappa detto che «Wagner

<sup>23</sup> Warren Darcy è autore, tra l'altro, di *Wagner's «Das Rheingold»*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Nel contesto di questo nuovo volume rileggerà la scena d'apertura dell'atto secondo di *Parsifal* alla luce delle tecniche analitiche già dispiegate in *The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the «Ring»*, «Music Theory Spectrum», 16/1, 1994, pp. 1-40.

<sup>24</sup> Ringrazio Emanuele Senici per la segnalazione e per avermi consentito di prendere visione del saggio durante la stesura di questa bibliografia.

<sup>25</sup> BECKETT, *Richard Wagner: «Parsifal»* cit.; DIETER BORCHMEYER, *Richard Wagner: Theory and Theatre*, Oxford, Clarendon Press, 1991 (trad. riveduta di *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*, Stuttgart, 1982); ID., *Drama and the World of Richard Wagner*, Princeton, Princeton University Press, 2003 (trad. di *Richard Wagner. Abasvers Wandlungen*, Frankfurt-Leipzig, Insel, 2002).

<sup>26</sup> Naturalmente anche gli altri vertici del 'quadrilatero' di *Parsifal* hanno attirato l'attenzione di qualche studioso. Si soffermano ad esempio sugli aspetti schopenhaueriani BRYAN MAGEE, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford, Oxford University Press, 1997 e ULRIKE KIENZLE, *Das Weltüberwindungswerk: Wagners «Parsifal» – ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers*, Laaber, Laaber Verlag, 1992. L'intrigante versante buddista di *Parsifal* è stato a sua volta oggetto di diverse ricognizioni: GUY RICHARD WELBON, *The Buddhist Nirvana and its Western Interpreters*, Chicago, University of Chicago Press, 1968; WOLFGANG OSTHOFF, *Richard Wagners Buddha-Projekt «Die Sieger». Seine ideellen und strukturellen Spuren in «Ring» und «Parsifal»*, «Archiv für Musikwissenschaft», XI/1983, pp. 189-211; CARL SUNESON, *Richard Wagner och den Indiska Tankevärlden*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1985 (trad. tedesca *Richard Wagner und die indische Geisteswelt*, Leiden, Brill, 1989).

era un antisemita ma un oppositore del razzismo, mentre Gobineau era un razzista ma non un antisemita». Tutto a posto, insomma. O forse no? Al di là del grano di verità che sta dentro il paradosso, non posso fare a meno di chiedermi se, dopo Auschwitz e proprio oggi, nel clima che si respira dai fatti dell'11 settembre 2001, si possa ancora giocare così con le parole.

Ecco fatto. Se non riuscite a gestire l'ansia, e volete semplicemente essere tranquillizzati, magari con stile e autorevolezza, Borchmeyer fa al caso vostro. In alternativa ci si può affidare alle suadenti rassicurazioni *online* di Derrick Everett.<sup>27</sup> Meglio di una camomilla tripla. Il mondo non vi sarà mai sembrato tanto buono, e bello.

Tanta enfasi 'rasserenante' nasconde, in realtà, la breccia aperta, da almeno trent'anni, da un manipolo di studiosi, non persuasi che la verità di *Parsifal* si esaurisca nel quadrilatero che abbiamo delineato. Il primo, organico tentativo di 'picconare' gli strati più esterni di *Parsifal* è stato probabilmente quello firmato da Gutman nei capitoli XV-XVI della sua monografia del 1968.<sup>28</sup> Il frutto di questa rilettura fu scabroso, ed ha tolto il sonno a molti devoti wagneriani; nel suo sovvertimento di ogni luogo comune della critica parsifaliana rimane tra le pagine da meditare e riveditare, nonostante qualche affondo gratuitamente scandalistico. Eccessi perdonabili, se consideriamo che quello stesso anno veniva alla luce lo stucchevole 'Vangelo di Curt von Westernhagen', biografia wagneriana guidata da un fervore e uno zelo apostolico tali da far sembrare piccola cosa quelli di Matteo, Marco, Luca e Giovanni ...<sup>29</sup>

La lettura di Gutman si sviluppa in fondo come una glossa – invero assolutamente non nietzschiana – alle parole indirizzate da Nietzsche al barone von Seydlitz nel gennaio 1878, subito dopo la lettura del poema di *Parsifal*: «niente carne e molto, troppo sangue (specialmente quell'agape sacra è molto, troppo sanguigna per me)». <sup>30</sup> Gli si può dare ragione: davvero molto, il sangue. E in nessun luogo dell'opera Gutman avverte un senso di morbosa ossessione per il sangue quanto nel grande lamento di Amfortas dell'atto primo. Le parole di Amfortas – contorte e faticose – indugiano con compiacimento sul sadismo latente nello svelamento del Gral. In quelle occasioni, l'organismo di Amfortas viene puntualmente straziato dallo scontro di flussi sanguigni incompatibili. Un fenomeno sul quale getta ombre inquietanti *Eroismo e Cristianesimo*,<sup>31</sup> saggio wagneriano sorto nei paraggi di *Religion und Kunst* e pubblicato nei «Bayreuther Blätter» nel 1881. Gutman ritiene appunto che qui, in questo luogo cruciale del *Parsifal* si stia parlando del crepuscolo dell'Europa ariana, imputato alla mescolanza razziale. E più precisamente dell'adulterazione del sangue europeo, amaro frutto della commistione tra non-consanguinei, tra razza superiore ed inferiore – della mescolanza tra *mâitres* ed *esclaves*, per usare le categorie del *Gobinisme*. Attivata dal «contenuto divino» (*göttlicher Gehalt*) del Gral, la «fonte» (*Quell*) divina-ariana comincia a stillare nel cuore di Amfortas il «sangue più sacro» (*heiligstes Blut*), razzialmente superiore; ma l'organismo ariano di Amfortas è saturo di «sangue peccatore» (*sündiges Blut*), adul-

<sup>27</sup> La questione è affrontata diffusamente nel suo – peraltro eccellente – sito dedicato a *Parsifal* (<http://home.c2i.net/monsalvat/inxcommon.htm>), ed emerge anche nel contesto della bibliografia ragionata che Everett cura per *humanities.music.composers.wagner* (<http://www.home.no/derrick/booksfaq.htm#top>, che dedica a *Parsifal* la sezione G).

<sup>28</sup> Cfr. ROBERT W. GUTMAN, *Wagner, l'uomo, il pensiero, la musica*, Milano, Rusconi, 1983 (trad. di Richard Wagner. *The Man, his Mind, and his Music*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968).

<sup>29</sup> Mi riferisco alla biografia di CURT VON WESTERNHAGEN, *Wagner*, Milano, Accademia, 1977<sup>2</sup> (trad. di Wagner, Zürich Freiburg, Atlantis, 1968).

<sup>30</sup> Citiamo dalla traduzione della lettera che compare in MARIO BORTOLOTTI, *Altra aurora*, saggio premesso a FRIEDRICH NIETZSCHE, *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979, pp. 9-73: 39.

<sup>31</sup> *Ausführung zu «Religion und Kunst»*. II. «Heldenthum und Christenthum» (*Commento a «Religione e arte»*. II. *Eroismo e Cristianesimo*).

terato dal coito con la sanguemista Kundry. Il contatto provoca immancabilmente la «fuga folle» (*wahnsinnige Flucht*) del secondo attraverso la ferita, in una passione straziante che si rinnova sempre eguale. La situazione è grave: la Comunità del Gral, *élite* ariana fatta di eroici 'schopenhaueriani istintivi', è seriamente minacciata dall'ebreo-gesuita Klingsor, che ha colpito Amfortas; i talismani della razza ariana – il Gral/oro del Reno, e la lancia/asta di Wotan – non sono più al sicuro. Gutman è inoltre il primo a sottolineare la natura allusivamente *sessuale* della ferita di Amfortas: il colpo di lancia inferto da Klingsor lo ha reso impotente (nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, sono espressamente i testicoli ad essere stati trafitti).

La salvezza è riposta, ancora una volta, nel sangue: quel sangue versato da Cristo nella crocifissione, che è il solo antidoto al declino della razza. Il segno della lancia recuperata da Parsifal distrugge Klingsor e rade al suolo le «metropoli ebraico-gesuitiche»; la sanguemista Kundry – schiava per natura, pedina del gioco dell'ebraismo – riceve infine il 'premio' dell'estinzione. Nella ricostruzione di Gutman, quella celebrata da Parsifal alla fine del *Bühnenweihfestspiel* acquista i contorni allarmanti di una 'messa nera': una glorificazione di quel 'Gesù ariano' che sarebbe stato sposato con forza dai movimenti protonazisti e poi dal Terzo Reich, in quella che è «un'allegoria della caduta e della redenzione degli ariani».

Presto il lavoro di scavo compiuto da Gutman avrebbe trovato altri compagni di strada: Hartmut Zelinsky, seguito da Paul Lawrence Rose, Joachim Köhler, Marc A. Weiner, Michael Kater. Non sempre, va detto, con esiti del tutto convincenti.

Zelinsky – molto attivo su questo fronte –<sup>32</sup> ci insegna in particolare quanto sia mistificatorio separare le prose dai poemi e dalla musica di Wagner, nel maldestro tentativo di preservare – se non i secondi – almeno quest'ultima dai veleni che circolano vistosamente nelle prime. Ma separare la parola prosastica dalla parola poetica e dal suono musicale che la accompagna, distanziare il teorico e il polemista dall'artista, significa frantumare in un cumulo di schegge insensate la 'missione' della quale Wagner si sentiva investito, e che perseguiva attraverso una strategia molteplice e convergente, investendone a sua volta i suoi seguaci (anche Millington sottolinea, degli anni di *Parsifal*, l'allusione ricorrente, nella cerchia di Bayreuth che si riuniva a Villa Wahnfried, alla *unsere Sache*, la 'nostra missione').<sup>33</sup> Ecco perché la musica di Wagner è a sua volta – e immancabilmente – «latrice di una concezione del mondo» (*Weltanschauungsträger*), la sua. Con la quale bisogna, volenti o nolenti, fare i conti. Concezione che per Zelinsky sembra ruotare ossessivamente già dal 1848-49 attorno ad una *reine Christuslehre*, una 'dottrina di Cristo' imperniata appunto sulla figura del Gesù ariano sul quale Gutman aveva attirato l'attenzione. O meglio (peggio?), sull'urgenza di un *processo* di redenzione della figura di Cristo, che ne restauri il volto ariano ormai 'sfigurato' dalla storia: dottrina messianica antisemita che Wagner sembra consegnare nel modo più chiaro al suo *Parsifal*, e al verso che chiude la partitura – «Erlösung dem Erlöser!» («Redenzione al Redentore!»). Verso illuminato nei suoi risvolti da molte dichiarazioni wagneriane – ad esempio da una lettera a Wolzogen del gennaio 1880, nella quale si vagheggia un «Redentore [*Erlöser*] purificato e redento [*erlösten*] da ogni tirannica deturpazione alessandrino-giudaico-romana». E verso a doppio fondo, che a sua volta custodirebbe il 'segreto più riposto' di *Parsifal*, condiviso solo con la moglie e la cerchia degli intimi (secondo una eloquente annotazione dei *Tagebücher* di Cosima). Nel quale vorremmo tanto non dover intravedere – come fa Zelinsky – lo sbandierato antisemitismo wagneriano degenerare in una vera e propria, inconfessabile, 'fantasia di sterminio': l'*Untergang* inteso come annientamento, come fine 'redentrica' cui viene

<sup>32</sup> Ci soffermeremo in particolare su HARTMUT ZELINSKY, *Rettung ins Ungenaue. Zu Martin Gregor-Dellins Wagner-Biographie*, in *Richard Wagner: Parsifal* cit., pp. 74-115 (su *Parsifal* specialmente §4-5).

<sup>33</sup> MILLINGTON, *Wagner* cit., cap. 8 e 19.



Il Führer a Bayreuth, con Winifred e Wieland Wagner.

destinata esemplarmente Kundry sul palcoscenico, e che attende egualmente quale unica speranza di redenzione – oltre il palcoscenico, nella vita reale – gli ebrei in carne ed ossa.<sup>34</sup>

Un libro recente – oltre a ampliare lo spettro delle possibili stoccate antisemite di *Parsifal* – mi sembra ponga le basi di una lettura generalizzata del *Bühnenweihfestspiel* che oltrepassa l'antisemitismo. Per Weiner,<sup>35</sup> (WEINER 1997<sup>2</sup>) *Parsifal* assorbe e restituisce una visione patologica, piena di angosce e paure, del rapporto tra il Sé e l'Altro da Sé, tra il Noi e lo Straniero, che ha molto da dirci; un rapporto nel quale l'Altro, lo Straniero-Ebreo – un individuo qualsivoglia, insomma, por-

<sup>34</sup> Ha qualcosa di malsano, l'interminabile discussione sulla collocazione semantica dell'ambiguo *Untergang* – letteralmente l'andare sotto – predicato da Wagner agli ebrei quale unica forma di redenzione nelle ultime battute del *Das Judentum in der Musik* (edizione del 1850: «die Erlösung Ahasvers: Der Untergang»): quanto indicherebbe la mera necessità di un 'tramonto' ebraico, inteso come decadenza, come affondamento della 'zavorra' dell'ebraicità, premessa della redenzione-assimilazione dell'ebreo? E quanto, invece, ammiccherebbe sadicamente allo spettro ben più crudo della fine, della morte dell'ebreo – sì, proprio nel senso della *Vernichtung*, dell'annientamento *fisico*? (Viene da rispondere con una provocazione: ma fa davvero così differenza, da un punto di vista concettuale? L'uno non prepara forse il terreno per l'altro; anzi, l'uno non è *già* in qualche modo l'altro, il piano inclinato sul quale rotolerà ineluttabilmente il destino delle generazioni future?) Secondo il nostro modesto parere, Zelinsky ha buon gioco a mostrare, documenti alla mano, come l'*Untergang*, ammantato da toni deliberatamente 'idealizzati' nelle manifestazioni pubbliche – compresi i drammi musicali –, tenda sempre più ad assumere nel privato wagneriano (ovvero nelle 'lezioni' impartite a Cosima e ai seguaci più fidati, là dove cautela, reticenza e tatticismi non avevano ragion d'essere) il significato agghiacciante della *Vernichtung*.

<sup>35</sup> MARC A. WEINER, *Richard Wagner and the anti-semitic imagination*, Lincoln, University of Nebraska, 1997<sup>2</sup>.

tatore di un'alterità (razziale e/o sessuale e/o nazionale e/o religiosa) – è percepito unicamente come Minaccia strisciante alla propria Identità. Il cuore del messaggio di *Parsifal* sarà allora «l'espulsione forzata dell'elemento straniero corruttore» – dell'Altro che ci sfida con la Minaccia della sua diversità – esplicitamente teorizzata nelle *Aufklärungen über «Das Judenthum in der Musik»* (*Chiarimenti sul «Giudaismo nella musica»*, 1869). Il quadro che Weiner ci consente di tracciare acquista così una tremenda attualità: coi suoi occhiali, *Parsifal* diventa la registrazione di un fenomeno che vorremmo chiamare 'paranoia dell'infiltrazione'; affiancato, oltretutto, da una demonizzazione – senza precedenti in Wagner – del corpo.

Lo Straniero-Ebreo è masturbatorio, improduttivo, devirilizzato, sterile (nel senso più largo della parola): un ritratto di Klingsor – castratosi, lo ricordiamo, con le proprie mani. Ma non si rassegna a questa condizione: lo Straniero è tra Noi per rubarci ciò che gli è negato. Eccoli allora progettare e compiere il 'furto' della virilità e della potenza, ossia la sottrazione della lancia (simbolo fallico) e la 'castrazione' di Amfortas (del valore sessuale della sua ferita, rimarcato da Gutman, abbiamo già detto prima). L'unico varco attraverso il quale lo Straniero si può infiltrare per corromperci e derubarci è il *corpo*: quel corpo 'sensuale' che accomuna Klingsor ed Amfortas, e che anzi costituisce il 'Klingsor' *dentro* Amfortas, l'Altro da Sé *dentro* il Sé. È appunto attraverso questo ponte aperto che lo Straniero penetra subdolamente in Noi (lo strumento della conquista ovviamente si chiama Kundry, seduttrice di Amfortas). Non sorprende pertanto che *Parsifal* tessa da cima a fondo un elogio dell'incorporeità: il massimo grado di nobiltà spetta appunto a Titurel – *der fromme Held*, «il pio eroe» – e alle voci della cupola, ossia a presenze 'disincarnate'. «Niente carne», osservava già Nietzsche: e infatti è solo chiudendo il varco del corpo (ciò che ci unisce allo Straniero) che possiamo 'espellere l'elemento corruttore' (nel caso di Amfortas), o respingere l'infiltrazione (nel caso di Parsifal). E riguadagnare la fertilità (la lancia che risana la ferita). Solo così, il Sé è salvo; l'Altro da Sé, bandito per sempre, annientato nell'*Untergang*. Ciò vale, s'intende, per Klingsor ma anche per Kundry: in un cosmo misogino nel quale il Sé è rigorosamente Maschile (*Monsalvat*, la rocca del Gral), la Donna è a sua volta Altro da Sé, e nell'atto terzo di *Parsifal* il destino della Femminilità ch'ella rappresenta è sotto gli occhi di tutti.<sup>36</sup>

Il tempo ci dirà quanto di tutto ciò è forzato da letture eccessivamente ideologiche. Non lascia tuttavia indifferenti il giudizio finale di uno degli storici più misurati e prudenti che si siano cimentati con la questione dell'antisemitismo wagneriano. Jacob Katz – di lui stiamo parlando – è noto per aver preso vigorosamente le distanze da interpretazioni come quelle di Gutman, Zelinsky e Weiner, e dall'approccio che le ha generate. Ha sempre sommato cautela a cautela. Eppure, nelle pagine conclusive del suo libro, non impartisce a Wagner alcuna assoluzione. Giacché un certo grado di «responsabilità storica» grava ineluttabilmente sulle spalle del compositore di *Parsifal*: qualunque fosse la reale portata e coerenza del suo razzismo, qualunque fossero le sue reali intenzioni, ha consegnato nelle mani di uomini senza scrupoli giocattoli estremamente pericolosi, consentendo che ne facessero – già nel corso della sua vita – un uso potenzialmente letale. E irresponsabilmente, «he did not [...] eliminate the potential for disaster embedded in his life-work».<sup>37</sup> Non fece nulla, cioè, per cancellare il potenziale disastroso insito nel lavoro della sua vita.

All'alba del nuovo secolo, non credo che la critica wagneriana possa fare un passo indietro rispetto a questa – ancor tenue – condanna morale.

<sup>36</sup> La questione del rapporto maschile-femminile è stata indagata da JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgino: saggio sull'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1997 (trad. di *Wagner androgyne: essay sur l'interprétation*, Paris, Christian Bourgeois, 1990) (NATTIEZ 1990 nella guida).

<sup>37</sup> JACOB KATZ, *The Darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism*, Hanover NH, University Press of New England, 1986, p. 131.

# Online

a cura di Roberto Campanella

## L'eterno dio

Per l'autore della *Götterdämmerung* è una bella rivincita l'essere tuttora adorato come un dio, con tanto di fedeli e di santuario! Del resto nessun altro compositore è riuscito a trasformare la sua musica in una vera e propria religione, in una visione del mondo totalizzante, in cui arte e vita si compenetrano indissolubilmente, nel più rigoroso ossequio dei principi dell'estetismo. Ma, a differenza dagli esteti, cultori dell'arte per l'arte, Wagner con il suo teatro musicale ha inteso anche divulgare un messaggio filosofico-politico, caratterizzato dall'intreccio tra l'esigenza nietzschiana di rifondare la società, affrancandola dall'*aurea mediocritas* borghese, e un irriducibile pessimismo di stampo schopenhaueriano, che risulta, in definitiva, prevalente, esprimendosi nel rifiuto del mondo reale. Sotto questo aspetto, tra l'altro, è abbastanza incredibile che questa musica sia divenuta, nel tempo buio del nazismo, l'esaltante accompagnamento per quella che doveva essere la trionfale affermazione della 'razza eletta'. Sta di fatto, comunque, che dal fuoco purificatore, che alla fine del *Ring* riporta il mondo allo stato di primordiale innocenza, segnando la fine degli equivoci inquilini del *Walhalla*, sembra essersi salvato solo il dio-Wagner, che nel mondo, quello vero – ma anche in quello virtuale, che ci accingiamo ad esaminare – continua più che mai ad esercitare il suo potere carismatico. Cerchiamo, dunque, di mettere un po' di ordine nel marasma telematico.

Tra le monografie in italiano (ma esiste anche la versione inglese) la più pregevole è quella curata da un appassionato, che ha dedicato lo spazio più consistente alle opere (e stranamente nessuno alla vita), offrendo per ognuna di esse qualche notizia sulla prima rappresentazione («Introduzione»), i *file* MIDI dei *Leitmotive* (presentati anche in forma scritta), nonché il libretto originale con testo a fronte in italiano e vari collegamenti ipertestuali ai singoli motivi conduttori, nel punto in cui essi compaiono per la prima volta o subiscono variazioni degne di nota (un'opportunità davvero interessante per chi, anche privo di conoscenze musicali, voglia farsi un'idea della struttura tematica del *Parsifal* e delle altre opere). Il sito contiene, inoltre, una ricca galleria di immagini, un'esauriente bibliografia, un *Forum* di discussione e il libro degli ospiti, oltre a interessanti *Note a L'anello del Nibelungo* di Larry Brown (Limpcomb University, Nashville, Tennessee, USA).<sup>1</sup>

Stringati profili biografici sono reperibili sul dizionario multilingue Karadar, che oltre a un cenno sulla vita e qualche *file* MIDI, fornisce l'elenco delle opere teatrali con i dati essenziali relativi alla prima e i libretti,<sup>2</sup> sul sito della RAI<sup>3</sup> e sull'enciclopedia *Wikipedia*, ricca di rimandi ipertestuali in corrispondenza di nomi e date.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> <http://www.rwagner.net/frame.html>.

<sup>2</sup> <http://www.karadar.com/Dizionario/wagner.html>.

<sup>3</sup> [http://www.radio.rai.it/radio3/radio3\\_suite/archivio\\_2002/eventi/2002\\_04\\_27\\_maestri\\_cantori/wagner\\_bio.cfm](http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2002/eventi/2002_04_27_maestri_cantori/wagner_bio.cfm).

<sup>4</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Wagner](http://it.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner).

In francese è notevole la monografia presente sul runico *Walhalla*, dall'aria vagamente nostalgica, che si divide in: «La galerie», «La vie», «L'œuvre», «Les lieux». La biografia è davvero ampia ed articolata, divisa in quindici periodi e arricchita da immagini. L'ultimo periodo riguarda l'eredità del Maestro, e in particolare la gestione del Festival di Bayreuth da parte degli eredi,<sup>5</sup> i quali – ci sia consentita qualche parola in proposito – contribuirono non poco a divulgare un'immagine distorta dell'arte wagneriana, facendone un baluardo della conservazione e del nazionalismo. Una decisiva sterzata dell'*entourage* bayreuthiano verso l'estrema destra nazista avvenne, poi, grazie al sodalizio tra l'intraprendente Winifred, moglie di Siegfried, e quel 'simpatico' condottiero coi baffetti che i suoi bambini chiamavano affettuosamente «lo zio Wolf» (si può immaginare di chi si trattasse). Certo è che una musica ricchissima di suggestioni e significati, rivoluzionaria per molti aspetti in ambito armonico e formale, imprescindibile per ogni ulteriore sviluppo dell'arte e della cultura fu asservita ad una turpe ideologia, basata su rozzi e anacronistici concetti ossessivamente ripetuti, su una delirante semplificazione storica in cui il Male stava tutto da una parte ed il Bene tutto dall'altra, vale a dire l'esatto contrario di quanto Wagner fa avvenire sulla scena e in orchestra, dove l'elemento portante è il continuo 'divenire' a livello tematico-concettuale, espresso anche attraverso le molteplici sfumature degli impasti sonori, e il polisenso domina, come s'è detto, incontrastato, poiché tutto è imparentato con tutto.

Singolare un altro sito monografico (ancora in costruzione), che invece, in riferimento a «L'ère Winifred», tende a minimizzare i rapporti tra il *clan* wagneriano di Bayreuth e il nazismo, sottolineando l'indipendenza di Winifred dal regime e l'alta qualità artistica del festival sotto la sua 'reggenza'. Ma le argomentazioni, tratte da interventi della stessa Winifred (Hitler pagava di tasca propria i biglietti, non interferì praticamente mai con la direzione artistica e si oppose all'incorporazione del festival nelle istituzioni teatrali del *Reich*), si scontrano con un dato di fatto incontestabile: la stretta amicizia tra il *Führer* e la nuora di Wagner. Va consultata, comunque, tutta la sezione dedicata a Bayreuth, che comprende: la storia del festival e delle sue varie direzioni artistiche, la genealogia della famiglia Wagner, Villa Wahnfried e altro (ad esempio le regie bayreuthiane di Peter Hall e le scenografie di Emil Preetorius); il tutto con dovizia di foto, riguardanti anche alcune celebri edizioni delle opere del Maestro (quanto al *Parsifal*, esse si riferiscono a quelle del 1956 e del 1937).<sup>6</sup>

Piuttosto ampie le biografie offerte da *L'Encyclopédie de l'Agora*, che si avvale di numerosi e interessanti rimandi ipertestuali, dall'ipertestuale *Wikipedia*, che consente, tra l'altro, l'acquisizione integrale di alcuni saggi wagneriani (tradotti in inglese),<sup>7</sup> da *Musicologie.org*, che propone anche un catalogo completo delle composizioni,<sup>8</sup> e dal sito del maestro Maurice Abravanel (consultabile anche in inglese, tedesco e olandese).<sup>9</sup>

Più stringate, ma anche trionfalistiche, le pagine medievalescanti di *Angelfire* che, tra aquile e draghi, cavalli alati e angelicate fanciulle, traccia un apologetico profilo del musicista, accompagnato dalla sintesi delle opere teatrali e da alcuni ritratti fotografici.<sup>10</sup> Essenziale anche la biografia presente sul portale *Lycos*, arricchita da puntuali sintesi delle opere (scena per scena)<sup>11</sup> e

<sup>5</sup> <http://www.imperia-europa.org/Portraits/Wagner/>.

<sup>6</sup> <http://richardwagner.free.fr/index.htm>.

<sup>7</sup> Rispettivamente [http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Richard\\_Wagner](http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Richard_Wagner) e [http://fr.wikipedia.org/wiki/Wagner#L.27antis.C3.A9mitisme\\_de\\_Wagner\\_et\\_1.27appropriation\\_de\\_sa\\_musique\\_par\\_les\\_nazis](http://fr.wikipedia.org/wiki/Wagner#L.27antis.C3.A9mitisme_de_Wagner_et_1.27appropriation_de_sa_musique_par_les_nazis).

<sup>8</sup> <http://www.musicologie.org/Biographies/w/wagner.html>.

<sup>9</sup> [http://www.maurice-abravanel.com/wagner\\_francais.html](http://www.maurice-abravanel.com/wagner_francais.html).

<sup>10</sup> <http://www.angelfire.com/mn/wagner1/>.

<sup>11</sup> <http://membres.lycos.fr/andros/b/wagn.htm> e <http://membres.lycos.fr/magnier/composit/wagner.html>.

quella reperibile sul portale *Wanadoo*, che sviluppa anche vari argomenti correlati.<sup>12</sup> A queste pagine vanno aggiunte quelle di *Gallica*, la sezione digitale della Bibliothèque nationale de France, su cui si può trovare una ricchissima serie di ritratti relativi al Maestro<sup>13</sup> e alla sua famiglia,<sup>14</sup> nonché i ritratti di alcuni famosi cantanti wagneriani.<sup>15</sup> È disponibile, altresì, una traduzione francese dell'intera Tetralogia.<sup>16</sup>

In tedesco stranamente non si trovano siti particolarmente ricchi: gli unici d'una certa ampiezza sono *Richard Wagner Werkstatt* e *Wagner Web*. Il primo, oltre ad una cronologia della vita (di cui è possibile visualizzare nei particolari i vari periodi, selezionando i relativi riquadri), offre il calendario delle attuali rappresentazioni wagneriane in Europa, una discografia essenziale (relativa a registrazioni abbastanza recenti, con qualche dignitoso esempio musicale a confronto nel formato MP3), i libretti, i *Leitmotive* (MIDI) del *Ring*, disegni raffiguranti scene dalla Tetralogia ecc.<sup>17</sup> *Wagner Web* contiene, a sua volta, una ricca sezione dedicata alle opere teatrali con notizie varie (sulla prima, i ruoli vocali, la composizione orchestrale, la genesi ecc.), la discografia, la sintesi della vicenda, il libretto, le composizioni vocali e strumentali; seguono altre sezioni riguardanti, tra l'altro, la letteratura di e su Wagner, la biografia, il festival di Bayreuth e alcune immagini caricaturali.<sup>18</sup> Abbastanza interessante anche la biografia offerta dalla versione tedesca di *Wikipedia*, sempre ricca di collegamenti ipertestuali come quella, molto più contenuta, presente su *Welt Chronik*, mentre *Projekt Gutenberg-DE*, dopo una rapidissima sintesi della vita, propone i libretti di alcune opere teatrali e il testo integrale del saggio *Oper und Drama*.<sup>19</sup>

A parte va segnalato *Richard Wagner Archive* (in buona parte anche in inglese), a cura di Hannu Salmi, consultabile presso il *server* dell'Università di Turku (Finlandia), consistente in un'imponente raccolta di materiale, tra cui: notizie biografiche, gli scritti di Wagner (con alcuni testi integrali, il catalogo della produzione completa e varie citazioni), altre citazioni su Wagner, ragguagli sulle opere del figlio Siegfried, alcuni studi di Hannu Salmi, una serie di cartoline, notizie e testi relativi alle opere teatrali e ad altre composizioni, qualche citazione dalle lettere, la storia della Fondazione del Festival di Bayreuth, l'albero genealogico, la bibliografia, nonché le immagini di alcune scene operistiche illustrate dal pittore Ferdinand Leeke.<sup>20</sup>

In inglese, un sito da consultare è senz'altro *Wagner Operas.com*, che si avvale di una gradevole veste grafica e di un buon numero di immagini d'epoca: particolarmente interessanti le sezioni sulle produzioni bayreuthiane, con ricche pagine dedicate, tra l'altro, alle edizioni del *Parsifal* (1882, 1951 e 2004) e al periodo del Terzo Reich, di cui si fornisce un'illustrazione attendibile. Altrettanto interessante la sezione *Wagnerians*, che contiene notizie biografiche su grandi cantanti e direttori wagneriani, accompagnate da qualche breve esempio musicale non sempre, però, di buona qualità.<sup>21</sup>

<sup>12</sup> <http://perso.wanadoo.fr/garry.holding/music/romantic/wagner/wagner.htm#opera>.

<sup>13</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722511>.

<sup>14</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722510>.

<sup>15</sup> Félià Vasil'evna Litvin (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721465>), Alice Guszalewicz (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721044>), Lotte Lehmann (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721410>), Paul Franz (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720840>).

<sup>16</sup> <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-55028>.

<sup>17</sup> Il *Parsifal* è rappresentato da due edizioni: del 1990 (Barenboim) e del 1980 (Karajan).

<sup>18</sup> <http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/menue/gesamt.htm>.

<sup>19</sup> Rispettivamente: [http://de.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Wagner](http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner), <http://www.weltchronik.de/bio/cethegus/w/wagner.html> e <http://gutenberg.spiegel.de/autoren/wagner.htm>.

<sup>20</sup> <http://users.utu.fi/hansalmi/wagner.spml>.

<sup>21</sup> <http://www.wagneroperas.com/>.

D'un certo rilievo è anche *Richard Wagner: Master of the Music Drama*, che offre informazioni, immagini e ascolti riguardanti il *Ring* al Metropolitan (edizione del 1997), e all'Opera di San Francisco (1999), oltre ad un'aggiornata discografia.<sup>22</sup> Una particolareggiata cronologia della vita, che confronta gli eventi biografici con la produzione musicale, librettistica e saggistica, è disponibile su *Monsalvat*, ad opera di Derrick Everett.<sup>23</sup>

Più discorsiva, invece, la biografia, ugualmente articolata, di David C. F. Wright su *Music Web*.<sup>24</sup> Intrigante *German Culture*, che, dopo aver presentato il musicista come l'incarnazione dello spirito tedesco, dedica una pagina alle sue donne;<sup>25</sup> di opposto tenore il cimiteriale *The Androom Archives*, che mostra la tomba di Richard e Cosima nel giardino di Villa Wahnfried, oltre al monumento di Monaco.<sup>26</sup>

Un sito monografico davvero imperdibile è l'ispanico *Archivo Richard Wagner – Hemeroteca wagneriana*, che offre l'elenco delle opere con indicazione del numero di catalogo, la vita, articolata in nove periodi, una monumentale discografia delle composizioni non concepite per la scena, sia nella versione originale che trascritte da altri autori, il testo integrale (in spagnolo) di scritti del Maestro e dei suoi familiari, altri testi (sempre in traduzione) di Wagner e su Wagner, la bibliografia fondamentale (relativa ad edizioni tradotte in spagnolo), istruzioni per i 'pellegrini' alla volta di Bayreuth, i testi degli ultimi documenti pubblicati e, per finire, una ricca serie di *link*.<sup>27</sup>

Anche *Wagnermania*, una sorta di rivista *online*, pubblicata a Saragozza, rappresenta una fonte inesauribile di notizie sempre aggiornate sulle rappresentazioni wagneriane in Spagna e nel resto del mondo; inoltre offre la possibilità di 'chattare' con altri utenti registrati e di partecipare a un *Forum*, nonché di conoscere quotidianamente i fatti più importanti nella vita del Maestro, accaduti quel determinato giorno («Efemérides»). Pregevoli le sezioni concernenti la biografia (che si sofferma brevemente sulla genesi del *Parsifal*), il Festival di Bayreuth (con il supporto di un potente *database* relativo agli interpreti e alle opere), la bibliografia, la discografia, le opere e i drammi (con l'indicazione di personaggi e ruoli vocali, la sintesi, il libretto, la discografia particolare, i *Film* ecc.), le recensioni teatrali e discografiche («Postoperatorios» e «Discos»), la materia epica e mitologica («In fernem Land» – vedi le parti riguardanti il *Parsifal*<sup>28</sup>), gli interpreti più famosi, nonché l'analisi di alcuni fondamentali motivi conduttori («Leitmotivaciones»). Esiste anche un aggiornato necrologio di artisti recentemente scomparsi.<sup>29</sup>

Meritano una citazione anche due siti in portoghese: *Telepolis*, che in *Richard Wagner Biografia Obras* consente una sorta di *karaoké* sulla musica dei *Wesendonk Lieder*<sup>30</sup> e il brasiliano *Terra*, che all'interno di un breve profilo offre un rapido, ma chiaro cenno sulla funzione dei *Leit-motive* e sull'origine anche 'buddista' del *Parsifal*.<sup>31</sup>

Diverse sono le pagine che si occupano di saggi e articoli di e su Wagner. *Belgacom* offre vari testi prevalentemente in inglese: *A Glance at the operatic Stage of to-day, Prologue to a reading of the «Götterdämmerung» before a select audience in Berlin Richard Wagner an Mathilde We-*

<sup>22</sup> <http://www.ffaire.com/wagner/>.

<sup>23</sup> <http://home.c2i.net/monsalvat/wagnerlife.htm>

<sup>24</sup> <http://www.musicweb.uk.net/Wagner/wright.htm>

<sup>25</sup> <http://www.germanculture.com.ua/library/weekly/aa090900a.htm>

<sup>26</sup> <http://www.xs4all.nl/~androom/index.htm?biography/p060031.htm>.

<sup>27</sup> <http://archivowagner.info/index.shtml>

<sup>28</sup> Sui numeri di aprile, maggio, settembre, ottobre, novembre 2004.

<sup>29</sup> <http://www.wagnermania.com/>.

<sup>30</sup> <http://club.telepolis.com/solerten/>.

<sup>31</sup> <http://planeta.terra.com.br/arte/compositores/wagner.html>

*sendonk e Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*.<sup>32</sup> Analogamente *Blackmask Online* propone una serie di *link*, tramite cui si accede ad altri scritti, sempre in inglese: *Art and Revolution*, *Beethoven*, *On Conducting*, *On State and Religion*, *Parsifal-Wagner* (riscritto da Oliver Huckel), *The destiny of Opera*, *The Wagner Story Book* (di Henry Frost) e *Wagner's Tristan und Isolde* (di Hainslie Hight).<sup>33</sup> *Trell.org* offre un commento e il testo originale relativo a *Die Revolution*,<sup>34</sup> mentre su *Carolina Classical* è disponibile il saggio di Charles K. Moss *Wagner: Zenith of German Romanticism*.<sup>35</sup> Sui rapporti tra Nietzsche e Wagner segnaliamo *Virtusens* (tedesco-inglese)<sup>36</sup> e, in italiano, *Insieme*,<sup>37</sup> oltre a *Filosofico.net* (che contiene un breve commento a *Il caso Wagner*)<sup>38</sup> e *Swif*, il Sito web italiano per la filosofia (che propone due articoli: *Al di là di Richard Wagner* di Franco Ferrarotti e *Nietzsche & Wagner* di Alessandra Iadiccio).<sup>39</sup> *L'espresso online* offre la recensione di Eugenio Scalfari a *Wagner l'oscuro*, saggio recente di Mario Bortolotto,<sup>40</sup> mentre il tedesco *Online Musik Magazin* presenta *Richard Wagner und die Juden*, a cura di Dieter Borchmeyer, Ami Maayani e Susanne Vill, uscito in Germania nel 2000.<sup>41</sup> Quanto al problema dell'antisemitismo, *Jewry in Music* riporta il resoconto di un seminario intitolato significativamente *The Jewishness of Richard Wagner* (L'ebraicità di Richard Wagner);<sup>42</sup> *Jewish Virtual Library*, invece, propone un intervento polemico di Lilli Eylon, *The Controversy over Richard Wagner*, in cui giustifica la messa al bando delle opere del Maestro da parte dello Stato d'Israele<sup>43</sup> (disposizione, comunque, ormai solo teorica, visto che il tabù antiwagneriano è stato di fatto infranto da Daniel Barenboim nel luglio del 2001, come riferiscono *Le Monde diplomatique*, in un interessante articolo apparso quello stesso anno,<sup>44</sup> e l'italofono *Rodoni.ch*<sup>45</sup>). Ancora *Rodoni.ch* riporta alcuni stralci polemici da lettere di Ferruccio Busoni, che costituiscono una sorta di 'Manuale del perfetto antiwagneriano'.<sup>46</sup>

Polemiche a parte, il culto di Wagner continua ad essere praticato in tutto il mondo, stando almeno al numero rilevante di associazioni wagneriane presenti sulla Rete. Tra questi siti il più prestigioso è quello della *Deutsche Richard Wagner Gesellschaft*, che – oltre a varie informazioni sull'associazione, i *link* di altre analoghe associazioni nel mondo, un archivio delle manifestazioni promosse, il libro degli ospiti, l'elenco delle pubblicazioni, comunicazioni e testi interessanti ecc. – contiene (in inglese) una sezione, davvero ghiotta, su Lauritz Melchior, con varie foto e notizie riguardanti il grande tenore wagneriano, nonché i cantanti e i direttori del suo tempo.<sup>47</sup>

<sup>32</sup> <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/>.

<sup>33</sup> [http://www.blackmask.com/page.php?do=page&cct\\_id=489](http://www.blackmask.com/page.php?do=page&cct_id=489).

<sup>34</sup> <http://www.trell.org/wagner/revode.html>.

<sup>35</sup> <http://www.carolinaclassical.com/articles/wagner.html>.

<sup>36</sup> <http://www.virtusens.de/walther/wagner.htm#triumph>.

<sup>37</sup> <http://www.in-sieme.it/grandi/Wagner.htm>.

<sup>38</sup> <http://www.filosofico.net/nie32.htm>.

<sup>39</sup> <http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/020106.htm> e <http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/001123a.htm>.

<sup>40</sup> <http://www.espressonline.it/eol/free/jsp/detail.jsp?m1s=o&m2s=null&idCategory=4789&idContent=347602>.

<sup>41</sup> <http://www.omm.de/feuilleton/metzler-wagner-juden.html>.

<sup>42</sup> [http://www.smerus.pwp.blueyonder.co.uk/vulture\\_.htm](http://www.smerus.pwp.blueyonder.co.uk/vulture_.htm).

<sup>43</sup> <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/anti-semitism/Wagner.html>.

<sup>44</sup> <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/10/SAID/15667>.

<sup>45</sup> <http://www.rodoni.ch/busoni/dibattiti/baremboim.html>.

<sup>46</sup> <http://www.rodoni.ch/busoni/pensieri/wagner.html>.

<sup>47</sup> <http://www.wagner-gesellschaft.de/>.

Più essenziale, il sito dell'Associazione *Richard Wagner di Venezia* mette a disposizione l'archivio delle manifestazioni svoltesi dal 1999 al 2004.<sup>48</sup> Analogamente il sito della *Finnish Wagner Society* offre, di interessante, il rapporto annuale della sua attività (2000-2003), oltre a un *Wagnerian-magazine* con articoli e saggi.<sup>49</sup> Piuttosto stringati anche tutti gli altri, di cui si fornisce l'indirizzo in nota.<sup>50</sup>

Numerosi sono anche i siti che si riferiscono a musei, esposizioni e manifestazioni nel nome del Maestro di Lipsia. Iniziamo ovviamente con *Bayreuther Festspiele*, che riguardo al più celebrato festival wagneriano offre informazioni generali, il programma per il 2005, notizie sugli interpreti, piantine e foto d'epoca.<sup>51</sup> Analogamente al precedente, *Festspiele.de* presenta una galleria fotografica sull'edizione dell'anno scorso, nonché una *webcam* con immagini dalla celebre cittadina bavarese.<sup>52</sup> Su Bayreuth si consiglia anche la consultazione della corrispondente sezione di *Parsifal*, ricca, tra l'altro, di notizie e immagini sulla costruzione del 'Tempio della musica wagneriana'.<sup>53</sup> Altre pagine illustrano sinteticamente il museo che si trova nei pressi di Dresda<sup>54</sup> e quello di Tribtschen,<sup>55</sup> mentre il sito di *Luigi Verdi* presenta, con dovizia di testi e pregevoli immagini, la mostra, *Richard Wagner e il wagnerismo a Bologna (1871-1914)*, svoltasi presso il Teatro Comunale del capoluogo emiliano nel 2002.<sup>56</sup>

Sui luoghi wagneriani a Venezia sono d'un certo interesse la presentazione su *HF Distribuzione* del libro del fotografo Mario Vidor, *Itinerari veneziani di Richard Wagner*,<sup>57</sup> e la bella pagina di *Venetia* dedicata al Caffè Florian, di cui il Maestro era – com'è noto – un affezionato cliente.<sup>58</sup> Quanto alle opere, segnaliamo il sito dell'*Akademie der Wissenschaften und Literatur* (Mainz), che offre informazioni sull'edizione degli *Opera omnia* e il catalogo numerato delle composizioni.<sup>59</sup>

Ma veniamo al dramma sacro, ispirato al mito del Santo Gral, l'ultima titanica fatica del grande compositore, che fu all'origine del voltafaccia di Nietzsche, mentre per molti rappresentò un 'ritorno all'ordine' rispetto al 'rivoluzionario' *Tristano*. Forse è così; tuttavia l'espressionismo del canto, culminante nel ripetuto grido di Kundry come nei masochistici compiacimenti di Amfortas, la sensualità sottesa alla vicenda, pur intrisa di misticismo, l'orchestrazione che tende ad esasperare i contrasti timbrici, preannunciano il decadentismo conclamato e le avanguardie. Anche sul *Parsifal* – punto di contraddizione per intellettuali e musicisti di ieri e di oggi, che ha provocato fughe disperate dai teatri e, all'opposto, infiammato più che mai la devozione verso il suo di-

<sup>48</sup> <http://www.cini.it/fondazione/04.centri/wagner.html>.

<sup>49</sup> <http://users.utu.fi/hansalmi/sws/sws.html>.

<sup>50</sup> <http://perso.wanadoo.fr/cercle.national.richard.wagner/>, <http://www.cercle-romand-rwagner.ch/>, <http://www.wagner-nsw.org.au/>, <http://www.wagnersocietyny.org/>, <http://www.wagnersf.org/>, <http://www.wagner-dc.org/>, <http://users.senet.com.au/~wagner/>, <http://www.richard-wagner-verband-bremen.de/>, <http://www.richard-wagner-verband.de/frankfurt.html>, <http://www.richard-wagner-verband-hannover.de/>, <http://www.richard-wagner-verband.de/france/index.html>, <http://www.richard-wagner-verband.de/muenster.html>, <http://www.wagner-verband.de/>, <http://www.desmeisterswerk.ch/srwg.htm>, <http://www.wagnersallskapet.com/>, <http://free.art.pl/tw/>.

<sup>51</sup> <http://www.bayreuther-festspiele.de/>.

<sup>52</sup> <http://www.festspiele.de/>.

<sup>53</sup> <http://parsifal.de/bayreuth0.php>.

<sup>54</sup> [http://www.dresden-online.de/index.php3/2193\\_1\\_1.html?g=12](http://www.dresden-online.de/index.php3/2193_1_1.html?g=12), <http://www.pirna.de/cgi-bin/page.pl?idx=251> e <http://museen.smwk.sachsen.de/00000075.html>

<sup>55</sup> <http://www.kulturluzern.ch/wagner-museum/index.html>.

<sup>56</sup> [http://www.luigiverdi.it/wagner\\_a\\_bologna-mostra.htm](http://www.luigiverdi.it/wagner_a_bologna-mostra.htm).

<sup>57</sup> <http://www.hfdistribuzione.it/portfolio/vidor/>.

<sup>58</sup> [http://www.venetia.it/lavena/lavena\\_w\\_ita.htm](http://www.venetia.it/lavena/lavena_w_ita.htm).

<sup>59</sup> <http://www.adwmainz.de/AkademieHomePage/mwagner.htm> e <http://www.adwmainz.de/AkademieHomePage/wagnerweb.htm>.

vino creatore – i siti non mancano. Innanzi tutto segnaliamo il sontuoso e davvero esauriente *Monsalvat*, che, oltre al libretto e ad un'introduzione, offre un'ampia sintesi illustrata e un surreale racconto sugli effetti nevrotizzanti del monumentale dramma, e soprattutto propone una lunga serie di articoli su vari argomenti: dalle fonti filosofico-letterarie<sup>60</sup> alle diverse interpretazioni che si possono dare dell'opera, dalle rappresentazioni alle referenze biografiche e discografiche, dall'analisi della musica alle reazioni suscitate in intellettuali, letterati ed artisti.<sup>61</sup>

Decisamente più contenuti altri siti: ne citiamo soltanto alcuni. *Richard Wagner.com* (in italiano e in inglese) propone la cronologia della composizione, il riassunto per punti, il libretto e uno sguardo sull'edizione realizzata a Bayreuth nel 2004,<sup>62</sup> mentre il *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi) si sofferma, con l'abituale chiarezza, sulla genesi e le fonti filosofico-letterarie, oltre ad offrire un dettagliato riassunto e una breve analisi drammaturgico-musicale.<sup>63</sup> Interessanti anche le analisi presenti sul francofono *EPJ.Parsifal*,<sup>64</sup> che propone, inoltre, il libretto con traduzione a fronte in francese e alcuni *file* audio, e sulle pagine in spagnolo relative a *La Búsqueda del santo Grial*, che riportano una lettera dello stesso Wagner a Mathilde Wesendonck sul significato del dramma.<sup>65</sup>

Sempre riguardo al *Parsifal*, l'Archivio storico del Teatro La Fenice, che, com'è noto, da qualche tempo è consultabile *online*, offre le locandine delle precedenti edizioni realizzate a Venezia, da quella del 1914 (ancora tutta italiana, come si usava allora) a quella del 1989: vi si troveranno i nomi degli interpreti più famosi.<sup>66</sup> Inoltre, per gli appassionati, dotati di adeguate competenze, l'*Indiana University* mette generosamente a disposizione sulla Rete la partitura dell'opera.<sup>67</sup>

Con ciò anche questa lunga rassegna si è conclusa: possiamo, dunque, scherzosamente unirli all'invocazione di Wotan nell'atto secondo della *Valchiria*: «nur Eines will ich noch: / das Ende, / das Ende!» («una cosa sola ancora voglio: / la fine, / la fine!»).

---

<sup>60</sup> Ad esempio il già ricordato influsso del buddismo, non a tutti noto.

<sup>61</sup> <http://home.c2i.net/monsalvat/inxcommon.htm> e <http://home.c2i.net/monsalvat/concommon.htm>.

<sup>62</sup> <http://www.richard-wagner.com/parsifal.htm>.

<sup>63</sup> [http://www.delteatro.it/hdoc/result\\_opera.asp?idopera=2272](http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2272).

<sup>64</sup> <http://www.geocities.com/Tokyo/Shrine/1998/EPJ.Parsifal.html>.

<sup>65</sup> <http://perso.wanadoo.es/ricardo.cob/gadaljul2001.htm>.

<sup>66</sup> <http://81.75.233.46:8080/fenice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=0&txtCitta=&txtLuogo=&txtDal=&txtAl=&txtStagione=&txtTit=parsifal&txtTipoSpett=>.

<sup>67</sup> <http://www.dlib.indiana.edu/variatiions/scores/baj5813/index.html> e <http://www.dlib.indiana.edu/variatiions/scores/baj5813/large/index.html>.



Peter Bissegger, bozzetti scenici (I.2, III.2 e II.2) per *Parsifal* al Teatro la Fenice di Venezia. 1970; regia di Frank De Quell; costumi di Bissegger.

# Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

## *Parsifal* 1914: in pubblico dominio

Quattro diversi anticipi introducono il pubblico veneziano alle delizie del *Parsifal*: l'*Agape sacra* di domenica 19 maggio 1894 è la prima esecuzione del prezioso estratto dell'ultima opera di Wagner, mentre il 26 febbraio 1903 è il preludio ad essere interpretato dall'orchestra della Fenice; nelle due date seguenti, il 28 aprile del 1906 e il 15 maggio del 1913, viene invece proposto l'*Incantesimo del venerdì santo*. Sono quattro concerti dissimili per impegno e per programma: in due di essi l'intera serata viene dedicata al massimo operista tedesco,<sup>1</sup> mentre nei rimanenti le composizioni wagneriane vengono diluite tra altri brani, nel primo caso la *Pastorale* di Beethoven e *Le rouet d'Omphale* di Camille Saint-Saëns, nel secondo la Sinfonia n. 4 di Beethoven, la Rapsodia di Liszt e la Sinfonia n. 13 di Haydn (vi è anche una breve incursione nel barocco, con un tempo dal Concerto op. 3 n. 5 di Händel). Anche la caratura degli insiemi è senz'altro discontinua: esclusa la prima occorrenza (della quale non si è tramandato il nome del direttore d'orchestra), nel secondo concerto è la volta di Rodolfo Ferrari alla guida dell'orchestra veneziana, mentre il terzo programma (per paradosso il meno coeso) è interpretato da un'orchestra ospite, la Kaim di Monaco diretta da Georg Leonard Schneevogl. Giuseppe Baroni dirige invece gli ottanta professori dell'Orchestra della Società «B. Marcello» nell'impegnativa serata del 15 maggio 1913, dove sono ben sei le opere scelte a rappresentare l'intera parabola creativa di Wagner, dal *Lohengrin* sino al *Parsifal* toccando i punti salienti di una carriera senza eguali.

È quindi l'impegno profuso da Giuseppe Baroni a sollecitare un primo allestimento completo del capolavoro tedesco, anche se il suo primo apparire in laguna nella stagione di primavera del 1914 viene salutato da una traduzione italiana del testo realizzata da Giovanni Pozza, fatto dovuto sia a una cautela allora di prassi nei confronti del pubblico (non si dimentichi, tuttavia, la prima esecuzione integrale del *Ring* in lingua tedesca proprio alla Fenice, in celebrazione della scomparsa di Wagner) sia soprattutto al *cast* completamente italiano e alle numerose difficoltà che questi interpreti avrebbero avuto nell'interpretare un lavoro per molti punti di vista estremamente ostico. Non stupisce invece in alcun modo la presenza di un'orchestra per certi aspetti non del tutto usuale: gli ottanta elementi dell'anno precedente sono diventati ottantacinque, ai quali vanno aggiunti inoltre venticinque bandisti, mentre il coro può contare sulla ragguardevole presenza di novanta adulti e di ventiquattro ragazzi; meno presente il corpo di ballo, ristretto a una dozzina di ballerine.

---

<sup>1</sup> Questi i programmi completi: concerto del 26 febbraio 1903: 1. *Oro del Reno*: Entrata degli Dei nel Walhalla 2. *Sigfrido*: Mormorio della foresta 3. *Tristano e Isotta*: Preludio e morte d'Isotta 4. *Crepuscolo degli Dei*: Viaggio di Sigfrido sul Reno 5. *Parsifal*: Preludio 6. *Tannhäuser*: *Overture*; concerto del 15 maggio 1913: 1. *Vascello fantasma*: *Overture* 2. *Lohengrin*: Preludio atto 1 3. *Walkyria*: Incantesimo del fuoco 4. *Tristan e Isotta*: Preludio e morte d'Isotta, 5. *Parsifal*: Incantesimo del Venerdì santo, 6. *Tannhäuser*: *Overture*.

La stagione di primavera del 1914 appare subito di notevole interesse, privilegiando alla quantità delle recite una serie di esecuzioni di qualità notevole. Sia pure con un intervento di carattere straordinario, la stagione viene aperta da un'unica serata organizzata dalla Società «B. Marcello» (nella quale già aveva un ruolo di primo piano Ugo Levi),<sup>2</sup> con la partecipazione di un duo di eccezione: il grande didatta veneziano Gino Tagliapietra accompagna sulle scene del teatro il violoncellista Pablo Casals, allora agli esordi di una carriera quasi centenaria e in procinto di partire per gli Stati Uniti dove aveva trionfato neppure trentenne in due fortunate *tournées*. Il programma è di tutto rispetto anche se niente affatto monografico, comprendendo naturalmente la Suite n. 3 di Bach e la Sonata op. 99 di Johannes Brahms, ma anche una sonata di Pietro Antonio Locatelli e persino il preludio di una delle *suites* di Emánuel Moór, compositore di origine ungherese ma allora già trasferitosi in Svizzera.

La stagione di primavera in quanto tale prevede generalmente un numero limitato di spettacoli, sia per la minor importanza rispetto a quella invernale (già definita di carnevale e quaresima), sia per il minor numero di recite in generale: a maggior ragione risalta la presenza di due allestimenti di rilievo assoluto come *Parsifal* e *Falstaff*. Nel caso della seconda opera si tratta naturalmente di un gradito ritorno: dopo i fasti della *tournee* dei complessi scaligeri a breve distanza dalla prima milanese (ne resta, preziosa traccia documentale, il telegramma di complimenti del compositore alla direzione del teatro e un memoriale che raccoglie le firme di tutti i partecipanti all'impresa) e della ripresa ben più modesta di due anni più tardi, l'allestimento del 1914 propone un *cast* più che dignitoso e – naturalmente – completamente diverso da quello assunto per la realizzazione del lavoro wagneriano: sir John Falstaff è Angelo Scandiani, Ford e Fenton rispettivamente Giuseppe Giardini e Giacomo Eliseo, mentre tra le signore spiccano la Quickly di Virginia Guerrini e Nannetta di Virginia Crosa; il ruolo di Alice è attribuito a Laura Catastini; le scene sono di Pietro Roullier. Al contrario, di autentico prestigio è la direzione di Edoardo Masccheroni, vero e proprio specialista verdiano e primo interprete proprio del *Falstaff* nel 1893. La cadenza delle rappresentazioni prevedeva quattro recite, aprendo la sera del 23 aprile e con successive riprese la sera del 25, 28 e 2 marzo. Una presenza solo apparentemente modesta, soprattutto ove si consideri il numero limitato di repliche previsto per le rappresentazioni operistiche di quegli anni (in media tre per ciascun allestimento).

Fa naturalmente eccezione a questo avvenimento proprio il *Parsifal* (che ebbe ben sette repliche, con la prima di domenica 12 aprile), lasciando quindi spazio alle prime due serate del *Falstaff*, un ulteriore spettacolo wagneriano la sera del 26 aprile, la conclusione delle repliche verdiane e quindi un filotto di ben cinque recite: 3, 5, 7, 9 e 10 maggio, ultima della stagione. Fin dall'inizio risulta evidente l'impronta mondana che si vuole conferire alla stagione: da una parte assistiamo a un cambiamento veramente molto importante anche se oggi non del tutto di immediata percezione, quale l'eliminazione dei posti in piedi in platea, sostituiti per la prima volta da poltroncine numerate.<sup>3</sup> È apparentemente novità di poco rilievo, ma che invece si segnala per la carica innovativa, che richiede naturalmente ulteriori lavori di ripristino, ripulitura e ammodernamento di una struttura che oramai dimostrava buona parte dei propri anni. L'archivio del teatro documenta in maniera puntuale questi interventi, offrendo anche lo spunto per alcune osser-

<sup>2</sup> Si notino le ripetute presenze della famiglia Levi, dalla direzione della Società «B. Marcello» di Ugo – poi promotore della omonima fondazione musicale – ai vari scritti dedicati allo stato di salute di Giacomo Levi, al biglietto listato a lutto per la sua scomparsa in cui ringrazia la direzione del teatro per la partecipazione alle cerimonie funebri.

<sup>3</sup> I posti in piedi nella galleria e nel loggione scompariranno solo con la normativa di sicurezza in vigore a partire dagli anni Ottanta.

vazioni di costume: da una parte si affrontano spese ingenti per i restauri e le pulizie, dall'altra si cerca di raccogliere qualche soldo in più con l'affitto dei propri spazi a chiunque ne faccia richiesta, dimostri disponibilità economica e almeno un qualche decoro nell'uso.<sup>4</sup> Prevalentemente sono le Sale apollinee a ospitare convegni, conferenze ma anche banchetti e interventi altrimenti conviviali, mentre la sala grande è destinata per le ricorrenze di maggior peso. In questa ricca messe di richieste, alcune delle quali anche francamente bizzarre, spicca l'organizzazione di due aspetti rilevanti sia pur per motivi opposti: da una parte viene messa a punto la strategia per i festeggiamenti legati alla inaugurazione dell'Undicesima esposizione internazionale d'arte, evento di ampia risonanza internazionale, quindi ben gradito ai vertici del teatro, dall'altra l'organizzazione di un veglione di beneficenza a cura dell'Associazione della stampa veneta. L'esito positivo che avrà anche questa richiesta (per la verità, quasi tutte lo ebbero) portò all'organizzazione di un ballo mascherato che univa alla dizione storica legata a questo evento (la Cavalchina) un inopinato quanto pacchiano e altisonante aureo aggettivo: «Cavalchina d'oro promossa dalla Associazione della stampa veneta e dal Comitato generale di beneficenza», titolo perdonabile solo in virtù dei fini assistenziali della serata.

Accanto alle consistenti passività della stagione figurano anche alcuni sia pur piccoli introiti; non deve stupire l'esiguità dei rapporti stabili di lavoro, limitati sostanzialmente a tre persone, il segretario-ragioniere glorioso erede del preziosissimo e insostituibile Guglielmo Brenna, un impiegato e un dipendente con mansioni di portinaio e custode (con relativo godimento di spazi abitativi). Stupisce invece il modo nel quale viene tenuta l'amministrazione: consueta la puntualità delle registrazioni, rimarchevole e ammirevole l'articolazione dei capitoli di spesa suddivisi in quasi una ventina di temi,<sup>5</sup> sospetto l'accorpamento di spese destinate alla manutenzione del fabbricato e del mobilio con il riconoscimento della dote teatrale annuale (ventimila lire) mettendo quindi sullo stesso piano le spese correnti (stipendi compresi) e quelle destinate alla buona conservazione del fabbricato. Ma anche all'interno della struttura amministrativa non mancano ampi motivi per discutere la distribuzione e la tipologia delle uscite; gli interventi di tipo idraulico sono molto pesanti, incidendo in maniera sensibile sul bilancio con un sostanziale rifacimento dei servizi igienici (già allora ben numerosi anche per un teatro), mentre di minore entità sono piuttosto gli interventi murari, limitati e poco costosi. Naturalmente più sensibili le spese per la ridipintura e la risistemazione del mobilio, mentre un capitolo di tutto rispetto viene riservato alla tappezzeria, ampiamente rinnovata e sostanzialmente pulita (sembra che una parte non indifferente di questo intervento sia peraltro riservata alla spolveratura approfondita – sono espressamente citate le battiture dei tappeti – e alla esposizione al sole e all'aria di ogni parte di stoffa in qualche modo rimovibile dal teatro).<sup>6</sup>

Tra le altre, due spese risultano interessanti: da una parte la cifra investita nella assicurazione contro gli incendi, articolata in più polizze, stipulate in genere con più compagnie simultaneamente (dividendone quindi i rischi), e la ripresa fotografica degli autografi di Rossini, Donizetti,

<sup>4</sup> Le richieste per la verità piovono da tutte le parti: il sindaco di Venezia si fa ripetutamente interprete di richieste per le realtà più disparate: ad esempio il 17 aprile chiede «l'uso della sala della Fenice ed adiacenze pel banchetto che sarà offerto la sera di Giovedì 23 corrente alle ore 19 e mezza in onore di S. A. Reale il Duca di Genova».

<sup>5</sup> Tra gli altri: «III Onorari, IV Spese inerenti agli spettacoli, V Affitti passivi, VI Assicurazione sugli incendi, VII Manutenzione mobili e locali, VIII Imposte pubbliche, [...] XI Restauri radicali e nuove opere, XII Spese di cancelleria, XIII Spese diverse, XIV Compensi ed abbonamenti passivi, XV Gratificazioni, XVI Fondo di riserva, XVII Partite di giro, XVIII Depositi».

<sup>6</sup> Persino «Il gazzettino» riserva ogni elogio per l'attività dell'ingegnere preposto alla realizzazione di queste opere di ripristino.

Verdi e altri presenti nell'Archivio storico del teatro ed evidentemente già allora scorporati disennatamente dalla residua documentazione del fondo. Peraltro lo scopo che portò alla ripresa non coincide con un intento documentale e conservativo, bensì con il desiderio di mettere in risalto il buon nome della Fenice in occasione della Esposizione verdiana di Parma, a cui quel materiale era destinato.<sup>7</sup> Evidentemente però i tempi stanno cambiando in meglio, se accanto a questa decisione possiamo allineare anche una richiesta bibliografica di Giuseppe Radiciotti, allora massimo studioso e biografo rossiniano, che in una sua lettera e con l'appoggio di Taddeo Wiel – pioniere della cronologia teatrale veneziana – chiede l'autorizzazione allo studio dei reperti rossiniani conservati in archivio.<sup>8</sup> Orientativamente tra il 1° maggio 1914 e il 30 aprile 1915<sup>9</sup> le entrate assommano a 106.119,96 lire, mentre l'esposizione della Società proprietaria ammonta a 102.438,89 lire, realizzando quindi un utile nemmeno tanto piccolo di 3.681,07 lire.<sup>10</sup>

Un elemento di straordinaria novità e inscindibilmente legato con l'allestimento del *Parsifal* è dato dagli importanti lavori realizzati dalla ditta A. Bezzi & Figli, vera figlia del Rinascimento, a giudicare dalla chilometrica intestazione «Decorazioni artistiche per specchi mobili ecc.; Robinetteria e manetteria, bracci e lampadari d'ogni stile; Ventilatori, motori e trasformatori; Guarnizione in bronzo e ottone per carrozze e linee aeree di tramvie elettriche; Interruttori, commutatori, valvole, morsetti; Cornette e fischiotti; Impianti elettrici»; con queste premesse non è difficile capire la spesa di 26.000 lire che coprì peraltro l'intera lavorazione e l'«Allestimento scenico col macchinario speciale e i panorami sferico divergente» recentemente inventati. Alcune cifre possono efficacemente servire per far comprendere l'effettiva modernità dell'impianto: viene realizzato un quadro distributore con cinquantasei interruttori, tre dei quali per l'accensione a diversi lumi del lampadario centrale, e vengono predisposti all'uso 6.650 watt su 1.500 lampadine; sono naturalmente ben poca cosa rispetto ad oggi, però rappresentano una dimensione veramente maiuscola per l'epoca. «Abbiamo avuta la visita ieri ed oggi del Sig. Folin che abbiamo portato ad una rappresentazione del *Parsifal* e sul palcoscenico della Scala; allo stesso abbiamo dato tutte le istruzioni necessarie pel proseguimento della modifica dell'impianto elettrico». Il successo di questi interventi è ampiamente testimoniato dal «Gazzettino» il 15 aprile: «Il raggio bianco che dall'alto tutto irradia come un nimbo d'argento la bianca figura dolorante di Amfortas» e ancora «L'esecuzione concertata e diretta dal Ferrari resterà memorabile nella storia della Fenice. Ma dobbiamo aggiungere che gli effetti di luce ottenuti col nuovo regolatore a resistenze induttivo [...] furono davvero eccellenti».

L'attesa del pubblico per la prima wagneriana è testimoniata da un paio di articoli preparatori siglati da uno pseudonimo (Spes) apparsi sul «Gazzettino»:

<sup>7</sup> «Fotografie del Teatro delle Sale e degli autografi di Verdi, Donizetti, Rossini, Meyerbeer, Pacini Mercadante etc. eseguite per l'Esposizione Verdiana di Parma» in data 17 novembre 1913, che comprendeva tre dozzine di lastre 13x18, sessanta cartoncini e «2 lampi al magnesio».

<sup>8</sup> «Ill.mo Sig. Cavaliere, dal prof. Wiel di costì ho avuto tali assicurazioni su la cortesia della S. V. che, sebbene io non abbia l'onore di conoscerla, prendo coraggio per chiederle un favore. Vado in questo momento preparando una estesa biografia del grande M.° Rossini, il quale, com'Ella sa, compose per "la Fenice" di Venezia tre opere: *Tancredi*, *Sigismondo* e *Semiramide*. Sarei immensamente grato alla S. V. se avesse la bontà di permettere a persona di sua fiducia (che io, naturalmente, ricompenserei) di consultare l'archivio di codesto teatro allo scopo di cercar notizie su le relazioni tra il Rossini e l'impresario ed altre riguardanti la prima rappresentazione di dette opere: lettere, scritture, patti ecc. [...]» (lettera in data 3 maggio 1914).

<sup>9</sup> Scegliamo questo per comodità, tanto la stagione viene comunque scissa in due parti.

<sup>10</sup> La direzione del teatro è tenuta dai soci anziani P. L. Zannini, G. Lazzari e P. Trentinaglia, mentre i revisori dei conti sono F. Nani Mocenigo e E. de Chantal.

L'opera di Riccardo Wagner fu intensamente simbolica. La sua musica fu detta: musica dell'avvenire, ma a torto poiché ella trova radici nel nostro Monteverde ed in Gluch [*sic*], «niente sotto il sole di nuovo» è il postulato che si può applicare anche per la musica wagneriana che, lungi dall'essere rivoluzionaria fu quanto mai devota alle eterne regole dell'armonia, del contrappunto e della fuga. [...]

Il simbolismo di Wagner cominciò dal religioso *Lobengrin* e terminò col religioso *Parsifal*. Questa è infatti un'opera assolutamente religiosa [...]. Qualche biografo opina che egli abbia scritto il *Parsifal* per sublimare il sacramento dell'Eucarestia, nei momenti dell'influenza religiosa che gli proveniva dalla suggestione di Listz. [...]

Ora il *Parsifal* è di dominio pubblico [...] Wagner domandò sempre a Venezia ispirazioni intense. [...] Pochi giorni prima della morte il maestro aveva qui diretto un concerto; il leggio e la bacchetta sono conservati fra i preziosi cimeli della Fenice. Sarebbe stato, a parer nostro, buona idea che la suprema opera di chi amò Venezia fosse diretta in quel leggio in segno di reverente omaggio.<sup>11</sup>

Non sono però solo interventi di ordine storico critico ad essere sollecitati dal quotidiano, bensì anche più pratici rimedi alla lunghezza dell'opera,<sup>12</sup> inusuale per il pubblico italiano, e minacciosi richiami all'ordine:

Gli esercenti il caffè abbiano a far anche servizio di buffet freddo. Così fu convenuto anche perché le esigenze sceniche del *Parsifal* impongono intervalli piuttosto lunghi tra un atto e l'altro: di circa mezz'ora ciascuno, forse più che meno. [...] Si prega di osservare scrupolosamente la puntualità all'inizio di ogni atto e la cortesia di non abbandonare la sala prima che il direttore d'orchestra abbia deposto la bacchetta.<sup>13</sup>

Molto significativo è l'articolo apparso all'indomani della prima: il critico musicale propone una prosa assai sciolta, colloquiale e talvolta scopertamente ingenua, tesa da una parte sicuramente a sottolineare il valore della musica, dall'altra a scusare puerilmente la stanchezza del pubblico di fronte all'aitante presenza (vocale? fisica?) dei cantanti, talvolta persino minacciosa (ad esempio nel caso di Assandria), tanto da far ritenere che l'articolo potrebbe nascondere una prosa ironica, se solo fosse stata in qualche modo prevedibile in un giornale 'governativo' dell'epoca ...

Il pubblico rispetta la religiosa progressione degli accordi non abbandonandosi al solito applauso sebbene il brano sia stato eseguito dall'orchestra con maestria superlativa. Il pubblico si scuote (sfido io!) alle poderose note del basso Gaudio Mansueto, che potrebbe intronare una foresta di alberi più che una foresta di cartone. Ma il suo enorme racconto (una mezz'ora) per quanto ricco di preziosi episodi orchestrali ingenera nella maggior parte degli ascoltatori un senso di stanchezza che apparisce visibile dalla disattenzione di molti.

Il dramma aspettato, il vero *Parsifal* teatrale comincia da quell'angoscioso stridere di violini che segna la morte del cigno ferito da Parsifal, la cui entrata robustamente accennata dall'orchestra è anche ben resa dal tenore Assandria, un Parsifal colossale, un puro folle da non prendersi in confidenza.

Irriverenti potrebbero sembrare anche i riferimenti alle sacre funzioni della Sistina, così del resto come la scelta dell'espressione «povero cristo» pur di uso colloquiale appare sicuramente infelice.

<sup>11</sup> È appena il caso di sottolineare che oggi il leggio, la bacchetta (e il cappello, assente nell'articolo) di Wagner sono conservati nel Conservatorio di musica veneziano, al quale sembra siano stati realmente donati questi cimeli ... («Il gazzettino», venerdì 10 aprile).

<sup>12</sup> L'ora prevista per l'inizio sono le due e tre quarti, la fine per le otto di sera. A scanso equivoci viene anche riprodotto il riassunto dell'opera, diviso atto per atto.

<sup>13</sup> «Il gazzettino», sabato 11 aprile 1914.



1. *Parsifal* al Teatro la Fenice di Venezia, 1949; regia di Carlo Piccinato.
2. *Parsifal* al Teatro la Fenice di Venezia, 1983; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena: Peter Hofman (Parsifal), Franz Nentwig (Amfortas).

Lo svolgimento del panorama semoventesi che aveva cagionato tante apprensioni, per l'ardita innovazione del macch. Pietro Spiga, riesce con assoluta precisione e si spande per la sala un mormorio sommo, ma significativo di ammirazione [...]. Mentre si svolge la sacra funzione con una solennità da far impallidire le funzioni della Cappella Sistina, un senso di pietà preme però il cuore del pubblico alla vista di quel povero cristo di Parsifal obbligato a rimanere lì duro impalato come un piuolo e, quel ch'è peggio, senza capire niente di tutto quel po' po' che succede davanti a lui.<sup>14</sup>

Dopo il resoconto sul successo dell'atto primo,<sup>15</sup> l'articolo avverte della propria prosecuzione in quarta pagina, dove però lo spazio disponibile non può essere sottratto alle splendide inserzioni pubblicitarie *art déco*, forse in qualche modo intonate pure loro all'azione wagneriana: farmaci contro la blenorragia (potrebbero giovare a Amfortas, secondo alcune interpretazioni), o il semiperno Carbone di Belloc, utile a ogni tipo di disturbo gastrico (???), ma la parte migliore è data dalla pubblicità a un prodotto in grado di procurare un «seno protuberante reso turgido, sodo e idealmente perfetto», un misterioso farmaco del quale avrebbe forse dovuto beneficiare l'altrettanto misteriosa Kundry per ottenere maggior successo nella scena della seduzione ...

In realtà l'assenza della conclusione promessa a tanto lunga recensione fu dovuta ancora una volta al protrarsi dei tempi di esecuzione dell'opera e alla contestuale chiusura della tipografia; si rimediò all'inconveniente pubblicando il pezzo il giorno successivo, e arricchendolo di un dettagliato commento circa la partecipazione dei singoli cantanti, tra i quali vennero isolati i contributi soprattutto di Assandria, Mansueto e Bucchi e riservando un posto speciale all'Amfortas di Giardini, soprattutto per motivi campanilistici (era veneziano), e aggiungendo alle lodi complessive già evidenziate la buona prestazione dei cori e del relativo maestro e rinnovando la conta di ben diciotto chiamate complessive, testimonianza di un successo del tutto meritato. Venezia aveva dato il suo importante contributo alla circolazione del capolavoro estremo di Wagner, ora libero di viaggiare, caduto il vincolo che lo legava al tempio dell'arte in Bayreuth, nei teatri di tutto il mondo.

Le riprese di *Parsifal* al Teatro La Fenice

#### 1914 – Stagione di primavera

*Parsifal*, dramma mistico [Ein Bühnenweihfestspiel] in tre atti di Richard Wagner (trad.: Giovanni Pozza) – prima rappresentazione a Venezia, 12 aprile 1914 (7 recite).

1. Parsifal: Augusto Assandria 2. Kundry: Teresina Burchi 3. Amfortas: Giuseppe Giardini 4. Gurnemanz: Gaudio Mansueto 5. Klingsor: Leone Paci 6. Titurel: Giuseppe Pacchiani 7. Fiori: Irma Ronchi, Maria Leonardi, Ilde Simoni, Giovannina Morella, Francesca Foresti, Enrichetta Bonaccini 8. Scudieri del Gral: Ida Chiusoli, Maria Leonardi, Luigi Cilla, Alessandro Caccamo 9. Cavaliere del Gral: Primo Maini, Angelo Zoni – M° conc.: Rodolfo Ferrari; dir. messa in sc.: Italo Capuzzo; scen.: Pietro Stroppa.

#### 1949-1950 – Stagione lirica di carnevale

*Parsifal* – 30 dicembre 1949 (4 recite).

1. Parsifal: Günther Treptow 2. Kundry: Anny Konetzni 3. Amfortas: Marcello Cortis 4. Gurnemanz: Tancredi Pasero 5. Klingsor: Heinz Rehfuß 6. Titurel: Silvio Maionica 7. Primo cavaliere: Guglielmo Torcoli 8.

<sup>14</sup> «Il gazzettino», mercoledì 15 aprile 1914.

<sup>15</sup> «Cinque chiamate alla fine dell'atto primo [...]. Il pubblico accoglie questa seconda parte dell'atto con entusiasmo chiamando sette volte alla ribalta cantanti e direttore», *ibid.*



*Parsifal* al Teatro la Fenice di Venezia, 1983; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena: Peter Hofman (Parsifal), Gail V. Gilmore (Kundry).

Secondo cavaliere: Ernesto Dominici 9. Primo scudiero: Ada Bertelle 10. Secondo scudiero: Luciana De Nardo Fainelli 11. Terzo scudiero: Cesare Masini Sperti 12. Quarto scudiero: Santo Messina 13. Primo fiore: Sabina Actis 14. Secondo fiore: Nerina Ferrari 15. Terzo fiore: Ada Bertelle 16. Quarto fiore: Elena Pesenti 17. Quinto fiore: Lina Pesenti 18. Sesto fiore: Luciana De Nardo Fainelli – M° conc.: Herbert Albert; reg.: Carlo Piccinato.

1962-1963 – XXXVI Festival internazionale di musica contemporanea

*Parsifal* – 10 aprile 1963 (in forma di concerto e in lingua originale, ripartito in tre serate).

1. Parsifal: Jess Thomas 2. Kundry: Regina Resnik 3. Amfortas: Gustav Neidlinger 4. Gurnemanz: Josef Greindl 5. Klingsor: Frans Andersson 6. Titurel: Frederick Guthrie 7. Cavalieri del Gral: Frans Andersson, Aldo Bottion 8. Scudieri: Aldo Bottion, Angelo Mori, Hanula Rzoska, Maja Zingerle 9. Fanciulle-fiore: Maria Luisa Carnio, Virginia De Notaristefano, Daniela Mazzuccato, Jolanda Michieli, Marisa Salimbeni, Maja Zingerle – Dir.: André Cluytens; m° coro: Sante Zanon.

1969-1970 – Stagione lirica

*Parsifal*, Ein Bühnenweihfestspiel – 16 aprile 1970 (in lingua originale; 5 recite).

1. Parsifal: René Kollo 2. Kundry: Amy Shuard 3. Amfortas: Hubert Hofmann 4. Gurnemanz: Arnold Van Mill 5. Klingsor: Georg Stern 6. Titurel: Walter Hagner 7. Primo cavaliere: Augusto Pedroni 8. Secondo cavaliere: Bruno Tessari 9. Primo scudiero: Edda Piccinini 10. Secondo scudiero: Hannelore Schulz-Picard 11. Terzo scudiero: Guido Fabbris 12. Quarto scudiero: Nereo Ceron 13. Primo fiore: Rosetta Pizzo 14. Secondo fiore: Rosanna Lippi 15. Terzo fiore: Hannelore Schulz-Picard 16. Quarto fiore: Marisa Salimbeni 17. Quinto fiore: Gisela Neuner-Chionsini 18. Sesto fiore: Rina Pallini – M° conc.: Heinz Wallberg; reg.: Frank De Quell; scen. e cost.: Peter Bissegger.

1983 – La Fenice per il carnevale - «Liebestod forever»

*Parsifal* – 11 febbraio 1983 (6 recite).

1. Parsifal: Peter Hofman (Volker Horn) 2. Kundry: Gail Gilmore 3. Amfortas: Franz Nentwig (Robert Christesen) 4. Gurnemanz: Hans Sotin (Thomas Thomaschke) 5. Klingsor: Hans G. Noecker 6. Titurel: Michail Litmanov 7. I cavalieri: Volker Horn (Peter Maus), Weldon Thomas (Franz Treiber-Hajtas) 8. Primo scudiero: Karin Eickstädt 9. Secondo scudiero: Karen Johnson 10. Terzo scudiero: Soto Papulkas 11. Quarto scudiero: Rainer Zagovec (Peter Maus) 12. Primo fiore: Deborah Sasson 13. Secondo fiore: Marjorie Yerlow 14. Terzo fiore: Darina Kohut 15. Quarto fiore: Karin Eickstädt 16. Quinto fiore: Brune Femar 17. Sesto fiore: Karen Johnson 18. Voce dall'alto: Karen Johnson – M° conc.: Gabriele Ferro; reg., scen., cost.: Pier Luigi Pizzi; cor.: Richard Caceres.

1989– Stagione di opere e balletto

*Parsifal* – 11 maggio 1989 (in forma di concerto; 4 esecuzioni).

1. Parsifal: Siegfried Jerusalem 2. Kundry: Waltraud Meier 3. Amfortas: Wolfgang Brendel 4. Gurnemanz: Kurt Rydl (Hans Sotin) 5. Klingsor: Oskar Hillebrandt 6. Titurel: Goran Simic 7. I cavalieri: Volker Horn, Ralf Lukas 8. Primo scudiero: Pamela Coburn 9. Secondo scudiero: Julia Conwell 10. Terzo scudiero: Volker Horn 11. Quarto scudiero: David Griffith 12. Primo fiore: Pamela Coburn 13. Secondo fiore: Hellen Kwon 14. Terzo fiore: Kazuko Nagai 15. Quarto fiore: Barbara Carter 16. Quinto fiore: Julia Conwell 17. Sesto fiore: Gitomi Katagiri 18. Voce dall'alto: Kazuko Nahai – Dir.: Giuseppe Sinopoli; Coro della Radiotelevisione polacca di Cracovia, m° coro: Henryk Wojnarowski; Coro Piccoli cantori veneziani, m° coro: Mara Bortolato.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



IL GAZZETTINO



---

ABBONATI SOSTENITORI

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

---

### SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

### AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

### SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Stefano Callegaro

Giuseppina Cenedese

*nnp\**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp\**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp\**

### DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Alberto Maria Giuri *segretario artistico*

### UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

Susanne Schmidt

### SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Santino Malandra

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

### ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

---

### DIREZIONE PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi  
*direttore*

### AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto  
*responsabile allestimenti  
scenici*

Paolo Cucchi  
*direttore di palcoscenico*

Lucia Cecchelin

*nnp\**

Giovanni Pilon

Francesca Piviotti

Lorenzo Zanoni

### DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot  
*direttore*

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

### DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni  
*direttore*

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Salvatore Guarino

Alfredo Iazzoni

Stefano Lanzi

Renata Magliocco

Fernanda Milan

*nnp\**

Lorenza Vianello



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*

Stefano Gibellato *maestro di sala*

Aldo Guizzo, Stefano Zabeo, Jung Hun Yoo,

Ilaria Maccacaro *maestri di palcoscenico*

Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*

Gabriella Zen *maestro alle luci*

### ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

#### *Violini primi*

Roberto Baraldi <sup>3</sup>  
Gisella Curtolo •  
Nicholas Myall •  
Pierluigi Pulese  
Mauro Chirico  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Mariana Stefan  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

#### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Enrico Enrichi  
Mania Ninova  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
*nnp\**  
Roberto Zampieron

#### *Viola*

Daniel Formentelli •  
Alberto Lattuada •  
Antonio Bernardi  
Paolo Pasoli  
Elena Battistella  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabó  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato

#### *Violoncelli*

Emanuele Silvestri •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Maria Elisabetta Volpi  
Antonino Puliafito <sup>1</sup>

#### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratisoli •  
*nnp\**  
Marco Petruzzi  
Ennio Dalla Ricca  
Walter Garosi  
Giulio Parenzan  
Denis Pozzan

#### *Ottavino*

Franco Massaglia

#### *Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi  
Fabrizio Mazzacua

#### *Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Angela Cavallo  
Walter De Franceschi

#### *Corno inglese*

Renato Nason •

#### *Clarineti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato

#### *Clarinetto basso*

Renzo Bello

#### *Fagotti*

Dario Marchi •  
Roberto Giaccaglia •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

#### *Controfagotto*

Fabio Grandesso

#### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Loris Antiga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga

#### *Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto  
Enrico Roccatto <sup>1</sup>

#### *Tromboni*

Giovanni Caratti •  
Massimo La Rosa •  
Athos Castellan  
Federico Garato  
Claudio Magnanini  
Ciro Principe <sup>1</sup>  
Fabio Rovere <sup>1</sup>

#### *Tuba*

Alessandro Ballarin

#### *Timpani*

Roberto Pasqualato •  
Dimitri Fiorin •

#### *Percussioni*

Claudio Cavallini  
Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin

#### *Arpe*

Brunilde Bonelli • <sup>1</sup>  
Antonella Ferrigato <sup>1</sup>

#### *Pianoforte e tastiere*

Carlo Rebeschini •

<sup>3</sup> primo violino di spalla

• prime parti

<sup>1</sup> a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

---

Emanuela Di Pietro  
*direttore del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

---

**CORO DEL TEATRO LA FENICE**

---

*Soprani*

Nicoletta Andelihero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Egidia Boniolo  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino  
Tosca Bozzato <sup>1</sup>  
Annamaria Braconi <sup>1</sup>  
Francesca Secondino <sup>1</sup>

---

*Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo'  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Victoria Massey  
Misuzu Ozawa  
Gabiella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi  
Rita Celanzi <sup>1</sup>

---

*Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Roberto De Biasio  
Luca Favaron  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Dionigi D'Ostuni <sup>1</sup>  
Dario Meneghetti <sup>1</sup>  
Fabio Modica <sup>1</sup>

---

*Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Alessandro Giacon  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette

<sup>1</sup> a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti,  falegnameria,  magazzini</i>	<i>Elettricisti  e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi  scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Rosalba Filieri <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Canuto Elsa Frati Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin		
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin			
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo			
Roberto Cordella	Andrea Benetello			
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello			
Dario De Bernardin	Marco Covelli			
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			
Paolo De Marchi	Stefano Faggian			
Bruno D'Este	Euro Michelazzi			
Roberto Gallo	Roberto Nardo			
Sergio Gaspari	Maurizio Nava			
Michele Gasparini	Marino Perini <i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Roberto Mazzon	Teodoro Valle			
Carlo Melchiori	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA