

## RICHARD WAGNER

### PARSIFAL

#### L'opera d'arte quale manifestazione sacrale

"Io paragono il godimento delle più nobili opere d'arte alla *preghiera*", aveva detto il protoromantico Wilhelm Wakkenroder nel 1796. Per Goethe e per i suoi contemporanei più illustri le opere d'arte erano meta di "pellegrinaggi", oggetti di devozione estetica.

## RICHARD WAGNER



L'era dell'"arte-religione" si era profilata più di cent'anni prima che Bayreuth divenisse l'incomparabile e consacrato luogo di culto dell'opera d'arte drammatica.

Alcuni filosofi dell'epoca furono fra i precursori di tale era.

E l'artista che in questo secolo poderoso e violento in tutte le sue manifestazioni seppe attuare nel modo più impressionante e convincente l'enfatico concetto di opera d'arte quale rivelazione di idee supreme, assolute ed estremamente valide, fu Richard Wagner.

Infatti in Wagner la concezione del vero dramma, scaturito dall'originaria unità delle arti, si identificava con quella dell'opera d'arte. E tutte le definizioni che dai giorni di Goethe, del romanticismo nascente e dell'idealismo tedesco erano sorte intorno all'idea dell'arte, sembrano culminare nell'ultima opera wagneriana, il "dramma mistico" " Parsifal".

Wagner la definì la sua "opera d'addio al mondo", e sembra che egli, presago, l'abbia pure definita la sua ultima opera già nel 1862, quando cioè non era stata approntata neanche la stesura in prosa del testo.

In effetti "Parsifal" si poneva non soltanto alla fine di una parabola creativa che aveva esplorato regioni impensabili, che aveva accumulato un'enorme quantità di esperienze artistiche e di vita, ma rappresentava allo stesso tempo la fine, l'addio di un'epoca, di cui anche Wagner nella sua opera aveva tirato le somme.

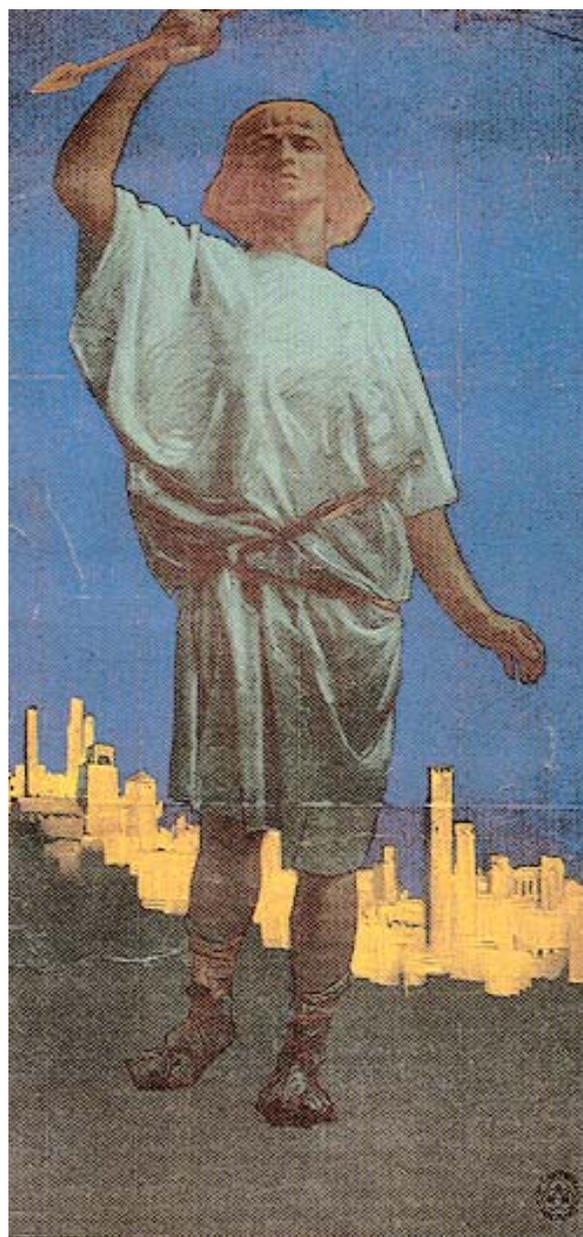
Raramente la sacralizzazione, l'autoesaltazione, o addirittura la presunzione dell'opera d'arte furono spinte così avanti, e attuate con tale esigenza e coerenza come in questo dramma musicale che Thomas Mann a ragione definì "la più estrema delle sue opere" (ad un regista operistico, 1927).

Ma poiché con una gamma di mezzi drammatico-musicali senza precedenti inalzò l'idea dell'opera d'arte a rituale sacro, cioè consacrato e consacrato, servendosi di un simbolismo cristiano chiaro (anche se interpretato diversamente), "Parsifal" provocò come nessun altro dei drammi wagneriani anche il "rinneamento".

Il significativo esempio e gli spunti furono dati da Nietzsche. Dopo il "Parsifal" ("il colpo di genio della seduzione") Nietzsche si distaccò definitivamente da Wagner, cercando così di annullare l'attrazione che il compositore esercitava su di lui.

"La musica come Circe..... La sua ultima opera è in questo il suo massimo capolavoro. La raffinatezza nell'unione di bellezza e malattia si spinge qui così avanti, che getta per così dire ombre sulla precedente arte

## MANIFESTO INAUGURALE



**PARSIFAL**  
DRAMMA · MISTICO · IN · TRE · ATTI  
DI  
**RICCARDO WAGNER**

di Wagner - essa appare troppo chiara, troppo sana", scrive nel "Caso Wagner (1888), il saggio nel quale la liberazione di Nietzsche dall'incantesimo del "vecchio mago" viene documentata con toni sia striduli che disperati.

Ma si legge anche: "Io ammiro l'opera, vorrei averla composta io stesso; ma non essendo così, *io la capisco.....*". In ogni caso Nietzsche ha avvertito profondamente, come solo pochi contemporanei e posteri, l'esigenza totalitaria del dramma musicale wagneriano, che nel "Parsifal" si manifesta un'ultima volta e quasi con tutti i segni di una consacrazione. E non gli mancava poi la sensibilità sufficiente per intuire nella magia dell'ultima opera wagneriana il pericolo e la grandiosità dell'ultima fase di un'epoca. Quanto fosse possibile perdersi nell'ebbrezza estetico-religiosa gli fu forse evidente nelle espressioni di alcuni wagneriani.

Egli colpì il culto wagneriano con tutta l'asprezza possibile del suo scherno. "..... Sì, questa arte è sacra, è pura, sublime religione", aveva detto Luigi II, il più ragguardevole ammiratore di Wagner, dopo che il compositore gli aveva inviato la stesura in prosa del testo (1865). Non si può affermare che il Maestro non abbia previsto tali effetti. Ma sarebbe errato pensare che essi colgano la vera e propria essenza dell'opera.

Il "Parsifal", secondo la volontà di Wagner, doveva essere riservato esclusivamente a Bayreuth e vietato ai "palcoscenici profani".

Questo fu il passo decisivo, coerente, per legare l'opera d'arte, quasi essa fosse una manifestazione sacrale, pure ad un luogo consacrato al culto. Importante per Wagner non era la creazione di una nuova religione, ma esclusivamente l'opera d'arte. Innegabile è però la volontà di dar forma nella struttura e configurazione dell'opera alla sua più alta idea dell'arte.

Si può senz'altro credere che l'ultima opera di Wagner tragga origine da una visione del Venerdì Santo.

Nell'"Incantesimo del Venerdì Santo" del terzo atto, l'azione arriva ad un punto cruciale. Qui si compie l'atto di redenzione di Parsifal nel quadro di una natura nuovamente sbocciata e riscattata.

Qui si arriva ad una visionaria evocazione scenico-musicale della rinnovata armonia, della riconciliazione fra natura e creatura. Di un primo abbozzo del testo in prosa (andato perduto) nell'aprile 1857 - pochi mesi prima che Wagner iniziasse a lavorare al "Tristano" - si parla nella sua autobiografia "Mein Leben" (La mia vita): "Da quel soggiorno a Marienbad (era l'anno 1845), dove concepì *I Maestri Cantori e Lohengrin*, non mi ero più occupato di quel poema (si parla di "Parzival"

di Wolfram von Eschenbach); ora il suo contenuto ideale mi si presentò in forma sconvolgente, e partendo dal pensiero del Venerdì Santo concepì in breve tutto un dramma in tre atti che abbozzai velocemente con pochi tratti".

## BOZZETTO



Secondo quanto Wagner scrisse, l'idea di quest'opera gli si deve esser presentata il Venerdì Santo dell'anno suddetto, durante il suo esilio a Zurigo. Questo si rivelò un errore di data, un errore significativo, certo, e quasi inevitabile se si considerano le enfatiche intenzioni dell'opera.

Gli antecedenti risalgono però agli anni di Dresda. Tutti i temi elaborati nei suoi drammi musicali (ad eccezione di "Tristano e Isotta") gli si sono presentati in quel periodo. Fu allora che venne a crearsi, spesso ancora schematicamente, quella rete di riferimenti ed immagini dalla quale si generò un'opera dopo l'altra in un percorso di maturazione raramente interrotto.

La visione del Graal, altro punto focale del "Parsifal", aveva già trovato forma musicale nel racconto del Graal del "Lohengrin" (1848). Wagner scrisse al re il 5 settembre 1866, molto tempo prima di accingersi alla composizione "..... Chi è già addentro alla materia capirà che i toni del *Parzival* son preformati nel *Lohengrin* e nel *Tristano*".

Due anni dopo scriveva in una lettera all'editore Scott (24-4-1868), in relazione ai nuovi progetti: "Poi viene qualcosa di nuovo - quasi per sostituire i *Maestri Cantori* - e cioè *Parzival* - nel genere del *Lohengrin*". Più tardi, quando aveva già iniziato la composizione, Wagner comprensibilmente negò ogni rapporto con l'opera precedente desunta dal ciclo delle leggende del Graal, e disse (a Glasenapp, 25-6-1877) che "il Parsifal non ha assolutamente nulla a che fare con Lohengrin, anche se lo si voleva vedere come un suo preludio presentato successivamente".

"Ciò nonostante, senza il "Lohengrin" non esisterebbe il "Parsifal". Ma anche "Tristano e Isotta" ha un ruolo importante nel processo preparatorio dell'opera.

Nel Tristano del terzo atto viene prefigurata la sofferenza di Amfortas, e a sua volta la figura del sofferente Amfortas può essere stata il modello del sofferente Tristano.

Del resto Wagner aveva spesso pensato di far apparire Parsifal nel terzo atto del "Tristano". Parlando della sua prima concezione del "Tristano" nell'ottobre 1854, egli scrive (La mia vita): "..... Nell'ultimo atto inserii un episodio che però più tardi non realizzai: cioè una visita di Parsifal, che vaga alla ricerca del Graal, al letto di dolore di Tristano.

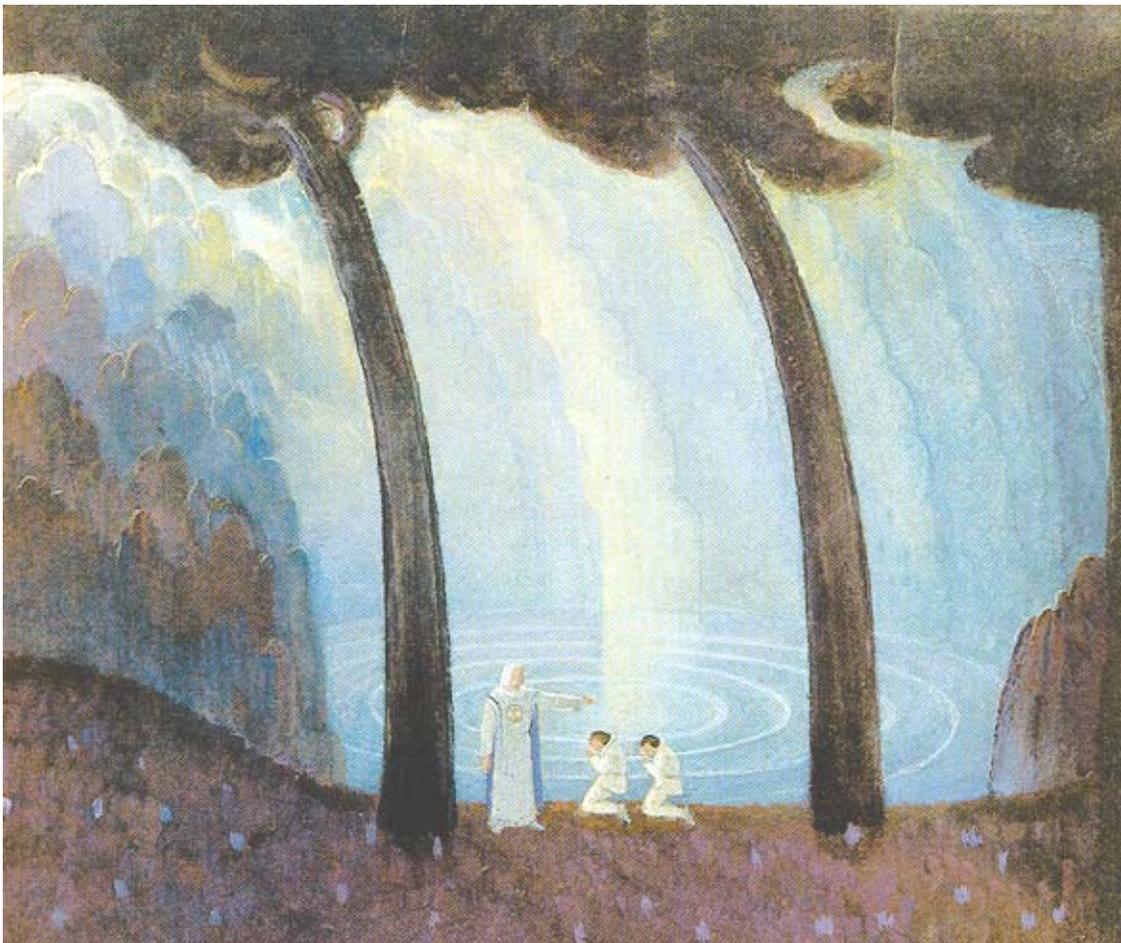
Questo Tristano sofferente per la ferita ricevuta, ma che non può morire, si identifica in me con Amfortas nel romanzo del Graal".

Certamente le leggende del Graal, il poema di Wolfram von Eschenbach,

attendevano di essere tradotti in musica. La connessione con il sofferente Tristano si ripresenta in Wagner con insistenza.

"Se si osserva attentamente, Amfortas è il punto centrale e soggetto principale (del Parzival). "E ancora: "All'improvviso mi divenne terribilmente chiaro: è il mio Tristano del terzo atto con una incredibile esacerbazione" (a Mathilde Wesendonk, 29/30-5-1859).

## BOZZETTO



Ma Wagner indietreggiò spaventato: "E dovrei realizzare una cosa del genere? E per giunta comporci della musica? - No, tante grazie!.....". Dopo essersi espresso per pagine e pagine sull'interpretazione del soggetto, lo definisce un "progetto insensato" - il che testimonia quanto profondamente egli fosse già coinvolto nella tematica del Graal e di Parsifal - per poi concludere: "Geibel potrebbe forse farlo e Liszt potrebbe comporlo!".

La sofferenza di Tristano acquista nel passaggio ad Amfortas la dimensione della salvezza ed è immessa nell'opera di redenzione di Parsifal. Per dirla in modo esagerato: nei dolori di Amfortas si compie anche la sofferenza di Tristano. E non vivono forse Sigfrido nella figura del puro-folle ed eroe Parsifal!, Alberico nella figura di Klingsor?

Ambedue rinnegano l'amore e arrivano al potere (Klingsor con l'automutilazione). E non rivive il rassegnato Wotan in Gurnemanz?

Ma l'azione redentrice che Sigfrido non seppe compiere, Parsifal la realizza in quella che Wagner definì la sua opera "più conciliatrice". Ciò che era sempre stato il contenuto enfatico dell'opera d'arte wagneriana trova in "Parsifal" il suo compimento.

E non meraviglia certo il fatto che la fantasia di Wagner abbracciasse sempre la totalità del suo universo drammatico. Così nei diari di Cosima (30-4-1879) si trova la seguente annotazione: "Durante il caffè mi aveva detto: a dire la verità Sigfrido sarebbe dovuto divenire Parsifal e redimere Wotan, e durante le sue peregrinazioni incontrare Wotan sofferente (per Amfortas) - ma mancava il messaggero, e le cose dovettero quindi rimanere così".

Del numero delle grandi figure sofferenti di Wagner non fanno parte però soltanto Tristano e Amfortas ma anche l'Olandese e soprattutto Tannhauser - infine in modo istrionesco Beckmesser. Non è un caso che Wagner nel periodo del "Parsifal" avesse l'idea di essere debitore al mondo ancora di un "Tannhauser" - in una nuova versione, si capisce.

Nella storia della creazione del "Parsifal" si dovrebbero includere anche progetti rimasti irrealizzati, come per esempio l'abbozzo per un "Jesus von Nazareth" (1849), nel quale tematica religiosa si intreccia in modo singolare a critica culturale decisamente rivoluzionaria e profana; prima di tutto però i piani per un dramma buddista "Die Sieger" (I vincitori, maggio 1856), da lui vagheggiato anche dopo il "Parsifal". Anche là la redenzione riesce. Ma i delicati, lievi colori dell'abbozzo si erano già da lungo tempo riversati nella sua ultima opera.

Wagner, che si prese sempre la libertà di fondere senza residui nel suo modo immaginativo ogni soggetto che lo affascinasse, di interpretarlo o di intenderlo diversamente, dandogli non soltanto nuove forme, ma spesso addirittura una configurazione estetica che prima vi era del tutto assente, si espresse su Wolfram von Eschenbach, il poeta della leggenda di Parzival, in maniera dura e se vogliamo ingiusta.

## FOTO DI SCENA



Del "vero e proprio contenuto" non ha "semplicemente capito nulla": "Wolfram è una apparizione assolutamente immatura, anche se la colpa va imputata in gran parte alla sua epoca barbara, del tutto confusa, sospesa fra l'antico Cristianesimo e il nuovo sistema economico di Stato. In quel tempo niente poteva essere portato a compiutezza: la profondità del poeta si perde in una vuota fantasticheria.....".

È difficile rimproverare a Wagner questa incomprendimento per il principio epico-narrativo del poeta, il quale non presentò il suo racconto in quella forma chiusa, serrata che avrebbe richiesto un drammaturgo. Ma da quel grande autore teatrale e scenico che era, Wagner non effettuò una semplice drammatizzazione. Nella sua riduzione a "dramma mistico" il soggetto ebbe la sua ultima stringatezza, la sua definitiva forma, o diciamo pure: la sua compiutezza, così come il vecchio soggetto del Don Giovanni l'ebbe attraverso Mozart, il Faust attraverso Goethe, o la leggenda di Tristano e il mondo degli dei e degli eroi germanici attraverso Wagner.

Forse qui è riuscito ciò che già i romantici sognavano: l'opera d'arte quale nuovo mito - anche se è un mito segnato da tutte le caratteristiche dell'epoca. E di ciò fanno parte le contraddizioni, gli abissi.

Serrare l'azione drammatica in alcune significative situazioni era un principio del dramma musicale, ma anche dell'opera. Wagner trasformò o concepì tali situazioni come visioni sceniche.

"Devo comprimere il tutto", si dice ancora nella già citata lettera a Mathilde Wesendonk, "in tre situazioni principali di drastico contenuto, di modo che la profonda e ramificata materia vi si manifesti chiara e intelligibile; perché tale modo di procedere e di esporre è la mia arte".

In effetti questa non era la componente meno importante della sua arte drammatica. Con una plasticità senza pari vengono collocate le due sfere opposte l'una all'altra: il mondo ermeticamente atemporale, puro, anche se per una colpevole mancanza non è rimasto puro, e il "paradiso artificiale" del rinnegato, luciferino Klingsor, il mondo dell'allettamento, della tentazione e dell'ebbrezza.

Il secondo atto, nel quale Wagner pone il regno di Klingsor, è il centro del passaggio verso l'espiazione, che avviene con l'incontro del puro-folle Parsifal con Kundry, la "donna meravigliosamente demoniaco-terrestre" (Wagner). Qui Parsifal viene "ammaestrato della pietà", il bacio di Kundry risveglia in lui la coscienza delle sofferenze di Amfortas e - forse si può generalizzare - delle sofferenze del mondo.

In un rigoroso parallelismo, che sottolinea la ieraticità dell'intera opera, sono disposti il primo e il terzo atto. Per due volte ha luogo, anche se in circostanze differenti, il passaggio dallo scenario di natura - in ambedue i casi è il territorio del Graal - alla sala a cupola nell'interno del castello del Graal.

## BOZZETTO



La deformata immagine riflessa di questa sequenza è poi l'atto di Klingsor: una segreta nella fortezza incantata di Klingsor si trasforma nell'illusorio splendore del giardino incantato. Ma il parallelismo va ancora oltre. Al posto del bosco del primo atto che, secondo le precise e suggestive indicazioni di scena, deve essere "ombroso e serio", ma non fosco", subentra nel terzo atto "una libera, amena regione in primavera" come immagine della natura trasfigurata, redenta, un'immagine che acquista forma musicale e viene suggellata dall' "Incantesimo del Venerdì Santo", "la musica dei campi e dei prati, come la definì una volta Wagner scherzosamente. (Già in "Tannhauser" il prato primaverile era la metafora scenica per la liberazione dai vincoli del paradiso artificiale di Venere, dell'antinatura).

Punti cruciali del primo atto e (in un'incredibile intensificazione) del terzo atto, sono le due scene di dolore di Amfortas. Come sempre in Wagner i luoghi dell'azione sono in compiuta armonia con la situazione interiore. Successivamente - la composizione era già da molto tempo ultimata - Wagner trovò durante un viaggio in Italia i modelli per la

realizzazione scenica delle sue visioni.

Il registro degli ospiti nel palazzo Rufolo a Ravello (sopra il Golfo di Salerno) contiene il 26 maggio 1880 la memorabile annotazione: "Il giardino incantato di Klingsor è stato trovato!". Alcuni giorni dopo (31-5) Wagner scrisse al re: "Qui abbiamo incontrato splendide immagini per il giardino incantato di Klingsor, che furono subito abbozzate e destinate a successive elaborazioni per il secondo atto di "Parsifal". Durante una visita a Siena nello stesso anno (1880) associò la vista del grandioso interno del Duomo all'idea del tempio del Graal.

Con la partitura del "Parsifal" Wagner diede inizio a un capitolo nuovo ed inatteso del suo linguaggio musicale e della musica in generale. Ognuno dei suoi precedenti drammi musicali ha un suo proprio mondo sonoro.

In "Parsifal" la coesione di struttura musicale e soggetto drammatico è forse spinta ancora oltre. La sublimazione del suono orchestrale, dei timbri e delle combinazioni sonore fluttuanti e trasfigurate, nelle quali la concezione acustica dell'orchestra di Bayreuth nascosta nella "mistica fossa" (come già nella Tetralogia) viene trasformata compiutamente in struttura orchestrale, ha raggiunto un punto estremo "Come strati di nuvole che si dividono e poi si ricompongono", disse Wagner una volta sulla strumentazione della sua ultima opera (Diari di Cosima, 27-4-1879), accennando così a quel confluire fluttuante e in funzione mediatrice dei timbri orchestrali.

Claude Debussy, affascinato e turbato dalla potenza del dramma musicale wagneriano, sentì tutto ciò e disse che la musica poteva "qui respirare più liberamente": "In nessun punto della sua musica Wagner raggiunge una così serena bellezza come nel preludio del terzo atto..... e nell' Incantesimo del Venerdì Santo"..... È uno dei più bei momenti sonori mai stati eretti a gloria eterna della musica" (1903).

Senza il "Parsifal" difficilmente sarebbe nato il mondo sonoro di "Pelleas et Melisande" (1902), quell' "ombra fantastica del dramma musicale" (Adorno) che si spegne nella sublimazione.

La nuova, del tutto spiritualizzante immagine del suono influisce fin nell'uso degli intervalli. Soltanto l'atto di Klingsor presenta un moto veemente, addirittura furioso ed estatico: "Nel primo atto sono stato prudente con gli intervalli sensitivi, ma ora riprendo i miei vecchi barattoli di colore" (Diari di Cosima, 5-4-1878). L'avversione di Wagner per tutto ciò che fosse abbagliante ed immediato, contro "maghi ed esseri

malvagi" (Cosima, 16-6-1881) divenne negli ultimi anni sempre più forte.

Ma quando la scena violenta e fosca di Klingsor era terminata (10-3-1878), Wagner trasse un sospiro di sollievo: "Finalmente mi sono liberato di questo rafano musical-drammatico. Adesso scrivo soltanto quartetti".

## STRALCIO DELLO SPARTITO

68. Motivo della fede



69. "Amen di Dresda" (Mendelssohn, Sinfonia della Riforma)



70. Motivo del Graal



71. Racconto del Graal (Lohengrin)



72. Motivo del banchetto d'amore (agape sacra)



Ci si può immaginare questa musica strumentale non composta - spesso si parla soprattutto di sinfonie - un po' nello stile dell' "Incantesimo del Venerdì Santo".

Riconciliazione, compensazione, liberazione dal dolore che nasce dal contatto con la realtà snaturata: non è questo il tema basilare del "Parsifal"? E non è l'opera d'arte, quale dramma musicale, ad annullare l'alienazione? Così è da comprendere la consacrazione attraverso la quale il "Parsifal" si distacca espressamente dai precedenti drammi musicali. Le ultime possibilità della sublimazione della materia sonora sono evocate soprattutto nei cori dei Cavalieri del Graal (con i suoni delle campane che vibrano nell'eterno), nella tonalità modale arcaicizzante di alcuni motivi, e in particolare nella ricercata raffinatezza della disposizione dei suoni e nelle luci del finale, che come ogni altro finale dei suoi drammi diede a Wagner molto da fare.

"Si è figurato il tutto", disse Glasenapp, "senz'altro da trenta a quaranta volte prima di disporlo in tale modo".

Come in altre opere wagneriane, anche in "Parsifal" c'è un'idea musicale e scenica centrale, che costituisce il simbolo del tutto e a ragione viene definita "il tema dell'opera". È il tema dell'Agape, in cui prende forma il carattere ieratico-spirituale. Non per caso esso fu concepito indipendentemente dal testo, quale visione sonora e scenica che apre il terreno. L'adattamento delle parole dell'Agape alla melodia è stato realizzato in un secondo momento.

Lo stesso Wagner definì una volta la scena dell'Agape come "scena principale" e come "il nocciolo del tutto" (Diari di Cosima, 11-8-1877). Qui viene realizzato il carattere dell'estasi, della sacralizzazione, dell'eterno. Inoltre si compie l'estinzione della temporalità, la trasformazione di coscienza del tempo in una spazialità liberata dal reale. "Il tempo diviene qui spazio", dice Gurnemanz, mentre avviene la trasformazione del bosco nella sala del tempio del Graal.

Il tema simboleggia però anche l'antipodo di quello stato puro, non legato ad alcun luogo: "Le sofferenze di Amfortas vi sono contenute" notò Wagner. La speranza e la volontà che l'opera d'arte potesse portare con le proprie forze la salvezza e la redenzione, porre termine all'alienazione in un mondo senza Dio, hanno circonfuso l'ultima opera wagneriana di un'aura di misticismo estetico.

Innegabile è anche il fatto che con il "Parsifal" venne realizzata una sorta di arte-religione, che qui viene portata al culmine l'idea, presente già in

Goethe, di un'arte elevata a rivelazione divina.  
Cristiana però non è, anche se non è concepibile senza riferimenti al simbolismo cristiano. Il cattivo, beffardo verso di Nietzsche: "Perché quanto voi sentite è Roma, la fede di Roma senza parole!" (da "Al di là del bene e del male"), è però un errore.

## BOZZETTO



Oggi sono scomparse le illusioni che l'opera d'arte possa riscattare dalla vita falsa e mutare la realtà. Ma pure l'opera tarda di Wagner con la sua gestualità ieratica, sacrale, per la quale la nostra fede è svanita, non è forse la realizzazione ultima, commovente e convincente anche nella sua monumentalità, di ciò che l'opera d'arte è sempre stata, e cioè l'alternativa in sé compiutamente armonizzata e autentica alla confusa realtà del presente?

Certamente "Parsifal" non potrebbe essere quello che è, se non fosse qualcosa di più e di differente dalla semplice incarnazione di un'idea legata al proprio tempo e forse discutibile nella sua sostanza. La figura del puro-folle, il demonismo di Kundry, la donna in un lacerante conflitto con se stessa, la dignità umanissima di Gurnemanz, dietro cui scorgiamo in lontananza Sarastro, il truce potere di Klingsor derivante dall'automutilazione, le tentazioni delle fanciulle-fiori che agiscono in una natura artificiale (sono le sorelle delle figlie del Reno, ma cadute nella "innaturalità"), il desiderio della riconciliazione (Wagner dice: redenzione): tutto ciò è diventato per noi, attraverso la forza concentrata della musica wagneriana, una imperitura esperienza vitale e cosmica.

L' "opera d'addio al mondo" si chiude però con un richiamo, con le parole enigmatiche che lasciano in sospenso la conclusione: "Redenzione al redentore!". Manca il verbo. Essa si è compiuta o deve ancora compiersi? Wagner lascia a noi questa ricerca, questo interrogativo.

## L'uomo redento

Il "Parsifal" di Richard Wagner è un dramma della redenzione, nel quale gli attori principali - Parsifal, Kundry, Amfortas - possono dar forma al loro desiderio di redenzione solo attraverso il conseguimento della loro piena identità di "creature redente".

Nella sacra rappresentazione "Parsifal", i personaggi sono stati posti in segreto rapporto fra loro, e sono stati coinvolti nel mondo simbolico costruito da Wagner. Può sembrare che Wagner in questa opera tarda pensi ormai soltanto in simboli e in archetipi.

## PARSIFAL E KUNDRY



I simboli fondamentali che si trovano nella vicenda del "Parsifal" sono il Graal (il calice) e la lancia: nel calice, dal quale Cristo bevve durante l' "Ultima Cena" con i suoi discepoli, fu raccolto alla Croce del Golgota il sangue di Gesù che scorreva.

I "beati messaggeri del Redentore" portarono questa "sacra, nobile coppa" a Titurel. Questo riunì intorno a sé un ordine di cavalieri per venerare il Graal: una schiera di eletti, cui è concesso di godere degli effetti mistici del Graal, che offre nutrimento, mantiene in vita e dà la felicità.

I cavalieri del Graal sono una comunità rituale chiusa in sé stessa ("voi sapete che soltanto al puro è concesso entrare a farne parte") che nelle sue riunioni rituali gode degli effetti del Graal, quello di offrire nutrimento e dare la felicità.

Nonostante tutti i riferimenti prossimi alla cerimonia dell'Eucarestia, l' "Agape" non viene celebrata nel primo atto del " Parsifal". La mistificazione della cerimonia del Graal sta piuttosto in questo, che il procedimento liturgico della trasformazione del pane nel corpo di Cristo, e del vino nel suo sangue, viene invertito: il sangue diventa vino, il corpo diventa pane. Cosima annota nei suoi diari, il 26-9-1877, una frase di Wagner: "..... Rafforzati dunque da ciò, possiamo rivolgerci alla terra, mentre la trasformazione del vino in sangue ci distoglie dalla terra". Nonostante questo fondamentale cambiamento di significato, si può ritenere che l'effetto del Graal nel "Parsifal" sia simile a quello dell'Eucarestia: Cristo viene percepito come presente.

Narra il Vangelo secondo Giovanni (19, 34) che la lancia è l'arma che il mercenario conficcò nel fianco di Cristo. Sangue ed acqua sgorgarono allora dalla ferita.

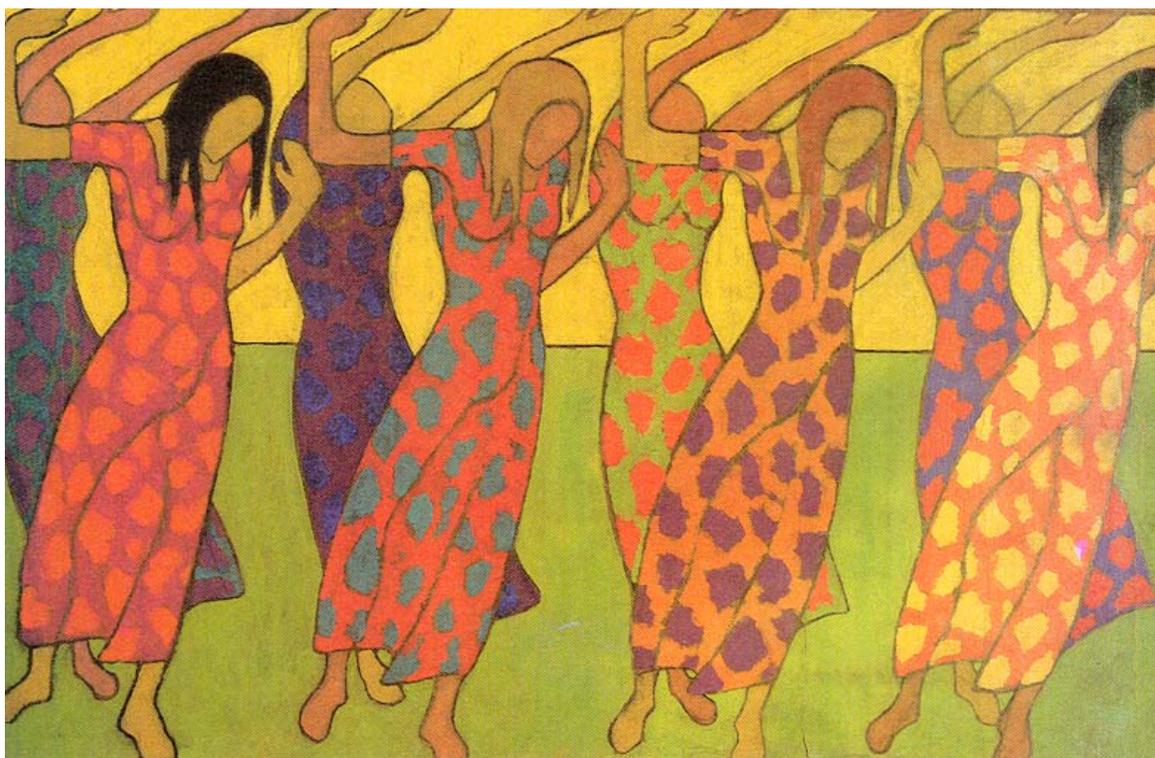
Nei sacramenti della Chiesa, il Battesimo e l' Eucarestia, Cristo offre sé stesso per la redenzione: "Egli è colui che è venuto attraverso il sangue e l'acqua, Gesù Cristo, non nell'acqua soltanto, bensì nell'acqua e nel sangue" (I, Giovanni, 5, 6).

Abbiamo già richiamato l'attenzione sul rapporto eucaristico fra il Graal e l' Agape della Chiesa; Kundry riceve nel "Parsifal" il Battesimo, affinché possa morire "sana, purificata e libera dal peccato". Oltre a questi riferimenti cristiani, tuttavia, la lancia e il calice sono anche simboli sessuali pagani, e quindi allegorie di una simbiosi fra l'energia vitale e l'amore - ("la lancia sacra - io ve la riporto indietro"): la comunità del Graal, divenuta essa stessa inferma per colpa di Amfortas, viene risanata. Un altro simbolo importante è l'acqua, che per Kundry diventa il bagno della rinascita, e che ha un ruolo importante anche in due altri momenti. Nel primo, Amfortas infermo spera di ottenere sollievo dal bagno mattutino: l'acqua è qui elemento risanante.

Nel terzo atto la "sacra fonte stessa, diventa mezzo di redenzione, quando Gurnemanz - in un atto che ricorda il sacramento della penitenza - bagna la testa di Parsifal ("Sii benedetto, tu puro, per mezzo di ciò che è puro"), dopo che Kundry con la stessa acqua sorgente gli ha lavato i piedi, con una reminiscenza del lavaggio dei piedi di Gesù, Parsifal -

come tutti i re pagani antichi e tutti i re del Vecchio Testamento - viene unto re: il nuovo re del Graal è così l'eroe predestinato fin dall'inizio, solo che la sua "comprensione cosmica" (ottenuta per mezzo di Kundry) doveva purificarlo attraverso "il sentiero dell'errore e della sofferenza" perché egli potesse divenire quello che era destinato ad essere: il redentore redento.

## BOZZETTO



Una purificazione che conduce alla "comprensione cosmica" così descritta, tuttavia, permette di riconoscere la compenetrazione del patrimonio spirituale buddista e di quello cristiano, della quale indubbiamente è impossibile o molto difficile non tener conto in tutti i tentativi di capire il "Parsifal" di Wagner.

Nella dottrina cristiana la redenzione è opera soprattutto della Grazia, nel Buddismo l' Ignoranza ("Errore") è la causa del dolore, ma la "compassione" conduce alla Sagghezza ("comprensione cosmica"); la redenzione dal dolore è possibile solo attraverso la compassione e la saggezza. A questo proposito conviene ricordare che non per caso Kundry viene rappresentata come reincarnazione nel senso buddista: "Per

espiare la colpa di una vita precedente, che non le era stata ancora perdonata laggiù"; in questa frase e nelle seguenti Gurnemanz espone la legge buddista del Karma di causa ed effetto.

Parsifal appare nel primo atto come "folle", come un uomo che non è in grado di articolare le sue naturali emozioni nei confronti del cigno morto, alla notizia della morte della madre e di fronte alla sofferenza di Amfortas. Senza sapere perché, ha dovuto comportarsi così, abbandona il luogo del Graal in preda ad una cupa disperazione, e giunge poi a rendersi conto della propria identità nell'incontro con Kundry.

Parsifal vive il primo passo della sua identificazione quando Kundry lo chiama col nome con cui egli "una volta, in sogno" era stato chiamato dalla madre. Egli, che nel primo atto aveva detto di sé stesso che aveva molti nomi (e anche qui sembra esservi un accenno al tema della "reincarnazione": i molti nomi che uno ha portato, ma che non si ricordano), diventa individuo - come tale è identificabile, e bisognoso di redenzione.

Egli diventa pienamente consapevole del suo bisogno di redenzione quando Kundry lo bacia "con l'ultimo saluto della benedizione materna". La sua comprensione del dolore di questo mondo, da cui è definita la vita umana, è la consapevolezza della compassione per Amfortas ("Ammaestrato dalla pietà....."): la compassione di Parsifal è un processo attivo di stampo tanto cristiano quanto buddista.

La pietà consapevolmente sentita ha a che fare, nella dottrina cristiana, con la Passione di Cristo, poiché la compassione non è qui autosuggestione emotiva, bensì sta per il dolore. Secondo la religione buddista, soltanto la compassione perfetta, raggiunta attivamente dall'uomo, costituisce quella "buona azione" che arresta il Karma, e quindi il ciclo della reincarnazione, e conduce così alla redenzione degli altri e dello stesso uomo che prova compassione.

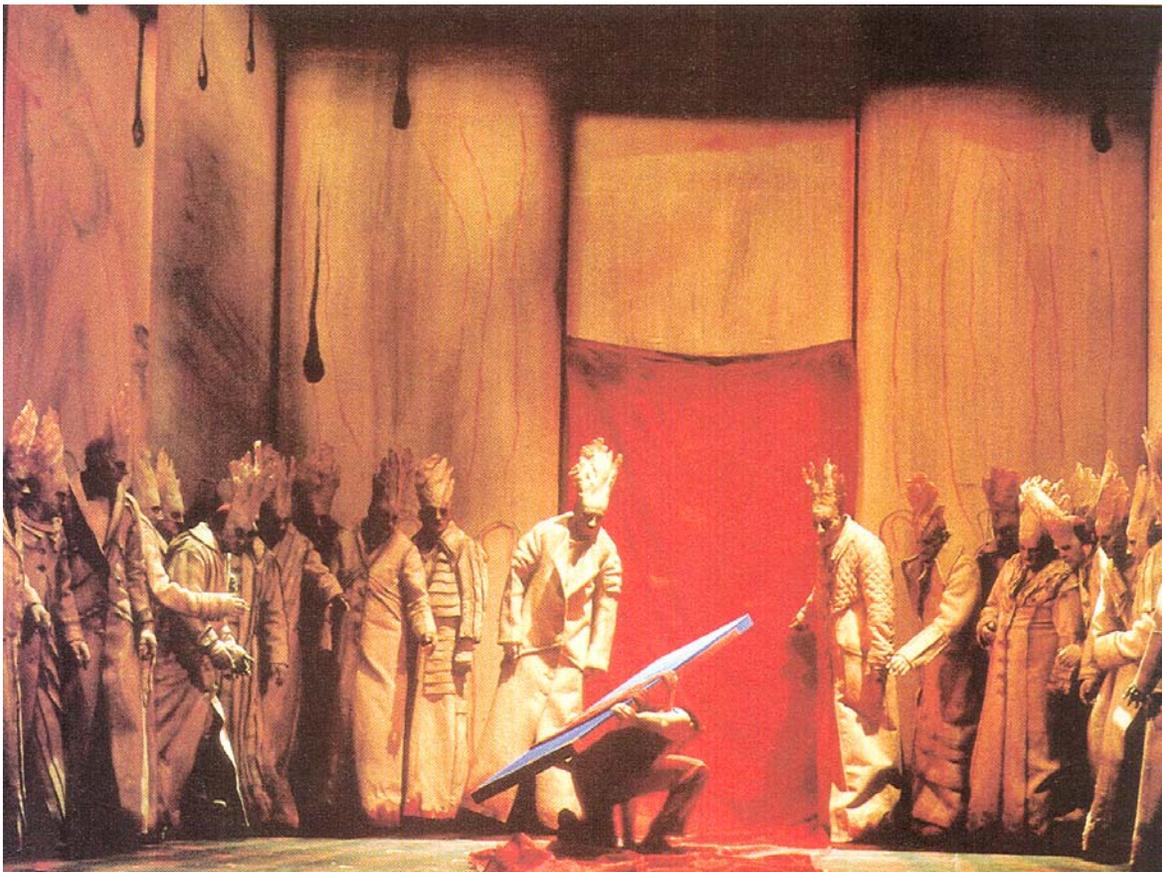
Parsifal soffre con Amfortas - come Amfortas. È attraverso questo fatto che diviene consapevole della sua funzione di redentore. Dopo che Kundry l'ha liberato dallo stadio dell'ottusità umana.

Benché sia predestinato ad essere redentore ("Redenzione, peccatrice, offro anche a te"), egli ha tuttavia bisogno di esser redento dalle colpe della sua vita ("così allontana da te ogni angoscia colpevole") prima di poter ridare all'ordine dei cavalieri del Graal e al re infermo la loro identità redentrice.

Così la problematica conclusione "Redenzione al redentore" può forse

esser resa, per chiarezza, con le parole: la redenzione è data anche al redentore. Sembra che questa frase difficile da comprendere sia ugualmente definibile sia dal punto di vista cristiano che da quello buddista. L'analogia più vicina è tuttavia quella con la Croce di Cristo: Cristo, il Redentore sulla Croce, muore anch'egli nei panni di "un uomo come tutti". È la sua Resurrezione che lo fa essere per tutti il Redentore redento.

## FOTO DI SCENA



La redenzione personale di Parsifal, come quella di Kundry, è in parte dovuta al fatto che egli resiste a lei (e quindi anche alla passione, alla schiavitù del mondo terreno) e può così strappare la lancia a Klingsor.

Klingsor, il dominatore del regno dell' Anti-Graal, esercita il suo potere da una torre, seduto davanti a uno specchio. Secondo la tradizione orientale, questa torre corrisponde a un monte-universo con sette scalini, che mostra mediante un effetto di specchi l'arrivo di un eroe.

Ulteriori punti di contatto fra la torre di Klingsor e l'agire di Parsifal consistono nel fatto che, nella saga medievale, la torre (e il Graal, che ne fa parte) appartengono all'eroe che si sia avvicinato e che abbia superato la prova: "Con questo segno esorcizzo il tuo incantesimo..... in lutto e rovina egli abbatte l'ingannevole splendore".

Il mondo immaginario retrocede di fronte alla realtà. Le vie del dolore di Parsifal e di Kundry sono segretamente imparentate fra loro. Ambedue fanno esperienza della colpa incontrandosi in uno sguardo: Parsifal uccide il cigno, simbolo mitologico della maternità - in tal modo uccide la madre Herzeleide una seconda volta. Quando Gurnemanz gli chiede conto di tale azione ("..... Spento l'occhio, vedi tu lo sguardo?") egli spezza l'arco.

Kundry ride del Salvatore sulla via del Golgota. Là incontra il suo sguardo. La sua colpa nella funzione di anti-Veronica diventa evidente; alla ricerca di lui ella si tormenta "da mondo in mondo", senza fine, nella sua esistenza.

Così in tutti coloro che per la forza demoniaca di Klingsor si abbandonano fra le sue braccia, desidera incontrare il Redentore. Le sue varianti della femminilità sono quelle della serva votata all'espiazione (primo atto), della donna primordiale ossessionata dalla libido (secondo atto) e della penitente redenta (terzo atto).

Piena di orrore verso se stessa, Kundry cerca l'espiazione nel territorio del Graal. Ella porta il balsamo per Amfortas da più lontano di quanto egli non possa immaginare. Anche Amfortas impersona tratti autentici: da una parte è modellata in lui un'immagine simile a quella del Cristo, dall'altra egli è l'opposto di Cristo. Cristo e Amfortas hanno entrambi la stessa ferita nel fianco . Il calice che raccolse il sangue di Cristo riporta ad Amfortas contemporaneamente sofferenza e vita.

Amfortas soffre in quanto colpevole fra gli innocenti, Cristo in quanto innocente fra i peccatori. Amfortas si ribella contro suo padre, Cristo si abbandona alla sua volontà; la ferita di Amfortas è il simbolo della

turbata unità dell'ordine dei cavalieri del Graal, ed è quindi il segno della sua colpa, la ferita di Cristo è il segno della sua innocenza; Amfortas non vuole redimere gli uomini, ma se stesso. Kundry ha reso anche lui bisognoso di redenzione. La lancia chiude la ferita che essa stessa aveva inferto: Amfortas diventa un uomo redento.

Le parole di Amfortas del primo atto hanno un significato simbolico ("Dopo una terribile notte di dolore - ora lo splendore mattutino del bosco") e così pure la spiegazione di Gurnemanz nel terzo atto: "Essa (la natura) non può guardare lui stesso sulla Croce, e per questo guarda l'uomo redento".

La cellula germinale del desiderio di redenzione ("notte di dolore - splendore mattutino del bosco") si allarga ora di dimensioni cosmiche: la natura prende parte alla redenzione del Venerdì Santo, di cui l'uomo redento è la manifestazione.

### FOTO DI SCENA ( BAYREUTH 1932 )



# LA TRAMA

## ATTO I

Dal castello di Monsalvat, dove l' Ordine dei Cavalieri del Graal custodisce la coppa nella quale fu raccolto il sangue del Redentore crocifisso, i tromboni suonano la sveglia.

Nella foresta, sulle rive di un vicino lago, Gurnemanz, il più vecchio dei cavalieri, si prepara alla preghiera. Ai due scudieri che lo hanno accompagnato egli racconta il destino del re Amfortas, il quale si sta spegnendo lentamente a Monsalvat.

Anch'egli, come molti altri cavalieri, era partito per combattere il demoniaco Klingsor che da molto tempo minacciava il Graal.

Ma nel giardino incantato del mago, il re era caduto vittima di una donna diabolicamente bella, Kundry (come si apprenderà in seguito) e aveva perduto la lancia sacra che era stata inferta nel fianco di Cristo. Con essa Klingsor gli aveva procurato una ferita, che secondo una leggenda soltanto "un puro-folle ammaestrato dalla pietà" avrebbe potuto guarire.

Anche il balsamo di Kundry, che è ora dalla parte dei Cavalieri del Graal, non riesce a dargli la guarigione.

In quel momento si abbatte presso di loro un cigno ferito, seguito dal giovane Parsifal che cerca il suo bottino di caccia. Gurnemanz, adirato, gli chiede conto del suo operato, poiché nella regione del Graal anche gli animali sono sacri e la caccia è proibita.

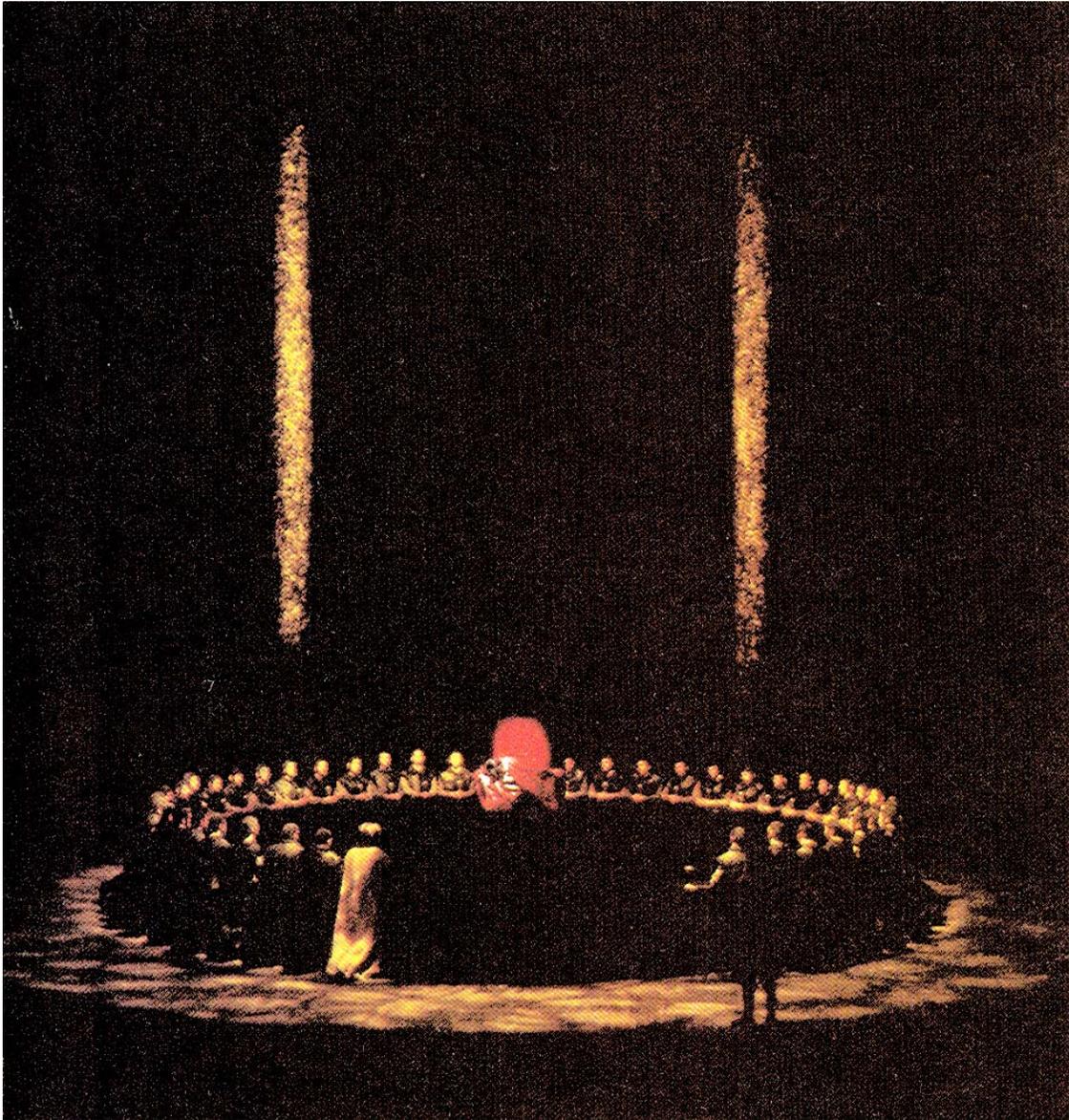
Gurnemanz domanda a Parsifal quale sia il suo nome e quale la sua origine, ma il giovane non sa rispondergli con esattezza.

Kundry, però, può scusare Parsifal; ella spiega che egli fu educato dalla madre Herzeleide come un puro-folle, perché non subisse lo stesso destino di suo padre Gamuret, caduto in guerra.

Gurnemanz sente una lieve speranza ed invita il giovane al castello perché assista alla cerimonia dell'Agape dei Cavalieri.

Nel tempio di Monsalvat Amfortas, su richiesta di suo padre Titurel, scopre nuovamente il Graal, e alla luce dei suoi bagliori rossi si compie il sacro rito. Ma Parsifal non sembra impressionato dal rito, come non lo è dai lamenti del re, che nel suo dolore desidera la morte. Ciò non uscita alcuna pietà in lui, e Gurnemanz, deluso, e amareggiato, lo manda fuori.

## BOZZETTO



### ATTO II

Allontanandosi da Monsalvat Parsifal è arrivato nel regno di Klingsor. Il mago è riuscito ancora una volta a soggiogare Kundry, e ordina alla donna caduta in trance di sedurre l'ignaro giovane, come ella fece allora con Amfortas.

Nel giardino di Klingsor le fanciulle-fiori tentano già di sedurre Parsifal, ma senza successo, quando arriva Kundry. Essa lo chiama per nome, e

così Parsifal apprende la sua identità. Ella racconta poi della morte di Herzeleide, che Parsifal avrebbe causato per la sua stoltezza, ma promette al giovane disperato consolazione e sapienza attraverso il primo bacio d'amore.

Ma l'abbraccio di Kundry che avrebbe dovuto rendere innocuo il giovane, ottiene il risultato contrario: esso fa comprendere a Parsifal le sofferenze di Amfortas, ed egli può quindi resistere alla tentazione.

Con rabbia disperata Kundry lo maledice e Klingsor, che arriva in fretta, scaglia contro di lui la sacra lancia, che però rimane miracolosamente sospesa sul capo di Parsifal.

Egli l'afferra e traccia con essa un segno di croce sul regno incantato di Klingsor: il castello sprofonda e il giardino si muta in un deserto. Anche l'incantesimo che pesava su Kundry è rotto; "Tu sai dove puoi ritrovarmi", le grida Parsifal prima di precipitarsi a portare la salvezza ad Amfortas.

### ATTO III

Gurnemanz, che vive come eremita nel territorio del Graal, esce dalla sua capanna. Ode un sospiro da un cespuglio spinoso: è Kundry che giace in un sonno simile alla morte.

Gurnemanz le parla, essa si risveglia e riesce a balbettare soltanto "Servire..... servire". Quando ella si reca alla fonte per prendere una brocca d'acqua, nota in lontananza un estraneo.

Lo mostra a Gurnemanz e si ritira poi nella capanna. L'estraneo è Parsifal. A causa della maledizione di Kundry, egli si è smarrito e ha vagato per molti anni, finché in questo giorno di primavera entra nuovamente nel regno del Graal.

Gurnemanz gli racconta del declino dell' Ordine. Titurel è morto ed Amfortas si rifiuta di scoprire il Graal, sperando così di affrettare la propria morte. Parsifal, che come possessore della lancia sacra è destinato ad essere il successore di Amfortas, viene unto da Gurnemanz re del Graal; innanzitutto il nuovo re battezza Kundry, colei che aveva aiutato Klingsor e che ora è pronta ad espiare.

Parsifal scioglie così la maledizione secolare che pesava su di lei. Con Gurnemanz ella accompagna Parsifal al castello, mentre la natura risplende nell' Incantesimo del Venerdì Santo.

Nella sala di Monsalvat i Cavalieri sono già riuniti per celebrare il rito

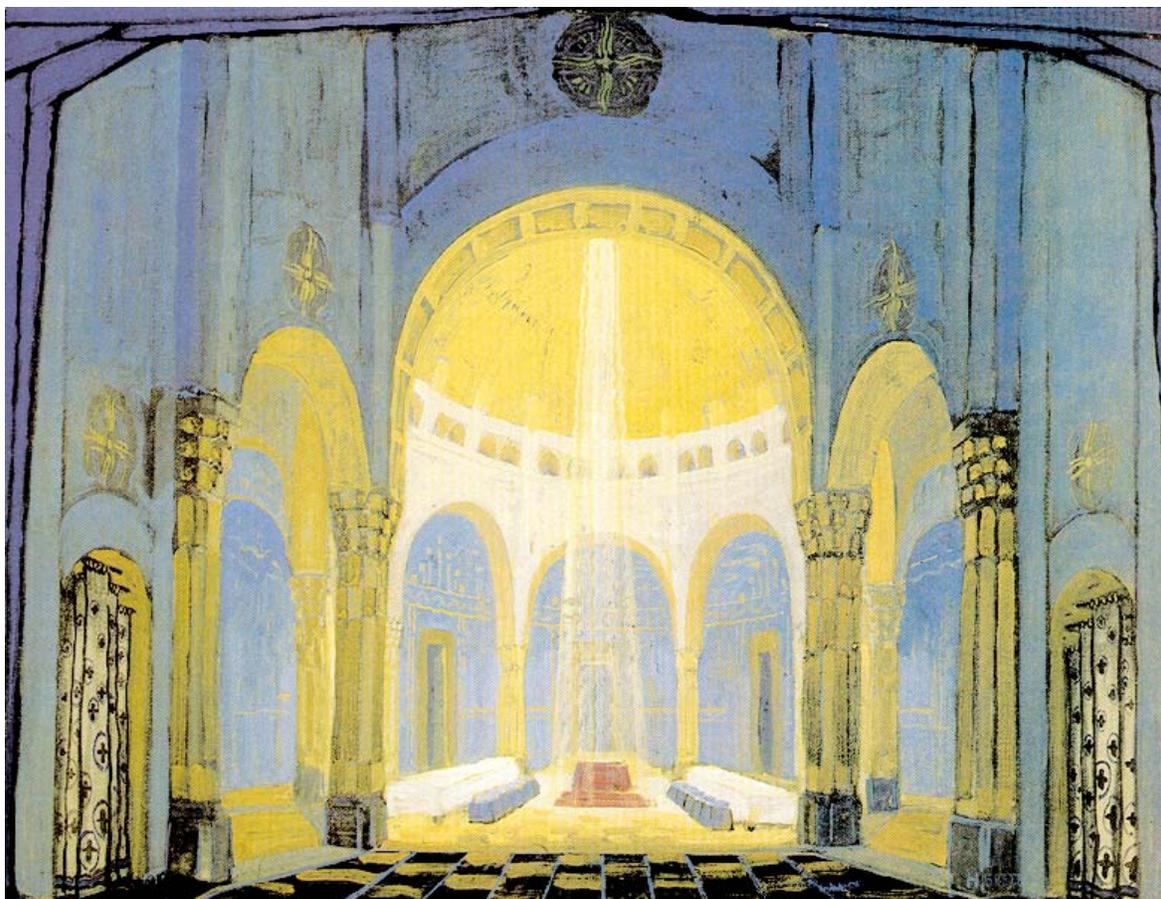
dell' Agape, ma Amfortas si rifiuta ancora una volta di scoprire il Graal, e addirittura pretende dagli altri che pongano fine alle sue sofferenze e lo uccidano.

Come estremo salvatore entra Parsifal e tocca con la punta della sua lancia la ferita di Amfortas, che si chiude immediatamente. La lancia si infuoca e così pure la coppa del Graal che Parsifal prende fra le mani.

Mentre i Cavalieri rendono omaggio al loro nuovo re, dall'alto del tempio scende una bianca colomba e cori serafici annunciano: "Miracolo della salvezza suprema! Redenzione al Redentore!"

L'opera termina in una mistica apoteosi di luci, ma Kundry cade morta ai piedi dell'altare, liberata dai suoi peccati.

## BOZZETTO



# BIBLIOGRAFIA

- ◆ **BATTA ANDREAS, 2000** - *OPERA (Compositori, opere, interpreti).*
- ◆ **AUTORI VARI, 1972** - *ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA (Rizzoli – Ricordi, Milano).*
- ◆ **AUTORI VARI** - *DECCA, DGR, PHILIPS, EMI (Libretti allegati ai CD delle diverse registrazioni).*
- ◆ **AUTORI VARI** - *DIZIONARIO DELL'OPERA (Ediz. Baldini Castoldi-Dalai).*
- ◆ **AUTORI VARI** - *CLASSICAL MUSIC DICTIONARY (da Internet).*

## INDICE

<b>Pag. 1 - 30 .....</b>	<b>LA VITA</b>
<b>“ 31 - 46 .....</b>	<b>RIENZI</b>
<b>“ 47 - 64 .....</b>	<b>IL VASCELLO FANTASMA</b>
<b>“ 65 - 79 .....</b>	<b>TANNHAUSER</b>
<b>“ 80 - 103 .....</b>	<b>LOHENGRIN</b>
<b>“ 104 – 123 .....</b>	<b>TRISTANO E ISOTTA</b>
<b>“ 124 - 140.....</b>	<b>I MAESTRI CANTORI</b>
 <b>L'ANELLO DEL NIBELUNGO</b> <b>( “ Tetralogia “ )</b>	
<b>“ 141 – 164 .....</b>	<b>L'Oro del Reno - ( 1° giornata )</b>
<b>“ 165 - 191 .....</b>	<b>La Valchiria - ( 2° giornata )</b>
<b>“ 192 - 218 .....</b>	<b>Sigfrido - ( 3° giornata )</b>
<b>“ 219 - 250 .....</b>	<b>Il crepuscolo degli dei - ( 4° giornata )</b>
<b>“ 251 - 277 .....</b>	<b>PARSIFAL</b>