

RICHARD WAGNER

LOHENGRIN

La creazione del Lohengrin

Wagner venne a conoscenza della leggenda di *Tannhauser* e di *Lohengrin* nello stesso periodo, quando viveva a Parigi nel 1841. Completò per primo il *Tannhauser* nel 1845, poi, mentre si trovava in vacanza a Marienbad nell'estate dello stesso anno, ritornò a pensare a *Lohengrin*, la cui storia viene brevemente narrata nel *Parzival*, il poema di Wolfram von Eschenbach, e con maggiore ampiezza nel *Lohengrin*, il poema di un anonimo tedesco della seconda metà del XIII secolo, e in quello francese *Le Chevalier au cygne*.

L'entusiasmo di Wagner per il soggetto si riaccese e il musicista scrisse rapidamente una prima stesura in prosa di un libretto per un'opera.

Quando ritornò a Dresda, dove deteneva l'incarico di direttore del Teatro di corte, convertì l'abbozzo di un testo drammatico in versi.

Nel 1846 musicò il testo, tenendo conto della compagnia e delle possibilità offerte dal teatro di Dresda. Pienamente consapevole delle difficoltà che sarebbero sorte nel secondo atto, cominciò la composizione del terzo e poi del primo, lasciando per ultimi il secondo atto e il preludio dell'opera.

Un dettagliato abbozzo venne terminato nell'agosto del 1847. La partitura venne definitivamente completata nel marzo 1848, e nel settembre dello stesso anno Wagner diresse un'esecuzione in forma di concerto del finale del primo atto.

L'adesione del compositore alla rivolta di Dresda del 1849 lo obbligò a fuggire dalla Sassonia, e la già programmata prima di Dresda venne di conseguenza annullata.

Su richiesta di Wagner Liszt diresse la prima esecuzione dell'opera a Weimar il 28 agosto 1850 (con un'orchestra di trentotto elementi!).

Sebbene in questa circostanza l'opera non riscuotesse un successo incondizionato, *Lohengrin* venne ripreso in altri teatri; Wagner stesso non vide l'opera fino al 1861 a Vienna.

Le prime di Londra e Pietroburgo si tennero nel 1868, quella italiana ebbe luogo a Bologna nel 1871.

Lohengrin era la sesta opera di Wagner e quando la completò, a trentacinque anni, era ormai un navigato uomo di spettacolo. Si era dedicato all'opera per la prima volta quando a diciannove anni aveva scritto il libretto di *Die Hochzeit* che aveva musicato parzialmente: si trattava di un dramma a fosche tinte in cui una fanciulla assassinava un corteggiatore non gradito buttandolo dalla finestra della sua camera da letto; la sua colpa doveva venir scoperta soltanto più tardi al momento della celebrazione del suo matrimonio.

CARICATURA DI WAGNER E LISZT



Wagner ne abbandonò la composizione perché sua sorella si era dichiarata contraria al contenuto.

Egli aveva già dimostrato le sue ambizioni letterarie oltre che musicali. Il suo patrigno era attore e drammaturgo, e il giovane Richard scrisse senza nessuna incertezza i suoi libretti, così come continuò a fare per il resto della sua vita.

Prima di *Die Hochzeit* aveva composto della musica per pianoforte e numerosi pezzi per orchestra, compresa una sinfonia e varie ouvertures. La sua formazione musicale si era limitata a qualche mese di studi teorici nel 1831, l'anno prima di *Die Hochzeit*.

Wagner rifuggiva dagli studi musicali regolari: imparò il mestiere dal 1833 in avanti, dirigendo la musica teatrale di altri compositori o facendo copie e adattamenti.

Nel 1833 si mise al lavoro a un'altra opera, e questa volta la completò. Non ci furono sorelle che avanzassero obiezioni nei confronti de *Le fate* tratta da *La donna serpente* di Gozzi, che ricorda molto da vicino il Weber di *Oberon* e il Marshner di *Der Templer und die Judin* - dei modelli assolutamente ovvi per un compositore di opere tedesche nel 1833. Ne *Le fate* c'è meno Beethoven, l'idolo musicale supremo di Wagner, che Mendelssohn, che rappresentava un'inevitabile anche se equivoca influenza.

La carriera del musicista proseguì poi con il ripudio delle influenze precedenti, l'adesione agli ideali operistici francesi e italiani di melodiosità, sensualità e spettacolo e con l'adattamento del testo shakespeariano *Measure for Measure* nella vigorosa e amara commedia *Il divieto d'amare*, che nell'unica rappresentazione di Magdeburgo nel 1836 andò incontro a un fiasco.

Prima che la terza opera di Wagner venisse rappresentata passarono altri sei anni. Si trattava di un lavoro monumentale in cinque atti, basato sul dramma di Bulwer Lytton *Rienzi*. Parigi, ahimè, rifiutò il *Rienzi* wagneriano, ma nel 1842 l'opera venne allestita a Dresda e, pur con grandi tagli, venne accolta trionfalmente, anche perché il cast comprendeva la cantante preferita di Wagner.

L'opera seguente fu *Il vascello fantasma*. Il suo stile rappresenta un altro passo in una direzione ancora una volta differente: in confronto al *Rienzi* il dramma era molto più compatto, il linguaggio musicale si allontanava definitivamente da Weber nella direzione di quello che possiamo considerare un *echt* Wagner.

Due anni più tardi, nel 1845, Wagner compose il *Tannhauser* che espandeva il suo linguaggio in un senso eroico e cortese; attraverso il personaggio di Venere vi veniva anche assegnata una posizione prominente a quella "franca sensualità" che doveva trovare piena espressione nel primo atto de *La valkiria*, nel *Tristano e Isotta* e nel secondo atto del *Parsifal*.

FIGURINO



Il *Lohengrin* proseguì ulteriormente sulla strada iniziata dal *Tannhauser*: la rigidità non vi viene ancora elusa (in tutta questa lunga opera soltanto una parte molto breve non è musicata in tempi binari o quaternari), ma la scrittura vocale e orchestrale è ancora più ricca che in precedenza.

La prima scena del secondo atto tra Ortrud e Telramund è ormai un vasto brano del Wagner più autenticamente maturo, di una qualità in tutto e per tutto paragonabile a qualsiasi momento della *Tetralogia*; ma anche altri passaggi hanno le medesime caratteristiche.

Lohengrin rappresenta il momento di passaggio dalla forma primitiva dell'opera romantico tedesca, al suo stadio maturo de *La valkiria* e dei gloriosi capolavori che la seguirono.

Wolfram von Eschenbach, nel suo poema *Parzival*, diede al secondo figlio dell'eroe il nome di Loherangrin, identificato poi con Garin le Loherain (Garin di Lorena), segno forse che potrebbe trattarsi della fusione di due leggende.

Tutte le versioni della leggenda di Lohengrin sono ambientate nel Brabante, e Wagner dà una precisa indicazione del momento storico: il suo Enrico I è Enrico, re di Sassonia (919-936), campione dell'unità tedesca che convinse gli altri stati tedeschi ad allearsi con la Sassonia contro gli Ungari invasori.

E in realtà gli Ungari vennero sconfitti. Il Brabante, naturalmente, fa ora parte del Belgio - il *Lohengrin* si svolge ad Anversa. Gli amanti dell'opera non sempre si rendono conto che il coro maschile nell'opera wagneriana è composto in parte da Brabantini e in parte dalla scorta militare sassone di Heinrich. Nella scena finale i Brabantini hanno accettato l'invito della Sassonia, e appaiono in armi per seguire il loro nuovo comandante, Lohengrin, ed Heinrich a Magonza dove ingaggeranno battaglia contro gli Ungari.

Lohengrin è anche soprattutto un dramma storico che rappresenta il conflitto tra cristianesimo e paganesimo; Ortrud è un'invenzione di Wagner, ma il suo appello a Woden e Freyia nel secondo atto suona sufficientemente realistico: molti reazionari come lei credevano che il nuovo Cristianesimo fosse un'eresia e che i vecchi dei e le forze soprannaturali avrebbero alla fine avuto il sopravvento.

Allo stesso modo la trasformazione del cigno nel giovane Gottfried nella scena finale, dopo la muta preghiera di Lohengrin, rappresenta il punto culminante di una lotta tra i vecchi dei che con un incantesimo lo hanno trasformato in un cigno, e il nuovo Cristo che segna su di loro il suo trionfo ridandogli la sua forma umana.

FOTO DI SCENA



La tragica dialettica del Lohengrin

Il *Lohengrin* voleva essere per Wagner una testimonianza dello spirito d'opposizione prevalente nella Germania del cosiddetto periodo del "Vormarz" (dal 1815 fino alla rivoluzione del marzo 1848).

Ma il soddisfare le aspettative del pubblico contemporaneo fu solamente lo stimolo esteriore per la concezione del dramma.

Per giungere ad una piena comprensione del motivo per cui Wagner scrisse l'opera dobbiamo scavare fino alle sue radici e sollevarne il velo mitologico che nasconde numerose sorprendenti anticipazioni di scoperte psicologiche del nostro stesso secolo.

Da vari commenti di Wagner, sia nelle sue lettere, che nelle notazioni nei

diari della moglie Cosima, sappiamo che egli attribuiva alle "misteriose e mutevoli forze" della sua musica, che, "penetrano fino al nocciolo della vita", la capacità di determinare una immediatezza di sentimento che sfugge alla comprensione critica.

Tuttavia dobbiamo anche tenere presente che abbiamo di fronte un dramma psicologico dettagliatamente motivato e radicato nell'immaginazione pessimistica di Wagner.

Per quanto possa essere errato sostenere che Wagner abbia ritratto se stesso nei suoi drammi, pur tuttavia è vero che nella sua opera si riflette la sua vita: come si spiega altrimenti l'infaticabile entusiasmo con cui egli scriveva ai suoi amici (o almeno a coloro che egli considerava tali) per spiegare loro cosa andasse ispirando le proprie opere?

Lo scontento che spinse Wagner a scrivere la tragedia di *Lohengrin* nacque dalla sua comprensione della "insignificanza del mondo moderno" - e più specificamente, dell'atmosfera politica degli anni successivi al 1840, col debole re prussiano Federico Guglielmo IV, in cui Wagner si sentiva costretto "a sdegnarsi di un pubblico disinteressato".

Ma la sua scelta dell'argomento presupponeva la sconfitta del protagonista come un fatto scontato, poiché la leggenda di *Lohengrin* mostra che l'apparire miracoloso di un personaggio messianico è inconciliabile con le condizioni concrete della realtà sociale in cui questo personaggio s'inserisce.

Fu una decisione consapevole di Wagner quella di assumere il concetto assoluto di amore come viene raffigurato in *Lohengrin* (che è remoto dal tempo), e calarlo in diretto conflitto con il livello *storico*, espressamente e volutamente inteso come contrastante con la gretta realtà del "Vormarz": il re Enrico (Heinrich) è il correttivo di Federico Guglielmo IV che, invece di promuovere l'unificazione nazionale, tentava di sopprimere il pensiero liberale degli Hegheliani, ed invece di far guerra alle "orde dell'est", stava stipulando una Santa Alleanza con lo zar Nicola I°, fermamente reazionario. Non è affatto colpa di Wagner se più tardi i toni nazionalistici dell'azione esteriore e le sue dimensioni essenzialmente liberal-borghesi furono distorte politicamente in modo grossolano.

Le circostanze relative alla composizione del *Lohengrin* sono in netto contrasto con la successiva interpretazione cui l'opera fu sottoposta.

Lohengrin rappresenta l'amore e la verità come emancipazione, mentre la società in cui egli s'inserisce è viziata da lotte di potere in cui l'amore

viene usato solo per puro calcolo.

Con intuito infallibile Wagner seppe individuare la tragica dialettica che imprigiona Lohengrin mentre tenta di raggiungere il suo agognato fine: costui vuole infatti essere "capito tramite l'amore" senza dover svelare la propria identità, ed essere amato per suo proprio diritto individuale; ma nel suo tentativo egli usa dei mezzi irragionevoli - l'interdizione imposta ad Elsa non è altro che un simbolo della inconciliabilità fra il miracoloso e una realtà carente.

FIGURINO



Secondo Wagner gli esseri umani sono destinati a sperimentare l'amore e la verità solo entro limiti temporali. Così Elsa chiede a Lohengrin per amore di rivelarle la sua identità.

Ma le fonti fornirono a Wagner solo la trama di base. Trovandole tutto sommato banali e scarse, egli decise ben presto di distillare dai vari strati di leggende medievali l'essenza del mito, nella convinzione che la semplicità mitica lo avrebbe condotto al "vero nocciolo dell'esistenza umana", mentre la coloritura storica avrebbe fornito non più di uno sfondo scenico (sebbene esso fosse pure essenziale dal punto di vista drammatico).

Il nocciolo della trama del Lohengrin era per Wagner la solitudine tragica del Cavaliere del Cigno e della figura storica di Elsa di Brabante, entrambi da lui concepiti come personaggi complementari.

Nel far ciò egli si spinse ben oltre le fonti della leggenda, perché così egli poté dar vita al suo modello letterario della narcisistica ferita dell'uomo, ferita guaribile solo dall'amore incondizionato di una donna.

Per illustrare questo concetto nel contesto del dramma egli scelse l'allegoria dell'artista, sperando di delineare così il problema più graficamente possibile: "Ora vengo all'essenza della tragedia nella condizione dell'artista dei tempi contemporanei - una condizione cui io ho dato forma artistica nella mia opera Lohengrin".

Il bisogno più urgente e naturale di questo artista è quello di essere accolto e compreso tramite il sentimento; ma il mondo artistico moderno gli rende impossibile trovare la immediatezza e la stabile costanza di sentimento di cui ha bisogno per essere compreso - cosicché egli è costretto ad affidarsi quasi completamente alla spiegazione critica piuttosto che al sentimento.

Il rimuginare di Elsa circa il nome e l'origine di Lohengrin, che sfocia nella catastrofe del terzo atto quando ella gli rivolge la domanda fatale, rappresenta sia l'espressione di ciò che per Wagner era la natura distruttiva della riflessione sia l'emergere della tragica dialettica di Elsa - ella deve fare quella domanda perché ama Lohengrin (ed è significativo anche il fatto che, in contrasto con le fonti, ciò avvenga già durante la prima notte di matrimonio).

Anche il fatto che il suo amore per lui abbia una capienza meramente umana è significativo, perché dimostra che la sua motivazione va oltre la semplice curiosità femminile.

Il consolidamento di un simile tema archetipico è rappresentativo della

**FOTO DI SCENA IN UNA
RAPPRESENTAZIONE MODERNA**



tendenza di Wagner alla concentrazione drammatica e, soprattutto, serve a motivare l'azione.

Giacché il compositore doveva tenere ben presente la plausibilità fisica dell'effetto drammatico, introdusse la figura di Ortrud. Wagner la descrisse in una lettera a Liszt (30 gennaio 1852) come "una reazionaria nel senso più violento della parola" - essa fa da controparte alla luminosa figura di Lohengrin ed impersona il cattivo uso della riflessione per propositi distruttivi anziché di apprendimento. (La sua devozione agli dei pagani ed il grossolano contrasto con il mondo del cristianesimo medievale del Brabante, non ha per nulla un significato sovrapposto all'azione interiore).

La tragica solitudine di Lohengrin ha così una doppia motivazione: il desiderio di verità assoluta ed incondizionata viene contrastato dall'esterno, prima "dall'amore di una donna", e quindi dal calcolo politico.

L'aura che circonda Lohengrin alla sua apparizione in qualità di operatore di miracoli nella scena del processo nel primo atto (nello schizzo in prosa del 1845 Wagner aveva programmato medicinali miracolosi per la scena della chiesa!) è sostanzialmente debitrice alla musica, che la circonda proprio come un alone splendente: Lohengrin appare sulla tonalità di la maggiore. Mai nessuno aveva prima composto una fantasmagoria musicale come questa, in cui il "miracolo" diventa una manifestazione musicale che Wagner chiama "Gaal", senza voler nel frattempo implicare nulla di religioso.

Egli rifiuta espressamente l'idea che il Graal sia esclusivamente un simbolo religioso, prendendo lo spunto invece dalle antiche origini del mito di Lohengrin, quali la leggenda di Zeus e Semele.

In linea col filosofo Feuerbach egli interpreta il Graal come un'espressione di amore e libertà, e lo vede in una luce secolare.

Le parole di Lohengrin ad Elsa "Ti amo" potranno sembrare triviali (e non si trovano in nessun altro passo in Wagner), ma vanno intese come espressione dell'assoluta verità simboleggiata dal Graal.

Questo calice compendia il regno dell'arte, direttamente disponibile ai sensi e comprensibile solo nei suoi propri termini, un regno che per Wagner era sinonimo di amore e libertà - nelle parole di Feuerbach "Il cuore condotto alla ragione".

L'oscuro mondo delle congiure e delle lotte, d'altro canto, rappresenta la realtà sociale che - almeno all'inizio - è inconciliabile col segreto del

dramma si svolge vengono nettamente separati.

Il livello storico fa da contrasto ambientale che mette in rilievo l'artista assoluto e atemporale.

L'azione esteriore, radicata in un preciso periodo storico, è in contrasto con l'azione interiore, che trova motivazione ad un livello puramente *psicologico* e che impernia sul rapporto complementare fra Elsa e Lohengrin, rapporto che emerge come risultato delle macchinazioni di Ortrud.

Il dubbio che inizia a rodere la mente di Elsa diviene una parte centrale e assai vivida della storia a causa delle trame della principessa Frigia; diviene un "riflesso che l'azione interiore proietta all'esterno" (Dahlhaus) e crea così un vero *dramma*.

Wagner vede in Elsa la "tanto agognata" controparte di Lohengrin, ma una controparte dialettica "che è dentro di lui e che egli deve per forza agognare per completare la sua mascolinità", Elsa è "l'inconscio" di Lohengrin e, come lui, ella impersona la trascendenza delle limitazioni umane.

Ella lotta per "elevarsi", mentre lui, nelle parole di Wagner, viene da lei calato giù dalle "altitudini soleggiate" sul "seno caloroso della terra".

Il prezzo che pagano è alto per entrambi: l'esplosione del sospetto in Elsa distorce il suo sogno d'amore in una visione da incubo, facendole sospettare che egli voglia "incantarla" con un mondo di "splendore e delizie" che le è alieno; da parte sua, Lohengrin è costretto ad accorgersi "che non veniva compreso" ma semplicemente adorato" (Wagner).

Le leggende popolari sapevano bene che la visione allegorica dell'artista era totalmente inconciliabile con i sentimenti e le passioni umane.

La primordiale metafora del portatore di luce, caratterizzata da Wagner nella figura assoluta dell'artista, rappresenta l'apparizione di qualcosa di straordinario, pur però con la qualifica formulata da Goethe che gli esseri umani sono capaci solo di "vedere ciò che è illuminato, non la luce stessa"; per Wagner, un miracolo è "l'aureola rivelatrice della natura superiore" piuttosto che un qualche segno celeste; non è altro che l'apparenza che cela il vero *essere*.

Mentre l'azione "esteriore" si risolve con la rottura dell'incantesimo e la scoperta che il cigno è il fratello di Elsa, ritenuto prima morto, ed il nuovo sovrano del Brabante, la tragica fine dell'azione "interiore" preoccupava perfino i contemporanei di Wagner a causa della propria estrema durezza. Infatti Wagner tentò varie volte di trovare una

motivazione conclusiva per la partenza di Lohengrin, come si può vedere non solo dalle sue lettere, ma anche dalle varie versioni del libretto; la prima di queste, che il compositore non mise in musica, ci può dare un'idea del tipo di implicazioni psicologiche da lui inconsciamente associate all'opera.

BIRGIT NILSSON E WOLFGANG WINDGASSEN



Dopo la pubblica auto-rivelazione di Lohengrin col racconto del Graal, egli si gira verso Elsa e lamenta in tono sommesso la rovina da lui causata col permettersi di sperimentare "l'amore di una donna"; un amore che egli "riteneva essere divino e puro" ("Ora devo accusarmi di questo peccato"). Il solo rimedio per questo è la separazione. In questa versione iniziale la "necessità tragica" della separazione è quasi completamente adombrata dall'idea che per il Cavaliere (e quindi per l'artista) l'amore sia inaccessibile; è solo nella versione finale del testo che viene conferito

"all'essenzialmente femminile" il compito di condurre "me e tutto il mondo alla redenzione", dopo che "l'egoismo maschile, anche nella sua forma più nobile, si è auto-distrutto di fronte alla femminilità" (Wagner). Non è la tragedia d'amore a far precipitare Lohengrin - è l'impossibilità della sua realizzazione. Ma che idea di femminilità ci presenta Wagner? Se prendiamo spunto da Nietzsche e traduciamo Elsa in un contesto quotidiano e borghese, la doppia prospettiva appare nuovamente ovvia: essenzialmente ella non è niente meno che sensualità emancipata come Feuerbach ed i letterati del tardo periodo del "Vormarz" la intendevano; ma il modo in cui ella ci viene presentata nel corso del dramma è alquanto discutibile, ed anzi sfocia nel meschino.

La donna che agli occhi di Wagner dovrebbe impersonificare l'alba, l'ideale di "purissima spontaneità sensuale" di fatto ha un fine meramente narcisista - si limita a redimere il "marito" dalla sua solitudine.

Ella sogna *ed in aggiunta* pensa, e ciò le si addice male.

Potrà ben rifiutare di sottostare al rituale sociale nella scena del processo, ma più tardi quando ella disobbedisce agli ordini di un *uomo* non riuscendo a rispettare il divieto di Lohengrin, deve essere punita.

Né lei vorrebbe che fosse altrimenti: "Mi prostro davanti a te perché tu possa punirmi".

L'apparizione di Lohengrin, quasi soprannaturale nel suo mistero ed intollerante di ogni dubbio, fa che Elsa gli si prostri ai piedi. Ma ciò serve solo "a camuffare la sottomissione della donna nel matrimonio come umiltà, come gesto di amore vero"; e la radiante aura soffusa attorno al Cavaliere è un'illusione, perché non è altro che egoismo maschile - fatto di cui Wagner era ben conscio.

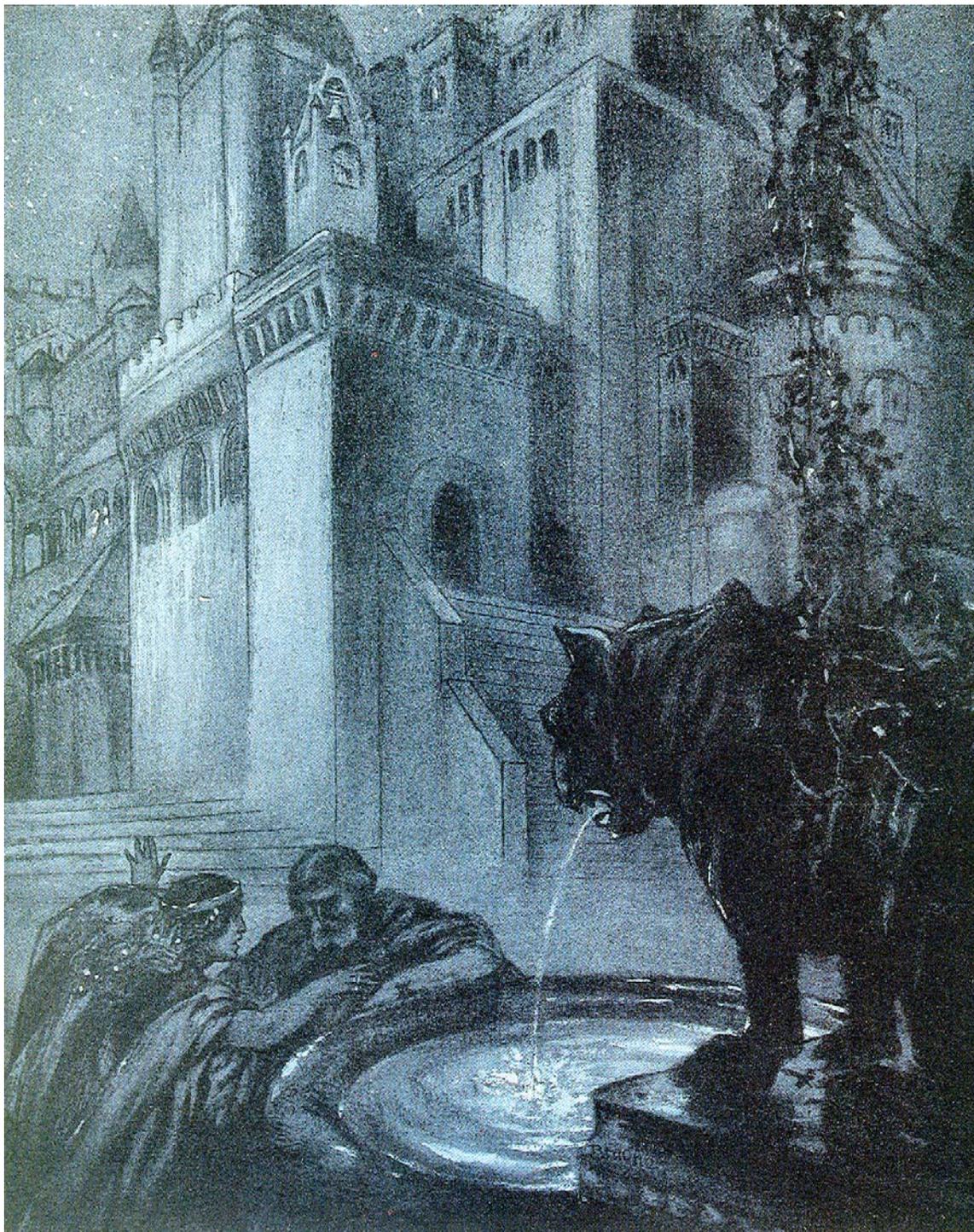
L'immagine che Elsa ha del Cavaliere crolla alla richiesta maschile di obbedienza cieca.

Anche da un punto di vista puramente musicale ella si limita a volteggiare attorno a lui, senza essere mai accolta nella sua sfera. Giacché Wagner assegnava certe tonalità e configurazioni musicali ai vari personaggi e alle loro relazioni, egli riuscì a mostrarci con la musica stessa come Elsa svolazzi attorno alla fiamma - cioè il la maggiore di Lohengrin - prima di esserne definitivamente consumata dal calore.

La sofferenza di Elsa è adombrata dal profondo, sonoro la bemolle maggiore (con quei suoi legni "puri" e "lievi" che ne esprimono il carattere), e dal si bemolle maggiore che aleggia sopra e oltre la tonalità di Lohengrin nel complesso musicale alla fine del primo atto, dopo che la

scena del processo suggella la promessa di futura felicità - una promessa che in fondo non viene mantenuta.

BOZZETTO



I critici hanno anche sottolineato come il motivo del Graal di Lohengrin sia contenuto nella musica precedente il primo ingresso di Elsa (il motivo di Elsa) - una relazione tutt'altro che casuale.

E la successiva comparsa di Lohengrin in carne ed ossa è anticipata dal la bemolle di Elsa - la tonalità a cui scende l'eroe quando le parla per la prima volta.

Quando Elsa, estasiata, narra la sua visione di lui, Lohengrin ne risulta stranamente di dimensioni ridotte, come se venisse adattato alla sfera di Elsa; egli è raffigurato nei legni, senza accompagnamento dei bassi per suggerire distanza e piccolezza, come in una versione in miniatura della successiva fanfara e ripieno orchestrale. Così la sua apparizione reale poco dopo risulta ancor più potente e raggianti.

Ma il motivo del Graal non soltanto contiene parte del motivo di Elsa; in modo quasi impercettibile abbraccia anche la sfera del fa diesis minore di Ortrud e di suo marito Telramund, che si è legato puramente per motivi di interesse personale e che è uno strumento nelle sue mani oltre che un truffatore truffato.

Wagner non sarebbe divenuto il gran concertatore di drammaticità che noi conosciamo se non avesse saputo creare un ugualmente efficace ed inequivocabile anti-regno al "miracolo" della comparsa di Lohengrin e della sua manifesta buona azione.

Tale anti-regno non è semplicemente un contrasto di tonalità (sebbene fa diesis sia la relativa minore di la maggiore infatti, essa è totalmente diversa in carattere) - è un contrasto di contenuti, poiché questo dominio è l'antitesi più *razionale* al regno artistico di Lohengrin.

Se siamo d'accordo sul fatto che l'essenza ispiratrice del *Lohengrin* sia una allegoria dell'arte e dell'artista, per cui un periodo come quello rappresentato dal paradigma di Ortrud e Telramund non è ancora maturo, possiamo capire come Wagner dovesse porre la razionalità distruttiva del suo anti-regno sullo stesso piano "della comprensione intuitiva" dell'arte, per poter ritrarre la realtà *intera*.

Il ruolo di Ortrud nel dramma è di rompere la malia di Lohengrin e far emergere il suo lato negativo; e l'esame del libretto wagneriano, di struttura compattissima, ci mostra come egli tentasse di usare il linguaggio per svolgere l'unità dialettica (le ambiguità) di concetti e categorie centrali.

Ed è precisamente questa preoccupazione che dà origine alle regioni sfumate dei suoi drammi in musica. Paradossalmente però, egli compose

le sue musiche più "d'avanguardia" per le scene di Ortrud: la prima scena del secondo atto, dalle parole "Tu profetessa selvaggia" in poi, non è altro che un sorprendente anticipo delle tecniche musicali che egli avrebbe utilizzato nel ciclo dell'*Anello* - più di dieci anni dopo.

Musicalmente, Wagner sembra essere nel suo quando dipinge il mondo del male e dell'avversità.

Ma anche questo dominio, come ogni altro aspetto delle opere di Wagner, è governato dalla legge della doppia prospettiva - e questa è la ragione per cui il mondo artistico di Wagner, alla fin fine, non si presta affatto a distorsioni politiche. Come lui stesso una volta scrisse a Mathilde Wesendonk: " Vedi, non mi potete incastrare: sono un diavolo astuto e nella mia testa gira un sacco di mitologia".

Forse potremmo fare un ulteriore passo: non solo egli sa il fatto suo nel campo della mitologia, ma sa anche permeare la sua allegoria d'artista con qualità mitiche. E quando alla fine dell'opera Lohengrin trionfa su Ortrud, il mito dell'artista trionfa sulla compressione critica.

FOTO DI SCENA ATTO I



LA TRAMA

ATTO I

Siamo ad Anversa durante la prima metà del X secolo.

Il re Heinrich I, che si è recato in Brabante (Belgio) per richiamarne la popolazione alle armi contro gli Ungheresi, è molto rattristato alla vista dello stato conflittuoso che regna fra gli abitanti che, al momento, sono senza un capo: poco prima di morire, il vecchio duca aveva affidato i suoi due figli, Elsa e Gottfried, alle cure del conte Friedrich di Telramund cui era stato pure concesso il diritto alla mano della fanciulla.

Essa, però, lo rifiuta sdegnosamente. Friedrich la accusa allora di aver ucciso il fratello Gottfried allo scopo di poter regnare sul Brabante con un'amante segreto.

Questa è la ragione apparente addotta da Friedrich per cui egli rifiuta la mano di Elsa e sposa invece Ortrud, l'ultima discendente dei Radbod, una stirpe di principi pagani della Fresia, che avevano regnato su quelle terre prima dell'avvento del Cristianesimo.

Il re fa convocare Elsa, e lei, quasi in stato di trance, anziché rispondere all'accusa, parla di un cavaliere inviato da Dio, che combatterà per lei provandone l'innocenza.

Quello sarà il suo sposo scelto e il degno sovrano delle sue terre. Friedrich di Telramund rifiuta di presentare un testimone che comprovi la propria accusa, affermando di essere pronto ad affrontare la prova di un combattimento.

Nessuno sfidante si presenta alla prima chiamata dei trombettieri, che svanisce senza risposta, e gli squilli per attirare un valoroso che combatta per Elsa vengono ripetuti.

Ma ecco che, mentre essa sta pregando con le sue dame perché il cielo l'aiuti, un vascello con a bordo un cavaliere ritto in piedi appare sul fiume, trainato da un cigno.

Approdato, egli sfida Friedrich di Telramund a duello, per scagionare Elsa dalle accuse da questi rivoltele, e per sposarla, a patto però che ella accetti di non chiedergli mai né il nome né il luogo di provenienza.

Elsa gli si affida prontamente, e ad un segnale dato dal re inizia il duello; Friedrich di Telramund viene in breve atterrato, ma il cavaliere gli risparmia la vita. Quindi Elsa ed il suo eroe vengono condotti nella fortezza tra il tripudio generale.

FOTO DI SCENA ATTO II



ATTO II

Mentre nei quartieri dei cavalieri e nel forte, si celebra la liberazione di Elsa, nel buio cortile, sui gradini della chiesa siedono Friedrich di Telramund e Ortrud, reietti.

Friedrich rimprovera severamente la moglie, rinfacciandole di averlo indotto ad accusare l'innocente fanciulla con la menzogna del fratricidio, e di averlo inoltre adescato e sposato con una profezia circa il fatto che il casato di Radbod sarebbe così rifiorito nella antica posizione di guida sul Brabante.

Ortrud difende la propria predizione, spiegando che lo straniero deve aver contraffatto la prova del duello con arti magiche, ma in ogni caso,

qualora egli fosse costretto a rivelare il proprio nome o qualora si riuscisse a troncarli una parte del corpo, immediatamente egli perderebbe i suoi poteri magici.

Ella intende strappargli il suo segreto con l'astuzia o con la forza, e Friedrich acconsente ad aiutarla.

All'apparire di Elsa sul balcone, Friedrich si nasconde mentre Ortrud, fingendosi addolorata, chiede alla ragazza di poter entrare, in qualità di moglie di uno spergiuro e, quindi, di emarginata.

Elsa, impietosita, scende in giardino incontro alla poveretta, e, mentre è fuori scena, Ortrud invoca l'aiuto degli dei nordici pagani per vendicarsi contro quelli cristiani.

Elsa, involontariamente, fa entrare Ortrud, la quale inizia subito a seminare nella ragazza sospetti sul cavaliere inviato da Dio, che, a suo dire, potrebbe sparire con la stessa rapidità con cui era arrivato, mediante un incantesimo.

Il mattino si schiude sulla folla che conviene per le nozze. L'araldo annuncia il bando dalla legge di Friedrich di Telramund, le nozze di Elsa con lo straniero per quello stesso giorno, e l'attacco dell'esercito del Brabante contro gli ungheresi per successivo.

Mentre quattro ex-vassalli di Friedrich di Telramund stanno discutendo su come contrastare il nuovo governo del cavaliere, Friedrich compare di persona affermando di voler accusare pubblicamente lo straniero di stregoneria.

A ciò i quattro nobili, prontamente lo nascondono alla vista della folla.

Guidata dalle dame e dai paggi, Elsa avanza solennemente verso la chiesa, dove si celebrerà il matrimonio, quando compare all'improvviso Ortrud, la quale reclama di avere la precedenza su Elsa in qualità di moglie di Friedrich di Telramund, e arriva al punto di diffamare calunniosamente le nobili origini del promesso sposo di Elsa.

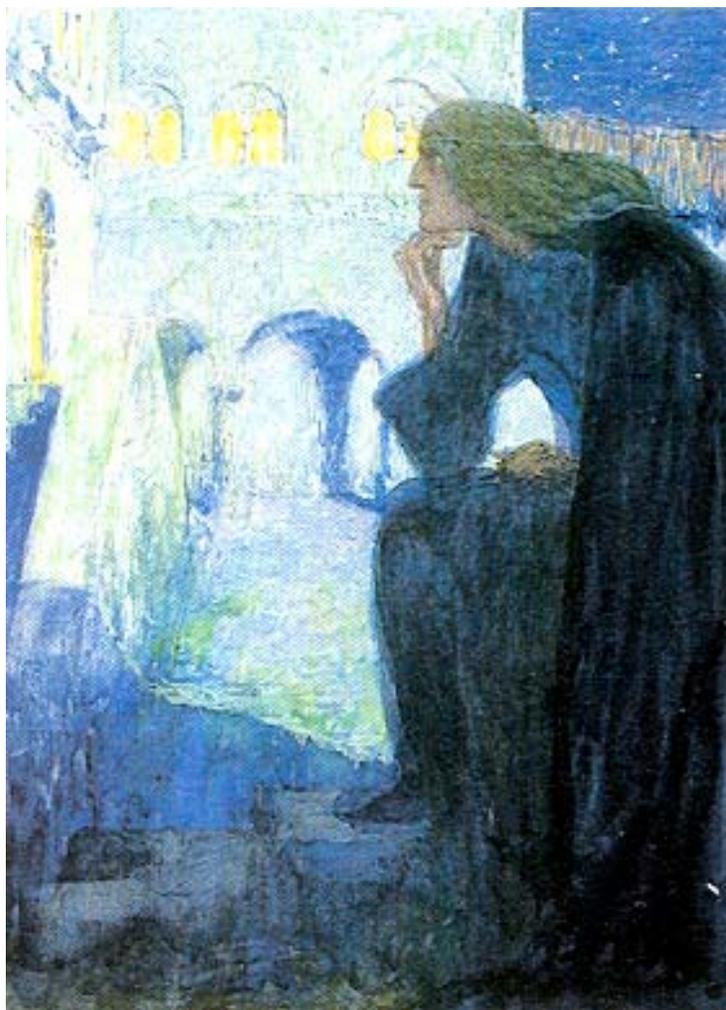
Ma appena il re e il cavaliere appaiono Ortrud tace, e avanza Friedrich di Telramund, per accusare lo straniero di stregoneria e richiederne pubblicamente nome e origine.

Il cavaliere risponde di poterlo svelare unicamente a Elsa, ed il re pubblicamente concorda con lui.

La ragazza, a questo punto, è straziata dal dubbio, e Friedrich di Telramund, abile sfruttatore della situazione, le sussurra di esser disposto a starle vicino in quella notte; qualora lo chiamasse, lui taglierebbe un pezzettino del corpo del cavaliere, per rompere così

l'incantesimo, in modo che lui le rimarrebbe per sempre accanto.
Dopo una lunga lotta interiore, Elsa riconferma la propria totale fiducia nel suo salvatore. Il re, quindi, conduce la coppia nuziale alla chiesa.

BOZZETTO



ATTO III

Scena I

Una solenne processione accompagna la coppia alla camera nuziale, ove Elsa viene lasciata sola con il suo eroe per la prima volta dal loro incontro.

Lo straniero dichiara il suo amore per lei, ma al timido accenno della

ragazza di volergli rivolgere la domanda proibita, egli cambia accuratamente argomento.

Alla incalzante richiesta della fanciulla, che prospetta la possibilità di una origine ignobile dello straniero, egli le ricorda fermamente la promessa da lei fattagli inizialmente, rammentandole come egli sia giunto là "con fasto e gaudio".

Ciò non fa altro che accrescere le paure di Elsa di poter essere un giorno abbandonata all'improvviso, ed in uno stato di grande agitazione ella gli rivolge la domanda proibita.

In quel preciso istante, Friedrich di Telramund prorompe nella stanza con i suoi uomini, convinto che la domanda di Elsa privi lo straniero dei suoi poteri magici, e lo aggredisce di spada, ma ne viene ucciso con un solo mirabile colpo.

I quattro nobili ne portano via il corpo, mentre il cavaliere ordina alle dame di Elsa di prepararla per essere condotta dal re, dove apprenderà il nome del marito.

Scena II

Il mattino seguente sulla piana presso il fiume Scheldt, il re accoglie i nobili brabantini con i loro soldati, pronti a partire in guerra.

Anche il cavaliere compare, scopre il corpo di Friedrich, narra come sia stato assalito da costui nottetempo e quindi riferisce come Elsa abbia rotto la propria promessa, domandandogli nome e origine.

Lui ora le risponde, di fronte alla folla radunata. È Lohengrin, figlio di Parzival, il re del Graal; come membro della fraternità dei cavaliere del Graal era stato inviato dal Graal a combattere il male e difendere la virtù. Ogni cavaliere del Santo Graal è protetto da una potenza divina, ma ne viene spogliato qualora riveli il proprio nome.

Né le suppliche di Elsa, né l'insistenza del re riescono a persuadere Lohengrin a restare.

Egli, dopo aver profetizzato la vittoria del re sugli Ungheresi, si volge verso il fiume, su cui è nuovamente apparso il cigno che traina una barca vuota.

Prima di salire a bordo, l'eroe promette ad Elsa che suo fratello, da lei ritenuto morto, ritornerà, e quindi lascia per lui la propria spada, il corno e l'anello; infine s'accomiata dalla moglie.

Ortrud appare all'improvviso con sdegnosa esultanza, a ringraziare Elsa

per aver allontanato l'eroe: ma il cigno, in realtà, è Gottfried, così trasformato da un incantesimo di Ortrud.

In un'estasi frenetica, costei afferma infatti che il proprio operato altro non è che una vendetta degli antichi dei profanati. Allora Lohengrin cade in ginocchio a pregare, ed ecco una colomba scendere dall'alto e aleggiare sopra il vascello.

Il cigno s'immerge sotto le ombre e Lohengrin ne trae fuori Gottfried, libero dall'incantesimo. Quindi, prima di sparire sulla barca trainata dalla colomba, lo proclama nuovo re di Brabante.

Ortrud, alla vista di Gottfried, piomba a terra con un urlo, ed Elsa, abbracciato il fratello, cade al suolo priva di vita.

BOZZETTO

