
Proiezione e interazione: verso una nuova drammaturgia del *Ring*

Michael P. Steinberg

Dio creò l'universo, così sta scritto, in sei giorni. Nel preludio del *Rheingold* Richard Wagner ripete un analogo compito in 136 misure. Entrambi i processi creativi si svolgono attraverso il medesimo principio: la separazione. Nel racconto biblico la separazione è dapprima visiva (la luce dalle tenebre), poi materiale (la terra dal cielo), e infine biologica (specie da specie, in una sequenza simile a quella che Charles Darwin avrebbe proposto negli anni Cinquanta dell'Ottocento, gli stessi anni del *Rheingold*). L'universo wagneriano nasce da un suono primigenio. Possiamo scegliere di identificare questo primo suono con un mi bemolle grave suonato dai contrabbassi. Ma in teatro il suono emerge come *suono*, e non ancora come musica, in altre parole in un modo che precede e sfugge ogni classificazione. Il *Rheingold* si apre con una misteriosa transizione dal nulla a qualcosa, e niente di più. Questo evento dura un tempo sufficiente perché noi comprendiamo che ciò che stiamo vivendo non è ancora musica, e questa sensazione non ha precedenti nell'esperienza musicale. Quando il secondo suono emerge (si tratta di un si bemolle) possiamo già sentire l'intervallo di quinta giusta e dunque la relazione armonica fondamentale della musica occidentale; possiamo sentire, in altre parole, la promessa della musica. La terza nota è di nuovo un mi bemolle un'ottava sopra; la quarta – un sol naturale – fornisce il suono mancante per completare la triade maggiore. Questa sequenza si ripete intensificandosi nella pulsazione e nel movimento, aggiungendo ritmo (un elemento prettamente musicale) e con esso insistenza, attività e addirittura desiderio. Se siamo dei buoni wagneriani, se impariamo i nostri *Leitmotive* e continuiamo a richiamarli alla mente, sappiamo che questa musica dovrebbe rappresentare il Reno. Questa idea però è interessante solo se comprendiamo il valore mitico del Reno quale presunto luogo originario del mondo: il mondo prima del linguaggio e prima del significato. Il passaggio al mondo del linguaggio e del significato – al mondo umano – avviene improvvisamente con l'ingresso della prima Figlia del Reno, e la scissione si verifica come uno shock. Le prime parole di Woglinde - *Weia, Waga, Woge* - non significano nulla; estendono transitoriamente lo stato di puro

suono introdotto dal preludio. Per Wagner, tuttavia, questi sono già di fatto suoni musicali, dal momento che egli aveva una particolare predilezione per il suono della “w” tedesca, come potremo sentire nel corso di tutto il *Ring*. La quarta e la quinta parola di Woglinde - . . . *du Welle/tu onda* – irrompono nel linguaggio umano. A questo punto l’azione del *Ring* si mette in moto, e per l’ascoltatore, trascorsi solo pochi minuti dall’inizio di questa epopea di quattro opere la cui rappresentazione si protrae per un’intera settimana, e spesso si realizza nel corso di diversi anni, qualcosa è già finito, qualcosa è già perduto: lo stato di natura; il mondo prima del tempo. È come se ci fosse stato concesso un brevissimo rientro in un Eden biologico, nella nostra stessa infanzia, nella cognizione che precede il linguaggio. Tutto questo lo comprendiamo solo quando è passato, e lo comprendiamo attraverso la malinconia della perdita che permea tutta la realtà terrena.

Non appena l’azione del *Rheingold* prende avvio, siamo nell’universo del *Musik-Drama*: l’universo tipicamente wagneriano costituito da musica, testo e scene, in cui linguaggio, significato e lo stesso dramma umano fanno riferimento all’autorità della musica. Qui Wagner rivendica i suoi diritti di unico vero erede di Beethoven, unico erede legittimo della “musica assoluta” – un termine inventato dallo stesso Wagner. La pretesa di Wagner non è quella di scrivere “musica a programma”, ma proprio il suo opposto: musica assoluta capace di significare, e dunque di portare a compimento la promessa annunciata dal movimento finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven.

In che mondo umano ci troviamo quando *Das Rheingold* prosegue con il furto dell’oro da parte di Alberich? Il sempre più intenso pulsare del Reno nel mondo della natura del preludio è ora personificato dalle varietà del desiderio umano che domineranno e determineranno la trama del *Ring*. Il *Ring* esplora il desiderio umano, o meglio l’umana *volontà*, per usare il termine schopenhaueriano al quale Wagner e i suoi testi sembravano essere per sempre legati. Il primo desiderio del *Ring* è concupiscenza: quella di Alberich per le Figlie del Reno, che, più rispettabilmente, parlano d’amore. Alberich sostituisce questa sua bramosia con la volontà di potere, il desiderio che condividerà con Wotan (il quale, d’altro canto, non rinuncia al desiderio carnale). La terza forma di desiderio di Wotan, ispiratagli da Erda, è la volontà di conoscenza. Egli la trasmetterà a Brünnhilde; acquisendo la conoscenza Brünnhilde porterà a termine la vicenda. Il mondo umano del *Ring*, dunque, analizza queste tre tipologie di desiderio umano: concupiscenza/amore; potere; conoscenza.

Un quadro più preciso del mondo umano del *Ring* dipenderà dall’allestimento scenico. Da questo punto di vista la storia del *Rheingold* e dell’intero *Ring* sulle scene, dalle prime del 1869 (*Rheingold*) e del 1876 (l’intero *Ring*) fino ad oggi, rivela alcune costanti di fondo e alcune fondamentali differenze.

La storia degli allestimenti wagneriani (con particolare riferimento al *Ring*) può essere suddivisa – proprio come lo stesso *Ring*! – in quattro periodi:

1876-1944: storia del mito
1951-1975: mito
1976-80: storia
anni Ottanta: neo-mito

Il primo periodo, dal 1876 (data della prima rappresentazione del ciclo completo a Bayreuth) al 1944 (anno della chiusura di Bayreuth nel contesto bellico e di totale mobilitazione), è caratterizzato dal senso di persistenza del valore dello stile “originale” di Bayreuth e delle sue produzioni, curate dallo stesso Wagner e con le sue disposizioni sceniche scritte in partitura. Questo stile conserva anche l'intento primario del *Musik-Drama*, del *Ring* e dei loro teorici (compreso Nietzsche in *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* nella prima edizione del 1871, precedente cioè alla rottura con Wagner e alla soppressione della seconda parte del titolo: “dallo spirito della musica”!). Questo intento è quello di rianimare lo spirito della tragedia greca nel moderno *Gesamtkunstwerk*, capace non solo di *raccontare* la storia nazionale, ma di *formare* davvero una coscienza nazionale adeguata al momento di emergenza della nazione e dell'impero che viveva la Germania nel 1870-71. Così lo stile “originale” di Wagner è caratterizzato dalla fusione di mito e storia, in altre parole dalla pretesa di rappresentare un nuovo momento di fondazione della cultura nazionale che vive a sua volta nella capacità di *raccontare* la storia della nazione. Si tratta di uno stile ingenuo (nel senso schilleriano del termine); non presenta una prospettiva critica o autocritica in relazione a processi storici o di altra natura.

La ricostituzione della società tedesca dopo la Seconda guerra mondiale, a partire dall'anno “zero” rappresentato dal 1945, trovò per molti aspetti un esempio tipico nella politica di Bayreuth, che era stato un centro simbolico del regime nazista. Dalla sua riapertura nel 1951, Bayreuth si trovò a rappresentare la continuità con il passato ma al tempo stesso un bisogno di rottura totale con esso. La rottura fu annunciata dalle scene con il cosiddetto stile “neo-bayreuthiano”, associato alla figura di Wieland Wagner. Lo stile scenico di Wieland può essere descritto come la focalizzazione sul mito fino a una totale repressione della storia. Il mito assume in sé le più profonde strutture dell'esperienza umana: i suoi elementi *invariabili*, come ci ha insegnato Claude Lévi-Strauss, in quanto distinti dalle sue *varianti*, che costituiscono il materiale della storia. Il mito senza storia evita così i traumi e i crimini specifici della storia. Lo stile neo-mitico di Wieland Wagner trovò un corrispondente teorico nell'analisi junghiana del *Ring* fatta da Robert Donington (*Wagner's Ring and Its Symbols*, 1963). Il modernismo visivo di Wieland era stupefacente e innovativo. Senza dubbio era anche una sfida sul piano visivo. E tuttavia fundamentalmente confortante, dal momento che la rimozione della storia dalle scene, e di Wagner dalla storia, consentì al pubblico di Bayreuth - e ai suoi omologhi sempre più globali - di scindere Wagner e la ricezione wagneriana dai traumi e dalle responsabilità della storia tedesca.

Per questa ragione fu Patrice Chéreau nel 1976, più che non Wieland Wagner negli anni Cinquanta, che diede vita alla vera rivoluzione wagneriana, nonostante il fatto che questa sbalorditiva metamorfosi, a differenza della precedente, non fosse stata provocata da un generale trauma politico e umano. Nella sua messinscena oggi leggendaria per il centenario di Bayreuth, Chéreau riallestì il *Ring* come un'epopea storica della Germania moderna fra il 1870 e il 1930 circa, cioè dal momento dell'unificazione e dell'impero fino alla crisi di Weimar e all'ascesa del nazismo, con il suo percorso verso il cataclisma e il genocidio. La rivoluzione scenica di Chéreau trovò un partner fondamentale nella direzione di Pierre Boulez, che ripulì, affilò e rese più trasparenti le tessiture orchestrali. L'intervento musicale di Boulez rappresentò anche una diretta ed

esplicita correzione storica, dal momento che agli esecutori fu deliberatamente richiesto - non senza loro notevole irritazione - di suonare diversamente da come avevano fatto fino ad allora.

La microregia di Chéreau – la sua costruzione dei caratteri, dei loro stati emotivi e dei loro gesti – era ispirata quanto la sua complessiva concezione storica. Per questa ragione molti dei gesti che sviluppò con i suoi cantanti/attori – soprattutto gli intensi legami fra i personaggi, dai più erotici (Siegmond/Sieglinde) ai più violenti (Wotan/Alberich; Wotan/Siegmond) – furono mantenuti in produzioni successive, anche quando l'inquadramento storico fu abbandonato a favore di un ritorno al mito. Questo ritorno ha ampiamente dominato gli ultimi trent'anni, con un ampio spettro di differenziazione visiva e tecnica, invero: dall'austerità del lavoro di Harry Kupfer e dei quattro registi del *Ring* di Stoccarda (Joachim Schlömer, Christoph Nel, Jossi Wieler/Sergio Morabito, Peter Konwitschny), al Kitsch tecno-tradizionalista in stile disneyano della produzione di Otto Schenk/Günther Schneider-Siemssen al Metropolitan (1989-2009), fino allo stile visivo-burlesco di Achim Freyer nel ciclo di Los Angeles, che giunge a compimento nel 2010.

Il *Ring* di Chéreau era storico in senso davvero letterale, dal momento che era ambientato attraverso diverse generazioni fra la *Gründerzeit* (Età della Fondazione) e l'ultimo periodo della Repubblica di Weimar, come sottolineato dai cambiamenti di stile scenico dagli spazi interni e dai costumi del Secondo Impero ai quadri cinematografici degli anni Venti. Il pubblico di Bayreuth era così invitato a sperimentare l'epopea del *Ring* come la storia del suo proprio passato, un passato che è trascorso ma per il quale la generazione presente (siamo nel 1976) doveva ritenersi ancora responsabile. Così la folla anonima sopravvissuta al cataclisma del crepuscolo degli dei lentamente si rialzava e si rivolgeva al pubblico con sguardo minaccioso: uno dei gesti che sono stati spesso ripetuti, anche se non con quella devastante specificità storica, politica o emotiva di cui fu bersaglio il pubblico di Bayreuth nel 1976.

Il *Rheingold* della Scala nel maggio 2010 inaugura il *Ring* di Guy Cassiers e introduce un paradigma del tutto nuovo. Questo nuovo paradigma è sostanzialmente coerente con l'insistenza di Patrice Chéreau sul fatto che le realtà storiche del mondo siano riconoscibili in generale e nell'epica wagneriana. *Non possiamo cadere fuori da questo mondo - Wir können aus dieser Welt nicht fallen* – per ripetere un verso del drammaturgo Friedrich Hebbel che Sigmund Freud amava molto citare. A differenza tuttavia dell'epopea storica presentata da Chéreau, il *Ring* di Cassiers non si colloca nella storia né si muove cronologicamente attraverso la storia. Non comincerà nel 1870 per spostarsi verso il 1945. Si dispiegherà piuttosto a partire dal nostro presente; si svolgerà nell'“ora”, nella *Jetztzeit* (Walter Benjamin), collocando il nostro presente e il nostro futuro nel contesto delle promesse e delle maledizioni che abbiamo ereditato dalla storia. Il presente – ogni presente – è saturato dal passato, o meglio dalla stratificazione di diversi passati. Non possiamo liberarci del passato, né spesso lo vogliamo. Viviamo sulla superficie - sull'onda/*die Welle* – della storia, della memoria e della cultura. Il *Ring* di Cassiers mostrerà come il mondo globalizzato del 2010 continui a essere costruito sui vocabolari wagneriani del 1870.

La messinscena di Cassiers realizzerà questo principio attraverso una concezione estetica solidamente elaborata e di grande bellezza. Questa concezione estetica si fonda sulla doppia valenza del termine “proiezione”, quale fu inteso da Freud e altri. Da un lato la proiezione è una tecnica fotografica e cinematografica: un’immagine è proiettata da una fonte su una superficie. Una proiezione è però anche una dinamica psichica, che comporta l’esternalizzazione di un’esperienza interiore e, nel suo carattere sintomatico, lo spostamento delle origini delle emozioni e dei sintomi su una fonte secondaria, esterna. In questo modo io posso proiettare su di un altro la responsabilità di un problema che ho creato io: pensate a Wotan in *Das Rheingold* e oltre.

Basato su questo fondamentale doppio senso del termine proiezione, il *Ring* di Cassiers può essere inteso come esplorazione della natura dell’interattività secondo modalità che coinvolgono le tecnologie visive contemporanee, ma non sono in alcun modo limitate ad esse. Il *Ring* di Wagner agisce proiettando il suo ricco materiale su un pubblico. Il progetto architettonico fatto dallo stesso Wagner del Teatro del Festival di Bayreuth realizza compiutamente questa proiezione sul piano acustico. La famosa buca coperta dell’orchestra rimanda il suo suono verso il palcoscenico, dove esso si fonde con le voci per essere riproiettato verso il pubblico. E il pubblico agisce (se possiamo ipotizzare che un pubblico che ascolta in modo attivo “agisca”) sperimentando, esaminando e comprendendo sia la nostra ricezione delle proiezioni dell’opera – dal punto di vista sonoro e visivo – sia la simultanea controproiezione delle nostre vite interiori sull’opera e dentro l’opera. Questa vita interiore conterrà, nel suo archivio illimitato, la storia delle nostre risposte a Wagner e al *Ring*. Si tratta di storie al tempo stesso individuali e collettive. I membri del pubblico avranno le loro proprie “mappe” biografico-estetiche, che collocheranno questa importante nuova traversata del *Ring* in specifici contesti emotivi ed estetici, contesti che necessariamente saranno profondamente diversi fra le comunità operistiche di Milano e Berlino.

Il contenuto di questa dinamica di proiezione reciproca sarà variato. Una dimensione chiave sarà la relazione fra il momento presente e storia e memoria. Storia e memoria nella loro relazione con l’effimero momento presente costituiscono un tema chiave del *Ring* stesso. I più importanti studi recenti su Wagner (in particolare il lavoro di Carolyn Abbate e David Levin) hanno esplorato queste tematiche ponendo particolare attenzione alla relazione fra narrazione e azione. Nel corso di tutto il *Ring* l’azione è costantemente interrotta e reinterpretata dalla narrazione, non solo reattivamente, ma anche *pro-attivamente*. Il monologo di Wotan nel secondo atto della *Walküre* è la più consistente di queste interruzioni, ma non certo l’unica (come è noto, quando il musicologo Alfred Lorenz cercò, negli anni Trenta, di spiegare ogni opera e ogni atto del *Ring* come una manifestazione della forma sonata, l’evento che non riuscì a integrare nel modello fu proprio il monologo di Wotan). Pensate, fra gli altri, a Loge ed Erda in *Das Rheingold*; a Siegmund seguito da Sieglinde nella *Walküre*, atto primo; a Mime in *Siegfried*, atto primo; alle Norne nel prologo di *Götterdämmerung*, e, infine, alla scena della morte di Siegfried nel terzo atto. Davvero le profondità psicologiche dei personaggi crescono quando essi cominciano a possedere un forte senso del passato, che è in grado sia di promuovere sia di ostacolare l’azione.

La concezione e l’estetica di Guy Cassiers indicano un nuovo modo di comprendere la storia in relazione al momento presente. Si ha dunque la sensazione che ci troviamo

di nuovo nel regno della storia, ma con una nuova epistemologia storica. Ritorno qui alle idee di proiezione e interazione. Questi due processi tecnici ed estetici fra loro correlati di fatto consentono la doppia dialettica di passato e presente: l'uno che si svolge sulla scena, l'altro nell'esperienza del pubblico. In entrambi i casi abbiamo una relazione costantemente oscillante fra passato e presente, fra un passato, da un lato, che è fissato e trascorso, ma sempre variabile nella sua ricostruzione, e un presente, dall'altro, che è sempre tormentato e carico di tensione in relazione alle scelte d'azione che presenta e agli esiti per il futuro che contiene.

Queste due dialettiche possono essere attivate simultaneamente guidando il pubblico sul piano esistenziale nelle azioni e nelle narrazioni che si svolgono sulla scena, ma anche nella memoria del passato che trascende la storia e la temporalità che si svolgono sulla scena, cioè nella memoria di produzioni passate. In ogni caso il passato resta presente sotto forma di tracce e citazioni, memorie e ritorni.

Quando l'azione del *Rheingold* comincia, siamo al tempo stesso nel 1850 e nel 2010. Questo dualismo si riferisce in primo luogo al modo in cui la conoscenza storica si è formata. La storia, ha scritto il grande storico Jacob Burckhardt, è ciò che un'epoca trova interessante in un'altra. Ma, ancor più, lo stesso dualismo riguarda di fatto il come tempo e storia sono effettivamente sperimentati. Noi viviamo il "qui e ora", il momento presente, in un *continuum* che comprende in sé memoria e aspettative. Nel mondo di Wagner e in quello di Cassiers i tre elementi di passato, presente e futuro rimangono evidenti – anche alla fine di tutto il *Ring*. Più specificamente, *Das Rheingold* ci conduce nel mondo del 1850, in un momento caratterizzato, come ha scritto Hannah Arendt, "da una corsa frenetica alla materia prima più superflua sulla terra": l'oro. L'oro, osservava la Arendt, è "l'illusione di un valore assoluto."¹ Come sappiamo, l'economia globale ha operato su questo principio fino agli anni Settanta del XX secolo.

Allo stesso tempo, però, Cassiers condurrà sia Alberich sia noi, il pubblico, nella brama dell'oro attraverso una dinamica che riflette forme contemporanee di desiderio e, più precisamente, la creazione artificiale del desiderio. Il nostro è il mondo della stimolazione visiva, il mondo della pubblicità e della pornografia. Si tratta di due punti di uno stesso spettro. L'oro è il primo assoluto fittizio che governa il *Ring*. L'oro significa ricchezza e potere. La sua brama genera violenza. Wotan e Alberich condividono questo desiderio e sono coinvolti nella sua violenza. Verso la fine della sera, Wotan si differenzierà da Alberich perché comincerà a desiderare anche la conoscenza e, forse, l'amore. Questi desideri li trasmetterà ai suoi figli preferiti, Siegmund e Brünnhilde. Oro, amore e conoscenza continueranno a essere i desideri che governano il *Ring*.

(Traduzione dall'inglese di Silvia Tuja)

¹ Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, 1999, trad. it. di Amerigo Guadagnin, p. 263.