

TEATRO ALLA SCALA



DAS RHEINGOLD

Richard Wagner

Stagione d'Opera 23/24

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Lunedì 28 ottobre 2024, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE OTTOBRE 2024

Giovedì 31, ore 20
Turno A

REPLICHE NOVEMBRE 2024

Domenica 3, ore 14:30
Turno C

Martedì 5, ore 20
Turno B

Giovedì 7, ore 20
Turno D

Domenica 10, ore 14:30
Fuori Abbonamento

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Elisabetta Fava.

Sommario

6 La genesi dell'opera
Emilio Sala

8 Il libretto in sintesi
Alberto Bentoglio

11 La musica
Raffaele Mellace

15 Richard Wagner
Maurizio Giani

19 In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia



Comune di
Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TOD'S



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer
Francesco Micheli
Aldo Poli

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Dominique Meyer

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Manuel Legris

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

Se c'è un'opera-spartiacque nella musica moderna, questa è proprio la Tetralogia (ovvero *L'anello del Nibelungo*) di Richard Wagner, di cui *L'oro del Reno* costituisce, come tutti sappiamo, il primo dei quattro pannelli.

Il lavoro di preparazione di questo immenso edificio occupò Wagner per diversi anni e si intreccia con l'elaborazione di fondamentali scritti teorici come *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849) e *Opera e dramma* (1851). Spinto da una vera e propria ansia di rifondazione, il compositore concepì il suo ciclo di opere, anzi di *drammi musicali*, come un organismo totalmente nuovo, privo di legami con la tradizione e con i condizionamenti della committenza o del contesto esecutivo. Benché composto verso la metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento, *L'anello del Nibelungo* andò in scena per la prima volta in forma completa soltanto nel 1876 per inaugurare il celebre Festspielhaus di Bayreuth. Naturalmente, l'ansia palinogenetica e l'empito mitologico che animano l'operazione non significano estraneità dalla storia. Wagner porta alle estreme conseguenze un processo di drammatizzazione e di allargamento dei confini della tonalità che erano già in atto soprattutto nella musica tedesca postbeethoveniana. D'altronde, attraverso le nebbie della lontananza mitica, traspaiono chiaramente anche i riferimenti alla modernità storica. Come molti commentatori hanno giustamente sottolineato, quando all'inizio della terza scena scendiamo a Nibelheim e il *Nibelungenrhythmus* incomincia a invadere tutto lo spazio sonoro per poi ridursi al solo martellare di diciotto incudini assordanti, la sensazione di trovarci in un contesto

che assomiglia molto a quello di un'industria capitalistica ottocentesca è tutt'altro che ingiustificata. Anche le parole che Alberich rivolge a Wotan e Loge non sono meno significative: nella sua officina sotterranea, il tesoro – già rubato da Alberich alle Figlie del Reno (è questo il vero trauma originario della Tetralogia) – dovrà crescere smisuratamente in futuro e tutti, come lui, dovranno rinunciare all'amore per bramare sempre e soltanto l'oro. Non è questa catastrofe qualcosa che riguarda, e da vicino, la *nostra* modernità storica?

Abbiamo accennato al rapporto tra Alberich, signore dei Nibelunghi, e Wotan, signore degli dèi. La questione è cruciale per l'interpretazione dell'opera e trova subito riscontro in un elemento musicale, anch'esso ben noto, ma non per questo meno importante: i due *Leitmotive*, quello dell'Anello e quello del Walhalla (la dimora degli dèi), sono strettamente imparentati. Di solito si considera la questione sotto il profilo *strutturale* sottolineando come tutti i motivi conduttori wagneriani facciano mirabilmente parte di uno stesso tessuto connettivo, ma è altrettanto interessante affrontare tale somiglianza dal punto di vista *drammatico*. Lo stretto collegamento tra i motivi dell'Anello e del Walhalla non è forse un modo per dirci qualcosa sul rapporto tra i due antagonisti, Alberich e Wotan? *In primis*, il parallelismo è di tipo situazionale: così come Alberich per l'anello (cioè per la bramosia dell'oro) ha rinunciato all'amore, allo stesso modo Wotan per lo scintillante castello ha barattato la dea dell'amore, Freia, promettendola ai giganti Fasolt e Fafner che glielo hanno costruito. Ma c'è anche

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.

qualcosa di più e di più profondo. Qualcosa che ci costringe a fare i conti col dibattutissimo problema dell'antisemitismo wagneriano, in particolare della Tetralogia. Non dimentichiamo infatti che nel 1850 Wagner scrisse anche il famigerato pamphlet *Il giudaismo nella musica* e che Alberich può a buon diritto essere considerato, nelle intenzioni del compositore, simbolo del plutocrate ebreo, della potenza del denaro ecc. Ma perché allora, musicalmente, assomiglia così tanto al signore degli dèi? Tra la creazione dell'anello (con l'oro rubato) e la costruzione del Walhalla sembra esserci un legame. Come spesso succede, il significato di un'opera non coincide con l'intenzione d'autore. Le opere, specialmente i capolavori, trascendono ampiamente le intenzioni che le hanno originate e possiedono una loro propria *intentio* che può anche non coincidere con quella dell'autore. Ora, quando Wotan, all'inizio della quarta scena, dice ad Alberich che l'anello non è suo, che l'ha fabbricato con l'oro rubato, e che dunque può benissimo pretenderlo come parte del riscatto, il Nibelungo lancia al dio una controaccusa che ci dice una cosa decisiva: «Rinfacci tu brigante a me la colpa, che era il tuo dolce desiderio?». Il desiderio di potere è lo stesso tanto per il nobile e prestigioso dio quanto per il ripugnante e spregevole nano. Ad onta dell'antisemitismo, indubbiamente presente nelle intenzioni di Wagner, Alberich e Wotan, a uno sguardo ravvicinato, non sono poi due personaggi così incompatibili e sono anzi, forse, due facce della stessa medaglia.

PAGINA SUCCESSIVA

Il manifesto della prima rappresentazione del *Rheingold* al Königliches Hof- und National- Theater di Monaco di Baviera, 22 settembre 1869.

München.

Königl. Hof- und



National-Theater.

Mittwoch den 22. September 1869.

119^{te} Vorstellung im Jahres-Abonnement:

Zum ersten Male:

Das Rheingold.

Vorpiel zu der Trilogie: „Der Ring des Nibelungen“, von Richard Wagner.

Regie: Herr Dr. Hallwachs.

Personen:

Wotan,	} Götter	Herr Kindermann.
Donner,						Herr Heinrich.
Froh,						Herr Kuchbar.
Loge,						Herr Vogl.
Wälsch,	} Nibelungen	Herr Fischer.
Mime,						Herr Schloffer.
Fasolt,						Herr Bayer.
Fasner,	} Riesen	Herr Hauswain.
Frida,						Fräulein Grethe.
Freia,						Fräulein Müller.
Erda,	} Götinnen	Fräulein C. Seehofer.
Woglinde,						Fräulein Kaufmann.
Wellgunde,						Frau Vogl.
Floshilde,	} Rheintöchter	Fräulein Ritter.
Nibelungen.						

Neue Decorationen:

- Erstes Bild:** In der Tiefe des Rheines, entworfen und ausgeführt von dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Heinrich Böll.
- Zweites Bild:** Freie Gegend auf Bergeshöhen am Rhein gelegen, entworfen von dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Christian Jank, ausgeführt von demselben und dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.
- Drittes Bild:** Die unterirdischen Klüfte Nibelheims, entworfen von dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Christian Jank, ausgeführt von demselben und dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.

Textbücher sind zu 18 kr. an der Kasse zu haben.

Preise der Plätze:

Ein Gallerieobst-Sitz	3 fl. 80 kr.
Ein Parquet-Sitz	3 fl. — kr.
Parterre	1 fl. — kr.
Galerie	— fl. 80 kr.

Die Kasse wird um sechs Uhr geöffnet.

Anfang um 7 Uhr, Ende um halb zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassenbillet Niemand eingelassen.

- Verlaubt kontraktlich** vom Schauspielpersonal: Frau von Bulgowsky bis 31. Oktober.
- vom Operpersonal:** Herr Bachmann bis 4. Oktober.
- Verlaubt auf ärztliche Anordnung** vom Schauspielpersonal: Herr Nüthling für unbestimmte Zeit.
- Frank** vom Operpersonal: Fräulein Theresie Seehofer.

Der einzelne Zettel kostet 2 kr.

kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. G. Wolf & Sohn

Scena prima

Nel fondo del Reno.

Le ondine, custodi dell'oro del Reno, si rincorrono gioiosamente. Invano il nano Alberich, della stirpe dei Nibelunghi, tenta di afferrarle: le Figlie del Reno gli sfuggono, schernendo i suoi goffi tentativi. Ma il gioco si interrompe quando Alberich, accortosi dell'oro, viene a conoscenza delle soprannaturali virtù da esso possedute: chiunque, infatti, dopo aver rinnegato l'amore, si impossessi dell'oro e ne forgi un anello, diverrà padrone del mondo intero. Alberich si precipita a rubare l'oro e scompare fra i gorghi. Invano le ondine piangono il tesoro perduto.

Scena seconda

Regione libera su vette montane.

Il dio Wotan ha incaricato i giganti di edificare una nuova dimora per gli dèi: il Walhalla. A compenso di tale imponente opera, egli ha promesso loro la giovane Freia, dea della giovinezza e dell'amore. Ma ora, indotto dalla sposa Fricka, cerca di eludere l'impegno contratto. Per tale ragione, Wotan ha convocato lo scaltro Loge, dio del fuoco. Questi narra ai giganti, i fratelli Fafner e Fasolt, giunti a riscuotere il compenso pattuito, il furto compiuto da Alberich e gli illimitati poteri dell'oro del Reno. I giganti si risolvono allora a scambiare Freia con l'oro, ma prendono in ostaggio la dea sino a che non sarà pagata la loro fatica. Privati del dono della giovinezza eterna, gli dèi appaiono s vigoriti e invecchiati. Scuotendosi dalle sue dolorose riflessioni, Wotan ordina a Loge di

guidarlo nel regno dei Nibelunghi dove si impossesserà dell'oro per riscattare Freia.

Scena terza

Nibelheim.

Forte del potere conquistato, Alberich ha reso schiavi i Nibelunghi, imponendo loro di accumulare immensi tesori. Egli porta con sé non solo il magico anello, ma anche un elmo prodigioso, forgiato da suo fratello Mime, che, oltre a rendere invisibile, permette a chi lo indossa le più sorprendenti metamorfosi. Venuti a conoscenza di tutto ciò dallo stesso Mime, Wotan e Loge incontrano Alberich. Questi osserva con sospetto gli stranieri, poi, provocato dalle scaltre parole di Loge, ostenta i propri poteri trasformandosi prima in un gigantesco drago, poi in un minuscolo rospo. A questo punto, Wotan lo afferra mentre Loge gli strappa l'elmo. Riprese le sue reali sembianze, Alberich tenta inutilmente di svincolarsi: dopo averlo legato, gli dèi lo trascinano con loro.

Scena quarta

Regione libera su vette montane.

Wotan e Loge costringono Alberich a consegnare loro tutti i suoi tesori. Tuttavia, quando il Nibelungo apprende di doversi privare anche dell'elmo e dell'anello magico, lancia una tremenda maledizione: l'anello recherà dolore e morte a tutti coloro che ne verranno in possesso. Con l'oro accumulato Wotan può riscattare Freia, ma i giganti pretendono che l'anello sia compreso nel bottino. Wotan dapprima rifiuta, poi, esortato

da Erda, la divinità della terra, cede alle loro richieste. Freia può così tornare in libertà. Ma la maledizione di Alberich non tarda ad avverarsi: nel corso di una lite nata per il possesso dell'anello, Fafner uccide il fratello Fasolt. Una tremenda tempesta, suscitata dal dio Donner, dà origine a un ponte luminoso che conduce al Walhalla. Mentre gli dèi si incamminano solennemente verso la nuova dimora, dalle acque del Reno giungono i lamenti delle ondine.

Alberto Bentoglio (1962) è professore ordinario di Discipline dello spettacolo all'Università degli Studi di Milano, dove ha diretto il Dipartimento di Beni culturali e ambientali. Ha studiato l'organizzazione teatrale e musicale in Italia dal Cinquecento a oggi, con particolare attenzione allo spettacolo nel XIX secolo, a Giorgio Strehler e Paolo Grassi. È autore, tra l'altro, del volume *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala* (2014).

Cartolina-ricordo di Bayreuth
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).
Donner mentre scaglia il fulmine e un ritratto di Wagner.



La musica

Il racconto mitico del *Ring* si sviluppa organicamente, sul piano musicale, da quel sistema complesso di segni drammatico-musicali di cui il Prologo della Tetralogia rappresenta la genesi, fornendone al tempo stesso la ragione drammatica originaria. *Das Rheingold* costituisce infatti l'esposizione del sistema di motivi – correlati simbolici di eventi scenici, personaggi, oggetti, stati d'animo, atteggiamenti psicologici – che predetermina il materiale musicale delle successive tre giornate. L'intreccio dei *Leitmotive* (qui sottolineati e scritti con iniziale maiuscola) viene così a materializzare progressivamente il mondo fantastico del mito nordico, illuminando le implicazioni più recondite dell'ampia campata drammaturgica in via di costruzione, e trasformandosi in un sistema di «vettori dei flussi di passione» (così Wagner stesso nell'*Epilogischer Bericht*) che percorrono la vicenda. Il tessuto di motivi rappresenta la ragione musicale stessa dell'opera: *Das Rheingold*, la partitura cronologicamente più prossima alla teoria wagneriana del dramma musicale, mette infatti in pratica con coerenza assoluta quel principio di declamato continuo mondato d'ogni residuo di forma chiusa, cui non saranno invece immuni le tre giornate del *Ring*.

Preludio

Dal monumentale pedale di mi bemolle, simbolo della Quiete originaria e fondale metafisico della rappresentazione, scaturiscono i motivi della Natura e delle Onde, a stabilire irrevocabilmente, già dal preludio orchestrale, l'ambientazione del dramma, che emerge

dall'eterno divenire, dalla ciclica atemporalità delle acque.

Scena I

L'agile motivo delle Figlie del Reno (anch'essa musica delle origini, cullante intonazione d'un testo popolareggiante su una scala pentatonica, quasi quella mera «giunzione di vocali sonore» di cui Wagner parla in *Opera e dramma*) annuncia la presenza delle tre ondine custodi dell'oro, icona di edenica grazia armoniosa nella coreografia del nuoto fluido così come nel Canto delle Figlie del Reno: un idillio turbato dal goffo irrompere dell'elfo Alberich che, irriso dalla maliziosa condiscendenza d'una delle fanciulle, che l'irretisce nell'Illusione agrodolce di un'ingannevole schermaglia erotica, s'abbandona a uno sfogo di rabbia impotente sul motivo, fondamentale, della Servitù, derivazione in modo minore di quello delle Figlie del Reno. Mentre Alberich tenta invano di catturare le ondine, attraverso una pagina orchestrale di virtuosismo coloristico culminante in una fanfara degli ottoni, gli si offre alla vista il bagliore dell'Oro del Reno, frutto proibito celato nelle profondità del fiume e desiderabile surrogato dell'*eros*. Le fanciulle rivelano ad Alberich, in un funereo do minore, che soltanto con la Rinuncia all'amore sarà possibile forgiarsi col prezioso tesoro un Anello – il motivo, fondamentale nell'intera Tetralogia, viene esposto originariamente ai legni – che conferisce a chi l'indossa il potere. Proprio sui due motivi ora citati l'elfo nero s'appropria dell'Oro, scomparendo nel fondo del Reno.

Scena II

Secondo un'alternanza profondità-altezze replicata due volte nel dramma, sotto la suggestione duratura del motivo dell'Anello la scena si trasforma, ambientando musicalmente sullo sfondo del nobile, sublime motivo del Walhalla, derivato da quello dell'Anello, il dialogo tra Wotan e la consorte Fricka, ben presto turbato dal risuonare minaccioso del motivo del Patto, memoria del debito gravoso contratto da Wotan con i Giganti e sorta di capovolgimento del motivo della Natura. La dialettica della coppia è seguita da presso, nei suoi sottili snodi psicologici, dal ricorrere dei motivi del Vincolo d'amore, della Fuga e dei Giganti, a sostanziare di materia drammatica un singolare romanzo familiare in cui la dedizione di Fricka al marito è legata alla costruzione della reggia celeste, il cui prezzo è tuttavia la consegna della dea Freia ai Giganti. È sempre il diverbio tra i coniugi a far comparire, per ora in orchestra, un altro personaggio chiave, Loge, e il suo mobile motivo cromatico a imitazione della fiamma guizzante. Preceduta da quella di Freia, che irrompe in preda al terrore, la comparsa dei Giganti ripropone con la drammaticità della scadenza imminente il patrimonio di motivi esposti nella prima parte della scena, accompagnati dai motivi secondari delle Rune e del Patto coi Giganti e da due più sostanziali: il motivo della Gioventù eterna, concessa agli dèi unicamente dai frutti del giardino di Freia, e quello del Crepuscolo, cui i celesti andrebbero incontro se privati di quel nutrimento. La svolta si realizza con l'apparizione effettiva dell'ambigua figura di Loge, circondata dal motivo omonimo e da quello dell'Incantesimo del fuoco: una coppia tematica che accompagna costantemente la dialettica del dio, infitendosi di riferimenti ulteriori (centrale quello, felicissimo, alla Vita della Natura e alla stessa Freia) nel racconto a Wotan del proprio vagabondare, nel corso del quale la galleria di motivi si colora di sottili *nuance* che ne dimostrano la continua metamorfosi nel corso dell'azione, caratteristica che accompagnerà il sistema dei *Leitmotive* nell'intera Tetralogia. Il discorso si concentra allora sull'Oro e sulla complementare Rinuncia all'amore. Il complesso di motivi attorno a Freia è centrale nella contrattazione con i Giganti, così come quando appariranno

sinistri i primi segni di decadimento provocati dall'astinenza dai frutti magici, finché Wotan e Loge, come a dire la volontà e l'intelletto, non decideranno d'inabissarsi nelle viscere della Terra, accompagnati, nel vasto e sofisticato movimento sinfonico che segue, imitando la discesa, dai motivi legati ad Alberich: quelli già noti – la Rinuncia all'amore, la Servitù, l'Oro del Reno, l'Anello – e alcuni nuovi, che preparano il mondo infero in cui l'elfo nero impone la propria tirannia a un popolo votato a un lavoro alienante: i Nibelunghi e il motivo ritmico della Fucina, accompagnato dal rumoristico martellare su diciotto incudini.

Scena III

Nel proprio regno Alberich terrorizza il fratello Mime, al quale strappa l'Elmo magico da questi forgiato, oggetto al quale Wagner riserva un'invenzione tematica dalla suggestione misteriosa, esposta dai corni con sordina. A confermare la brutalità della signoria di Alberich sul popolo dei Nibelunghi (privato del canto per l'intera opera), al motivo della Servitù si affianca quello, terribile, del Dominio, ingigantito dal turgido clangore dell'orchestra. Al personaggio di Mime compete invece il motivo della Meditazione che accompagna, con quello della Servitù, il lungo racconto estortogli da Loge, vivacizzato dal corredo motivico legato alla vicenda dell'anello e culminante nel motivo della Disperazione di Mime. L'arrivo di Wotan e Loge non turba sulle prime Alberich, che si cimenta, colmo di astio, nel rosario minaccioso del materiale tematico di sua competenza, compreso il motivo dell'Annientamento, e facendo suo persino quello del Walhalla. Nel dialogo è l'astuzia di Loge, e dunque il suo motivo, a prendere il sopravvento, mentre scorrono i principali motivi già ascoltati accanto al nuovo, inquietante motivo del Tesoro e a quello, qui fondamentale, dell'Elmo magico. Per la metamorfosi di Alberich in Drago, Wagner ha in serbo un caratteristico, strisciante motivo specifico, mentre sarà sufficiente quello dell'Elmo magico ad accompagnare l'ultima fatale trasformazione, il cui esito, che arride agli dèi, è salutato dal Trionfo del Nibelungo. Il trasferimento di Alberich «in più spirabil aere» è accompagnato da un ricco corredo di motivi che gettano un ponte tra i due mondi, tra le ragioni

specifiche degli abitanti di ciascuno e la comune aspirazione al potere.

Scena IV

Anello, Dominio, Nibelunghi, Servitù e Tesoro costituiscono la trama di motivi che accompagnano la consegna del tesoro, mentre Alberich esercita ancora il proprio potere, ancorché non più a proprio vantaggio, con eccezionale violenza, amplificata dall'orchestra wagneriana. Ceduto il tesoro, due oggetti fatali, l'Elmo magico e l'Anello, si accampano al centro della scena, concupiti e alla fine estorti dagli dèi, contro i quali l'elfo nero scaglia la sua Maledizione, ultimo, terribile potere rimastogli, accompagnata dall'ulteriore motivo dell'Annientamento, mentre quello della Servitù segue il rientro di Alberich dietro le quinte. Con la ricomparsa degli altri dèi e dei giganti ritorna anche il complesso di temi di loro pertinenza, da quello grave e onnipotente dei Giganti a quello della Gioventù eterna, a simboleggiare il vigore restituito ai celesti dalla mera apparizione di Freia, fino al motivo dell'Annientamento, fresco d'una oscura minaccia. Nella trattativa per il pagamento della costruzione del Walhalla si fronteggiano dunque i motivi dei Giganti e del Patto coi giganti da un lato, e quelli legati al Tesoro: i Nibelunghi, l'Elmo magico, il Canto delle Figlie del Reno, l'Oro del Reno, l'Anello. Raggiunto il culmine della tensione drammatica col risuonare concitato del motivo della Servitù, l'orizzonte musicale si trasforma repentinamente con l'apparizione della mitica Erda, divinità ctonia madre delle Norne, che intima a Wotan, con l'autorevolezza inappellabile del suo motivo, di natura sacrale e primigenia, la cessione dell'anello maledetto, nella sonorità arcana dei fagotti e delle tube wagneriane. Accompagnata dal motivo originario delle Onde, da cui quello di Erda deriva, la dea annuncia, sul motivo inedito del Crepuscolo degli dèi, anch'esso imparentato al proprio, l'incombere misterioso d'una minaccia ineluttabile. Ottenuto il proprio obiettivo, i fratelli giganti si contendono l'anello mentre si sente il motivo corrispondente, accompagnato da quelli dei Giganti e dei Nibelunghi, nonché dal sotterraneo motivo dell'Annientamento: alla morte di Fasolt risuona

immediatamente ai tromboni, preceduto da un generico motivo esogeno della morte, il motivo della Maledizione, cui Wotan farà esplicito riferimento col proprio commento. L'orizzonte sonoro va ora rapidamente rasserenandosi, tra i modi seducenti di Fricka (dolcissimo, il motivo del Vincolo d'amore) e l'azione risolutiva di Donner, dio della tempesta, che, accompagnato dal proprio motivo pittorico, raccoglie le nubi col potere del martello, così da far apparire l'Arcobaleno, via al Walhalla. La reggia divina compare nello splendore crescente del suo motivo, accompagnato da quelli legati alla sua realizzazione e al suo futuro: il Patto, l'Anello e soprattutto, alla tromba, il motivo della Spada, simbolo del mondo della libertà, ultimo a venir esposto nel Rheingold, con l'evidenza dirompente d'un Do maggiore che si staglia inconfondibile sul paesaggio sonoro circostante: un motivo che si dimostrerà cruciale in apertura della prima giornata, nell'Atto primo della Walküre. È però al motivo fatale dell'Anello che Wagner ricorre quando Loge resta solo sul proscenio, lucido e disincantato, a prevedere la rovina degli dèi, avviati sulla passerella luminosa dell'Arcobaleno, prima che dal fondo della valle si levi il Canto delle Figlie del Reno, mutato in lamento inconsolabile per il furto dell'Oro.

Raffaele Mellace (1969) è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, dove presiede la Scuola di scienze umanistiche. Docente nel Master in Arts Management dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, è condirettore della rivista "Il Saggiatore musicale". Collabora regolarmente con "Il Sole 24 Ore". Insignito del "Carlo Maria Martini International Award" e dello "Johann Adolf Hasse Preis", si è occupato di opera dal Settecento a oggi, dei rapporti tra letteratura e musica nel Novecento italiano, della civiltà musicale del Settecento, di Bach, Hasse, Metastasio, Verdi, su cui ha scritto libri e articoli di rilevanza internazionale. Ha pubblicato, con l'editore Carocci, i volumi *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi* (2017, "Il Giornale" 2022), *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy* (2019), e *La voce di Bach* (2022). È Consulente Scientifico del Teatro alla Scala.

Ritratto fotografico di Richard Wagner realizzato da Jules Bonnet a Lucerna nel 1868.



Richard Wagner

Wilhelm Richard Wagner nasce a Lipsia il 22 maggio 1813, ultimo dei nove figli del *Polizeiaktuar* Carl Friedrich e di Johanna Rosine Pätz. Il padre muore in novembre nell'epidemia scoppiata in seguito alla "Battaglia delle Nazioni" svoltasi nei pressi della città. L'anno dopo la madre si risposa con Ludwig Geyer, drammaturgo, attore e pittore, poi si trasferiscono tutti a Dresda, dove Geyer ottiene un impiego nel Teatro di corte. In famiglia musica e teatro sono coltivati a livello professionale: quattro tra i fratelli e le sorelle di Richard sono attori o cantanti d'opera. Carl Maria von Weber è di casa; Richard lo vede dirigere, ascolta il *Freischütz*. Nel 1821 gli muore anche il patrigno; l'anno seguente entra alla Kreuzschule, dove nasce la sua passione per la storia e gli studi classici, che dopo il ritorno a Lipsia trarrà alimento non tanto dalla scuola, che trascura, quanto dalla frequentazione del coltissimo zio Adolf, letterato e traduttore, amico di E. T. A. Hoffmann. Scrive una tragedia in cinque atti, *Leubald*; alla musica non pensa, sinché non scopre Beethoven (*Settima Sinfonia* e *Fidelio*); si mette a studiare composizione da solo, scrive Lieder su testi di Goethe, riduce per pianoforte la *Nona Sinfonia* del maestro venerato, si cimenta in vari brani orchestrali, oggi perduti. La rivoluzione del luglio 1830 suscita in lui una profonda impressione; l'anno seguente si iscrive all'università, dove frequenta le lezioni del filosofo Hermann Christian Weisse; per sei mesi prende lezioni da Theodor Weinlig, *Kantor* della Thomaskirche, che lo introduce ai segreti dell'armonia e del contrappunto facendogli smontare e ricomporre i concertati di

Mozart. Nel gennaio 1833, grazie all'interessamento del fratello Albert, cantante, si trasferisce a Würzburg, dove ottiene il posto di maestro del coro nel teatro. Compone la sua prima opera portata a termine, *Die Feen*, e si avvicina alle dottrine del gruppo liberale *Junges Deutschland*. Nel 1834 pubblica l'articolo *Die deutsche Oper*, primo di una lunghissima serie di scritti sulla musica, il teatro, la politica e la filosofia; viene nominato direttore d'orchestra a Magdeburgo, dove conosce la cantante e attrice Minna Planer. Compone il libretto per *Das Liebesverbot*, una commedia ispirata a *Measure for Measure* di Shakespeare, che musica nell'anno seguente in stile donizettiano. La prima e unica esecuzione del *Liebesverbot* a Magdeburgo, nel marzo 1836, è un fiasco; in estate Richard raggiunge Minna a Königsberg e in novembre i due si sposano. Tra il 1837 e il 1839 lavora nei teatri di Königsberg e Riga, e inizia la stesura del *Rienzi*, modellato sul *grand-opéra* di Giacomo Meyerbeer, di cui cerca l'amicizia con lettere improntate a un servilismo imbarazzante. Nel marzo 1839 viene licenziato dal teatro di Riga per contrasti con la direzione; in luglio, inseguito dai creditori, fugge con Minna dalla città baltica; durante il viaggio per mare, nasce in lui la prima idea del *Fliegender Holländer*. In settembre la coppia è a Parigi; confidando nell'appoggio di Meyerbeer, Wagner spera di far rappresentare *Das Liebesverbot* e, una volta ultimato, *Rienzi*, ma i due anni e mezzo che seguono saranno un vero e proprio "romanzo della disillusione": novello Lucien Chardon, vede naufragare i propri sogni di affermarsi nei teatri parigini, e per sbarcare il lunario è costretto

a comporre riduzioni per vari strumenti di opere in voga, e a scrivere articoli di critica e novelle per la “Revue et Gazette musicale de Paris”. Nel 1841 conosce Franz Liszt, conclude il *Rienzi* e lavora alacremente a *Der fliegende Holländer*; il Teatro di corte di Dresda accetta di programmare *Rienzi* nella stagione successiva. Nell’aprile 1842 Richard e Minna tornano nella città sassone. In autunno il *Rienzi* trionfa; dopo la prima dello *Holländer*, nel gennaio 1843, Wagner viene nominato regio *Kapellmeister* nel teatro, con incarico a vita. La raggiunta tranquillità economica gli permette di approfondire gli studi di storia e mitologia germanica, letteratura classica – i tragici greci in particolare – e filosofia (Platone, Aristotele, Herder, Hegel). Nel 1845 completa *Tannhäuser*, la cui prima assoluta, il 19 ottobre, è accolta con freddezza dal pubblico. L’anno seguente avrà modo di rifarsi dirigendo, la Domenica delle palme, una storica esecuzione della *Nona Sinfonia* di Beethoven; ma i dissidi con la direzione del teatro crescono, e cresce anche il divario tra le sue aspirazioni artistiche e la realtà, aggravato dal dissesto finanziario provocato dalle spese senza controllo. Lavora al *Lohengrin*, portato a termine nell’aprile 1848: per un quinquennio non comporrà quasi più nulla di significativo. Intanto monta la marea rivoluzionaria, che nel maggio raggiunge anche Dresda. Influenzato dall’amico August Röckel, legato a vari gruppi socialisti e anarchici, Wagner partecipa alle manifestazioni di rivolta, elabora confuse teorie politiche in vari articoli e tiene un discorso al *Vaterlandsverein*, davanti a circa duemila persone, in cui auspica una riforma in senso repub-

blicano della monarchia sassone, ma con a capo il re, il che contribuisce solo a inimicargli definitivamente il sovrano e il parlamento. Compose il primo abbozzo di un dramma nibelungico e il poema *Siegfrieds Tod*, che diverrà in seguito *Die Götterdämmerung*. Si lega d’amicizia all’anarchico russo Michail Bakunin; nella primavera partecipa ai moti insurrezionali e il 9 maggio è costretto a fuggire in seguito alla repressione della rivolta. Ripara a Weimar, ma in seguito all’emissione di un mandato di cattura deve lasciare la Germania e dapprima, con l’aiuto di Liszt, si rifugia a Parigi, infine si stabilisce a Zurigo. Messa da parte la composizione – salvo un tentativo abortito di musicare il *Siegfrieds Tod* nell’estate 1850 –, tra il 1849 e il 1852 legge con entusiasmo Feuerbach e Proudhon, elabora i tre grandi trattati di teoria dell’arte *Kunst und Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* e *Oper und Drama*, il pamphlet antisemita *Das Judentum in der Musik* (in cui sfoga il livore, subentrato alla venerazione, nei confronti di Meyerbeer e dell’odiosamato Mendelssohn, di cui invidierà sempre, lui sommo “dilettante”, la tecnica compositiva impeccabile) e il profilo autobiografico *Eine Mitteilung an meine Freunde*; amplia il progetto nibelungico, che vede agguingersi a *Siegfrieds Tod* dapprima *Der junge Siegfried*, poi *Das Rheingold* e *Die Walküre*. Nel dicembre 1852 la Tetralogia, con il titolo *Der Ring des Nibelungen*, è compiuta nella veste poetica. La composizione musicale del *Rheingold* inizia nel novembre 1853; occorreranno altri ventun anni per giungere all’accordo finale della *Götterdämmerung*. Intanto cresce il prestigio di Wagner nella vita musicale di Zurigo: progetta

una riforma del teatro, dirige opere e concerti anche in altre città svizzere. Dal 1852 gode della stima, e dall'anno seguente anche del sostegno finanziario, del ricco commerciante Otto Wesendonck. Nel 1855 procede il lavoro alla *Walküre*, alternato a un soggiorno a Londra nella primavera per dirigervi otto concerti alla Società Filarmonica, ma in un clima spirituale profondamente mutato: nell'autunno precedente, grazie all'amico poeta Georg Herwegh, Wagner ha letto *Die Welt als Wille und Vorstellung* di Schopenhauer, che segna una svolta decisiva nella sua visione del mondo e della propria attività artistica, spingendolo anche a interessarsi al buddhismo; e in quell'anno l'amicizia con Mathilde Wesendonck, la moglie di Otto letterata e poetessa, si è trasformata in passione presto ricambiata. Nel 1857 è ultimata la splendida villa fatta costruire dai Wesendonck a Enge, nei pressi di Zurigo: Otto offre a Richard e Minna l'uso della *dépendance* nel giardino. La relazione con Mathilde si intreccia strettamente con la genesi di *Tristan und Isolde*, di cui Wagner ha concepito l'idea già dopo la prima lettura di Schopenhauer; l'abbozzo in prosa è completato nell'agosto 1857, il poema nel settembre; in ottobre inizia la composizione musicale, a partire da novembre vedono la luce anche i *Wesendonck-Lieder*, su testi di Mathilde, concepiti in parte come studi preparatori per il *Tristan* in gestazione. Nel maggio 1858 la relazione tra i due viene scoperta; il 17 agosto Richard abbandona Zurigo, si reca a Venezia dove continua a lavorare al *Tristan*, ma nel marzo seguente deve lasciare la nuova residenza per ordine della polizia austriaca, in

quanto *persona non grata* a causa dei suoi trascorsi rivoluzionari. Si reca a Lucerna, dove il 6 agosto la partitura di *Tristan* è compiuta. In settembre torna a Parigi per dirigere tre concerti di musiche proprie e mettere in scena una nuova versione del *Tannhäuser*. Il 13 marzo l'opera, dopo 164 prove (tra cui 12 generali), cola a picco per le violente proteste organizzate dai soci del Jockey Club, ostili alla principessa di Metternich, patrona del compositore nella capitale. Dopo la terza rappresentazione Wagner ritira la partitura; non tornerà mai più a Parigi, ma la sua presenza ha conquistato l'ammirazione di intellettuali e artisti, ponendo le basi del *wagnérisme*, una moda che dominerà la scena culturale nella fine secolo. Nel 1862 viene revocato il bando che lo aveva costretto a vivere tredici anni in esilio. Ritornato in Germania, si stabilisce nei pressi di Magonza, dove inizia la composizione dei *Meistersinger*. È ormai definitivamente separato da Minna; intraprende una tournée concertistica, dirige a Dresda, dove rivede per l'ultima volta la ex moglie, poi in altre città tedesche e in Russia. Si trasferisce a penzing, vicino a Vienna, tiene concerti in Ungheria e di nuovo in Germania. Tutti i tentativi di far rappresentare *Tristan und Isolde* falliscono; nel marzo 1864 fugge da Vienna per evitare l'arresto per debiti. È a Stoccarda quando giunge la salvezza: re Ludwig II di Baviera, suo ardente ammiratore, lo chiama a Monaco per garantirgli libertà da ogni preoccupazione economica. Wagner concepisce progetti grandiosi, tra cui quello di un teatro destinato esclusivamente alle sue opere, chiama a raggiungerlo Hans von Bülow, cui intende affidare

la direzione delle proprie opere, e finisce per innamorarsi di sua moglie Cosima Liszt, la figlia di Franz. Il 10 giugno 1865 Bülow dirige nel Nationaltheater di Monaco la prima assoluta di *Tristan und Isolde*, ma già è nata Isolde, frutto della relazione di Richard con Cosima. La corte gli è ostile per le spese folli e le dicerie sui suoi rapporti con Frau von Bülow; deve lasciare Monaco, e dopo vari spostamenti si trasferisce con Cosima a Tribschen presso Lucerna, dove vivrà sino al 1871. Qui nel 1867 nasce Eva, la loro seconda figlia, e vengono ultimati i *Meistersinger*, che vanno in scena a Monaco il 21 giugno 1868, ancora sotto la direzione di Bülow, con successo trionfale, il primo di questa portata dai tempi del *Rienzi*. L'8 novembre avviene l'incontro epocale con Friedrich Nietzsche: è l'inizio di una "amicizia stellare", destinata però a durare solo sino al 1876. Nel 1869 nasce Siegfried; Wagner prosegue nella composizione del *Siegfried* e inizia la *Götterdämmerung*; contro la sua volontà, a Monaco re Ludwig impone la rappresentazione del *Rheingold*, e l'anno seguente della *Walküre*. Il 1870 è anche l'anno in cui Wagner sposa Cosima; nel febbraio successivo completa *Siegfried*, e inizia un viaggio nel neonato Reich tedesco, che lo porta a Bayreuth, dove decide di rimanere e di far costruire il suo teatro. Posa la prima pietra del Festspielhaus il 22 maggio 1872, e festeggia l'evento dirigendo la *Nona Sinfonia* di Beethoven. Il 28 aprile 1874 i Wagner vanno ad abitare a villa Wahnfried, la cui costruzione è stata resa possibile grazie all'ennesimo finanziamento del re di Baviera; qui viene completata la partitura della *Götterdämmerung*.

Superate immani difficoltà finanziarie, nel 1875 iniziano le prove per la prima esecuzione del *Ring des Nibelungen*, che ha luogo tra il 13 e il 17 agosto 1876. Il progetto del *Parsifal*, abbozzato nel 1857, comincia a definirsi nel 1877; dopo otto concerti tenuti a Londra per cercare di coprire l'enorme deficit del Festival di Bayreuth, Wagner si immerge nella composizione del suo ultimo dramma. Soggiorna a lungo in Italia; Ravello e il duomo di Siena gli suggeriscono la visione del giardino magico di Klingsor e del tempio del Graal. Nel gennaio 1882 la partitura del *Parsifal* è compiuta; in luglio il teatro di Bayreuth riapre i battenti per la prima assoluta del *Bühnenweihfestspiel*. Poco dopo Richard e Cosima tornano a Venezia, e si stabiliscono a palazzo Vendramin-Calergi; il 13 febbraio, mentre sta lavorando al saggio *Über das Weibliche im Menschlichen*, Wagner muore improvvisamente per un attacco cardiaco. Il 18 la salma è traslata a Bayreuth e tumulata nel giardino di villa Wahnfried.

Versi e musica di Richard Wagner

Drammi musicali

Die Hochzeit (Le nozze)
1832, incompiuto

Die Feen (Le fate)
Grosse romantische Oper in tre atti
dalla *Donna serpente* di Carlo Gozzi
Monaco di Baviera, Hof- und
Nationaltheater, 29 giugno 1888

*Das Liebesverbot oder Die Novize
von Palermo (Il divieto d'amare
o La novizia di Palermo)*
Grosse komische Oper in due atti
da *Measure for Measure*
di William Shakespeare
Magdeburgo, Stadttheater,
29 marzo 1836

*Rienzi, der letzte der Tribunen
(Rienzi, l'ultimo dei tribuni)*
Gosse tragische Oper in cinque atti
da *Rienzi: the Last of the Roman Tribunes*
di Edward Bulwer-Lytton
Dresda, Königliches Sächsisches
Hoftheater, 20 ottobre 1842

*Der fliegende Holländer
(L'olandese volante)*
Romantische Oper in tre atti
da *Aus den Memoiren des Herren
von Schnabelewopski* di Heinrich Heine
Dresda, Königliches Sächsisches
Hoftheater, 2 gennaio 1843

*Tannhäuser und der Sängerkrieg
auf Wartburg (Tannhäuser e la gara
dei cantori alla Wartburg)*
Grosse romantische Oper in tre atti
Dresda, Königliches Sächsisches
Hoftheater, 19 ottobre 1845

Lohengrin
Romantische Oper in tre atti
Weimar, Grossherzogliches
Hoftheater, 28 agosto 1850

*Der Ring des Nibelungen
(L'anello del Nibelungo)*
Bühnenfestspiel für drei Tage
und einen Vorabend
Ciclo completo: Bayreuth,
Festspielhaus, 13, 14, 16 e 17 agosto 1876

Das Rheingold (L'oro del Reno)
Vorabend (Prologo) in un atto
Monaco di Baviera, Königliches
Hof- und Nationaltheater,
22 settembre 1869

Die Walküre (La Valchiria)
Erster Tag (Prima giornata) in tre atti
Monaco di Baviera, Königliches
Hof- und Nationaltheater,
26 giugno 1870

Siegfried (Sigfrido)
Zweiter Tag (Seconda giornata)
in tre atti
Bayreuth, Festspielhaus, 16 agosto 1876

*Götterdämmerung
(Il crepuscolo degli dèi)*
Dritter Tag (Terza giornata) in tre atti
Bayreuth, Festspielhaus,
17 agosto 1876

Tristan und Isolde (Tristano e Isotta)
Handlung in tre atti
Monaco di Baviera, Königliches
Hof- und Nationaltheater,
10 giugno 1865

*Die Meistersinger von Nürnberg
(I maestri cantori di Norimberga)*
in tre atti
Monaco di Baviera, Königliches
Hof- und Nationaltheater,
21 giugno 1868

Parsifal
Bühnenweihfestspiel in tre atti
Bayreuth, Festspielhaus,
26 luglio 1882

Due momenti dell'allestimento del *Rbeingold* firmato da Guy Cassiers e diretto da Daniel Barenboin alla Scala nella Stagione 2009-2010.

René Pape (Wotan), Doris Soffel (Fricka), Jan Buchwald (Donner) e Stephan Rügamer (Loge).

IN BASSO

Johannes Martin Kränzle (Alberich) tra la compagnia di balletto Eastman – Antwerp e, alla sua sinistra, Stephan Rügamer (Loge).



In video

Siamo a Bayreuth, nel 1976: Pierre Boulez è sul podio, Patrice Chéreau alla regia, entrambi sintonizzati sulla convinzione che dietro alla mitologia wagneriana ci sia una miniera di temi sociali, politici, esistenziali e psicoanalitici da cavar fuori. Del resto, qualcuno se la sentirebbe di negarlo? Ne venne la cosiddetta Tetralogia del Centenario: edizione storica, tuttora inaggrabile, che ebbe anche il compito d'inaugurare una videografia destinata a rivelarsi tra le più ricche e variegata.

Per Boulez il *Ring* è «una costruzione gigantesca» ma, al contempo, il «diario intimo» del compositore, e non c'è definizione migliore per comprendere l'indagine minuziosissima che egli compie sul tessuto musicale wagneriano, ponendosi di traverso a una tradizione interpretativa ritenuta troppo pencolante verso la potenza epica e l'imponente nobiltà. Potrà piacere o meno, ma è una lettura da cui non si può prescindere.

Già, perché nella Tetralogia ci sono il mito e la storia, la grandiosità senza tempo della saga norrena ma anche l'ideologia borghese ottocentesca, le minuzie dell'epoca in cui Wagner si trovò a vivere. Su un analogo conflitto si basa la regia di Chéreau, il quale, da una parte, sceglie la concretezza storica dell'ambientazione, dall'altra suggerisce l'atemporalità del mito delineando un arco temporale che attraversa tre secoli: dal Settecento alluso dai costumi dell'*Oro del Reno* fino al XX secolo del *Crepuscolo degli dei*. Le acque del Reno sostituite da una diga di cemento e una ruota dentata ispirata a *Tempi moderni* di Charlie Chaplin sono solo due delle tante immagini che, fin dal Prologo, parlano

dell'epoca industriale-capitalistica, senza che nulla si perda del carattere universale e simbolico della vicenda: un esempio per tutti, il modo con cui, verso la fine dell'*Oro del Reno*, gli dèi camminano vacillando e tenendosi per mano, quasi fossero in balia di un uragano che minaccia di spazzarli via.¹

Non è un caso che Boulez ammirasse la Tetralogia diretta da Herbert von Karajan, così lontana dall'impianto monumentale di certa tradizione esecutiva. In video, però, di Karajan abbiamo solo *L'oro del Reno*: assolutamente da ascoltare, ma a occhi chiusi, per la concertazione a dir poco magnifica, la mobilità di fraseggio e l'infinita gamma di chiaroscuri ottenute dai Berliner e dall'ottimo cast.²

Bisogna così attendere una decina d'anni per avere una nuova edizione di riferimento: la Tetralogia realizzata nel 1991-92, sempre a Bayreuth, dalla coppia Daniel Barenboim/Harry Kupfer. E qui già all'ascolto dell'*Oro del Reno* si capisce quanto la concertazione di Barenboim costituisca un miracoloso bilanciamento tra il taglio epico-architettonico di certe direzioni "storiche" e la trasparenza quasi cameristica, l'indagine del dettaglio condotta sempre sull'onda della tensione complessiva. Al tempo stesso, per quanto la regia di Kupfer culmini nell'invenzione mozzafiato con cui conclude il *Crepuscolo degli dei*, fin dalle prime immagini se ne possono intuire sia il pessimismo di fondo che la visionarietà d'impianto: l'aprirsi del sipario sul silenzio dell'orchestra, la folla che contempla un cadavere steso al suolo, e poi l'attacco della musica sul buio totale, un'oscurità subito solcata da raggi laser che disegnano

i contorni di un immenso tunnel. Bravissimo John Tomlinson (voce importante e musicalità da vendere) nel disegnare un Wotan divorato da una malcelata sete di potere, quella stessa che assume contorni disperati nell'Alberich dell'altrettanto bravo Günter von Kannen, per non parlare dell'inquietante Loge restituito da Graham Clark.³

Pessimismo e visionarietà: su questa endiadi la sintonia tra Barenboim e Kupfer è totale. Dopo di che ciascuno proseguirà per la propria strada: Kupfer a rimaneggiare la propria messinscena per Barcellona; Barenboim a proporre la Tetralogia alla Scala, in un'edizione preziosissima per l'apporto dell'orchestra al suo meglio e immancabile per chi voglia seguire il percorso di un grande direttore wagneriano dei nostri giorni. Lavorando di concerto con un cast di prim'ordine (dove all'autorevolezza del Wotan di René Pape si aggiungono il Loge di Stephan Rügamer e l'Alberich di Johannes Kranzle, tutti a far gara di bravura tra loro), Barenboim acuisce la propria visione amara e pessimistica (bastino certe sonorità "nebbiose" dello strumentale) incontrandosi, da questo punto di vista, con la regia di Guy Cassiers e il palcoscenico trasformato in una sorta di grembo oscuro da cui si originano improvvise macchie di colore.⁴ Nel frattempo spetta soprattutto al Metropolitan alzare il vessillo della fedeltà con il ritorno alle indicazioni sceniche di Wagner. Ciò accade sia nell'allestimento ("nato già vecchio", si disse) che Otto Schenk firmò nel 1989-90, dove la direzione vigorosa e ricca di contrasti di James Levine poté contare su un ottimo cast che, nell'*Oro del Reno*, faceva perno sul Wotan di James Morris e il Loge di Siegfried Jerusalem,⁵ sia nella messinscena del 2010-12, diretta sempre da Levine, col grande Bryn Terfel/Wotan, l'ottimo Eric Owens/Alberich e affidata al regista Robert Lepage: messinscena del tutto diversa dalla precedente, dove il connubio tra la volontà di attenersi alla lettera del libretto e il ricorso a una tecnologia sofisticatissima genera immagini di suggestiva spettacolarità, finendo però col trasformare il realismo scenico di Wagner in un iperrealismo da realtà virtuale.⁶

In ben altro modo la tecnologia è impiegata dalla Fura dels Baus, il gruppo catalano che firma l'allestimento dell'*Anello del Nibelungo*

diretto da Zubin Mehta a Valencia, nel 2009. Per *L'oro del Reno*, ecco gli dèi sollevati in alto da bracci metallici, i giganti imbrigliati in robot, le uova d'oro, covate dalle Ondine, da cui nascerà una nuova generazione. Insomma, siamo di fronte a una saga fantascientifica, irrealistica e distopica, basata su un'idea perseguita con coerenza: il fatto che il potere coincida con la capacità di asservire masse umane sempre più ingenti, siano essi gli esseri striscianti schiavi di Alberich o gli acrobati disposti secondo un'enorme parete verticale attraverso la quale passano Wotan e gli dèi. Eccellente il lavoro svolto da Mehta coi complessi della Comunitad Valenciana appena fondati; ma iuscola l'interpretazione di Juha Ousitalo (Wotan) attorniato da un ottimo cast.⁷

Arrivando agli anni a noi più vicini, è Berlino il centro propulsore di ben due edizioni del *Ring*, andate in scena l'una alla Deutsche Oper e l'altra alla Staatsoper, ora uscite in DVD. La seconda delle due si affida a uno dei più grandi direttori wagneriani di oggi, quale è Christian Thielemann, allinea un cast di rilievo a partire dal Wotan autorevole e intenso di Michael Volle (ma colpisce anche l'inatteso Loge di Rolando Villazón), ed è sottoposta a una radicale riscrittura scenica da parte del regista Dmitrij Černjakov. L'intera vicenda si svolge all'interno di un modernissimo, asettico centro di ricerca denominato E.S.C.H.E. ("frassino", in tedesco: la fonte mitica da cui Wotan trae la propria autorità) dove Wotan e gli dèi, in veste di scienziati, indagano il comportamento umano sotto varie forme di costrizione mentale e fisica. Tutto inizia con un atto di violenza, l'esperimento in cui le Figlie del Reno usano Alberich come cavia, e fin da subito si comprende come Černjakov non solo elimini ogni componente mitologica, ma si muova all'insegna di quel "realismo straniato" che caratterizza la sua poetica. Tuttavia, per esprimere un giudizio sul taglio di questa regia e su quanto la direzione di Thielemann, così chiaroscurata e di meravigliosa sottigliezza espressiva, si incontri con l'indagine psicologica di Černjakov, bisogna guardare l'intera Tetralogia.⁸ Lo stesso vale per l'altro *Ring* berlinese, grazie al quale Donald Runnicles si guadagna la palma di direttore wagneriano e un regista del calibro di Stephan Herheim rivisita la Tetralogia in modo

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica.

altrettanto audace: mettendo insieme il taglio metateatrale con l'idea che l'universo wagneriano possa incorporare tutte le problematiche umane, anche quelle di più scottante attualità, come la crisi dei rifugiati. Travestito da rifugiato è pure Wotan, il viandante, mentre sul palco s'ammassano valigie, tutte intorno a un pianoforte a coda che rappresenta sia l'origine della musica, sia il luogo da cui i personaggi entrano in scena, sia il "pozzo" da cui fuoriescono gli elementi della scenografia. Il tutto valorizzando un senso del meraviglioso, dello stupore, alimentato dall'invenzione scenica e gestuale, che poi è il modo con cui la contemporaneità può esprimere l'elemento mitico della Tetralogia.⁹

Se infine teniamo conto che, dopo *L'oro del Reno*, il Covent Garden sta proseguendo il progetto del *Ring* affidato alla coppia Antonio Pappano-Barrie Kosky, immaginatevi quante riflessioni potranno scaturire confrontando queste recentissime e talora antitetiche produzioni con il *Ring* che la Scala sta inaugurando.

1. DG 1979-80, con un cast di ottimi cantanti/attori: Donald McIntyre (Wotan), Heinz Zednik (Loge), Hermann Becht (Alberich), Matti Salminen (Fasolt), Orchestra e Coro del Bayreuther Festspiele, direttore Pierre Boulez, regia Patrice Chéreau.
2. DG 1973-77: Thomas Steward (Wotan), Peter Schreier (Loge), Zoltán Kélémen (Alberich), Brigitte Fassbaender (Fricka), Berliner Philharmoniker, direzione e regia Herbert von Karajan.
3. WARNER 1991-92: John Tomlinson (Wotan), Graham Clark (Loge), Günter von Kannen (Alberich), Linda Finnie (Fricka), Orchestra e Coro del Bayreuth Festspiele, direzione David Barenboim, regia Harry Kupfer.
4. ARTHAUS 2010-13: René Pape (Wotan), Johannes Kranzle (Alberich), Stephan Rügamer (Loge), Doris Soffel (Fricka), Orchestra del Teatro alla Scala, direzione Daniel Barenboim, regia Guy Cassiers.
5. WARNER 1989-90: James Morris (Wotan), Siegfried Jerusalem (Loge), Ekkehard Wlaschiha (Alberich), Christa Ludwig (Fricka), Orchestra del Metropolitan, direzione James Levine, regia Otto Schenk.
6. DG 2010-12: Bryn Terfel (Wotan), Richard Croft (Loge), Erich Owens (Alberich), Stephanie Blythe (Fricka), Orchestra del Metropolitan, direzione James Levine, Robert Lepage.
7. C-MAJOR 2009: Juha Ousitalo (Wotan), John Daszak (Loge), Franz-Josef Kapellmann (Alberich), Anna Larsson (Fricka), Orchestra della Comunità valenciana, direzione Zubin Mehta, regia La Fura del Baus.
8. UNITEL 2024: Micheal Volle (Wotan), Rolando Villazón (Loge), Johannes Martin (Alberich), Claudia Mahnke (Fricka), Orchestra Staatskapelle Berlin, direzione Christian Thielemann, regia Dmitrij Černjakov.
9. NAXOS 2022: Derek Welton (Wotan), Markus Brück (Alberich), Thomas Blondelle (Loge), Annika Schlicht (Fricka), Orchester der Deutschen Oper Berlin, direzione Donald Runnicles, regia Stefan Herheim.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

*di Musicologia e Storia della musica presso
l'Università degli Studi di Genova*

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE
Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte

© Copyright 2024, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 21 ottobre 2024

Lia Aassve	Domenico De Cunzolo	Tommaso Manfredi	Nicole Spiteri
Nicole Albanese	Isaure De Cuyper	Federica Mangiarotti	Maria Teresa Squillaci
Antonio Alessandri	Paolo De Stefano	Cristina Marena	Alexis Raul Stathakis
Eduardo Elia Amore	Ippolita Del Bono Venezze	Ferdinando Marrazza	Nicolas Basilio Stathakis
Lucrezia Anselmi	Sara Della Monica	Antonio Milutin Marullo	Luca Stefanelli
Simone Balestrini	Luisa Di Bella	Angelika Mascotti	Katharina-Johanna Sterneck
Delfina Barone	Francesco Di Bono	Giulia Mastellone	Giuseppe Stillitano
Marilù Bartolini	Elisa Di Bucci	Giacomo Matelloni	Mayela Stephania Tellez Guzman
Silvia Bazzi	Lavinia di Carpegna	Agustina Mazziotti Irigoyen	Francesco Tonini
Stefano Bellacci	Lorenzo Di Persio	Elena Maria Mazzoli	Pierfilippo Tortora
Alessandro Bellini	Alessia Di Stefano	Andrea Mecacci	Melissa Toska
Sara Bellò	Chiara Donà	Teresa Michelini di San Martino	Maddalena Trevisan Volta
Colomba Betri	Elisabetta Donato Ugdulela	Michele Mingaia	Delfina Valdettero
Camilla Bigogno	Elena Dragone Malakhovskaya	Almudena Mohedano Checa	Ginevra Valdettero
Francesco Bini Smaghi	Raffaele Emmolo	Penelope Molina	Giorgio Valli
Carola Bobba	Francesco Fabi Morelli	Ross Molla	Silvia Vavassori
Enrico Bonatti Elias de Tejada	Diego Faricciotti	Matteo Monastero	Benedikte Vefling
Allegra Bondi	Andrea Dario Ferrari	Carla Maria Monastra	Federico Niki Vescovi
Anouk Andrea Boni	Silvia Ferrari	Valeria Mongillo	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Giulia Botri	Riccardo Flores Brykowiec	Arthur Montenegro	Giada Visani
Camilla Bruché	Clemens Floro	Alessio Moretti	Laura Volpe
Giulia Isabel Brusa	Carlo Fratta	Aloisia Morra	Katharina von Sprenger
Piera Buccino Grimaldi	Irene Gaggioli	Margherita Musso Piantelli	Anastasiia Vorger
Giuseppe Buda	Francesca Galimberti	Joshua Nicolini	Ginevra Nicole Vos
Michele Calandra	Cecilia Garattoni	Marco Onesti	Ai Yamamoto
Victoria Camacho Vanegas	Francesco Garibotti	Reiko Oshima	Andrea Zamparelli
Maria Chiara Camilleri	Sveva Gaudenzi	Gregorio Ossola	
Caterina Campagna Weiss	Virginia Ghiggia	Margherita Pagnini	
Alessandro Campara	Alberto Emanuele Giacoboni	Marianna Palella	
Francesca Capicchioni	Riccardo Giampiccolo	Clara Papagno	
Daniele Capuzzi	Sarah Giorgia Grazia Giannone	Jaakko Matti Carlo Paso	
Claire Cardinaletti	Mario Giardini	Sofia Aino Isabella Paso	
Carolina Matilde Carella	Alessio Giordano	Margherita Pasini	
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Giulia Giorgini	Gabriele Paveri Fontana	
Alessandro Carri	Alessandro Giugni	Giovanni Pellegrini	
Matilde Casadei	Maria Gotti	Giorgia Pepi	
Sveva Casalini	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Irene Pepi	
Michela Cassi	Pierpaolo Grande	Sofia Personè	
Rafael Castiglioni	Oksana Hizhovska	Matteo Petruzzella	
Elena Castoldi	Zixiang Hu	Massimo Petternella	
Sheherazade Cavo	Laura Inghirami	Massimo Pilloni	
Francisco Cavalheiro Mariani	Margaux Introna	Laura Piontini	
Alexander Ceraro	Bearriz Jiménez de la Espada Villena	Marinella Pizzoni	
Eugenio Francesco Chiaravallotti	Kateryna Kuschchiyenko	Davide Pozzi	
Mattia Chincoli	Clemens Kégl	Gabriella Pozzi	
Ludovica Cianella	Fanny Kihlgren	Carolina Quagliata	
Ana Teresa Cinelli	Lavinia Lamberti	Stefano Raisonì	
Frecia Cisneros	Maria Jose Leon	Daniela Riva	
Andrea Coccia	Bearrice Lindsten	Marie Adeline Roger	
Matteo Colacelli	Alberto Lisi	Marco Roberto Rognoni	
Diana Colangelo	Wan-Yi Liu	Elena Ruzzier	
Matteo Colleoni	Costantino Lodolo D'Oria	Marco Enrico Sacchi Lodispoto	
Federica Collura	Maria Lodolo D'Oria	Giorgio Saibene	
Chiara Colombo	Gaia Longobardi	Beatriz Sánchez Suárez	
Sofia Maria Colombo	Arianna Lorusso	Elena Santoni	
Serafino Gianluca Corriere	Yao Lu	Salvatore Scaletta	
Ginevra Costantini Negri	Tommaso Lucarelli	Francesco Sciarrino	
Maria Luisa Crudo	Nikolas Lun	Sergio Silipigni	
Alessandro Cunegatti	Stefano Madonna	Olga Sironi	
Maria D'Alessio	Alberto Maggiore	Filippo Socini	
Simone Dalbon	Martina Magri	Giovanna Spanò	
Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Elisabetta Maria Malandra	Fernanda Speciale	
Federico De Antoni	Irene Malusà	Carolina Spingardi	

Vivi con noi
la tua passione
per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala riunisce gli appassionati di opera, balletto e concerti che desiderano sostenere il Teatro alla Scala e vivere esclusive esperienze culturali.

Presidente Onorario
Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente
Giuseppe Faina

Vice Presidente
Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri
Carla Bossi Comelli, Maite Carpio Bulgari,
Laura Colombo Vago, Margot de Mazzeri,
Aline Foriel-Destezet, Federico Guasti,
Chiara Lunelli, Matteo Mambretti,
Dominique Meyer, Francesco Micheli,
Valeria Mongillo, Alessandro Gerardo Poli,
Franco Polloni, Paolo Maria Zambelli.

Segretario Generale
Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO
tel. 02.7202.1697
fondazione@milanoperlascale.it



scopri di più