

TEATRO ALLA SCALA



DIE WALKÜRE

Richard Wagner

Stagione d'Opera 24/25

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Mercoledì 5 febbraio 2025, ore 18
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE FEBBRAIO 2025

Domenica 9, ore 14.30
Turno C

Mercoledì 12, ore 18
Turno A

Sabato 15, ore 18
Turno D

Giovedì 20, ore 18
Turno B

Domenica 23, ore 14.30
Fuori abbonamento

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Emilio Sala
- 8 Il libretto in sintesi
David McVicar
- 11 La musica
Raffaele Mellace
- 17 Richard Wagner
Maurizio Giani
- 22 In video
Laura Cosso

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

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



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



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

Tra il prologo e la prima giornata della Tetralogia wagneriana si situa uno iato cronologico e narrativo tanto imprecisato quanto cruciale: il passaggio, in un certo senso, dalla preistoria alla storia. La complessità e l'ambiguità del racconto musicale wagneriano sono peraltro tipiche di quei grandi progetti totalizzanti e "aperti" che Franco Moretti ha chiamato «opere-mondo», riconoscendo in esse la versione dell'epica espressa dalla modernità. Alla fine dell'*Oro del Reno* Wotan aveva cercato invano di trattenere Erda per conoscere il senso profondo del suo monito minaccioso. Nella *Walküre* sapremo (ma solo a metà del II Atto) che Wotan è in effetti sceso nel grembo della terra per interrogare la più sacra delle profetesse: egli non solo ha appreso tutto della fine che incombe sul mondo degli dèi, ma ha anche generato, da Erda, l'adorata Brünnhilde e otto sorelle che costituiscono la schiera delle *Walkirie*, le famose vergini guerriere che scelgono gli eroi caduti in battaglia per difendere il Walhalla dalle orde notturne di Alberich. Questo lungo e fondamentale racconto del dio alla figlia – ma anche a sé stesso, a mo' di *stream of consciousness*, non essendo Brünnhilde altri che la «volontà di Wotan» (*Wotans Wille*) – sta al centro di una costruzione drammaturgica che Carl Dahlhaus ha definito uno "psicodramma": come se tutta l'opera fosse assorbita dentro la tormentata coscienza del dio. Brünnhilde e Fricka diventerebbero allora quasi dei personaggi allegorici che incarnano le pulsioni opposte che si contrappongono nell'inconscio di Wotan. D'altronde la straordinaria complessità e contraddittorietà di un personaggio

come Wotan illumina tutta la Tetralogia il cui nucleo generatore e la cui struttura portante vanno identificato nel rapporto tra il dio e il suo "doppio" negativo: Alberich. Quest'ultimo, sempre secondo la rivelazione di Erda, è l'apocalittico nemico da cui ogni pericolo proviene ma è anche, come Francesco Orlando ha giustamente sottolineato, una figura *complementare* a quella di Wotan – il suo "doppio" appunto. L'anello che Alberich ha ottenuto maledicendo l'amore, e che ora è in possesso del gigante Fafner, è stato strappato dal dio al Nibelungo per analoga bramosia di potere. Con l'oro del Reno egli ha pagato «le mura del Walhalla» (*Walballs Zinnen*) e, consapevole ora della minaccia incalzante, cerca un'illusoria via d'uscita, un *alter ego* umano che possa compiere ciò che a lui è negato. Sceso sulla terra tra i mortali, Wotan, sotto il nome di Wolfe (Lupo), ha generato con una donna, di cui non ci è detto neppure il nome, un figlio e una figlia (Sigmund e Sieglinde), gemelli. Ma il dolore e la sventura sembra avvolgere la nuova stirpe dei Wälsidi. La madre muore di morte violenta. Il figlio fugge e la figlia viene data in matrimonio a forza, senza amore. Durante le infauste nozze un vecchio misterioso (Wotan-Wolfe) conficca nel tronco di un albero una spada, Notung, che avrebbe dovuto proteggere l'amore dei due gemelli. Lo iato tra l'azione visibile (che incomincia con Sigmund in fuga nella tempesta) e il dramma latente è colmato dal «sonoro silenzio» (*tönendes Schweigen*) dell'orchestra. Il tessuto di *Leitmotive* che attraversano il *Musikdrama* wagneriano s'incarica di esprimere l'indicibile. Certo, spesso molti motivi sembrano ribadire

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.

tautologicamente ciò che è già detto tramite la parola o la situazione, ma in realtà i *Leitmotive* creano una trama parallela e complementare a quella del dramma visibile. Per dirla ancora con Dahlhaus, «gli eroi wagneriani, anche quando agiscono alla luce del giorno e in piena coscienza, sono segretamente impigliati in una trama di sogni ad occhi aperti, di oscuri presagi e di inconsci moti dell'animo, il cui codice di decifrazione è [...] fornito dall'intreccio dei *Leitmotive*». Il dialogo e il piano "drammatico" dell'*actio scenica* è continuamente interrotto dal piano "epico" del «sonoro silenzio» che costituisce una sorta di azione interiore. In queste pause musicali emerge qualcosa che – si pensi agli sguardi tra Siegmund e Sieglinde – solo la musica sa e può esprimere. Ciò costituisce talora un paradosso teatrale (e registico) perché l'opera wagneriana oscilla continuamente tra flagranza scenica (drammatica) e contemplazione lirica (epica). Si prenda la "didascalia musicale" che costituisce l'incarnazione sonora della reazione di Sieglinde a queste parole di Brünnhilde: «ein Wälsung wächst dir im Schoß» («un Wälsung ti cresce nel grembo»). Lo straordinario gesto sonoro con cui l'orchestra wagneriana realizza questo punto di scena rende difficile tradurre mimicamente la didascalia verbale presente nel libretto: «[Sieglinde] dapprima si spaventa violentemente; ma subito il suo volto risplende di gioia eletta». Il gesto scenico è risolto musicalmente e solo il «sonoro silenzio» dell'orchestra consente la *transizione* (altro termine wagneriano) che innesca le parole di Sieglinde: «Salvami, o audace! Salva mio figlio!» Come si

vede, nel famoso *Wort-Ton-Drama* le due componenti – verbale e visiva – tendono a essere inglobate nella componente musicale o "sinfonica" che disincarna in un certo senso l'azione scenica, spingendola verso la dimensione epica.



Walküren: Grimgerde, Gerhilde, Siegrune.
Figurini di Carl Emil Doepler creati per *Die Walküre* in occasione della rappresentazione integrale del *Ring des Nibelungen* di Wagner al Bayreuther Festspiele nel 1876. Stampa su cartone con firma autografa C. E. Doepler (Milano, Archivio Storico Ricordi).

Il libretto in sintesi

David McVicar

Atto primo

Il fuggitivo Siegmund irrompe nella dimora di un capo tribale, Hunding, e cade svenuto accanto al focolare. La moglie di Hunding, Sieglinde, sola in casa, rianima lo sconosciuto. Lui è ferito, e lei lo implora di restare fino al ritorno del marito. Hunding arriva e interroga il nuovo arrivato. Siegmund è riluttante a rivelare il proprio nome, ma racconta la storia della sua vita. Cresciuto nella foresta dal padre Wälse, ha perso la sua famiglia. Sua madre è stata uccisa da banditi violenti e sua sorella gemella è stata rapita. Wälse stesso ha abbandonato il figlio nella foresta, e Siegmund ha affrontato il mondo da solo, trovando ovunque solo miseria e difficoltà. È inseguito da una feroce tribù che ha combattuto inutilmente per salvare una giovane donna da un matrimonio forzato. Hunding, appena tornato da una chiamata alle armi, si rende conto che Siegmund è il nemico dei suoi consanguinei. Gli concede ospitalità per la notte, ma gli annuncia che all'alba morirà in combattimento. Lasciato solo e senza armi, Siegmund ricorda che suo padre gli aveva promesso una spada magica nel momento di maggior bisogno. Sieglinde ha somministrato a Hunding una pozione per farlo dormire ed entra furtivamente. Spiega a Siegmund di essere stata anche lei vittima di un matrimonio forzato e racconta che un misterioso straniero si era presentato al suo matrimonio e aveva conficcato una spada come sfida agli invitati nel tronco di un albero collocato al centro della dimora di Hunding. Solo il più coraggioso sarebbe stato in grado

di estrarla dall'albero. Mentre si raccontano l'un l'altro la propria vita, ciascuno inizia a riconoscere nell'altro il gemello scomparso. Capiscono che la spada è stata piantata dal loro padre, Wälse. Sieglinde, esaltata, pronuncia il vero nome di Siegmund, mentre questi estrae la spada dall'albero. I gemelli cadono appassionatamente l'uno nelle braccia dell'altra.

Atto secondo

Il dio supremo Wotan ha concepito nove Walkirie per raccogliere gli eroi caduti nel mondo per adibirli a guerrieri nella sua fortezza del Walhalla. Ordina alla sua preferita tra queste sue figlie, Brünnhilde, di proteggere Siegmund nel combattimento imminente con Hunding. Compare sua moglie, Fricka, la custode delle nozze. Gli amanti sono fuggiti dalla casa di Hunding, e Fricka è indignata dal fatto che Wotan, che è effettivamente il loro padre Wälse, approvi la loro unione incestuosa. Esige che Wotan annulli il potere magico della spada di Siegmund, appellandosi alla propria gloria e alle leggi stesse di Wotan. Questi si rende conto di essere caduto in una trappola da lui stesso costruita. Rimasto solo con Brünnhilde, sfoga la sua rabbia e la sua disperazione. Ha cercato di creare un eroe libero che possa compiere un'impresa che a lui, vincolato dalle leggi, è preclusa: strappare l'anello onnipotente del nano Alberich, il prezzo pagato ai giganti per costruire il Walhalla, al gigante Fafner che lo protegge, assunta la forma d'un drago. Abbandona così i suoi piani e ordina a Brünnhilde di ritirare la sua protezione a Siegmund. Gli amanti in fuga si fermano per riposare. Sieglinde è quasi impazzita per il terrore degli inseguitori. Mentre dorme, Brünnhilde appare a Siegmund per dirgli che deve seguirla nel Walhalla come eroe morto. Ma Siegmund rifiuta di lasciare Sieglinde sulla Terra, e risponde che preferirebbe piuttosto uccidere entrambi con la spada di Wälse. Brünnhilde percepisce

una nuova vita nel grembo di Sieglinde e decide di sfidare l'ordine di Wotan. Quando Hunding accorre per combattere, Brünnhilde tenta di proteggere Siegmund, ma appare Wotan, che frantuma la spada con la sua lancia. Hunding uccide Siegmund, Brünnhilde fugge con Sieglinde portando con sé i frammenti della spada. Wotan toglie la vita a Hunding; poi, infuriato per la disobbedienza di Brünnhilde, si lancia all'inseguimento.

Atto terzo

Le otto sorelle Walkirie di Brünnhilde si radunano con i caduti in battaglia, aspettando l'arrivo di Brünnhilde. Rimangono sconvolte nel vederla arrivare con una donna sul suo cavallo, inseguita da Wotan. Brünnhilde implora il loro aiuto, ma queste rifiutano terrorizzate. Brünnhilde rivela a una sconvolta Sieglinde che porta in grembo il figlio di Siegmund e la esorta a nascondersi nella foresta dove si trova Fafner, poiché Wotan non la inseguirà lì. Le consegna i frammenti della spada spezzata e annuncia il nome del bambino, Siegfried, il più nobile degli eroi. Mentre Sieglinde fugge, arriva Wotan, furioso. Condanna Brünnhilde a vivere da donna mortale e congeda le altre Walkirie. In preda alla disperazione, Brünnhilde difende il proprio operato come compimento della vera volontà di Wotan: non è forse lei stessa una parte di lui? Colpito profondamente dalle parole di Brünnhilde, accetta di proteggerla con un fuoco magico che solo il più coraggioso degli eroi oserà attraversare. Si congeda da lei e l'addormenta. Invoca poi il dio del fuoco Loge e la circonda con un anello di fiamme. Infine, si allontana con il cuore colmo di tristezza.

Siegmond e Sieglinde. Incisione di Theodor Pixis da una fotografia di Joseph Albert. In *Richard Wagner Galerie*, volume I, Verlag von Hanfstængl's Nachfolger, Berlino 1876 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



La musica

Il racconto mitico del *Ring* si sviluppa organicamente, sul piano musicale, da quel sistema complesso di segni drammatico-musicali – correlati simbolici di eventi scenici, fenomeni naturali e sovranaturali, personaggi, oggetti, stati d'animo, atteggiamenti psicologici – la cui esposizione è stata avviata dal Prologo della Tetralogia, *Das Rheingold*, così da predeterminare una parte significativa del materiale musicale delle successive tre giornate. Del corredo del *Rheingold* (più di quaranta motivi), una metà risuonerà ancora nella *Walküre*, che a sua volta contribuirà con una trentina di motivi originali alla tessitura di questa e delle altre due giornate. Spetta proprio all'intreccio dei *Leitmotive* («vettori dei flussi di passione» che percorrono la vicenda, secondo lo stesso Wagner dell'*Epilogischer Bericht*; qui li si indica sottolineati e con l'iniziale maiuscola) materializzare il mondo fantastico del mito nordico, illuminando le implicazioni più recondite dell'ampia campata dei quattro drammi.

Atto I

Stabilisce immediatamente il tono della tragedia dei Wälsidi l'incalzare minaccioso della *Tempesta* agli archi gravi, squassata dalla gestualità imperiosa del dio *Donner*, memoria della conclusione del *Rheingold*. L'alzata di sipario c'introduce tuttavia in un mondo sonoro assai più intimo e rarefatto (sebbene ancora turbato dalle reminiscenze della *Tempesta*), cui s'accede tramite il dolente motivo discendente dello sventurato *Siegmund* ai violoncelli, catalizzatore d'una piccola ma capitale costellazione di invenzioni tematiche ispirate

a una medesima finezza di sentire. Ecco così germogliare dall'incontro tra i gemelli il motivo appassionato di *Sieglinde*, quello compassionevole della solidarietà di quest'ultima per i *Wälsidi*, e soprattutto il duplice motivo erotico che costituirà un asse portante dell'intero dramma: il motivo dell'*Amore incestuoso* (il *Geschwisterliebe-Motiv* di Hans von Wolzogen e dell'esegesi wagneriana tedesca) e quello dell'*Amore*, esposti senza soluzione di continuità ma ripresi di norma separati. La maturazione di affetti tanto inquieti è interrotta bruscamente dall'irrompere di *Hunding* col suo motivo perentorio e brutale, tra il marziale e il venatorio, affidato allo *staccato* di quattro corni. Benché formalmente ispirato ai sacri *Doveri d'ospitalità*, il dialogo è in realtà carico d'una tensione che spetta al corredo di motivi manifestare. La costellazione esposta nella prima scena risuona in orchestra mentre *Hunding* prende coscienza della somiglianza tra la moglie e lo straniero, e *Sieglinde* pende dalle labbra di *Sigmund* invitandolo a raccontare le proprie sventure – racconto epico e toccante al tempo stesso, in cui rivestono un ruolo centrale i motivi dei *Wälsidi* e dell'*Eroismo dei Wälsidi* – nello straordinario gioco di sguardi che coinvolge i tre personaggi. È proprio lo sguardo significativo di *Sieglinde* verso il frassino al centro dell'abitazione a ridestare, dapprima *piano* e discreto alla tromba bassa e all'oboe, il motivo della *Spada*, esposto nella scena conclusiva del *Rheingold* e chiamato qui a dominare, in una pagina sinfonica dall'orchestrazione virtuosistica, la prima parte della scena III, mentre *Sigmund* medita solitario sul proprio destino fissando l'elsa

Raffaele Mellace (1969) è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, di cui ha presieduto la Scuola di Scienze Umanistiche. Docente nel Master in Arts Management dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, è condirettore della rivista "Il Saggiatore musicale" e presidente della Società Bachiana Italiana. Collabora regolarmente con "Il Sole 24 Ore".

Socio effettivo dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 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 racconto della musica europea. Da Bach a Debussy* (2019) e *La voce di Bach* (2022). È Consulente Scientifico del Teatro alla Scala.

dell'arma conficcata nel tronco. Rientrata in scena, Sieglinde assume nel proprio appassionato racconto, illustrato dai motivi della Spada, del Grido di vittoria dei Wälsidi e del Walhalla (uno dei motivi chiave dell'intera Tetralogia), il tono eroico della narrazione epica, cui si associa Siegmund. L'esaltazione crescente muta direzione espressiva – un vero cambio di scena a vista, sul piano musicale – con l'irruzione della notte di plenilunio primaverile, tradotta nel lirismo cullante (luogo raro in Wagner di vocalità cantabile sveltante sull'orchestra) dell'Inno alla primavera, accompagnato in *pianissimo* dall'unisono dei violini I, dai violini II e dalle viole con la *sordina*, con legni e corni a far capolino con discrezione e progressivamente. L'idillio tra i gemelli è condotto sul filo dei due motivi erotici già esposti, che ne arruolano un terzo (l'Ebbrezza), e di quelli già noti di Freia e della Vita della Natura, finché la decisione solenne su cui l'atto si chiude non reclama una tessitura più densa e complessa. Si ripropongono così i motivi della saga dei Wälsidi, intrecciati a quelli erotici e alla costellazione anaffettiva (il Patto e la Rinuncia all'amore) associata al padre Wotan, evocato dai gemelli amanti.

Atto II

Il gesto eroico della Spada sguainata inaugura l'atto, alla tromba raddoppiata dalla tromba bassa, accompagnato da un corteo di motivi già esposti, residuo rovente del dramma irrisolto, mentre si fa strada l'emblema sonoro del mondo delle vergini guerriere, il celeberrimo motivo della Cavalcata delle Walkirie (invenzione ritmica alla cui precisione Wagner teneva

molto) dirottato nel secolo scorso verso derive ideologiche arbitrarie e qui chiamato a sostenere, col Grido di guerra delle Walkirie associato al preverbale «Hojotoho!», la campata ridotta del breve dialogo d'apertura tra Wotan e Brünnhilde. A un motivo di ben altro colore, la Collera di Fricka (né agile né squillante, bensì violento di un'energia repressa, veicolata dallo *sforzando*, dal ritmo puntato e dal gioco degli accenti), è intonato l'intero, ampio diverbio degli sposi celesti, cui imprime una svolta la richiesta di Fricka di privare Siegmund della difesa della spada Notung. L'«oscuro sdegno, profondo e sempre crescente» espresso da lì in avanti da Wotan trova il proprio corrispettivo nel dolente, disforico motivo discendente dello Sdegno, destinato a rappresentare la condizione psicologica di Wotan anche tramite la variante più aggressiva che prevarrà nell'Atto III. Congedatasi Fricka sulle note del motivo della Maledizione, il dio s'abbandona allo Sdegno, sprofondando, nel successivo dialogo con Brünnhilde (come Fricka ulteriore personificazione degli impulsi che ne lacerano la coscienza), nei motivi nuovi, più rabbiosi e inquieti, della Disperazione di Wotan e dell'Angoscia.

Nel suo decorso, questo nuovo diverbio offre il destro per una parata di motivi che ripercorrono sin dalle premesse più remote l'intero arco drammatico fin qui teso, col motivo maledetto dell'Anello e il corteo degli altri motivi del Rheingold (i Giganti, il Patto con i Giganti, l'Oro, il Patto). La comparsa di Siegmund e Sieglinde è sufficiente a ripristinare l'aura dell'eros e dei suoi motivi (l'Amore

incestuoso e l'Amore), che s'intrecciano, all'echeggiare dei corni da caccia, con quelli minacciosi di Hunding e dell'Inseguimento. Il risuonare alle tube del misterioso Enigma del destino apre una delle scene più memorabili della storia dell'opera: il dialogo tra Brünnhilde e Siegmund, il cui traliccio portante, chiamato a sostanziarne, insieme al motivo dell'Enigma del destino, l'intero sviluppo, è costituito dall'invenzione del motivo dall'afflato tragico dell'Annuncio di morte, esposto in *pianissimo* a trombe e tromboni. Alla promessa dei premi ultraterreni del Walhalla e delle vergini divine (Freia), mentre nei bassi s'insinua il motivo sordo e cromatico della Morte, Siegmund oppone le ragioni dell'Amore incestuoso, risvegliando, a chiusura di scena, la Compassione di Brünnhilde. La complessa ultima scena dell'atto si apre nel tono mesto e rarefatto dell'estremo, singolare incontro tra i due amanti (Siegmund è reclinato su Sieglinde addormentata), mentre i motivi dell'eros (Amore, Inno alla primavera, Freia, Amore incestuoso) vengono messi progressivamente in fuga da quelli belluini del duello imminente (Inseguimento, Hunding). Lo sfondo cosmico del duello, con la duplice apparizione di Brünnhilde e Wotan, si materializza nell'addensarsi di motivi che segue da presso la concitata azione scenica, svelandone le ragioni profonde: se la fine di Siegmund è incardinata sul motivo della Spada e il salvataggio di Sieglinde avviene all'ombra della Compassione di Brünnhilde, l'atto si chiude sull'amara solitudine di Wotan, che, rispettato con la propria lancia il Patto cui è tenuto, sprofonda nello Sdegno e nell'Angoscia.

Atto III

Quasi si trattasse d'una grandiosa fantasia sinfonica monotematica, il preludio e la prima parte della scena d'apertura dell'Atto III sono dominati dal motivo della Cavalcata delle Walkirie. Il convenire della squadra indomita delle vergini guerriere è tradotto musicalmente nell'energia incontenibile della rutilante grande orchestra romantica, mentre le voci lanciano il contrappunto d'un secondo motivo, il Grido di guerra delle Walkirie. Soltanto la menzione del Walhalla da parte di Roßweiße è in grado di spezzare il monotematismo imperante, ammettendo nell'ordito sinfonico il motivo corrispondente. Sarà tuttavia la comparsa d'una Brünnhilde turbata a sostanziare la scena di materiale musicale dalle implicazioni più sofisticate, in un orizzonte sonoro in cui il motivo dell'Angoscia s'accampa incontrastato. L'estremo, capitale scorcio della scena, il congedo di Brünnhilde da Sieglinde, rigenera la tessitura tematica, che si fonda ora sull'intreccio dei motivi della Spada e di Siegfried, predizione dell'eroe nascituro, cui Sieglinde risponde grata esaltando Brünnhilde col motivo alato della Redenzione d'amore, esposto qui per la prima volta e d'impiego raro ma cruciale nella Tetralogia, che avrà l'onore di coronare. La ricomparsa dei motivi della Tempesta e dell'Angoscia conduce all'incontro con Wotan. Sostanzialmente monotematico, d'un monocromatismo ben più cupo di quello sfavillante con cui l'atto s'era aperto, è l'attacco della scena II, incardinato sul tetto motivo dello Sdegno. La condanna di Brünnhilde sommuove una piccola folla di motivi su cui prevalgono

l'Annuncio di morte (l'incarico divino da cui la Walkiria viene esclusa), il Patto (il potere di cui Wotan è depositario e vittima al tempo stesso) e naturalmente lo stesso Sdegno. Quest'ultimo costituisce una delle due anime che si confrontano nella prima parte della scena conclusiva dell'opera, contrapposto al motivo, nuovo e toccante nella sua esitazione, della Giustificazione, individuato da un lancinante salto di settima ascendente, con cui Brünnhilde rivendica le ragioni del proprio operato. La confessione, cui Wotan è indotto dalla Walkiria, dell'intimo dissidio che tormenta il dio ridesta i temi originali della Rinuncia all'amore e della Maledizione, prima che l'evocazione del germoglio della stirpe dei Wälsidi attivi una costellazione di temi eroici: l'Eroismo dei Wälsidi, Siegfried e la Spada, su cui pende l'imperscrutabile Enigma del destino. L'estremo complesso di eventi scenici solleva un nugolo di motivi, di antico, ma soprattutto nuovo conio. Quattro, opportunamente assortiti, quelli che materializzano la punizione riservata a Brünnhilde: il recondito trascolorare delle armonie della Magia del sonno, l'irresistibile cantilena del Sonno, lo sfavillio dell'Incantesimo del fuoco, il guizzo irrequieto di Loge. Su questo sfondo, cangiante e continuo, si proiettano la supplica accorata della Walkiria, l'Addio di Wotan alla figlia (corredato d'un dolente motivo proprio, che verrà ripreso, dopo il monologo «Der Augen leuchtendes Paar» cui deve la genesi, a tradurre l'estremo, doloroso sguardo di congedo con cui l'opera si chiude), nonché la folla di pensieri che attraversano l'animo del dio, irretito nella contraddizione più lacerante, in una sorta di saggio di

psicologia sonorizzato, in grado di manifestare gli eventi della coscienza nell'evidenza gestuale del disegno sinfonico, affidando la chiusa del dramma al gioco di antitesi dialettica tra la Rinuncia all'amore e il Patto, il Walhalla e Siegfried, sovrastato dall'ineluttabile Enigma del destino.

Addio di Wotan a Brünnhilde. Incisione di Theodor Pixis da una fotografia di Joseph Albert. In *Richard Wagner Galerie*, volume I, Verlag von Hanfstängl's Nachfolger, Berlino 1876 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Richard Wagner-Galerie. I. Theil.



Gez. v. Th. Pixis.

Phot. v. J. Albert.

Wotans Abschied von Brünnhilde.

(Aus der Walküre.)

Nr. 8.

Deponirt 1877.

Verlag von Hanfstängl's Nachfolger, Berlin.



Richard Wagner

Wilhelm Richard Wagner nasce a Lipsia il 22 maggio 1813, ultimo dei nove figli del *Polizei-aktuarius* 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, finché 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. Porta a termine la sua prima opera, *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

Richard Wagner in un ritratto fotografico realizzato da Franz Hanfstaengl, Monaco di Baviera 1871 (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek).

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 alacramente 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. Compone 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 musica – 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,

Maurizio Giani (1948), laureato in filosofia e diplomato in chitarra, si è addottorato in musicologia all'Università di Bologna, dove ha insegnato sino al 2020 Estetica musicale. Ha pubblicato i volumi *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner, Johannes Brahms e La sublime illusione*. Sul teatro di Richard Wagner, oltre a numerosi saggi in periodici italiani e stranieri, e traduzioni di testi musicologici tedeschi e inglesi. Insegna attualmente Estetica e Sociologia della Musica nella Fondazione Accademia Internazionale di Imola "Incontri col Maestro".

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.

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 Walkiria)
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

In video

Se si pensa a uno dei nodi del rapporto tra Wotan e Brünnhilde – la scelta della figlia di assecondare il più autentico desiderio del padre, a costo di disobbedirgli – la memoria torna a una delle immagini memorabili della *Walküre* di Boulez-Chéreau: quando, nel sofferto mezzavoice di Donald McIntyre, Wotan canta il suo monologo davanti a uno specchio, cosicché tutti noi (e la grande Gwyneth Jones/Brünnhilde) vediamo il dio e il suo doppio prima che egli stesso decida di oscurare la propria immagine. Per quanto folgorante, si tratta solo di un particolare, una scheggia di quella sorta di monumento che è la “Tetralogia del centenario” (Bayreuth, 1976): edizione storica, tuttora inaggirabile, che ebbe anche il compito di inaugurare una videografia destinata a rivelarsi tra le più ricche e variegata.

Pierre Boulez sul podio, Patrice Chéreau alla regia, entrambi sintonizzati sulla convinzione che dietro la mitologia wagneriana ci sia una miniera di temi sociali, politici, esistenziali, psicoanalitici da cavar fuori. Da qui, l'indagine minuziosissima che Boulez compie sul tessuto musicale wagneriano, ponendosi di traverso a una tradizione interpretativa ritenuta troppo pencolante verso la potenza epica e l'imponente nobiltà. Perché nella Tetralogia ci sono il mito e la storia, le grandiosità senza tempo del mito ma anche le minuzie dell'epoca in cui Wagner si trovò a vivere. In modo analogo si muove Chéreau, il quale sceglie la concretezza storica dell'ambientazione ma, al contempo, suggerisce l'atemporalità del mito, delineando un arco temporale vastissimo: dal Settecento dell'*Oro del Reno* fino al Ventesimo secolo,

passando per l'Ottocento della *Walküre*. E qui, oltre alla grande sala del II atto, andrà ricordata anche la Rocca delle Walkirie del III, ideata da Richard Peduzzi ispirandosi all'*Isola dei morti* di Böcklin: per qualcuno, la più bella scenografia di sempre.¹

Purtroppo, non è dato sapere cosa Chéreau vide e apprezzò della *Walküre* e *Siegfried* messi in scena da Luca Ronconi alla Scala nel 1974-75; certo è che tra le due impostazioni registiche spirava una qualche affinità e, a maggior ragione, spiace che di quell'importantissimo “moncone” non esista testimonianza video. Testimonianza che invece esiste, in rete, della *Walküre* scaligera diretta vent'anni dopo da Riccardo Muti con la regia di André Engel (1994), ancora oggi ricordata per il panteistico campo di papaveri, la magnifica coppia Plácido Domingo (Siegmund) e Waltraud Meier (Sieglinde) e un taglio interpretativo, quello di Muti, coerente nel prediligere tinte intense e drammatiche.

Tornando a Bayreuth, va detto che dopo la Tetralogia di Boulez/Chéreau bisogna attendere una decina d'anni per avere una nuova edizione di riferimento: quella realizzata nel 1991-92 dalla coppia Daniel Barenboim/Harry Kupfer. E qui, già a un primo ascolto, si comprende 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 dèi, fin dalle prime immagini se ne possono intuire sia il pessimismo di fondo che la visionarietà d'impianto: dopo i raggi laser dell'*Oro del Reno*, a disegnare i contorni di un immenso tunnel basta la landa desolata, nebbiosa e senza confini di *Die Walküre*, al cui centro si apre uno squarcio entro cui chiunque potrebbe precipitare. È qui che Wotan dialoga con se stesso, di fronte alla figlia, i due corpi talora avvinghiati alla stessa lancia (superlativo John Tomlinson, ben controbilanciato dalla Brünnhilde di Anne Evans); e, sempre qui, l'ottima Sieglinde di Nadine Secunde canta il suo memorabile tema, che la direzione di Barenboim e la regia di Kupfer restituiscono con un'intensità al confine tra speranza e disperazione.²

Un'indubbia sintonia di intenti domina anche la scorsa Tetralogia della Scala, anni 2010-2013, dove lo stesso Barenboim s'incontra col regista Guy Cassiers. A rendere prezioso questo allestimento vi è un'orchestra al suo meglio, un cast eccellente (bastino i nomi di Nina Stemme/Brünnhilde, Waltraud Meier/Sieglinde e Vitalij Koval'ov/Wotan) e, soprattutto, il percorso con cui il grande direttore wagneriano andava approfondendo la propria concezione amara, inesorabile della Tetralogia. Ecco, di fronte a questa produzione si ha come l'impressione che Barenboim voglia replicare l'endiadi di pessimismo e visionarietà nata dall'incontro con Kupfer, ora cercandola nella messinscena di Cassiers che sfrutta l'oscurità del palcoscenico "ferita" da improvvise macchie di luce, proiezioni video e simbologie coloristiche a tradurre l'interiorità dei personaggi, i corpi contorti

e pietrificati del bassorilievo tardo ottocentesco di Jef Lambeaux, dal titolo *Les passions humaines*: spettacolo scavato nel profondo, insomma, pur con una punta di intellettualismo, che in *Die Walküre* arriva a citare le statue equestri di Ronconi: un omaggio al grande regista e alla storia wagneriana della Scala.³

Nel frattempo, spetta soprattutto al Metropolitan alzare il vessillo della fedeltà, del ritorno alle indicazioni sceniche di Wagner. Ciò accade sia nell'allestimento, «nato già vecchio» si disse, che Otto Schenk firmò nel 1989-90 (nella *Walküre*, però, ci sono l'impareggiabile Brünnhilde di Hildegard Behrens, il Wotan di James Morris e Jessye Norman come Sieglinde, tutti guidati dalla direzione vigorosa, ricca di contrasti di James Levine⁴), sia nella messinscena del 2010-12, diretta sempre da Levine, basata sul carisma di Bryn Terfel/Wotan e con la punta di diamante del Siegmund di Jonas Kaufmann. Qui il regista Robert Lepage decide di rispettare alla lettera le indicazioni del libretto, pur restituendole attraverso la più sofisticata delle tecnologie: ne viene una messinscena grandiosa, di suggestiva spettacolarità, che tuttavia finisce col trasformare il realismo scenico di Wagner in un iperrealismo da realtà virtuale.⁵ In ben altro modo la tecnologia è impiegata dalla Fura dels Baus, che firma l'allestimento dell'*Anello del Nibelungo* diretto da Zubin Metha a Valencia nel 2009. Qui siamo di fronte a una saga irrealistica, distopica, costruita intorno al tema centrale del potere. In *Die Walküre* primitivismo e fantascienza si alternano, contrapponendo il mondo degli uomini (Sieglinde ridotta in schiavitù, legata e a carponi) allo spazio

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. È tra i responsabili della Specialistica in canto lirico della Fondazione Accademia di Musica Torino/Pinerolo.

interstellare in cui s'incontrano gli dèi, sollevati in alto da bracci metallici. Un Wotan la cui doppiezza è resa magistralmente da Juha Uusitalo: indifferente, nella sua sete di potere, ai cadaveri che a frotte piombano a terra, ma anche toccato dalla grandezza dell'umano, quando Brünnhilde rinuncia alla propria immortalità, così da dar vita a un addio di grande commozione. Eccellente il lavoro svolto da Metha coi complessi della Comunitad Valenciana; maiuscole le interpretazioni del già citato Uusitalo e di Peter Seiffert (Siegmund).⁶

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 un grande direttore wagneriano come Christian Thielemann, allinea un cast di rilievo, a partire da un interprete della statura di Michael Volle, 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) dove Wotan e gli dèi, in veste di scienziati, indagano il comportamento umano sotto varie forme di costrizione. Anche ciò che accade nella *Walküre* è frutto di un esperimento, che lo stesso Wotan osserva dalla sua stanza di controllo, e subito appare chiaro come Černjakov non solo elimini ogni componente mitologica, ma si muova all'insegna di quel "realismo straniato" che caratterizza la sua poetica (persino l'Incantesimo del fuoco si riduce a un disegno a pennarello che la stessa Brünnhilde – la fascinosa Anja Kampe – schizza

sugli oggetti di scena). Bisogna tuttavia guardarla per intero, questa Tetralogia, per esprimere un giudizio sul taglio registico, mentre basta poco per cogliere quanto chiaroscurata e di meravigliosa sottigliezza espressiva sia la direzione di Thielemann e come finisca col sostenere l'indagine psicologica della regia.⁷

Qualcosa del genere vale anche per l'altro *Ring* berlinese, grazie al quale Donald Runnicles si guadagna la palma di direttore wagneriano, la grandissima Nina Stemme può incarnare ancora una volta Brünnhilde e il regista Stephan Herheim ha l'occasione di rivisitare la Tetralogia in modo 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 stupefacente, alimentato dall'invenzione scenica e gestuale (mentre si alzano le fiamme del finale della *Walküre*, i profughi formano un grande cerchio, come assistessero a un sacrificio rituale), che poi è il modo con cui la contemporaneità può esprimere l'elemento mitico della *Tetralogia*.⁸

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, è facile immaginare

quante riflessioni potranno scaturire confrontando queste recentissime e talora antitetiche produzioni con la Tetralogia da poco inaugurata alla Scala e ora giunta al suo secondo appuntamento.

1. DG – 1979-80: Peter Hofman (Siegmond), Matti Salminen (Hunding), Donald McIntyre (Wotan), Jeannine Altmeyer (Sieglinde), Gwyneth Jones (Brünnhilde), Orchestra del Festival di Bayreuth, direzione Pierre Boulez, regia Patrice Chéreau.
2. WARNER – 1991-92: Poul Elming (Siegmond), Matthias Hölle (Hunding), John Tomlinson (Wotan), Nadine Secunde (Sieglinde), Anne Evans (Brünnhilde), Orchestra del Festival di Bayreuth, direzione Daniel Barenboim, regia Harry Kupfer.
3. ARTHAUS – 2010-13: Simon O'Neill (Siegmond), John Tomlinson (Hunding), Vitalij Kowaljow (Wotan), Waltraud Meier (Sieglinde), Nina Stemme (Brünnhilde), Orchestra del Teatro alla Scala, direzione Daniel Barenboim, regia Guy Cassiers.
4. WARNER – 1989-90: Gary Lakes (Siegmond), Kurt Moll (Hunding), James Morris (Wotan), Jessie Norman (Sieglinde), Hildegard Behrens (Brünnhilde), Orchestra del Metropolitan, direzione James Levine, regia Otto Schenk.
5. DG – 2010-12: Jonas Kaufmann (Siegmond), Hans-Peter König (Hunding), Bryn Terfel (Wotan), Eva-Maria Westbrock (Sieglinde), Deborah Voigt (Brünnhilde), Orchestra del Metropolitan, direzione James Levine, regia Robert Lepage.
6. C-MAJOR – 2009: Peter Seiffert (Siegmond), Matti Salminen (Hunding), Juha Uusitalo (Wotan), Eva-Petra Maria Schnitzer (Sieglinde), Jennifer Wilson (Brünnhilde), Orchestra della Comunitad Valenciana, direzione Zubin Mehta, regia Fura dels Baus.
7. C-MAJOR – 2024: Robert Watson (Siegmond), Mika Kares (Hunding), Michael Volle (Wotan), Vida Miknevičiūtė (Sieglinde), Anja Kampe (Brünnhilde), Orchestra della Staatskapelle Berlin, direzione Christian Thielemann, regia Dmitrij Černjakov.
8. NAXOS – 2024: Brandon Jovanovich (Siegmond), Tobias Kehre (Hunding), Iain Paterson (Wotan), Elisabeth Teige (Sieglinde), Nina Stemme (Brünnhilde), Orchestra della Deutsche 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 2025, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 7 gennaio 2025

Lia Aassve	Andrea Cortellari	Beatrice Lindsten	Henrique Pina Almeida Da Silva
Nicole Albanese	Ginevra Costantini Negri	Alberto Lisi	Laura Piontini
Antonio Alessandri	Matteo Mario Cesare Costranzo	Wan-Yi Liu	Marinella Pizzoni
Eduardo Elia Amore	Gianmaria Cristina	Rosa Veronica Locatelli	Davide Pozzi
Lucrezia Anselmi	Maria Luisa Crudo	Costantino Lodolo D'Oria	Gabriella Pozzi
Jordan Nicholas Leon Aron	Alessandro Cunegatti	Maria Lodolo D'Oria	Umberto Bonaventura Procchio Zamboni
Marco Antonio Ayala Carrillo	Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Gaia Longobardi	Chanda Henerrietrah Pule
Fiorenza Badila Costantini	Federico De Antoni	Arianna Lorusso	Anastasiya Prshlyak
Simone Balestrini	Domenico De Cuzolo	Yao Lu	Carolina Quagliata
Inès Baouindi	Isaure De Cuyper	Tommaso Lucarelli	Stefano Raisonì
Delfina Barone	Francesco De Solda	Lifang Luo	Licia Rigo
Marilù Bartolini	Paolo De Stefano	Ling Luo	Daniela Riva
Silvia Bazzi	Ippolita Del Bono Venezzè	Nikolas Lun	Margherita Rizzi Brignoli
Stefano Bellacci	Sara Della Monica	Lucrezia Luxardo	Maria Rodriguez Alvarez
Alessandro Bellini	Federico Della Rocca	Stefano Madonna	Marie Adeline Roger
Sara Bellò	Luisa Di Bella	Alberto Maggiore	Marco Roberto Rognoni
Anastasia Bereznaia	Francesco Di Bono	Martina Magri	Elena Ruzzier
Colomba Betti	Elisa Di Bucci	Elisabetta Maria Malandra	Marco Enrico Sacchi Lodispoto
Camilla Bigogno	Lavinia di Carpegna	Irene Malusà	Giorgio Saibene
Francesco Bini Smaghi	Lorenzo Di Persio	Tommaso Manfredi	Tatiana Samoshkina
Zara Boatto	Alessia Di Stefano	Federica Mangiarotti	Beatriz Sánchez Suárez
Carola Bobba	Chiara Donà	Yasaman Mansourypour	Olimpia Santella
Enrico Bonatti Elias de Tejada	Elisabetta Donato Ugdulena	Cristina Marena	Elena Santoni
Allegra Bondi	Raffaele Emmolo	Antonio Milutin Marullo	Antonio Lorenzo Sartori
Emma Bonetti	Julius Ertle	Ferdinando Marrazza	Salvatore Scaletta
Anouk Andrea Boni	Francesco Fabi Morelli	Angelika Mascotti	Sarah Scandurra
Elena Bonini	Stefano Faggiano	Giulia Mastellone	Francesco Sciarrino
Giulia Botri	Alice Falchero Piras	Simone Mastropaolo	Sergio Silipigni
Camilla Bruché	Diego Faricciotti	Giacomo Matelloni	Olga Sironi
Giulia Isabel Brusa	Clara Ferlenghi	Elena Maria Mazzoli	Filippo Socini
Giuseppe Buda	Andrea Dario Ferrari	Agustina Mazzioti Irigoyen	Giovanna Spanò
Piera Buccino Grimaldi	Silvia Ferrari	Andrea Mecacci	Fernanda Speciale
Michele Calandra	Riccardo Flores Brykowitz	Teresa Michelini di San Martino	Carolina Spingardi
Victoria Camacho Vanegas	Clemens Floro	Michele Mingaia	Nicole Spiteri
Maria Chiara Camilleri	Leon Frantzen	Almudena Mohedano Checa	Maria Teresa Squillaci
Caterina Campagna Weiss	Carlo Fratta	Penelope Molina	Alexis Raul Stathakis
Alessandro Campara	Irene Gaggioli	Ross Molla	Nicolas Basilio Stathakis
Francesca Capicchioni	Francesca Galimberti	Matteo Monastero	Luca Stefanelli
Daniele Capuzzi	Cecilia Garattoni	Carla Maria Monastra	Katharina-Johanna Sterneck
Claire Cardinaletri	Maria Isabella Garbelotto	Valeria Mongillo	Giuseppe Stilitano
Carolina Matilde Carella	Francesco Garibotti	Arthur Montenegro	Mayela Stephania Tellez Guzman
Elisabetta Carità	Sveva Gaudenzi	Alessio Moretti	Gloria Tonello
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Virginia Ghiggia	Aloisia Morra	Francesco Tonini
Alessandro Carri	Alberto Emanuele Giacoboni	Margherita Musso Piantelli	Pierfilippo Tortora
Matilde Casadei	Riccardo Giampiccolo	Isabel Nemeç	Melissa Toska
Michela Cassi	Francesca Giannotti	Joshua Nicolini	Maddalena Trevisan Volta
Rafael Castiglioni	Sarah Giorgia Grazia Giannone	Maxim Nikonov	Delfina Valdettero
Elena Castoldi	Mario Giardini	Alona Nikotina	Ginevra Valdettero
Francisco Cavalheiro Mariani	Alessio Giordano	Sofia Omati Corbellini	Giorgio Valli
Sheherazade Cavo	Giulia Giorgini	Marco Onesti	Maria Bianca Valussi Shaughnessy
Alexander Cerato	Alessandro Giugni	Reiko Oshima	Silvia Vavassori
Shan Yen Chen	Irene Maria Giussani	Gregorio Ossola	Benedikte Vefling
Eugenio Francesco Chiaravalloti	Maria Gotti	Margherita Pagnini	Federico Niki Vescovi
Mattia Chincoli	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Marianna Palella	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Ludovica Cianella	Pierpaolo Grande	Clara Papagno	Giada Visani
Ana Teresa Cinelli	Oksana Hizhovska	Jaakko Matti Carlo Paso	Laura Volpe
Josipa Ciriveni	Zixiang Hu	Sofia Aino Isabella Paso	Katharina von Sprenger
Frecia Cisneros	Laura Inghirami	Margherita Pasini	Anastasiia Vorger
Carolina Citterio	Margaux Introna	Gabriele Paveri Fontana	Ginevra Nicole Vos
Andrea Coccia	Gabriella Jacoel	Giovanni Pellegrini	Ai Yamamoto
Matteo Colacelli	Vittoria Jacoel	Giorgia Pepi	Yongyan Yang
Diana Colangelo	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Irene Pepi	Yumin Yang
Matteo Colleoni	Kateryna Kushchiyenko	Sofia Personè	Manuela Zambarbieri
Federica Collura	Clemens Kégl	Matteo Petruzzella	Andrea Zamparelli
Chiara Colombo	Fanny Kihlgren	Massimo Petternella	
Sofia Maria Colombo	Lavinia Lamberti	Alice Pignatelli	
Serafino Gianluca Corriere	Maria Jose Leon	Massimo Pilloni	

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

