

TEATRO ALLA SCALA



GÖTTERDÄMMERUNG

Richard Wagner

Stagione d'Opera 25/26

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Domenica 1 febbraio 2026, ore 18
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE FEBBRAIO 2026

Mercoledì 4, ore 18
Turno A

Domenica 8, ore 14:30
Turno D

Giovedì 12, ore 18
Turno C

Martedì 17, ore 18
Turno B

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Emilio Sala
- 8 Il libretto in sintesi
David McVicar
- 11 La musica
Raffaele Mellace
- 15 Richard Wagner
Maurizio Giani
- 20 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 Raffaele Mellace.

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



EssilorLuxottica



FONDATORI EMERITI



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco
Giacomo Campora
Claudio Descalzi
Marcello Foa
Melania Rizzoli
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Gianluca Albo

MEMBRI EFFETTIVI

Lucia Calabrese
Antonio Cattaneo

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

Giunto all'ultima opera del suo colossale ciclo, Wagner è preso da una doppia urgenza retrospettiva, strutturale e drammaturgica. La *Götterdämmerung* incomincia infatti con un Prologo cui fanno seguito tre Atti ovvero una costruzione che rispecchia la struttura dell'intera Tetralogia, composta appunto da un antefatto e da tre giornate.

Per quanto riguarda il contenuto drammatico, nel Prologo assistiamo a un ennesimo riassunto – questa volta definitivo – delle “puntate” precedenti. A raccontarcelo sono le tre Norne, le filatrici nordiche del destino che emergono dalle tenebre notturne. A introdurle è la musica, anch'essa “primordiale”, del fluire e del divenire, che ci riporta alle acque del Reno da cui tutto era incominciato. Però – e la variante è naturalmente cruciale – il *Leitmotiv* del flusso incessante è anticipato e intervallato da un perentorio accordo di Mi bemolle minore, intonato dai soli fiati (oboi, clarinetti e corni), che suona come un campanello d'allarme: tutto sembra – *ma non è più* – come prima. Dunque le Norne ci svelano (solo ora) quale fu il trauma originario, quello che precede il furto dell'oro da parte di Alberich: da quando Wotan strappò un ramo del “frassino del mondo” per farne l'asta della sua lancia su cui incidere i patti, l'equilibrio naturale si è rotto. Si è passati, in un certo senso, dalla Preistoria alla Storia, dalla Natura alla Cultura. Ma Siegfried ha spezzato la lancia di Wotan e quest'ultimo ha fatto tagliare l'albero sacro, ormai secco, che è ora accatastato intorno al Walhalla. Il destino degli dèi è segnato: le fiamme distruggeranno la reggia dove risiedono. Eppure c'è un trauma ancora

peggiore: il furto dell'oro e la brama di potere che ne consegue. Da qui irrompe un mutamento storico – *la modernità* – che ha sconvolto tutti i saperi tradizionali. Le Norne non sanno più leggere il futuro: il filo del destino si spezza per sempre mentre risuona – terrificante – il motivo della maledizione dell'anello.

L'effetto di accelerazione del tempo storico (ancora una volta la modernità) – quello di cui parla Reinhart Koselleck in un famoso saggio – emerge anche dal fatto che il canto delle tre Norne è ogni volta più breve: le profetesse inseguono un processo che non riescono più a capire. Dopo questa anticipazione catastrofica, lo spuntare del sole e il passaggio all'entusiastica scena dell'amore tra Siegfried e Brünnhilde risulta minato alla radice. L'opposizione tra le due parti del Prologo non potrebbe essere più netta. E il glorioso corno dell'eroe, che accompagna il viaggio di Siegfried sul Reno fino all'inizio del I Atto, viene offuscato alla fine dalle cupe armonie di Gunther, Guttrune e Hagen. Sì, perché ben presto assistiamo alla manipolazione dell'eroe da parte del terribile e spettrale figlio del Nibelungo: Hagen. Siegfried verrà irritato dai raggiri di quest'ultimo e sarà egli stesso che conquisterà – con una violenza che rasenta lo stupro – Brünnhilde a Gunther. Abbiamo già detto, presentando la penultima opera del ciclo, quanto siano assurde le interpretazioni (oggi fortunatamente in disuso) che prendono troppo sul serio l'eroismo dell'«uomo dell'avvenire». La colluttazione brutale durante la quale Siegfried (che non a caso per effetto dell'elmo magico assume le sembianze di Gunther) strappa l'anello a Brünnhilde è il culmine della sua

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.

degradazione. Un'altra scena chiave, anche se completamente statica e priva di ogni funzione narrativa, è quella che apre il secondo Atto: Hagen dorme con gli occhi aperti alla presenza (del fantasma?) di suo padre Alberich. Siamo chiaramente dentro il suo incubo, *in soggettiva* (per usare un termine preso dal cinema). Ancora una volta non possiamo non sottolineare l'importanza della dimensione psicagogica e pre-psicoanalitica della drammaturgia musicale wagneriana. Se, per dirla con Jung e Hillman, nel mondo moderno gli dèi sono diventati malattie, nel *Ring* il piano mitico-allegorico è un travestimento di quello psichico. L'estetica della fantasmagoria, che tanto Adorno rimproverava a Wagner, va ricondotta a questo contesto. Quando lo scandalo esplose *coram populo*, melodrammaticamente, dopo che Brünnhilde vede al dito di Siegfried l'anello strappatole dal falso Gunther, la "sceneggiata" non è poi così lontana – in effetti – dall'estetica dell'eccesso e dell'iperbole che Peter Brooks ha posto alla base della sua "immaginazione melodrammatica".

Siamo così arrivati al problema del finale. Per Adorno, «lo sfacelo cosmico alla fine del *Ring* è nello stesso tempo uno *happy end*». Dopo che Brünnhilde si è lanciata a cavallo nel rogo dell'eroe morto per mano di Hagen, e dopo che quest'ultimo è annegato nelle acque del Reno nel vano tentativo di recuperare l'anello riconquistato dalle ondine, vari motivi si susseguono: quello delle Figlie del Reno rasserenate, quello del Walhalla in fiamme, ma soprattutto quello della redenzione attraverso l'amore con cui finisce l'opera. Sarà anche un'illusoria

fantasmagoria (l'utopia di una rigenerazione impossibile), ma va inteso come un finale "aperto", non come uno *happy ending*. Per questo, dopo più di trent'anni, trovo ancora un gesto teatrale ed ermeneutico straordinario, quello di Patrice Chéreau che nel suo celebre *Ring* del centenario (diretto da Pierre Boulez), sulle note conclusive della partitura, fece voltare la folla presente in scena verso il pubblico: il senso di turbamento ma anche di fraternità, che quello sguardo interrogativo – sospeso tra la catastrofe del passato e le angosce del futuro – ancora oggi ci comunica, è un modo perfetto di suggerire le ambivalenze e le ambiguità che il finale della Tetralogia – volenti o nolenti – ci lascia in eredità.

Il libretto in sintesi

David McVicar

Prologo

Spunta l'alba. Le tre Norne, figlie di Erda, dea della terra, tessono il filo del destino, rievocando la storia del mondo e predicandone il futuro. Mentre pronunciano le loro profezie, il filo si aggroviglia e poi si spezza. Incapaci ormai di leggere il destino del mondo, le Norne sprofondano in un sonno eterno insieme alla madre.

L'eroe Sigfrido ha scalato la montagna sulla cui vetta dormiva la walkiria Brunilde, figlia del dio Wotan, il quale l'aveva fatta cadere in un sonno fatato per punirla della sua disobbedienza. Sigfrido l'ha ridestata e ha conquistato il suo amore. Ora però Brunilde lo sprona a cercare nuova gloria, dopo averlo reso invulnerabile con i suoi incantesimi. In segno di fedeltà, Sigfrido le dona l'anello sottratto al drago Fafner, il magico anello forgiato dal nano Alberich, che conferisce potere sul mondo intero. Promettendo di tornare, Sigfrido parte con il cavallo di lei, Grane, e discende il Reno in cerca di avventure.

Atto primo

Nella regione del Reno domina il popolo dei Ghibicunghi, guidato dal re Gunther e da sua sorella Guttrune, i quali subiscono l'influenza del fratellastro Hagen, figlio illegittimo della loro madre Crimilde e del nano Alberico. Per consolidare la stirpe, Hagen esorta entrambi a sposarsi. Racconta a Gunther dell'esistenza di una donna meravigliosa, Brunilde, che vive inviolata in cima alla sua montagna, e incanta Guttrune con storie delle gesta eroiche di Sigfrido. Guttrune dubita di essere degna di lui, ma Hagen ha preparato una pozione magica che farà dimenticare all'eroe ogni altra donna. I due accettano con entusiasmo il piano.

Proprio in quel momento Sigfrido appare con il suo cavallo in barca sul Reno. Hagen lo chiama a riva ed egli entra nel palazzo dei Ghibicunghi, vantandosi delle proprie imprese e dei tesori conquistati al drago: il Tarnhelm, l'elmo magico che permette a chi lo indossa di assumere qualunque forma, e l'anello onnipotente. Interrogato da Hagen, rivela che l'anello è ora in possesso di una donna. Su istigazione di Hagen, Guttrune offre a Sigfrido la pozione dell'oblio: l'incantesimo fa subito effetto ed egli dimentica Brunilde, innamorandosi perdutamente di Guttrune. Stringe quindi un patto di fratellanza di sangue con Gunther, promettendo di aiutarlo a conquistare una sposa. Grazie al Tarnhelm, Sigfrido assumerà l'aspetto di Gunther e sottermerà la valchiria in sua vece. I due uomini si avviano insieme verso la montagna, dove Brunilde attende ignara il ritorno dell'amato. Rimasto solo, Hagen contempla il successo dei suoi piani: una volta in possesso dell'anello, il mondo sarà suo.

Brunilde custodisce amorosamente l'anello, pegno dell'amore di Sigfrido. Il cielo si oscura e le giunge la voce della sorella Waltraute, una delle valchirie, che scende a cavallo dal cielo. Fuggita di nascosto dal Walhalla, Waltraute racconta che Wotan siede in cupo silenzio, circondato dagli dèi e dagli eroi caduti, attendendo la fine; tra le mani stringe i frammenti della lancia con cui un tempo dominava il mondo, spezzata da Sigfrido quando quest'ultimo lo ha affrontato in duello per arrivare a Brunilde. Waltraute implora la sorella di restituire l'anello alle sue custodi, le Figlie del Reno, alle quali Alberich aveva rubato l'oro; ma per Brunilde il pegno d'amore di Sigfrido vale più del destino degli dèi, e dunque rifiuta. Waltraute fugge sconsigliata.

Brunilde ode allora il richiamo del corno di Sigfrido dal basso e gli corre incontro gioiosamente, ma si trova davanti un minaccioso sconosciuto che si presenta come Gunther e la reclama come sua sposa; cerca disperatamente di difendersi con la magia dell'anello, ma lo straniero glielo strappa di mano. Sconfitta, Brunilde entra nella grotta. Lo straniero, rimasto solo, rivela allora la sua vera identità: è Sigfrido, trasformato in Gunther dal Tarnhelm. Giurando di non tradire il proprio fratello di sangue, egli dichiara che la spada Nothung giacerà tra lui e Brunilde durante la notte; riprese le sembianze di Gunther, la segue nella grotta.

Atto secondo

È notte. Hagen giace mezzo addormentato sulle rive del Reno, fuori dal palazzo dei Ghibicunghi. Come in un incubo, gli appare il padre Alberich, che lo incita a impadronirsi dell'anello a qualunque costo; ma quando pretende fedeltà dal figlio, Hagen giura ambigualmente fedeltà solo a se stesso. L'apparizione svanisce e spunta l'alba. Improvvisamente giunge Sigfrido, tornato al suo vero aspetto, e annuncia che Gunther e Brunilde stanno arrivando in barca: egli li ha preceduti, impaziente di rivedere Guttrune. Costei lo accoglie festosamente e i due entrano insieme nel palazzo. Hagen convoca i vassalli e li avverte di un grave pericolo imminente, ma l'ansia si trasforma presto in ilarità quando egli spiega che il pericolo è la donna che Gunther sta portando a casa per sposarla. Tra le acclamazioni dei vassalli, Gunther arriva conducendo la mesta Brunilde, le dà il benvenuto nelle proprie terre e saluta Guttrune e Sigfrido. Attonita, Brunilde fissa Sigfrido, che sembra non riconoscerla; poi nota l'anello che porta al dito ed esige di

sapere come l'abbia ottenuto, dal momento che è stato Gunther a portarglielo via. Sigfrido è confuso e non sa rispondere. Brunilde dichiara che suo marito è Sigfrido e non Gunther, ma Sigfrido giura sulla lancia di Hagen di non aver tradito il proprio fratello di sangue e accusa Brunilde di mentire. Furente, ella afferra la lancia e giura di aver giaciuto con Sigfrido, dandogli dello spergiuro. Nella confusione, i Ghibicunghi seguono Sigfrido e Gutrun nel salone per preparare le nozze.

Rimasta con Gunther e Hagen, Brunilde lamenta il tradimento di Sigfrido, mentre Gunther è sopraffatto dalla vergogna. Hagen afferma che solo la morte di Sigfrido potrà cancellare l'onta del tradimento e si offre di compiere l'assassinio. Brunilde rivela di aver protetto con la sua magia il corpo dell'eroe, tranne la schiena, poiché sapeva che egli non avrebbe mai voltato le spalle al pericolo. Hagen dice che troverà il modo di colpirlo proprio lì, e i tre suggellano il patto con un giuramento. Sigfrido e Gutrun escono con i vassalli e le due coppie si preparano alle nozze.

Atto terzo

Sulle rive del Reno. Le tre Figlie del Reno, un tempo custodi dell'oro, risalgono alla superficie e ne lamentano la perdita, ma avvertono l'avvicinarsi di Sigfrido e si rituffano sott'acqua. Sigfrido, a caccia con i Ghibicunghi, ha inseguito un cinghiale fino al fiume, ma poi ne ha perso le tracce. Le ondine riappaiono e lo canzonano, chiedendogli scaltramente l'anello che porta al dito. Al suo rifiuto, passano alle minacce, avvertendolo della terribile maledizione che grava sull'anello e predicendo la sua morte, se si ostinerà a tenerlo. Sigfrido risponde ridendo che tali minacce non lo toccano, perché gli importa ben poco della sua vita. Le ondine gli danno dello stupido e si allontanano a nuoto per andare a parlare con una donna più saggia di lui.

Giungono Hagen e Gunther con il resto dei cacciatori. Tutti si siedono e Hagen invita Sigfrido a raccontare ai presenti qualcosa di più della sua vita. Egli narra la sua infanzia nella foresta, allevato dal nano Mime, la lotta con Fafner, la conquista dell'anello e il tradimento di Mime, che poi aveva ucciso. Hagen gli offre da bere perché si disseti, ma in realtà è l'antidoto alla pozione dell'oblio. Continuando il racconto, Sigfrido ricorda come abbia scalato la montagna e abbia ridestato Brunilde con un bacio. I Ghibicunghi restano sconvolti, Hagen grida al tradimento e trafigge Sigfrido alle spalle con la sua lancia. L'eroe muore, ricordando solo il suo amore per Brunilde.

Nel palazzo, di notte, Gutrun attende ansiosa il ritorno di Sigfrido. Ha visto una donna dirigersi verso le rive del Reno e si chiede se fosse Brunilde. Improvvisamente ode il richiamo di Hagen e il ritorno dei

cacciatori, che non portano prede, ma il corpo senza vita di Sigfrido. Furente, Gunther accusa Hagen di omicidio; questi fa per impadronirsi dell'anello e uccide Gunther che tenta di impedirglielo. Quando ci riprova, la mano di Sigfrido si solleva minacciosa e Hagen arretra terrorizzato.

Compare allora Brunilde: serena e pienamente consapevole di tutto ciò che è accaduto, ordina che venga eretta una pira funebre per Sigfrido; ne piange il tradimento e la morte, ma celebra anche il loro amore. Si rivolge al padre Wotan, sapendo che la morte dell'eroe ha espiato la sua colpa, e lo invita ad accettare la fine. Infilta l'anello e promette alle Figlie del Reno che potranno recuperarlo dalle sue ceneri; poi balza in sella al cavallo Grane e si getta tra le fiamme della pira. Il fuoco divampa, il Reno straripa, le ondine riemergono recuperando l'oro. Hagen si getta nel fiume, ma viene trascinato a fondo. In alto, Walhalla è in fiamme: il regno degli dèi è giunto al termine.

Le Norne. Figurino di Carl Emil Doepler creato per *Götterdämmerung* in occasione della rappresentazione integrale del *Ring des Nibelungen* di Wagner al Bayreuther Festspiele nel 1876 (Milano, Archivio Storico Ricordi).



La musica

Il racconto mitico del *Ring* si sviluppa organicamente da quel complesso sistema di segni drammatico-musicali (correlati simbolici di eventi scenici, enti naturali e sovranaturali, personaggi, oggetti, disposizioni psicologiche) la cui esposizione è avviata dal *Rheingold*. Spetta all'intreccio dei *Leitmotive* («vettori dei flussi di passione», li definisce 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 drammaturgica della Tetralogia. Degli oltre novanta motivi di cui è intessuta la *Götterdämmerung*, quasi settanta sono già comparsi tra *Das Rheingold* e *Siegfried*, mentre si limita ad appena una ventina il contributo dei motivi originali. Peculiarità dell'ultima giornata, coerente con la funzione di conclusione dell'intera saga, è infatti la riproposta della gran parte d'un corredo motivico ormai gravido di storia, che viene sottoposto a un processo di degradazione corrispondente all'epilogo funesto dell'*epos* nibelungico.

Prologo

La tragedia di Siegfried e Brünnhilde (*Siegfrieds Tod*, «La morte di Siegfried», suonava il titolo originario del dramma) è introdotta tramite un duplice registro.

Inaugura il Prologo la solenne scena delle Norne, il cui colore omogeneo è dominato da famiglie di motivi che evocano a un tempo il mistero arcano dell'universo e il compiersi imminente della maledizione dell'oro. Altamente evocativi sono gli accordi del *Risveglio* che

alzano il sipario sul motivo nuovo della *Fune del destino* e su quello, accennato in un luogo del *Siegfried*, del *Frassino eterno*, coppia cui spetta l'intreccio sonoro del racconto delle Norne, incupito dalla comparsa dei sinistri *Crepuscolo degli dèi* e *Potere degli dèi*, ma soprattutto scandito dai memorabili *Annuncio di morte* ed *Enigma del destino* (essenziale quest'ultimo fino all'epilogo del dramma), che assumono una funzione di ritornello sigillando a mo' di epifora i singoli interventi delle sorelle, coronati dalla comparsa, al termine della scena, del motivo capitale della *Maledizione*. Il paesaggio sonoro trascolora cedendo il passo a due motivi complementari e inediti: il volitivo *Eroismo di Siegfried* e quello lirico di *Brünnhilde* ormai donna, che presiedono all'accesa passione romantica della scena, cui contribuisce il motivo, anch'esso nuovo, dell'*Amore eroico*, mentre illuminano la vocazione eroica della coppia i già noti *Cavalcata delle Walkirie* e *Libertà*. Un ampio intermezzo sinfonico, il cosiddetto *Viaggio di Siegfried sul Reno*, inaugurato dal *Corno di Siegfried*, corona il Prologo riproponendo in diverse fasi i nodi tematici cruciali dell'epopea dell'Anello, culminando nel nefasto *Dominio*.

Atto I

Prosegue con l'Atto I la strategia di affidare a una coppia di motivi il ruolo dell'ordito su cui intessere la folla degli altri motivi: in questo caso *Hagen* e *Ghibicunghi* (aggressivi entrambi: più brutale il primo, eroico-cavalleresco il secondo), direttamente associati ai personaggi che rievocano ad apertura d'atto la vicenda

di Siegfried (Uccello del bosco, Drago, Fafner, Anello, Corno di Siegfried ecc.). Attorno a Gutrune e al piano di Hagen s'insinuano le voci gentili e insidiose dell'*eros* (Seduzione, Freia, Pozione magica). Preparato da un colpo di genio d'ironia tragica, esemplare delle potenzialità semantiche dei *Leitmotive* (mentre Hagen accoglie con affettata cordialità l'eroe, alle parole «Heil Siegfried, teurer Held!» lo smentisce terribile, *fortissimo* ai tromboni all'unisono e nella linea vocale, la Maledizione), l'avvento di Siegfried imprime una svolta eroica, con l'infittirsi di motivi genuini (Siegfried, Amore eroico) o ingannevoli (Amicizia). Alla comparsa di Gutrune, la somministrazione del filtro magico evoca il patrimonio motivico, derivato dal *Siegfried* o nuovo, legato dell'*eros* (Gutrune, Incanto d'amore, Pozione magica, Passione amorosa, Seduzione, Estasi d'amore). Il processo mnestico cui è sottoposto Siegfried preda dell'incantesimo si popola di un immaginario che rimanda a Brünnhilde sulla rupe (Incantesimo del fuoco, Loge), finché il Giuramento di fratellanza non sancisce, contaminato dalla Maledizione, la decisione dell'eroe. A mo' d'intermezzo prima della terza scena, la fosca solitudine (la "Veglia") di Hagen, proiettata sul sordo pulsare dell'Annientamento, è attraversata dai segnali della prevaricazione (Hagen, Dominio, Oro del Reno). Col ritorno alla Rupe delle Walkirie la musica ripristina il corredo tematico della prima giornata, euforico (Cavalcata e Grido di guerra delle Walkirie) o disforico (Sdegno, Disperazione di Wotan, Annuncio di morte), il Walhalla, l'Oro del Reno e il motivo nuovo della Sventura,

mentre l'infuosto attaccamento di Brünnhilde all'Anello provoca il reiterato risuonare della Maledizione. L'incontro drammatico con Siegfried su cui l'atto si chiude è calato nella trama armonica e timbrica determinata dall'enigmatico Elmo magico, mentre a esacerbare la violenza espressiva della scena s'incarica un manipolo di motivi cupi: Annientamento, Maledizione, Ghibicunghi, Hagen.

Atto II

Come il Prologo, anche l'Atto II si apre tra le tenebre. Nel mondo notturno dei Nibelunghi, il dialogo padre-figlio (rapporto in evidenza già dalle prime parole, «Schläfst du, Hagen, mein Sohn?», poi trasformate in verso-ritornello) s'incardina sull'onnipresente motivo dell'Annientamento che ha già sorretto l'intero preludio sinfonico. Cruciale anche l'Anello, manifestazione sonora dell'ossessione di Alberich, popolata dal balenare corrusco di frammenti di memoria (Spada, Fafner ecc.), mentre il Nibelungo si congeda sulle note sinistre della Maledizione. La comparsa di Siegfried, preparata dall'attesa dell'Alba, implica una nuova serie di motivi baldanzosi (Gioia di Hagen, Nozze), la cui apparente giovialità cela tuttavia il piano fraudolento in atto; d'altro canto intesse la scena un repertorio di motivi primigeni, risalenti ancora al *Rheingold* (Loge, Elmo magico), cui spetta il compito di rievocare l'impresa della cattura di Brünnhilde. L'appello di Hagen ai guerrieri vassalli, orrendamente intonato sul motivo della Servitù, scatena il primo momento corale della Tetralogia, la cui violenza espressiva è veicolata dall'avvicinarsi di

motivi dinamici, brutali e ritmicamente imparentati (Guerrieri, Ghibicunghi, Nozze, Gioia di Hagen). Assai più complesso lo sviluppo della scena quarta, il cui avvio, con la comparsa di Brünnhilde, incardinato sulle Nozze, accoglie il nuovo motivo capitale della Sventura di Brünnhilde, mentre risuona regolarmente l'inquietante Enigma del destino. Quando il lirismo di Brünnhilde ne avrà segnalato la debolezza, il racconto della sottrazione dell'anello attiva nuovamente il sinistro sfondo dell'Annientamento, su cui si proietta la piccola folla di motivi originari del Rbeingold. Mentre Brünnhilde, umiliata dal tradimento, maledice Siegfried, riprende il sopravvento il motivo della Sventura. Una fitta polifonia di motivi (Annientamento, Servitù, Amore eroico, Loge) immette allora al fatidico Giuramento, culmine della scena, che si chiude con la partenza di Siegfried, Guttrune e dei vassalli sulle note spensierate delle Nozze. Non meno complessa la scena conclusiva, introdotta da un denso intermezzo sinfonico: il diverbio serrato tra Brünnhilde, Hagen e Gunther è aperto dall'atonita meditazione dell'eroina sul comportamento incomprensibile di Siegfried (Enigma del destino, Amore eroico). Prosegue con le proposte fraudolente di Hagen, che, richiamandosi alla sacralità del Giuramento, introduce i motivi nefasti del Patto di vendetta e dell'Assassinio, mentre lampeggia intermittente il livido Annientamento. Allargatosi a Gunther, il dialogo assume un'inflessione pensosa e inquieta, tingendosi dell'Espiazione e della Sventura, cui si assocerà, accanto agli strumenti subdoli del piano di Hagen (Guttrune, Seduazione), la

costellazione dei motivi più aggressivi e nefasti: Hagen, Annientamento, e soprattutto il Patto di vendetta, ultima parola dell'atto, a sipario già calato.

Atto III

Ad avvio del Preludio spetta al motivo della Servitù (integrato nel Patto di vendetta risuonato alla fine dell'Atto precedente) contraddire il baldanzoso squillo del Corno di Siegfried che pareva aprire l'Atto sotto migliori auspici. Effettivamente, preparata dal Preludio, la prima scena ci immette nel primigenio, innocente mondo naturale con cui il Ring s'era inaugurato, incardinata su un unico motivo pressoché continuo, punteggiato dal balenare dell'Oro del Reno: il Girotondo (impropriamente "Allegria delle Figlie del Reno"), che describe il moto perpetuo, la danza acquatica (Schwimmreigen) delle tre ondine. Con l'avvento di Siegfried il Girotondo si apre ad altri due motivi di pari importanza, lo Scherzo e l'Anello. A fine scena, l'ammonimento delle Figlie del Reno si colora dei toni tragici della Maledizione e della Fune del destino. Simmetricamente all'apertura del Preludio, Servitù e Corno di Siegfried traghettano l'eroe alla seconda scena. La provocazione di Hagen (Seduazione e Ghibicunghi) avvia una tessitura motivica complessa che rievoca le gesta dell'eroe (Girotondo, Corno di Siegfried, Uccello del bosco), presagendone la fine (Patto di vendetta, Espiazione). L'ampia arcata narrativa del racconto di Siegfried si anima dei motivi costitutivi della seconda giornata e della sua preistoria nella prima (Nibelunghi, Meditazione di Mime, Educazione di Mime,

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, di letteratura e musica nel Novecento italiano, della civiltà musicale del Settecento, di Bach, Hasse, Metastasio, Verdi e Montemezzi su cui ha scritto libri e articoli di rilevanza internazionale.

Wälsidi, Mormorio e Uccello del bosco, Incantesimo del fuoco, Sonno), mentre il languido motivo della Seduazione guida la mano di Hagen nel mescolare la bevanda drogata. La rapida sequenza dell'assassinio di Siegfried è organizzata col ricorso a pochi, scelti motivi: Maledizione, Dominio, Siegfried, Morte, Enigma del destino ed Espiazione. L'estremo monologo di Siegfried rivolto a Brünnhilde (Incanto ed Estasi d'amore) si apre commosso sugli accordi del Risveglio, per chiudersi sull'arcano Enigma del destino. S'avvia allora, con l'esplosione del motivo, drammatico e solenne, della Morte, la Marcia funebre di Siegfried, nel corso della quale sfilano in corteo i motivi eroici o sentimentali che caratterizzano l'eroe: Eroismo dei Wälsidi, Wälsi, Sieglinde, Amore, Spada, Siegfried ecc. Spetta al delicato motivo di Gutrune, tra frammenti trasfigurati del Corno di Siegfried, aprire l'ultima scena della Tetralogia con un monologo chiuso dalla Sventura. Dissipa tanta delicatezza introspettiva l'irruzione di Hagen (Patto di vendetta, correato ironicamente da Nozze, Eroismo di Siegfried ed Espiazione), che si vanta del delitto (Hagen, Assassinio, Giuramento) e pretende come compenso l'anello (Anello, Maledizione): la mano dell'eroe morto si leva allora minacciosa, scortata dal motivo della Spada. La comparsa di Brünnhilde avvia la conclusione della tragedia e trasforma il paesaggio sonoro: la violenza di Hagen cede il passo al patrimonio motivico con cui l'opera s'era aperta: l'arcano linguaggio di Enigma del destino, Crepuscolo degli dèi, Erda, Annuncio di morte. Il monologo di Brünnhilde attraversa varie fasi: Potere

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). Per Oxford University Press *Succeeding Puccini: The Operatic Career of Italo Montemezzi, 1875-1952* (2025, con David Chandler). Ha curato F. M. Piave, *La forza del destino* (Teatro alla Scala – il Saggiatore 2025) e Q. Principe, *Un wagneriano alla Scala* (LIM 2025). È Responsabile scientifico e editoriale del Teatro alla Scala.

degli dèi e Incantesimo del fuoco presiedono alla preparazione del rogo; Incanto d'amore ed Enigma del destino commentano la contemplazione della salma di Siegfried; la musica associata al fuoco e alle Walkirie prepara la strada al sorgere, etereo, del motivo della Redenzione d'amore (o della "Glorificazione di Brünnhilde") fuggacemente enunciato nella prima giornata, predominante nella conclusione del monologo e ultima (palingenetica?) parola della Tetralogia, quando l'orchestra si sarà incaricata di narrare, per pura via di musica assoluta, la ciclica restituzione dell'anello al Reno (Onde, Girotondo, Figlie del Reno) e il concomitante crepuscolo degli dèi (Walhalla, Potere degli dèi, Crepuscolo degli dèi).

Le Figlie del Reno. Figurino di Carl Emil Doepler creato per *Götterdämmerung* in occasione della rappresentazione integrale del *Ring des Nibelungen* di Wagner al Bayreuther Festspiele nel 1876 (Milano, Archivio Storico Ricordi).





Richard Wagner

Wilhelm Richard Wagner nasce a Lipsia il 22 maggio 1813, ultimo dei nove figli del *Polizei-aktuarium* 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 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 *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,

Maurizio Giani (1948), laureato in filosofia e diplomato in chitarra, si è addottorato in musicologia all'Università di Bologna, dove ha insegnato Estetica musicale sino al 2020. Ha pubblicato i volumi *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner, Johannes Brahms. La musica della memoria 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 Tribtschen 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)*
Grosse 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 in drei Tage
und einem 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 un prologo e 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



Götterdämmerung di Richard Wagner alla Scala nella Stagione 2012-2013.
Irène Theorin, interprete di Brünnhilde, con Mikhaïl Petrenko (Hagen) e Gerd Grochowski (Ghuner) nell'Atto II e, nella foto in basso, con Ryan Lance (Siegfried) nell'Atto III.

In video

Götterdämmerung, Il crepuscolo degli dèi, l'ultima giornata del *Ring* wagneriano, una delle grandi conclusioni aperte con cui la cultura occidentale continua a interrogare se stessa.

Si sa che, nel lungo lasso di tempo intercorso tra l'ideazione e il completamento, Wagner cambiò idea sull'intera Tetralogia, rileggendola alla luce del pensiero di Schopenhauer. Così, l'iniziale messaggio di utopia sociale e quello segnato dal più cupo pessimismo convivono insieme, demandando agli interpreti, alla loro sensibilità e intelligenza, il compito di confrontarsi con l'una e l'altra visione, arricchendo il raggio delle prospettive.

Insomma, siamo di fronte a uno di quei capolavori del teatro musicale per la cui messinscena è indispensabile che tra direttore e regista ci sia una totale, assoluta unità di intenti; e in effetti è ciò che accade (quasi) in tutte le produzioni che abbiamo sin qui preso in considerazione, durante questo nostro viaggio attraverso l'"opera-mondo" wagneriana.

Proviamo a percorrerle ancora una volta, a partire da quell'edizione tutt'ora inaggirabile che fu la Tetralogia del centenario (Bayreuth, 1976, Pierre Boulez sul podio, Patrice Chéreau alla regia), uno tra gli spettacoli che ebbero maggiore impatto sulla storia della messinscena operistica. La lettura di Boulez è una di quelle da cui non si può prescindere per l'indagine minuziosissima del tessuto musicale wagneriano e il suo dichiarato porsi di traverso a tutta una tradizione interpretativa ritenuta troppo pencolante verso la potenza epica e un'imponente nobiltà. Perché nella Tetralogia ci sono il mito e la storia, la «costruzione gigantesca» e «il diario

intimo» del compositore, per dirla con Boulez, la grandiosità senza tempo ma anche l'ideologia borghese ottocentesca, per dirla con Chéreau. Su un simile conflitto tra mito e storia, nasce la profonda sintonia tra direttore e regista. Eccoci di fronte a una messinscena che sceglie di rendere esplicite le dinamiche storiche, politiche e sociali celate dietro al mito, pur muovendosi lungo tre secoli (dal Settecento dell'*Oro del Reno* al Novecento del *Crepuscolo*), così da suggerire il valore atemporale dei contenuti affrontati. Nel *Crepuscolo degli dèi* ricompaiono inoltre alcuni luoghi simbolo dei precedenti pannelli: la rocca delle Valchirie (per qualcuno, la più bella scenografia di sempre), ispirata all'Isola dei morti di Böcklin e l'immensa diga di cemento con cui il regista focalizzava l'epoca industriale-capitalistica in cui visse Wagner. Non fosse che ora il Reno è in secca, la diga è prosciugata e le ondate sono costrette a sguazzare nel fango. L'immagine sembrerebbe aprirsi al pessimismo ma non è propriamente così: nel finale, dopo il crollo del Walhalla, il popolo si volta a guardare il pubblico dritto negli occhi, come a dirgli: «E adesso? Morti gli dèi, che succede?». E durante questo sguardo lunghissimo su cui si chiude la messinscena, è come se la musica ci costringesse a interrogarci, ancora una volta, sul senso di ciò a cui abbiamo assistito.¹

Dopo la Tetralogia del centenario, bisogna attendere una decina d'anni per trovare una nuova edizione di riferimento: il *Ring* realizzato nel 1991-1992, sempre a Bayreuth, dalla coppia Daniel Barenboim-Harry Kupfer. Qui, giunti al *Crepuscolo degli dèi*, troviamo ulteriore conferma di 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 sempre condotta sull’onda della tensione complessiva. Al tempo stesso, la regia di Kupfer lascia intuire fin da subito sia il pessimismo di fondo che la visionarietà d’impianto: il buio solcato da raggi laser nell’*Oro del Reno*, la landa nebbiosa e senza confini di *Walkiria*, le apocalittiche rovine di un paesaggio industriale in *Sigfrido*. Non un quadro storico, quindi, ma una carrellata nel tempo, un percorso che va dalla preistoria a una contemporaneità già in bilico verso la catastrofe universale. Da qui il clima d’angoscia che serpeggia ovunque, nel mondo degli dèi come tra gli uomini, sfigurati dalle stesse bramosie distruttive. Come già nel caso di Chéreau, il *Ring* di Kupfer ha le sue fondamenta nella recitazione dei cantanti-attori, nella gestualità dei corpi, nella visceralità dei personaggi: nel *Crepuscolo*, spicca l’Hagen di Philip Kang e un Siegfried Jerusalem (Siegfried) al meglio di sé per eccellenza vocale, espressività e potenza di recitazione, indimenticabile nella scena della morte così come nel rapporto con la sfaccettata Brünnhilde di Anne Evans; e che dire del vertice interpretativo costituito dalla Waltraute di Waltraud Meier? Ecco, è una recitazione di tal fatta a tenerci incollati alla messa in scena fino alla sua conclusione: quando, con improvviso capovolgimento, la catastrofe del pianeta (l’incendio del Walhalla) è proiettata su una moltitudine di schermi cui assiste una folla indifferente, anestetizzata dalla diretta televisiva. Tutti immobili, tranne due bambini che si prendono per

mano ed escono dal palco: l’unico, tenue filo che ci lega alla speranza di un mondo nuovo.² Pessimismo e visionarietà: su questa endiadi la sintonia tra Barenboim e Kupfer è totale. Dopo di che, Barenboim proporrà la Tetralogia alla Scala e ne verrà un’edizione preziosissima, quella degli anni 2010-2013, nonché una tappa immancabile per chi voglia seguire il percorso del grande direttore wagneriano. Lavorando di concerto con la magnifica orchestra e un cast di prim’ordine (basti, nel *Crepuscolo*, la straordinaria Brünnhilde di Irène Theorin, commovente come donna innamorata, furiosa nella vendetta, mobilissima nelle sfaccettature del finale, accanto al Siegfried di Lance Ryan e al Gunther di Gerd Grochowski), si direbbe che proprio alla Scala Barenboim acuisca la propria visione amara, pessimistica, all’incontro con la messinscena di Guy Cassiers: l’oscurità del palcoscenico “ferita” da improvvise macchie di luce, proiezioni video e simbologie coloristiche a tradurre l’interiorità dei personaggi, il bassorilievo tardo ottocentesco di Jef Lambeaux, dal titolo *Les passions humaines*, a costituire una sorta di *Leitmotif* lungo l’intera rappresentazione. Ebbene, nel *Crepuscolo degli dèi*, dopo aver ispirato l’ambiente sterile dei Ghibicunghi, sono proprio i corpi contorti e pietrificati del bassorilievo di Lambeaux a ricomparire, come monito, al termine del ciclo, lasciando ben poco spazio a una speranza di palingenesi.³ Nelle precedenti “puntate” avevo accennato a due edizioni prodotte dal Metropolitan a vent’anni di distanza l’una dall’altra, diversissime tra loro ma tutte e due basate su un’idea di fedeltà alle indicazioni sceniche di Wagner. La

prima, firmata da Otto Schenk nel 1989-1990, punta addirittura a riesumare il quadro naturalistico dei primi allestimenti ottocenteschi a Bayreuth; la seconda, molto più accorta, firmata com'è da un artista del calibro di Robert Lepage (2010-2012) vuole sì rispettare alla lettera le indicazioni del libretto, ma attraverso la più sofisticata delle tecnologie.

La prima va ricordata per la direzione vigorosa, ricca di contrasti, di James Levine, e per il cast notevole (nel *Crepuscolo*, si ammira la favolosa Brünnhilde di Hildegard Behrens, un Siegfried Jerusalem/Siegfried destinato però a dare il meglio a Bayreuth, e l'Hagen di Matti Salminen);⁴ la seconda, diretta nei suoi due ultimi pannelli da Fabio Luisi, continua ad affascinare per le immagini, di suggestiva spettacolarità create dalla macchina scenica di Lepage e ispirate a una sorta di iperrealismo da realtà virtuale.⁵

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 Valentia, nel 2009. 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 irrealistica e distopica, dove il potere passa attraverso i mezzi della manipolazione genetica, ma in cui si evita ogni conclusione apocalittica, alludendo piuttosto a un ciclo di distruzione e rigenerazione (questo il senso della comparsa di Loge nella grandiosa scena conclusiva del *Crepuscolo*, tra le fiamme onnipresenti e il disgregarsi di quel geniale Walhalla appeso nel vuoto, costruito dai corpi degli acrobati). Ancor

più che il mondo degli umani, è il mondo degli dèi a giovare delle migliori invenzioni di questa Tetralogia, grazie a un'idea di teatro capace di creare immaginario del tutto nuovo con cui valorizzare la componente mitica del *Ring*; componente che acquista sostanza grazie alla narrazione altrettanto fantasiosa, ricca di colori e d'azione che Mehta intesse attraverso l'orchestra della Comunitat Valenciana e un cast di assoluto rispetto.⁶

Nel frattempo, a partire da inizio secolo, nei paesi tedeschi prendeva piede la tendenza a proporre la Tetralogia in forme straniare o addirittura dissacranti: come nel caso della produzione di Stoccarda, che per il *Crepuscolo degli dèi* si affida alla feroce ironia di Peter Konwitschny.⁷

Nessuna satira, invece, nella messinscena di Robert Carsen per Colonia, nel 2010, ma una radicale rivisitazione che elimina ogni elemento mitologico per tradurre la Tetralogia in cruda chiave contemporanea. Contesto devastato da conflitti armati, il Reno divenuto una discarica, il clima di ecatombe che pervade l'intero ciclo fino a una conclusione capace di potenziare l'ambivalenza wagneriana: vero che, alla fine del *Crepuscolo*, Carsen immerge Brünnhilde in una luce azzurra che la trasfigura, ma è un sacrificio che si consuma in solitudine (l'intera folla di umani scompare), lasciando il dubbio che, più che preludere a una palingenesi, sfoci nell'estasi del nulla.⁸

Chi invece una risposta sembra averla è il regista Dmitrij Černjakov, nel recente allestimento, alla Staatsoper di Berlino, diretto da uno dei maggiori direttori wagneriani di oggi quale è

Christian Thielemann. L'ambientazione è quella di un laboratorio futuristico dove gli umani sono sottoposti a esperimenti genetici e comportamentali. Qui, dalla sua cabina di controllo, Wotan osserva un giovane scapestrato di nome Siegfried (l'ottimo Andreas Schager) mentre spacca i mobili della sua stanza, accoltella Mime, uccide un paziente psichiatrico pericoloso (Fafner) e risveglia Brünnhilde (l'intensa Anja Kampe) per intrattenere con lei un rapporto imbarazzato, un misto tra risate e incredulità, quasi nessuno dei due personaggi riuscisse a reggere il carico della propria storia. Dimensione anti-mitologica e realismo straniante, tipico di Černjakov (Hagen – l'eccellente Mika Kares – uccide Siegfried durante una partita aziendale di basket, nulla tolgono all'analisi psichica condotta senza requie. Nel finale del *Crepuscolo*, Brünnhilde canta di fronte al fantasma del padre, mentre sul fondale scorre il testo ispirato a Schopenhauer, quello che Wagner decise infine di non utilizzare: «Il dolore profondissimo / dell'amore luttuoso / mi ha aperto gli occhi: / ho visto il mondo finire», così da mettere insieme ogni possibile risvolto della catastrofe. Ed è proprio una simile dissezione della psiche a costituire il terreno d'incontro tra la regia di Černjakov e la direzione di Thielemann: una direzione chiaroscurata e di meravigliosa sottigliezza espressiva, un "flusso di coscienza" musicale in grado di sostenere anche le più spericolate indagini registiche.º

Finale aperto, infine, per la Tetralogia andata in scena negli stessi anni sempre a Berlino, alla Deutsche Oper: una produzione grazie alla 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 ma distante da toni apocalittici o nichilisti. Grazie al taglio metateatrale, l'opera-mondo di Wagner è vista come un processo circolare di distruzione e ricreazione attraverso il teatro stesso, un teatro infine smantellato ma subito pronto a ospitare una nuova messa in scena. È sufficiente avere a disposizione un pubblico partecipe (il gruppo di rifugiati/viaggiatori con le loro valigie, simbolo di memoria collettiva) e farlo riunire intorno a un pianoforte a coda che rappresenta sia l'origine della musica sia il luogo da cui i personaggi entrano in scena, sia ancora 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 è poi uno dei modi con cui la contemporaneità può esprimere l'elemento mitico della Tetralogia.¹⁰

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.

1. DG 1979-80, con un cast nel complesso eccezionale per qualità interpretative e attoriale. Nel *Crepuscolo*: Gwyneth Jones (Brünnhilde), Manfred Jung (Siegfried), Fritz Hübner (Hagen), Franz Mazura (Gunther), Hermann Becht (Alberich), Gwendolyn Killebrew (Waltraute), Jeannine Altmeyer (Gutrune), Orchestra e Coro del Bayreuther Festspiele, direttore Pierre Boulez, regia Patrice Chéreau.
2. WARNER 1991-92: Anne Evans (Brünnhilde), Siegfried Jerusalem (Siegfried), Philip Kang (Hagen), Bodo Brinkmann (Gunther), Gunter von Kannen (Alberich), Waltraud Meier (Waltraute), Eva-Maria Bundschuh (Gutrune), Orchestra e Coro del Bayreuther Festspiele, direttore Daniel Barenboim, regia Harry Kupfer.
3. ARTHAUS 2010-13: Irène Theorin (Brünnhilde), Lance Ryan (Siegfried), Mikhail Petrenko (Hagen), Gerd Grochowski (Gunther), Johannes Martin Kränzle (Alberich), Waltraud Meier (Waltraute), Anna Samuil (Gutrune), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Daniel Barenboim, regia Guy Cassiers.
4. DG 1889-90: Hildegard Behrens (Brünnhilde), Siegfried Jerusalem (Siegfried), Matti Salminen (Hagen), Anthony Raffell (Gunther), Ekkeard Wlaschiha (Alberich), Christa Ludwig (Waltraute), Anna Lisowska (Gutrune), Coro e Orchestra del Metropolitan, direttore James Levine, regia Otto Schenk.
5. DG 2010-12: Deborah Voigt (Brünnhilde), Jay Hunter Morris (Siegfried), Hans Peter König (Hagen), Iain Paterson (Gunther), Eric Owens (Alberich), Waltraud Meier (Waltraute), Wendy Bryn Harmer (Gutrune), Coro e Orchestra del Metropolitan, direttore James Levine e Fabio Luisi, regia Robert Lepage.
6. C-MAJOR 2009: Jennifer Wilson (Brünnhilde), Lance Ryan (Siegfried), Matti Salminen (Hagen), Ralf Lukas (Gunther), Franz-Josef Kapellmann (Alberich), Catherine Wyn-Rogers (Waltraute), Elisabete Matos (Gutrune), Coro e Orchestra de la Comunitat Valenciana, direttore Zubin Mehta, regia La Fura dels Baus.
7. EUROARTS 2002. Tenuta insieme dalla salda direzione di Lothar Zagrosek, la produzione dell'Opera di Stoccarda affidava a quattro registi diversi i quattro drammi del *Ring*.
8. Nato per Colonia nel 2010 e riproposto in diversi teatri europei, l'allestimento firmato da Robert Carsen non è stato mai videoregistrato in DVD. Online si trova la ripresa a Madrid del 2019-2022 diretta da Pablo Heras-Casado, con un cast che comprende Andreas Schager e Ricarda Merbeth.
9. Trasmessa su Arte.tv nel 2022, l'intera Tetralogia è ora uscita in DVD per l'etichetta C-MAJOR. Con Anja Kampe (Brünnhilde), Andreas Schager (Siegfried), Mika Kares (Hagen), Johannes Martin Kränzle (Alberich), Lauri Vasar (Gunther), Violeta Urmana (Waltraute), Mandy Fredrich (Gutrune), Orchestra e Coro della Staatskapelle Berlin, direttore Christian Thielemann, regia Dmitrij Černjakov.
10. NAXOS 2022: Nina Stemme (Brünnhilde), Clay Hilley (Siegfried), Albert Pesendorfer (Hagen), Jordan Shanahan (Alberich), Thomas Lehman (Gunther), Okka von der Damerau (Waltraute), Aile Asszonyi (Gutrune), Orchestra e Coro della Deutsche Oper Berlin, direttore Donald Runnicles, regia Stefan Herheim.

Edizioni del Teatro alla Scala

RESPONSABILE SCIENTIFICO E EDITORIALE

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

Davide Parolin

Federico Zavanelli

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 2026, Teatro alla Scala