

# LA SCALA



Rivista del Teatro



SPECIALE  
DER RING DES NIBELUNGEN



**TEATRO ALLA SCALA**  
Fondazione di diritto privato

**La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:**

**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 - Pirelli - ENI - Fininvest - Assicurazioni Generali  
ENEL - Fondazione Banca del Monte di Lombardia - Mapei  
Banca Popolare di Milano - Telefonica - Tod's - Allianz - Esselunga - Edison

**FONDATORI SOSTENITORI**  
Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica  
Giorgio Armani - SEA

**FONDATORI EMERITI**  
Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

---

**SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA**  
Intesa Sanpaolo

---

**PARTNER e FORNITORI UFFICIALI**  
Rolex - BMW - Collistar  
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

**PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI**  
Allianz - American Express - BMW - Camera Nazionale della Moda  
Edison - Esselunga - Cimbali Group - Hearst Italia  
Italmobiliare - Kartell - Mapei - Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto  
Salone del Mobile - UBS - Zielinski & Rozen Perfumerie

**SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER**  
Castelli S.p.A. - Collateral Films - Corriere della Sera / Vivimilano  
Freddy - Radiotaxi 028585 - Siemens - STS Communications

---

**ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME**

Si ringraziano tutti gli Abbonati e il Pubblico milanese, nazionale e internazionale, i Sostenitori della Fondazione Milano per la Scala, gli Amici del Loggione e gli Amici della Scala.

Per ogni teatro, ogni festival, ogni istituzione artistica e culturale, una nuova produzione del *Ring des Nibelungen* è un momento non solo di impegno produttivo straordinario ma anche di riflessione su di sé, sul significato e la funzione del proprio lavoro, sul rapporto con il pubblico e le altre istituzioni. Questo è ancora più vero nel 2026, quando la ricorrenza dei centocinquanta anni dalla prima esecuzione completa a Bayreuth spinge molti grandi teatri a presentare nuove produzioni, ma soprattutto in un momento di radicale incertezza geopolitica e culturale che rende ancor più necessario e temibile il confronto con una delle vette del Canone d'Occidente. Non a caso i due cicli di rappresentazioni in due settimane consecutive nel marzo 2026, dirette da Alexander Soddy e Simone Young, sono andate esaurite in abbonamento nei primi giorni di vendita. La visione complessiva del *Ring*, esperienza di vita oltre che di musica, costituisce un percorso intellettuale ed emotivo alle radici del teatro e di noi stessi: la regia di Sir David McVicar, denso di riferimenti a tradizioni teatrali di diverse epoche, riconduce l'eterogeneità drammaturgica e musicale delle diverse Giornate ad arco unitario in cui è il mito a riflettere la nostra storia, le nostre passioni, la necessità di confrontarci con la morte.

Un nuovo capitolo di una tradizione esecutiva che attraversa oltre un secolo di storia scaligera: la prima *Walkiria* alla Scala va in scena il 26 dicembre 1893. Alla Scala, dove Ricordi aveva affidato a un giovanissimo Giacomo Puccini la cura della partitura dei *Meistersinger*, si confrontano poli interpretativi diversi, affidati a generazioni di direttori italiani, francesi e di area tedesca: basti qui ricordare Panizza, Toscanini, Furtwängler, Cluytens, Muti e Barenboim. Eguale varietà e qualità si trova nella storia delle messe in scena, in cui resta un

punto di svolta l'allestimento di Luca Ronconi e Pier Luigi Pizzi destinato a trovare compiuta realizzazione al Maggio Musicale Fiorentino.

Questo numero speciale ripercorre i capitoli principali di questa storia, proponendo le voci di alcuni dei principali protagonisti: innanzitutto Riccardo Muti, che diede identità e unità musicale alla Tetralogia scaligera degli anni '90 che non poté trovare unità in palcoscenico. Sono invece i professori d'orchestra a raccontare l'esperienza del ciclo completo diretto da Daniel Barenboim nel 2013, mentre Alexander Soddy e Simone Young espongono linee e caratteri della nuova doppia esecuzione dei quattro titoli nel marzo 2026. Tre interviste ci offrono altrettanti punti di vista sugli allestimenti: Pier Luigi Pizzi restituisce l'ebbrezza dell'avventura con Ronconi, bandiera di una Scala avanti sui tempi, Guy Cassiers spiega la sua produzione pensatissima, capace di combinare analisi storico-politica e rigorosa corrispondenza tra segno musicale e visuale, e David McVicar propone un poderoso sforzo di sintesi che fonde nel ritorno del mito gli infiniti temi psicologici, politici, culturali e ambientali del *Ring*. Infine, il contributo di chi è in scena: due immensi interpreti come Waltraud Meier e Michael Volle condividono il loro percorso wagneriano alla Scala.

A connettere queste voci vive, una serie di approfondimenti storico-critici: Angelo Foletto analizza il percorso direttoriale, Laura Cosso quello registico e Maurizio Giani quello vocale, mentre Marco Targa ci conduce nel territorio incerto dei progetti irrealizzati, ma che in diversi casi hanno lasciato traccia di sé, come i dipinti dedicati al *Ring* da Mariano Fortuny che la Scala ha deciso di restaurare in occasione del centocinquantesimo.

Grotta per *Siegfried*, Carlo Songa, 1896  
Museo Teatrale alla Scala



# SPECIALE DER RING DES NIBELUNGEN

## LA SCALA

Rivista del Teatro 06/25  
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

DIRETTORE RESPONSABILE: Mattia Palma  
CON LA COLLABORAZIONE DI: Paolo Besana,  
Lucilla Castellari, Valentina Grassani,  
Davide Massimiliano, Raffaele Mellace,  
Piera Mungiguerra, Luciana Ruggeri,  
Carla Vigevani, Andrea Vitalini

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:  
Tomo Tomo e Kevin Pedron  
con Jacopo Undari  
STAMPA: Rotolito S.p.A.

Si consiglia di verificare date e programmi  
sul sito [www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)

COPERTINA: Karl Emil Doepler, *La cavalcata  
delle Walkirie*, vetro dipinto per la proiezione  
in lanterna magica del III atto di *Die Walküre*  
a Bayreuth, Festspiele 1876  
Bildarchiv Bayreuther Festspiele

Wagner alla Scala,  
a Milano, in Italia  
7

### I DIRETTORI

Sul podio dell'Anello  
12

INTERVISTA  
A RICCARDO MUTI  
La luce italiana  
di Muti  
24

In orchestra  
con Barenboim  
28

INTERVISTA  
A SIMONE YOUNG  
E ALEXANDER SODDY  
Un Ring  
a quattro mani  
32

### I REGISTI

Visioni del Ring  
42

INTERVISTA  
A PIER LUIGI PIZZI  
Il Ring dello scandalo  
48

INTERVISTA  
A GUY CASSIERS  
Il Ring come specchio  
della crisi  
54

INTERVISTA  
A DAVID MCVICAR  
Nello specchio  
del mito  
60

Gli Anelli mancati  
della Scala  
64

### I CANTANTI

Voci dal Walhalla  
68

INTERVISTA  
A WALTRAUD MEIER  
Essere Isolde  
(e Sieglinde)  
76

INTERVISTA  
A MICHAEL VOLLE  
La voce di Wotan  
82

Der Ring  
des Nibelungen in disco  
87

### CRONOLOGIA

Der Ring  
des Nibelungen alla Scala  
88



# WAGNER ALLA SCALA, A MILANO, IN ITALIA

di Elisabetta Fava

**Il teatro di Wagner si affaccia in Italia con il *Lohengrin* a Bologna, trova iniziali ostilità a Milano, ma sarà proprio la Scala il fulcro della sua affermazione nel panorama operistico italiano**



*Sirino, Lit. F. H. Doyen.*

Ritratto di Richard Wagner  
Museo Teatrale alla Scala

La storia del teatro di Wagner in Italia comincia con la rappresentazione del *Lohengrin* a Bologna il 1° novembre 1871: data che si è voluta mettere in competizione con la prima europea di *Aida*, per la quale Verdi aveva preferito Milano a Bologna e Franco Faccio ad Angelo Mariani. Ma il progetto di un *Lohengrin* bolognese arrivava da più lontano: almeno dal 1869, quando già gli informatissimi corrispondenti di Lipsia avevano annunciato trattative in corso con l'intraprendente Giovannina Lucca, editrice musicale che si era aggiudicata i diritti delle partiture wagneriane in Italia e che cercava adesso una "piazza" adatta al lancio, in competizione con Milano, la roccaforte di Ricordi. A ogni modo, la prima bolognese del *Lohengrin* fu un vero caso nazionale, interpretato da molti come attacco alla tradizione italiana e verdiana (Verdi stesso andò a sentire una replica, ma restò molto sulle sue e anzi, in privato non nascose la propria irritazione). Ci furono lodi, critiche, caricature, vignette, insomma se ne parlò in tutta la penisola e i resoconti fioccarono, mentre a Wagner veniva addirittura conferita la cittadinanza onoraria di Bologna.

Incoraggiato, Mariani proseguì l'anno seguente proponendo il *Tannhäuser* (Teatro Comunale, 7 novembre 1872), di cui già si erano sentiti alcuni brani in concerti precedenti; lì per lì la prima fu un fiasco, provocato in massima parte da un gruppo di disturbatori; Mariani però operò qualche taglio, lavorò ancora sull'esecuzione e via via conquistò il pubblico nel corso delle repliche. Non fu così invece con il *Lohengrin* diretto da Franco Faccio a Milano nel 1873: qui il fiasco fu irrecuperabile, attizzato dalle rivalità degli editori Lucca e Ricordi, dalla "ostilità mal celata di una parte dell'orchestra" (così scrisse il critico torinese Giuseppe Depanis, con tutto il rammarico del wagneriano momentaneamente sconfitto), dai malumori di una stagione poco felice, dalle animosità verso Bologna e altre poco musicali ragioni di questa sorta. Non mancarono certo voci di critici conquistati dalla musica e dall'esecuzione, ma non bastava qualche recensione a rimediare al danno prodotto dalle *clagues*; e fu così che a Milano non risuonò più Wagner fino al 7 settembre 1884, quando si riprovò, prendendola alla lontana, col *Rienzi* che in realtà non soddisfece né i verdiani né i wagneriani.

## La consacrazione scaligera di Wagner coincide anche con la presenza di Toscanini in Teatro: fu lui infatti a dirigere la fortunata ripresa dei *Maestri* nel 1898

Se a Milano per il momento non s'era fatto di più, tuttavia, era anche colpa di Giovannina Lucca. Nel 1883, infatti, Angelo Neumann, che aveva già diretto più volte l'intero *Ring* a Lipsia, Berlino, Londra, Stoccarda, aveva intrapreso una tournée italiana con una compagnia itinerante di 150 elementi il cui scopo era proprio far conoscere di città in città il ciclo del *Nibelungo*. Wagner aveva sovrinteso all'impresa direttamente con Neumann; nell'aprile 1883 proprio da Venezia, dove Wagner era morto due mesi prima, partì la prima tappa di queste rappresentazioni, che proseguirono poi a Bologna, Roma, Torino; da lì la tournée (prima di fermarsi al Politeama di Trieste, ormai sulla via del ritorno) si sarebbe dovuta spostare ancora al Dal Verme di Milano, ma Giovannina Lucca non concesse i diritti d'esecuzione e così al posto del *Ring* si fece il *Fidelio*. Va detto, tuttavia, che Wagner a Milano s'era potuto ascoltare più volte in concerto: in primo luogo alla Società del Quartetto, dove già nel 1880 con la collaborazione del Conservatorio era stata organizzata una serata tutta wagneriana diretta da Luigi

Mancinelli; e poco dopo la morte di Wagner un'altra serata analoga si tenne, nella primavera 1883, al Teatro Carcano, sempre per merito del Quartetto.

Alla Scala il nome di Wagner riapparve solo in due concerti del 1885, che includevano il Preludio del *Lohengrin*; e quando nel 1887 uscì il cartellone della nuova stagione senza menzione alcuna di titoli wagneriani, sul Mondo artistico, periodico milanese di punta, il recensore giudicò il fatto "inaudito". Ma l'ostracismo volgeva ormai al termine: in realtà il pubblico era pronto da un pezzo a far la conoscenza di Wagner; i problemi reali erano le baruffe fra editori. Quando Giovannina Lucca gli vendette la casa editrice, e insieme tutti i diritti sulle opere wagneriane, Ricordi si affrettò a programmare un *Lohengrin* alla Scala (8 marzo 1888); a dirigerlo fu di nuovo Franco Faccio, questa volta premiato dal successo. Ancora una volta, però, Bologna dava filo da torcere: già nel 1877 aveva tenuto a battesimo un'altra prima italiana con *L'olandese volante* (o *Vascello fantasma*, come si usava dire allora); e il 2 giugno del 1888 mise in scena addirittura il *Tristano e Isotta*, sotto la bacchetta di Giuseppe Martucci. Ma da questo momento in poi sarebbe cominciata la riscossa della Scala. Ormai acquisite le partiture wagneriane, e di conseguenza i diritti sulle rappresentazioni, Ricordi non indugiò più a mettere in cantiere un titolo che ancora non s'era mai ascoltato né visto sulle scene italiane: *I maestri cantori*, per il quale incaricò il giovane Puccini di preparare l'edizione italiana, con tutti i tagli necessari e un poco di *restyling* alle arie. Anche questa volta la concertazione fu affidata alla mano esperta di Franco Faccio, che era andato appositamente a Bayreuth per conformare l'edizione milanese alle disposizioni wagneriane.

Per Milano fu l'avvio di un vero ravvedimento in termini di repertorio e anche di mentalità. Non bastò che la Scala inserisse il titolo in cartellone, peraltro nella posizione favorita e prestigiosa di titolo inaugurale (la stagione di Carnevale-Quaresima si apriva a quei tempi subito dopo Natale): sulla Perseveranza il critico Giovanni Battista Nappi pubblicò anche una serie di articoli che introducevano al teatro wagneriano, al soggetto, persino alla sua genesi. Quest'attenzione a "preparare" il pubblico si confermò per tutti i titoli seguenti, inaugurando fra l'altro un approccio che smentiva l'idea di ascolto mistico o analoghe fumosità. Si cominciò anche a discutere di traduzioni; Ricordi usava la versione di Angelo Zanardini, che a Depanis sembrava "infelice", poco poetica e non sempre sensata. In ogni caso, la via era aperta e l'esperimento proseguì nel 1891, sempre come spettacolo inaugurale, con *Tannhäuser*; mentre l'inaugurazione del 1893 vide in scena la prima italiana della *Walkiria*, a cui sarebbero seguiti, in ordine sparso, *Il crepuscolo degli dèi* (26 dicembre 1896, un anno dopo la prima italiana avvenuta

a Torino), *Sigfrido* (26 dicembre 1899) e *L'oro del Reno* (sempre titolo inaugurale, dicembre 1903). Fu sempre la Scala a presentare, primo teatro italiano a osar tanto, l'intero *Ring* nel 1926, in due riprese consecutive fra gennaio e febbraio: evento tanto atteso che per l'occasione si modificarono persino gli orari dei trasporti pubblici.

La consacrazione scaligera di Wagner (inclusa la prima rappresentazione milanese del *Tristano*, a inaugurare la Stagione 1900-1901) coincide anche con la presenza di Toscanini in Teatro: fu lui, infatti a dirigere la fortunata ripresa dei *Maestri* nel 1898 e poi, di seguito, *Sigfrido*, *Tristano* e *Walkiria* (mentre nel 1903 *L'oro del Reno* fu affidato a Cleofonte Campanini). La decisione di proporre per intero il *Ring* nel 1926 sanciva una acquisita familiarità con le singole Giornate del ciclo, che erano state ormai più volte riproposte; tra i protagonisti delle prime rappresentazioni, fra l'altro, vi fu Giuseppe Borgatti, già *Tristano* nella prima con Toscanini e poi ripetutamente *Sigfrido* (senza contare che fu anche il primo Parsifal scaligero nel 1914). Sul podio invece dominò Ettore Panizza (1926-1927-1928; 1931), finché nel 1930 non venne a sovrintendere Siegfried Wagner come direttore musicale e regista.

Fino a questo momento, sulle scene italiane il *Ring* era sempre andato in scena con la traduzione di Zanardini. Fra il 29 marzo e il 3 aprile 1938 la Scala ospitò in tournée l'Opera di Monaco, che per la prima volta fece ascoltare il *Ring* in tedesco, sotto la direzione di Clemens Krauss e Max Lorenz come *Sigfrido*. L'anno seguente lo stesso allestimento (Oskar Walleck) fu ripreso, questa volta con i complessi scaligeri diretti da Gino Marinuzzi. Per trovare ancora una Tetralogia completa bisogna poi aspettare il Dopoguerra, nel 1950, con Furtwängler, Josef Herrmann come Wotan e Kirsten Flagstad come Brunilde (ma l'anno precedente Victor de Sabata aveva diretto la sola *Walkiria*): da questo momento in poi tutte le edizioni furono in tedesco.

In tempi più recenti, Cluytens dirige un *Ring* con la regia di Heinz Tietjen nel 1963, quando cadono i 150 anni dalla nascita di Wagner; negli anni Settanta, quando sta per compiersi il centenario della prima esecuzione, si vorrebbero presentare via via tutte le Giornate con la regia di Luca Ronconi e la direzione musicale di Wolfgang Sawallisch, per poi concludere riprendendo il ciclo a distanza ravvicinata; così nel 1973 va in scena *L'oro del Reno*, nel 1974 *La Walkiria*, nel 1975 *Sigfrido*, ma nel 1976, l'anno del centenario, il progetto si arena. Sarà Riccardo Muti a riprenderlo, ormai vent'anni dopo, fra il 1994 e il 1998, realizzando però solo *Walkiria* e *Sigfrido* con il regista André Engel: *L'oro del Reno* viene presentato invece in edizione da concerto (peraltro lodatissima) e il *Crepuscolo* coinvolgerà

un nuovo regista, Yannis Kokkos. Unitaria, invece, l'edizione del secondo centenario dalla nascita di Wagner, il cui avvio è del 2010 con *L'oro del Reno*, mentre nel giugno 2013 viene eseguito per due volte l'intero *Ring*: sul podio Daniel Barenboim, mentre la regia di Guy Cassiers ricorre, per le tante immagini fantastiche o in dissolvenza, ai video che rendono possibile mostrare scene così a lungo considerate irrealizzabili, dalla rupe infuocata al rogo finale, dal passaggio al Walhalla alle danze delle ondine nel Reno, dalla foresta alle profondità ctonie del regno nibelungico.



Arturo Toscanini, concerto di  
riapertura della Scala ricostruita,  
11 maggio 1946

# INDIRETTORI

# SUL PODIO DELL'ANELLO

di Angelo Foletto

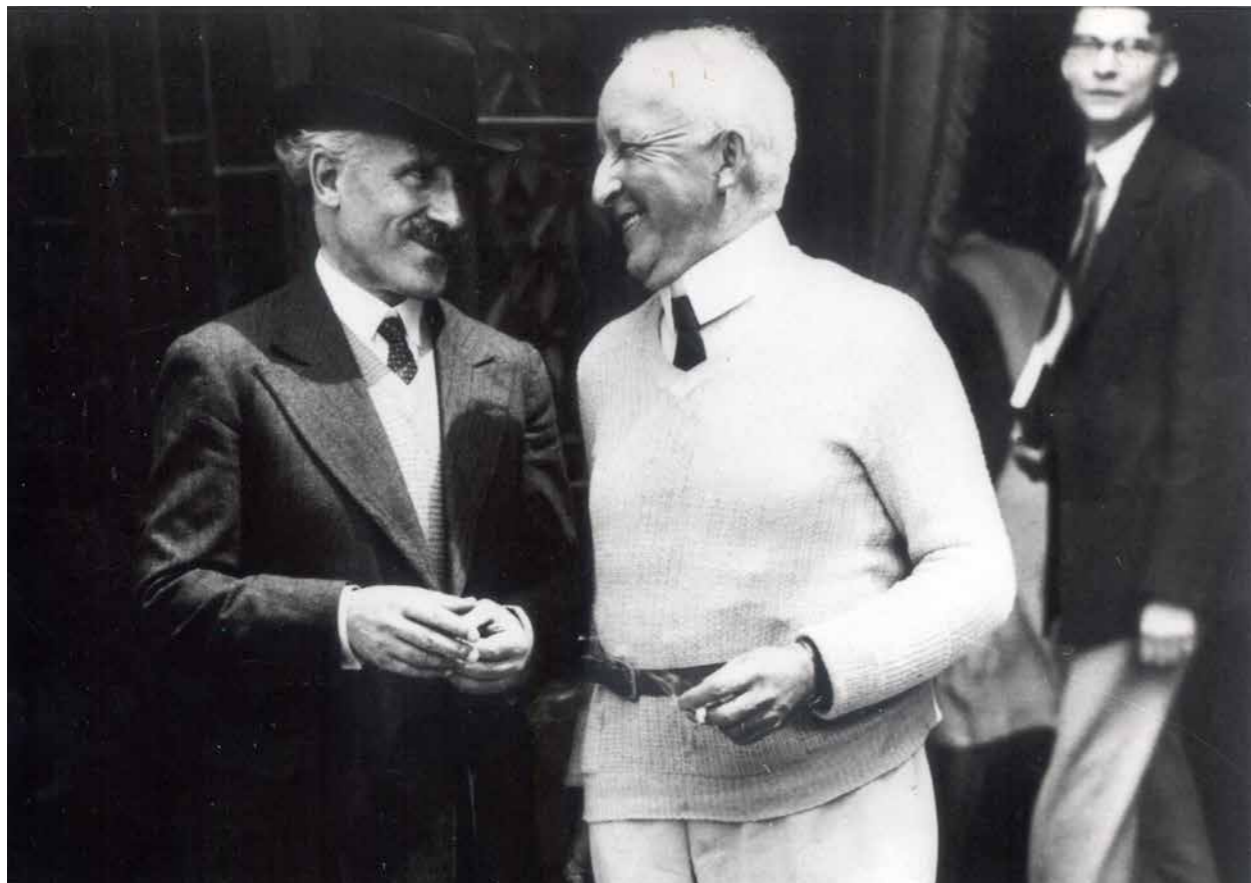
**Da Panizza a Barenboim, passando per Toscanini, Furtwängler, Cluytens e Muti: la Tetralogia wagneriana come banco di prova per la Scala e i suoi direttori**

“Tutta Milano parlava della Tetralogia”. Lo scrive nelle sue memorie Héctor/Ettore Panizza, il direttore argentino di nascita, poi milanese a tutti gli effetti, che nel febbraio del 1926 diresse la prima edizione dell'*Anello del Nibelungo* alla Scala, completa e in successione ortodossa. “Un’esperienza che il direttore musicale del Teatro deve fare”, sostenne Riccardo Muti alla vigilia della *Walküre* che inaugurò la Stagione 1994-1995 come promessa del successivo progetto-Tetralogia. “Il *Ring* è un lavoro assolutamente essenziale per un teatro; solo eseguendolo un teatro diventa adulto”, sentenziò Daniel Barenboim alla vigilia dell’ultima Tetralogia compiuta secondo protocollo: un solo direttore sul podio, un solo regista in scena, esecuzione di seguito ma con intervalli calibrati: “Perché in realtà il *Ring* è un’opera unica in quattro parti e va proposta col ritmo bayreuthiano: *Das Rheingold* e *Die Walküre* di seguito, poi con un giorno di riposo *Siegfried* e ancora dopo un giorno *Götterdämmerung*”. Era l’estate del 2013, a circa novant’anni dalla prima a Milano, nel 130esimo anniversario della morte di Wagner. Il compimento del ciclo che prende il via in queste settimane potrà esibire nel 2026 il titolo di Tetralogia del centenario scaligero, oltre che del 150enario della prima esecuzione assoluta a Bayreuth.

L’impresa del 1926 è raccontata nei dettagli da Panizza in *Medio siglo de vida musical: ensayo autobiográfico*: “Tre erano le settimane dedicate alla completa esecuzione di questo colosso e il successo fu tale che tutti i posti del Teatro erano sempre esauriti. Il pubblico era costituito da persone molto distinte e da una grande quantità di stranieri provenienti da ogni parte d’Europa [...] non parlo dell’esito, sarebbe ridicolo, precisa il Maestro, ripeterò solo che per quattro stagioni questo spettacolo da me diretto – si facevano tre riprese per stagione – formò parte del repertorio fisso del Teatro”. La cronaca di Panizza, che alla Tetralogia tornò nel 1931 – con un allestimento in parte rinnovato rispetto a quello che, un anno prima, con locandina vocale italiana identica, ebbe sul podio Siegfried Wagner – conferma che dopo qualche decelerazione, per effetto della Guerra e i postumi delle celebrazioni verdiane del 1913, la “Wagnerdämmerung” profetizzata da Giorgio Vigolo non c’era stata. Anzi l’onda-moda wagneriana era tornata ad appassionare il continente – “grande quantità di stranieri provenienti da ogni parte d’Europa” scrive Panizza – e i vedovi del maestro inseguivano i cartelloni che azzardavano le quattro opere insieme. In Italia del wagnerismo diffuso furono complici iniziative editoriali sofisticate ma alla portata di tutti: la pubblicazione,



Ettore Panizza



Arturo Toscanini e Siegfried Wagner

nel 1923, nella collana Biblioteca Sansoniana Straniera, della nuova edizione del testo delle Giornate “riveduto, con versione a fronte, introduzione e commento a cura di Guido Manacorda”, in formato ricercatamente tascabile, si aggiunse alla storica versione di Guglielmo Bassi dei libretti Ricordi (1903), fastosi nella copertina e nel formato-quasi libro, corredati dalle gloriose “Guide tematiche”. In realtà il fascino della Tetralogia, oggetto anche di pubblicazioni per ragazzi – *Il romanzo di Sigfrido* narrato da Diego Valeri e suggestivamente illustrato da Pinochi, ad esempio – fu più diffuso e popolare della reale presenza esecutiva. Tra il 1926 e il 1943 in Italia furono realizzati solo undici cicli completi: sette alla Scala, tre a Roma, uno a Torino.

Ma la storia direttoriale del *Ring* alla Scala ha un doppio avviamento. C'è quello per singoli titoli. A firma di Arturo Toscanini si apre il 26 dicembre 1899, serata inaugurale, con *Sigfrido*: protagonista è il ferrarese Giuseppe Borgatti, il tenore italian-wagneriano del momento. Prima italiana, tra l'altro. Era la prosecuzione

toscaniniana di un dialogo con i titoli di Wagner – riserverà a sé tutto il programma dell'ultimo concerto milanese (19 settembre 1952) e quello estremo e drammatico di congedo con la NBC Symphony Orchestra (4 aprile 1954) alla Carnegie Hall di New York – che aveva avuto ampia pratica nei precedenti anni. Di sua mano la prima italiana a Torino, il 22 dicembre 1895, del *Crepuscolo degli dèi* (non proprio integrale). A tali proposte avrebbe dovuto seguire la Tetralogia completa, ma il Maestro nel frattempo accettò l'incarico alla Scala dove il *Crepuscolo* – già diretto in prima milanese da Vittorio M. Vanzo nel 1896 – lo eseguì nel 1907. Mentre il 26 dicembre 1901, altra inaugurazione, e nell'anno della morte di Verdi – tanto per chiarire quanto le scelte toscaniniane fossero libere – diresse *Walkiria*. Ma già nel 1893 Edoardo Mascheroni aveva portato qui la prima Giornata.

La storia dei cicli completi, come s'è anticipato, prende il via ufficialmente nel 1926-27, sotto la responsabilità musicale di Panizza, che con Antonino Votto formò la coppia di diamante di assistenti-vice di Toscanini.



Wilhelm Furtwängler e Franco Capuana durante le prove di *Das Rheingold*, 1950

Nelle stagioni precedenti il compositore e direttore d'orchestra argentino aveva collaudato la propria fede wagneriana e convinto Toscanini ad affidargli l'impresa, dirigendo in successione *Sigfrido*, *Crepuscolo degli dèi* e *L'oro del Reno*: era il gennaio del 1926 e il progetto aveva avuto una premessa, due anni prima con *La Walkiria*. Che però la prima milanese della Tetralogia avvenisse alla Scala non era scritto. Anzi, avrebbe dovuto essere al Teatro Dal Verme; e già nell'aprile 1883, a poche settimane dalla morte del compositore. Angelo Neumann, impresario dalla vista commerciale lunga, aveva organizzato una leggendaria tournée europea dell'allestimento di Bayreuth, con la direzione di Anton Seidl. A contratti firmati e locandine stampate, la tappa milanese della compagnia – che poi fu applaudita a Venezia, Bologna, Roma, Torino e Trieste: quasi due mesi di repliche sold out e inesaudite richieste di prolungamento della serie di spettacoli a Napoli – fu vietata all'ultimo momento da un puntiglio di Giovannina Lucca, titolare della casa editrice concorrente di Ricordi che deteneva i diritti sull'esecuzione delle opere di Wagner in Italia. Fu un

grande caso cittadino: con tediosi strascichi giudiziari e pittoreschi risvolti di cronaca. Il convoglio che trasportava scene, costumi e attrezzatura nibelungica non arrivò in Centrale: fu deviato su un binario morto e lì rimase sotto sequestro per alcuni giorni. Il conte Francesco Dal Verme, proprietario del teatro, alla fine dovette accontentarsi di un concerto dedicato a Wagner e di un *Fidelio*.

Se si dovettero attendere oltre quarant'anni per la Tetralogia, alla Scala, il fascino unico del ciclo fu tenuto desto dalla predilezione dei direttori per due Giornate non sporadiche nei cartelloni. *Sigfrido* e *Walkiria*. I due titoli centrali, quelli più a protagonista. Nel secondo Dopoguerra, poi, il primato di *Walkiria* non fu in discussione: alla Scala fu programmata individualmente più volte (*Sigfrido* da solo mai), a partire dall'edizione diretta da Victor de Sabata nel 1949 (nuovo allestimento; ma *Walkiria* l'aveva già proposta nel 1934). Spettacoli e locandine di alta qualità: tra i direttori Herbert von Karajan, Wolfgang Sawallisch e Georges Prêtre. Letture di riferimento in assoluto: utili altresì a capire la proiezione

interpretativa che tali protagonisti avrebbero impresso ai loro *Ring*. In precedenza, e fino alla Seconda Guerra, il titolo più programmato e amato singolarmente era stato *Sigfrido*. Probabilmente in virtù della traccia narrativa “esotica” e romanticamente epica della Giornata e di un paio di generazioni di tenori italiani celebri proprio nel canto di Wagner: il “wagnerital”. L’aggettivo creato da Eugenio Gara per definire i connotati di voci wagnerianamente idiomatiche, in seguito riassunse nel complesso lo stile esecutivo italiano che – con la lingua degli spartiti: la “traduzione e versione ritmica” di Angelo Zanardini – fu di cartello in tutti i teatri non germanoglotti del mondo fino al Dopoguerra.

Sull’impresa Scala-*Anello del Nibelungo* del 1926 si soffermarono molto i giornali generalisti e non milanesi dell’epoca. A sottolineare l’entusiasmo del pubblico, l’impegno musicale (e produttivo), l’esito ottenuto da tutti gli artisti. Più pragmaticamente, Panizza nelle sue memorie ricorda le difficoltà a mettere insieme l’organico (“16 violini primi, 16 secondi, 12 viole, 10 violoncelli e altrettanti contrabbassi; un corrispondente numero di legni e ottoni, sei arpe e le tube fatte venire dalla Germania”) e l’artigianale soluzione adottata per migliorare il rapporto fonico tra voci e buca: “L’orchestra fu posta a un livello più basso rispetto alla platea e ai lati, dov’erano collocati gli ottoni, si sollevava una specie di cappa. *Loro del Reno* e il primo atto di *Walkiria*, data la strumentazione relativamente leggera, si eseguivano con l’orchestra posta 50 centimetri sotto il livello della platea; dal secondo atto della *Walkiria* fino al finale del *Crepuscolo degli dèi*, veniva abbassata di circa 1 metro”. Di fatto ogni ciclo nibelungico completo, a parte quelli importati che lo fecero ascoltare in lingua originale e nella stessa settimana – la prima volta nel 1938, con Clemens Krauss e i complessi dell’Opera di Stato di Monaco di Baviera – comportò grandi sforzi da parte del Teatro. E l’occasione per ospitare “direttori wagneriani” non italiani, nonostante esistesse una scuola nazionale di notevole preparazione e personalità che il pellegrinaggio di conoscenza-apprendimento diretto, a Bayreuth, lo praticarono più volte. Toscanini in testa.

Per la cronaca, e per la nostra generazione, il suono *reale* della Tetralogia alla Scala, cioè non affidato unicamente alla memoria altrui, rimonta al 1950. Marzo-aprile per l’esattezza: la prima Tetralogia al mondo montata da un teatro dopo la fine della Guerra. E ha corpo grazie a un filo, non una trasmissione radio. Il filo sui cui furono registrate in teatro, con residui magnetici di uso bellico, le recite dirette da Wilhelm Furtwängler per la prima volta nella buca scaligera per un’opera: nel pubblico c’era il giovane Claudio Abbado, che ne fu folgorato. Quel che ascoltarono i presenti allora, grazie a un cast da capogiro che cantò in tedesco, non fu solo una lettura che accende ancora entusiasmi – senza

dubbi, il miglior *Ring* furtwängleriano documentato in disco – ma un’occasione artistica unica. Per la prima volta a Milano sui leggi c’era tutta la musica di Wagner. “Mi ricordo ancora come ci furono portate in albergo le spesse partiture ed egli mi affidò il compito di tagliare le pagine che erano incollate a mucchietti” testimoniò la moglie Elisabeth: “Apparvero pagine vergini, nessuna delle quali era mai stata suonata alla Scala”. Un’eco della lezione di Furtwängler, gli ascoltatori di oggi l’hanno potuta cogliere nel passo oracolare e denso che Barenboim ha restituito al *Ring* un decennio fa. Così come l’eco se non l’impronta dell’antico stile-wagnerital definito da Toscanini, di certo lambito dagli insegnamenti di Votto, suo maestro, sostenne la lettura di Muti. Un’esposizione musicale isolata è stata l’edizione diretta da André Cluytens, un direttore che dedicò molta parte della sua vita a Wagner, ospite più volte a Bayreuth: nel 1955 fu il primo direttore francese invitato al Festival. Il terzo “straniero”: dopo Toscanini e De Sabata negli anni Trenta. Visionario e molto “gestuale” – fisicamente alla De Sabata, per certi versi – nel 1963 Cluytens rivelò alla Scala un Wagner libero nel fraseggio, organizzato coloristicamente oltre che “sinfonicamente”, narrativamente estroverso e irruente. Dionisiaco più che profetico. Dieci anni dopo nacque, ma si estinse dopo il *Rbeingold* con regia “vecchia” (esecuzione comunque memorabile) e due Giornate registiche ritenute non consone alla propria visione, l’edizione che avrebbe dovuto firmare Sawallisch (in predicato di essere l’interprete più wagnerian-scaligero del Dopoguerra avendo diretto tutti gli altri titoli d’autore). Senza eccessi epici, senza mitologie né nazionalismi poemati da puntellare con monumentalità sinfoniche o seriosità semi-oratoriali: come del resto fecero Ronconi/Pizzi in palcoscenico indicando la strada che Patrice Chéreau avrebbe fatta propria. Secondo una prospettiva che Karajan avrebbe eletto a misura e metodo musicale dei suoi *Ring* rivoluzionari. E che Massimo Mila, già nel 1958, proprio recensendo la *Walkiria* con la sua direzione (e regia), aveva spiegato osservando nel lavoro di concertazione dell’opera l’interesse ad “attu- tirne la muscolosa energia a vantaggio d’una raffinatezza di tratti e d’una introspezione psicologica”. Con l’abdicazione di Sawallisch si perse l’occasione per verificare come la visione direttoriale della Tetralogia si fosse evoluta: trasfigurata, “umanizzata” e immessa nella modernità interpretativa che il terzo millennio sta ulteriormente, recita per recita, mettendo a punto.

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI (9)



SOPRA  
Herbert von Karajan, 1962



SOPRA  
Birgit Nilsson, André Cluytens,  
*Siegfried*, 1963



SOPRA  
Georges Prêtre, *Die Walküre*, 1968



ritoccarenti di Lelli e Masoretto

SOPRA  
Riccardo Muti, Gabriele Schnaut,  
Waltraud Meier, Plácido Domingo,  
*Die Walküre*, 1994



SOPRA  
Violeta Urmana, Riccardo Muti,  
Mette Ejsing, *Das Rheingold*, 1996



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO(9)

SOPRA  
Daniel Barenboim, *Die Walküre*, 2010



SOPRA  
Simone Young, *Das Rheingold*, 2024

# LA LUCE ITALIANA DI MUTI

Intervista a Riccardo Muti  
di Nicola Cattò

**Dal debutto con *L'olandese volante* nel 1986 fino al *Crepuscolo degli dèi* alla Scala, Riccardo Muti ripercorre la sua esperienza con Wagner, autore senza cui non si può eseguire Bruckner né tanti altri autori che da lui discendono**

Il percorso wagneriano di Riccardo Muti iniziò con un'esecuzione in forma di concerto dell'*Olandese volante* a Philadelphia nell'ottobre 1986 e si concluse (per ora, almeno) una dozzina d'anni dopo, con il *Crepuscolo degli dèi* che aprì la Stagione 1998/1999 della Scala: in mezzo, ancora l'*Olandese* al Piermarini (marzo 1988), il *Parsifal* del 7 dicembre 1991 e, quindi, il progetto del *Ring*. La prima opera non fu, come da canone, *L'oro del Reno*, che venne proposta solo nel maggio 1996 in forma di concerto, ma *La Walkiria*, per Sant'Ambrogio 1994; *Sigfrido* arrivò nell'aprile 1997 e il citato *Crepuscolo*, con cambio di regista, l'anno successivo. Con il Maestro Muti abbiamo ripercorso la sua esperienza wagneriana e il modo in cui affrontò questo monumento musicale.

NC Tutto iniziò nel 1986 negli Stati Uniti...

RM Sì, ma sarebbe potuta andare diversamente: Wolfgang Wagner mi propose già nel 1972, venendo a sentirmi a Firenze, di dirigere l'*Olandese volante* a Bayreuth. Ma non ci ero mai stato, non avevo mai diretto Wagner e non mi sentivo pronto. Poi nel 1983 ci fu un secondo approccio, questa volta offrendomi

*Tannhäuser*: andai a Bayreuth per avere esperienza dell'acustica del teatro, ma confesso che avvertii una sorta di claustrofobia per l'ambiente, nonostante quel suono meraviglioso che veniva dalla buca (c'era Barenboim che dirigeva il *Tristano* con Waltraud Meier, che poi sarebbe stata l'eroina dei miei Wagner alla Scala) e quindi dissi di no ancora una volta. A ripensarci oggi, mi stupisco: perché Wolfgang Wagner aveva chiesto a un trentunenne quasi digiuno di repertorio tedesco di andare a Bayreuth? Probabilmente un'intuizione, come quella che ebbe Karajan quando mi invitò a dirigere il *Così fan tutte* a Salisburgo nel 1982...

NC Torniamo allora all'*Olandese* di Philadelphia: cosa ricorda?

RM Ero direttore musicale di quella meravigliosa orchestra e la ritenevo perfetta per sperimentare il mio debutto wagneriano: non è vero che l'*Olandese* sia vicino all'opera italiana, come talora si legge, ma il suo tessuto sinfonico fitto, il fiume di suono in cui le voci navigano (il contrario del primo Ottocento italiano) mi ha poi portato, in occasione dell'allestimento

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI



Riccardo Muti,  
*Die Walküre*, 1994

**“Ero direttore musicale di quella meravigliosa orchestra e la ritenevo perfetta per sperimentare il mio debutto wagneriano”**

scaligero della stessa opera, a pensare di affrontare il titolo più problematico di Wagner, il *Parsifal*. E lo dico sia sotto il punto di vista musicale (penso all’inizio del terzo atto) che teorico-filosofico, con quel contenuto che aveva fatto infuriare Nietzsche. Ma per quell’opera ebbi la fortuna di avere Plácido Domingo, con cui lavoravo dal 1973 (una *Aida* a Vienna), il cui calore mediterraneo facilitava sia la relazione con il mio discorso interpretativo sia il rapporto umano: d’altronde Wagner amava il canto italiano e in particolare Bellini, da lui ribattezzato “il soave siciliano”. Il *Parsifal* di Plácido non era, forse, ortodosso per i wagneriani di stretta osservanza, ma per noi era un balsamo. E con lui c’era Waltraud Meier, con cui nacque una forte intesa musicale, e che mi spiegò fin da subito che anche il tedesco può essere una lingua musicale: quando non succede è per la pigrizia dei cantanti, che si abbandonano all’articolazione troppo meccanica. Ed è vero: basta ascoltare la *Schwarzkopf*, o la *Ludwig in Mahler!*

NC Alla Scala il *Ring* mancava dagli anni Settanta, quando però Sawallisch e Ronconi non lo portarono a termine: lei si sentì quindi in dovere, come direttore musicale, di riproporlo?

RM Proprio così: il mio amore naturale andava verso il repertorio italiano e avvertivo la forte necessità di riportare opere che mancavano da troppo tempo (*La traviata* per tutte). Quindi sì, c’era un obbligo artistico per un teatro come la Scala di allestire un *Ring* e mi sono sentito in dovere di farmene carico. Senza Wagner non si esegue Bruckner e tanti altri autori che da lui discendono. Quindi iniziai un lavoro meticolosissimo, che partì dalla traduzione parola per parola dei libretti, perché volevo che, pur nel denso tessuto sinfonico, io avessi il controllo del significato di ognuna di esse, in ogni momento: un rapporto suono/parola diverso da quello verdiano (dove è più “verticale”), caratterizzato da una certa libertà, all’interno del fiume sonoro.

NC Quale suono aveva in mente per Wagner? Come l’ha ottenuto?

RM Molto mi avevano insegnato sia la visita a Bayreuth che il rapporto con le tre orchestre che all’epoca dirigeva di più, ossia la Philadelphia, i Berliner e i Wiener (con cui nel 2025 festeggiamo 55 anni di rapporto ininterrotto): eseguendo Brahms e Bruckner con loro avevo esperienza di quella densità di suono che volli poi riportare all’Orchestra della Scala. Fu un lavoro lungo, facemmo molte prove: rivedendo, ad esempio, il video della *Walkiria* si sente sia una “luce” italiana (anche se io non insisterei troppo su questo tema) sia lo spessore di suono nel registro grave degli archi, fatto non comune per i complessi del nostro Paese. E per *Sigfrido*, dove c’è un passo lunghissimo dei violini estremamente scoperto, tutte le mattine di prova per due settimane si iniziava con quello, come “ginnastica” musicale.

NC Ci furono problemi con le regie: André Engel fece *Walkiria* e *Sigfrido*, Yannis Kokkos il *Crepuscolo*.

RM Dopo *Parsifal*, per cui Cesare Lievi fece uno spettacolo meraviglioso, pensai di partire per il *Ring* con l’opera che era più nelle mie corde, ossia *La Walkiria*, per cui scriverai un cast di altissimo livello e, alla regia, André Engel. A me il suo lavoro piacque moltissimo, ma fu molto criticato, e ancora oggi non capisco perché: quel campo di papaveri era sia poetico che efficace. Forse spaventato dalle polemiche, Engel mi propose un impianto scenico per l’*Oro del Reno* molto diverso, più avventuroso e astratto, che io non accettai: non essendoci tempo per cambiare regista, optammo per la forma di concerto, ma con l’orchestra in buca e con minimi movimenti scenici, oltre che un gioco di luci efficacissimo. Difatti ebbe un grande

successo: d’altronde le grandi regie bayreuthiane di Wieland Wagner erano basate sulla luce. Poi passammo al *Sigfrido*, di cui invece ero convinto: uno spettacolo complesso e interessante, che però fu bocciato da parte della critica. Allora capii che si imponeva un cambio per l’ultima opera del *Ring*: chiamai Yannis Kokkos, che fece una regia tradizionale e di grande poesia, con un momento indimenticabile nella scena della Marcia funebre, con il grande cavallo bianco che si muoveva lentamente sul palcoscenico. Anche per il direttore d’orchestra quello è, d’altronde, il momento più commovente della Tetralogia. E alla generale avevo un ospite speciale...

NC Chi?

RM Il mio grande amico Carlos Kleiber, che era già venuto per la generale del *Parsifal* e tornò per il *Crepuscolo*: due opere che non aveva mai diretto e che non pensava potessero stare bene all’italico Muti! E a cena mi chiese: “Riccardo, ma non ti sembra che quella sia la marcia funebre per un gerarca fascista?”. Io, abituato alle marce funebri del Sud Italia, rimasi un po’ di stucco e non seppi rispondere... Ma in realtà ero convinto che *Parsifal* fosse l’opera perfetta per lui: glielo dissi e mi rispose, con la sua deliziosa ironia, che non aveva “le braccia abbastanza lunghe”!

NC La sua Brunilde nel *Sigfrido* e nel *Crepuscolo* fu Jane Eaglen, che con lei cantò anche *Norma*: una vicinanza spesso teorizzata ma raramente praticata.

RM La Eaglen era una cantante tipicamente wagneriana, con uno squillo luminoso negli estremi acuti, ma nella sua voce sentivo una morbidezza non sempre presente nelle cantanti tedesche impegnate in questo repertorio: pensai allora che potesse essere una buona *Norma* per la liquidità del suono. Era la *Norma* ideale? Forse no, ma ce n’era una in quegli anni? Io non l’ho trovata, almeno dopo la Scotto.

NC Mi ha prima citato Bruckner, la cui *Settima sinfonia* ha eseguito alla Scala lo scorso febbraio con i Wiener: cosa c’è di wagneriano nel compositore austriaco?

RM Sappiamo benissimo che Bruckner fu un adoratore di Wagner, da cui mutuò l’uso delle tube wagneriane, ma quando dirigo Bruckner ricordo sempre ai professori d’orchestra che era austriaco, non tedesco: lo strumentale, la complessità di scrittura possono ricordare Wagner, ma il suono viene da un musicista cresciuto in un ambiente rurale, permeato da un senso panico della natura. Questo non va trascurato, e certa pesantezza teutonica nell’eseguire Bruckner non rende giustizia al suo lirismo, al suo dipingere il Creato in musica: lo si capisce andando a Sankt Florian e

ascoltando il suo organo, con quei crescendo che hanno una grandiosità solenne e non bellica. Purtroppo poi la ricezione di Bruckner, come quella di Wagner e Beethoven, è stata contaminata dall’uso che ne fecero i nazisti. Ma Bruckner parte da Schubert, anzitutto: l’altra anima dell’Ottocento austriaco. E, come diceva Toscanini, il segreto è sempre “cantare”.

NC Toscanini fu, tra l’altro, grande interprete wagneriano; l’altro “polo” viene tradizionalmente identificato in Furtwängler. Lei a chi si rifà maggiormente per questo repertorio?

RM Conosco poco il Wagner di Toscanini, ma ho ben presente la sua lettura dell’Ouverture del *Tannhäuser*, opposta rispetto a quella di Furtwängler: entrambe magnifiche, ma figlie di due mondi e due culture tra loro lontane. Nel mio modo di fare Wagner, quindi, non ho preso a modello Toscanini, per scarsa frequentazione, ma semmai il punto di riferimento ideale è il *Tristano* di De Sabata. Senza dimenticare il Wagner di Guarnieri, che lo stesso Karajan, durante una cena a Berlino, mi indicò come un maestro inconfondibile del suono orchestrale.

NC Maestro, dopo il 1998 lei non ha più frequentato Wagner in teatro, ma anche in sede di concerto solo occasionalmente ne ha dirette le più celebri pagine sinfoniche: come mai?

RM Ho diretto recentemente l’ouverture del *Tannhäuser* a Chicago, così come quella dell’*Olandese volante*; senza dimenticare la *Kaisermarsch* che proposi per la riapertura della Fenice nel 2003. Ma in genere vedo Wagner come puro compositore operistico, che ha bisogno del palcoscenico, a differenza di Verdi, le cui sinfonie possono avere vita autonoma. Insomma, le operazioni come il *Ring* sinfonico non fanno per me!

# IN ORCHESTRA CON BARENBOIM

di Luca Ciammarughi

**Attraverso i ricordi di alcuni Professori d'orchestra della Scala, si rievoca il *Ring* diretto da Daniel Barenboim nel 2013. Un'esperienza musicale in cui il tempo smetteva di essere quello degli orologi per diventare tempo della musica**

Andato in scena alla Scala fra il 2010 e il 2013, il *Ring* di Wagner diretto da Daniel Barenboim, con la regia di Guy Cassiers (subentrato a Klaus-Michael Grüber, scomparso nel 2008), ha lasciato sicuramente un segno profondo non soltanto nel pubblico, ma anche nei professori d'orchestra scaligeri che hanno preso parte all'impresa. L'eccezionalità di questa produzione fu legata a un fatto speciale: nella seconda metà del giugno 2013, per due settimane dai ritmi bayreuthiani, la Scala mise in scena una doppia rappresentazione della Tetralogia nello spazio di due settimane. La circostanza fu eccezionale, perché alla Scala il *Ring* non veniva rappresentato nell'arco di una settimana dal 1938, quando Clemens Krauss lo aveva concertato con i complessi dell'Opera di Stato di Monaco (Wilhelm Furtwängler nel 1950 l'aveva diretto in un mese).

Il clarinetista Stefano Cardo, entrato nell'Orchestra del Teatro alla Scala nel 2007, ricorda con particolare vividezza l'esperienza del *Ring* con Barenboim, preceduta proprio nel 2007 dal *Tristan und Isolde*. "Essere diretti da Barenboim era come andare a scuola ogni giorno. Non si trattava solo di lavorare. Raramente ho percepito una tale

capacità di accorgersi di qualsiasi infinitesimale imperfezione di intonazione. Costruire il *Ring* con lui significava, prima ancora che approfondire questioni di fraseggio e di filosofia wagneriana, affrontare le questioni tecniche con un musicista dalla competenza stellare". La violinista scaligera Agnese Ferraro parla di "prove molto dense ma funzionali nella loro complessità a superare le difficoltà tecniche e d'insieme, oltre che a entrare nel carattere e nello spirito wagneriano. Da violinista, ho apprezzato la sua competenza anche nel mio ambito (come in ogni altra sezione!); è stato molto istruttivo il suo modo tecnico di suggerire diteggiature e arcate coerenti e funzionali all'agogica e al timbro che voleva ottenere per determinate atmosfere, oscure o trascendenti che fossero". Ancora Cardo sottolinea che, dal punto di vista della dinamica, Barenboim mirava a rischiare, ovvero andare agli estremi. "Se non viene, non viene": meglio un'idea realizzata imperfettamente ma portata con convinzione fino in fondo che un'occasione persa. Coerentemente con ciò, lasciava i cantanti il più possibile liberi di esprimersi e osare, senza imporre un controllo maniacale a scapito di un trasporto più passionale (storico, in tal senso, il suo rapporto empatico con Waltraud Meier).

FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO(9)



Daniel Barenboim,  
*Die Walküre*, 2010



SOPRA  
Simon O'Neill,  
*Die Walküre*, 2010

Anche se, per indisposizione di Barenboim, la *Götterdämmerung* fu diretta – nelle due settimane wagneriane – da Karl-Heinz Steffens, Cardo ricorda comunque “l’emozione profonda di poter fare tutto il *Ring* in uno spazio temporale così ristretto, arrivando in tal modo davvero a comprenderlo come un’opera unica. Barenboim teneva moltissimo a questa unità e sottolineava di continuo i legami fra i quattro drammi”. Dal punto di vista del rapporto con i singoli musicisti, “Barenboim ci metteva sull’attenti quando si accorgeva che subentrava una forma di routine, ovvero quando – come può capitare per stanchezza – qualcuno suonava in maniera passiva. Per lui, soprattutto in un compositore intenso come Wagner, era meglio sbagliare in maniera convinta e partecipe, piuttosto che fare solo le note corrette senza reale partecipazione”. Al colore scuro, quasi cupo, e abissale del *Ring* firmato Barenboim/Cassiers corrisponde ciò che Cardo ci racconta a proposito dell’importanza di “concepire la passione innanzitutto come dolore, in un modo molto tedesco, diverso da quello dei latini. Barenboim ci chiedeva un Wagner ben poco sentimentale, pervaso invece da un dolore metafisico e da quell’aura crepuscolare che è nel titolo stesso dell’ultima Giornata”.

Dal punto di vista strettamente musicale, il *Ring* scagliato di Barenboim è stato contraddistinto da un’attenzione fuori dall’ordinario verso il ritmo. Cardo racconta di quanto il direttore insistesse sul cosiddetto “ottavo wagneriano” (o altro valore che seguisse una nota puntata), da suonare *breiter* (ovvero più largo), quindi all’opposto rispetto al cosiddetto “punto alla francese”. Si tratta quasi di trattenere il tempo, invece che pensare la nota rapida come direzionata verso quella successiva: un modo di concepire il ritmo organicamente e non metronomicamente, che affonda le sue radici nella lezione di Furtwängler. Questa visione di ampio respiro corrispondeva anche a una particolare ricerca sonora: gli estremi dinamici dovevano esserci, ma il *fortissimo* non doveva mai risultare “schiacciato”. Come sottolinea anche Agnese Ferraro, una frase ricorrente durante le prove, quasi un mantra, era: “Il ritmo è una responsabilità individuale”. Questa affermazione rientra nell’idea che ogni singolo professore d’orchestra partecipa attivamente in prima persona al risultato finale. Persino un compositore dalle sonorità spesso titaniche come Wagner può essere affrontato dunque secondo un’ottica cameristica. “Nonostante la monumentalità delle composizioni e degli organici, quello che Barenboim non ha mai smesso di sottolineare – continua Ferraro – è stata l’importanza dell’ascolto di chi aveva la voce principale o la struttura ritmica preponderante. Come si fa tra persone civili ed educate, anche all’interno di una compagine di più di cento musicisti è fondamentale il rispetto timbrico e ritmico di chi ‘parla’ in quel

momento, con la stessa attenzione che si ha facendo musica da camera, con la volontà di suonare insieme in modo equilibrato senza prevaricazioni”.

C’è, infine, l’aspetto ideologico. Cardo sottolinea che Barenboim affermava: “Io ho sempre suonato Wagner”. Nel momento in cui dirige, Barenboim rende il suo servizio al Wagner compositore, mettendo in secondo piano (nel momento del far musica, beninteso) le questioni ideologiche extra-musicali – per esempio l’annosa questione dell’antisemitismo wagneriano. Come ci racconta Agnese Ferraro, è piuttosto l’aspetto etico a essere al centro di tutto: “Barenboim ci ha sempre voluto dimostrare che abbiamo in prima persona la responsabilità civile di essere portatori di pace e armonia, perché ‘la cultura non è solo estetica ma anche etica’. Fondamentale in tal senso il suo impegno sociale attraverso la West-Eastern Divan Orchestra, che riunisce musicisti provenienti da Paesi e culture storicamente nemiche”. Daniele Morandini, Primo trombone del Teatro alla Scala dal settembre 2012, ricorda: “Il mio primo anno alla Scala fu di fatto quello dell’anniversario Verdi/Wagner. Venivo dalla Filarmonica di Israele, dove Wagner non veniva mai eseguito. Ero un foglio bianco e ricevetti per il mio primo Wagner l’imprinting di colui che considero il più grande wagneriano contemporaneo. Il suo lavoro sul suono era unico, così come la sua capacità di renderci parte di un percorso umano. Ciò che ricordo con precisione è che i drammi musicali sembravano durare con lui quindici minuti, invece che cinque o sei ore: il tempo non era più quello degli orologi, ma della musica”.

# UN RING A QUATTRO MANI

**Intervista a Simone Young  
e Alexander Soddy  
di Oreste Bossini**

**Per la prima volta, due direttori d'orchestra condividono equamente la direzione di una nuova produzione del *Ring des Nibelungen* alla Scala. Simone Young e Alexander Soddy raccontano questa sfida unica, resa possibile dalla loro comune eredità wagneriana e da una visione musicale condivisa**

Che un maestro ceda a un collega la direzione di alcune recite dello stesso spettacolo è una cosa normalissima a teatro, ma che due direttori condividano alla pari una nuova produzione del *Ring des Nibelungen*, come succede alla Scala con Simone Young e Alexander Soddy dopo la rinuncia di Christian Thielemann a dirigere il Ciclo, non è normale per niente, anzi è un *unicum* senza precedenti. È capitato molte volte, naturalmente, che una produzione del *Ring*, a Bayreuth come in altri grandi teatri, fosse ripresa negli anni successivi con un nuovo direttore d'orchestra, ma che due artisti partecipino fin dall'inizio alla costruzione dello spettacolo e alle scelte interpretative particolarmente complesse e delicate dell'immenso racconto epico di Wagner è un fatto veramente sorprendente, e probabilmente possibile soltanto grazie a un fortunato allineamento di vari pianeti musicali, il più importante dei quali è il fatto che entrambi – Simone Young per rapporto diretto e Soddy proprio tramite l'apprendistato con la direttrice australiana – provengono da una tradizione

wagneriana che risale a Daniel Barenboim, ultimo maestro a dirigere il *Ring* alla Scala tra il 2011 e il 2013 in una produzione di Guy Cassiers.

**OB** Un progetto così inusuale, insomma, è stato frutto di una scelta o della necessità?  
**SY** In effetti all'inizio è stata una necessità, perché Thielemann ha comunicato molto tardi che non avrebbe potuto dirigere il *Ring*, e né io né Soddy avevamo il tempo per sostenere da soli un impegno del genere, le nostre agende non lo consentivano. Così è nata l'idea abbastanza unica e speciale di affrontare il progetto insieme, cosa possibile in definitiva perché entrambi abbiamo lo stesso punto di partenza. Soddy è ormai da tempo un grande direttore del tutto indipendente e con una propria personalità musicale, ma ha cominciato a entrare nel mondo del *Ring* con me vent'anni fa, quando ero direttrice musicale dell'Opera di Amburgo. Alexander era il mio primo maestro accompagnatore al pianoforte, così come io stessa sono stata assistente di Barenboim al pianoforte

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



FOTOGRAFIA DI CHRISTIAN KLEINER





FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO (9)

Klaus Florian Vogt, Elza van den Heever,  
*Die Walküre*, 2025

trent'anni fa a Bayreuth. In altre parole, la nostra idea del suono, la nostra visione del *Ring* ha un'origine comune nella tradizione di Bayreuth, che risale ovviamente, ancora prima di Barenboim, a Wilhelm Furtwängler, che è stato un punto di riferimento importantissimo per Daniel. Aver lavorato al pianoforte con personaggi come Barenboim – e Soddy in seguito con Kirill Petrenko, sempre a Bayreuth – è probabilmente il motivo che ci ha permesso di dare vita a questo progetto così speciale. Non credo, altrimenti, che sarebbe possibile condividere il podio con un altro direttore. Nell'autunno scorso, per *Das Rheingold*, è stato quasi un miracolo, riuscendo a incassare i giorni di prove e di recite tra i rispettivi impegni, cosa che è avvenuta anche per *Die Walküre*, come in un puzzle, ma questo è stato possibile non solo perché musicalmente partiamo dallo stesso punto, ma anche perché abbiamo lavorato in precedenza con gli stessi cantanti del cast di questo *Ring* a Vienna, a Monaco, a Parigi, a Berlino. In altre parole, si è formata come una specie di famiglia, nella quale si parla la stessa lingua e si dividono le stesse idee musicali.

AS Sì, non penso che sia mai stato fatto prima, è

una situazione abbastanza unica, ma alla fine ritengo che sia un fatto molto interessante, in grado di rivelare forse nuovi aspetti del nostro lavoro. L'idea del *Ring* è talmente vasta che è come se convivessero all'interno del Ciclo quattro opere di natura diversa, che mettono in luce aspetti molto differenti.

SY Avevo fatto un'esperienza analoga a Berlino con Barenboim, ma soltanto per la *Götterdämmerung*. Io avevo diretto le prove d'orchestra, poi Daniel è arrivato per l'insieme finale, dopodiché lui ha diretto il primo ciclo del *Ring* e io la ripresa. Ma lì è stato possibile perché io sono entrata nel suo mondo, nel suo modo di interpretare Wagner, una sorta di visione tridimensionale della sua musica. Credo che ciò dipenda dal fatto che entrambi, così come Soddy, veniamo dal pianoforte. Per un pianista che diventa direttore c'è sempre l'idea del peso verticale del suono che si sviluppa in orizzontale nel tempo. Peso non vuol dire forza, aggressività, bensì affondo, attrazione verso il centro di gravità. Questa è l'idea del suono che cerchiamo in Wagner. Dico sempre all'orchestra di pensare a Schubert, di cercare un suono sostenuto, profondo ma non troppo forte. Soddy e io abbiamo

## “Soddy e io abbiamo gli stessi obiettivi musicali e forse è l'inizio di un modo nuovo di lavorare”

gli stessi obiettivi musicali e, come ha detto Alexander, forse è l'inizio di un modo nuovo di lavorare, perché credo che sia molto stimolante per l'orchestra e per i cantanti confrontarsi con due personalità musicali che sono legate ma non identiche.

AS Sono d'accordo, è esattamente quello che penso anch'io. La produzione di un ciclo così imponente come il *Ring* vive della flessibilità e immediatezza con cui si sviluppa il racconto. Le basi sono le stesse, ma la maniera immediata e spontanea di prendere le decisioni di volta in volta offre una nuova dimensione al mondo rappresentato in teatro. L'idea di suono che ho imparato da Simone all'inizio della mia carriera rimane in me, ma entrambi abbiamo diretto Wagner fin dagli inizi e abbiamo interiorizzato il testo e l'andamento drammatico del *Ring*, quindi non c'è niente di dogmatico, un canone rigido di sistemi su come dirigere il repertorio. L'aspetto straordinario della musica consiste nella profonda conoscenza di quegli aspetti che permettono di essere spontanei. E ritengo che questo valga anche per i cantanti, che sono così esperti e musicali che possono solo godere i benefici e divertirsi essendo sottoposti contemporaneamente a stimoli differenti, in grado di diventare potenti elementi creativi.

SY Per un artista è importante dimenticare i problemi tecnici durante la recita, il lavoro sui dettagli è già stato fatto nelle prove. Nel momento dello spettacolo, della performance dal vivo, bisogna avere la sensazione di creare qualcosa di nuovo, di spontaneo, come se nascesse in quel momento. Naturalmente ci sono anche artisti che ripetono tutte le sere le stesse cose, gli stessi cliché, ma trovo che la formula che stiamo sperimentando qui sia molto stimolante, in fondo è un nuovo approccio al teatro musicale, e funziona.

AS Penso anche che un approccio di questo tipo sia particolarmente interessante in questa musica. Ricordo di aver diretto a Bayreuth, quand'ero assistente di Kirill Petrenko, gran parte del *Ring* durante le prove che lui ha potuto ascoltare, così come ha fatto Simone con Barenboim prima di me. Amici comuni mi hanno detto che è stato un esercizio estremamente utile, perché il suono prodotto quando si lavora con orchestre di questo livello, come quella di Bayreuth o quella della Scala, è così mutevole a seconda di chi è il direttore, di come si pone, di come si muove. Questo mi sembra molto interessante, perché indipendentemente da come senti questa musica e dal fatto che l'impostazione generale è simile, l'orchestra è un organismo estremamente duttile e reagisce sul momento in maniera viscerale. Quindi, ripeto, credo davvero che sia un grande vantaggio essere sottoposti a stimoli così diversi.

OB Questo è un tema interessante, anche per altri motivi. Entrambi avete diretto al Festspielhaus di Bayreuth, che ha delle caratteristiche uniche dal punto di vista del suono. Simone Young è stata anche la prima donna invitata a dirigere un ciclo del *Ring* a Bayreuth. L'orchestra è sistemata su strati sempre più profondi nel cosiddetto golfo mistico, fino a scendere di oltre due piani sotto il livello del podio. L'impressione è che un direttore debba avere un atteggiamento molto diverso verso l'orchestra a seconda del luogo. A Bayreuth, il compito principale del direttore sembra quello di guidare in un certo senso il suono che nasce dentro quelle profondità, e probabilmente risulterebbe controproducente stimolare troppo l'orchestra. In un teatro come la Scala, al contrario, il direttore forse ha la necessità d'incalzare l'orchestra per ottenere un certo tipo di suono.

SY In effetti è così, è una delle cose che ho imparato la scorsa estate dirigendo il *Ring* a Bayreuth. Non esiste un'altra buca d'orchestra al mondo che possa restituire il suono iniziale del *Rheingold* come al Festspielhaus, questo è un fatto indiscutibile. Ma quando Wagner ha scritto *Das Rheingold* il teatro non esisteva, non era ancora stato costruito. Quel suono era prima di tutto nella mente di Wagner, e io penso che il mio lavoro sia di cercare il suono che l'autore aveva in testa in ogni teatro dove dirigo. Ho diretto il *Ring* ad Amburgo, a Berlino, a Vienna, a Monaco, tutte acustiche estremamente diverse, ma l'idea centrale resta la stessa. È un suono sinfonico che viene dal Romanticismo tedesco, che parte da Beethoven e Schubert e continua con Bruckner. Noi non suoniamo soltanto Wagner; personalmente ho diretto oltre cento opere, di cui almeno diciotto di Verdi, un

**“Credo che sia molto stimolante per l’orchestra e per i cantanti confrontarsi con due personalità musicali che sono legate ma non identiche”**

repertorio che va da Mozart fino ai giorni nostri. Ogni opera ha caratteristiche particolari e problemi specifici, e l’esperienza fatta in un certo tipo di repertorio contribuisce a interpretare tutto il resto. *L’Aida* fatta a Vienna, per esempio, mi aiuta a dirigere *Die Walküre* a Milano. La cosa affascinante di questo lavoro è che ogni giorno, in ogni prova, in ogni recita si impara qualcosa, specialmente con il *Ring*. Da un regista all’altro cambia l’impostazione dello spettacolo, e di conseguenza ogni frase del cantante acquista un significato diverso e va affrontata in maniera diversa. La parola del cantante inizia con un suono particolare, che sia una “m”, un “de” o un “sch”, e noi dobbiamo ritrovare quel tipo di suono anche in buca, perché l’orchestra non fa parte solo della musica ma anche del testo. Con David McVicar il lavoro è fantastico, perché la sua idea dello spettacolo nasce da una conoscenza assoluta del testo di Wagner, così come avviene per tutti gli artisti del cast, che hanno una padronanza e una consapevolezza perfetta delle parole che cantano. Per questo l’esperienza del teatro è così incomparabile, per la continua e infinita ricerca e scoperta di nuove sfumature, di nuove possibilità.

AS Per tornare alla domanda iniziale sul rapporto tra il suono e gli spazi, è stata una delle prime cose di cui abbiamo parlato con Simone tanti anni fa. Posso dire, ricordando quando ho avuto la possibilità di dirigere a Bayreuth, che non si impara mai abbastanza sul suono di Wagner quanto dirigendo un’ora nel Festspielhaus, ed è incredibile quello che abbiamo

imparato lavorando con quella meravigliosa orchestra e con grandi artisti come a Bayreuth. Ma devo anche aggiungere che ogni grande orchestra, non importa se a Parigi, a Londra, a Vienna, ha qualcosa da offrire di particolare. Certamente la responsabilità di un direttore d’orchestra è di raggiungere un certo ideale di suono, formato con lo studio e l’esperienza, ma credo che sia altrettanto importante saper ascoltare quel che di nuovo e di diverso possono donarti i musicisti con cui lavori. Oggi il livello dei musicisti è molto alto dappertutto, e ciascuno di noi ha fatto esperienze in tutto il mondo. Io sono inglese, Simone australiana, ci siamo perfezionati in Germania, lavoriamo in Italia, in Francia. Qui l’orchestra per esempio ha una flessibilità eccezionale, una capacità unica di ascoltarsi l’un l’altro e di seguire il palcoscenico. L’aspetto straordinario di questa sorta di *koiné* artistica è che si trova ovunque qualcosa da imparare, visto che dirigiamo così tanto e tanti repertori diversi. Sempre che si sia disposti ad ascoltare, che è la cosa più importante, non c’è niente di dogmatico.

SY È importante sottolineare questo aspetto, perché noi non pretendiamo di fare le stesse cose in ogni teatro. Ogni orchestra di alto livello ha già un proprio suono particolare, tutto il resto lo aggiunge l’esperienza e l’insegnamento del direttore. Vorrei sottolineare anche un’altra cosa che ci unisce nel lavoro, il fatto che entrambi abbiamo senso dell’umorismo. Si ride molto durante le prove e a mio avviso questo è particolarmente importante in Wagner, perché le idee sono così profonde, così tragiche – pensiamo per esempio a temi come il potere contro l’amore, l’ideologia contro l’umanità – che risulta immediatamente evidente quanto il *Ring* sia ancora attuale, anzi al di là del tempo, dal momento che parla di sentimenti provati dagli uomini in ogni epoca. Forse è semplicemente la tragedia dell’umanità, ma rimane senz’altro il cuore di questa musica. È musica di teatro, è musica che respira, è bellissima e terrificante allo stesso momento.

AS Una cosa altrettanto importante è che la nostra formazione affonda le radici nella grande tradizione del *Kapellmeister*, ovvero del direttore d’orchestra abituato a dirigere tutto il repertorio. Naturalmente ciascuno di noi si sente più vicino a certi autori, a determinate partiture, ma non vogliamo diventare degli specialisti. Dobbiamo crescere con l’intero repertorio, da Mozart a Strauss, Verdi, Puccini, perché ogni titolo influenza il resto del lavoro. Questo è molto importante, dal momento che sappiamo per esperienza quanti cliché circolino attorno a certi autori. Forse chi non conosce Wagner intimamente è portato a pensare che sia tutto pesante, lungo, lento, denso o profondo, mentre di fatto aveva una dimensione che apparteneva a Schubert. Qualche volta mostra di essere leggero, drammatico, flessibile,



Michael Volle, Okka von der Damerau,  
*Die Walküre*, 2025

romantico, luminoso e bello come Puccini, in realtà sono più vicini di quanto si pensi. Ritengo che sia un messaggio importante da dare al pubblico, perché rinchiudersi nello specialismo significa diventare a propria volta un cliché e perdere autenticità.

SY Quando si parla della Scala e della sua orchestra, bisogna ricordare che si tratta di un teatro con una grandissima tradizione, dove hanno lavorato i più grandi maestri. È un privilegio dirigere un’opera qui. La mia prima opera alla Scala è stata *Peter Grimes* di Britten, che ha un linguaggio forse non proprio connaturato alla tradizione italiana. Ma l’intelligenza, il senso del teatro di questi fantastici musicisti mi ha permesso di guidare il suono in una direzione forse per loro nuova. Lo stesso accade con Wagner, e la cosa che trovo veramente sorprendente è sentire come cambia l’orchestra nel momento in cui arrivano i cantanti. La vera natura di questa orchestra è l’opera, e me ne sono accorta il giorno della prima prova all’italiana, con cantanti e orchestra assieme, sia nel *Grimes* che in *Rheingold*. Lì mi son detta “ecco, ci siamo”, perché questa è un’orchestra che vive, che respira con i cantanti, e questo è davvero qualcosa di speciale.

OB Simone Young, vorrei evitare di portare il discorso sul ruolo della donna come direttrice d’orchestra. Ormai ci sono sempre più donne che dirigono orchestre, e lo fanno magnificamente come Lei. Mi chiedo, tuttavia, se un’epoca come il *Ring* non possa essere sentita in maniera diversa da una donna, rispetto a un uomo. Un’opera come *Die Walküre*, per esempio, mette in luce una serie di temi, dall’*amour fou* del primo atto all’esperienza della maternità, al rapporto tra padre e figlia, che forse la sensibilità femminile legge in maniera diversa da un direttore uomo.

SY Mi hanno fatto altre volte questa domanda, ma per me è impossibile rispondere, per il semplice fatto che non sono mai stata un uomo! Non saprei dire se sento queste cose in maniera diversa perché sono una donna. Penso che per un artista sia importante avere sia forza che sensibilità, e mi sembra che spesso si tenda a fare un’equazione troppo semplice tra maschile uguale forza e femminile uguale sensibilità. Non credo che questo sia vero. Un artista deve avere abbastanza immaginazione da immedesimarsi



Michael Volle, Camilla Nylund,  
*Die Walküre*, 2025

in ogni personaggio, da calarsi in ogni contesto. Come direttrice io devo essere allo stesso tempo Wotan e Brünnhilde, Siegmund e Sieglinde, tutte le Valchirie e anche Hunding in quel momento. Quando dirigo, posso diventare qualunque personaggio. Noi siamo artisti, e in fondo chi è il direttore? Un musicista il cui strumento è l'orchestra.

AS Ogni grande opera d'arte contiene in sé qualcosa di universale. Naturalmente le nostre esperienze personali hanno un peso nel definire i temi che ci stanno a cuore. Io, per esempio, sono padre di due ragazze, quindi adesso sento il finale della *Walküre* in maniera molto più commovente, piango più di quanto ero solito fare prima, dal momento che ho un termine di paragone. Ma non c'è un dramma di Shakespeare, un'opera d'arte o di teatro che non trascenda le divisioni di genere, tra maschio e femmina o qualsiasi altra direzione prenda la sessualità, perché alla fine, in verità, è di gran lunga più essenziale il tema umano. Quello che è davvero affascinante e potente nel *Ring*, e che provando con McVicar risulta lampante, è che la musica parla del potere e della corruzione, del bene e del male, della verità e della menzogna, di nascon-

dere o tener fede ai patti. Mi rendo sempre più conto che questo travalica ogni nostra divisione tra uomo e donna, o di altro tipo, ed è per questo che oggi questa musica è sempre più necessaria.

OB Il *Ring des Nibelungen* è un lavoro gigantesco, realizzato nell'arco di oltre vent'anni. È incredibile come Wagner sia riuscito a tenere insieme questo sterminato racconto in un tempo così lungo, scrivendo nel frattempo altri due capolavori come *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg*. Si avverte questa continuità nella musica?

SY Certamente sì, ma bisogna tener presente che Wagner ha scritto prima il libretto e l'ha composto a ritroso. All'inizio ha scritto *Götterdämmerung*, poi ha pensato che bisognasse raccontare la storia di Sigfrido, poi quella di Brunilde, e infine quella del *Rheingold*. Di conseguenza, quando ha iniziato a comporre la musica, partendo dal *Rheingold*, sapeva già dove sarebbe andato a finire. Alexander e io, vent'anni fa, abbiamo fatto un lavoro sugli autografi di Wagner, a Bayreuth; siamo stati per settimane a esaminare le

partiture con le sue correzioni. Ho ancora davanti agli occhi la partitura della *Götterdämmerung*, e mi chiedo come sia possibile che una persona un giorno si sia seduta al tavolo e sia stata capace di tirar fuori dalla propria immaginazione tutto questo. Vale per Wagner, ma anche per Verdi, per Puccini, per i dipinti di Botticelli, per i drammi di Shakespeare: come può un uomo avere un'immaginazione così grande da inventare questi capolavori? Noi abbiamo il privilegio di seguire le orme di questi giganti.

AS Vorrei aggiungere due cose interessanti rispetto alla sua domanda. Tutti i *Leitmotive* che nella *Götterdämmerung* formano un tessuto strettamente intrecciato, in *Rheingold* li abbiamo già sentiti in forma seminale, sebbene ci sia una separazione temporale così ampia. Wagner aveva già in mente un mondo pronto per essere composto. Ma si sente una frattura tra la prima parte, fino al secondo atto di *Siegfried*, e il rimanente. È affascinante, soprattutto per il peso e le dimensioni dell'orchestra. Il terzo atto di *Siegfried* diventa improvvisamente uno spazio molto più ampio, enorme in termini di equilibrio sonoro e sfide per l'orchestra, e sappiamo che nel frattempo Wagner ha scritto il *Tristano e I maestri cantori*. Certamente è affascinante, ma se si considera il tempo impiegato per scrivere tutto questo è sorprendente.

SY Bisogna poi ricordare che anche Wagner è stato un *Kapellmeister* e ciò ha sicuramente influenzato il suo lavoro. Per esempio, nei *Meistersinger* è palese il debito verso *La Juive* di Halévy, un'opera che Wagner ammirava e aveva diretto.

AS Lo stesso si potrebbe dire per la *Faust-Symphonie* di Liszt, dove si sente un tema che richiama quello della spada di Siegfried, oppure per l'accordo del *Tristan*, che si trova in un pezzo per pianoforte di Liszt.

OB Alexander Soddy, qual è la cosa più importante su Wagner che ha imparato da Simone Young?

AS Avere un mentore di tale livello all'inizio della mia carriera è stata una grande fortuna. Naturalmente ho imparato tanto, nel corso di anni di collaborazione e di lunghe conversazioni, ma soprattutto è stato importante stare accanto a una musicista del suo livello, che mi ha stimolato a cercare sempre l'autenticità, a raggiungere una qualità sempre migliore, a non mollare mai. Si può dire che abbiamo dei talenti incredibilmente simili. Suoniamo il pianoforte alla stessa maniera, abbiamo una visione della musica assolutamente analoga, quindi c'è un legame musicale fortissimo. Penso che quando trovi un meraviglioso mentore all'inizio della carriera la cosa più importante è poterci stare accanto. Non è tanto quello che puoi imparare tutti i giorni, che pure c'è, quanto piuttosto trovare conferma delle cose che hai e realizzare

che è possibile diventare quello che vuoi essere. Simone non ha mai cercato di fare di me una copia di se stessa, ma piuttosto di stimolarmi a trovare la miglior versione di chi ero. Credo che sia l'insegnamento più grande che puoi ricevere da qualcuno e Simone ha questa straordinaria capacità di prendersi cura degli altri e di farlo nella maniera giusta. Per Wagner, direi che questo ha significato ciò di cui abbiamo parlato prima, il suo eccezionale istinto per il suono, per la letteratura, per un certo modo di fare il legato. Si impara moltissimo preparando i cantanti al pianoforte nel belcanto, ed entrambi abbiamo cominciato così, facendo moltissimo repertorio di belcanto italiano. C'è una differenza con lo stile di legato tedesco, che ha più a che fare con il suono sostenuto, con il levare. Ho imparato anche quello che i tedeschi chiamano *Handwerk*, il lavoro artigianale, la conoscenza di come sono costruite queste opere, la comprensione della loro natura sinfonica e di come i cantanti si adattino a essa, e infine la capacità di trovare un equilibrio tra i momenti in cui si deve seguire le voci e lasciar liberi gli artisti, e altri in cui è necessario il controllo e la guida.

OB Ma ci sarà pure qualche cosa su cui non siete d'accordo! Non avete mai opinioni diverse su qualcosa?

SY Certo, non siamo la stessa persona e capita spesso di avere punti di vista diversi, ma il confronto avviene sempre in maniera amichevole, e soprattutto costruttiva. Barenboim una volta mi ha detto che la cosa più importante non è sapere il come, ma il perché, ed è la verità. Per me quello che conta di più in un artista è la curiosità, essere sempre alla ricerca di quella verità che è nella musica e nel teatro. Si è sempre divorati dall'ansia di trovare qualcosa in più, anche a costo di non dormire la notte o di non fare vacanze, questo è quello che rende un artista interessante.

AS Cercare è la parola essenziale, e non bisogna mai smettere di cercare qualcosa di nuovo, anche se hai fatto una cosa decine di volte, è necessario andare ancora più a fondo. Anche per motivare le tante persone che suonano per te, devono vedere che sei sempre alla ricerca di un prossimo traguardo.



fotografia di Elio Piccagliani

# I REGGISTI

# VISIONI DEL RING

Di Laura Cosso

**Dall'utopia astratta di Appia alla modernità riflessiva di Cassiers: il lungo viaggio scenico della Tetralogia alla Scala**

All'inizio, c'è il gesto rivoluzionario di un grandissimo direttore d'orchestra. Siamo nel 1923, alla Scala, quando, con una audacia senza precedenti, Arturo Toscanini chiama Adolphe Appia a curare l'allestimento del *Tristan und Isolde* da lui stesso diretto. Certo, lo sconcerto del pubblico e della critica fu notevole, ma la lungimiranza di Toscanini avrà modo di manifestarsi appieno. Infatti, a partire dal secondo Dopoguerra, sarà proprio alle teorie di Appia che si ispirerà il nuovo corso impresso al Festival di Bayreuth da Wieland Wagner: il quale, contraddicendo l'impostazione naturalistica voluta da coranto nonno, opererà a favore di una messa in scena astratta, simbolica, senza tempo, basata sul rapporto tra gradazioni luministiche e flusso musicale (in una parola, "alla Appia") della mitologia musicale wagneriana.

Iniziano così una serie di vicende, tra le più ricche e variegate che il teatro musicale abbia conosciuto, dove alle convinzioni circa la necessità di una evoluzione nella regia, affinché il teatro restasse cosa viva, si contrapporranno i propositi di un ritorno alle "sacre" didascalie wagneriane.

Che poi, a modo loro, sia Appia che Wieland fedeli lo furono eccome: ma al Wagner degli ultimi scritti, quello che affermava la superiorità della musica sull'intenzione poetica. E una qualche forma di fedeltà va riconosciuta anche ai registi venuti dopo, convinti che dietro la mitologia wagneriana ci fosse una miniera di temi sociali, politici, esistenziali, psicoanalitici da cavar fuori. Qualcuno oggi se la sentirebbe di negarlo?

Ebbene, entro questo percorso, la Scala ha giocato un ruolo da protagonista, promuovendo almeno due pietre miliari della messinscena wagneriana: l'allestimento di Appia del *Tristan und Isolde*, appunto, antesignano dello stesso concetto di regia d'opera e, cinquant'anni più tardi, il progetto completato in seguito al Maggio Musicale Fiorentino del *Ring* affidato a Luca Ronconi, tra gli spettacoli che più contribuirono a una nuova visione registica.

Senza contare che, tra tutti i teatri del mondo e a riprova del suo legame fortissimo con l'universo wagneriano, alla Scala spettò anche il merito di aver allestito, con la famosa produzione diretta da Furtwängler nel 1950,

FOTOGRAFIA DI EDO PICCAGLIANI



SOPRA  
Nicola Benois, Otto Erhardt, 1950



FOTOGRAFIA DI SILVIA LELLI

la prima ripresa della Tetralogia avvenuta nel secondo Dopoguerra. Un bel primato, non c'è che dire; tanto è vero che proprio da lì conviene partire per affrontare il nostro discorso, dedicato alle regie scaligere del *Ring*.

Eccoci dunque al 1950, l'intero ciclo rappresentato con la regia di Otto Erhardt e le scene e i costumi di Nicola Benois. Naturalmente, all'epoca tutte le attenzioni furono catturate dal carisma di Furtwängler, dal magnetismo "dionisiaco" della sua direzione; però dal punto di vista scenico qualcosa si fece, sperimentando un curioso mix italo-tedesco con cui si mediava tra le esigenze di uno spazio allusivo, essenziale (quello che Erhardt, in qualche modo, ereditava da Appia) e l'impostazione figurativa, immaginifica più che piattamente realistica, che caratterizzava il tratto poetico di Nicola Benois. Il quale, a sua volta, non mancò di ispirarsi a Emil Preetorius, ovvero allo scenografo che, insieme al regista Heinz Tietjens, non solo aveva fissato il modello spettacolare nella Bayreuth di epoca nazista, ma, nel secondo Dopoguerra, continuò a costituire un punto di riferimento per le messe in scena wagneriane di tutta Europa.

Naturale quindi che la Scala decidesse di riprendere quello stesso modello spettacolare quando volle riallestire la Tetralogia, nel 1963, affidandone la direzione ad André Cluytens; e c'è da credere che, pur modificate, le scene di Benois ben s'incontrassero con i gusti del regista ingaggiato: visto che si trattava proprio di Heinz Tietjen, sfuggito miracolosamente al processo di denazificazione.

Stratificazioni rocciose, picchi dolomitici, foreste, draghi e fuochi giganteschi che inghiottono il Walhalla: spettacolare e suggestivo quanto si vuole, lo scenario di Nicola Benois aveva però fatto il suo tempo. Lo si capì bene l'anno successivo, quando Wieland Wagner portò alla Scala il *Tristan* che aveva ideato per Bayreuth, sconcertando con la sua enigmatica, poeticissima simbologia.

Cambio di rotta, quindi, già con una *Walkiria* diretta da Georges Prêtre nel 1968, per la quale fu chiamato uno dei due assistenti di Wieland, il regista Hans-Peter Lehmann. Ma il vero punto di svolta, come già accennato, fu il *Ring* messo in cantiere a partire dal 1973: Wolfgang Sawallisch sul podio, Luchino Visconti



FOTOGRAFIE DI LELLI E MASOTTI

SOPRA  
André Engel, 1994

A SINISTRA  
Yannis Kokkos, Riccardo Muti,  
1998

costretto a dare forfait per ragioni di salute e Luca Ronconi chiamato in fretta e furia a sostituirlo. Visti i tempi strettissimi, l'allestimento dell'*Oro del Reno* fu importato da Monaco (regia di Günther Rennert), mentre Ronconi firmò una *Walkiria* (1974) e un *Sigfrido* (1975) di cui ancora oggi si ricordano le critiche feroci e la gragnuola di fischi che sommersero il regista e il suo scenografo Pier Luigi Pizzi. Bei tempi, quando gli scandali erano scontri sul campo che, sovente, si ribaltavano in franchi successi: perché se è vero che la Scala fu costretta a mettere fine al progetto (vista l'opposizione dello stesso Sawallisch), qualche anno più tardi, a Firenze, Ronconi ebbe modo di realizzare l'intera Tetralogia ottenendo i meriti riconosciuti.

Il fatto è che, nel frattempo, l'ambiente wagneriano di Bayreuth era stato terremotato dalla cosiddetta Tetralogia del Centenario (1976) realizzata dalla coppia Pierre Boulez/Patrice Chéreau: edizione tanto osteggiata quanto destinata a rivelarsi memorabile. E se non è dato sapere cosa Chéreau vide o apprezzò degli spettacoli di Ronconi, di certo spirava tra loro una qualche affinità, quella stessa che avrebbe determinato una svolta fondamentale nella regia wagneriana.

In cosa consiste il "nuovo" che, in quel mentre, si andava affermando attraverso le messe in scena di Joachim Herz a Lipsia (1973-1976), Ronconi alla Scala (1974-1975) o Chéreau a Bayreuth (1976)?

In sostanza, l'esigenza di voltare pagina rispetto al simbolismo senza tempo della linea Appia-Wieland, una stagione registica che aveva dato esiti altissimi, ma che ormai si stava riducendo a formula ripetitiva; mettere fine al lavacro (pur all'inizio necessario, dopo le compromissioni col nazismo) con cui la mitologia wagneriana era stata depurata di ogni scoria ideologica; sottrarre il *Ring* alla dimensione astratta per calarlo nella concretezza della storia. Già, perché nella *Tetralogia* c'è il mito e la storia, la grandiosità senza tempo del mito, ma anche l'ideologia borghese ottocentesca, le aporie del capitalismo così come le minuzie morali dell'epoca in cui Wagner si trovò a vivere.

Ciascun regista interpretò la cosa a proprio modo. A giudizio di chi poté assistere allo spettacolo, Ronconi accolse l'"umano troppo umano" dei personaggi, spogliandoli di ogni aura metafisica (alcune immagini parlano da sole: Brunilde con la testa appoggiata al tavolo, come una ragazzina appena sgridata dal padre); mise in scena scontri sentimentali, dramma borghese alla Ibsen, interni di palazzi resi irrealistici da un'ostentata finzione. E tuttavia, proprio perché inseriti in contesti prosaici, altri momenti si stagliavano per contrasto assumendo uno straordinario, quasi inedito soffio

metafisico (l'apparizione di Wotan, di profilo, in luce radente, sulla stretta porta che conduce alla tana di Mime), oppure il mito trasudava un carattere mortifero, congelato com'era entro frammenti di epoca ottocentesca (la celebre scena delle statue equestri).

Dopo il grande "moncone" firmato Sawallisch/Ronconi, bisogna attendere circa vent'anni per riavere alla Scala l'intero ciclo wagneriano. Siamo nel 1996/1998, durante l'era di Riccardo Muti e sicuramente la *Tetralogia* del Maestro è pervasa da un progetto interpretativo di assoluta coerenza, nel prediligere tinte intense, drammatiche. È piuttosto la messinscena di André Engel che stenta a trovare una propria cifra, muovendosi tra visioni panteiste (il celebre campo di papaveri della *Walkiria*, col gioco tra l'immagine di natura e lo straniamento dei cavalli meccanici), accenni di psicoanalisi e cadute iperrealistiche. Tanto è vero che, dopo *Walkiria* e *Sigfrido*, *L'oro del Reno* verrà eseguito in forma di concerto e *Il crepuscolo* sarà affidato al regista-scenografo Yannis Kokkos. Il quale, per quest'ultima giornata, cercherà in primo luogo una linea in sé coerente, optando per uno spettacolo essenziale, simbolico, fatto di movimenti calibrati e giochi luministici, come a rendere il senso di ineluttabilità (basti la morte di Sigfrido, con la foresta che, apparendo in controluce, si trasforma in spoglia geometria).

Una indubbia sintonia di intenti domina invece il *Ring* scaligero più recente, quello degli anni 2010-2013, affidato a Daniel Barenboim e Guy Cassiers. Dietro a questo allestimento c'è in primo luogo l'esperienza del grande direttore wagneriano, quella stessa che già vent'anni prima l'aveva reso protagonista di una tra le edizioni che hanno fatto la storia (il *Ring* da lui diretto a Bayreuth nel 1991 con la regia visionaria, apocalittica, lucidamente pessimistica di Harry Kupfer) e dunque il percorso con cui andava approfondendo la propria concezione amara, inesorabile della *Tetralogia*. Ecco, di fronte a questa produzione scaligera, si ha come l'impressione che Barenboim cerchi di replicare quell'endiade di pessimismo e visionarietà nata dall'incontro con Kupfer, ora cercandola nello spettacolo tecnicamente sofisticatissimo e scavato nel profondo, pur con una punta di intellettualismo, realizzato da Cassiers. Videoproiezioni continue e movimenti coreografici a tradurre l'interiorità dei personaggi, improvvise macchie di colore a "ferire" l'oscurità del palcoscenico, i corpi contorti e pietrificati del bassorilievo tardo ottocentesco di Jef Lambeaux, dal titolo *Les passions humaines*, chiamato a comparire più volte e a chiudere l'intero ciclo con l'evidenza di un proclama, ancor più che con la sottigliezza di un simbolo.

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



SOPRA  
David McVicar (a destra) con la sua squadra, *Das Rheingold*, 2024

# IL RING DELLO SCANDALO

Intervista a Pier Luigi Pizzi  
di Sara Chiappori

**Pier Luigi Pizzi ricorda la rivoluzione wagneriana presentata alla Scala da lui e da Luca Ronconi nel 1974 con *Die Walküre*: una tempesta di fischi e applausi che segnarono una svolta nell'interpretazione del *Ring***

Teatro alla Scala, 11 marzo 1974. Il sipario si abbassa sulla prima di *Die Walküre*, in sala scoppia l'inferno o quasi. I fischi e gli insulti sono soprattutto contro Luca Ronconi e Pier Luigi Pizzi, rei di alto tradimento per aver profanato il mito nibelungico. C'è anche chi applaude convintamente, facendo salire la temperatura di una bagarre destinata a continuare nei giorni successivi sulle pagine dei giornali. La verità è che quella sera alla Scala, nel nome di Wagner, si sta scrivendo un pezzo di storia del teatro musicale. È il prologo alla grande impresa del *Ring* firmato Ronconi-Pizzi che arriverà alla sua conclusione solo nel 1981, non più alla Scala ma al Maggio Fiorentino, non più con Wolfgang Sawallisch sul podio ma Zubin Mehta. Mentre il regista e lo scenografo dello scandalo, in quel momento al massimo splendore della loro collaborazione, restano spavalidamente fedeli all'intuizione originaria. E fanno bene: sul *Ring* vincono loro.

sc Maestro Pizzi, un po' di archeologia. Come nasce l'intesa con Luca Ronconi?  
PLP Ci siamo conosciuti giovanissimi, a Roma, negli anni Cinquanta. Luca era agli inizi di una carriera da attore che si annunciava brillante, anche se poi decise di abbandonarla per la regia. Io cominciavo come scenografo e costumista. L'incontro lavorativo risale però a parecchio tempo dopo, nel 1969, su mia iniziativa. Avevo fatto due spettacoli a Verona, *Turandot* con Luigi Squarzina e *Don Carlo* con Jean Vilar. Erano andati così bene che mi avevano chiesto scene e costumi anche per l'anno seguente, dandomi la possibilità di indicare eventuali registi. Per *La traviata* suggerii Mauro Bolognini, per *Carmen* Luca Ronconi. La collaborazione con Luca si rivelò immediatamente felice e molto proficua, tant'è vero che subito dopo arrivò la magnifica sfida della versione televisiva dell'*Orlando furioso*, a cui lavorammo per due anni.

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI (3)



SOPRA  
Pier Luigi Pizzi e Luca Ronconi  
durante le prove di *Siegfried*, 1975



Jean Cox, *Siegfried*, direzione di Wolfgang Sawallisch, regia di Luca Ronconi, 1975

SC Con Ronconi ha condiviso parecchie avventure, ma il *Ring* occupa un posto speciale.

PLP Sicuramente, ed è speciale anche la sua genesi. Tutto comincia prima di noi, quando la Scala mette in cantiere il progetto di un *Ring* con Luchino Visconti che però, nel frattempo, si ammala. Costretto a rinunciare, fa il nome di Ronconi, ma per *Das Rheingold*, programmato nella Stagione 1972/1973, i tempi sono troppo stretti e si decide di prendere un'edizione piuttosto tradizionale in arrivo da Monaco di Baviera, suggerita da Sawallisch. Massimo Bogianckino, direttore artistico della Scala, non era d'accordo. Accettò, ma alla condizione che, la Stagione dopo, con *Die Walküre* e Ronconi partisse un nuovo *Ring*.

SC Ronconi la chiama e con *Die Walküre* date fuoco alle polveri traghettando il mito nibelungico nell'Ottocento di Wagner, della borghesia in ascesa, del capitalismo. "Il *Ring* è uno dei sistemi culturali del diciannovesimo secolo", ha avuto modo di dire Ronconi in un'intervista.

PLP Una volta ufficializzato l'incarico, con Luca ci siamo rinchiusi per molto tempo nel mio studio romano, studiando, approfondendo, ragionando. Condividevamo lo scarso interesse per il mito in quanto tale, mentre ci sembrava molto più rilevante analizzare l'epoca in cui Wagner operava, dunque un Ottocento da indagare nei suoi aspetti economici e politici, nelle sue contraddizioni pubbliche e private. Guardando alle quattro Giornate dell'*Anello* come alla storia di una famiglia e di una società.

SC Un'interpretazione radicalmente nuova. Non tutti all'epoca capirono.

PLP Agli occhi dei tradizionalisti più incalliti che rimpiangevano le valchirie con le corna e tutti i cascami di un immaginario arcaico oleografico, la nostra lettura storicizzata suonava come un sacrilegio. Alla prima di *Die Walküre* le reazioni furono violente, il dissenso veniva più dalla platea che dal loggione. Quando io e Luca uscimmo la prima volta per gli applausi, i boati salirono. Una volta rientrati

in quinta pensavamo di non ripresentarci più, ma trovammo un biglietto del sovrintendente Paolo Grassi che ci intimava di uscire di nuovo. Ubbidimmo, i "buuu" continuavano ma aumentavano anche gli applausi. Era chiaro che non si trattava di un fiasco, ma di una vera battaglia. Il messaggio era passato e non aveva lasciato indifferenti, dunque potevamo dire di aver vinto.

SC Due anni dopo, nel 1976 a Bayreuth, Patrice Chéreau e Pierre Boulez continuano la rivoluzione, ma la strada l'avevate aperta voi.

PLP Per *Die Walküre* fummo pesantemente insultati, ma ricevemmo anche consensi molto forti. Penso a una certa critica, Lorenzo Arruga o Fedele D'Amico, che aderirono subito alla nostra idea, comprendendone a fondo le ragioni e dunque contribuendo a farle capire.

SC Nel 1975 arriva *Siegfried*, ma il progetto scaligero si ferma alla terza opera, per voi di fatto la seconda.

PLP Sawallisch non era per nulla convinto di una proposta registica così innovativa, con Luca non c'era intesa. Dopo le contestazioni intorno a *Die Walküre* era intenzionato a rinunciare. Riuscimmo a recuperarlo per *Siegfried*, perché andai a Monaco a perorare di persona la causa, ma non credette mai davvero nel progetto. E infatti lo abbandonò prima della *Götterdämmerung*. Bogianckino, che nel frattempo era passato al Maggio, decise di riprendere tutto il disegno, ricominciandolo da capo, con una nuova partenza. *Das Rheingold* andò in scena nel 1979, seguirono *Die Walküre* e *Siegfried* rifatti con delle modifiche perché nel frattempo avevamo messo a fuoco meglio i nostri obiettivi, e infine, nel 1981, *Götterdämmerung*. Fu un successo. Il progetto si era arricchito di nuove riflessioni e nuove idee anche perché avevamo trovato quello che prima ci era mancato, ovvero la possibilità di lavorare sull'unità stilistica complessiva.

SC Quando il *Ring* si trasferisce al Maggio Fiorentino, sul podio sale Zubin Mehta, che dirigerà tutte e quattro le opere.

PLP Il rapporto con lui è stato eccellente. Costruttivo perché sviluppato in un clima sereno, disteso. Entrò subito nello spirito della nostra lettura e vi aderì con convinzione e grande impegno, garantendo un risultato di altissimo livello.

SC Del *Ring* firmato Ronconi-Pizzi sono rimaste memorabili le macchine teatrali, le invenzioni scenografiche, la moltiplicazione delle prospettive.

PLP Con Luca dividevamo la passione per il teatro barocco e dunque per la macchinaria, che è stata

alla base del nostro lavoro sul *Ring*. In verità erano molto importanti anche tutti i riferimenti a una certa pittura romantica, ma è fuor di dubbio che le macchine fossero la chiave di volta. L'obiettivo era preciso: recuperare la loro funzionalità a servizio di un teatro della meraviglia, che poi, a mio avviso, è la natura stessa del teatro. Generare stupore attraverso l'invenzione.

SC Nessun realismo, massimo artificio. Anche nei costumi, che suggerivano linee ottocentesche, ma lontani da ogni filologia.

PLP Erano tutte invenzioni. Il teatro per me è artificio, immaginazione. Per questo con Luca ero così a mio agio.

SC Le ha mai chiesto cose impossibili?

PLP Direi di no. Nell'arco della nostra collaborazione decennale abbiamo fatto cose difficili, spesso molto complicate, come il *Ring*, ma questo era il bello. Luca si fidava, sapeva che per me, che ho una formazione da architetto, l'organizzazione dello spazio era la prima preoccupazione. Mi ascoltava e si lasciava condurre a un certo rigore di sintesi. Lui aveva la tendenza ad aggiungere, io a sottrarre, questo garantiva l'equilibrio facendoci incontrare su soluzioni che convincevano entrambi. Io facevo le mie proposte, lui le sue e le mettevamo a confronto. Il fatto poi che Luca fosse un possibilista, ovvero cambiasse spesso idea buttando via la precedente perché ne aveva trovata una che gli interessava di più, rendeva tutto più stimolante. Non facile, ma mai noioso.

SC Dopo più di vent'anni di brillantissima carriera come scenografo, nel 1978 firma la sua prima regia lirica, *Don Giovanni*, al Regio di Torino.

PLP È abbastanza significativo che nello stesso periodo andasse in scena al Maggio il *Nabucco* di Luca, spettacolo gigantesco in cui c'era e si muoveva di tutto. Per carità, felicissimo di averlo fatto, ma consapevole che forse stavamo esagerando un poco. E infatti il mio *Don Giovanni*, forse per reazione, aveva un impianto quasi neoclassico, di una sobrietà che poi è diventata la mia cifra. Certo, poi ho fatto molte incursioni nel teatro barocco avendo modo di ritrovare la meraviglia delle macchine, penso all'*Armide* alla Scala, che considero la summa della mia ricerca in questo senso. Ma al fondo c'è sempre stata una tensione alla semplicità. Evitare il superfluo, distillare e arrivare al necessario.



Donald McIntyre, Ruža Baldani,  
*Die Walküre*, direzione di Wolfgang  
Sawallisch, regia di Luca Ronconi, 1974

# IL RING COME SPECCHIO DELLA CRISI

**Intervista a Guy Cassiers di Anna Girardi**

**Per il bicentenario wagneriano, il regista belga Guy Cassiers portò in scena alla Scala un *Ring* multimediale e visionario, trasformando il mito in una riflessione sulla crisi del potere e della società che vale ancora oggi**

Nel 2013, per celebrare il bicentenario dalla nascita di Richard Wagner e Giuseppe Verdi, la Scala mise in scena l'intero ciclo del *Ring* con la direzione di Daniel Barenboim. A occuparsi della regia dell'ambizioso progetto è stato il regista belga Guy Cassiers, con Arjen Klerkx e Kurt d'Haeseleer e il light designer Enrico Bagnoli. Nato ad Anversa nel 1960 e con un *background* nelle arti grafiche, Cassiers ha esordito negli anni Ottanta nel teatro, dove ha sviluppato una cifra stilistica distintiva. Da allora, la sua carriera è decollata fino a portarlo alla guida della Toneelhuis di Anversa nel 2006. Cassiers è riconosciuto in Europa come artista multimediale innovativo, con un approccio visivo che integra tecnologia e letteratura.

AG Come si è avvicinato al dramma wagneriano?

GC Sono partito da un'affermazione di Michael P. Steinberg, drammaturgo insieme a Erwin Jans per questo *Ring*: il *Ring* e il fenomeno di Richard Wagner e del dramma musicale devono essere compresi come sintomi giganteschi di una crisi e, allo stesso tempo, come portatori di un'analisi critica di quella crisi.

Il mondo dipinto da Wagner, infatti, rappresenta una società in cui le relazioni dal punto di vista politico, sociale e familiare sono in grave squilibrio: Wagner disegna un quadro allegorico di un'epoca in cui le credenze consolidate riguardo al legame e alla stabilità stanno scomparendo e nuovi significati devono ancora nascere. Attraverso quest'opera credo si possano spingere le persone a ragionare su quale sia la situazione della nostra società e come si potrebbe cercare di cambiarla. La cultura ha il dovere di far riflettere sulla realtà che ci circonda. Wagner in questo senso ci dà molti spunti: osservando tutto ciò che c'è di negativo nel regno del *Ring*, il compositore di Lipsia chiede agli spettatori di fare un'analisi su se stessi e la società in cui si vive. Anche noi richiediamo al pubblico un'assunzione di responsabilità che è necessaria perché qualcosa cambi. Il mondo descritto da Wagner può essere benissimo accostato all'Europa dei nostri tempi; non penso che tutto debba finire, come al termine del *Crepuscolo*, ma penso che sia necessario guardarci intorno e assumerci le nostre responsabilità.

FOTOGRAFIE DI BRESCIA E ANISANO (9)





SOPRA  
Guy Cassiers, Marie Daniëlle  
Halbwachs, prove di  
*Die Walküre*, 2010

IN APERTURA  
Particolare del bassorilievo  
di Jef Lambeaux, *Il tempio  
delle umane passioni*

**“Per la messinscena partii dal grande tema del potere: i personaggi principali per mantenerlo tradiscono le regole e le leggi di cui dovrebbero essere responsabili. E per questo cadono”**

AG Quindi per lei il *Ring*, oggi, è metafora della crisi politica del nostro tempo?

GC Sì. Per la messinscena partii dal grande tema del potere: i personaggi principali per mantenerlo tradiscono le regole e le leggi di cui dovrebbero essere responsabili. E per questo cadono. Un argomento molto attuale che dice parecchio sulla crisi dell'Europa e anche dell'Italia. Conseguenza inevitabile della bramosia di potere che, allora come adesso, ha guidato dèi e uomini è la caduta, il declino dei potenti e della società, insomma, il crepuscolo della società. Ho cercato di condurre il pubblico in un mondo in cui ogni certezza si stava disintegrando, mentre i nuovi ideali devono ancora sorgere: ci troviamo in un'epoca crepuscolare, definita "The twilight zone".

AG In che modo ha cercato di tradurre concretamente questi concetti?

GC Ho riflettuto sul processo di globalizzazione, che ha portato a un'era di oscenità, dove i confini tra politico ed economico, privato e pubblico, intimo e pornografico si sono dissolti. I media e i multimedia, con il loro eccesso di informazioni, hanno reso difficile accedere a una realtà autentica. Il potere reale è nelle mani di chi controlla, manipola e distribuisce immagini e informazioni. La crisi di Wagner

riguardava la transizione del mondo da una società agricola a una industriale, oggi la transizione cruciale è da un mondo materiale a una realtà virtuale. Si percepisce sempre di più la sensazione di essere in una realtà che ci viene raccontata dalla stampa e dai mass media e che è molto diversa da quella che viviamo. C'è un forte bisogno di controllo, lo stesso che è proprio di Wotan e dei personaggi della Tetralogia. Nel nostro caso esso avviene attraverso mezzi virtuali, attraverso mezzi di comunicazione che sono importanti; l'uso dei video e delle proiezioni, dunque, non è una questione esclusivamente estetica. Va usato come linguaggio a sé stante; non è il fine, ma lo strumento che ci permette di dire qualcosa. Fondamentale è il binomio *virtual reality* e *real virtuality*: tutto ciò che c'è di virtuale può divenire reale e viceversa.

AG Ci fa un esempio?

GC L'intero ciclo è caratterizzato da un continuo scontro e mescolanza tra Natura e Tecnologia. Quale universo dice la verità? Siegfried, ad esempio, nella fucina di Mime riesce finalmente a forgiare Notung, la spada, ma in scena essa nasceva attraverso la manipolazione dei video, dunque era generata da un'illusione che diventava realtà; proprio per questo Siegfried non doveva avere paura del drago, anch'esso frutto di proiezioni. Cresciuto attraverso l'utilizzo dei media egli è forse cosciente che si tratti di un'illusione anche quella? Tornando alla "Twilight zone": il crepuscolo è un momento di transizione, uno stato in cui le forme si dissolvono e si trasformano, e in cui nascono nuove forme. Tutti i personaggi si trovano, consapevolmente o meno, in una sorta di stato crepuscolare, uno stato di declino. Già la prima scena del *Rbeingold* è emblematica: protagoniste sono le tre Figlie del Reno, Woglinde, Wellgunde e Flosshilde. Sebbene ognuna di esse abbia una propria identità, attraverso l'uso dei video sembravano apparire come frammenti della stessa persona: volevo che la loro presenza fosse costituita da un gioco mutevole tra voce, presenza fisica e immagini video manipolate. Le tre figlie si alternavano nel prendere queste tre posizioni e passavano continuamente da un medium all'altro. Questo le rendeva completamente sfuggenti ad Alberich. Simbolizzavano i poteri manipolativi e seduttivi dell'immagine, in costante passaggio tra realtà e virtualità.

AG A proposito di video e proiezioni, da alcuni ne era stato contestato l'utilizzo, come convivono, per lei, con musica, recitazione e spettacolo?

GC Wagner, con la sua concezione di *Gesamtkunstwerk*, capì che il palcoscenico è il luogo ideale per un dialogo tra diverse espressioni artistiche. Ho cercato di stare il più possibile vicino alla sua idea di arte totale: ogni linguaggio (musica, danza,

video, luci) contribuisce in egual misura a creare il mondo che si vede in scena. Mi sono chiesto costantemente che cosa volessi dire e con quale mezzo e ho cercato di usare le diverse discipline artistiche nella massima autonomia possibile. Ciò che viene detto con un mezzo non dovrebbe essere detto con un altro. Questo è ciò che dà avvio al dialogo. Così come la musica di Wagner non è mai univoca, lo stesso avviene con la regia. La separazione di voce, corpo e immagine non è solo una decostruzione del personaggio, ma anche una decostruzione della percezione dello spettatore. Lo spettatore viene "sbilanciato" e deve cercare di arrivare a una nuova percezione partendo dagli elementi separati: il *Gesamtkunstwerk* viene prodotto, in ultima analisi, nella mente dello spettatore. Non è sempre facile per uno spettatore accettare questa sfida e chiedersi: "cosa significa per me?". Solitamente accade che sia il regista a palesare il proprio punto di vista cui lo spettatore decide se aderire o meno.

AG Non abbiamo ancora affrontato il tema dei *Leitmotive*; nel suo spettacolo, oltre al *Leitmotiv* musicale si assisteva anche a dei temi ricorrenti visivi che evolvevano, "invecchiavano".

GC Nel lavoro su un ciclo di spettacoli si cerca un'estetica evolutiva, con uno sviluppo che coinvolge sia il singolo spettacolo sia l'intero progetto. Nel *Ring*, la musica wagneriana era stata un modello: i *Leitmotive* musicali, associati a personaggi, situazioni e oggetti, anticipano o ricordano eventi. Allo stesso modo, i *Leitmotive* visivi dovevano essere ripetitivi ma mai statici, arricchiti da variazioni che li rendevano sempre nuovi e dinamici. Essi non accompagnavano la musica, ma si aggiungevano, creando un dialogo autonomo che rafforzava il senso di continuità e trasformazione dell'opera.

AG Quali erano questi *Leitmotive* visivi?

GC Seguendo tutti e quattro i drammi si poteva seguire l'evoluzione dei fili rossi, della sfera, della foresta, addirittura di una mattonella 75x75 o l'evoluzione dei costumi. Ma ciò che avevo in mente sin dall'inizio era il fregio *Les Passions Humaines* di Jef Lambeaux. Realizzato da Lambeaux nel 1898 su commissione di Leopoldo II, il fregio è situato nel Parco del Cinquantenario di Bruxelles, ma raramente è visibile al pubblico. Raffigura corpi intrecciati, evocando al tempo stesso euforia erotica e tortura fisica, sovrastati dalla figura del diavolo. Questo binomio di eros e morte riflette la bramosia di potere e il conseguente destino che incombe su tutti i personaggi, da Alberich a Wotan. La scenografia includeva una replica in vetroresina semitrasparente del fregio, lunga 16 metri e alta 6,25, adattata al palco della Scala e utilizzata in tre

modi diversi. Anzitutto, la trasparenza del fregio permetteva proiezioni su di esso, facendolo funzionare come uno schermo su cui l'immagine scolpita poteva svanire dietro altre immagini. La seconda funzione si otteneva tramite retroilluminazione, che rivelava il bassorilievo nella sua completezza, enfatizzando l'opera come oggetto scenico e simbolico. Infine, il fregio poteva diventare base per la proiezione di se stesso, offrendo una visione più dettagliata e dinamica della scultura. Durante la quarta scena del *Rheingold*, l'arcobaleno di Donner guidava gli dèi verso il Walhalla, dove il fregio faceva da portale e si animava con corpi decomposti proiettati sui rilievi del muro. Le immagini, dorate e inquietanti, esprimevano la brama eccessiva degli dèi, ormai incapaci di comprendere amore e rapporti umani. La società sterile tenta invano di rigenerarsi tramite la tecnologia, un fallimento emblematico dell'era tecnologica. Nel finale della *Götterdämmerung*, una versione ingrandita del fregio appariva come una lapide monumentale, chiudendo il dramma con un senso di inesorabile fatalità. Il fregio calava lentamente, separando il pubblico dall'universo dell'*Anello*. Al termine dell'esplosione orchestrale, rimaneva solo il fregio, che appariva in tutta la sua materialità marmorea e potente. Questo simbolo finale non era solo una chiusura scenica, ma un invito al pubblico ad assumersi la propria responsabilità: "The Gibicung are you!".



SOPRA  
Simon O'Neill, Nina Stemme,  
Waltraud Meier, *Die Walküre*,  
direzione di Daniel Barenboim,  
regia di Guy Cassiers, 2010

# NELLO SPECCHIO DEL MITO

**Intervista a David McVicar  
di Raffaele Mellace**

RM Qual è il ruolo del mito nel suo progetto?  
DM Quando ho iniziato a pensare al *Ring* oltre vent'anni fa, così come quando sono ritornato sul tema per il progetto milanese, mi sono chiesto proprio perché Wagner abbia scelto il mondo del mito. Wagner ha compreso in modo intuitivo, da artista, l'importanza del mito per le nostre vite. È qualcosa che la civiltà odierna ha perduto. Dire che qualcosa è un mito equivale a dire che è falso come le bugie dei politici. Il nostro antico rapporto con il mito alludeva invece a qualcosa di non letteralmente vero, ma vero in senso profondo, connesso al nostro percorso spirituale più profondo. Una delle debolezze dell'epoca moderna è esattamente aver perso il legame sacro tra l'uomo e il resto della creazione attorno a noi, un rapporto che nelle antiche civiltà spettava di spiegare proprio al mito.

RM Che funzione assume il mito nel progetto di Wagner?

DM Wagner applica una cornice mitologica alla storia che intende raccontare. E tuttavia la storia che racconta appartiene al suo tempo ed è attuale ancora oggi.

**David McVicar riflette sul senso del mito nel *Ring*, sulla sua attualità drammatica e politica e sulle sfide di una messa in scena che interpella l'immaginazione del pubblico**

Vuole ricordarci che le trasgressioni contro noi stessi e l'ambiente sono indelebili. Il mito ci spiega come siamo arrivati a questo punto e pone la domanda: dove arriveremo da qui? Nel *Rheingold* Wagner inventa un mito della creazione fondato sulla scoperta fondamentale del denaro, del capitale, della crescita finanziaria. Il denaro controlla la vita di tutti noi dalla culla alla tomba; e tuttavia possiede soltanto il valore che noi stessi gli attribuiamo. Uno degli aspetti più affascinanti della vicenda del *Ring* è che nessuno mai utilizza in realtà il potere dell'anello. L'unico potere dell'anello è che tutti i personaggi sulla scena credono che in esso si racchiuda il potere. È il mito più grande di tutti, tanto che le sedici ore del *Ring* si riducono a questa unica circostanza senza senso: il potere dell'anello sta nel valore che tutti gli attribuiscono. Wagner ci racconta un viaggio attraverso la vita che da questa illusione assume un carattere futile, privo di senso, ma che nello stesso tempo ha una sua bellezza, semplicemente perché la vita è stata vissuta.

RM Il *Ring* parla alla fine di esseri umani e delle loro passioni...

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



Ólafur Sigurdarson,  
Andrea Carroll, Svetlina  
Stoyanova, Virginie  
Verrez, 2024



David McVicar

DM La rinuncia all'amore per possedere l'anello compiuta da Alberich nel *Rheingold* e imitata poi da altri personaggi è affascinante. Occorre considerare cosa sia l'opposto dell'amore: se l'odio, la rabbia, una combinazione di entrambi o il complesso degli impulsi negativi che dominano l'uomo. Il *fil rouge* che attraversa il *Ring* consiste nella presa di coscienza di cosa sia l'amore nel senso più ampio, non meramente erotico. Dobbiamo sempre tenere a mente l'epoca in cui Wagner visse, in cui si confrontò con gli effetti della rivoluzione industriale sugli esseri umani, con la scoperta dei traguardi raggiunti dall'industria con le conseguenti, radicali trasformazioni negli equilibri tra nazioni. Wagner realizza nel *Ring* una delle analisi più penetranti della natura dell'essere umano e delle strutture sociali che l'uomo ha creato. Lo fa con intelligenza, compassione e comprensione artistica. Per questo sceglie di adottare il mito. Come avviene per i miti

greci, il mito è uno specchio. L'intero *Ring* è uno specchio che Wagner rivolge verso di noi.

RM Come si mette in scena questo *Ring*-specchio?

DM Non è facile raccontare questa storia sulla scena. Vi è una grande eterogeneità tra le quattro parti del *Ring*: la musica è diversa, la narrazione è diversa. Poiché Wagner ha impiegato tanto tempo a realizzarlo, la percezione stessa della storia è andata via via modificandosi. È difficile creare una struttura drammaturgica coerente, unitaria che faccia comprendere al pubblico, lungo le sedici ore di opera, che il punto di arrivo dipende da quello di partenza, che vi è una traiettoria, un'evoluzione drammaturgica definita. È un lavoro che da un lato richiede consapevolezza politica e sensibilità umanistica, dall'altro ti impone di mettere in scena draghi, arcobaleni, giganti, uccelli che parlano, un fuoco magico, un fiume che inonda l'intera scena...

RM Quale strada ha scelto per mettere in scena questa materia ambivalente?

DM Per risolvere i problemi posti da Wagner un approccio letterale non è sicuramente la scelta migliore: se si rimane attaccati alle didascalie sceniche come sono scritte, va perduto il cuore simbolico di tutto ciò che accade. Nelle sue indicazioni registiche molto lunghe e puntuali Wagner immagina già il cinema, una tecnologia un secolo più avanti rispetto ai suoi tempi, il che è straordinario. Fortunatamente però il teatro non l'ha seguito. Né dovrebbe farlo. Il teatro lavora in termini diversi: nel teatro si chiede il coinvolgimento attivo del pubblico e della sua immaginazione nella storia che viene raccontata. E allora, come realizzi in teatro un gigante? Vi sono naturalmente molte strade: puoi ignorare le prescrizioni di Wagner, impiegare proiezioni, costumi elaborati... Come si può attribuire una risonanza simbolica a un drago, evitando il piano letterale che inevitabilmente finirebbe per trasformare la vicenda in una *pantomime* (commedia musicale britannica popolare, destinata alle famiglie nella stagione natalizia, ndr)? La soluzione che sceglierai dipende da quanta immaginazione vuoi chiedere al pubblico di impiegare.

RM Sembrano problemi di difficile soluzione...

DM Infatti. Tenga poi conto che ci si sta rapportando alla musica, a una delle musiche più grandi scritte per il teatro. Ci si sta rapportando a dei cantanti che devono eseguire parti difficili, per un tempo molto lungo, contrapponendosi a un'orchestra molto rumorosa. Come fare a posizionarli in modo che possano essere sentiti al meglio? Come onorare al meglio la meravigliosa bellezza della partitura? Come contrappuntare visivamente la musica? Come offrire sul piano visivo una corrispondenza con ciò che il pubblico sta ascoltando? Interrogativi impegnativi e affascinanti.

RM Quali sono i personaggi che più la interessano nel *Ring*?

DM Tutti i personaggi wagneriani sono della massima importanza: non ce n'è uno banale. Ogni personaggio è estremamente importante, indipendentemente da quanto canti o sia in scena; anche Froh, che non vedremo più, ha il suo posto nella drammaturgia del *Ring* e il suo significato. Ovviamente Wotan è il personaggio più affascinante, ma in ultima analisi il *Ring* è di Brünnhilde. Siegfried invece è il personaggio più difficile da rendere, perché è difficile amarlo, è difficile far sì che il pubblico vi si affezioni. Il mio personaggio preferito è Mime, un personaggio che amo, interessantissimo. È il più disturbato, il più malato, strano, abusato, pericoloso, criminale, estremamente negativo ma non per colpa

sua. Anche Alberich è assolutamente affascinante. Lo associo al Satana del *Paradise Lost* di Milton: entrambi i personaggi hanno le loro ragioni nel combattere la volontà divina. Persino Hagen ha le sue ragioni. Il genio di Wagner – come avviene anche con Mozart e con Shakespeare – è capace di realizzare personaggi multidimensionali, a 360° gradi.

RM Potendone scegliere una soltanto in tutto il *Ring*, quale scena l'affascina di più?

DM La scena che trovo insopportabilmente commovente è l'Addio di Wotan, prima di baciare gli occhi di Brünnhilde e addormentarla forse per sempre. Trovo affascinante tutta la scena che porta fin lì, la complessità con cui viene gestita la relazione padre-figlia, la presa di coscienza di una situazione da cui non c'è via d'uscita, ma che almeno può essere affrontata con amore.

RM Cosa possiamo dire dell'unitarietà del *Ring*?

DM Credo sia un errore imporre un'unità al *Ring*, ignorare l'evoluzione nel progetto. Wagner ha cambiato idea in corso d'opera sul suo significato. Quando si arriva alla *Götterdämmerung* occorre tener conto dell'ambiguità che è andata creandosi. Passando attraverso la lettura di Schopenhauer, Wagner è approdato a un esito straordinariamente cupo, che parla della fine del mondo, per noi oggi più vicina di quanto possiamo immaginare. Anche il monologo finale di Brünnhilde contiene una suprema ambiguità: il personaggio è passato dallo stato divino a quello mortale, ma nonostante l'esito infausto della vicenda l'aver amato ha conferito valore alla tragedia che si è consumata.

RM Vogliamo chiudere il cerchio, in omaggio alla forma dell'anello?

DM Sì, ritorniamo all'inizio. Il mito nacque al tempo in cui l'uomo del neolitico sviluppò la propria pratica funeraria, componendo i corpi in posizione fetale e leggendo così la morte come qualcosa di diverso da una fine, come un nuovo inizio. Il mito esiste infatti perché percepiamo la necessità di comprenderci davanti all'ineluttabilità della nostra morte. Il *Ring* di Wagner corrisponde alle opere degli antichi tragici greci nel tentativo di affrontare e trovare una risposta a una simile questione.

# GLI ANELLI MANCATI DELLA SCALA

di Marco Targa

**La programmazione di un *Ring* è sempre una sfida. Oltre alle celebri Tetralogie che hanno segnato la storia della Scala, esistono anche progetti che, per vari motivi, non sono mai andati in scena, ma che meritano di essere ricordati**

La storia del *Ring des Nibelungen* alla Scala è tanto intensa quanto travagliata. Con la produzione di dieci allestimenti completi dell'intero ciclo e uno in corso di realizzazione, quello scaligero è di certo fra i palcoscenici che più frequentemente hanno visto avvicinarsi le trame degli dèi e degli eroi dell'epopea wagneriana. A questo conteggio si devono però aggiungere i due ben noti e clamorosi casi di interruzione del progetto iniziale: quello di Luca Ronconi e Wolfgang Sawallisch nel 1974-1975 e quello di André Engel e Riccardo Muti nel 1994-1995, ostacolati entrambi per incomprensioni fra direttore d'orchestra e regista. Non furono però gli unici casi in cui il fatale filo delle Norne si spezzò anzi tempo: una strana congiura degli eventi sembra infatti essersi accanita a più riprese sul capolavoro wagneriano a Milano a partire dagli anni Cinquanta. Parallela alla storia illustre dei progetti realizzati, corre infatti una storia meno nota: quella degli spettacoli pianificati, progettati, talvolta addirittura annunciati in cartellone e poi mai giunti in scena. Si tratta di progetti che, se fossero venuti

alla luce, avrebbero certamente scritto altre importanti pagine della storia della regia wagneriana. I *Ring* scaligeri sfumati sono fondamentalmente quattro: quello con le scene di Mariano Fortuny per il ciclo del 1950; quello di Wieland Wagner, che sarebbe andato in scena nel 1963, nel 150esimo anniversario della nascita di Wagner nonno; quello di Luchino Visconti nel 1973, abortito a causa di problemi di salute del regista; e in ultimo quello che avrebbe visto insieme Giuseppe Sinopoli e Akira Kurosawa. Il conteggio sale a cinque, se consideriamo anche la rinuncia *last minute* di Thielemann a dirigere il *Ring* dei 150 anni dal debutto dell'opera. L'improvviso abbandono di Thielemann è quindi solamente l'ultimo di una già nutrita serie di incidenti di percorso che hanno funestato la storia del *Ring* alla Scala.

Mariano Fortuny fu senza dubbio uno dei pittori-scenografi più wagneriani di tutti i tempi. Autore del celebre *Ciclo wagneriano*, una serie di quarantasette dipinti ispirati a scene tratte dalle opere del compositore tedesco,

fin dai tempi del suo sodalizio con Gabriele D'Annunzio aveva immaginato un nuovo tipo di spettacolarità per il teatro wagneriano, in cui far convivere le accese crome di ascendenza preraffaellita con le atmosfere soffuse dello stile floreale, secondo una rilettura mediterranea dell'universo mitologico wagneriano. A tale programma si erano ispirate le scene per il *Tristano* del 1900 alla Scala, nonché la ricerca di una nuova concezione della luce culminata con l'installazione della famosa cupola Fortuny nel Teatro milanese. La morte dell'artista, avvenuta nel 1949, impedì la realizzazione dell'allestimento che gli era stato commissionato da Nicola Benois. Di quel progetto si conservano, però, presso il Teatro otto dipinti. Di particolare interesse è il bozzetto per il primo atto della *Walkiria*, che contiene un'evidente autocitazione del celebre quadro appartenente al *Ciclo wagneriano* intitolato *L'abbraccio di Siegmund e Sieglinde* del 1928. I due personaggi sono infatti raffigurati sull'uscio della capanna di Hunding stretti insieme in quel medesimo abbraccio, tanto appassionato quanto disperato, colto nel dipinto di vent'anni prima. Vi è un'unica differenza: nel bozzetto la spada Notung, anziché lasciata mollemente ricadere dietro la schiena di Sieglinde, è brandita verso il cielo da Siegmund, in una miscela di erotismo ed eroismo.

Benois subentrò a Fortuny per le scene del *Ring* del 1950 e la direzione dell'orchestra fu affidata a Furtwängler, a ribadire quanto lo stretto legame tra la Scala e il Festival di Bayreuth, intrecciatosi durante l'era Toscanini, si mantenne saldo anche nel Dopoguerra. Oltre alla presenza di Furtwängler e, successivamente, di Tietjen, lo dimostra anche la quantità di artisti invitati a Milano dopo aver ricevuto la consacrazione wagneriana sulla "verde collina". Fra questi il direttore d'orchestra André Cluytens, che alla Scala diresse il *Ring* del 1963. Fu proprio lui a proporre al teatro di scritturare Wieland per le scene e la regia. Il nipote di Wagner aveva infatti già dato la sua piena disponibilità a ripercorrere le orme del padre Siegfried, che a Milano aveva diretto l'*Anello* trentatré anni prima, qualche mese prima della sua morte. Per qualche ignota ragione, però, la lettera d'ingaggio di Wieland non fu mai spedita, nonostante i ripetuti solleciti rivolti da Cluytens alla direzione del Teatro. L'occasione fu persa per sempre. Wieland sarebbe giunto alla Scala solamente l'anno successivo con il medesimo allestimento del *Tristan* che aveva portato in scena a Bayreuth nel 1962.

Passarono dieci anni e un altro *Ring* potenzialmente epocale sfumò: quello di Visconti, con il quale il regista avrebbe fatto il suo ritorno trionfale al Piermarini, vent'anni dopo i grandi fasti del sodalizio con la Callas. A impedirlo furono, però, i problemi di salute che tormentarono gli ultimi quattro anni della sua vita. Paolo Grassi e il suo direttore artistico, Massimo

Bogianckino, avevano corteggiato a lungo Visconti, il quale aveva accettato l'incarico seppur provato dall'estenuante lavorazione al film *Ludwig*. Mario Chiari, lo scenografo che aveva condiviso con lui le fatiche delle riprese del film, gli fu a fianco anche lungo tutta la fase di progettazione delle scene per il *Rheingold*. L'unica traccia indiretta che ci rimane di quei bozzetti è un breve accenno presente in una lettera di Bogianckino a Visconti. I due avevano, infatti, ragionato sull'idea di recuperare parte di quegli elementi figurativi, mitologici e geografici che lo stile astratto di Wieland e dei suoi epigoni aveva cancellato. La maquette presentata da Visconti e da Chiari prefigurava però una scena intesa come una sorta di "recipiente atto ad accogliere la musica", caratterizzato da simmetrie volumetriche e ben pochi elementi realistici. Qualcosa di un po' diverso rispetto alle aspettative della direzione del Teatro, tanto che Bogianckino azzardò la richiesta di qualche ritocco. Una richiesta che rimase però lettera morta: tredici giorni dopo arrivò il telegramma della rinuncia definitiva al progetto da parte del regista, motivata dai ben noti problemi di salute, strascico della trombosi che lo aveva colpito l'anno prima. L'improvviso ritiro di Visconti quaranta giorni prima della messa in scena costrinse la direzione artistica a ripiegare frettolosamente sul noleggino di uno spettacolo già pronto: Sawallisch, che all'epoca dirigeva la Staatsoper di Monaco, portò a Milano lo spettacolo che Günther Rennert stava preparando per il ciclo in programma nel teatro tedesco. L'anno dopo subentrò Ronconi con il suo celebre allestimento della *Walkiria*, ma il progetto dell'intera trilogia con prologo rimase fatalmente incompiuto. Esattamente quello che accadde vent'anni dopo: il progetto Sinopoli-Kurosawa degli anni Novanta naufragò ancora prima di iniziare. Solo a Barenboim e Cassiers fu dato di spezzare l'incantesimo malevolo nel 2013, esattamente a cinquant'anni di distanza dall'ultimo *Ring* completo, in attesa dei due nuovi cicli programmati nel 2026 con Alexander Soddy e Simone Young.



FOTOGRAFIA DI ENZO PICCAGLIANI

Birgit Nilsson, Regina Resnik,  
*Die Walküre*, direzione di André Cluytens,  
regia di Heinz Tietjen, 1963

# I CANTANTI

# VOCI DAL WALHALLA

di Maurizio Giani

**Dagli anni Cinquanta al nuovo secolo, un viaggio nella storia dei cast vocali che hanno dato vita al *Ring* wagneriano alla Scala, tra leggende del passato e nuove interpretazioni**

Ripercorrere i cast degli allestimenti del *Ring des Nibelungen* andati in scena alla Scala dalla metà del secolo scorso ai primi tredici anni del Duemila significa riconsiderare oltre sessant'anni di vocalità wagneriana in alcune delle sue più alte espressioni. Si inizia con il *Ring* diretto nella primavera del 1950 da Wilhelm Furtwängler, che oltre a lasciare un documento insostituibile della sua interpretazione musicale, riunì una compagnia di canto per alcuni versi leggendaria. Per il ruolo di Wotan aveva scelto l'acclamato basso-baritono Ferdinand Frantz, che avrebbe portato con sé tre anni dopo nella replica della Tetralogia, eseguita in forma di concerto nell'Auditorium della RAI di Roma. Frantz fu un Wotan "duttile e maestoso", per dirla con il critico del Corriere, anche se non sempre convincente nello scavo del personaggio (nel secondo finale di *Die Walküre*, allorché si rivolge a Hunding che ha appena ucciso suo figlio Siegmund, non appare il padre straziato dal dolore che dovrebbe essere). Al suo fianco, nel *Rheingold*, Elisabeth Höngen – che l'anno dopo avrebbe cantato nella *Nona Sinfonia* di Beethoven diretta da Furtwängler a Bayreuth per la riapertura del Festival – donò i suoi splendidi mezzi alla complessa figura di Fricka; meno

brillante il tenore Joachim Sattler nei panni del mefistofelico Loge. Ludwig Weber e Alois Pernerstorfer, due imponenti bassi-baritoni, erano impegnati, l'uno, in ben tre ruoli – Fasolt, Hunding e soprattutto il *villain* Hagen –, l'altro in quello di Alberich. Ma la stella di prima grandezza della Tetralogia fu senza ombra di dubbio Kirsten Flagstad, che nelle vesti di Brünnhilde offrì una interpretazione insuperata (si sarebbe prodotta l'anno seguente in una memorabile Isotta nel *Tristan und Isolde* inciso da Furtwängler a Londra per la Emi). Il suo colloquio con Wotan e l'annuncio di morte (*Todesverkündigung*) a Siegmund in *Die Walküre* e soprattutto la scena finale del *Ring* sono unanimemente riconosciuti come uno dei momenti più fulgidi e commoventi della vocalità wagneriana. Accanto a lei Set Svanholm diede vita nella seconda Giornata a un Siegfried virile e prestante – "incandescente" lo definì un critico scontroso come James Leonard –, mentre nella *Götterdämmerung* cederà il posto a un altro leggendario *Heldentenor*, il più anziano e leggermente declinante Max Lorenz, comunque mirabile in molti momenti, soprattutto per il senso di meraviglia che seppe sprigionare nel racconto del III atto.

FOTOGRAFIA DI EIRÓ PICCAGLIANI (4)



Ferdinand Frantz, Kirsten Flagstad, *Die Walküre*, direzione di Wilhelm Furtwängler, regia di Otto Erhardt, 1950



Set Svanholm, *Siegfried*, direzione di Wilhelm Furtwängler, regia di Otto Erhardt, 1950



Jean Cox, *Siegfried*, direzione di Wolfgang Sawallisch, regia di Luca Ronconi, 1975

Tredici anni dopo, a guidare i complessi della Scala è André Cluytens, primo direttore francese a essere invitato a Bayreuth (nel 1955, per *Tannhäuser*), dove tornerà più volte negli anni successivi. Il suo Wotan è impersonato da un'altra leggenda del canto lirico: Hans Hotter, interprete ineguagliato del ruolo (ma anche di Gurnemanz, dell'Olandese e di Hans Sachs), di grande presenza scenica e sensibile a ogni sfumatura della declamazione. Fricka è il mezzosoprano statunitense Regina Resnik: voce ampia, intensa (aveva iniziato da soprano drammatico, sinché Clemens Krauss non le suggerì di passare all'altro registro), teatralmente efficace sia pure con una pronuncia tedesca non impeccabile. Alberich è il baritono danese Frans Andersson, dotato di eccellenti mezzi vocali e di notevoli qualità attoriali, mentre Fafner è Arnold van Mill, già interprete del ruolo nel *Ring* diretto a Bayreuth da Hans Knappertsbusch nel 1956: probabilmente il miglior estensore del personaggio, cui conferisce sin dalle prime battute una freddezza inquietante nei confronti del fratello (che qui è un altro basso possente, Franz Crass).

Nel ruolo di Brünnhilde canta il maggior soprano del tempo, la degna erede della Flagstad: Birgit Nilsson, nelle parole di Franco Abbiati "mirabile sia nello squillo guerriero che nella più trepida e calda delle passioni"; e di nuovo troviamo van Mill nel ruolo di Hunding, eccellente per potenza ed espressività. Siegfried ha la voce di Hans Hopf, illustre esordiente alla Scala: un altro *Heldentenor* molto apprezzato per la voce robusta e sicura dal timbro baritonale (si esibì anche come Otello) e per il vivace stile performativo. Nel 1951 anche Hopf aveva cantato nella *Nona* di Bayreuth diretta da Furtwängler. Trascorsa una generazione, il *Ring* torna alla Scala per la direzione di Riccardo Muti, disteso nell'arco di un quinquennio. Voci nuove danno vita ai vari personaggi, cominciando da Monte Pederson, basso-baritono statunitense dalla carriera tanto brillante quanto purtroppo breve, un Wotan saldo sia vocalmente sia sul piano scenico, e da Violeta Urmana come Fricka (con una storia inversa a quella della Resnik, avendo iniziato come mezzosoprano per passare poi al registro di soprano). Nel ruolo di Mime compare Heinz

Zednik, già memorabile Loge nel celebre e contestato *Ring* del centenario diretto a Bayreuth da Pierre Boulez con la regia di Patrice Chéreau. In *Die Walküre* i fratelli-amanti hanno le voci e la prestanta scenica di Plácido Domingo e Waltraud Meier, mentre Hunding è impersonato dal basso Matthias Hölle, presenza fissa a Bayreuth nell'ultimo ventennio del secolo. Brünnhilde è Gabriele Schnaut, ma nella sola *Walküre*; il ruolo passerà a Jane Eaglen nel *Siegfried* e nella *Götterdämmerung*, con il Kammersänger Wolfgang Schmidt come Siegfried e lo Hagen del cavernoso Kurt Rydl. Sulla Eaglen si può dire solo bene: voce chiara e luminosa, potente e sottile, certo distante dalle precedenti protagoniste, soprattutto dalla Flagstad, la cui tempra vocale era unita a una morbidezza davvero senza termini di confronto. Il *Ring* scaligero degli anni Duemila porta la firma di Daniel Barenboim, che lo diresse a due riprese, nel 2010-2013 e poi, con ritmi "bayreuthiani" – due rappresentazioni, ciascuna come desiderava Wagner articolata nell'arco di sei giorni – nel giugno 2013, nel secondo centenario della nascita del compositore (nel maggio

era andata in scena la *Götterdämmerung* a conclusione del ciclo precedente). L'alternarsi dei cantanti nei singoli ruoli è, con qualche eccezione, una scelta peculiare di Barenboim: tre interpreti sono chiamati a impersonare Wotan: Michael Volle, dalla voce ben timbrata, nel *Rheingold*, un René Pape, purtroppo non in gran forma, in *Die Walküre* e Terje Stensvold, forse il più convincente ed espressivo del trio, come Wotan-Wanderer, nel *Siegfried*. Perfetto sia in sede vocale sia sul piano scenico è l'Alberich di Johannes Martin Kränzle, mentre la Fricka di Ekaterina Gubanova e l'Erda di Anna Larsson offrono prestazioni alterne: molto buona la prima, meno la seconda con acuti problematici nell'intonazione. Siegmund e Sieglinde hanno le voci di Simon O'Neill e Waltraud Meier, per l'eccellenza dei quali – soprattutto per la Meier, già splendida Isolde nel *Tristan* diretto da Barenboim nel 2007 – non ci sono molte parole da spendere, mentre Hunding è il colossale, fisicamente e vocalmente, Mikhail Petrenko, anche nel ruolo di Hagen nella *Götterdämmerung*, personaggio molto ben realizzato seppur alla fine con qualche segno



di stanchezza. A vestire i panni di Siegfried nell'allestimento del maggio precedente, sia nel dramma omonimo sia nella *Götterdämmerung*, era stato Lance Ryan, attore scenicamente perfetto nella scena della forgiatura della spada, ma un po' carente sul piano vocale per gli acuti non impeccabili, pur avendo a disposizione una voce potente e squillante. In ogni caso nel *Siegfried* di giugno appare decisamente migliorato, più omogeneo e preciso; nella terza Giornata al suo posto subentra Andreas Schager, un tenore anch'egli assai efficace sul piano scenico, provvisto di una voce calda, che a qualcuno ricorda quella di Jonas Kaufmann, anche se meno ricca e con una emissione corretta seppur non particolarmente "eroica". Infine l'eroina suprema, Brünnhilde, impersonata da Nina Stemme nella produzione del 2010 e da Irène Theorin in quella del centenario. Soprano di gran presenza e dalla voce calda e suadente, la Theorin nel secondo ciclo è in scena in tutte e tre le Giornate: un *tour de force* che la troverà comprensibilmente un po' affaticata nell'olocausto finale, ma comunque perfettamente calata nel ruolo, con momenti di grande intensità.

Memorabile, e indimenticabile, il pianissimo appena mormorato sulle parole con cui Theorin-Brünnhilde dà a Wotan l'assoluzione: "Ruhe, ruhe, du Gott". Ed è grazie alla sua squisita sensibilità se nella "musica della fine" possiamo divenire un po' più consapevoli di questa piega dolente, di quasi liederistico raccoglimento, inscritta nelle note composte dal vecchio mago.

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI



SOPRA  
Plácido Domingo, Waltraud Meier, Matthias Hölle,  
*Die Walküre*, direzione  
di Riccardo Muti, regia  
di André Engel, 1994

A SINISTRA  
Hans Hopf, Birgit Nilsson,  
*Siegfried*, direzione di André  
Cluytens, regia di Heinz  
Tietjen, 1963



FOTOGRAFATA DI SILVIA LELLI

SOPRA  
Jane Eaglen, Wolfgang  
Schmidt, *Siegfried*, direzione  
di Riccardo Muti, regia  
di André Engel, 1997

A DESTRA  
Waltraud Meier, Simon  
O'Neill, *Die Walküre*, direzione  
di Daniel Barenboim, regia  
di Guy Cassiers, 2010



FOTOGRAFATA DI BRESCIA E AMISANO

# ESSERE ISOLDE (E SIEGLINDE)

**Intervista a Waltraud Meier  
di Andrea Penna**

In oltre trent'anni di presenze sul palcoscenico scaligero, Waltraud Meier ha offerto un contributo essenziale per la definizione di alcune fondamentali eroine wagneriane secondo l'ottica del nostro tempo: le sue interpretazioni di Sieglinde, Kundry e Isolde restano indimenticabili per intensità, fascino e finezza con cui canto e gesto scenico venivano fusi in un'unica vibrante materia viva.

AP La presenza delle opere di Wagner nel suo repertorio, avendo lei iniziato la sua parabola artistica nelle compagnie d'opera in Germania, è stata cercata, è stato fortuita o si è realizzata naturalmente?

WM All'inizio non l'ho cercata, da subito però la principale connessione con Wagner è derivata dal legame inscindibile fra testo e musica che lo contraddistingue. Ho sempre percepito già negli stessi libretti un contenuto musicale autonomo. Non mi riferisco tanto alle famose allitterazioni, ma a una musica che sprigiona dalla costruzione stessa di frasi e parole, accenti, vocali e consonanti. Naturalmente c'è anche l'aspetto speculativo e filosofico che in più

**Nella sua carriera Waltraud Meier ha ridefinito tante eroine wagneriane. Alla Scala è stata Sieglinde, Waltraute e soprattutto Isolde, "il punto più alto della mia carriera artistica"**

momenti tocca questioni senza tempo, eterne. Anche Verdi sa usare il testo in modo straordinario per tratteggiare la condizione umana, ma per me alcuni libretti risentono troppo dell'estetica del melodramma – "Numi", "mio Dio", "oh cielo", "ahimè" – che con Wagner viene superata, o quantomeno per una cantante tedesca si risolve naturalmente in un flusso di recitazione più autentico e pregnante. Queste caratteristiche mi hanno attratto da subito, mi hanno commosso e sedotto, sentivo quella musica come veramente mia.

AP Lei non ha incarnato solo Sieglinde, Kundry e Isolde. I primi successi iniziano addirittura con Erda e Fricka. È stato un percorso progressivo?

WM Non dimentichiamo Waltraute, compagna fedele di tutta la mia carriera. Ho cantato Waltraute la prima volta nel 1978 a Mannheim e l'ultima l'ho interpretata nel 2023 a Dresda con Thielemann sul podio. È un personaggio che non mi ha mai stancato, nel modellare le frasi della sua esortazione a Brünnhilde ho continuato ogni volta a scoprire nella parte di questa messaggera qualcosa di nuovo. Questa

FOTOGRAFIA DI MARCO BRESCIA



SOPRA  
Waltraud Meier interpreta Isolde, *Tristan und Isolde*, direzione di Daniel Barenboim, regia di Patrice Chéreau, 2007



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

SOPRA  
Waltraud Meier (Sieglinde)  
e Gabriele Schnaut  
(Brünnhilde), *Die Walküre*,  
direzione di Riccardo Muti,  
regia di André Engel, 1994

libertà è un dono meraviglioso che ci offre la musica di Wagner. Ancora una volta traccerei un paragone con Verdi, che nell'incastro fra testo e musica definisce in modo estremamente preciso lo stile e i parametri tecnici con cui la parte deve essere cantata: Wagner lascia uno spazio più ampio all'interprete.

AP Lei è stata Waltraute alla Scala nel 1998, ma già aveva interpretato Sieglinde diretta da Riccardo Muti nel 1994. Quando ha incontrato Sieglinde per la prima volta?

WM Il debutto fu nel 1992 a Vienna accanto a Plácido Domingo, che cantava il suo primo Siegmund. Poi fui chiamata a Berlino per una sostituzione e ricordo una battuta molto buffa di Daniel Barenboim, che però conteneva un fondo di verità: "Waltraud, tu sei il miglior *miscast* che si possa desiderare per Sieglinde". Si riferiva al fatto che ero un mezzosoprano, non la prima voce che poteva venire in mente per Sieglinde, anche se poi è vero che almeno per tutto il primo atto la tessitura rimane piuttosto centrale.

AP Eppure chi l'ha ascoltata nel secondo e nel terzo atto di *Walküre* ricorda una carica di energia incontenibile. Ha faticato a spostarsi nella tessitura sopranile?

WM No, è stato abbastanza naturale, anche perché avevo scoperto da subito il segreto per attaccare quelle frasi del terzo atto in piano, senza slanciarmi con foga eccessiva. Anche se la frase "O hehrstes Wunder!" deve considerarsi uno dei vertici dell'intera opera, non va comunque sovraccaricata. Se io non avessi imparato ad attaccarla piano e poi rinforzarla, non avrebbe mai funzionato.

AP Arriviamo alle durate delle opere wagneriane. Si può imparare a dosare le energie durante *Die Walküre* o *Parsifal*? Birgit Nilsson scherzando asseriva che il segreto stava nel calzare scarpe molto comode.

WM E anche nell'aver ginocchia solide: chi ha cantato per anni la produzione di Harry Kupfer del *Ring* sa di cosa parlo. Più seriamente, è fondamentale capire quando lo spartito offre la possibilità di affidarsi alla pura scansione del testo e dove invece si deve lasciar correre tutta la potenza della voce. Alcuni cantanti non sanno approfittare del testo: appoggiarsi al testo permette di non stancare la voce, ma anche di essere compresi meglio dal pubblico, che in fondo resta il nostro obiettivo principale. Voler mostrare tutto il tempo solo la potenza della voce è stancante e alla lunga risulta abbastanza banale. Studiando la partitura ci si può rendere conto molto bene di come Wagner scriva in un modo particolare i lunghi passaggi in cui al cantante sono affidate delle

informazioni, che permettono di far procedere il fluire del racconto. Tutto cambia però – e quei momenti si individuano chiaramente – quando dalle informazioni si passa alle emozioni, che devono arrivare al cuore del pubblico. Allora bisogna davvero usare la pienezza della voce. Sono due situazioni in cui bisogna servirsi di mezzi tecnici e interpretativi del tutto differenti.

AP Una soluzione tecnico-interpretativa che per forza di cose va condivisa con il direttore d'orchestra. Che esperienze ha avuto in merito?

WM Mi sono sempre sforzata di convincerli, di portarli dalla mia parte. Il maestro che mi capiva meglio, quasi senza spiegazioni, è stato Daniel Barenboim, ma succedeva anche con Christian Thielemann. Mi sono trovata bene anche con Riccardo Muti, che si è messo in ascolto, ha sempre cercato di accogliere le mie idee. E così anche con Claudio Abbado. Con tutti i grandi direttori sono riuscita a realizzare l'interpretazione che volevo, che sentivo necessaria.

AP Altrettanto fondamentale nella costruzione dell'interpretazione è la condivisione del disegno registico. Con quali registi ha sentito maggiore affinità?

WM Il regista con cui mi sono trovata in piena consonanza è stato Patrice Chéreau. *Tristan und Isolde* alla Scala con lui è stato il punto più alto della mia carriera artistica, non ho dubbi. Ogni gesto, ogni pensiero, tutto corrispondeva, tutto era giusto. Ho lavorato magnificamente anche con Harry Kupfer e con altri, Jean-Pierre Ponnelle, Götz Friedrich, Johannes Schaaf. Mi sono sempre sforzata di convincere gli altri delle mie idee, ma provavo anche a farmi spiegare il motivo recondito di un certo gesto o di una determinata scena. Se il motivo era convincente, potevo tentare, magari cercando delle convergenze, delle soluzioni alternative. A volte le discussioni diventavano piuttosto lunghe.

AP Con Wagner ci si confronta con personaggi che appartengono al dominio del mito, che sono dèi o semidèi. Ci sono dei personaggi creati da altri compositori che preparano ad affrontare quelli di Wagner?

WM Sono dèi, ma sono anche così umani. È incredibile come Wagner riesca a indagare i problemi e le relazioni degli uomini di ogni tempo, specialmente nel *Ring* in connessione con il potere garantito dall'anello. Ancora oggi se riguardiamo l'allestimento di Chéreau ci accorgiamo che il taglio interpretativo con cui ha definito quelle tematiche resta perfettamente valido, di una modernità sorprendente. Curiosamente ho imparato molto dalla parte verdiana di Eboli che ho cantato già a inizio carriera, prima in tedesco e poi

in italiano, sia nella versione in quattro che in cinque atti. Poi ho partecipato alla ripresa parigina della produzione di Luc Bondy, la versione francese che Antonio Pappano diresse magnificamente. Le recite andavano bene, ma qualcosa non scattava, non come al solito. Mi sono resa conto che caricare della stessa intensità, usare gli stessi accenti della versione italiana – prenda ad esempio il terzetto “Trema per te falso figliolo” – nell’opera francese era un errore e per questo il pubblico reagiva con freddezza. Il motivo era la frattura tra linguaggio e musica, qualcosa che con Wagner non può accadere mai e che dovrebbe essere più immediato da realizzare per una cantante tedesca. Comunque – detto per inciso – continuo a preferire la versione italiana del *Don Carlo*. Mi sembra che nonostante il libretto Verdi ritrovi tutta la musicalità della sua lingua.

AP Il caleidoscopio di tematiche sociali, anche controverse o odiose come l’antisemitismo, sono oggi spesso oggetto di analisi da parte di interpreti e registi delle opere di Wagner. L’elemento dell’erotismo, che in *Die Walküre* addirittura si realizza in un incesto, viene spesso lasciato in ombra, soprattutto rispetto alla rilevanza che ricopre in *Tristan* e nel *Parsifal*. Come mai?

WM La sessualità scorre sotterranea in ogni opera di Wagner, è un elemento latente che spesso motiva i personaggi secondo un’evoluzione che Wagner sviluppa durante tutto il suo arco creativo. Lasciando da parte Tristan e Isotta, la sessualità gioca un ruolo importante in gran parte delle azioni di Wotan nel *Ring*, e ancora si percepisce potente anche fra Ortrud e Telramund ed è presente nelle altre opere fino a *Parsifal*. L’influenza del buddismo spingerà la drammaturgia dell’ultimo Wagner verso la ricerca del superamento del desiderio, incluso quello sessuale, e qui entra in gioco il doppio aspetto delle figure di Parsifal e Kundry, destinate a spogliarsi di quelle passioni.

AP A proposito di passioni, le cantanti che interpretano Puccini insistono sulla difficoltà di contenere emozione e commozione cantando alcune opere. Non accade lo stesso anche in Wagner? Come ha imparato a controllare le emozioni?

WM Fa parte della formazione professionale del cantante. È vero che interpretare la morte di Isotta era complesso, perché alla fine dell’opera ogni volta mi sembrava di visualizzare la mia stessa morte, eppure sapevo che non potevo lasciarmi travolgere dall’emozione. Mi è successo invece di dover cantare in un recital i *Rückert-Lieder* di Mahler mentre mia madre era ormai in agonia. Mentre mi avviavo alla sala da concerto mia sorella mi telefonò per avvisarmi che nostra madre se n’era andata. Sapevo cosa rischiavo

dovendo cantare “Ich bin der Welt abhanden gekommen”, eppure riuscii a mutare la violenza dell’impatto emotivo in qualcosa da dedicare a mia madre, ho interpretato quella musica per lei.

AP Nella gigantesca macchina teatrale di un’opera di Wagner c’è spazio per pensare al pubblico, oltre che alla propria parte, alla regia, al rapporto con il direttore? Riusciva ad avvertirne la presenza?

WM Ho trovato sempre dei momenti in cui raggiungere il pubblico direttamente. Mi concentravo sull’ipotetico signor Rossi nella fila 20 al numero 43 e cercavo di comunicare solo a lui tutta l’urgenza, il bisogno incontenibile di trasferire il messaggio che la musica mi stava affidando. L’assenza della quarta parete è ancora più evidente in un *Liederabend*, ma il principio è lo stesso. Il monologo di Isotta nel primo atto del *Tristan* è il mio racconto a Brangäne, ma è anche diretto al pubblico: ognuno può raccogliere qualcosa, identificarsi in uno dei due personaggi o in entrambi. Ho sempre percepito la presenza di tante Brangäne nel pubblico, ma anche di qualche Isotta e di vari Re Marke.

AP Con quale parte si è identificata di più. Qual era l’amica che aspettava di ritrovare sul palcoscenico a ogni produzione?

WM Questa prossimità la cercavo sempre nella parte che stavo cantando al momento, fosse Marie nel *Wozzeck* oppure Dalila o Leonore nel *Fidelio*. Il ruolo con cui mi sono identificata profondamente, però, è stato sicuramente Kundry, era la mia parte. Poi un giorno è arrivata Isolde.

FOTOGRAFIA DI SILVIA LELLI



SOPRA  
Waltraud Meier interpreta  
Waltraute, *Götterdämmerung*,  
direzione di Riccardo Muti,  
regia di Yannis Kokkos, 1998

# LA VOCE DI WOTAN

**Intervista a Michael Volle  
di Andrea Penna**

Iniziato con il nuovo secolo, il percorso nelle opere wagneriane di Michael Volle ha rivelato al pubblico dei teatri di tutto il mondo un interprete sensibile e straordinariamente attento ai valori umani e alle pieghe nascoste dei personaggi che interpreta, da Amfortas fino a Wotan.

AP Il suo itinerario musicale però ha preso l'avvio da quanto più lontano ci potesse essere dalla musica di Wagner. È stata una costruzione meditata?

MV Ricordo ancora la mia sorpresa quando quasi trent'anni fa, durante un festival dedicato a Bach, una signora molto gentile, credo fosse un'agente, mi domandò quando avrei cantato il mio primo Wotan. All'epoca non cantavo neppure le opere di Mozart. Tuttavia è vero che ho iniziato a cantare Wagner già nel 1993 e sono partito dall'araldo nel *Lohengrin*, una parte perfetta e breve, per un primo assaggio delle speciali caratteristiche della vocalità wagneriana. Dopo è arrivato piuttosto naturalmente Wolfram nel *Tannhäuser* e poi per molti anni la mia carriera ha seguito strade diverse. Solo molto tempo dopo

**Dal primo Wagner alle grandi parti del *Ring*, Michael Volle ripercorre il suo cammino wagneriano tra voce, personaggio e consapevolezza scenica**

ho cantato Amfortas nel *Parsifal*, un passo già più significativo all'interno della drammaturgia musicale wagneriana, che per fortuna ho aspettato a lungo a muovere. La vera svolta è arrivata con Beckmesser all'Opera di Zurigo nel 2004, una parte davvero impegnativa: ancora non pensavo nemmeno a cantare Hans Sachs, che è arrivato solo nel 2012. Da allora mi sono addentrato nelle grandi parti wagneriane, prima cominciando con Wotan nel *Rheingold* e nella *Walküre*, in versioni da concerto, poi finalmente con il primo ciclo completo nel 2019 al Metropolitan di New York. Credo che la scansione dei tempi sia stata perfetta per me e spero di poter continuare a cantare a lungo sia Sachs che Wotan, le due parti che sento più vicine.

AP Non abbiamo dimenticato l'Olandese volante? Non è una delle migliori preparazioni possibili per Wotan?

MV È vero! È un ruolo che ho cantato così tanto e così spesso da diventare una parte di me, l'ho dato addirittura per scontato. Un personaggio meraviglioso ed essenziale per il mio sviluppo. Sono i tratti umani più fragili che ci fanno amare l'Olandese

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



## “Le prime volte dovevo concentrarmi molto per tenere insieme tutti i fili della vicenda, adesso per me è quasi una seconda pelle”

volante, nel duetto con Senta rivela il suo bisogno disperato di trovare una donna che scelga di mettere fine all'incantesimo, al suo tormento. Ma l'Olandese non può obbligarla, può solo pregare e sperare che la loro relazione porti Senta a compiere liberamente questa scelta terribile. Qualcosa di simile si ritrova nel grande duetto fra Wotan e Fricka nel secondo atto di *Walküre*, ancora una volta una relazione intensa in cui la figura del dio ci appare come un'anima mesta, un personaggio sconfitto, prigioniero delle leggi che lui stesso ha stabilito. All'inizio mi attiravano la sua gloria, la potenza tenebrosa, specie pensando al Wanderer del *Siegfried*, ma presto mi sono reso conto che Wotan è una figura tragica, che osserva sgretolarsi il suo potere, le sue relazioni, tutto. Per questo è così interessante.

AP Deve essersi fatto una sua idea del personaggio: riesce sempre a combinarla con le idee del regista?

MV Sono sempre aperto alle nuove prospettive di ogni regista, ma è anche vero che dopo aver interpretato più volte una parte del genere alcune idee si cristallizzano e credo sia un bene, perché non è sempre detto che il regista a sua volta abbia le idee del tutto chiare. Non è il caso di Sir David McVicar, con cui lavoro molto bene: le scenografie e i costumi di questo spettacolo sono piuttosto tradizionali, ma l'azione è ben concentrata sulla recitazione dei personaggi. L'importante è avere chiara la storia che si vuole raccontare al pubblico, non c'è troppa differenza tra essere un buffo uccellatore e il dio di un'antica mitologia germanica. Un effetto da realizzare perfino nelle versioni da concerto, come quella che canterò all'Accademia di Santa Cecilia nei prossimi anni, in cui avremo solo qualche elemento visivo ma il resto sarà affidato alla pura recitazione.

AP Come si costruisce un arco interpretativo coerente nelle grandi scene che Wagner offre al basso baritono nelle sue opere?

MV È una difficoltà che emerge anche in *Parsifal*, perché Amfortas non vive un grande sviluppo di accadimenti, ma si inoltra piuttosto nei meandri di un intreccio filosofico che, nonostante conosca bene la parte, ancora oggi tende a confondermi. Nella *Walküre* la questione è più definita: all'entusiasmo dell'incontro con Brünnhilde segue il confronto con Fricka, il deflagrare dei reali problemi tra i due e l'inizio della catastrofe per gli dèi. Un lungo confronto in cui Wotan deve ammettere di aver tentato di violare le leggi che egli stesso ha creato. Le prime volte dovevo concentrarmi molto per tenere insieme tutti i fili della vicenda, adesso per me è quasi una seconda pelle, non devo pensare e soprattutto ho trovato un mio passo. Specie nella sezione iniziale è complesso, perché tutto è basato sul fraseggio, mentre non c'è quasi nulla in orchestra; via via il clima si arroventa e bisogna essere molto precisi nella pronuncia, nello scandire le parole. Anche con un pubblico internazionale che non afferra immediatamente il senso di ogni singola parola, la forza complessiva del discorso diventa più chiara. Adesso, dopo tante recite come Wotan, inizio a trarre veramente piacere da questo processo, anche se è faticoso.

AP Lei ha militato in vari teatri di grande tradizione wagneriana: Mannheim, Düsseldorf, Colonia, Zurigo. Ci sono stati degli incontri wagneriani significativi o rivelatori?

MV Ho iniziato la mia carriera a Mannheim, un teatro tradizionale perfetto per un cantante giovane, dove sono rimasto quattro anni. L'Associazione wagneriana locale offriva delle borse di studio che comprendevano i biglietti per il Festival di Bayreuth. Nel 1991 potei assistere al famoso *Ring* con la regia di Harry Kupfer e Daniel Barenboim sul podio. Nel *Siegfried* ero in prima fila e ancora oggi conservo un ricordo sconcertante di John Tomlinson, un torrente di voce mai sentito e una presenza scenica d'incredibile impatto. All'epoca non avrei mai pensato di poter avvicinare Wotan né che lo avrei cantato a Bayreuth, come è previsto nel prossimo anno. Ho ascoltato alcuni dischi storici, da James Morris alle grandi voci tedesche di Hans Hotter e Theo Adam, ma come anche per altre parti ho sempre preferito non esagerare, per essere libero da influenze al momento dello studio. Ho i miei punti di riferimento, Fritz Wunderlich e Bryn Terfel, almeno come ispirazione, perché poi ogni cantante deve trovare la propria strada in un percorso che virtualmente non termina mai, specie nel *Ring*. Anche se per me Hans Sachs rimane la parte in assoluto più impegnativa e di maggior soddisfazione.

AP Wotan è una grande parte anfibia, suddivisa in giornate diverse, che può essere cantata sia da alcuni bassi che dai baritoni. Anche in questo caso bisogna trovare la propria strada?

MV Senza dubbio, e vale anche per Hans Sachs. Per me aver cantato Beckmesser è stata un'ottima scuola, ho ascoltato tanti bassi dover negoziare con la tessitura dell'ultimo atto. Una situazione simile al Wanderer del *Siegfried*, che è piuttosto acuto, specie nel terzo atto. Con l'esperienza di oggi posso confermare che Wotan non può essere affidato a un principiante, qualunque sia il suo peso vocale. Forse solo il Wotan del *Rheingold*, le cui frasi sono molto frammentate salvo l'arioso finale. Ma serve comunque una grande concentrazione per stare in scena per oltre due ore, serve esperienza. Le tre parti peraltro sono completamente diverse, tanto è vero che ci sono colleghi che cantano senza problemi il Wotan della *Walküre* ma non quello del *Siegfried*, specialmente i bassi dalla voce scura. Quando si canta il ciclo intero l'impegno si fa molto oneroso anche sul piano vocale. Ci sono quattro giorni per cantare le tre opere e bisogna davvero riposare nel giorno libero per essere in forma nel *Siegfried*. Non so bene come ci sia riuscito le prime volte, ma adesso aspetto con gioia i cicli di Milano del 2026, perché si tratta di un'esperienza impareggiabile per un cantante.

AP La voce è sollecitata in tutte le sfumature, dalle frasi legate alle esplosioni di ira e perfino un momento, nel secondo atto di *Walküre*, in cui Wotan stronca Hunding con la sua voce, con quel doppio "Geh'!- Geh'!". Un'altra dimostrazione del potere della voce wagneriana?

MV In quel secondo atto Wagner chiede al cantante di mostrare aspetti molto diversi della personalità di Wotan. Prima il dio sconfitto, amareggiato dal colloquio con Fricka. Ma finché la spada di Siegmund non è infranta e non lo vede trafitto da Hunding, Wotan non sembra aver realizzato la realtà dei fatti. Solo allora, dopo il dolore, monta la furia, che non si esprime con violenza ma con l'intensità diversa nel colore di quelle due parole. Impressionante. Puro teatro.

AP Non sono tanti i cantanti che hanno un fratello baritono e un altro fratello attore. Che cosa vi raccontate quando vi ritrovate? Parlate di musica, delle vostre attività, dei personaggi, vi scambiate consigli?

MV Viviamo tutti un po' lontani, ma andiamo d'accordo. Per mio fratello Dietrich, che ha cinque anni più di me, è stato più complicato, visto che condividiamo lo stesso repertorio. Anche con la bella carriera che ha avuto non deve essere stato semplice vedere

il fratello più giovane seguire lo stesso percorso con molto successo. Con mio fratello Hartmut è diverso. Mi ricordo una volta di averlo invitato ad ascoltare una delle mie prime recite come Papageno, una parte dal successo sicuro perché è un personaggio che tutti adorano. Dopo la generale parlammo al telefono e gli chiesi la sua opinione come attore, non come fratello, e ricordo la risposta: censurò duramente tutti gli scherzi e i gesti buffi un po' a buon mercato che servivano a raccogliere l'applauso e mi consigliò di concentrarmi su una recitazione meno esteriore e più convincente. Ci rimasi male sulle prime, ma fu utilissimo per il mio percorso di cantante-attore e in effetti sono felice di come negli ultimi quarant'anni i cantanti siano stati costretti a essere degli attori più efficaci dal nuovo modo di portare sulla scena il teatro musicale. Per questo il dominio del linguaggio dell'opera che si canta è essenziale.

AP Non varrebbe la pena allora riprendere a cantare Wagner a seconda dei teatri in italiano, in francese o in inglese, come voleva il compositore?

MV È una questione che riemerge di tanto in tanto e si lega soprattutto alla relazione e al confronto fra stile tedesco e stile italiano, diciamo banalmente al confronto tra Wagner e Verdi. Il mio punto di vista è che si possono combinare i caratteri stilistici. Del resto la tecnica di base resta la stessa, legata al belcanto, non importa in quale lingua si stia cantando e con quali tratti stilistici. Nell'Addio di Wotan troviamo una linea melodica di una bellezza, un arco così semplice e commovente che ricorda Schubert o Bellini. So bene che c'è stata a lungo una scuola che investiva soprattutto su un declamato che sacrificava la linea di canto alla pronuncia delle parole, ma oggi non la trovo appropriata.

IN APERTURA  
Michael Volle interpreta  
Wotan, *Das Rheingold*,  
direzione di Daniel Barenboim,  
regia di Guy Cassiers, 2013

# DER RING DES NIBELUNGEN IN DISCO

di Luca Chierici



Caricatura di Richard Wagner,  
Museo Teatrale alla Scala

L'elemento che guida il panorama sulla discografia relativa all'intero *Ring* wagneriano è ovviamente legato alla lunghezza del lavoro complessivo. Nemmeno immaginabile sarebbe davvero stata un'edizione in 78 giri, che avrebbe comportato decine di dischi in un prodotto poco fruibile da parte di una maggioranza di ascoltatori, sia per le dimensioni sia per il suo costo. La stessa osservazione vale anche per le esecuzioni integrali in studio, che le varie case ritardarono non poco, tanto che le prime a uscire sul mercato furono anche le più studiate e raccomandate dalla critica. Ecco dunque che la discografia del *Ring* attinge dapprima a realizzazioni complete registrate in teatro durante esecuzioni dal vivo, e in tal senso celebri sono rimasti i due cicli diretti da Furtwängler alla Scala e con la Rai di Roma, pubblicati in tempi successivi in disco e 12 cd. Se ne consiglia l'ascolto – e il discorso vale per l'edizione diretta da Clemens Krauss – solamente in una seconda fase rispetto a quello di versioni più recenti in studio, perché la qualità sonora delle riprese dal vivo di quell'epoca (1950-1953) non è certo ottimale. Resta inteso, però, che l'edizione Furtwängler rimane come punto di riferimento assoluto se si vuole seguire la visione storica del *Ring*, centrata sulla tradizione bayreuthiana e sulla visione dei personaggi come proiettati in una assoluta olimpica.

La prima grande edizione del *Ring* incisa in studio fu quella pubblicata dalla Decca tra il 1958 e il 1964. Georg Solti era stato a quell'epoca giudicato inarrivabile, la registrazione sonora efficacissima, i cantanti – tra i quali Neidlinger, London, Windgassen, Ridderbusch, King, Nilsson, Janowitz, Ludwig e Flagstad – di pregio assoluto. L'edizione Solti venne subito posta a confronto quando uscì il *Ring* di Karajan tra il 1966 e il 1970, notando l'assoluto rilievo dello splendore orchestrale esibito dal primo e la capillare ricerca di spunti poetici inseguita dal secondo. I cantanti che parteciparono al *Ring* di Karajan non sono da meno in quanto a celebrità (Fischer-Dieskau, Kélémén, Talvela, Vickers, Dominguez, Donath, Moser, Dernesch). Diciamo che queste due sono le versioni di riferimento che ogni buon wagneriano dovrebbe tenere in considerazione nella sua ricerca. Altra edizione di pregio è quella incisa per la Philips da Karl Böhm nel medesimo periodo (1966-1967). Per citare le edizioni successive, spesso volte a un maggiore approfondimento delle caratteristiche dei singoli personaggi, si deve fare riferimento ai nomi di direttori quali Pierre Boulez, Marek Janowski, James Levine, Bernard Haitink, Daniel Barenboim e Wolfgang Sawallisch.

# DER RING DES NIBELUNGEN ALLA SCALA

a cura di **Andrea Vitalini**

## DAS RHEINGOLD — L'ORO DEL RENO

Prologo del ciclo  
*Der Ring des Nibelungen*

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA:  
Monaco di Baviera, Nationaltheater,  
22 settembre 1869

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA:  
Venezia, Teatro La Fenice,  
14 aprile 1883



Figurino di Attilio Comelli per Fafner, 1904  
Museo Teatrale alla Scala

## 10 DICEMBRE 1903

19 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 12, 15, 20, 23, 27, 30  
dicembre 1903;  
3, 8, 14, 17, 31 gennaio 1904;  
7, 13, 16, 21, 24 febbraio 1904;  
2, 5 marzo 1904)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE D'ORCHESTRA  
Cleofonte Campanini  
DIRETTORE DI SCENA  
Eugenio Reale  
SCENOGRAFI INVENTORI  
ED ESECUTORI DELLE SCENE  
Angelo Parravicini, Vittorio  
Rota, Mario Sala, Carlo Songa  
COSTUMI Giuseppe Palanti  
e Attilio Comelli  
VESTIARISTA  
Sartoria Teatrale T. Chiappa  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Wotan* Adam Didur  
*Donner* Vittorio Pozzi Camola  
*Frob* Emilio Venturini  
*Loge* Giuseppe Borgatti  
*Fasolt* Sebastiano Cirotto  
*Fafner* Paolo Wulman  
*Alberich* Giuseppe De Luca  
*Mime* Gaetano Pini Corsi  
*Fricka* Ninì Frascani  
*Freia* Cecilia Gagliardi /  
Enrichetta Gogard  
*Erda* Alice Zacconi  
*Woglinde* Enrichetta Gogard  
*Wellgunde* Giuseppina Giaconia  
*Flossbilde* Alice Zacconi

Inaugurazione della Stagione  
di Carnevale e Quaresima  
1903/04. Edizione in  
lingua italiana. Prima  
rappresentazione a Milano.  
Traduzione ritmica  
dal testo originale tedesco  
di Angelo Zanardini.

## 20 DICEMBRE 1914

14 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 22, 26, 29  
dicembre 1914;  
2, 3, 6, 10, 16, 23, 30  
gennaio 1915;  
7, 11, 17 febbraio 1915)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Gino Marinuzzi  
DIRETTORE E ISPETTORE  
DI SCENA Napoleone Carotini  
PITTORI SCENOGRAFI  
Angelo Parravicini,  
Vittorio Rota,  
Antonio Rovescalli  
VESTIARISTA  
Sartoria Teatrale Chiappa  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Wotan* Giulio Cirino  
*Donner* Leone Paci  
*Frob* Gino Treves  
*Loge* Edoardo Di Giovanni  
*Fasolt* Luciano Donaggio  
*Fafner* Luigi Ferroni  
*Alberich* Giuseppe De Luca  
*Mime* Giordano Paltrinieri  
*Fricka* Giuseppina Bertazzoli  
*Freia* Sarah Fidelia Solari  
*Erda* Ada Corbetta  
*Woglinde* Ines Cesari  
*Wellgunde* Lina Garavaglia  
*Flossbilde* Lina Beretta

Inaugurazione della Stagione  
di Carnevale e Quaresima  
1914/15. Edizione in lingua  
italiana, traduzione ritmica  
dal testo originale tedesco  
di Angelo Zanardini.

## 16 NOVEMBRE 1924

5 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 18, 23 novembre;  
5, 11 dicembre)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Vittorio Gui  
DIRETTORE DELLA MESSA  
IN SCENA Ernst Lert  
SCENE DIPINTE DA  
Antonio Rovescalli  
e Giovanni Battista Santoni  
COSTUMI S.A. Caramba  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Wotan* Nazzareno De Angelis  
*Donner* Gino Lulli  
*Frob* Emilio Venturini  
*Loge* Amedeo Bassi  
*Fasolt* Antonio Righetti  
*Fafner* Gregorio Mel'nik  
*Alberich* Ernesto Badini  
*Mime* Giuseppe Nessi  
*Fricka* Rina Agozzino  
*Freia* Eva Turner

<i>Erda</i> Marta Offers
<i>Woglinde</i> Cesarina Valobra
<i>Wellgunde</i> Cesira Ferrari
<i>Flossbilde</i> Lina Lanza
Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

## 24 GENNAIO 1926

2 RAPPRESENTAZIONI (replica: 2 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli e Giovanni Battista Santoni
COSTUMI S.A. Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Nazzareno De Angelis
<i>Donner</i> Leone Paci
<i>Frob</i> Emilio Venturini
<i>Loge</i> Alessandro Dolci
<i>Fasolt</i> Antonio Righetti
<i>Fafner</i> Eugenio Sdanowski
<i>Alberich</i> Salvatore Persichetti
<i>Mime</i> Giuseppe Nessi
<i>Fricka</i> Mita Vasari
<i>Freia</i> Ida Balestrieri
<i>Erda</i> Lydia van Gilder
<i>Woglinde</i> Cesarina Valobra
<i>Wellgunde</i> Cesira Ferrari
<i>Flossbilde</i> Lina Lanza

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nella Stagione 1925/26 venne completato l'allestimento della Tetralogia wagneriana con la realizzazione delle ultime due Giornate (il Prologo e la Prima Giornata erano state già proposte nella stagione precedente). Per la prima volta, tra il 15 novembre 1925 (Die Walküre) e il 30 gennaio 1926 (Siegfried), la Tetralogia fu rappresentata integralmente al Teatro alla Scala nella stessa stagione. Tutte le opere del ciclo furono dirette da Ettore Panizza, con la direzione della messa in scena curata da Ernst Lert.

## 23 GENNAIO 1927

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 1, 9 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli e Giovanni Battista Santoni
COSTUMI Casa d'Arte Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Tancredi Pasero
<i>Donner</i> Leone Paci
<i>Frob</i> Emilio Venturini
<i>Loge</i> Alessandro Dolci
<i>Fasolt</i> Antonio Righetti
<i>Fafner</i> Eugenio Sdanowski
<i>Alberich</i> Enrico Roggio
<i>Mime</i> Giuseppe Nessi
<i>Fricka</i> Angelica Cravcenko
<i>Freia</i> Genoveffa Sens
<i>Erda</i> Bruna Castagna
<i>Woglinde</i> Amelia Castiglione
<i>Wellgunde</i> Cesira Ferrari
<i>Flossbilde</i> Bruna Castagna

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Ripresa dell'intera Tetralogia, sempre sotto la direzione di Ettore Panizza e la messa in scena di Ernst Lert.

## 28 GENNAIO 1928

3 RAPPRESENTAZIONI

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli e Giovanni Battista Santoni
COSTUMI S.A. Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Luigi Rossi Morelli
<i>Donner</i> Stefano Ballarini
<i>Frob</i> Emilio Venturini
<i>Loge</i> Alessandro Dolci
<i>Fasolt</i> Vilém Zitek
<i>Fafner</i> Augusto Ottone

<i>Alberich</i> Enrico Roggio
<i>Mime</i> Giuseppe Nessi
<i>Fricka</i> Angelica Cravcenko
<i>Freia</i> Genoveffa Sens
<i>Erda</i> Bruna Castagna
<i>Woglinde</i> Cesarina Valobra
<i>Wellgunde</i> Cesira Ferrari
<i>Flossbilde</i> Bruna Castagna

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Ripresa dell'intera Tetralogia, sempre sotto la direzione di Ettore Panizza e la messa in scena di Ernst Lert.

## 16 MARZO 1930

3 RAPPRESENTAZIONI

DIREZIONE MUSICALE Siegfried Wagner / Karl Elmendorff
DIREZIONE SCENICA Siegfried Wagner
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli e Giovanni Battista Santoni
COSTUMI Casa d'Arte Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Luigi Rossi Morelli
<i>Donner</i> Edoardo Faticanti
<i>Frob</i> Emilio Venturini
<i>Loge</i> Alessandro Dolci
<i>Fasolt</i> Corrado Zambelli
<i>Fafner</i> Vilém Zitek
<i>Alberich</i> Enrico Roggio
<i>Mime</i> Giuseppe Nessi
<i>Fricka</i> Angelica Cravcenko
<i>Freia</i> Dina Pauli
<i>Erda</i> Maria Castagna Fullin
<i>Woglinde</i> Iris Adami Corradetti
<i>Wellgunde</i> Cesira Ferrari
<i>Flossbilde</i> Maria Castagna Fullin

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 16 e il 22 marzo 1930, venne rappresentata l'intera Tetralogia (con gli allestimenti già realizzati nelle stagioni precedenti) sotto la direzione e con la messa in scena di Siegfried Wagner (poi sostituito alla guida dell'orchestra da Karl Elmendorff).

## 24 FEBBRAIO 1931

2 RAPPRESENTAZIONI

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Mario Frigerio
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli e Giovanni Battista Santoni
COSTUMI Casa d'Arte Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Luigi Rossi Morelli
<i>Donner</i> Edoardo Faticanti
<i>Frob</i> Emilio Venturini
<i>Loge</i> Alessandro Dolci
<i>Fasolt</i> Antonio Righetti
<i>Fafner</i> Vilém Zitek
<i>Alberich</i> Enrico Roggio
<i>Mime</i> Giuseppe Nessi
<i>Fricka</i> Angelica Cravcenko
<i>Freia</i> Anna Rozsa
<i>Erda</i> Maria Castagna Fullin
<i>Woglinde</i> Rita Zancova
<i>Wellgunde</i> Cesira Ferrari
<i>Flossbilde</i> Maria Castagna Fullin

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 24 febbraio e il 3 marzo 1931, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di Ettore Panizza e con la messa in scena di Mario Frigerio.

## 29 MARZO 1938

1 RAPPRESENTAZIONE

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Clemens Krauss
REGISTA Oskar Walleck
SCENE E COSTUMI Emil Preetorius
ALLESTIMENTO della Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera
ORCHESTRA della Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Hans Hermann Nissen
<i>Donner</i> Karl Schmidt
<i>Frob</i> Karl Ostertag

<i>Loge</i> Julius Patzak
<i>Fasolt</i> Ludwig Weber
<i>Fafner</i> Paul Bender
<i>Alberich</i> Jean Stern
<i>Mime</i> Carl Seydel
<i>Fricka</i> Luise Willer
<i>Freia</i> Trude Eipperle
<i>Erda</i> Hedwig Fichtmüller
<i>Woglinde</i> Felicie Hüni-Mihacsek
<i>Wellgunde</i> Else Schürhoff
<i>Flossbilde</i> Maria Cornelius

Edizione in lingua originale. Tra il 29 marzo e il 3 aprile 1938, i Complessi della Bayerische Staatsoper presentarono al Teatro alla Scala l'intera Tetralogia in lingua originale. Tutte le opere furono dirette da Clemens Krauss, con regia di Oskar Walleck e scene e costumi di Emil Preetorius.

## 20 FEBBRAIO 1943

2 RAPPRESENTAZIONI

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Franz von Hösslin
REGISTA Heinrich K. Strohm
SCENE Nicola Benois
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Tancredi Pasero
<i>Donner</i> Corrado Zambelli
<i>Frob</i> Agostino Casavecchi
<i>Loge</i> Fiorenzo Tasso
<i>Fasolt</i> Luciano Donaggio
<i>Fafner</i> Giulio Neri
<i>Alberich</i> Afro Poli
<i>Mime</i> Giuseppe Nessi
<i>Fricka</i> Elena Nicolai
<i>Freia</i> Maria Noè Negrelli
<i>Erda</i> Marù Falliani
<i>Woglinde</i> Renata Egizia
<i>Wellgunde</i> Lucia Evangelista
<i>Flossbilde</i> Giulietta Simionato

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 20 febbraio e il 6 marzo 1943, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di Franz von Hösslin e con la regia di Heinrich K. Strohm. Per l'occasione furono realizzati nuovi allestimenti. Von Hösslin

venne chiamato in sostituzione di Tullio Serafin, che aveva preparato lo spettacolo fino alla prova generale, costretto a rinunciare a causa di un'indisposizione.

## 2 MARZO 1950

3 RAPPRESENTAZIONI

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Wilhelm Furtwängler
REGIA Otto Erhardt
SCENE E COSTUMI Nicola Benois
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Ferdinand Frantz
<i>Donner</i> Angelo Mattiello
<i>Frob</i> Günther Treptow
<i>Loge</i> Joachim Sattler
<i>Fasolt</i> Ludwig Weber
<i>Fafner</i> Albert Emmerich
<i>Wolgerich</i> Alois Pernerstorfer
<i>Mime</i> Peter Markwort
<i>Fricka</i> Elisabeth Höngen
<i>Freia</i> Walburga Wegener
<i>Erda</i> Margret Weth-Falke
<i>Woglinde</i> Magda Gabory
<i>Wellgunde</i> Margarita Kenney
<i>Flossbilde</i> Sieglinde Wagner

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 9 marzo e il 2 aprile 1950, fu rappresentata l'intera Tetralogia in lingua originale sotto la direzione di Wilhelm Furtwängler, con la regia di Otto Erhardt e le scene e i costumi di Nicola Benois. Gli allestimenti erano di nuova realizzazione, ad eccezione di quello per *Die Walküre*, già presentato nella stagione precedente con la direzione di Victor de Sabata.

## 9 MAGGIO 1963

3 RAPPRESENTAZIONI

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE André Cluytens
REGIA Heinz Tietjen
SCENE E COSTUMI Nicola Benois
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Hans Hotter / Tomislav Neralic
<i>Donner</i> Hermann Firchow
<i>Frob</i> Eugene Tobin
<i>Loge</i> Herbert Schachtschneider
<i>Fasolt</i> Franz Crass
<i>Fafner</i> Arnold Van Mill
<i>Alberich</i> Frans Andersson
<i>Mime</i> Erwin Wohlfahrt
<i>Fricka</i> Regina Resnik
<i>Freia</i> Jutta Meyfarth
<i>Erda</i> Ruth Siewert
<i>Woglinde</i> Colette Lorand
<i>Wellgunde</i> Vera Schlosser
<i>Flossbilde</i> Claudia Hellmann

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 9 e il 28 maggio 1963, in occasione del 150º Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di André Cluytens, con la regia di Heinz Tietjen e le scene e i costumi di Nicola Benois. Gli allestimenti, pur non figurando come nuovi, furono ampiamente modificati e riadattati per l'occasione.

## 20 MARZO 1973

6 RAPPRESENTAZIONI

CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA Wolfgang Sawallisch
REGIA Günther Rennert
REALIZZAZIONE REGISTICA Peter Windgassen
SCENE Johannes Dreher
IMPIANTO SCENICO Helmut Jürgens
COSTUMI Liselotte Erler
ALLESTIMENTO del Nationaltheater di Monaco di Baviera
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Donald McIntyre / Leif Roar
<i>Donner</i> Leif Roar / Felice Schiavi
<i>Frob</i> Ferrando Ferrari
<i>Loge</i> René Kollo
<i>Fasolt</i> Siegfried Vogel
<i>Fafner</i> Matti Salminen
<i>Alberich</i> Rolf Kühne

<i>Mime</i> Wolf Appel
<i>Fricka</i> Brigitte Fassbaender / Herta Töpper
<i>Freia</i> Anna Maria Antoine / Angela Vercelli
<i>Erda</i> Birgit Finnilä
<i>Woglinde</i> Jeda Valtriani
<i>Wellgunde</i> Elisabeth Schwarzenberg
<i>Flossbilde</i> Cristina Anghelakova

Edizione in lingua originale. Negli anni Settanta non venne portato a compimento il progetto di realizzare l'intera Teatralogia nel corso di diverse stagioni sotto la direzione di Wolfgang Sawallisch. Nel 1973 Sawallisch diresse *Das Rheingold*, nel 1974 *Die Walküre* e nel 1975 *Siegfried*. La quarta Giornata di questa Tetralogia non fu mai proposta.

## 30 MAGGIO 1996

7 RAPPRESENTAZIONI

CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA Riccardo Muti
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
<i>Wotan</i> Monte Pederson
<i>Donner</i> Claudio Otelli
<i>Frob</i> Barry Ryan
<i>Loge</i> Kim Begley
<i>Fasolt</i> Kristinn Sigmundsson
<i>Fafner</i> Gudjon Oskarsson
<i>Alberich</i> Franz-Josef Kapellmann
<i>Mime</i> Heinz Zednik / Helmut Pampuch
<i>Fricka</i> Violeta Urmana
<i>Freia</i> Susan Anthony
<i>Erda</i> Mette Ejsing
<i>Woglinde</i> Victoria Loukianetz
<i>Wellgunde</i> Yvonne Wiedstruck
<i>Flossbilde</i> Katia Lytting

Edizione in lingua originale. Esecuzione in forma di concerto. Durante gli anni Novanta, venne realizzata l'intera Tetralogia su più stagioni sotto la direzione di Riccardo Muti: nel 1994 fu realizzata *Die Walküre*, nel 1996 *Das Rheingold* (in forma di concerto), nel 1997 *Siegfried* e nel 1998 *Götterdämmerung*.

## 16 MAGGIO 2010

5 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 19, 22, 26, 29 maggio)

DIRETTORE Daniel Barenboim
REGIA E SCENE Guy Cassiers
SCENE E LUCI Enrico Bagnoli
COSTUMI Tim Van Steenbergen
VIDEO DESIGN Arjen Klerkx; Kurt D’Haeseleer
COREOGRAFIA Sidi Larbi Cherkaoui
ALLESTIMENTO ALL’ALLESTIMENTO IN COPRODUZIONE Teatro alla Scala, Staatsoper unter den Linden, Berlino
COLLABORAZIONE ALL’ALLESTIMENTO Toneelhuis, Antwerp
ORCHESTRA del Teatro alla Scala
DANZATORI Compagnia di balletto Eastman, Antwerp

INTERPRETI *Wotan* René Pape *Donner* Jan Buchwald *Frob* Marco Jentzsch *Loge* Stephan Rügamer *Fasolt* Kwangchul Youn / Tigran Martirosian *Fafner* Timo Riihonen *Alberich* Johannes Martin Kränzle *Mime* Wolfgang Ablinger *Fricka* Doris Soffel *Freia* Anna Samuil *Erda* Anna Larsson *Woglinde* Aga Mikolaj *Wellgunde* Maria Gortsevskaya *Flossbilde* Marina Prudenskaya

Edizione in lingua originale.

## 17 GIUGNO 2013

2 RAPPRESENTAZIONI (replica: 24 giugno)

DIRETTORE Daniel Barenboim
REGIA E SCENE Guy Cassiers
SCENE E LUCI Enrico Bagnoli
COSTUMI Tim Van Steenbergen
VIDEO DESIGN Arjen Klerkx; Kurt D’Haeseleer
COREOGRAFIA Sidi Larbi Cherkaoui
ALLESTIMENTO ALL’ALLESTIMENTO IN COPRODUZIONE Teatro alla Scala;

Staatsoper unter den Linden, Berlino
COLLABORAZIONE ALL’ALLESTIMENTO Toneelhuis, Antwerp
ORCHESTRA del Teatro alla Scala
DANZATORI Compagnia di balletto Eastman, Antwerp

INTERPRETI *Wotan* Michael Volle *Donner* Jan Buchwald *Frob* Marius Vlad *Loge* Stephan Rügamer *Fasolt* Iain Paterson *Fafner* Alexander Tsymbalyuk *Alberich* Johannes Martin Kränzle *Mime* Peter Bronder *Fricka* Ekaterina Gubanova *Freia* Anna Samuil *Erda* Anna Larsson *Woglinde* Aga Mikolaj *Wellgunde* Maria Gortsevskaya *Flossbilde* Anna Lapkovskaja

Edizione in lingua originale.
Nel corso della stagione, tra il 17 e il 29 giugno 2013, in occasione del 200° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l’intera Tetralogia, per due cicli integrali di una settimana ciascuno, sotto la direzione di Daniel Barenboim, con la regia di Guy Cassiers, scene e luci di Enrico Bagnoli, costumi di Tim Van Steenbergen.

## 28 OTTOBRE 2024

6 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 31 ottobre; 3, 5, 7, 10 novembre)

DIRETTORE Simone Young / Alexander Soddy
REGIA David McVicar
SCENE David McVicar; Hannah Postlethwaite
COSTUMI Emma Kingsbury
LUCI David Finn
VIDEO E PROIEZIONI Katy Tucker
COREOGRAFIA Gareth Mole
MAESTRO ARTI MARZIALI / PRESTAZIONI CIRCENSI David Greeves
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

CORO DI VOCI BIANCHE dell’Accademia del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Wotan* Michael Volle *Donner* Andrè Schuen *Frob* Siyabonga Maqungo *Loge* Norbert Ernst *Fasolt* Jongming Park *Fafner* Ain Anger *Alberich* Ólafur Sigurdarson *Mime* Wolfgang Ablinger-Sperrhacke *Fricka* Okka Von Der Damerau *Freia* Olga Bezsmertna *Erda* Christa Mayer *Woglinde* Andrea Carroll *Wellgunde* Svetlina Stoyanova *Flossbilde* Virginie Verrez

Edizione in lingua originale.

# DIE WALKÜRE — LA WALKIRIA

**Prima giornata del ciclo** *Der Ring des Nibelungen*

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA: Monaco di Baviera, Nationaltheater, 26 giugno 1870

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA: Venezia, Teatro La Fenice, 15 aprile 1883

PRIMA RAPPRESENTAZIONE IN ITALIA: Roma, Teatro di San Carlo, 15 aprile 1883

PRIMA RAPPRESENTAZIONE IN ITALIA: Roma, Teatro di San Carlo, 15 aprile 1883

PRIMA RAPPRESENTAZIONE IN ITALIA: Roma, Teatro di San Carlo, 15 aprile 1883

Figurino di Attilio Comelli per Freia, 1904 Museo Teatrale alla Scala

## 26 DICEMBRE 1893

14 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 1, 3, 7, 18, 20, 21, 23, 28, 30 gennaio; 1, 4 febbraio; 3, 8 marzo 1894)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D’ORCHESTRA Edoardo Mascheroni
REGISSEUR Carl Tetzlaff
DIRETTORI DI SCENA Daniele Marin, Rinaldo Rossi, Raimondo Torriani
DIRETTORE DELLA SCENOGRAFIA ED INVENTORE DELLE SCENE Giovanni Zuccarelli
SARTORIA Ditta Luigi Zamperoni
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegmund* Giovanni Battista De Negri / Emilio Engel *Hunding* Vittorio Arimondi *Wotan* Juan Luria / Giulio Devoyod *Sieglinde* Margherita MacIntyre / Carmen Bonaplata Bau *Brünnbilde* Ada Adini *Fricka* Emma Steinbach / Regina Werges de Galofré *Helmwige* Bice Parisi *Gerbilde* Eugenia Samper *Ortlinde* Cesira Manfredini *Waltraute* Maria Mori *Sieg rune* Amalia Boni *Rossweisse* Leontina Sgardelli *Grimgerde* Teresa Alfieri *Schwertleite* Sofia Maineri

Inaugurazione della Stagione di Carnevale e Quaresima 1893/94. Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

Inaugurazione della Stagione di Carnevale e Quaresima 1893/94. Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

Inaugurazione della Stagione di Carnevale e Quaresima 1893/94. Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

8 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 28 dicembre; 1, 5, 11, 14, 29 gennaio; 2 febbraio 1902)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D’ORCHESTRA Arturo Toscanini
DIRETTORE DI SCENA Eugenio Reale

SCENOGRAFI INVENTORI ED ESECUTORI DELLE SCENE Angelo Parravicini, Vittorio Rota, Mario Sala, Carlo Songa
VESTIARISTA Sartoria Teatrale Chiappa
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegmund* Mario Roussel *Hunding* Costantino Nicolay *Wotan* Antonio Magini Coletti *Sieglinde* Fausta Labia *Brünnbilde* Amelia Pinto *Fricka* Blanca Lawin *Helmwige* Elvira Magliulo *Gerbilde* Amelia Milazzo *Ortlinde* Bice Silvestri *Waltraute* Eugenia Tomsen *Sieg rune* Bruna Properzi *Rossweisse* Adele Ponzano *Grimgerde* Emma Decima *Schwertleite* Sofia Parisotto

Inaugurazione della Stagione di Carnevale e Quaresima 1901/02. Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

## 19 DICEMBRE 1909

12 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 22, 23, 26 dicembre; 2, 6, 9, 13, 16, 25, 31 gennaio; 7 febbraio 1910)

MAESTRO DIRETTORE E CONCERTATORE Edoardo Vitale
DIRETTORE E ISPETTORE DI SCENA Napoleone Carotini
PITTORI SCENOGRAFI Angelo Parravicini, Vittorio Rota, Mario Sala
VESTIARISTA Sartoria Teatrale Chiappa
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegmund* Guido Vaccari *Hunding* Alfredo Brondi *Wotan* Nazzareno De Angelis / Benedetto Challis *Sieglinde* Lina Pasini Vitale *Brünnbilde* Marianna Tscherkassky / Margot Kastal *Fricka* Nini Frascani *Helmwige* Jane Brola *Gerbilde* Lina Garavaglia *Ortlinde* Gisella Adorni *Waltraute* Emilia Locatelli

***Siegrune*** Assunta Bucciarelli
***Rossweisse*** Giuseppina Zoffoli
***Grimgerde*** Giuseppina De Peralta
***Schwertleite*** Guglielmina Marchi

Inaugurazione della Stagione di Carnevale e Quaresima 1909/10. Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

## 26 NOVEMBRE 1924

7 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 30 novembre; 7, 14, 17, 21, 30 dicembre)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli
COSTUMI S.A. Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Ettore Cesa Bianchi / Alessandro Dolci
***Hunding*** Gregorio Mel'nik
***Wotan*** Nazzareno De Angelis
***Sieglinde*** Mercedes Llopart / Eva Turner
***Brünnbilde*** Lilly Hafgren
***Fricka*** Marta Offers
***Helmwige*** Clara Loringa
***Gerbilde*** Anita Apolloni
***Ortlinde*** Gina Pedroni
***Waltraute*** Gioconda Pagnini
***Siegrune*** Margherita Cisbani
***Rossweisse*** Amelia Bertola
***Grimgerde*** Rina Agazzino
***Schwertleite*** Maria Lilloni

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

## 15 NOVEMBRE 1925

7 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 21, 29 novembre; 8, 20 dicembre; 26 gennaio; 3 febbraio 1926)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli
COSTUMI S.A. Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Isidoro Fagoaga
***Hunding*** Eugenio Sdanowski
***Wotan*** Nazzareno De Angelis
***Sieglinde*** Giuseppina Cobelli / Mercedes Llopart / Gerda Henius
***Brünnbilde*** Lilly Hafgren
***Fricka*** Maria Capuana / Mita Vasari
***Helmwige*** Clara Loringa
***Gerbilde*** Anita Apolloni
***Ortlinde*** Gina Pedroni
***Waltraute*** Ester Guggeri
***Siegrune*** Margherita Cisbani
***Rossweisse*** Emma Gottardi
***Grimgerde*** Lina Lanza
***Schwertleite*** Lydia Van Gilder

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nella stagione 1925/26 venne completato l'allestimento della Teatralogia wagneriana con la realizzazione delle ultime due Giornate (il Prologo e la Prima Giornata erano state già proposte nella stagione precedente). Per la prima volta, tra il 15 novembre 1925 (*Die Walküre*) e il 30 gennaio 1926 (*Siegfried*), la Tetralogia fu rappresentata integralmente al Teatro alla Scala nella stessa stagione. Tutte le opere del ciclo furono dirette da Ettore Panizza, con la direzione della messa in scena curata da Ernst Lert.

## 25 GENNAIO 1927

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 2, 10 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli
COSTUMI Casa d'Arte Caramba

ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Isidoro Fagoaga / Alessandro Dolci
***Hunding*** Eugenio Sdanowski
***Wotan*** Luigi Rossi Morelli
***Sieglinde*** Giuseppina Cobelli
***Brünnbilde*** Frida Leider
***Fricka*** Angelica Cravcenko
***Helmwige*** Ceterina Volpi
***Gerbilde*** Ester Guggeri
***Ortlinde*** Gina Pedroni
***Waltraute*** Ida Conti
***Siegrune*** Margherita Cisbani
***Rossweisse*** Tamara Beltacchi Kancsina
***Grimgerde*** Rachele Cascella
***Schwertleite*** Maria Luisa Visconti

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Ripresa dell'intera Teatralogia, sempre sotto la direzione di Ettore Panizza e la messa in scena di Ernst Lert.

## 31 GENNAIO 1928

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 7, 15 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli
COSTUMI Casa d'Arte Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Isidoro Fagoaga / Ettore Parmeggiani
***Hunding*** Vilém Zitek
***Wotan*** Luigi Rossi Morelli
***Sieglinde*** Giuseppina Cobelli
***Brünnbilde*** Frida Leider
***Fricka*** Angelica Cravcenko
***Helmwige*** Egle Aleardi
***Gerbilde*** Maria Neveso
***Ortlinde*** Gina Pedroni
***Waltraute*** Ida Conti
***Siegrune*** Margherita Cisbani
***Rossweisse*** Olga De Franco
***Grimgerde*** Vittoria Palombini
***Schwertleite*** Ida De Andreis

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo

originale tedesco di Angelo Zanardini. Ripresa dell'intera Teatralogia, sempre sotto la direzione di Ettore Panizza e la messa in scena di Ernst Lert.

## 18 MARZO 1930

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 25 marzo; 1º aprile)

DIREZIONE MUSICALE Siegfried Wagner / Karl Elmendorff
DIREZIONE SCENICA Siegfried Wagner
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli
COSTUMI Casa d'Arte Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Isidoro Fagoaga
***Hunding*** Vilém Zitek
***Wotan*** Luigi Rossi Morelli
***Sieglinde*** Giuseppina Cobelli
***Brünnbilde*** Lilly Hafgren / Maria Llacer
***Fricka*** Angelica Cravcenko
***Helmwige*** Dina Pauli
***Gerbilde*** Adelina Baldini
***Ortlinde*** Gina Pedroni
***Waltraute*** Ida Conti
***Siegrune*** Margherita Cisbani
***Rossweisse*** Olga De Franco
***Grimgerde*** Nadia Kowacewa
***Schwertleite*** Maria Castagna Fullin

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 16 e il 22 marzo 1930, venne rappresentata l'intera Tetralogia (con gli allestimenti già realizzati nelle stagioni precedenti) sotto la direzione e con la messa in scena di Siegfried Wagner (poi sostituito alla guida dell'orchestra da Karl Elmendorff).

## 26 FEBBRAIO 1931

2 RAPPRESENTAZIONI (replica: 10 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Mario Frigerio
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli
COSTUMI S.A. Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Isidoro Fagoaga
***Hunding*** Vilém Zitek
***Wotan*** Luigi Rossi Morelli
***Sieglinde*** Giuseppina Cobelli
***Brünnbilde*** Ella Di Nemethy
***Fricka*** Angelica Cravcenko
***Helmwige*** Vera Gaila
***Gerbilde*** Ida Conti
***Ortlinde*** Fernanda Ciani
***Waltraute*** Letizia Piraccini
***Siegrune*** Margherita Cisbani
***Rossweisse*** Bianca Serena
***Grimgerde*** Nadia Kowacewa
***Schwertleite*** Maria Castagna Fullin

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 24 febbraio e il 3 marzo 1931, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di Ettore Panizza e con la messa in scena di Mario Frigerio.

## 30 DICEMBRE 1934

5 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 3, 9, 15, 20 gennaio 1935)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Victor de Sabata
DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Mario Frigerio
SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli
FIGURINI Caramba
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Ettore Parmeggiani
***Hunding*** Duilio Baronti
***Wotan*** Tancredi Pasero
***Sieglinde*** Franca Somigli
***Brünnbilde*** Anny Helm / Lotte Burck
***Fricka*** Vittoria Palombini
***Helmwige*** Serafina Di Leo
***Gerbilde*** Margherita De Cartosio
***Ortlinde*** Fernanda Ciani

***Waltraute*** Ebe Ticozzi
***Siegrune*** Jole Jacchia
***Rossweisse*** Olga De Franco
***Grimgerde*** Vittoria Palombini
***Schwertleite*** Rita Monticone
Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

## 30 MARZO 1938

I RAPPRESENTAZIONE

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Clemens Krauss
REGISTA Oskar Walleck
SCENE E COSTUMI Emil Preetorius
ALLESTIMENTO della Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera
ORCHESTRA della Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera

INTERPRETI
***Siegmund*** Max Lorenz
***Hunding*** Ludwig Weber
***Wotan*** Hans Hermann Nissen
***Sieglinde*** Viorica Ursuleac
***Brünnbilde*** Gertrud Rünger
***Fricka*** Luise Willer
***Helmwige*** Trude Eipperle
***Gerbilde*** Felicie Hüni-Mihacsek
***Ortlinde*** Anny van Kruyswyk
***Waltraute*** Maria Cornelius
***Siegrune*** Fried Gehr
***Rossweisse*** Else Schürhoff
***Grimgerde*** Luise Willer
***Schwertleite*** Hedwig Fichtmüller

Edizione in lingua originale. Tra il 29 marzo e il 3 aprile 1938, i Complessi della *Bayerische Staatsoper* presentarono al Teatro alla Scala l'intera Tetralogia in lingua originale. Tutte le opere furono dirette da Clemens Krauss, con regia di Oskar Walleck e scene e costumi di Emil Preetorius.

## 23 FEBBRAIO 1943

2 RAPPRESENTAZIONI (replica: 2 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Franz von Hösslin
REGISTA Heinrich K. Strohm

SCENE Felice Casorati
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Fiorenzo Tasso
***Hunding*** Giulio Neri
***Wotan*** Tancredi Pasero
***Sieglinde*** Franca Somigli
***Brünnbilde*** Gertrud Rünger
***Fricka*** Elena Nicolai
***Helmwige*** Rina Gasparini
***Gerbilde*** Lucia Evangelista
***Ortlinde*** Lina Berti
***Waltraute*** Olga De Franco
***Siegrune*** Ebe Ticozzi
***Rossweisse*** Giuseppina Sani
***Grimgerde*** Maria Teresa Grosso
***Schwertleite*** Tilde Fiorio

Edizione in lingua italiana, traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 20 febbraio e il 6 marzo 1943, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di Franz von Hösslin e con la regia di Heinrich K. Strohm. Per l'occasione furono realizzati nuovi allestimenti. Von Hösslin venne chiamato in sostituzione di Tullio Serafin, che aveva preparato lo spettacolo fino alla prova generale, costretto a rinunciare a causa di un'indisposizione.

## 21 APRILE 1949

4 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 23, 25, 27 aprile)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Victor de Sabata
SCENE Nicola Benois
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Max Lorenz
***Hunding*** Emanuel List
***Wotan*** Ferdinand Frantz
***Sieglinde*** Maria Reining
***Brünnbilde*** Kirsten Flagstad / Helena Frantz-Braun
***Fricka*** Elisabeth Höngen
***Helmwige*** Jarmila Barton
***Gerbilde*** Vera Mansinger
***Ortlinde*** Karen Maria Crkal
***Waltraute*** Waltraut Demmer
***Siegrune*** Friedel Kurz / Ria Höck
***Rossweisse*** Kathleen Kersting

***Grimgerde*** Leni Münch
***Schwertleite*** Ria Höck / Friedel Kurz

Edizione in lingua originale. In questa edizione di *Die Walküre* il regista non è indicato. Nel cartellone della stagione era prevista la regia di Oscar Fritz Schuh.

## 9 MARZO 1950

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 13, 16 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Wilhelm Furtwängler
REGIA Otto Erhardt
SCENE E COSTUMI Nicola Benois
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI
***Siegmund*** Günther Treptow
***Hunding*** Ludwig Weber
***Wotan*** Ferdinand Frantz
***Sieglinde*** Hilde Konetzni
***Brünnbilde*** Kirsten Flagstad
***Fricka*** Elisabeth Höngen
***Helmwige*** Ilona Steingruber
***Gerbilde*** Walburga Wegener
***Ortlinde*** Karen Maria Crkal
***Waltraute*** Dagmar Schmedes
***Siegrune*** Margarita Kenney
***Rossweisse*** Margret Weth-Falke
***Grimgerde*** Siglinde Wagner
***Schwertleite*** Polly Batic

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 9 marzo e il 2 aprile 1950, fu rappresentata l'intera Tetralogia in lingua originale sotto la direzione di Wilhelm Furtwängler, con la regia di Otto Erhardt e le scene e i costumi di Nicola Benois. Gli allestimenti erano di nuova realizzazione, ad eccezione di quello per *Die Walküre*, già presentato nella stagione precedente con la direzione di Victor de Sabata.

## 10 FEBBRAIO 1955

5 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 12, 15, 18, 20 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Otto Ackermann REGIA Mario Frigerio SCENE E COSTUMI Nicola Benois ORCHESTRA del Teatro alla Scala

Edizione in lingua originale.

INTERPRETI *Sigmund* Wolfgang Windgassen *Hunding* Ludwig Weber *Wotan* Hans Hotter / Ludwig Hoffmann *Sieglinde* Leonie Rysanek *Brünnhilde* Marta Mödl *Fricka* Grace Hoffman *Helmwige* Nelde Clavel *Gerbilde* Mariella Angioletti *Ortlinde* Luisa Villa *Waltraute* Elfriede Wild *Siegrune* Martha Thomson *Rossweisse* Hanna Ludwig *Grimgerde* Grace Hoffman *Schwertleite* Veronica Wolfram

Edizione in lingua originale.

## 21 APRILE 1958

4 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 24, 26, 29 aprile)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Herbert von Karajan REGIA Herbert von Karajan SCENE E COSTUMI Emil Preetorius ORCHESTRA del Teatro alla Scala ALLESTIMENTO Wiener Staatsoper

INTERPRETI *Sigmund* Ludwig Suthaus *Hunding* Gottlob Frick *Wotan* Hans Hotter *Sieglinde* Leonie Rysanek *Brünnhilde* Birgit Nilsson *Fricka* Jean Madeira *Helmwige* Lotte Rysanek *Gerbilde* Gerda Scheyrer *Ortlinde* Judith Hellwig *Waltraute* Christa Ludwig *Siegrune* Margareta Sjoestedt *Rossweisse* Rosette Anday *Grimgerde* Martha Rohs *Schwertleite* Hilde Rössel-Majdan

Edizione in lingua originale.

## 15 MAGGIO 1963

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 17, 19 maggio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE André Cluytens REGIA Heinz Tietjen SCENE E COSTUMI Nicola Benois ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Sigmund* Sebastian Feiersinger *Hunding* Arnold Van Mill *Wotan* Hans Hotter / Tomislav Neralic *Sieglinde* Liane Synek / Jutta Meyfarth *Brünnhilde* Birgit Nilsson / Liane Synek *Fricka* Regina Resnik *Helmwige* Colette Lorand *Gerbilde* Vera Schlosser *Ortlinde* Nelde Clavel *Waltraute* Ragna Höst *Siegrune* Gertraud Hopf *Rossweisse* Maria Graf *Grimgerde* Claudia Hellmann *Schwertleite* Ruth Siewert

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 9 e il 28 maggio 1963, in occasione del 150° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di André Cluytens, con la regia di Heinz Tietjen e le scene e i costumi di Nicola Benois. Gli allestimenti, pur non figurando come nuovi, furono ampiamente modificati e riadattati per l'occasione.

## 29 APRILE 1968

4 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 2, 4, 7 maggio)

CONCERTATORE E DIRETTORE d'ORCHESTRA Georges Prêtre REGIA Peter Lehmann SCENE E COSTUMI Joerg Zimmermann ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTEPRETI *Sigmund* James King *Hunding* Martti Talvela

*Wotan* David Ward *Sieglinde* Régine Crespin *Brünnhilde* Ludmila Dvorakova *Fricka* Josephine Veasey *Gerbilde* Liselotte Hammes *Ortlinde* Ester Vetta *Waltraute* Gertraud Hopf *Schwertleite* Ingrid Göritz *Helmwige* *Ángeles* Gulín *Siegrune* Erika Schubert *Grimgerde* Elisabeth Schärtel *Rossweisse* Sona Cervena

Edizione in lingua originale.

## 12 DICEMBRE 1968

6 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 16, 19, 22, 27, 30 dicembre)

CONCERTATORE E DIRETTORE d'ORCHESTRA Georges Prêtre REGIA Peter Lehmann SCENE E COSTUMI Joerg Zimmermann ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTEPRETI *Sigmund* Jon Vickers / Charles Craig *Hunding* Martti Talvela *Wotan* David Ward *Sieglinde* Bozena Ruk-Focic *Brünnhilde* Amy Shuard / Gladys Kuchta *Fricka* Josephine Veasey *Gerbilde* Elisabeth Schwarzenberg *Ortlinde* Ester Vetta *Waltraute* Gertraud Hopf *Schwertleite* Ingrid Göritz *Helmwige* Gabriella Mazza *Siegrune* Erika Schubert *Grimgerde* Maya Bazuki *Rossweisse* Unni Rugtvedt

Edizione in lingua originale.

## 11 MARZO 1974

6 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 14, 17, 23, 28, 31 marzo)

CONCERTATORE E DIRETTORE d'ORCHESTRA Wolfgang Sawallisch REGIA Luca Ronconi

SCENE E COSTUMI Pier Luigi Pizzi ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Sigmund* Jon Andrew *Hunding* Thomas Thomaschke *Wotan* Donald McIntyre *Sieglinde* Marita Napier *Brünnhilde* Ingrid Bjoner *Fricka* Ruza Baldani *Gerbilde* Ingrid Paller *Ortlinde* Angela Vercelli *Waltraute* Marisa Zotti *Schwertleite* Nella Verri *Helmwige* Elisabeth Ksoll *Siegrune* Anita Caminada *Grimgerde* Mirella Fiorentini *Rossweisse* Ingrid Göritz

Edizione in lingua originale. Negli anni Settanta non venne portato a compimento il progetto di realizzare l'intera Teatralogia nel corso di diverse stagioni sotto la direzione di Wolfgang Sawallisch. Nel 1973 Sawallisch diresse *Das Rheingold*, nel 1974 *Die Walküre* e nel 1975 *Siegfried*. La quarta Giornata di questa Tetralogia non fu mai proposta.

## 7 DICEMBRE 1994

9 RAPPRESENTAZIONI

CONCERTATORE E DIRETTORE d'ORCHESTRA Riccardo Muti / Niksa Bareza REGIA André Engel SCENE E COSTUMI Nicky Rieti ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Sigmund* Placido Domingo / Gary Lakes *Hunding* Matthias Hölle / Victor von Halem *Wotan* Monte Pederson / Robert Hale *Sieglinde* Waltraud Meier / Karen Huffstodt *Brünnhilde* Gabriele Schnaut / Jane Eaglen *Fricka* Marjana Lipovsek / Violeta Urmana *Gerbilde* Susan Anthony *Ortlinde* Ruth Floeren *Waltraute* Margareta Hintermeier *Schwertleite* Anna Gonda

*Helmwige* Gabriele Maria Ronge *Siegrune* Katia Lytting *Grimgerde* Penelope Walker *Rossweisse* Lioba Braun

Inaugurazione della Stagione 1994/95. Edizione in lingua originale. Durante gli anni Novanta, venne realizzata l'intera Tetralogia su più stagioni sotto la direzione di Riccardo Muti: nel 1994 fu realizzata *Die Walküre*, nel 1996 *Das Rheingold* (in forma di concerto), nel 1997 *Siegfrid* e nel 1998 *Götterdämmerung*.

## 7 DICEMBRE 2010

8 RAPPRESENTAZIONI (Anteprima Giovani: 4 dicembre; repliche: 10, 14, 17, 21, 28 dicembre; 2 gennaio 2011)

DIRETTORE Daniel Barenboim REGIA E SCENE Guy Cassiers SCENE E LUCI Enrico Bagnoli COSTUMI Tim Van Steenbergen VIDEO DESIGN Arjen Klerkx; Kurt D’Haeseleer COREOGRAFIA Csilla Lakatos ALLESTIMENTO IN COPRODUZIONE Teatro alla Scala; Staatsoper unter den Linden, Berlino COLLABORAZIONE ALL’ALLESTIMENTO Toneelhuis, Antwerp ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Sigmund* Simon O’Neill / Frank van Aken *Hunding* John Tomlinson *Wotan* Vitalij Kowaljow *Sieglinde* Waltraud Meier *Brünnhilde* Nina Stemme *Fricka* Ekaterina Gubanova *Gerbilde* Danielle Halbwachs *Ortlinde* Carola Höhn *Waltraute* Ivonne Fuchs *Schwertleite* Anaik Morel *Helmwige* Susan Foster *Siegrune* Leann Sandel-Pantaleo *Grimgerde* Nicole Piccolomini *Rossweisse* Simone Schroeder *Danzatori acrobati* Guro Schia, Vebjørn Sundby

Inaugurazione della Stagione 2010-2011. Edizione in lingua originale.

## 18 GIUGNO 2013

2 RAPPRESENTAZIONI (replica: 25 giugno)

DIRETTORE Daniel Barenboim REGIA E SCENE Guy Cassiers SCENE E LUCI Enrico Bagnoli COSTUMI Tim Van Steenbergen VIDEO DESIGN Arjen Klerkx; Kurt D’Haeseleer COREOGRAFIA Csilla Lakatos ALLESTIMENTO IN COPRODUZIONE Teatro alla Scala; Staatsoper unter den Linden, Berlino COLLABORAZIONE ALL’ALLESTIMENTO Toneelhuis, Antwerp ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Sigmund* Simon O’Neill *Hunding* Mikhail Petrenko *Wotan* René Pape *Sieglinde* Waltraud Meier *Brünnhilde* Iréne Theorin *Fricka* Ekaterina Gubanova *Gerbilde* Sonja Mühleck *Ortlinde* Carola Höhn *Waltraute* Ivonne Fuchs *Schwertleite* Anaik Morel *Helmwige* Susan Foster *Siegrune* Leann Sandel-Pantaleo *Grimgerde* Nicole Piccolomini *Rossweisse* Simone Schröder

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 17 e il 29 giugno 2013, in occasione del 200° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia, per due cicli integrali di una settimana ciascuno, sotto la direzione di Daniel Barenboim, con la regia di Guy Cassiers, scene e luci di Enrico Bagnoli, costumi di Tim van Steenbergen.

## 5 FEBBRAIO 2025

6 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 9, 12, 15, 20, 23 febbraio)

DIRETTORE Simone Young / Alexander Soddy REGIA David McVicar

SCENE David McVicar; Hannah Postlethwaite COSTUMI Emma Kingsbury LUCI David Finn VIDEO E PROIEZIONI Katy Tucker COREOGRAFIA Gareth Mole MAESTRO ARTI MARZIALI / PRESTAZIONI CIRCENSI David Greeves ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Sigmund* Klaus Florian Vogt *Hunding* Günther Groissböck *Wotan* Michael Volle *Sieglinde* Elza van den Heever *Brünnhilde* Camilla Nylund *Fricka* Okka von der Damerau *Gerbilde* Caroline Wenborne *Ortlinde* Olga Bezsmertna *Waltraute* Stephanie Houtzeel *Schwertleite* Freya Appfelstaedt *Helmwige* Kathleen O’Mara *Siegrune* Virginie Verrez *Grimgerde* Eglè Wyss *Rossweisse* Eva Vogel

Edizione in lingua originale.

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 17 e il 29 giugno 2013, in occasione del 200° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia, per due cicli integrali di una settimana ciascuno, sotto la direzione di Daniel Barenboim, con la regia di Guy Cassiers, scene e luci di Enrico Bagnoli, costumi di Tim van Steenbergen.

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 17 e il 29 giugno 2013, in occasione del 200° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia, per due cicli integrali di una settimana ciascuno, sotto la direzione di Daniel Barenboim, con la regia di Guy Cassiers, scene e luci di Enrico Bagnoli, costumi di Tim van Steenbergen.

Figurino di Attilio Comelli per le figlie del Reno, 1904 Museo Teatrale alla Scala

# SIEGFRIED — SIGFRIDO

Seconda Giornata del ciclo  
*Der Ring des Nibelungen*

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA:  
Bayreuth, Festspielhaus,  
16 agosto 1876

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA:  
Venezia, Teatro La Fenice,  
17 aprile 1883



Figurino di Attilio Comelli  
per Mime, 1904  
Museo Teatrale alla Scala

## 26 DICEMBRE 1899

12 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 1, 7, 10, 13, 21, 23, 31  
gennaio; 4, 11 febbraio;  
14, 15 aprile)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE D'ORCHESTRA  
Arturo Toscanini  
DIRETTORE DI SCENA  
Rinaldo Rossi  
SCENOGRAFI INVENTORI  
ED ESECUTORI DELLE SCENE  
Angelo Parravicini, Vittorio  
Rota, Mario Sala, Carlo Songa  
VESTIARISTA  
Sartoria Teatrale Chiappa  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Giuseppe Borgatti  
*Mime* Gaetano Pini Corsi  
*Wotan* Alessandro Arcangeli  
*Alberich* Tieste Wilmant  
*Fafner* Leopoldo Spivacchini /  
Alfonso Mariani  
*Erda* Elisa Bruno  
*Brünnhilde*  
Elena Bianchini Cappelli  
*Voce interna (Uccello del Bosco)*  
Ida Soragna

Inaugurazione della Stagione  
di Carnevale e Quaresima  
1899/1900. Edizione in lingua  
italiana, traduzione ritmica  
dal testo originale tedesco  
di Angelo Zanardini.

## 17 DICEMBRE 1910

14 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 20, 22, 28 dicembre;  
1, 7, 18, 21, 24 gennaio;  
1, 7, 12, 16, 22 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Tullio Serafin  
DIRETTORE E ISPETTORE  
DI SCENA Napoleone Carotini  
PITTORI SCENOGRAFI  
Angelo Parravicini,  
Vittorio Rota, Mario Sala  
COSTUMI Pipein Gamba  
VESTIARISTA  
Sartoria Teatrale Chiappa  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Giuseppe Borgatti  
*Mime* Cesare Spadoni  
*Wotan* Giuseppe Bellantoni  
*Alberich* Adolfo Pacini  
*Fafner* Paolo Wulman  
*Erda* Fanny Anitua  
*Brünnhilde* Tina Poli Randaccio  
/ Josefina Magaña

Inaugurazione della Stagione  
di Carnevale e Quaresima  
1910/11. Edizione in lingua  
italiana, traduzione ritmica  
dal testo originale tedesco  
di Angelo Zanardini.

## 30 GENNAIO 1926

4 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 4, 9, 14 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Ettore Panizza  
DIRETTORE DELLA MESSA  
IN SCENA Ernst Lert  
SCENE DEL I, II E III QUADRO  
Pietro Stroppa  
SCENE DEL IV QUADRO  
Antonio Rovescalli  
COSTUMI S.A. Caramba  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Amedeo Bassi  
*Mime* Giuseppe Nessi  
*Wotan* Marcel Journet  
*Alberich* Aristide Baracchi  
*Fafner* Luigi Marchi  
*Erda* Maria D'Aloisio /  
Lydia van Gilder  
*Brünnhilde* Lilly Hafgren /  
Leonora Corona  
*Uccello del Bosco*  
Cesarina Valobra

Edizione in lingua italiana,  
traduzione ritmica dal testo  
originale tedesco di Angelo  
Zanardini. Nella stagione  
1925/26 venne completato  
l'allestimento della Tetralogia  
wagneriana con la realizzazione  
delle ultime due Giornate  
(il Prologo e la Prima Giornata  
erano state già proposte nella  
stagione precedente). Per la  
prima volta, tra il 15 novembre  
1925 (*Die Walküre*) e il 30 gennaio  
1926 (*Siegfried*), la Tetralogia  
fu rappresentata integralmente  
al Teatro alla Scala nella

stessa stagione. Tutte le opere  
del ciclo furono dirette da  
Ettore Panizza, con la direzione  
della messa in scena curata  
da Ernst Lert.

## 28 GENNAIO 1927

3 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 4, 12 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Ettore Panizza  
DIRETTORE DELLA MESSA  
IN SCENA Ernst Lert  
SCENE DEL I, II E III QUADRO  
Pietro Stroppa  
SCENE DEL IV QUADRO  
Antonio Rovescalli  
COSTUMI Casa d'Arte Caramba  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Isidoro Fagoaga  
*Mime* Giuseppe Nessi  
*Wotan* Alessio Kancin  
*Alberich* Aristide Baracchi  
*Fafner* Luigi Marchi  
*Erda* Bruna Castagna  
*Brünnhilde* Maria Llacer  
*Uccello del Bosco*  
Cesarina Valobra

Edizione in lingua italiana,  
traduzione ritmica dal testo  
originale tedesco di Angelo  
Zanardini. Ripresa dell'intera  
Tetralogia, sempre sotto la  
direzione di Ettore Panizza  
e la messa in scena di Ernst Lert.

## 2 FEBBRAIO 1928

3 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 9, 18 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Ettore Panizza  
DIRETTORE DELLA MESSA  
IN SCENA Ernst Lert  
SCENE DEL I, II E III QUADRO  
Pietro Stroppa  
SCENE DEL IV QUADRO  
Antonio Rovescalli  
COSTUMI  
Casa d'Arte Caramba  
ORCHESTRA  
del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Isidoro Fagoaga  
*Mime* Giuseppe Nessi  
*Wotan* Umberto Di Lelio  
*Alberich* Aristide Baracchi  
*Fafner* Luigi Marchi /  
Vilém Zitek  
*Erda* Bruna Castagna  
*Brünnhilde* Frida Leider  
*Uccello del Bosco*  
Cesarina Valobra

Edizione in lingua italiana,  
traduzione ritmica dal testo  
originale tedesco di Angelo  
Zanardini. Ripresa dell'intera  
Tetralogia, sempre sotto la  
direzione di Ettore Panizza  
e la messa in scena di Ernst Lert.

## 20 MARZO 1930

3 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 26 marzo; 3 aprile)

DIREZIONE MUSICALE  
Siegfried Wagner /  
Karl Elmendorff  
DIREZIONE SCENICA  
Siegfried Wagner  
SCENE Pietro Stroppa  
e Antonio Rovescalli  
COSTUMI Casa d'Arte Caramba  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Isidoro Fagoaga  
*Mime* Giuseppe Nessi  
*Wotan* Costantino Percy  
*Alberich* Aristide Baracchi  
*Fafner* Luigi Marchi  
*Erda* Maria Castagna Fullin  
*Brünnhilde* Maria Llacer  
*Uccello del Bosco*  
Lilia Alessandrini

Edizione in lingua italiana,  
traduzione ritmica dal testo  
originale tedesco di Angelo  
Zanardini. Nel corso della  
stagione, tra il 16 e il 22 marzo  
1930, venne rappresentata  
l'intera Tetralogia (con gli  
allestimenti già realizzati  
nelle stagioni precedenti)  
sotto la direzione e con la  
messa in scena di Siegfried  
Wagner (poi sostituito alla  
guida dell'orchestra da Karl  
Elmendorff).

## 28 FEBBRAIO 1931

2 RAPPRESENTAZIONI  
(replica: 12 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Ettore Panizza  
DIRETTORE DELLA MESSA  
IN SCENA Mario Frigerio  
SCENE Pietro Stroppa  
e Antonio Rovescalli  
COSTUMI Casa d'Arte Caramba  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Isidoro Fagoaga  
*Mime* Giuseppe Nessi  
*Wotan* Umberto Di Lelio  
*Alberich* Aristide Baracchi  
*Fafner* N.N.  
*Erda* Maria Castagna Fullin  
*Brünnhilde* Ella Di Nemethy  
*Uccello del Bosco* Fernanda Ciani

Edizione in lingua italiana,  
traduzione ritmica dal testo  
originale tedesco di Angelo  
Zanardini. Nel corso della  
stagione, tra il 24 febbraio e il  
3 marzo 1931, fu rappresentata  
l'intera Tetralogia sotto la  
direzione di Ettore Panizza e  
con la messa in scena di Mario  
Frigerio.

## 1° APRILE 1938

1 RAPPRESENTAZIONE

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Clemens Krauss  
REGISTA Oskar Walleck  
SCENE E COSTUMI  
Emil Preterorius  
ALLESTIMENTO della Bayerische  
Staatsoper di Monaco di Baviera  
ORCHESTRA della Bayerische  
Staatsoper di Monaco di Baviera

INTERPRETI  
*Siegfried* Max Lorenz  
*Mime* Carl Seydel  
*Wotan* Hans Hermann Nissen  
*Alberich* Jean Stern  
*Fafner* Ludwig Weber  
*Erda* Luise Willer  
*Brünnhilde* Gertrud Rüniger  
*Uccello del Bosco*  
Felicie Hüni-Mihacsek

Edizione in lingua originale.  
Tra il 29 marzo e il 3 aprile 1938,  
i Complessi della Bayerische  
Staatsoper presentarono  
al Teatro alla Scala l'intera  
Tetralogia in lingua originale.  
Tutte le opere furono dirette  
da Clemens Krauss, con  
regia di Oskar Walleck e scene  
e costumi di Emil Preterorius.

## 28 MARZO 1939

4 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 30 marzo; 2, 5 aprile)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Gino Marinuzzi  
REGISTA Oskar Walleck  
SCENE Pietro Stroppa  
e Antonio Rovescalli  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Max Lorenz  
*Mime* Carl Seydel  
*Wotan* Hans Hotter /  
Adolf Harbisd  
*Alberich* Jean Stern  
*Fafner* Paul Bender  
*Erda* Elsa Meinhardt  
*Brünnhilde* Elsa Larcen  
*Uccello del Bosco* Clara Ebers

Edizione in lingua originale.

## 28 FEBBRAIO 1943

2 RAPPRESENTAZIONI  
(replica: 3 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE  
E DIRETTORE Franz von Hösslin  
REGISTA Heinrich K. Strohm  
SCENE Cipriano Efisio Oppo  
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
*Siegfried* Karl Hartmann  
*Mime* Giuseppe Nessi  
*Wotan* Andrea Mongelli  
*Alberich* Afro Poli  
*Fafner* Giulio Neri  
*Erda* Marù Falliani  
*Brünnhilde* Gertrud Rüniger  
*Voce interna (Uccello del Bosco)*  
Rina De Ferrari

Edizione in lingua italiana,

traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 20 febbraio e il 6 marzo 1943, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di Franz von Hösslin e con la regia di Heinrich K. Strohm. Per l'occasione furono realizzati nuovi allestimenti.

## 22 MARZO 1950

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 24, 26 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Wilhelm Furtwängler
REGIA Otto Erhardt
SCENE E COSTUMI Nicola Benois
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Set Svanholm *Mime* Peter Markwort *Wotan* Josef Herrmann *Alberich* Alois Pernerstorfer *Fafner* Ludwig Weber *Erda* Elisabeth Höngen *Brünnhilde* Kirsten Flagstad *Uccello del Bosco* Julia Moor

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 9 marzo e il 2 aprile 1950, fu rappresentata l'intera Tetralogia in lingua originale sotto la direzione di Wilhelm Furtwängler, con la regia di Otto Erhardt e le scene e i costumi di Nicola Benois. Gli allestimenti erano di nuova realizzazione, ad eccezione di quello di *Die Walküre*, già presentato nella stagione precedente con la direzione di Victor de Sabata.

## 22 MAGGIO 1963

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 24, 30 maggio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE André Cluytens
REGIA Heinz Tietjen
SCENE E COSTUMI Nicola Benois
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Hans Hopf / Sebastian Feiersinger *Mime* Kurt Marschner *Wotan* Tomislav Neralic *Alberich* Frans Andersson *Fafner* Arnold Van Mill *Erda* Ruth Siewert *Brünnhilde* Birgit Nilsson / Liane Synek *Voce interna (Uccello del Bosco)* Colette Lorand

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 9 e il 28 maggio 1963, in occasione del 150° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di André Cluytens, con la regia di Heinz Tietjen e le scene e i costumi di Nicola Benois. Gli allestimenti, pur non figurando come nuovi, furono ampiamente modificati e riadattati per l'occasione.

## 7 MARZO 1975

6 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 10, 13, 16, 22, 25 marzo)

CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA Wolfgang Sawallisch
REGIA Luca Ronconi
SCENE E COSTUMI Pier Luigi Pizzi
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Jean Cox / Herbert Becker *Mime* Gerhard Unger *Wotan* Norman Bailey *Alberich* George Fourie *Fafner* Louis Hendrixx / Kurt Moll *Erda* Birgit Finnilae *Brünnhilde* Ingrid Bjoner *Voce interna (Uccello del Bosco)* Emilia Ravaglia

Edizione in lingua originale. Negli anni Settanta non venne portato a compimento il progetto di realizzare l'intera *Teatralogia* nel corso di diverse stagioni sotto la direzione di Wolfgang Sawallisch. Nel 1973 Sawallisch diresse *Das*

*Rbeingold*, nel 1974 *Die Walküre* e nel 1975 *Siegfried*. La quarta Giornata di questa Tetralogia non fu mai proposta.

## 1º APRILE 1997

7 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 4, 6, 9, 12, 15, 18 aprile)

CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA Riccardo Muti / Niksa Bareza
REGIA André Engel
SCENE E COSTUMI Nicky Rieti
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Wolfgang Schmidt / Siegfried Jerusalem / Wolfgang Fassler *Mime* Heinz Zednik *Der Wanderer (Wotan)* Falk Struckmann / Monte Pederson *Alberich* Hartmut Welker *Fafner* Julian Rodescu *Erda* Mette Ejsing / Cornelia Wulkopf *Brünnhilde* Jane Eaglen *Stimme eines Waldvogels (Voce di un uccello del bosco)* Eva Lind

Edizione in lingua originale. Durante gli anni Novanta, venne realizzata l'intera Tetralogia su più stagioni sotto la direzione di Riccardo Muti: nel 1994 fu realizzata *Die Walküre*, nel 1996 *Das Rbeingold* (in forma di concerto), nel 1997 *Seigfried* e nel 1998 *Götterdämmerung*.

## 23 OTTOBRE 2012

5 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 27, 31 ottobre; 4, 18 novembre)

DIRETTORE Daniel Barenboim
REGIA E SCENE Guy Cassiers
SCENE E LUCI Enrico Bagnoli
COSTUMI Tim Van Steenbergen
VIDEO Arjen Klerkx; Kurt D’Haeseleer
COREOGRAFIA Sidi Larbi Cherkaoui

ALLESTIMENTO IN COPRODUZIONE Teatro alla Scala; Staatsoper unter den Linden, Berlino
COLLABORAZIONE ALL'ALLESTIMENTO Toneelhuis, Antwerp
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Lance Ryan *Mime* Peter Bronder *Der Wanderer (Wotan)* Terje Stensvold *Alberich* Johannes Martin Kränzle *Fafner* Alexander Tsymbalyuk *Erda* Anna Larsson *Brünnhilde* Nina Stemme / Iréne Theorin *Stimme des Waldvogels (Voce degli uccelli del bosco)* Rinnat Moriah *Der Waldvogel (mima)* Viviana Guadalupi *Danzatori* Yuta Hamaguchi, Albert Garcia Sauri, Christophe Linéré, Uri Burger, Gabriel Galindez Cruz

Edizione in lingua originale.

## 20 GIUGNO 2013

2 RAPPRESENTAZIONI (replica: 27 giugno)

DIRETTORE Daniel Barenboim
REGIA E SCENE Guy Cassiers
SCENE E LUCI Enrico Bagnoli
COSTUMI Tim Van Steenbergen
VIDEO Arjen Klerkx; Kurt D’Haeseleer
COREOGRAFIA Sidi Larbi Cherkaoui
ALLESTIMENTO IN COPRODUZIONE Teatro alla Scala; Staatsoper unter den Linden, Berlino
COLLABORAZIONE ALL'ALLESTIMENTO Toneelhuis, Antwerp
ORCHESTRA del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Lance Ryan *Mime* Peter Bronder *Der Wanderer (Wotan)* Terje Stensvold *Alberich* Johannes Martin Kränzle *Fafner* Alexander Tsymbalyuk

*Erda* Anna Larsson *Brünnhilde* Iréne Theorin *Stimme des Waldvogels (Voce degli uccelli del bosco)* Mari Eriksmoen *Der Waldvogel (Mima)* Viviana Guadalupi *Danzatori* Yuta Hamaguchi, Albert Garcia Sauri, Christophe Linéré, Uri Burger, Gabriel Galindez Cruz

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 17 e il 29 giugno 2013, in occasione del 200° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia, per due cicli integrali di una settimana ciascuno, sotto la direzione di Daniel Barenboim, con la regia di Guy Cassiers, scene e luci di Enrico Bagnoli, costumi di Tim van Steenbergen.

Edizione in lingua originale.

Edizione in lingua originale.

Edizione in lingua originale.

Edizione in lingua originale.

Edizione in lingua originale.

Edizione in lingua originale.

# GÖTTERDÄMMERUNG — IL CREPUSCOLO DEGLI DÈI

Terza Giornata del ciclo *Der Ring des Nibelungen*

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA: Bayreuth, Festspielhaus, 17 agosto 1876

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA: Venezia, Teatro La Fenice, 18 aprile 1883



Figurino di Giuseppe Palanti per Loge, 1904 Museo Teatrale alla Scala

### 26 DICEMBRE 1896

14 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 27, 30 dicembre; 1, 3, 6, 10, 17 gennaio; 10, 11, 13, 14, 16, 20 febbraio 1897)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA Vittorio Maria Vanzo / Beniamino Lombardi
MAESTRO DIRETTORE DEL CORO Aristide Venturi
ISPETTORE DI SCENA A. Gherasco
SCENOGRAFI ED INVENTORI DELLE SCENE Costantino Magni, Vittorio Rota, Mario Sala, Carlo Songa
VESTIARIO Ditta Luigi Zamperoni
ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Ferdinando Avedano *Gunther* Giacomo Swetloff *Hagen* Giovanni Scarneo / Gennaro Berenzone *Alberich* Scipione Tito Terzi *Brünnhilde* Luisa Ehrenstein / Gianna Francescatti-Paganini *Gutrune* Maria Corti *Tre Norne* Elvira Toni, Giannina Lukacevska, Maria Corti *Woglinde* Elvira Toni *Wellgunde* Giannina Lukacevska *Flossbilde* Aida Bida

Inaugurazione della Stagione di Carnevale e Quaresima 1896/97. Edizione in lingua italiana. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini.

## 21 DICEMBRE 1907

12 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 23, 26, 28 dicembre; 1, 5, 9, 12, 15, 19, 22, 25 gennaio 1908)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Arturo Toscanini
MAESTRO DIRETTORE DEL CORO Aristide Venturi
DIRETTORE E ISPETTORE DI SCENA Napoleone Carotini

PITTORI SCENOGRAFI Antonio Parravicini, Vittorio Rota, Mario Sala, Carlo Songa COSTUMI Giuseppe Palanti VESTIARIO Sartoria Teatrale T. Chiappa ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Fiorello Giraud *Gunther* Giuseppe Bellantoni *Hagen* Giusto Nivette *Alberich* Costantino Thos *Brünnbilde* Felia Litvinne *Gutrune* Luisa Garibaldi *Tre Norne* Elena Ruszkowska, Nerina Lollini, Carolina Petracevska *Woglinde* Elena Ruszkowska *Wellgunde* Nerina Lollini *Flossbilde* Carolina Petracevska

Inaugurazione della Stagione di Carnevale e Quaresima 1907/08. Edizione in lingua italiana. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini

## 18 GENNAIO 1926

4 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 20, 31 gennaio; 6 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza MAESTRO DEL CORO Vittore Veneziani DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli, Giovanni Battista Santoni, Pietro Stroppa COSTUMI S.A. Caramba ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Isidoro Fagoaga *Gunther* Carlo Morelli *Hagen* Nazzareno De Angelis *Alberich* Leone Paci *Brünnbilde* Lilly Hafgren *Gutrune* Luisa Bertana *Waltraute* Angelica Cravcenko *Tre Norne* Maria D'Aloisio, Margherita Cisbani, Valentina Cesari *Woglinde* Cesarina Valobra

*Wellgunde* Cesira Ferrari *Flossbilde* Lina Lanza

Edizione in lingua italiana. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nella stagione 1925/26 venne completato l'allestimento della Teatralogia wagneriarna con la realizzazione delle ultime due Giornate (il Prologo e la Prima Giornata erano state già proposte Nella stagione precedente). Per la prima volta, tra il 15 novembre 1925 (*La Walkiria*) e il 30 gennaio 1926 (*Sigfrido*), la Tetralogia fu rappresentata integralmente al Teatro alla Scala nella stessa stagione. Tutte le opere del ciclo furono dirette da Ettore Panizza, con la direzione della messa in scena curata da Ernst Lert.

## 30 GENNAIO 1927

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 6, 15 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza MAESTRO DEL CORO Vittore Veneziani DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli, Giovanni Battista Santoni, Pietro Stroppa COSTUMI S.A. Caramba ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Isidoro Fagoaga *Gunther* Carlo Morelli *Hagen* Tancredi Pasero *Alberich* Leone Paci *Brünnbilde* Frida Leider *Gutrune* Ebe Stignani *Waltraute* Angelica Cravcenko *Tre Norne* Bruna Castagna, Margherita Cisbani, Valentina Cesari *Woglinde* Cesarina Valobra *Wellgunde* Cesira Ferrari *Flossbilde* Bruna Castagna

Edizione in lingua italiana. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo

Zanardini. Ripresa dell'intera *Teatralogia*, sempre sotto la direzione di Ettore Panizza e la messa in scena di Ernst Lert.

## 4 FEBBRAIO 1928

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 11, 22 febbraio)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza MAESTRO DEL CORO Vittore Veneziani DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Ernst Lert SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli, Giovanni Battista Santoni, Pietro Stroppa COSTUMI S.A. Caramba ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Isidoro Fagoaga *Gunther* Victor Damiani *Hagen* Tancredi Pasero *Alberich* Aristide Baracchi *Brünnbilde* Frida Leider *Gutrune* Luisa Bertana / Ebe Stignani *Waltraute* Angelica Cravcenko *Tre Norne* Bianca Magni, Margherita Cisbani, Valentina Cesari *Woglinde* Cesarina Valobra *Wellgunde* Cesira Ferrari *Flossbilde* Bruna Castagna

Edizione in lingua italiana. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Ripresa dell'intera *Teatralogia*, sempre sotto la direzione di Ettore Panizza e la messa in scena di Ernst Lert.

## 22 MARZO 1930

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 28 marzo; 5 aprile)

DIREZIONE MUSICALE Siegfried Wagner / Karl Elmendorff DIREZIONE SCENICA Siegfried Wagner SCENE Pietro Stroppa

e Antonio Rovescalli COSTUMI Casa d'Arte Caramba ORCHESTRA del Teatro alla Scala INTERPRETI *Siegfried* Isidoro Fagoaga *Gunther* Edoardo Faticanti *Hagen* Tancredi Pasero *Alberich* Enrico Roggio *Brünnbilde* Lilly Hafgren *Gutrune* Letizia Montecucchi *Waltraute* Angelica Cravcenko *Tre Norne* Maria Castagna Fullin, Nadia Kowacewa, Antonietta Covolo *Woglinde* Margherita De Cartosio *Wellgunde* Cesira Ferrari *Flossbilde* Maria Castagna Fullin

Edizione in lingua italiana. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 16 e il 22 marzo 1930, venne rappresentata l'intera Tetralogia (con gli allestimenti già realizzati nelle stagioni precedenti) sotto la direzione e con la messa in scena di Siegfried Wagner (poi sostituito alla guida dell'orchestra da Karl Elmendorff).

## 3 MARZO 1931

2 RAPPRESENTAZIONI (replica: 14 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Ettore Panizza MAESTRO DEL CORO Vittore Veneziani DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Mario Frigerio SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli, Giovanni Battista Santoni, Pietro Stroppa COSTUMI Casa d'Arte Caramba ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Isidoro Fagoaga *Gunther* Carlo Tagliabue *Hagen* Tancredi Pasero *Alberich* Enrico Roggio *Brünnbilde* Ella Di Nemethy *Gutrune* Ebe Stignani *Waltraute* Angelica Cravcenko *Tre Norne* Vera Gaila,

Nadia Kowacewa, Maria Castagna Fullin *Woglinde* Margherita De Cartosio *Wellgunde* Cesira Ferrari *Flossbilde* Maria Castagna Fullin

Edizione in lingua italiana. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 24 febbraio e il 3 marzo 1931, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di Ettore Panizza e con la messa in scena di Mario Frigerio.

## 26 DICEMBRE 1932

4 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 3, 7, 15 gennaio 1933)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Victor de Sabata MAESTRO DEL CORO Vittore Veneziani DIRETTORE DELLA MESSA IN SCENA Mario Frigerio SCENE DIPINTE DA Antonio Rovescalli, Giovanni Battista Santoni, Pietro Stroppa COSTUMI Casa d'Arte Caramba ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTERPRETI *Siegfried* Isidoro Fagoaga *Gunther* Augusto Beuf *Hagen* Nazareno De Angelis *Alberich* Fabio Ronchi *Brünnbilde* Lotte Burk *Gutrune* Augusta Oltrabella *Waltraute* n.p. *Tre Norne* Vittoria Palombini, Margherita Cisbani, Margherita De Cartosio *Woglinde* Amelia Castiglione *Wellgunde* Ebe Ticozzi *Flossbilde* Vittoria Palombini

Inaugurazione della Stagione 1932/33. L'edizione 1932/33 prevedeva il taglio dell'ultima scena del primo atto e quindi il personaggio di Waltraute non era previsto.

## 3 APRILE 1938

I RAPPRESENTAZIONE MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Clemens Krauss MAESTRO DEL CORO Josef Kügler REGISTA Oskar Walleck SCENE E COSTUMI Emil Preetorius ALLESTIMENTO della Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera ORCHESTRA E CORO della Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera

INTEPRETI *Siegfried* Max Lorenz *Gunther* Georg Hann *Hagen* Ludwig Weber *Alberich* Jean Stern *Brünnbilde* Gertrud Rünger *Gutrune* Cäcilie Reich *Waltraute* Luise Willer *Tre Norne* Luise Willer, Maria Cornelius, Else Schürhoff *Woglinde* Felicie Hüni-Mihacsek *Wellgunde* Else Schürhoff *Flossbilde* Maria Cornelius

Edizione in lingua originale. Tra il 29 marzo e il 3 aprile 1938, i Complessi della Bayerische Staatsoper presentarono al Teatro alla Scala l'intera Tetralogia in lingua originale. Tutte le opere furono dirette da Clemens Krauss, con regia di Oskar Walleck e scene e costumi di Emil Preetorius.

## 6 MARZO 1943

2 RAPPRESENTAZIONI (replica: 7 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Franz von Hösslin MAESTRO DEL CORO Achille Consoli REGISTA Heinrich K. Strohm SCENE Guido Marussig ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTEPRETI *Siegfried* Carl Hartmann *Gunther* Armando Dadò

*Hagen* Tancredi Pasero *Alberich* Afro Poli *Brünnbilde* Gertrud Rünger *Gutrune* Jole Gavino *Waltraute* Elena Nicolai *Tre Norne* Giulietta Simionato, Ebe Ticozzi, Renata Egizia *Woglinde* Renata Bonoldi *Wellgunde* Irma Mion *Flossbilde* Maria Teresa Grosso

Edizione in lingua italiana. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Angelo Zanardini. Nel corso della stagione, tra il 20 febbraio e il 6 marzo 1943, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di Franz von Hösslin e con la regia di Heinrich K. Strohm. Per l'occasione furono realizzati nuovi allestimenti.

## 2 APRILE 1950

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 4, 6 aprile)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Wilhelm Furtwängler REGIA Otto Erhardt MAESTRO DEL CORO Vittore Veneziani SCENE E COSTUMI Nicola Benois ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTEPRETI *Siegfried* Max Lorenz *Gunther* Josef Herrmann *Hagen* Ludwig Weber *Alberich* Alois Pernerstorfer *Brünnbilde* Kirsten Flagstad *Gutrune* Hilde Konetzni *Waltraute* Elisabeth Höngen *Tre Norne* Margret Weth-Falke, Margarita Kenney, Hilde Konetzni *Woglinde* Magda Gabory *Wellgunde* Margarita Kenney *Flossbilde* Siglinde Wagner

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 9 marzo e il 2 aprile 1950, fu rappresentata l'intera Tetralogia in lingua originale sotto la direzione di Wilhelm Furtwängler, con la regia di Otto Erhardt e le scene

e i costumi di Nicola Benois. Gli allestimenti erano di nuova realizzazione, ad eccezione di quello di *Die Walküre*, già presentato Nella stagione precedente con la direzione di Victor de Sabata.

## 8 MARZO 1954

5 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 11, 16, 21, 25 marzo)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE Heinz Tietjen REGIA Heinz Tietjen MAESTRO DEL CORO Vittore Veneziani SCENE E COSTUMI Nicola Benois ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTEPRETI *Siegfried* Ludwig Suthaus *Gunther* Karl Wolfram *Hagen* Josef Greindl *Alberich* Gustav Neidlinger / Aloys Pernerstorfer *Brünnbilde* Gertrude Grob-Prandl *Gutrune* Hilde Konetzni *Waltraute* Ira Malaniuk *Tre Norne* Ruth Siewert, Ira Malaniuk, Hilde Konetzni *Woglinde* Julia Moor *Wellgunde* Karen Marie Cerkal *Flossbilde* Beate Asserson

Edizione in lingua originale.

## 28 MAGGIO 1963

3 RAPPRESENTAZIONI (repliche: 31 maggio; 2 giugno)

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE André Cluytens MAESTRO DEL CORO Norberto Mola REGIA Heinz Tietjen SCENE E COSTUMI Nicola Benois ORCHESTRA E CORO del Teatro alla Scala

INTEPRETI *Siegfried* Hans Hopf *Gunther* Tomislav Neralic *Hagen* Arnold Van Mill *Alberich* Frans Andersson

**Brünnhilde** Birgit Nilsson / Liane Synek  
**Gutrune** Jutta Meyfarth  
**Waltraute** Regina Resnik  
**Tre Norne** Ruth Siewert,  
**Ragna Höst**, Ingeborg Exner  
**Woglinde** Colette Lorand  
**Wellgunde** Vera Schlosser  
**Flosshilde** Claudia Hellmann

Edizione in lingua originale. Nel corso della stagione, tra il 9 e il 28 maggio 1963, in occasione del 150° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia sotto la direzione di André Cluytens, con la regia di Heinz Tietjen e le scene e i costumi di Nicola Benois. Gli allestimenti, pur non figurando come nuovi, furono ampiamente modificati e riadattati per l'occasione.

## 7 DICEMBRE 1998

7 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 10, 13, 16, 19, 22, 29 dicembre)

CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA  
Riccardo Muti / Niksa Bareza  
MAESTRO DEL CORO  
Roberto Gabbiani  
REGIA, SCENE E COSTUMI  
Yannis Kokkos  
ORCHESTRA E CORO  
del Teatro alla Scala

INTERPRETI  
**Siegfried** Wolfgang Schmidt  
**Gunther** Eike Wilm Schulte / Claudio Otelli  
**Hagen** Kurt Rydl  
**Alberich** Franz-Josef Kapellmann  
**Brünnhilde** Jane Eaglen / Luana De Vol  
**Gutrune** Elizabeth Whitehouse / Emily Magee  
**Waltraute** Waltraud Meier / Jane Henschel  
**Tre Norne** Mette Ejsing, Cornelia Wulkopf, Gertrud Otenthal  
**Woglinde** Victoria Loukianetz  
**Wellgunde** Sarah Fryer  
**Flosshilde** Jane Turner

Edizione in lingua originale. Inaugurazione della Stagione

1998/99. Durante gli anni Novanta, venne realizzata l'intera Tetralogia su più stagioni sotto la direzione di Riccardo Muti: nel 1994 fu realizzata *La Walkiria*, nel 1996 *L'Oro del Reno* (in forma di concerto), nel 1997 *Sigfrido* e nel 1998 *Il Crepuscolo degli Dei*.

## 18 MAGGIO 2013

8 RAPPRESENTAZIONI  
(repliche: 22, 26, 30 maggio; 3, 7, 22, 29 giugno)

DIRETTORE  
Karl Heinz Steffens / Daniel Barenboim  
MAESTRO DEL CORO  
Bruno Casoni  
REGIA E SCENE Guy Cassiers  
SCENE E LUCI Enrico Bagnoli  
COSTUMI Tim Van Steenberghe  
VIDEO Arjen Klerkx; Kurt D'Haeseleer  
COREOGRAFIA  
Sidi Larbi Cherkaoui  
ALLESTIMENTO  
IN COPRODUZIONE  
Teatro alla Scala; Staatsoper unter den Linden, Berlino  
COLLABORAZIONE  
ALL'ALLESTIMENTO  
Toneelhuis, Antwerp  
ORCHESTRA E CORO  
del Teatro alla Scala  
DANZATORI Compagnia di balletto Eastman, Antwerp

INTERPRETI  
**Siegfried** Lance Ryan / Andreas Schager  
**Gunther** Gerd Grochowski  
**Alberich**  
Johannes Martin Kränzle  
**Hagen** Mikhail Petrenko  
**Brünnhilde** Iréne Theorin  
**Gutrune** Anna Samuil  
**Waltraute** Waltraud Meier / Marina Prudenskaya  
**Tre Norne** Margarita Nekrasova, Waltraud Meier / Marina Prudenskaya, Anna Samuil  
**Woglinde** Aga Mikolaj  
**Wellgunde** Maria Gortsevskaya  
**Flosshilde** Anna Lapkovskaja

Edizione in lingua originale. Nel corso della Stagione 2012/2013 venne completato l'allestimento della Tetralogia iniziato nel 2010

con la regia di Guy Cassiers, scene e luci di Enrico Bagnoli, costumi di Tim van Steenberghe. Le prime tre recite furono dirette da Karl Heinz Steffens, le altre da Daniel Barenboim. Tra il 17 e il 29 giugno 2013, in occasione del 200° Anniversario della nascita di Richard Wagner, fu rappresentata l'intera Tetralogia, per due cicli integrali di una settimana ciascuno.



Figurino di Attilio Comelli per Donner, 1904 Museo Teatrale alla Scala

# DER RING DES NIBELUNGEN

Richard Wagner

1-15 MARZO 2026

## TUTTO IN UNA SETTIMANA COME WAGNER DESIDERAVA

Nel 150° anniversario della prima esecuzione assoluta a Bayreuth (1876), la Tetralogia del Ring di Wagner torna alla Scala a marzo 2026 per due cicli completi, ciascuno in una settimana e con due diversi direttori di fama mondiale: Alexander Soddy e Simone Young. Un'immersione totale nel più visionario viaggio nel tempo e nell'uomo che il teatro musicale abbia creato, riletto dalla regia di David McVicar.

Nei ruoli principali, Michael Volle impersona il dio Wotan, Camilla Nylund è la sua figlia prediletta Brünnhilde e Klaus Florian Vogt il giovane eroe Siegfried.

### Abbonamenti

I posti in abbonamento – per ciascuno dei due cicli della Tetralogia – sono già disponibili in vendita online e in biglietteria.

### Biglietti singoli

I posti rimanenti, inclusi gli altri posti di galleria, saranno disponibili in vendita come singoli biglietti per ciascuna recita a partire dal 6 novembre 2025.

I Ciclo Alexander Soddy

1<sub>/03</sub>

3<sub>/03</sub>

5<sub>/03</sub>

7<sub>/03</sub>

I Ciclo Simone Young

10<sub>/03</sub>

11<sub>/03</sub>

13<sub>/03</sub>

15<sub>/03</sub>

DAS RHEINGOLD

SIEGFRIED

GÖTTERDÄMMERUNG

DIE WALKÜRE



SCOPRI DI PIÙ SUL SITO  
WWW.TEATROALLASCALE.ORG



## IL TEATRO ALLA SCALA

Un passato illustre e un futuro altrettanto ricco. Il Teatro alla Scala, inaugurato a Milano alla fine del Settecento, è un tempio dell'opera celebre nel mondo intero per il suo pubblico appassionato ed esigente, e per il suo ruolo centrale nell'età d'oro della lirica. Su questo palco hanno trionfato i grandi compositori come Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, e hanno debuttato le opere più amate come *Otello* e *Madama Butterfly*. Ancora oggi, tra queste pareti dorate dall'acustica eccezionale, echeggiano le migliori voci della scena lirica dando vita a interpretazioni indimenticabili che accrescono la fama di un palcoscenico entrato di diritto nella leggenda. **Benvenuti al Teatro alla Scala.**

*#Perpetual*



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31

TEATRO ALLA SCALA

  
**ROLEX**