MIMESIS / ETEROTOPIE

N. 419

Collana diretta da Salvo Vaccaro *e* Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO
Pierandrea Amato (Università degli Studi di Messina), Pierre Dalla Vigna (Università degli Studi "Insubria", Varese), Giuseppe Di Giacomo (Sapienza Università di Roma), Maurizio Guerri (Accademia di Belle Arti di Brera), Viviana Segreto (Università degli Studi di Palermo), Salvo Vaccaro (Università degli Studi di Palermo), José Luis Villacañas Berlanga (Universidad Complutense de Madrid), Valentina Tirloni (Université Nice Sophia Antipolis), Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean-Moulin Lyon 3), Micaela Latini (Università degli Studi di Cassino), Luca Marchetti (Sapienza Università di Roma)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer-review*

Pietro Misuraca

«TUTTO QUEL CHE È, FINISCE»

Guida a *L'Anello del Nibelungo* di Richard Wagner

MIMESIS

In copertina: Arthur Rackham, illustrazione per il finale della *Valchiria*, London-New York, Heinemann-Doubleday 1912

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 419
Isbn: 9788857541976

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

Un'utopia sociale *sub specie aesthetica*:
Wagner e l'opera d'arte dell'avvenire 7

Poesia e musica nel dramma wagneriano 37

Das Rheingold 61

Die Walküre 95

Siegfried 133

Götterdämmerung 185

Postilla 251

Appendice I
I *Leitmotive* in ordine di apparizione 255

Das Rheingold 257
Die Walküre 264
Siegfried 270
Götterdämmerung 278

Appendice II
Le famiglie tematiche: tavole genealogiche 283

Bibliografia 291

Indice dei nomi 297

UN'UTOPIA SOCIALE *SUB SPECIE AESTHETICA*: WAGNER E L'OPERA D'ARTE DELL'AVVENIRE

La passione per l'opera incantatrice di Wagner accompagna la mia vita da quando ne ebbi conoscenza e cominciai a conquistarla, compenetrarla. Quel che le debbo di godimento e d'insegnamento non lo potrò mai dimenticare, né obliare le ore di profonda felicità solitaria pur tra le folle dei teatri, ore piene di brividi e di voluttà dei nervi e dell'intelletto, illuminate da comprensioni commoventi e grandiose, quali solo quest'arte sa concedere.[1]

Fascinatore e soggiogatore, come insegna Thomas Mann, è il teatro wagneriano. E creazione drammatica fra le più eccelse e imponenti di tutti i tempi è *L'Anello del Nibelungo*, 'sagra scenica' in una Vigilia e tre Giornate – per un totale di quindici ore di musica – la cui travagliata gestazione tenne impegnato l'autore, fra testo poetico e partitura musicale, per ventisei anni.

Da cinque era *Kapellmeister* al Teatro di corte di Dresda – che aveva ospitato le prime esecuzioni di *Rienzi* (20 ottobre 1842), *Der fliegende Holländer* (2 gennaio 1843) e *Tannhäuser* (19 ottobre 1845) – quando nell'ottobre del 1848, dopo aver terminato in aprile la partitura del *Lohengrin*, concepì una prima sommaria sceneggiatura del *Ring*, ossia lo scritto *Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama* (*Il mito dei Nibelunghi come abbozzo per un dramma*). Allo stesso mese risale l'abbozzo in prosa di *Siegfrieds Tod* (*La morte di Sigfrido*), che com'è noto costituisce il punto di partenza del progetto della Tetralogia e il cui testo poetico fu messo a punto il mese successivo. Da quel momento la creazione del ciclo

1 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, pref. di M. Montinari, tr. it. di L. Mazzucchetti, Discanto, Fiesole 1979, pp. 1-60: 11. Si tratta della celebre conferenza tenuta nell'Università di Monaco di Baviera il 10 febbraio 1933, per il cinquantenario della morte di Wagner. Quattro anni dopo lo scrittore riprese il passo qui riportato e lo pose ad apertura della sua conferenza su *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, tenuta a Zurigo nell'Aula Magna dell'Università il 16 novembre 1937 (*Ivi*, pp. 61-85: 61).

procedette a ritroso, scaturendo via via dalla consapevolezza dell'autore di aver dato per scontati troppi antefatti e dalla conseguente esigenza drammaturgica di mostrare direttamente sulla scena personaggi e avvenimenti prima affidati a lunghi e poco funzionali racconti. Wagner stesso lo spiega a Liszt in una lunga e famosa lettera – datata 20 novembre 1851 – che val la pena di riportare quasi per intero:

> Eccoti dunque, conforme alla genuina verità, la storia del progetto artistico che da un pezzo mi tiene occupato e l'indirizzo che necessariamente deve prendere. Nell'autunno dell'anno 1848 abbozzai tutta la leggenda dei 'Nibelunghi', che da quel momento divenne mia proprietà poetica. *La morte di Siegfried* fu l'ultimo tentativo per presentare la catastrofe principale in una grandiosa azione drammatica pel nostro teatro. Dopo lunghe titubanze nell'autunno del 1850 fui in procinto di sbozzare la musica di questo dramma; ma me ne distolse la persuasione ch'era impossibile poterlo rappresentare adeguatamente […]. *La morte di Siegfried* – questo io lo sapeva – era cosa quasi impossibile. Compresi che bisognava prepararla con un altro Dramma e mi attenni ad un progetto, già da lunga pezza immaginato, di prendere per argomento *Il giovane Siegfried*. In questo doveva svolgersi tutto ciò che nella *Morte di Siegfried* viene in parte narrato, in parte preveduto, perché noto per metà; e ciò dovrebbe svolgersi semplicemente, serenamente, mediante la vera rappresentazione. Il poema fu subito sbozzato e compiuto […]. Accintomi ora al lavoro musicale, con mia gioia m'accorsi che la musica si formava, in armonia a questi versi, in modo assai naturale e facile, quasi da sé […]. Sentii il bisogno d'inviarti il poema; ma – cosa strana! – un'intima forza mi tratteneva dal farlo e titubavo sempre perché mi pareva che, venendo a conoscere questa composizione, tu dovessi provare un certo impiccio, come se tu non potessi sapere se concepire speranze o dubbiezza. Adesso qui, ponderando con più calma, il mio progetto mi appare chiaro in tutte le sue conseguenze – Ascoltami!
>
> Anche questo *Giovane Siegfried* è un frammento e non può far l'impressione giusta e sicura di cosa completa se non è collocato al suo posto nell'intera composizione, posto ch'io gli assegno, conforme al mio progetto, nella *Morte di Siegfried*. In questi due drammi una quantità di rapporti necessari li affido alla narrazione e anche all'immaginazione degli uditori […]. Secondo il mio intimo convincimento un'opera d'arte – e perciò anche il dramma – può conseguire lo scopo se l'intenzione poetica è comunicata completamente ai sensi in tutti i suoi momenti importanti; e proprio io meno di qualunque altro non devo e non posso peccare contro questa verità da me riconosciuta. Io dunque, per essere ben compreso, debbo esporre la mia favola in tutto il suo significato più ampio e profondo, con la massima artistica chiarezza. Non si deve lasciare al pensiero e alla riflessione la cura di completarla in qualche modo […]. Figurati questa ricchezza di motivi […] presi per argomento d'un dramma che precede i due "Siegfried", e allora comprenderai che non solo la riflessione, ma particolarmente l'entusiasmo mi fecero concepire questo disegno. Questo comprende tre drammi: primo *La Walkiria*; secondo *Il giovane Siegfried*;

> terzo *La morte di Siegfried*; per completare questi tre drammi bisogna farli precedere da un prologo! *Il furto dell'oro del Reno* […]. Mediante la chiarezza raggiunta con l'esposizione, guadagno sufficiente spazio per isviluppare le scene più toccanti, lasciando affatto la forma narrativa o restringendola a brevi momenti, mentre nella mia primitiva esposizione quasi epica dovevo fare degli incresciosi tagli che toglievano nerbo all'azione […]. Non posso neppure pensare a dividere alcune parti di questo grande insieme, senza guastare il mio concetto. Tutto il complesso drammatico dev'essere rappresentato di seguito, a brevi intervalli […]. L'esecuzione dei miei Nibelunghi deve aver luogo in occasione d'una gran festa, che potrebbesi istituire proprio a questo scopo. Essa potrebbe darsi in tre recite consecutive precedute dalla rappresentazione del prologo […]. Dove e in quali circostanze ciò sarà possibile, non mi curo per ora di sapere; perché prima di tutto devo compiere il mio grande lavoro, nel quale (avuto riguardo alla mia salute) impiegherò almeno tre anni […]. Quando avrò finito questa grande Opera spero che il resto andrà da sé e che la rappresentazione riescirà secondo il mio desiderio […]. Quand'anche il mio progetto ti sembri ardito, bizzarro, anzi forse fantastico, sii pure persuaso che non è nato da un capriccio superficiale, ma che mi fu imposto come conseguenza necessaria dell'indole e del contenuto di tal argomento, che m'invase l'animo e mi spinse a tradurlo in atto. Attuarlo così come mi è dato in qualità di musicista e di poeta, è l'unica cosa che per ora vegga dinnanzi a me. Tutto il resto non deve preoccuparmi.[2]

All'originaria *Siegfrieds Tod* – la futura *Götterdämmerung* (*Il Crepuscolo degli dei*) – si aggiungono così, una dopo l'altra, le vicende narrate in *Der Jung Siegfried* (*Il giovane Sigfrido*) – poi divenuto semplicemente *Siegfried* –, quindi in *Die Walküre* (*La Valchiria*) e infine in *Das Rheingold* (*L'oro del Reno*), il cui testo poetico è completato nel novembre del 1852. Dovrà passare ancora un anno, tuttavia, prima che abbia inizio la composizione musicale, che procederà invece regolarmente dall'origine della vicenda alla fine, ossia dalle prime note della Vigilia (*Das Rheingold*), verga-

2 R. Wagner, Lettera a F. Liszt del 20 novembre 1851, in *Epistolario Wagner-Liszt*, pref. di M. Bogianckino, Passigli, Firenze 1983, vol. I, pp. 162-167. La risposta di Liszt fu assai incoraggiante: «La tua lettera, eccellente amico, mi ha sommamente rallegrato. Tu sei giunto per una via straordinaria ad una straordinariamente grande meta. L'idea di formare dell'epopea dei Nibelunghi una trilogia drammatica e di musicarla, è assunto degno di te, e non dubito punto della monumentale riuscita della tua Opera […]. Accingiti all'Opera e lavora, senza cure, alla tua trilogia, per la quale si potrebbe stabilire lo stesso programma che già il Capitolo di Siviglia stabilì all'architetto che doveva erigere la Cattedrale, cioè: "costruisca un tempio, affinché le future generazioni debbano dire che il Capitolo fu stolto ad intraprendere una cosa tanto straordinaria". Eppure la Cattedrale c'è!» (*Ivi*, p. 171).

te nel novembre del 1853, al completamento della partitura del *Crepuscolo* nel novembre del 1874, a distanza di ventun anni.[3]

Man mano che stende a ritroso i quattro libretti della Tetralogia, Wagner collega l'originaria leggenda eroica della morte di Sigfrido agli antichi miti delle divinità nordiche, elevando gli eventi scenici al rango di dramma cosmico. La storia – fra le più belle mai raccontate – la trae da antiche saghe teutoniche e nordiche, in particolare dal *Nibelungenlied* (anonimo carme epico del XIII secolo composto nella Germania meridionale) e dai cicli scandinavi della *Völsungasaga* e dell'*Edda*.

> I primi contatti con le fonti del mito Wagner li ebbe nel 1844 quando scorse l'ampia *Deutsche Mytologie* di Jakob Grimm. Nel 1846 lesse il *Nibelungenlied*, poema anonimo di 2400 strofe del XIII secolo. L'anno successivo si concentrò sulla *Völsungasaga* […] risalente al 1000 circa. Lesse ampi stralci dell'*Edda poetica* (in versi e anonima, contenuta in un *codex* redatto nel XIII secolo e scoperto in Islanda nel 1600, ma con contenuto e linguaggio risalenti secondo i filologi fino al IX secolo) e l'*Edda in prosa* (sorta di manuale di poesia e mitologia scritto dal ricco mercante cristiano islandese Snorri Sturluson tra il 1222 e il 1225 con l'intento di dare testimonianza della cultura pagana nordica oramai al tramonto e che riporta ampi stralci in versi quasi integralmente compatibili con quelli dell'*Edda poetica*).[4]

Wagner, tuttavia, fonde insieme il materiale leggendario originario, lo modifica profondamente e aggiunge molto di suo, fino a costruirsi una personale mitologia in cui possano riflettersi aspirazioni e utopie a lui contemporanee.

> Wagner fu obbligato a inventare di sana pianta elementi nuovi, e non certo di scarso peso, al fine di mettere in rilievo due punti essenziali, per i quali le fonti non offrivano materiali adeguati. Primo, il mondo mitico del *Rheingold* è un mondo della natura elementare, fondato su elementi primordiali: bisognava dunque immaginare una serie di figure e associazioni simboliche (l'acqua custode dell'oro, Erda la 'madre terra') mancanti nella mitologia germanica. Secondo, il cosmo primordiale su cui si apre la Tetralogia è marcato in senso positivo, come luogo dell'amore e della natura incontaminata: rinunciando all'amore per diverse, ma ugualmente catastrofiche forme di

3 Con una lunga interruzione – come vedremo – dal 1857 al 1869. Per un resoconto dettagliato della travagliata genesi del *Ring* si rinvia al volume di Ernest Newman (*Le opere di Wagner*, tr. it. di D. Spini, Mondadori, Milano 1981), classico imprescindibile degli studi wagneriani.

4 M. Brighenti, *Il Crepuscolo degli dei: «Tutto quel che è, finisce»*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2016, pp. 215-226: 216.

> potere […] i personaggi fanno violenza allo stato di perfezione originaria e mettono in moto la corruzione della storia. Assente sia nelle fonti mitologiche sia nell'abbozzo del 1848, questo motivo caro alla tradizione del socialismo utopico romantico divenne urgente sulla scia delle riflessioni politiche e filosofiche generate dal fallimento delle rivoluzioni europee e dall'esperienza amara dell'esilio.[5]

Nel maggio del 1849 Wagner si lascia, infatti, coinvolgere nei fallimentari moti rivoluzionari di Dresda, capeggiati dall'anarchico Bakunin.[6] Costretto all'esilio per sfuggire all'ordine di cattura contro di lui, si rifugia per qualche giorno a Weimar, presso Liszt che lo stima e lo protegge,[7] poi tenta invano la fortuna a Parigi e infine ripara in Svizzera, stabilendosi a Zurigo. Lì, nei cinque anni e mezzo che separano il completamento della partitura del *Lohengrin* dall'inizio della composizione dell'*Oro del Reno*, mette a punto i testi poetici del ciclo dei Nibelunghi e si dedica contemporaneamente alla stesura di diverse opere teoriche, al fine di chiarire e giustificare esteticamente la rivoluzionaria forma d'arte che si va delineando nella sua mente. Di questi scritti zurighesi coevi alla gestazione del *Ring* restano fondamentali *Die Kunst und die Revolution* (*L'arte e la rivoluzione*, luglio 1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'opera d'arte dell'avvenire*, ottobre-novembre 1849) e soprattutto *Oper und Drama* (*Opera e Dramma*, settembre 1850-gennaio 1851), oltre all'autobiografico *Eine Mittheilung an meine Freunde* (*Una comunicazione ai miei amici*, luglio-agosto 1851). In questi scritti, ciascuno dei quali riprende e sviluppa le idee dei precedenti, il progetto di un'inedita forma di teatro musicale – che all'epoca del suo concepimento non poteva che apparire utopistico e irrealizzabile praticamente – trova i suoi presupposti estetici e le sue motivazioni di natura politica e filosofica. Ma nella fucina creativa del compositore già ribollo-

5 L. Zoppelli, *Cosmogonia politica: "Das Rheingold" e le forme del mito*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2011, pp. 13-25: 16-17. Per un approfondimento sulle fonti letterarie del *Ring* e sulla personale sintesi realizzata da Wagner, si rinvia a D. Cooke, *I saw the world end. A study of Wagner's Ring*, Oxford University Press, London 1979.

6 Riguardo al ruolo di Wagner nell'insurrezione di Dresda e ai suoi rapporti con le idee socialiste e anarchiche di Pierre-Joseph Proudhon e Mikhail Bakunin, cfr. M. Cohen, *To the Dresden Barricades: the Genesis of Wagner's Political Ideas*, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 47-63.

7 Il 28 agosto 1850 dirigerà allo Hoftheater il *Lohengrin* in prima esecuzione. Ma Wagner, bandito da tutti i Paesi tedeschi, non potrà essere presente.

no i drammi musicali a venire, che non vanno pertanto considerati come un'attuazione *a posteriori* di quei postulati teorici.[8]

La visione estetica wagneriana assume una forte valenza politica per lo stretto legame che instaura fra rivoluzione artistica e rivoluzione sociale: Wagner fa infatti della musica, e del teatro musicale in particolare, la leva per una redenzione sociale e politica dell'umanità, prospettando per il musicista-poeta il ruolo di motore e guida del riscatto collettivo. Ciò al di là delle diverse circostanze biografiche e dei mutamenti di pensiero che separano il compositore trentacinquenne che concepisce il grandioso progetto dal Wagner sessantunenne che il 21 novembre 1874 completa finalmente la partitura del *Crepuscolo degli dei*, mentre il sogno si sta nel frattempo concretando nella costruzione di quel *Festspielhaus* di Bayreuth dove due anni dopo – il 13, 14, 16 e 17 agosto 1876 – l'intero ciclo dell'*Anello del Nibelungo* verrà rappresentato per la prima volta, sotto la direzione di Hans Richter e alla presenza del Kaiser Guglielmo I e di molte illustri personalità della politica, della finanza e dell'arte.[9] Come ha scritto Luca Del Fra recensendo una recente produzione del Teatro Massimo di Palermo,

> *Der Ring des Nibelungen* (L'anello del nibelungo) [è] il più importante ciclo di teatro musicale dell'Ottocento e il cardine per capire la personalità artistica di un animale tutto politico come Richard Wagner, nato rivoluzionario a braccetto con Michail Bakunin e morto corifeo nazionalista della superiorità tedesco-prussiana, intrecciando giri di valzer con sovrani decadenti come Luigi II di Baviera e con le ambizioni imperialistiche di Guglielmo I e di Bismarck. *Der Ring* è figlio di questa trasformazione, se vogliamo di questo trasformismo: l'idea di comporlo germoglia intorno al 1848, in concomitanza con i moti rivoluzionari che attraversano l'Europa, e ai quali Wagner partecipa a Dresda al fianco di Bakunin. La stesura dei libretti si concretizza mentre il compositore è fuggitivo, inseguito dalla repressione, ed è influenzata dagli ideali rivoluzionari, ma la composizione termina oltre 25 anni dopo, nel 1874, quando quegli stessi ideali sono un pallido e scomodo ricordo, e dunque non mancano aggiu-

8 Nella lettera-saggio a François Villot, scritta a Parigi nel 1860 e intitolata *Musica dell'avvenire* (*Zukunftsmusik*), Wagner scriverà: «Mi lasci dire invece che persino i miei più arditi ragionamenti sulla possibilità di una forma drammatico-musicale mi vennero fatti quando avevo già in mente il piano del mio grande dramma del *Nibelungo*, del quale avevo anzi già scritto una parte; e lo sviluppai in maniera che la mia teoria non era, si può dire, altro che un'espressione astratta del processo artistico produttivo che si andava formando dentro di me» (R. Wagner, *Musica dell'avvenire*, in Id., *Ricordi Battaglie Visioni*, pref. di M. Mila, tr. it. di E. Pocar, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. 345-395: 376).

9 Fra i musicisti presenti alla storica *première*, Liszt, Saint-Saëns e Čajkovskij.

> stamenti e zeppe. Eppure con la musica Wagner è riuscito a piegare la mitologia nordica […] al suo disegno simbolico-politico.[10]

Nel momento stesso in cui s'immerge nella preistoria del mito e ricerca il fondo più autentico della tradizione nazionale, Wagner prefigura uno stato utopico. All'epoca politicamente frammentata, la Germania aveva infatti bisogno di un immaginario collettivo identitario. Il richiamo wagneriano al *Volk* – suo centrale concetto sociopolitico – non va allora inteso né nell'accezione marxiana di classe né come appello a una *revanche* nazionalistica o a una rivendicazione di razza, ma come nozione idealizzata dell'identità comunitaria germanica: una comunità mitica dotata di un patrimonio comune di valori e di tradizioni e animata da un bisogno collettivo che trova il suo principio aggregante nella *necessità* stessa della natura.

> Abbiamo così davvero tutti i mezzi per apprendere con entusiasmo fino a quali culmini sia giunto l'uomo evolvendosi sotto l'influsso plastico e quasi immediato della natura, quando s'è abbandonato incoscientemente a tale influsso, secondo la sua origine etnica, la sua comunità di lingua e secondo le affinità del clima e delle condizioni naturali dovute al focolare comune. Solo nei naturali costumi di tutti i popoli […] ci è dato conoscere l'alta nobiltà e la reale bellezza della verità della natura umana.[11]

Per questo Thomas Mann, nel coraggioso discorso tenuto a Monaco di Baviera pochi giorni dopo la nomina di Hitler a Cancelliere del Reich, insisteva sull'«assoluta purezza apolitica del nazionalismo wagneriano»:

> Non è assolutamente lecito conferire ai gesti e alle apostrofi nazionaliste di Wagner un significato odierno, il significato che avrebbero oggigiorno. Questo vuol dire falsificarle ed abusarne, contaminandone la purezza romantica. L'idea nazionale, quando Wagner la inserì nell'opera sua come elemento di intima efficacia, si trovava, prima dell'attuazione, nella sua epoca eroica e storicamente legittima: aveva il suo buon momento vitale e sincero, era poesia e spirito, era un valore avvenire.[12]

---

10 L. Del Fra, *L'Italia suona Wagner*, «L'Unità», 25 febbraio 2013.

11 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, tr. it. di A. Cozzi, Rizzoli, Milano 1983, pp. 130-131. Come scrive Mario Bortolotto, Wagner fa appello a «un popolo (*Volk*) di mera fantasiosità ottocentesca: il popolo dei mitologi romantici persuasi che nelle sue mitiche radici primeve fosse contenuto non si sa qual tesoro da portare alla luce» (M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Adelphi, Milano 2003, p. 74).

12 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 48. Proprio per il suo carattere vago e utopico, questa mistica dell'unità popolare si presta tuttavia – come scrive Piero Violante – a un'ambigua contraddittorietà, «per l'apparente

Per il recupero dell'originaria unità comunitaria è fondamentale, nella visione wagneriana, il richiamo all'antica civiltà greca,[13] dove il patrimonio mitico costituiva una sorta d'inconscio collettivo e si esprimeva artisticamente in un perfetto accordo tra genio e comunità: l'artista demiurgo e rapsodo era, infatti, il ricreatore di un patrimonio di conoscenze e di valori condivisi. L'uomo greco celebrava nell'arte la propria dignità e le proprie radici: «nella tragedia egli ritrovava se stesso, anzi la parte più nobile di sé, unita alle parti più nobili dell'intera nazione».[14] E l'artista, attraverso le forme della sua opera, svolgeva un ruolo politico, una funzione sociale ed educativa.

La tragedia greca – per Wagner «la più alta opera d'arte che si possa pensare»[15] – era un rituale religioso celebrato in apposite feste e frequentato da tutti gli uomini liberi. Era una «festa divina»,[16] una comunione dell'insieme della società con se stessa. E a quell'arte originaria e unitaria deve guardare l'arte del futuro.

> Davanti a quale manifestazione artistica abbiamo una sensazione netta e umiliante dell'incapacità della nostra cultura frivola, più che davanti all'arte degli *ellenici*? Essa è l'arte di un popolo favorito dalla natura ch'è amore universale, l'arte degli uomini più belli che la fecondità di quella madre felice ci abbia offerto dalle epoche che più lontane si perdono nella notte dei tempi alla cultura d'oggi ispirata alla moda, è la testimonianza più eloquente di ciò che può realizzare lo spirito vittorioso; e proprio in quest'arte greca deve profondarsi il nostro sguardo per comprenderla e dedurre dalla comprensione di essa quale dovrà essere l'arte dell'avvenire.[17]

Friedrich Schlegel, nella sua *Gespräch über die Poesie* (1800) aveva paragonato i Greci e i Germani, lamentando che questi ultimi non avevano

---

condivisione o diversa declinazione che se ne dà tra destra nazionale e sinistra socialista» (P. Violante, *Verdi e Wagner*, *la nazione all'opera*, in «InTrasformazione. Rivista di Storia delle Idee», a. II, n. 1, 2013, pp. 261-265: 263, http://www.intrasformazione.com).

13 «La più riuscita, la più bella, la più giustamente invidiata, la più invogliante alla vita tra le umane genti finora» (F. Nietzsche, *La Nascita della tragedia*, tr. it. di P. Chiarini, Laterza, Bari 1984, p. 4).

14 R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione*, in Id., *Ricordi Battaglie Visioni*, cit., pp. 297-331: 301.

15 *Ivi*, p. 299. Nel 1847 Wagner aveva letto i due volumi di *Des Aischylos Werke*, tradotti da Johann Gustav Droysen e pubblicati a Berlino nel 1832.

16 Nella stessa designazione del *Ring* come 'sagra scenica' (*Bühnenfestspiel*) si coglie l'intento wagneriano di fondare una moderna religione dell'arte.

17 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 132.

una propria mitologia. La pubblicazione nel 1835 della *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm aveva dimostrato il contrario. E Wagner, che ebbe modo di leggerla fra il 1843 e il 1844, descriverà poi l'esperienza come una completa rinascita.

> Nel tentativo di dare una forma artistica ai desideri del mio cuore e nell'entusiasmo di indagare *che cosa* poteva attirarmi così irresistibilmente alla fonte delle leggende primitive del mio Paese, giunsi a poco a poco *agli inizi* della nostra Antichità dove, con mia grandissima gioia, dovevo finalmente incontrare proprio là, in questo primissimo inizio, l'*uomo* con la bellezza della sua giovinezza e l'esuberante freschezza della sua forza. Attraverso le poesie del Medioevo, i miei studi mi portarono così fin nell'intimo del mito tedesco primitivo.[18]

All'ideologia wagneriana del *Volk* si affianca la visione di un'unità mitica fra mondo germanico e mondo greco, scaturente dalla comune radice indoeuropea. Tra alcuni progetti abortiti che si collocano fra il *Lohengrin* e il *Ring* c'è non a caso quello di un'opera dedicata all'imperatore Federico I Barbarossa, la cui leggenda eroica si lega potentemente all'identità germanica («egli mi era apparso tale e quale l'aveva visto il popolo tedesco creandone la leggenda, come una reincarnazione storica del suo antenato pagano Sigfrido»).[19] E secondo questa leggenda, dai primi regni asiatici e indiani si è giunti, attraverso Troia e le origini 'troiane' dei Romani e dei Franchi, alla dinastia degli Hohenstaufen.

> La giovinezza di quei popoli […] consentiva loro la memoria della patria mitica indoeuropea ch'essi avevano in comune con i Greci del quinto secolo. Quelle genti possedevano la stessa spontaneità, lo stesso senso irriflesso della forza della vita, la stessa armonia con se stesse e con la natura, la stessa energia primaverile. Cristianizzarle fu una sopraffazione.[20]

La civiltà del Medioevo occidentale si presenta agli occhi di Wagner come un secolare processo di corruzione dell'autentica anima tedesca, il

---

18 R. Wagner, *Una comunicazione ai miei amici*, in Id., *Scritti teorici e polemici*, intr. di M. Giani, tr. it. di F. Gallia, EDT, Torino 2016, pp. 3-93: 67-68.

19 *Ivi*, p. 68.

20 P. Isotta, *Le ali di Wieland*, intr. a R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., pp. 7-89: 51. Nell'abortito progetto operistico – coevo a quello su Siegfried – il Barbarossa è celebrato come eroe forte e puro, impegnato a risvegliare la coscienza del popolo tedesco (contro il potere latino inficiato dalla radice ebraico-cristiana) e instauratore di una nuova era di pace e giustizia (cfr. B. Millington, *"Der Ring des Nibelungen": Conception and Interpretation*, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, cit., pp. 74-84: 76).

cui patrimonio mitico e la cui identità culturale sono rimasti sepolti sotto la coltre estranea del Cristianesimo, religione ch'egli considera – con un'impressionante anticipazione dei concetti chiave di Nietzsche – nemica della vita.

> L'avvento del Cristianesimo, secondo Wagner, aveva iniziato una lunga fase di decadenza dell'umanità, avendo spostato l'oggetto di conoscenza dell'uomo dalla natura a un dio trascendente.[21]

Unendosi al richiamo nostalgico all'arte greca, la critica al Cristianesimo è condotta con toni accesi in *L'arte e la rivoluzione*, primo saggio importante di Wagner pubblicato durante l'esilio.

> Buona parte di esso è dedicata a illustrare l'anticristianesimo di Wagner – spinto molto oltre la posizione di Ludwig Feuerbach, il filosofo che in quel momento faceva più impressione al suo spirito […]. Wagner oppugna il cristianesimo, e ne auspica un superamento rivoluzionario, perché nella devozione a un padre onnipotente, da lui definito un 'dio astratto', vede un avvilimento della bellezza e della dignità dell'uomo […]. Ciò deprime la libertà e la spontaneità della vita; ciò introduce l'arida ipocrisia della morale, nemica della gioia. Il cristianesimo infrange l'armonia dell'uomo con se stesso, con il suo destino, con la natura; è la fonte dell'odio per la vita; del pari lo è di quello per l'arte, intesa come gioia comunitaria. Aborre la vita erotica, la cui profondità e la cui libertà sono per Wagner uno dei fondamenti dell'esistenza e una delle premesse per ogni elevazione spirituale.[22]

---

21 F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Mimesis, Milano 2013, p. 33. A questo testo si rimanda il lettore interessato ad approfondire i rapporti fra alcuni temi portanti del pensiero wagneriano e le posizioni estetiche e filosofiche di altre figure cardine della cultura tedesca (Hörderlin, Schlegel, Schiller, Hegel, Fichte, Novalis, Schelling, Feuerbach, Schopenhauer ecc.).

22 P. Isotta, *Le ali di Wieland*, cit., pp. 45-46. «Il cristianesimo – scrive Wagner – giustifica una disonorevole, inutile e misera esistenza dell'uomo sulla terra col meraviglioso amore di Dio che non ha creato l'uomo, come erroneamente credevano i greci, per un'esistenza gioiosa e cosciente di sé su questa terra, ma lo avrebbe rinchiuso in un carcere schifoso per offrirgli, dopo la morte, in compenso dell'inculcato disprezzo di sé, uno stato infinito di magnificenza comoda e inerte. Perciò l'uomo poteva, e doveva persino, rimanere in uno stato di profonda e disumana decadenza, non doveva esercitare alcuna attività di vita, poiché questa vita maledetta era il mondo del demonio, cioè dei sensi, e ogni sua attività avrebbe assecondato il diavolo, sicché l'infelice che con gioconda energia si fosse impadronito di questa vita, avrebbe dovuto soffrire dopo la morte l'eterna tortura infernale. All'uomo non si chiedeva altro che la fede, cioè la confessione della sua miseria e la rinuncia a ogni attività per sottrarsi a quella miseria dalla quale

Bisogna tuttavia tener conto del fatto che per Wagner esistono due cristianesimi: quello delle origini, del messaggio originario del Cristo, e quello storico. A partire dal «fariseo Paolo, convertito per miracolo»,[23] il Cristianesimo ha infatti tradito il senso della predicazione di Gesù di Nazareth («quel povero Galileo, figlio d'un falegname, che […] nella sua amorevole indignazione tuonò contro quegli ipocriti farisei»),[24] lasciandosi infettare da quello spirito giudaico da cui il Cristo storico, non a caso, ricevette la morte.[25] Poco prima che scoppiassero i moti di Dresda, non a caso, Wagner aveva abbozzato un dramma in cinque atti, *Jesus von Nazareth*, dove la figura di Gesù è interpretata nell'ottica del rivoluzionario che, in nome dell'amore assoluto, si pone contro ogni potere costituito e ogni convenzione sociale:

---

lo doveva liberare soltanto l'immeritata grazia di Dio» (R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione*, cit., p. 303).

23 *Ivi*, p. 304.

24 *Ivi*, pp. 303-304.

25 Sul solco di Feuerbach Wagner considera il Cristianesimo una religione che, nella sua degenerazione storica, si fonda sul dominio di Dio sull'uomo e ricerca egoisticamente la salvezza dell'anima individuale, separandola dalla natura. L'insegnamento originario di Gesù faceva invece appello alla profonda unità di tutte le cose – intuizione comune a ogni religione – e alla compassione che dovrebbe unire tutti i viventi. In una lettera a Liszt del 7 giugno 1855, un Wagner già 'convertitosi' al pensiero di Schopenhauer e intento a contrapporre la profondità delle antiche religioni orientali ai dogmi della Chiesa, torna ad accennare alla corruzione del cristianesimo originario: «Quanto è sublime e consolante tale dottrina di fronte al Dogma cristiano-giudaico, in cui un uomo […] non ha che a comportarsi con docile obbedienza verso la Chiesa per un breve tratto di vita, per trascorrere poi in compenso con letizia tutta l'eternità; ma invece chi non è stato ubbidiente in questa vita, in punizione, sarà eternamente dannato! – Ammettiamo che il cristianesimo abbia per noi tante contraddizioni perché lo riconosciamo misto all'egoistico giudaismo, e da questo sfigurato, mentre alle odierne ricerche è riuscito provare che il Cristianesimo puro e genuino non è altro che una propaggine del venerando Buddismo, il quale dopo il passaggio d'Alessandro per l'India trovò la via spianata fino alle coste del Mediterraneo […]. Il peggio è che questa profonda intuizione dell'essenza delle cose non è accessibile che ai suddetti uomini dotati di organizzazione anormale, e non perfettamente compresa che da questi; per diffondere queste conoscenze, i sublimi fondatori delle religioni sono costretti a parlare con immagini accessibili ad intelligenze comuni – normali; – molte cose sono così sfigurate […] e la normale trivialità o sfrenatezza umana col suo generale egoismo guasta di necessario l'immagine fino a renderla una caricatura» (*Epistolario Wagner-Liszt*, cit., vol. II, pp. 94-95). In quest'ultima affermazione c'è, ancora una volta, una sorprendente anticipazione di quanto in *L'Anticristo* scriverà Nietzsche in merito al linguaggio simbolico di Gesù di Nazareth e allo stravolgimento del suo messaggio già a partire dai primi discepoli.

> Nel terzo atto dell'abbozzo di Wagner si legge: «Discorso infuriato di Gesù contro i farisei e la legge, contro l'oppressione e l'ingiustizia»: questo rifiuto della legge contraria alla libertà e del possesso avverso all'amore sarà anche uno dei temi fondamentali del *Ring*.[26]

La storia occidentale è vista quindi dal compositore come una lotta fra lo spirito giudaico-cristiano – che si è riversato «nelle vene malate del mondo romano» e il cui tratto saliente è l'ipocrisia[27] – e «il sangue sano» dello spirito classico e delle giovani nazioni germaniche. E la contrapposizione è radicale:

> Il greco che si metteva libero sul vertice della natura potè creare l'arte per la gioia che l'uomo ha di se stesso; il cristiano che ripudiava ugualmente sé e la natura, poteva offrire sacrifici al suo Dio soltanto sull'altare della rinuncia.[28]

Impregnata della *Naturphilosophie* romantica, la spiritualità di Wagner ripudia l'idea di un Dio trascendente e creatore. Per il compositore, «L'uo-

---

26 R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2016, p. 252.

27 «In genere l'ipocrisia è il tratto più rilevante, la vera e propria fisionomia di tutti i secoli cristiani fino ai nostri giorni» (R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione*, cit., p. 305).

28 *Ivi*, p. 304. In questa peculiare visione dello spirito giudaico-cristiano, accusato di aver sostituito alla spontaneità e alla bellezza della vita l'inautenticità e la repressione degli istinti – e quindi l'avidità come compensazione nevrotica –, s'inquadra la controversa questione dell'antisemitismo di Wagner, espresso con particolare virulenza in *Das Judentum in der Musik* (*Il giudaismo nella musica*), il famigerato *pamphlet* coevo agli scritti zurighesi (fu pubblicato nel settempre 1850, sotto lo pseudonimo di R. Freigedank, sulla «Neue Zeitschrift für Musik»). Francesco Ceraolo individua negli studi di Slavoj Žižek, recentemente tradotti in italiano (S. Žižek, *Variazioni Wagner*, tr. it. di F. Francescato, Asterios, Trieste 2012), «il più esplicito tentativo di decostruire il 'mito' Wagner, minandone le fondamenta dall'interno e riabilitando l'intero progetto wagneriano *tout court*, anche nei suoi aspetti apparentemente più problematici». Uno degli obiettivi di Žižek è infatti quello «di denunciare il "carattere molto relativo dell'antisemitismo di Wagner", indebolendone la natura protofascista […]. La posizione di Žižek si propone dunque di dimostrare come il compromesso su cui si è fondata l'intera rivalutazione dell'opera wagneriana, specialmente in ambito storico-musicologico (ovvero: Wagner era un antisemita e portatore di un sistema ideologico aberrante, ma la sua musica è immensa ed eterna) sia non solo inaccettabile su di un piano morale, ma controvertibile per mezzo di un'analisi strutturale dell'opera wagneriana stessa. L'antisemitismo non è "la verità di fondo, nascosta, dell'universo wagneriano"» (F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità*, cit., pp. 120-121). Si tornerà più avanti sulla questione.

mo non sarà mai quel che può essere e quel che deve essere se la sua vita non sarà lo specchio fedele della natura, l'osservazione cosciente della sola necessità vera, che è la *necessità naturale intima* e non la sottomissione a una potenza esterna, immaginaria, modellata solo sull'immaginazione e quindi arbitraria, non necessaria».[29] Egli ritiene che il grande «*errore*» abbia avuto inizio nel momento in cui l'uomo «pose la causa dei fenomeni della natura fuori dall'essenza stessa della natura, sostituendo alla realtà materiale del fenomeno una causa immateriale».[30] La «scienza deista» è così divenuta «la fonte di ogni lusso dello spirito»,[31] dando origine a un immaginario arbitrario e alienante. In seguito a questa separazione, l'uomo si estrania dalla natura, che «per lui diventa un *oggetto*».[32]

> Ma questo differenziarsi si elimina nuovamente non appena l'uomo riconosce come sua l'essenza della natura; in altri termini, riconosce una medesima necessità per tutto ciò che esiste e vive realmente, quindi tanto per l'esistenza umana quanto per quella della natura e, di conseguenza, non solo per il legame dei fenomeni naturali tra loro, ma anche per il legame tra lui, uomo, e la natura.[33]

Nella visione di Wagner la saga nativa dei popoli tedeschi – in seguito snaturata dallo spirito cristiano – era ancora radicata, come il mito greco, nell'«intuizione della natura», come può evincersi dal seguente passo tratto dalla sua opera teorica capitale, *Opera e Dramma*:

> Il mito di questi popoli, come quello degli Elleni, crebbe sviluppandosi dall'intuizione della natura su sino a dar forma a dèi ed eroi. In una saga specifica – quella di Siegfried – noi siamo ora in grado di risalire con lo sguardo, e con notevole chiarezza, sino al suo germe originario, il quale ci istruisce non poco intorno all'essenza del mito in generale […]. Una quantità incalcolabile di eventi e azioni gloriose arricchì la sostanza di questo mito religioso modellato come saga eroica […]. In questa idea religiosa, ricavata dall'intuizione della natura, le più variopinte manifestazioni della saga con le sue infinite ramificazioni ebbero, nello svilupparsi indisturbato del mito vero e proprio, alimento perenne dalla loro sorgente originaria […]. La forza capace di creare forme poetiche insita in questi popoli era dunque anch'essa religiosa, inconsapevole e comunitaria, radicata nell'intuizione originaria dell'essenza delle cose. Ma *su questa radice* pose ora le mani il cristianesimo: di fronte all'immensa dovizia

29 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 100.
30 *Ivi*, p. 98.
31 *Ivi*, p. 109.
32 *Ivi*, p. 99.
33 *Ibid*.

> di rami e foglie dell'albero popolare germanico, il devoto zelo di conversione dei cristiani non poté averla vinta, ma cercò di estirparne la radice con cui era cresciuto sul terreno dell'esistenza. Il cristianesimo tolse la fede religiosa, l'intuizione fondamentale dell'essenza della natura, e mise al loro posto una fede nuova, un nuovo genere di concezione, diametralmente opposti alle precedenti […]. Il *romanzo cavalleresco* cristiano, che in questo è l'espressione fedele della vita medievale, comincia con il resto cadaverico, dalle molte vite, dell'antico mito eroico.[34]

Nell'analisi di Wagner, dunque, lo spirito germanico condivide con gli antichi Greci lo stesso tipo di mitologia nata «da una intuizione comune e condivisa della vita».[35] Le figure che vi acquistano sostanza artistica rappresentano situazioni archetipiche e scaturiscono «dal desiderio struggente di riconoscere – anzi, di conoscere solo allora – sé e la propria più peculiare essenza stessa – questa divina essenza creatrice – nell'oggetto rappresentato».[36] Questi miti risalenti agli albori della comunità nazionale dovrebbero quindi essere presi come punto di partenza per dar vita alla nuova arte dell'avvenire, «unico veicolo possibile per una palingenesi futura».[37]

Avviata dal Cristianesimo, la corruzione dello spirito umano ha però subìto un'accelerazione e un aggravamento con l'avvento della società industriale e capitalistica, dominata dall'egoismo e dalla logica del profitto. Con essa la degenerazione dell'uomo è giunta al punto estremo; e ai suoi totem nefasti anche l'arte ha finito per prostituirsi:

> Ecco dunque l'arte che ora ha invaso tutto il mondo civile. La sua vera natura è l'industria, il suo fine morale il guadagno, il suo pretesto estetico il divertimento di chi si annoia […]. Nella nostra arte teatrale non scorgiamo quindi affatto il vero dramma, l'unica, massima e indivisibile opera d'arte dello spirito umano.[38]

Impietosa è la critica del compositore nei confronti della società moderna,[39] dove il sentimento comunitario d'appartenenza è ormai smar-

34 R. Wagner, *Opera e Dramma*, a cura di M. Giani, Astrolabio, Roma 2016, pp. 149-151.
35 *Ivi*, p. 146.
36 *Ivi*, p. 145.
37 F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità*, cit., p. 71.
38 R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione*, cit., pp. 308-309.
39 «Questo dominio del denaro nella società moderna e la mercificazione dell'Arte a esso collegata, Wagner la denuncia *ad nauseam*» (J.J. Nattiez, *Wagner androgino*.

rito e dove dominano la sopraffazione, lo sfruttamento e il lavoro alienato. Come si legge in *L'arte e la rivoluzione*,

> Se l'immediato scopo dell'operaio è soltanto quello di soddisfare un suo bisogno, per esempio il bisogno di procurarsi una propria abitazione, proprie suppellettili, vestiario e via dicendo, insieme con la comodità offertagli da questi utili oggetti gli verrà anche a poco a poco la voglia di adattare la roba al suo gusto personale; dopo aver provveduto alle cose più necessarie la sua attività, rivolta a bisogni non urgenti, si innalzerà spontaneamente su un piano artistico; cedendo però il prodotto del suo lavoro e non rimanendogli se non l'astratto valore del denaro, la sua attività non potrà mai sollevarsi sopra l'operosità della macchina: e per lui non sarà altro che fatica e triste, duro lavoro. Questa è la sorte degli schiavi dell'industria; le nostre fabbriche ci presentano oggi il quadro miserando della più profonda degradazione dell'uomo: una fatica continua che uccide lo spirito e il corpo, senza piacere e senza amore.[40]

A questo punto il pensiero va inevitabilmente al *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels, che vide la luce proprio nel 1848, l'anno del primo abbozzo in prosa del *Ring*. Le analisi politico-sociali di Wagner restano tuttavia ancorate a nozioni dai contorni vaghi ('Stato politico arbitrario', 'popolo', 'necessità naturale', 'libera autodeterminazione dell'individuo' ecc.), giacché la rivoluzione politica è da lui pensata – com'egli stesso dichiara nella *Comunicazione ai miei amici* – in funzione dei suoi progetti artistici:

> Se mi volgevo ora di nuovo verso il teatro dopo […] che avevo sperimentato l'inefficacia di tutti i tentativi di sporadici miglioramenti, non potevo che averne in mente una trasformazione radicale, *totale*. Dovevo comprendere che qui non si trattava di fenomeni isolati bensì di un vasto insieme che, come mi resi conto a poco a poco, faceva parte a sua volta di un contesto infinitamente ampio e ramificato, collegato con la nostra intera situazione politica e sociale. Meditando sulla possibilità di una radicale modificazione delle condizioni dei nostri teatri, ero stato portato del tutto spontaneamente al completo riconoscimento *dell'indegnità delle condizioni politiche e sociali che non potevano non comportare condizioni pubbliche dell'arte diverse da quelle che avevo denunciato*. Questo riconoscimento fu decisivo per tutta la mia successiva evoluzione di uomo e di artista. […]. Per questo il mio interessamento nei confronti del mondo politico era sempre stato solo di natura artistica.[41]

Saggio sull'interpretazione, tr. it. di L. Cottino, C. Mussolini, Einaudi, Torino 1997, p. 25).

40 R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione*, cit., p. 314.

41 R. Wagner, *Una comunicazione ai miei amici*, cit., p. 65. «È chiaro – scrive Nattiez – che per Wagner la rivoluzione non ha di per sé uno scopo sociale, ma che è

Impressionante metafora dello sfruttamento e del lavoro alienato – lo si vedrà più avanti – è la scena del Nibelheim in *Das Rheingold*, come già sosteneva George Bernard Shaw nel suo *The Perfect Wagnerite* (1898).[42] E in quella stessa scena, il racconto in cui Mime piange la schiavitù dei Nibelunghi soggiogati da Alberich e dal potere dell'anello, contrapponendola al felice lavoro artigiano di un tempo, può considerarsi l'esatto equivalente del passo da *L'arte e la rivoluzione* prima citato:

> Pacifici fabbri,
> forgiavamo un tempo
> gioielli alle nostre donne,
> eleganti monili,
> graziosi svaghi dei nibelunghi;
> allegri irridevamo alla fatica.
> Ora ci forza il malvagio
> a infilarci in caverne,
> a darci pena sempre
> per lui soltanto.
> Con l'oro dell'anello
> lui avido conosce
> dove un nuovo fulgore
> nelle grotte si cela:
> allora dobbiamo scrutare,
> scoprire e scavare,
> fondere il bottino
> e la colata temprare,
> senza tregua né sosta
> per ammucchiare al signore del tesoro.[43]

---

il mezzo per ottenere un'arte migliore. Da questo punto di vista, la sua prospettiva è agli antipodi di quella marxista» (J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 33). Non stupisce, pertanto, che lo stesso Bakunin ebbe a dichiarare, durante il suo interrogatorio del 19 settembre 1849, «di considerare Wagner un semplice visionario, mosso dall'illusione di una società in cui l'arte occupa il posto principale» (R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. 250).

42 «La casa dei Nibelunghi sotto il regno di Alberico è una rappresentazione poetica del capitalismo industriale non regolato, quale fu rivelato in Germania alla metà del secolo XIX dalla *Condizione delle classi lavoratrici in Inghilterra*, di Engels» (G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, tr. it. di C. Castelli, T. Diambra, EDT, Torino 1981, p. 11).

43 R. Wagner, *Das Rheingold*, scena III, tr. it. di F. Serpa. Questa nuova traduzione dei testi poetici della Tetralogia è stata commissionata dal Teatro alla Scala in occasione dei recenti allestimenti del *Ring* (*Das Rheingold* e *Die Walküre* nel 2010, *Siegfried* nel 2012 e *Götterdämmerung* nel 2013). È leggibile, con testo a fronte, anche in G. Fournier-Facio e A. Gamba, *L'inizio e la fine del mondo*.

Già più di mezzo secolo addietro, in una conferenza tenuta a Firenze il 7 novembre 1963 per il 150° anniversario della nascita di Wagner, Luigi Rognoni, che sulla scia di Thomas Mann si sforzava di riscattare il compositore dalle interpretazioni naziste e di restituire alla Tetralogia «il suo genuino originario significato», poteva allora chiedersi:

> Qual è dunque il significato d'attualità che *L'anello del Nibelungo*, e il «mito dell'oro» ad esso connesso, conserva per noi che viviamo oggi in una civiltà industrializzata e formalizzata sino nelle più intime midolla della vita privata dell'individuo?[44]

Il nazismo vide in Wagner una manifestazione esemplare del germanesimo, un esaltatore del sangue ariano e un capostipite della redenzione in nome della razza, facendo del compositore il proprio profeta e la propria icona culturale.[45] È innegabile che fra «la pestilenza nazista» e alcune te-

---

Nuova guida al "Ring" di Richard Wagner, Il Saggiatore, Milano 2013. Ove non diversamente specificato, tutti i passi d'ora in avanti citati s'intendono tratti da questa traduzione.

44 L. Rognoni, *Il significato della «Tetralogia» di Wagner, oggi*, in Id., *Fenomenologia della musica radicale*, Garzanti, Milano 1974, pp. 241-255: 243.

45 A ciò contribuirono anche i rapporti personali e amichevoli fra gli eredi del compositore e il Führer (cfr. D. Oliveri, *Hitler a Bayreuth. Storia di un'amicizia (1923-1940)*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 155-165). Dopo la sconfitta subita dalla Germania nella prima guerra mondiale, Bayreuth divenne, in effetti, un centro di opposizione alla Repubblica di Weimar e, con l'ascesa al potere di Hitler, uno dei sacrari del nazionalsocialismo. Winifred Williams, moglie di Siegfried Wagner (l'unico figlio maschio del compositore e di Cosima Liszt), fu una sostenitrice della prima ora di Hitler, ricevuto per la prima volta a Bayreuth nell'autunno del 1923; e nel 1930, alla morte di Cosima e Siegfried (a quattro mesi di distanza l'uno dall'altra), divenne la 'signora di Bayreuth', i cui festival, da lei diretti fino al 1944, Hitler continuò a frequentare regolarmente. Nel 1939 la nuora di Wagner regalò al Führer, in occasione del suo cinquantesimo compleanno, un blocco di partiture autografe – fra cui quelle di *Das Rheingold* e *Die Walküre* – appartenute a Ludwig II di Baviera. Figura chiave della transizione dall'era guglielmina al Nazismo fu poi Houston Stewart Chamberlain – marito della figlia di Wagner, Eva – che con il suo *Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* (*Fondamenti del diciannovesimo secolo*, 1899) pose le basi dell'ideologia ariana. Chamberlain e Hitler s'incontrarono a Bayreuth nel 1923; e quando Chamberlain morì, l'11 gennaio 1927, Hitler presenziò al suo funerale. L'atmosfera filo-hitleriana di Bayreuth coinvolse anche i due figli maschi di Siegfried e Winifred, Wieland e Wolfgang Wagner, che come i genitori intrattennero corrispondenza col Führer (chiamato in famiglia zio *Wolf*, zio Lupo). Con la riapertura del Festival di Bayreuth nel luglio del 1951 – cui fecero seguito fortissime tensioni e rivalità tra i due fratelli (fino alla morte di Wieland nel 1966)

matiche confluite nel progetto wagneriano (nazionalismo pangermanico, antisemitismo, mistica dell'unità popolare, visione romantica del genio) vi siano «complicati e dolorosi rapporti», come dovette ammettere lo stesso Thomas Mann pubblicando nel 1940, sulla rivista newyorkese «Common Sense», una lettera *In Defence of Wagner* come replica all'analisi «acuta e impietosa» condotta da Peter Viereck sulle pagine della stessa rivista.[46]

> Ma dalle sfumature non si può prescindere ogni qual volta si venga a parlare di Wagner. Mi è permesso dire che proprio di queste sento un po' la mancanza nella pur penetrante caratterizzazione che di Wagner ci dà il signor Viereck?[47]

Indubbiamente, come affermava Adorno scrivendo in quegli anni bui, fra il 1937 e il 1938, il suo *Versuch über Wagner* (poi edito a Francoforte nel 1952), «l'antisemitismo wagneriano raduna in sé tutti gli ingredienti di quello posteriore».[48] Ma Thomas Mann non aveva esitato, alla vigilia del suo abbandono della Germania di Hitler, a sottolineare energicamente quanto l'arte wagneriana «abbia così poco a vedere con un qualsiasi potere autoritario e bellicoso».[49]

> Wagner ha veduto nell'arte un sacro arcano, un farmaco universale per la società […]. La purificazione e la beatificazione artistica volevan dire per lui purificare e santificare una società corrotta. Wagner era l'uomo della catarsi, che si proponeva di liberare la società dal lusso, dal predominio dell'oro e dalla mancanza d'amore, col farmaco della consacrazione estetica […]. No, a nessun

---

–, giunse il momento della rimozione del passato, della negazione e della falsificazione. Winifred, duramente sanzionata dal tribunale di denazificazione (fu privata, tra l'altro, del diritto di voto), rimase comunque antisemita e nostalgica del Terzo Reich fino alla morte (avvenuta il 5 marzo 1980), come testimoniato dal nipote Gottfried – figlio di Wolfgang – che ha portato come un fardello personale la connivenza tra la sua famiglia e i nazisti e l'ha infine denunciata in un libro uscito in Germania nel 1997 e in Italia, tradotto dalla moglie Teresina Rossetti Wagner, l'anno successivo (cfr. G. Wagner, *Il crepuscolo dei Wagner*, Il Saggiatore, Milano 1998).

46 Apparsi nel novembre e dicembre del 1939, i due articoli di Viereck si leggono, riuniti in un solo saggio e in traduzione tedesca (*Hitler und Richard Wagner. Zur Genese des Nationalsozialismus*), in un fascicolo monografico della rivista «Musik-Konzepte» a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn (*Richard Wagner. Wie darf ein Künstler antisemitisch sein?*, n. 5, 1978, pp. 16-27).

47 T. Mann, *In difesa di Wagner. Lettera al direttore di «Common Sense»*, tr. it. di G. De Angelis, in Id., *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., pp. 99-106: 102.

48 T. W. Adorno, *Wagner*, pref. e tr. it. di M. Bortolotto, in Id., *Wagner-Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, pp. 27-136: 38.

49 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 51.

> reazionario timorato o violento sarà lecito reclamare per sé questo creatore impetuosamente progressivo e vitale […], questo uomo del *popolo*, che per tutta la vita ha negato il potere, il denaro, la violenza e la guerra e che voleva donare il suo teatro, deformato più tardi dai tempi, ad una comunità senza distinzione di classe: no, Wagner può essere invocato soltanto da ogni volontà che si rivolga verso l'avvenire.[50]

Per comprendere l'afflato utopico del richiamo wagneriano al *Volk* basta leggere ciò ch'egli scrive in *L'opera d'arte dell'avvenire*, dove il *popolo*, il cui agire trae linfa dalla necessità vitale, è invocato in contrapposizione alla società corrotta dal *lusso* (che, frutto dell'industria, induce bisogni secondari e superflui). E sono passi che val la pena rileggere, anche alla luce dell'attuale società dei consumi e del capitalismo trionfante:

> Che è dunque il popolo? Nell'insieme di tutto ciò che costituisce uno stato, può una frazione particolare, può un partito rivendicare quel termine per sé solo? Non è meglio dire che siamo tutti 'popolo', dall'ultimo pezzente al sovrano? […] Il popolo è l'insieme di tutti coloro *che provano una necessità comune*.[51] Di conseguenza appartengono al popolo tutti coloro che considerano la propria sofferenza come una sofferenza comune, o ne trovano le ragioni in una sofferenza comune; in altri termini tutti coloro che, per porre fine alla propria sofferenza, non cullano altra speranza che la fine della sofferenza comune, e per tale ragione impegnano tutte le loro energie vitali […]. Solo chi prova un bisogno vero ha il diritto di soddisfarlo; solo la soddisfazione d'un vero bisogno è la vera necessità, e *solo il popolo agisce secondo necessità* […]. E allora? Chi non appartiene al popolo? Chi sono i suoi nemici? Tutti coloro

50 *Ivi*., pp. 5 e 55. Come scrive Ceraolo, «Pur rimanendo espressione di una prospettiva fortemente occidentalistica (attraverso la mitizzazione del popolo tedesco), quella wagneriana diviene l'unica eredità storica, alla stregua del marxismo, attraverso cui destrutturare le sorti del cammino progressivo della modernità verso il suo unico destino capitalistico. In altri termini, il progetto wagneriano, pur non indicando necessariamente la strada percorribile di un'alternativa storica al capitalismo, denuncia la problematicità della assunzione comune che il capitalismo sia l'unico tra i mondi possibili e che esso rappresenti il solo, e anche migliore, esito della modernità stessa» (F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità*, cit., p. 122).

51 Nel marzo del 1849, poche settimane prima dell'insurrezione di Dresda, era apparso sui «Volksblätter» dell'amico rivoluzionario August Röckel – dove poco dopo il compositore avrebbe pubblicato un infiammato scritto intitolato *La Rivoluzione* – un poema di Wagner, *Die Noth*, dove la *Necessità* spezza le catene che imprigionano l'umanità: un'anticipazione dell'immagine della spada di Siegfried – il cui nome sarà per l'appunto 'Notung' – che spezza la lancia di Wotan, simbolo della Legge e del potere costituito (cfr. M. Cohen, *To the Dresden Barricades: the Genesis of Wagner's Political Ideas*, cit., p. 53).

che non provano una vera necessità, tutti quelli il cui slancio vitale consiste in un bisogno che non s'innalza alla forza della necessità. La loro necessità è immaginaria, falsa, egoistica: non solo è estranea al bisogno comune, ma consiste soltanto nel bisogno di conservare il superfluo: quindi un bisogno privo di necessità, in netta antitesi con il bisogno comune […]. Ora la soddisfazione di tale bisogno immaginario è il *lusso*, creato e mantenuto a spese del necessario e netta antitesi di esso. Il *lusso* è tanto insensibile, tanto inumano, tanto egoista e insaziabile, quanto il bisogno che lo produce e che non potrà mai essere appagato […]. Tale bisogno, essendo innaturale, non può mai essere soddisfatto perché, essendo qualcosa di falso, non esiste per esso un contrario vero e reale, che possa assorbirlo, distruggerlo e quindi soddisfarlo. La fame vera, quella materiale, ha il suo naturale contrario nella sazietà, che la distrugge mediante l'azione del mangiare: il bisogno inutile, invece, il bisogno del lusso, è già di per sé un lusso, un superfluo […]. Esso consuma, tortura, brucia, tormenta; mai appagato, rende invano languenti lo spirito, il cuore, i sensi […]. Ora questo demone, questo bisogno insensato senza bisogno, questo bisogno del bisogno, questo *bisogno del lusso*, che è il *lusso* stesso, regge il mondo. È l'anima dell'industria che uccide l'uomo per usarne come di una macchina […]. E, purtroppo, è anche l'anima, la condizione della nostra *arte*.[52]

Se finiremo col riconoscere il popolo come artista dell'avvenire, vedremo, dinanzi a questa scoperta, l'egoismo intelligente dell'artista esprimere il suo disprezzo e la sua sorpresa. Si dimentica che nelle epoche della comunità nazionale di stirpe, che precedono l'affermazione dell'egoismo assoluto di ogni individuo persino nella religione, ai tempi, insomma che i nostri storici definiscono delle leggende e dei miti, già il popolo era il solo poeta e il solo artista; si dimentica che solo da questo popolo è possibile trarre soggetti e forme che siano sani e vitali, che questo popolo è poeta e creatore e non quello che appare agli occhi del presente, muniti degli occhiali della civiltà. L'artista di oggi, dal suo punto di vista superiore, si sente autorizzato a considerare il popolo la plebaglia ignorante e volgare che è proprio il suo opposto […]. Tenete a mente che quella plebaglia non è il frutto della vera natura umana, ma il prodotto artificiale della vostra cultura innaturale; che tutti i vizi, tutte le mostruosità che in quella plebaglia vi fanno torcere il naso, non sono che i gesti disperati della lotta che la vera natura umana conduce contro la civiltà moderna, che l'opprime crudelmente […]. Ma per *popolo* non intendiamo né *voi*, né *loro*: si avrà un vero popolo quando voi e loro non ci sarete più. […]. Il più colto come il più incolto, il più dotto come il più ignorante, il più elevato come il più basso, quello che è diventato grande in seno al lusso più opulento come chi s'è sottratto dal tugurio infetto della miseria […], ciascuno di essi, non appena senta e alimenti in sé un desiderio che lo spinga fuori dai godimenti sterili e molli di certe situazioni sociali e ufficiali e dall'imbecillità che lo circonda, non appena provi un sincero disgusto per le gioie triviali della nostra civiltà inumana, o un

52 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., pp. 106-109.

> sacro odio per un utilitarismo che va a tutto vantaggio di chi sta bene e mai del povero […]; quello, insomma che trae la forza di resistere, di ribellarsi contro chi opprime la natura umana […]. Questo solo è il popolo, perché i suoi simili e lui provano una necessità comune.[53]

In un mondo lacerato dalle disuguaglianze sociali, e dove tutto è apparenza, ipocrisia e ostentazione, l'arte, da manifestazione dell'anima di una comunità, è degenerata in *lusso*, in superficialità edonistica, in intrattenimento per le classi privilegiate.[54] Da qui il ripudio di Wagner – di natura ideologica, più che estetica – delle forme e delle convenzioni dell'opera italiana tradizionale e del *Grand-Opéra* francese, che nella sua prospettiva costituiscono qualcosa d'inautentico e di artificioso. La seducente esteriorità di questi spettacoli non è che un lusso superfluo; e in questi vuoti rituali si rispecchia la condizione dell'arte moderna, divenuta incapace di risvegliare la coscienza popolare e d'influire sulla vita pubblica. Per ritrovare il suo ruolo nella società, infatti, l'arte dovrebbe essere guidata dalla *necessità* naturale, non dalla *moda*:

> L'arte non sarà mai quel che può e deve essere finché non sarà la fedele immagine del vero uomo e della vera vita necessaria agli uomini; in altri termini, finché dovrà improntare le condizioni della sua esistenza agli errori, alle vicende e alle mostruosità della nostra vita moderna. In conclusione, il vero uomo non esisterà finché la sua vita non sarà formata e regolata dalla vera natura umana anziché dalle leggi arbitrarie dello stato, e non esisterà una vera arte finché le sue creazioni non saranno sottomesse alle leggi della natura anziché ai dispotici capricci della moda.[55]

Infranto il mitico accordo tra genio e comunità, il rapporto che il pubblico intrattiene oggi con le opere d'arte è di tipo archeologico, museale, mentre i messaggi essenziali sfuggono ai più:

> Chiunque s'è appropriato del denaro con cui paga le soddisfazioni artistiche offerte al pubblico crede di averli fatti propri oggi: ma l'artista, se gli domanderete se la maggior parte degli amatori d'arte ha capito i suoi sforzi migliori, risponderà alla vostra domanda con un profondo sospiro.[56]

---

53 *Ivi*, pp. 316-321.

54 «Nell'ampio spazio dell'anfiteatro greco il popolo intero assisteva alle rappresentazioni: nei nostri aristocratici teatri poltrisce soltanto la parte abbiente di esso» (R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione*, cit., p. 313).

55 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 100.

56 *Ivi*, pp. 280-281.

Nell'era moderna non sono certo mancati gli artisti sommi – al vertice dei quali Wagner pone Shakespeare e Beethoven –, ma si tratta di singoli individui in lotta contro il proprio tempo. L'antica armonia con lo spirito collettivo è perduta.

> L'arte rimane tuttavia sempre per se stessa ciò che è: dobbiamo dire soltanto che non esiste nella vita pubblica moderna, ma vive ed è sempre vissuta come arte unica, bella, indivisibile, nella coscienza dell'individuo. La differenza dunque è soltanto questa: presso i Greci essa esisteva nella coscienza pubblica, oggi esiste soltanto nella coscienza dell'individuo in antitesi all'incoscienza generale.[57]

Se la corruzione dei tempi attuali rende impossibile l'esistenza di un pubblico capace di comprendere il messaggio dell'artista, per l'avvento dell'opera d'arte dell'avvenire è allora necessario mutare il contesto sociale e rigenerare l'umanità: «L'unità tra *Volk* e *Kunst* è il suggello del recupero dell'originaria unità comunitaria lacerata sin dai tempi della tragedia greca e la premessa necessaria all'opera totale, al *Gesamtkunstwerk*».[58] La liberazione dalla schiavitù del denaro e il ritorno a quel valore originario che è la Natura sono necessari alla palingenesi sociale e culturale e al compimento della missione artistica.

> All'egoismo del periodo dell'unità perduta deve seguire, secondo Wagner, il *comunismo*, che non si farà l'errore di interpretare in senso marxista. Il termine dovrebbe piuttosto essere accostato alla nozione rousseauiana di "comunismo primitivo" […]. Affinché qui sia possibile coglierne bene il senso non lo si dovrà separare dall'idea di una dissoluzione dell'egoismo nella volontà collettiva, cioè in fin dei conti da quella che è la basilare nozione wagneriana di redenzione.[59]

57 R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione*, cit., p. 317. Laddove nella civiltà ellenica – continua Wagner – l'arte era «*conservatrice*», in quanto espressione dell'armonia fra uomo e natura, dell'unità comunitaria, del vibrare all'unisono di artista e pubblico, oggi la vera arte non può che essere «*rivoluzionaria*», giacché esiste solo in opposizione all'opinione della massa (*Ibid*.).

58 P. Violante, *Verdi e Wagner, la nazione all'opera*, cit., p. 262. Di «utopia sociale *sub specie aesthetica*» parla non a caso Michele Cometa (cfr. *Elaborazione del mito*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 145-153: 149).

59 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., pp. 34-35.

È in questo contesto che bisogna collocare la violenta carica antisemita de *Il giudaismo nella musica*,[60] che si pone cronologicamente fra *L'opera d'arte dell'avvenire* e *Opera e dramma*:

> E così, nell'intervallo tra i due lavori, Wagner ha dato libero sfogo a tutto il proprio veleno nel suo tristemente celebre saggio […]. Il ragionamento di Wagner, infatti, si articola in stretta connessione con la critica della condizione dell'arte che gli è contemporanea e con la sua concezione dell'opera d'arte dell'avvenire. L'idea essenziale da considerare qui, è il fatto che Wagner imputa in modo chiaro ed esplicito agli Ebrei, detentori del potere finanziario, la decadenza dell'arte musicale contemporanea.[61]

Vittima principale degli strali scagliati in *Das Judentum in der Musik* è non a caso il compositore ebreo-tedesco Giacomo Meyerbeer – massimo rappresentante del *Grand-Opéra* parigino – che giusto pochi mesi prima aveva replicato con *Le Prophète* (1849) i successi di *Robert le diable* (1831) e *Les Huguenots* (1836). In lui Wagner vede l'incarnazione perfetta dell'artista prostituitosi al capitale, in ciò scaricando anche la propria frustrazione e il proprio risentimento per la mancata affermazio-

60 Leggibile in traduzione italiana nell'edizione a cura di L. V. Distaso, Mimesis, Milano 2016.

61 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 26. Ceraolo, citando ancora Žižek, vede l'antisemitismo di Wagner non nella prospettiva di un conflitto razziale, secondo la quale «lo sconvolgimento […] viene sempre dal di fuori, sotto la forma di un corpo estraneo che sconvolge l'equilibrio dell'organismo sociale», bensì nell'ottica di un conflitto sociale di cui l'ebreo è già il codice: «In altre parole, sono gli antagonismi sociali e ideologici, all'interno dei quali la figura dell'ebreo è per Wagner il referente codificato dell'avidità e della sete di potere, a stabilire le dinamiche di un conflitto in cui Wagner si propone di appoggiare le istanze rivoluzionarie contro il nuovo ordine capitalista della società industriale» (F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità*, cit., pp. 121-122). Gli ebrei divengono in sostanza i capri espiatori di tutti i mali di una società corrotta dal denaro e malata di egoismo, secondo una serie di stereotipi e pregiudizi ben radicati. Cohen sottolinea, infatti, come l'antisemitismo serpeggi anche all'interno del pensiero di Feuerbach, di Proudhon, di Bakunin e di altri esponenti della 'sinistra hegeliana' come Bruno Bauer e Karl Marx, per i quali l'emancipazione della società deve passare attraverso *l'emancipazione della società dal giudaismo* (M. Cohen, *To the Dresden Barricades: the Genesis of Wagner's Political Ideas*, cit., pp. 56-59). E anche Nattiez, citando un passo da *L'Essenza del Cristianesimo* (1841), mostra come per Feuerbach la specificità giudaica fosse *l'egoismo sotto forma di religione*, per cui la comunità umana dell'avvenire doveva passare attraverso la cancellazione di tale specificità, «secondo un ragionamento abbastanza parallelo a quello della *Questione ebraica* di Marx [1843]» (J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 134).

ne personale presso gli ambienti musicali della capitale francese, dov'era vissuto di stenti fra il 1839 e il 1842.[62] Definito in *Opera e dramma* «la banderuola del clima musicale dell'opera europea», Meyerbeer è visto come colui che riunisce influenze di Rossini, Auber, Weber, Beethoven e altri ancora in «un mostruoso guazzabuglio drammatico multicolore», facendo di «tutta l'immagazzinata provvista di mezzi musicali effettistici» il segreto del suo successo.[63] Crucci personali sono alla base anche dell'accanimento contro Mendelssohn – l'altro bersaglio di *Das Judentum in der Musik* – che aveva mietuto ovunque successi sia come direttore d'orchestra sia come compositore e aveva pure goduto del privilegio, a Wagner negato, di potersi dedicare alla creazione artistica da persona economicamente indipendente.[64]

L'opposizione di Wagner al teatro musicale come riflesso della società capitalistica è il punto di partenza del discorso con cui l'esule Thomas Mann, nella conferenza sull'*Anello del Nibelungo* tenuta a Zurigo mentre

62 Reduce dalla difficile esperienza parigina (costatagli anche un arresto per debiti), così scriveva nel 1843 il trentenne compositore: «Ed eccomi a Parigi, provvisto di ben poco denaro ma delle migliori speranze. Completamente privo di raccomandazioni com'ero, facevo conto unicamente su Meyerbeer. Egli, premurosissimo, non trascurò niente che potesse tornarmi utile, e sarei giunto presto alla meta che desideravo se non mi fosse capitata la sfortuna che, per tutta la durata del mio soggiorno a Parigi, Meyerbeer era quasi sempre assente dalla città. Cercò di aiutarmi nonostante la sua assenza, ma – com'egli stesso del resto aveva previsto – le raccomandazioni scritte non avevano alcun effetto in una città dove può giovare, tutt'al più, l'intervento personale continuo e instancabile […]. A Parigi nessun artista ha tempo di fare amicizia con un altro, ognuno è in preda all'affanno di pensare ai casi propri. Come tutti i compositori parigini dei tempi nostri, Halévy era preso da entusiasmo per l'arte solo quando si trattava di ottenere un grande successo: non appena il successo arrivò ed egli entrò nella cerchia degli eminenti, dei compositori privilegiati, non ebbe altro in mente che scrivere opere per fare denaro. La fama è tutto a Parigi, fortuna e rovina degli artisti […]. Il Grand Opéra parigino mi lasciò assolutamente insoddisfatto per la totale mancanza di genialità delle sue rappresentazioni: trovavo tutto quanto *routinier* e mediocre […]. Dispiaceri d'ogni genere e un'amara miseria affliggevano a quel tempo la mia esistenza […]. Lasciai quindi la città nella primavera del 1842. Vidi per la prima volta il Reno, e con le lacrime agli occhi giurai, povero artista, eterna fedeltà alla mia patria tedesca» (R. Wagner, *Profilo autobiografico*, in Id., *Scritti scelti*, a cura di D. Mack, tr. it di S. Daniele, Longanesi, Milano 1983, pp. 83-99: 93-96 e 99). Il compositore ebreo parigino Fromental Halévy aveva trionfato all'Opéra nel 1835 con *La Juive* (*L'ebrea*).

63 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., pp. 97 e 102.

64 Mendelsshon era morto a soli 38 anni il 4 novembre 1847.

nella Germania nazista imperversava il mito di Bayreuth, tentava un energico riscatto del compositore:

> Wagner ha vissuto la cultura moderna, la cultura della società borghese, attraverso le forme da essa assunte nel melodramma […]. Nessuna meraviglia che l'odiasse e sprezzasse. Egli vedeva l'arte trasformata in un mezzo festaiolo e voluttuario, l'artista abbassato a schiavo del denaro e la superficialità e il pigro andazzo quotidiano sostituiti alla sacra serietà e alla religiosa consacrazione della bellezza […]. Non vedendo intorno a sé nessuno soffrire di quelle cose per cui egli tanto si affliggeva, ne inferì l'indegnità delle condizioni politiche e sociali che quella cultura avevano prodotto e con la quale erano congiunte; e la necessità, quindi, di un rivolgimento rivoluzionario. Così Wagner divenne rivoluzionario. Lo divenne come artista, perché dal cambiamento di tutte le cose si riprometteva condizioni più felici per l'arte, per la sua arte, per il dramma musicale con carattere mitico popolare […]. Bisogna rendersi ben chiaro che un'opera come *L'Anello del Nibelungo*, concepita dopo il *Lohengrin*, è, in fondo, indirizzata e scritta contro la cultura e l'educazione borghese quali avevano dominato dal Rinascimento in poi. Con questa opera Wagner, seguendo gli impulsi della sua natura, in cui antichità primordiale ed avvenire si mescolano, volge lo sguardo a un mondo che in realtà non esiste […]. Il successo straordinario, diremmo planetario, che più tardi tuttavia il mondo borghese, la borghesia internazionale, prepararono a quest'arte in grazia delle sue attrattive sensuali, nervose, intellettuali, è un tragicomico paradosso. Ma non perciò dobbiamo dimenticare che questa arte è stata pensata per tutt'altro pubblico e che, da un punto di vista sociale e morale, tende molto più lontano e ben al di là di una società borghese-capitalistica. È un'arte che si rivolge a un mondo umano affratellato, libero dall'illusione della potenza, dal dominio dell'oro, i cui fondamenti sono la giustizia e l'amore […]. Il popolo, la spada, il mito e tutti gli altri ingredienti eroici del mondo nordico sono su certe spregevoli bocche furti al vocabolario dell'idioma artistico wagneriano. L'autore dell'*Anello* con la sua arte ebbra di passato e di futuro non si staccò dall'età della cultura borghese per barattarla con uno *stato totalitario*, che assassina lo spirito. Lo spirito tedesco era per lui tutto – lo stato tedesco nulla.[65]

Voltare le spalle, in ambito operistico, ai soggetti storico-convenzionali per indirizzarsi verso la materia mitica significava per Wagner ritrovare l'essenza originaria della natura umana, «il puramente umano-mitico, la poesia primordiale atemporale ed astorica della natura e del cuore».[66] Il mito, infatti, è «il poema nato da una intuizione comune e condivisa della

65 T. Mann, *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, tr. it. di B. Arzeni, in Id., *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., pp. 61-85: 68-69 e 84-85.

66 T. Mann, *In difesa di Wagner*, cit., p. 104.

vita»;[67] e «Ciò che vi è di incomparabile nel mito sta nel fatto che esso è vero in ogni tempo, e che il suo contenuto, nella più densa concisione, è inesauribile per tutte le età».[68] Regredire verso il passato mitico è quindi necessario non solo per nobilitare la pratica teatrale e ricondurla all'altezza e al ruolo che aveva nell'antica Grecia (dove l'artista era appunto artefice e ricreatore di miti radicati nella comune cultura orale), ma anche per recuperare quell'autenticità «*puramente umana*» – presupposto di ogni comunità libera ed emancipata – che nella società moderna è «*condizionata dallo Stato*», ovvero soffocata dalle istituzioni politiche degenerate e dalle convenzioni della vita civile.

> Nessuno può raffigurare un'individualità senza il contesto ambientale che la determina come tale: se era naturale, atto a dare aria e spazio allo sviluppo dell'individualità, atto a configurarsi all'istante in modo libero, elasticamente nuovo, secondo l'intera spontaneità nel contatto con questa individualità, allora questo contesto ambientale poteva essere indicato nei tratti più semplici in modo pertinente e vero […]. Lo Stato, però, non è un tale contesto elastico e flessibile, ma una potenza dogmatica, rigida, vincolante, imperiosa, che predetermina l'individuo dicendogli: – tu devi pensare ad agire così! Lo stato si è arrogato il diritto di educare l'individualità […]; ne espropria l'involontarietà dell'intuire, imponendogli la propria morale, e le assegna, come se fosse sua proprietà, il posto che essa deve occupare rispetto al contesto ambientale. Il cittadino deve la propria individualità allo Stato; ma essa non significa altro che il posto assegnatogli dallo Stato stesso, in cui la sua individualità puramente umana è annientata per quanto riguarda l'*agire*, ed è al massimo limitata a ciò che egli *pensa* tra sé e sé nel silenzio della propria mente.[69]

> Sinché ciò che è puramente umano ci aleggerà davanti in una forma confusa, come è inevitabile che sia nella presente situazione della società […], noi avremo anche Stati e religioni […]. Ma se questa religione deve essere necessariamente la religione comune a tutti, essa non può essere altro che la natura reale dell'uomo giustificata mediante la coscienza, e ogni uomo deve essere capace di sentirla e di praticarla spontaneamente. Questa natura umana comune viene sentita nel modo più forte dall'*individuo* come la natura sua propria e individuale, come essa si manifesta in lui quale *impulso alla vita e all'amore*

67 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 146.
68 *Ivi*, p. 171.
69 *Ivi*, p. 174. Si vedrà più avanti come di tali riflessioni si nutrano le vicende narrate nella Tetralogia – in particolare in *Die Walküre* – e diverse soluzioni drammaturgico-musicali adottate dal compositore. La nozione del «puramente umano», centrale nella teoria estetica di Wagner, non è però di suo conio: si trova, infatti, già in Jean Paul, Schlegel e Schiller (cfr. M. Giani, note di commento a R. Wagner, *Opera e Dramma*, cit., p. 56, nota 29)

> […]. *Nella libera autodeterminazione dell'individualità sta pertanto il fondamento della religione sociale dell'avvenire*.[70]

La società comunitaria che Wagner ha in mente deve quindi liberarsi delle forme sociali e statali opprimenti, recuperando la necessità vitale e il bisogno d'amore spontaneo come basi per l'autodeterminazione individuale e la condivisione di obiettivi comuni.

> La moralizzazione del *Volk*, in modo da renderlo in grado di realizzare una dissoluzione dello Stato e una nuova idea di società, è, secondo Wagner, l'obiettivo dell'artista moderno. Per far ciò egli deve creare una nuova religione, una nuova cosmogonia di valori che possano istituire il carattere auto-normativo e non trascendente di una società di tal forma.[71]

Il radicalismo anti-establishment e l'idea di necessità collettiva come fondamento della comunità naturale etnica tenderanno tuttavia a degenerare, negli anni, in un nazionalismo non più inclusivo (i bisogni degli ebrei, sradicati e privi di suolo e di stirpe, non coincidono con quelli del *Volk*; e nell'agognata Germania unita e culturalmente rinata essi rimangono un corpo estraneo), sovraccaricando di risvolti antisemiti la rigenerazione del popolo tedesco e il suo cammino verso un futuro utopico. Totalità, comunismo, rigurgiti nazionalistici e antisemitismo si collegano quindi in un torbido intreccio.

> L'ambiguità politica di Wagner sta nella sorte ambigua o nefanda che la storia ha decretato per le politiche e le teorie che puntano alla tensione verso l'unità contro la parcellizzazione funzionale nell'era borghese e del moderno, a partire da Rousseau. L'idea di una totalità che assuma in sé il singolo è stata

70 *Ivi*, p. 178. Questa concezione è messa da Ceraolo in relazione con il ruolo storico – e quindi superabile – che Fichte assegna allo Stato nelle *Lezioni sulla missione del dotto* (1794), di cui viene citato il seguente passo (nella traduzione di Vittorio Enzo Alfieri, Mursia 2011): «Oggi non è, certo, ancora quel momento, e io non so quante miriadi di anni o miriadi di miriadi di anni dovranno trascorrere prima di allora […], ma è sicuro che, su quella via di progresso che è tracciata *a priori* all'umanità, è segnato un tale momento, in cui tutte le costrizioni esercitate dallo Stato saranno superflue. È quel momento in cui sarà universalmente riconosciuta, come giudice supremo, la pura ragione in luogo della forza o dell'astuzia […]. Prima che questo momento sia giunto, noi non siamo ancora (universalmente considerati) neppure veri uomini» (in F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità*, cit., p. 57).

71 F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità*, cit., p. 60.

identificata con un gesto totalitario. La metrica collettiva, il pensare ad una totalità è letto in sé come un gesto totalitario.[72]

Solo una tensione utopica di questa portata può in ogni caso giustificare la tenacia e la perseveranza con cui il compositore, pur nelle condizioni più avverse, seppe portare avanti il suo visionario progetto artistico (anche a costo di comportamenti improntati – com'è noto – alla più disinvolta mancanza di scrupoli),[73] spingendosi fino al proposito – concretatosi a partire dal 1872 ma presente in germe già negli scritti del '49 – di far costruire per l'esecuzione del *Ring* un nuovo teatro-tempio al cui interno, concepito a mo' di anfiteatro greco per un'opera di tutta la comunità, la ritualità mondana fosse bandita e la rappresentazione del 'puramente umano' potesse celebrarsi come un rito estetico-religioso:

> Il compito di un edificio destinato a esser teatro dell'avvenire deve essere considerato completamente al di fuori di quelli che sono i teatri moderni. In questi regnano idee e leggi inveterate che non hanno niente a che fare con l'arte pura. Dove l'influenza decisiva è esercitata, da un lato, dal desiderio di far quattrini e dall'altro dalla ricerca del lusso, è logico che gli interessi assoluti dell'arte debbano essere violati nel modo più sensibile e che non ci sia architetto al mondo che possa, ad esempio, trasformare in legge di bellezza la sovrapposizione e la ripartizione degli ambienti destinati agli spettatori secondo le caste sociali e la suddivisione del pubblico nelle più svariate classi di cittadini. Si pensi al locale comune del teatro collettivo dell'avvenire, e non si farà fatica a comprendere come un campo d'imprevista ricchezza sia aperto all'invenzione umana.[74]

72 P. Violante, *Verdi e Wagner, la nazione all'opera*, cit., p. 265. Ben note alla psicopolitica sono, del resto, le dinamiche secondo le quali chi si colloca fuori dal sistema e si ritiene portatore d'istanze di purificazione della società tende ad agire secondo meccanismi espulsivi. I fantasmi di purezza e il culto del collettivo che animano tutti i rivoluzionari possono condurre a quelle pericolose degenerazioni di cui la storia ci fornisce continue e drammatiche conferme. Ecco perché l'immagine wagneriana del mondo, come ha scritto il suo stesso pronipote, si è rivelata «carica di esplosivo materiale ideologico» (G. Wagner, *Il crepuscolo dei Wagner*, cit., p. 227).

73 Alludendo al denaro spillato dal compositore ad amici e ammiratori, Bortolotto scrive che «Tutto veniva ottenuto avendo convinto i donatori che non si trattava d'un regalo *ad personam*, vale a dire al privato Herr Wagner, sibbene di un diritto così acquisito ad entrare nella storia della musica» (M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., pp. 198-199).

74 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., pp. 348-349, nota 74.

Assieme al buio in sala durante l'esecuzione, l'invisibilità dell'orchestra è un altro elemento «di grandissima importanza» nel nuovo teatro concepito da Wagner, com'egli scriverà nella *Premessa* alla prima edizione pubblica (apparsa nel 1863) del testo poetico dell'*Anello*.[75] In questo scritto egli mette in evidenza la differenza radicale tra «la rappresentazione solenne» da lui immaginata e la prassi comune dei teatri d'opera:

> Avvezzo finora – visto che fa parte del pubblico operistico fisso di una città – a cercare nelle rappresentazioni quanto mai precarie di questa ambigua forma d'arte una distrazione superficiale, e a respingere presuntuosamente ciò che non gli rende questo servizio, lo spettatore della nostra rappresentazione entrerebbe di colpo in un rapporto radicalmente diverso con ciò che gli viene proposto. Informato in modo chiaro e netto su ciò che deve aspettarsi qui e ora, il nostro pubblico sarebbe costituito da persone invitate ufficialmente da lontano e da vicino. Gli invitati si metterebbero in viaggio verso il luogo ospitale della nostra rappresentazione e verrebbero proprio per ricevere l'impressione che le nostre rappresentazioni si apprestano a dargli. Nel pieno dell'estate questa visita costituirebbe al tempo stesso uno svago ristoratore con cui ognuno cercherà a ragione di distrarsi dagli affanni quotidiani. Non succederebbe, come accade invece di solito, che lo spettatore, dopo una giornata tormentosa trascorsa in ufficio, nel gabinetto di lavoro o in un'altra attività, giunto a sera cerca di rilassare le energie mentali tese in senso unilaterale, cerca cioè di distrarsi e perciò è portato a immaginare che questo o quell'intrattenimento superficiale, a seconda dei suoi gusti, gli farà bene. Nel nostro caso si distrarrà invece durante il giorno, per poi concentrarsi al calar della sera. Il segnale d'inizio della rappresentazione lo inviterà in teatro. Con le energie fresche, pronte a reagire, il primo mistico suono dell'orchestra invisibile lo indurrà al raccoglimento, senza il quale nessuna vera impressione artistica è possibile.[76]

Anche l'utopia wagneriana rimarrà tuttavia invischiata in meccanismi di corruzione e mercificazione, come Thomas Mann non esiterà a denunciare in un tardo scritto del 1951:

> A Dresda, all'epoca in cui *Lohengrin* verrà rifiutato dal teatro con sua grande amarezza, egli delinea, nei colloqui con gli amici, progetti fortemente utopistici di un teatro ideale e popolare del futuro. L'edificio dovrà ergersi su di un'altura; sarà un tempio dell'arte visibile a distanza, e da tutte le regioni della Germania accorrerà la gente a lasciarsi iniziare alla più alta e pura bellezza. Solo il Sublime nella forma rappresentativa più degna sarà offerto agli spettato-

75 Dieci anni prima, nel febbraio 1853, Wagner ne aveva fatte stampare alcune copie ad uso privato.

76 R. Wagner, *Premessa al poema del Bühnenfestspiel "L'Anello del Nibelungo"*, in Id., *Scritti scelti*, cit., pp. 144-153: 147-148. .

ri. La nazione stessa sarà l'organizzatrice del Festival e i fruitori non dovranno pagare nulla. Gli artisti dovranno dedicare gratuitamente tempo e talento al servizio della grande causa, e così via […]. Fantasia? Sogni? Dovevano avverarsi – o se non proprio avverarsi almeno realizzarsi. Doveva arrivare Bayreuth con i biglietti a venti marchi l'uno, con re e imperatori e nababbi internazionali e spaventosi scrittori di cose wagneriane come pubblico, con un grosso giro d'affari e prezzi proibitivi degli alloggi nella piccola città e brillanti feste e ricevimenti in giardino […]. L'utopia era arrivata. E Nietzsche fuggì.[77]

77 T. Mann, *Lettere di Richard Wagner. The Burrel collection*, tr. it. di G. De Angelis, in Id., *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., pp. 113-123: 122-123.

POESIA E MUSICA
NEL DRAMMA WAGNERIANO

In teatro regna un altro spirito,
da quando vi regna lo spirito di Wagner.[1]

L'opera dell'avvenire, così come la concepisce Wagner, dovrà essere un'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) restituita alla sua integrità originaria di parola-musica-azione (*Wort-Ton-Drama*).[2] Tutte le arti collaboreranno a un comune obiettivo, sottomesse a una sola volontà e organicamente integrate nel Dramma.

> *Danza, musica e poesia*: ecco le sorelle eterne che sbocciarono insieme quando si furono verificate le condizioni necessarie al loro apparire. Per loro natura esse non possono essere separate senza che sia distrutto il cerchio dell'arte […]. Come, durante la costruzione della torre di Babele, i popoli, dopo che i loro linguaggi diventarono incomprensibili, non si compresero più tra loro e si separarono per seguire ciascuno la propria strada, così anche le arti si "specializzarono" […] abbandonando l'edificio possente e solenne, che nel dramma s'elevava fino al cielo.[3]

---

1 F. Nietzsche, *Il caso Wagner* (1888), in Id., *Scritti su Wagner*, a cura di S. Giametta, BUR, Milano 2007, pp. 55-100: 85

2 Come precisa Maurizio Giani, la locuzione *Wort-Ton-Drama* non è attribuibile alla penna di Wagner, che nei suoi scritti impiega esclusivamente le espressioni *Wort-und Tondichtung* ('poema verbale e sonoro') e *Wort-und Tondichter* ('poeta delle parole e dei suoni'). La formula *Wort-Tondrama* affiora invece, con questa grafia, nel secondo capitolo del volume *Das Drama Richard Wagner's* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1892) del genero Houston Stewart Chamberlain (M. Giani, note a R. Wagner, *Opera e Dramma*, cit., pp. 54-55, nota 27).

3 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., pp. 153 e 167. Come scrive Nattiez, «Il sistema del pensiero wagneriano è semplice. In partenza, c'è l'unità originaria, l'unità del Dio (Apollo), del poeta-sacerdote (Eschilo, Sofocle), del popolo e del dramma. Unità della società e unione dell'uomo con la natura. L'unità fonda il legame delle componenti della tragedia (danza, musica e poesia) e dei suoi parametri (gestualità, prosodia, musica). Tutto ciò non è possibile che nella libertà e nell'amore. La scena è ormai pronta, ma presto, con l'arrivo delle orde barbariche e la diffusione del cristianesimo, l'umanità sarà inghiottita in una notte di venti secoli […]. Dalla fine del periodo ellenico fino a Wagner escluso, l'umanità compie la sua traversata del deserto» (J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., pp. 21-22).

Wagner passa allora in rassegna la decadenza delle tre sorelle dal momento in cui l'unità si disgrega ed esse conoscono destini autonomi. Le argomentazioni in merito alla superiorità del dramma musicale sul sistema delle arti singole costituiscono tuttavia il lato più discutibile del suo pensiero. E un eccelso scrittore come Thomas Mann non poteva non sottolinearlo:

> Quel che io sempre criticai, o meglio quel che sempre mi lasciò indifferente, è la teoria wagneriana, e a malapena mi induco a credere che mai alcuno l'abbia presa sul serio. Che dire di questa addizione fra musica, parola, pittura e gesto che vuol spacciarsi per sola verità, per esaudimento di ogni aspirazione artistica? […] Ci voleva un bel coraggio, a mio avviso, per dedurre le singole arti dalla decadenza di una originaria unità teatrale cui avrebbero dovuto tornare per loro salvezza. L'arte è intera e perfetta in ognuna delle sue manifestazioni: non occorre sommarne i generi per renderla perfetta […]. Né la vittoriosa opera wagneriana è dimostrazione della sua teoria, bensì solo di se stessa.[4] […] In realtà […] possiamo affermare, anche a rischio di essere fraintesi, che l'arte di Wagner è un dilettantismo reso monumentale, elevato anzi sino alla genialità, dall'estrema energia volitiva. L'idea medesima di una fusione delle arti implica qualcosa di dilettantesco e nel dilettantismo sarebbe naufragata, se non le avesse tutte assorbite con forza sublime il suo inaudito genio espressivo.[5]

Più di quella estetica conta del resto la spiegazione *politica* di tale superiorità, connessa all'avvento di un nuovo tipo di società dove «la regnante religione dell'egoismo sarà cacciata ed estirpata senza pietà».[6] Come scrive Ceraolo, «il compito dell'artista del futuro sarà quindi, attraverso la creazione del *Gesamtkunstwerk*, quello di produrre una nuova mitologia, una nuova religione laica in grado di elevare la coscienza dell'umanità all'altezza di destabilizzare lo Stato».[7]

---

4 Anche per Claudio Magris «è insostenibile l'asserito primato in sé del *Gesamtkunstwerk* sulle altre forme d'arte; esso è semplicemente una forma nella quale Wagner ha creato capolavori, che non implicano la supremazia in sé di quel genere su altri» (C. Magris, *Leggere Wagner*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 119-121: 120).

5 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., pp. 12 e 14.

6 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 237.

7 F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità*, cit., p. 58. La teoria del teatro wagneriana è pertanto «una teoria che esiste *dentro* ma allo stesso tempo *fuori* del teatro. Una teoria che nasce da una visione più ampiamente politica, che non si limita cioè a tracciare una storia del *medium* teatrale quasi fosse una strada a sé, ma come una delle tante e intrecciate strade della modernità umana […]. Ecco dunque […] che l'esempio di Wagner è un esempio per l'arte intera. L'arte non è né pensabile né fruibile se non in relazione al mondo, a ciò che *non è* arte. Se un'estetica teatrale ha senso di esistere, è nel momento in cui essa si pone il problema del

Il richiamo all'unione originaria di poesia e musica si connette strettamente, nel pensiero di Wagner, all'idea di ascendenza romantica secondo cui «*Il linguaggio dei suoni* è principio e fine del linguaggio verbale».[8] Per questo, redigendo i testi poetici dell'*Anello del Nibelungo*, egli rimpiazza le tradizionali rime con il riverbero consonantico dell'allitterazione (*Stabreim*), in grado di mettere in risalto le parentele semantiche tra radici verbali simili e pertanto più vicino alla materna *melodia* primordiale, espressione di una fase pre-razionale della storia umana.[9] Nel ricorso all'allitterazione, «nella quale noi riconosciamo la qualità più arcaica di ogni lingua poetica»,[10] c'è inoltre un richiamo intenzionale allo stile poetico dell'antico ceppo germanico, dal momento che fra le nazioni europee che hanno contribuito alla storia e allo sviluppo dell'opera in musica «solo la *tedesca* possiede una lingua che, nell'uso ordinario, conserva ancora il nesso immediato e riconoscibile con le sue radici».[11]

La rivoluzione wagneriana parte quindi dalla versificazione: nel passaggio dal *Lohengrin* ai testi poetici della Tetralogia, non solo vengono eliminate le rime finali a favore dello *Stabreim*, ma vengono anche adottati versi di lunghezza irregolare e non suddivisi in strofe. Sotto il profilo musicale ciò contribuisce alla dissoluzione della *quadratura*, cioè di quella struttura periodica e simmetrica del melos (generalmente legata allo schema di quattro o otto battute) che nel Settecento e nel primo Ottocento costituiva il fondamento di ogni forma musicale.[12] Assieme a una corrispondente rivoluzione nel campo dell'armonia, che amplia i percorsi modulanti e allenta

teatro in relazione a ciò che teatro *non è* […]. La teoria wagneriana del teatro […] è sempre una teoria che vede il teatro come mezzo, e non come fine. Mezzo per una rinascita dell'uomo, per una sua emancipazione, per una sua rappresentabilità che ne renda leggibile la sua stessa vita […]. Se l'opera d'arte totale segna la visione più ambiziosa del *medium* teatrale nella sua stessa storia, questo è proprio perché essa riduce quel *medium* a mero mezzo per una rivoluzione che è già fuori dal teatro. Ciò è certamente vero anche per Artaud e per Brecht […]. Gli ultimi, insieme a Wagner, ad aver capito che per occuparsi seriamente di teatro bisogna occuparsi seriamente della vita» (*Ivi*, pp. 17-18).

8 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 192.

9 «Wagner, dunque, – scrive Franco Serpa – riproduce nella poesia dei drammi del *Ring* la concezione primitiva e magica secondo cui il legame mentale dei nomi esprime il legame oggettivo delle cose» (F. Serpa, *Una nota alla traduzione*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, p. 70).

10 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 195.

11 *Ivi*, p. 295.

12 L'espressione «quadratura di una costruzione musicale convenzionale» si legge nel saggio del 1871 *Über die Bestimmung der Oper* (*Sulla finalità dell'opera*), in R. Wagner, *Scritti teorici e polemici*, cit., pp. 157-178: 173.

le funzioni, ciò conduce all'abolizione dei pezzi chiusi (sia solistici che d'insieme) e all'approdo a una *prosa musicale* basata su una stretta interazione fra voci e orchestra e sostenuta da un inesauribile divenire armonico.

> Se ora il musicista, cui stia a cuore la resa melodicamente rafforzata, ma in sé fedele, dell'espressione verbale naturale, si attiene all'*accento del discorso* inteso come l'unica cosa che possa stabilire un legame naturale e comprensibile tra il discorso e la melodia, dovrà così facendo annullare completamente il verso […]: così facendo però il musicista dissolverà in prosa non soltanto il verso, ma anche la sua melodia, poiché della melodia non resterà altro che una prosa musicale, che rafforzerebbe solo l'accento retorico di un verso dissolto in prosa mediante l'espressione del tono di declamazione.[13]

Secondo Wagner, la forma operistica tradizionale, «con il suo taglio, deciso una volta per tutte, di pezzi vocali», è affetta da una costitutiva incapacità «di dar forma al vero dramma».[14] Principi costitutivi del dramma musicale saranno invece il canto declamato modellato sulla parola e la forma *durchkomponiert*, musicata continuativamente da capo a fondo. Volendo, infatti, piegarsi alla «individualità degli uomini e delle circostanze, che non è mai uguale», il dramma «deve configurarsi, corrispondendo a quella mutevole individualità, in modo sempre diverso e nuovo».[15]

Un pensiero come quello di Wagner, permeato di metafisica romantica della musica, è tuttavia irriducibile alle posizioni della tradizione riformista

13 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 214. Commentando questo passo, Maurizio Giani sottolinea come la nozione di «prosa musicale», destinata a divenire centrale nella letteratura estetico-musicale novecentesca (soprattutto grazie ad Arnold Schönberg), sia qui introdotta in un contesto di segno negativo che presuppone un passaggio ulteriore affinché si realizzi una nuova figura drammatico-musicale che, associata allo *Sprachaccent* e all'organizzazione del verso in base allo *Stabreim*, non comporti il sacrificio di quegli «appropriati ritorni» che il compositore continua a ritenere necessari sia al verso che alla melodia. «Paradossalmente, – scrive Giani – nella sua prassi compositiva dal *Rheingold* in avanti Wagner realizzerà di fatto melodie vocali e orchestrali che […] possono a buon diritto essere definite prosa musicale» (*Ibid*., nota 20).

14 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 285. Nella prima delle tre parti in cui si suddivide il suo voluminoso trattato (*L'opera e l'essenza della musica*; *L'azione scenica e l'essenza dell'arte poetica e drammatica*; *Arte poetica e arte dei suoni nel dramma dell'avvenire*), Wagner traccia l'evoluzione dell'arte lirica alla luce del suo celebre postulato di partenza, ossia «che l'errore nel genere d'arte dell'opera consiste in questo, che di un mezzo dell'espressione (la musica) si è fatto lo scopo, ma dello scopo dell'espressione (il dramma) si è fatto il mezzo» (*Ivi*, p. 35).

15 *Ivi*, p. 284.

settecentesca che auspicava la subordinazione della musica alla parola. La matrice del *Musikdrama* è, infatti, sinfonica; e Beethoven, con il ricorso alle voci umane nel finale della *Nona*, ne è stato – secondo la teleologia wagneriana – il profeta.

> L'ultima sinfonia di Beethoven è la redenzione della musica dal suo elemento più peculiare verso *l'arte dell'avvenire*. Dopo di essa non è più possibile alcun *progresso*, perché non può seguirla immediatamente che l'opera più perfetta: *il dramma universale*, di cui Beethoven ci ha fornito la chiave artistica.[16]

Se da un lato Wagner rivaluta il *logos* e l'azione scenica, dall'altro la sostanza musicale dei suoi drammi si concentra soprattutto nel flusso sinfonico, grazie al quale la declamazione acquista spessore espressivo: «Se il *ritmo* e la *melodia* sono le rive dove la musica prende terra per sostarvi e fecondare i due continenti delle arti con cui ha comune l'origine, il suono è l'elemento fluido originario, e l'infinita distesa di questo fluido è il mare dell'*armonia*».[17]

Come rileva Jean-Jacques Nattiez, Wagner, passando da *L'opera d'arte dell'avvenire* a *Opera e dramma*, «abbandona la triade delle sorelle abbracciate per la sola coppia di poesia e musica».[18] Il rapporto tra parola e musica trova quindi un equivalente nel rapporto tra uomo e donna, secondo una concezione alla cui base ci sarebbe la figura simbolica dell'androgino così come esposta da Platone nel *Simposio*:

> Anticamente la nostra natura non era quale è ora, ma era diversa […]. L'androgino era, allora, una unità per figura e per nome, costituito dalla natura maschile e da quella femminile accomunate insieme […]. Dopo che l'originaria natura umana fu divisa in due, ciascuna metà, desiderando fortemente l'altra metà che era sua, tendeva a raggiungerla […]. Dunque, da così tanto tempo è connaturato negli uomini il reciproco amore degli uni per gli altri che ci riporta all'antica natura e cerca di fare di due uno e di risanare l'umana natura.[19]

---

16 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 193. Non a caso Wagner volle dirigere la *Nona Sinfonia* di Beethoven – già diretta a Dresda nel 1846 e a Londra nel 1855 – per la posa della prima pietra del teatro di Bayreuth, il 22 maggio 1874.

17 *Ivi*, p. 169.

18 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 39. La danza non è dimenticata del tutto, ma «in qualche modo è assorbita dalla musica sinfonica in virtù del ritmo che hanno in comune» (*Ivi*, p. 40).

19 Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1993, pp. 85 e 89. Wagner lesse il *Simposio* nell'estate del 1847, prima di immergersi nel materiale mitologico del *Ring*.

Secondo Nattiez, nell'opera d'arte dell'avvenire si fondono quindi un principio maschile, l'intenzione poetica trasmessa dal libretto, e un principio femminile, la musica.[20] È questa, secondo Wagner, la strada indicata da Beethoven attraverso la «*melodia della gioia*» del finale della *Nona Sinfonia*:

> Ma l'aspetto veramente decisivo che il maestro infine ci mostra nella sua opera capitale, è la necessità da lui avvertita, in quanto *musicista*, di gettarsi nelle braccia del poeta per compiere l'atto della *generazione* della melodia vera, infallibilmente reale e redentrice. Per diventare *uomo*, Beethoven era necessario diventasse un uomo *completo*, cioè frutto di una coppia, subordinato alle condizioni sessuali dell'*elemento maschile e femminile*.[21]

L'ultima frase sembra alludere all'interazione dinamica di *Yin* e *Yang*, le due opposte polarità dell'esistenza individuale e universale, nella cui fusione consiste la perfezione della natura. Mentre la società occidentale ha tradizionalmente privilegiato gli aspetti *Yang* (attività, pensiero razionale, competitività, aggressività), così come la Chiesa ha eliminato il femminino sacro presente nelle antiche religioni rurali (cioè il culto della natura, della perfezione associata alla dea-madre e alla metà femminile di tutte le cose), in molte tradizioni orientali l'equilibrio tra le modalità di coscienza maschile e femminile sta alla base della saggezza ed è spesso illustrato in opere artistiche.[22] Commentando il passo di *Opera e dramma* sopracitato, Nattiez può allora scrivere:

> Non è possibile indicare più chiaramente di così che il famoso essere 'puramente umano' di cui Wagner parla continuamente […] non è nient'altro che la fusione nell'uomo, e forse anche nella donna, del maschile e del femminile.

---

20 «Wagner, il poeta dell'avvenire, è un essere androgino, portatore del principio attivo maschile – la germinazione poetica – e del principio passivo femminile incarnato dalla musica. E l'opera che risulta da questa fecondazione interiore è essa stessa una creatura androgina, poiché il dramma musicale di Wagner consacra l'unione di poesia-uomo con musica-donna» (J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 46). Wagner stesso espone chiaramente il concetto in un tardo scritto: «Torno a definire con una metafora, come ho già fatto, l'opera poetica come il principio maschile e la musica come il principio femminile che si uniscono per generare la massima opera d'arte totale» (R. Wagner, *Sul libretto e sulla composizione della musica d'opera* (1879), in Id., *Scritti teorici e polemici*, cit., pp. 203-222: 216).

21 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 111.

22 Si pensi alle stupende sculture che ritraggono Śiva in forma androgina o agli appassionati amplessi in cui il Danzatore Cosmico è raffigurato, assieme alla Madre Divina Śakti, nei templi sacri indù.

> Così l'androginia fondamentale di Wagner è totale. Essa spiega, attraverso venti secoli di storia, la nascita, lo sviluppo e l'avvenire delle arti a partire dalla tragedia greca. Spiega la natura del dramma musicale che Wagner porta in sé. E in seno al dramma, essa spiega la relazione tra il verso e la melodia, il ruolo delle allitterazioni, la ragion d'essere dei *Letmotive* e la funzione dell'orchestra. Bisogna sottolineare, inoltre, che la presenza dell'androginia nel *movimento* del pensiero di Wagner non si riduce a un simbolo isolato. Ciò che la nostra analisi evidenzia è una unità delle origini fondata sull'amore, la disgregazione di questa unità, poi la promessa escatologica di un ritorno alla unità perduta grazie all'opera d'arte dell'avvenire […]. Ecco dunque che la preoccupazione wagneriana di fondare con la sua opera una nuova religione acquista una ulteriore dimensione e rafforza ancora, se mai ce ne fosse bisogno, l'unità d'insieme del suo percorso.[23]

Sia in *L'opera d'arte dell'avvenire* che in *Opera e dramma* la musica è accostata all'elemento liquido e agli abissi del mare, a loro volta simboli dell'inconscio.[24] In *Opera e dramma* Wagner parla della melodia vocale come dello «specchio d'acqua che rimanda al poeta la sua propria immagine»,[25] come superficie ed estensione orizzontale dell'armonia, in cui si realizza l'intento del poeta: «una realizzazione che, a sua volta, il musicista può conseguire solo quando dalla profondità del mare dell'armonia salga alla sua superficie, su cui appunto viene celebrato lo sposalizio incantevole del pensiero poetico fecondatore con l'infinita facoltà generativa della musica».[26] Il Wagner 'greco' e feuerbachiano degli scritti zurighesi vuole che l'uomo si tuffi nelle «profondità inaccessibili» della musica, «ricche di ogni possibilità, che lo riempiono di stupore e gli fanno presentire l'infinito», ma «per tornare alla luce del giorno più bello e più fresco».[27] Il musicista deve infatti «gettarsi nelle braccia del poeta» per partorire l'opera autenticamente redentrice. L'armonia rimane comunque

23 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., pp. 47-48.

24 Marco Brighenti legge queste pagine 'marine' in sostanziale continuità con la cosiddetta 'svolta' schopenhaueriana che – come si vedrà più avanti – condurrà Wagner, a partire dal saggio su *Beethoven* del 1870, all'apparente ribaltamento delle posizioni assunte negli scritti zurighesi. Mettendo in discussione la *vulgata* ermeneutica da Nietzsche in poi, Brighenti non considera tale svolta una 'conversione', bensì un approfondimento e una chiarificazione del suo pensiero (cfr. M. Brighenti, *Richard Wagner filosofo e poeta. La filosofia in musica tra Feuerbach, Schopenhauer e Nietzsche*, Aracne, Roma 2016, pp. 118 sgg.).

25 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 237.

26 *Ivi*, pp. 237-238.

27 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 169.

l'«elemento materno originario»;[28] e «la dominatrice dei flutti dell'armonia» è l'orchestra:

> L'orchestra strumentale, non solo quanto alla sua capacità espressiva, ma con tutta certezza anche quanto al suo *timbro*, è cosa affatto distinta dalla massa dei suoni vocali, è tutt'altro […]. In questo suo essere sciolto dalla parola, il suono dello strumento assomiglia a quel suono primigenio del linguaggio umano che […] – rispetto all'odierno linguaggio verbale – diventa un linguaggio particolare, che con la reale lingua umana ha ormai solo un'affinità emozionale, ma non intellettiva. Questa pura lingua sonora astratta, del tutto slegata dalla parola […] ha acquistato a sua volta nell'individualità degli istrumenti, mediante i quali soltanto poteva essere parlata, una particolare proprietà individuale […]. Certo, questa conoscenza noi la potremo raggiungere solo quando attribuiremo all'orchestra una partecipazione al dramma più intima di quel che si è usato finora, visto che il più delle volte la si è impiegata soltanto come un lussuoso ornamento.[29]

Allontanandosi dall'ottica del belcanto italiano che concede alla vocalità un'assoluta supremazia, Wagner conferisce all'orchestra un ruolo attivo di commento all'azione drammatica, ne aumenta a dismisura l'organico e ne sfrutta ogni risorsa timbrica, in una formidabile valorizzazione della dimensione coloristica.[30] Un timbro orchestrale in trasformazione continua

28 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 240.

29 *Ivi*, pp. 257-258. Poco più avanti, precisando la relazione fra la melodia vocale e l'orchestra, Wagner ricorre a un'altra metafora acquatica: «Noi abbiamo paragonato precedentemente l'orchestra, come *dominatrice* dei flutti dell'armonia, a una nave d'alto mare: e questo nel senso in cui consideriamo uguale il significato di "viaggio per mare" e di "viaggio per nave". L'orchestra […] la possiamo ora, con un paragone nuovo e indipendente, considerare in contrasto con l'oceano come il lago di una regione montana, profondo ma chiaro […]. Con i tronchi degli alberi cresciuti sul suolo roccioso delle alte montagne […] venne ora costruita la *navicella* che […] ha ricevuto forma e proprietà con il preciso intento di farla galleggiare sul lago e poterne solcare le acque. Questa navicella che galleggia sulla superficie del lago […] è la *melodia del verso* del cantante drammatico, sorretta dalle onde sonore dell'orchestra» (*Ivi*, p. 262).

30 Si vedrà più avanti come certe soluzioni timbrico-luministiche spingano l'uso del *colore* orchestrale fino agli slittamenti sinestetici cari ai simbolisti, come intuì non a caso Baudelaire. L'organico del *Ring* comprende: 3 flauti più ottavino, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti più quello basso, 3 fagotti, 3 trombe più una bassa, 3 tromboni più uno contrabbasso, 8 corni, 2 tube tenore e 2 tube basse (le cosiddette 'tube wagneriane'), tuba contrabbassa, 6 arpe, 32 violini, 12 viole, 12 violoncelli, 8 contrabbassi, 2 coppie di timpani e percussioni varie (compreso, per *Das Rheingold*, 18 incudini di diverse dimensioni).

si rende così capace di rispecchiare ogni aspetto della drammaturgia interiore. Come scrive Adorno,

> L'arte della strumentazione nel suo significato pregnante, come partecipazione creativa del colore all'evento musicale […] non s'è data prima di lui […]. Ciascuna opera di Wagner ha il suo proprio stile di strumentazione, la propria orchestra; e la capacità di stilizzazione strumentale viene da Wagner sviluppata così ampiamente, che perfino entro l'unità stilistica del *Ring* le quattro opere si differenziano l'una dall'altra per il loro specifico carattere sonoro.[31]

Uno stretto rapporto deve legare insieme il testo poetico, la melodia vocale e il commento orchestrale che li sorregge «servendosi della sua propria capacità di linguaggio, che è sua prerogativa e possiede una forza espressiva infinita».[32] In Wagner, del resto, parole e musica nascono in simbiosi, se si prende per vero ciò che il compositore scrisse all'amico berlinese Karl Gaillard il 30 gennaio 1844:

> Ormai mi sarebbe del tutto impossibile musicare un libretto altrui e proprio per il seguente motivo: non mi è mai successo di scegliere un qualsiasi soggetto attraente, di metterlo in versi, e poi riflettere a come corredarlo di una musica adeguata […]. Il mio modo di procedere è diverso […]. Prima che io prenda a scrivere un solo verso, ad abbozzare una sola scena, mi sento già rapito dall'inebriante profumo musicale della mia creazione, ho già in testa tutte le note, tutti i motivi caratterizzanti.[33]

L'uso pervasivo dei «motivi caratterizzanti» è, com'è noto, la grande invenzione di Wagner e il fondamento della sua drammaturgia.[34] A partire

---

31 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 73. Adorno mostra inoltre come la tipica (ma non esclusiva) tendenza di Wagner all'impasto timbrico, unita a una tecnica dell'orchestrazione dove «si ottiene che un 'resto' della sonorità precedente entri nella nuova, sì che non si stabilisca rottura», contribuisca al senso di continuità ininterrotta ricercato da Wagner in opposizione all'opera tradizionale. La tecnica strumentale si trasforma così «in un coefficiente organico della composizione» (*Ivi*, p. 76). Come scrive Renzo Cresti, «è l'insieme, il *sound*, che deve creare l'atmosfera espressiva e in nome dell'amalgama i singoli strumenti perdono la loro identità e sono assimilati alla totalità del suono orchestrale» (R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. 222).

32 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 263.

33 Cit. in T. Mann, *Lettere di Richard Wagner. The Burrel collection*, cit. p. 121.

34 Teorizzando in *Opera e dramma* il suo sistema, Wagner parla di *melodische Momente* (momenti melodici), mentre usa il termine *Grundmotiv* (motivo fondamentale) con riferimento ai *motivi* drammatici che ispirano le idee musicali. Ad applicare alla tecnica wagneriana il termine *Leitmotiv* (motivo conduttore), poi

dall'*Anello* la drammaturgia musicale è dunque concepita motivicamente: da un *motivo* scenico e poetico scaturisce l'idea musicale, che, sviluppandosi e intrecciandosi con altre idee, funge al contempo da elemento strutturale e da richiamo drammaturgico. Diversamente da quanto avveniva nell'opera tradizionale, dove «ogni singolo pezzo vocale era una forma compiuta in sé»,[35] qui l'ascoltatore è guidato lungo l'intero dramma – con evidenza esplicita o in modo subliminale – da una rete di *Leitmotive* che nel caso della Tetralogia superano il centinaio.

> Questi momenti melodici […] diventano per noi grazie all'orchestra degli indicatori del sentimento, capaci di guidarlo attraverso l'intero attorcigliato edificio del dramma. Ascoltandoli, noi veniamo iniziati al più profondo segreto dell'intento poetico.[36]

Il sistema wagneriano dei *Leitmotive* non consiste nell'apporre rigide etichette (i famosi «biglietti da visita» su cui ironizzava Debussy) e nell'azionare una segnaletica automatica: non «sentenze», ma «momenti emozionali plastici» sono, infatti, i motivi dell'azione drammatica ai quali essi fanno riferimento, dando poi origine, con le loro profonde trasformazioni drammaturgiche e musicali, a un procedere musicale unitario e compatto.

> In questi motivi fondamentali, che non sono già sentenze, ma momenti emozionali plastici, l'intento del poeta diventa intelligibile al massimo grado, in quanto realizzato grazie alla concezione del sentimento; e il musicista, come colui che realizza l'intento del poeta, deve quindi disporre facilmente questi motivi concentrati in momenti melodici, mantenendoli nel *più completo accordo con l'intento poetico*; così che, nel loro ben condizionato ripetersi e alternarsi a vicenda, gliene scaturisca anche la suprema forma musicale unitaria.[37]

---

entrato nell'uso comune, fu in realtà l'amico Hans von Wolzogen, autore di una *Guida tematica alla musica dello spettacolo scenico di Richard Wagner «L'Anello del Nibelungo»*, stampata a Lipsia nel 1876 in concomitanza con la *première* di Bayreuth e primo tentativo di identificare e denominare i vari *Leitmotive*. Nelle sue note di commento a *Opera e Dramma* (cfr. pp. 273-274) Maurizio Giani indica una precedente attestazione del termine *Leitmotiv* nel saggio di August Wilhelm Ambros *La controversia intorno alla cosiddetta musica dell'avvenire* (1860), risalente tuttavia a un'epoca in cui nulla ancora si conosceva di quanto realizzato dal compositore dopo il *Lohengrin*.

35 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 288.

36 *Ivi*, p. 287.

37 *Ivi*, p. 288. Può essere utile mettere a confronto questi passi con ciò che Wagner scriverà nell'importante saggio *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (*Sull'applicazione della musica al dramma*), apparso sui «Bayreuther Blätter» nel 1879 (vi si trova fra l'altro, proprio in riferimento a Wolzogen, l'unica occor-

Questi *melodische Momente* che germogliano dai motivi fondamentali del dramma – mai «*dall'arbitrio del musicista*, come se fossero una semplice aggiunta armonica artificiosa, ma *solo dall'intento del poeta*»[38] – sono sempre pregnanti, icastici, drammaticamente eloquenti. Il loro potere di connotazione agisce a prescindere dall'individuazione consapevole e rimane fluttuante sul versante dei significati (non a Wagner, del resto, si devono le denominazioni dei singoli *Leitmotive*, bensì ai vari commentatori da Wolzogen in giù). Il loro avvicendarsi, inoltre, non è tautologicamente legato al testo poetico e all'azione visibile in un dato momento: la sottigliezza della tecnica wagneriana consente infatti al linguaggio orchestrale «la comunicazione stessa del *pensiero* al sentimento»,[39] trasmettendo all'ascoltatore il *presentimento* di qualcosa che nel dramma si prepara[40] o il *ricordo* di ciò che è accaduto in passato.

---

renza del termine *Leitmotiv* nei suoi scritti): «La scienza estetica, in ogni epoca, ha constatato che l'*unità* è un requisito capitale dell'opera d'arte […], poiché è proprio questa unità che ci spinge ad interessarci durevolmente ad essa e fa sì che l'impressione complessiva da essa suscitata ci sia sempre presente […]. Rispetto a questo tipo di opera d'arte, l'*opera* si trovava agli antipodi e questo forse proprio perché essa pretendeva di essere un dramma, mentre in realtà, per amore della forma musicale dell'aria, dissolveva questo in tanti frammenti senza alcuna connessione […]. La nuova forma della musica drammatica, per costituire un'opera musicale, deve presentare l'unità del movimento sinfonico e questo lo ottiene estendendosi per tutto il dramma in intimo accordo con esso, non limitandosi a singole parti minori dello stesso, scelte arbitrariamente. Questa unità la si ritrova quindi in un intreccio di temi fondamentali che percorrono tutta l'opera d'arte, i quali, come nel movimento sinfonico, si oppongono, completano, trasformano, separano e riuniscono: solo che qui è l'azione drammatica rappresentata ed eseguita a dettare le regole del loro separarsi e riunirsi […]. Credo di essermi esaurientemente espresso in precedenti scritti a proposito della nuova forma della composizione musicale impiegata nel dramma, esaurientemente però solo nel senso che ritenevo di aver indicato ad altri con sufficiente chiarezza la via per la quale si può raggiungere un giudizio corretto e, insieme, fruttuoso delle forme musicali ricavate dal dramma grazie ai miei stessi lavori artistici. Che io sappia, questa via non è stata ancora percorsa e posso soltanto nominarne uno tra i miei amici più giovani che abbia adeguadamente preso in considerazione le caratteristiche di quelli che egli chiama *Leitmotive* (motivi conduttori) più per il loro significato e la loro efficacia dal punto di vista drammatico che per la loro utilizzazione nella struttura musicale (essendo l'autore lontano dal campo specifico della musica)» (R. Wagner, *Sull'applicazione della musica al dramma*, in Id., *Scritti teorici e polemici,* cit., pp. 223-236: 229-230).

38 R. Wagner, *Opera e Dramma*, cit., p. 287.

39 *Ivi*, p. 270.

40 «Quando infatti il gesto riposa completamente e il discorso melodico dell'interprete tace del tutto, – dunque nel punto in cui il dramma si prepara prendendo le

> Il centro vitale dell'espressione drammatica è la *melodia del verso* affidata all'interprete: ad essa si riferisce, come *presentimento*, la melodia orchestrale assoluta, che serve di preparazione; da essa deriva, come *ricordo*, il "pensiero" del motivo strumentale […]. *L'orchestra* prende così parte ininterrotta all'espressione totale di tutte le comunicazioni rivolte dall'interprete all'udito e all'occhio: essa è il seno materno della musica, pieno di mobilità e di vita, dal quale si sviluppa il vincolo che mantiene unita l'espressione. – Il *coro della tragedia greca* ha ceduto il suo significato, emotivamente necessario per il dramma, all'*orchestra moderna*.[41]

Grazie all'intervento dell'orchestra, alla sua capacità di rendere musicalmente il ricordo o il presentimento e di creare ricche relazioni fra i motivi dell'azione drammatica, si viene così a creare una sorta di trama parallela:

> Ciò fa comprendere per un verso l'equivoco dei primi esegeti ossessionati dal bisogno di nominare ciascun motivo e per un altro la vera preoccupazione di Wagner nel costruire il sistema dei motivi conduttori: non già un mero corteo di figure sonore fisse e irrigidite con funzione iconica, intese a "raddoppiare" sul piano musicale lo svolgimento dell'azione, ma un vero e proprio commentario epico di quest'ultima. In questa prospettiva le trasformazioni tematiche […] non si esauriscono nel segnalare temi o oggetti, ma in un flusso inarrestabile scavano trasversalmente nella psiche dei personaggi, per così dire materializzandone la dimensione inconscia, e illuminano in termini puramente musicali la complessità dei loro pensieri e sentimenti.[42]

---

mosse da stati d'animo interiori non ancora espressi, questi stati d'animo ancora inespressi possono essere espressi dall'orchestra in modo tale che il loro annuncio porti in sé […] il carattere del *presentimento*» (*Ivi*, p. 275).

41 *Ivi*, p. 279. «Su questo terreno – scrive Guido Salvetti – si gioca la più appassionante delle 'riforme': quella di tradurre una drammaturgia sostanzialmente fondata sul presente della rappresentazione scenica, come era quella dell'opera italiana e dell'opera francese, in una drammaturgia ricca di sovrapposizioni sul presente scenico di elementi, soprattutto orchestrali, appartenenti al passato e al futuro» (G. Salvetti, *L'Anello del Nibelungo. Prima parte*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 109-120: 119).

42 M. Giani, *Letture*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 214-219: 215. Come scrive Thomas Mann, «La tecnica del motivo-ricordo, già occasionalmente usata nell'antica opera lirica, viene elaborata a sistema di raffinato virtuosismo, che rende la musica, come mai in passato, strumento di allusioni, di approfondimenti, di riferimenti psicologici […]. Mai prima di allora si era destinato al canto qualcosa di così complesso nel pensiero, di così psicologicamente tortuoso» (T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 8).

Attraverso la rete tematica Wagner realizza dunque un «commentario epico» dell'azione: al di là delle funzioni imitative proprie dei generi rappresentativi, la teatralità musicale del *Ring* sfrutta intensivamente quelle virtualità diegetiche che consentono al compositore di *raccontare* la storia dal suo punto di vista, come un antico rapsodo e secondo gli strumenti prospettici dell'*epos*.[43] La presentazione del materiale motivico, pertanto, è più spesso legata alla funzione del narratore che all'interiorità dei personaggi. Non mancano certo – come si vedrà – i casi in cui il *Leitmotiv* sia direttamente riconducibile alla soggettività del personaggio; ma nel complesso «si può dire che nel sistema wagneriano non venga mai meno la funzione prospettica centrale dell'informazione d'autore […], e ciò in perfetta sintonia con la tesi utopistico-ideologica che l'artista sia il demiurgo dell'esperienza collettiva».[44]

Nelle loro molteplici apparizioni, i *Leitmotive* non si ripetono mai in modo identico, ma subiscono infinite trasformazioni che investono ogni parametro (ritmo, disegno melodico, armonia, strumentazione, dinamica). A differenza della reminiscenza operistica tradizionale, la cui valenza strutturale e drammatica è circoscritta e univoca, il motivo conduttore wagneriano non è pertanto «un elemento significante immutabile quanto piuttosto una costellazione di varianti».[45] Ciò rende problematica la delimitazione delle unità, rimanendo spesso ambigua e opinabile la distinzione fra apparizioni a sé stanti e varianti di uno stesso motivo.[46] Da qui le difformità che si riscontrano fra i vari commentatori nel censimento dei *Leitmotive*.[47]

---

43 «Peculiare della diegesi è la virtuale onniscienza del narratore, e quindi la sua possibilità di comunicarci più di quanto sappia lo spettatore in base alla sola flagranza dell'accaduto scenico» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen": proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, «Studi Musicali», a. XX, n. 2, 1991, pp. 317-338: 320).

44 *Ivi*, p. 332.

45 *Ivi*, p. 331.

46 Come sottolineato da Francesco Orlando nel suo saggio *Proposte per una semantica del Leit-motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. IX, n. 2, 1975, pp. 230-247.

47 Alla loro 'etichettatura', per comodità di esposizione e di sistematizzazione, si fa ricorso anche in questo volume, pur nella consapevolezza della problematicità e, a rigore, dell'arbitrarietà dell'operazione. L'onomastica prescelta segue in parte quella proposta da Teodoro Celli nel volume *L'Anello del Nibelungo di Richard Wagner. Guida all'ascolto*, Rusconi, Milano 1983, in parte quella adottata da Riccardo Pecci nelle *Guide* redatte per i programmi di sala degli allestimenti al Teatro La Fenice di Venezia (*Die Walküre* nel 2006, *Siegfried* nel 2007, *Götterdämmerung* nel 2009 e *Das Rheingold* nel 2011). In alcuni casi ci si è discostati dalle precedenti catalogazioni (mirando più a togliere etichette che ad attaccarne di nuove)

Alla base di tali varianti non c'è un vero e proprio sviluppo motivico basato sullo smembramento, la permutazione e la ricomposizione delle cellule, bensì un peculiare metamorfismo tematico sperimentato, in quegli stessi anni, anche da Liszt nelle sue composizioni strumentali:

> Se scendiamo a un esame più ravvicinato, noi vediamo che il mezzo massimo di cui Wagner usa per attuare il suo mondo sinfonico è il mezzo della «variazione»; ma una «variazione» del tutto speciale, non tanto fondata sullo sviluppo dei «frammenti», quanto su trasposizioni tematiche in atmosfere armoniche, ritmiche e timbriche ogni volta diverse. L'abbandono improvviso di una idea tematica per farne intervenire un'altra, anche sporadicamente, non è sola conseguenza del «sistema» dei «Leitmotive» e di una decisione concettuale (entrata in scena o entrata nel discorso di un nuovo personaggio, serie delle reminiscenze che conduce all'idea di una nuova cosa, all'immanenza di un nuovo pensiero, all'immagine di un nuovo paesaggio), ma è pure conseguenza di un modo di comporre tutto personale, di un modo che sarebbe stato il medesimo anche se il maestro si fosse dedicato alla Sinfonia o al Quartetto. La «forma» classica fu trascesa da Wagner musicista, ancor prima che la trascendessero il Wagner poeta, il Wagner filosofo e il Wagner drammaturgo.[48]

Nel corso del dramma i *Leitmotive* acquistano quindi una vitalità affascinante, assumendo significati diversi nel loro concatenarsi e trasformarsi nel tempo («Il mio procedimento pervenne ad una forma artistica più precisa attraverso la trasformazione, ogni volta diversa e conforme al carattere della situazione, del materiale tematico»).[49] Disposti in sequenza o congiunti in vario modo, essi s'influenzano scambievolmente e danno vita a quella «*melodia infinita*» che non consiste soltanto nell'eliminazione delle cesure, bensì anche in una connessione tra i motivi che si estenda per l'intera opera e ne renda ogni momento eloquente e significativo.[50]

---

o si è preferito adottare una nuova denominazione. Ci è sembrato utile evidenziare mediante l'uso del maiuscolo la prima apparizione dei singoli *Leitmotive*, indicati in seguito con le sole iniziali maiuscole. Un sussidio nell'individuazione dei motivi offrono gli esempi musicali riportati in appendice (realizzati da Giuseppe Migliore – che ringrazio – con l'ausilio del software Make Music Finale 2014). Il loro valore, data la natura metamorfica dei *Leitmotive* wagneriani, è puramente orientativo.

48 G. Confalonieri, *Storia della musica*, Edizioni Accademia, Milano 1975, p. 768.

49 R. Wagner, *Una comunicazione ai miei amici*, cit., p. 77.

50 Come si vedrà più avanti, nelle prime due parti della Tetralogia permangono tuttavia residui di recitativo tradizionale, mentre a partire dal *Siegfried* (in particolare dal terzo atto) il tessuto motivico si fa più complesso e continuo. La locuzione *melodia infinita* (*unendliche Melodi*e) è introdotta da Wagner nel già citato saggio

A questo proposito è necessario che ci si soffermi sulle imprescindibili osservazioni di Adorno, pur non condividendone del tutto le conclusioni. Il filosofo tedesco riconosce a Wagner il raggiungimento, a tratti, di un'inaudita flessibilità melodica, «come se la forza impulsiva della melodia si liberasse dai vincoli del piccolo periodo, come se la violenza assalitrice ed espressiva scavalcasse le strutture convenzionali e i rapporti di simmetria».[51] Tuttavia, relativamente alla connessione dei motivi, fa notare come la cosiddetta melodia infinita rimanga una promessa non mantenuta. La sua pretesa infinità è, infatti, solo apparente:

> Il melos di Wagner resta propriamente debitore di quella infinità che esso promette, in quanto invece di espandersi in modo veramente libero e *dégagé* ricorre sempre di nuovo ai piccoli modelli e col loro allineamento surroga il proprio sviluppo [...]. L'infinità pretesa rimane cattiva infinità, semplice copertura del finito; la melodia infinita osa progredire sempre, soltanto perché sa di essere anche troppo nascosta dai modelli sequenziali d'ogni sezione, e dunque di restare invariabilmente la stessa.[52]

Quello di Wagner non sarebbe, a suo dire, un vero sinfonismo nel senso beethoveniano:[53] vi prevale, infatti, il principio statico della sequenza a discapito della tecnica dell'elaborazione propria del classicismo viennese, capace di scavare con strenuo rigore nelle potenzialità di sviluppo del materiale.

> In Beethoven, il particolare, l'«ispirazione», sono artisticamente nulli laddove l'idea di totalità ha sempre la precedenza; il motivo viene introdotto come un in sé totalmente astratto, esclusivamente come principio del puro divenire, e, in quanto da esso si genera il tutto, il particolare, che nel tutto sparisce, in esso si concreta e convalida. In Wagner, il particolare divenuto enfatico sconfessa la nullità che tuttavia gli appartiene come gesto preidiomatico.[54]

La pregnanza dei profili motivici prevale insomma sul processo dialettico («La categoria dell'interessante ha acquisito il predominio in contrasto con la logica consequenziale del linguaggio sonoro»).[55] Di conseguenza,

---

Musica dell'avvenire, scritto a Parigi nel 1860 (in R. Wagner, *Ricordi Battaglie Visioni*, cit., p. 388).

51 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 61.

52 *Ivi*, pp. 62-63.

53 «Il più interiore nucleo della sua musica, nonostante tutte le asserzioni dei suoi scritti teoretici, è così poco sinfonico come la sua condotta motivica» (*Ivi*, p. 114).

54 *Ivi*, p. 58.

55 *Ivi*, p. 52.

«Ogni ripetizione di gesti si sottrae alla necessità di fondare il tempo musicale; essi si ordinano per così dire nello spazio, in un sistema astorico-cronometrico, e cadono fuori del *continuum* temporale cui pure apparentemente si congiungono».[56]

Rispetto alla logica musicale serrata e alla sintesi formale del classicismo viennese, Wagner si limita ad accostare temi e motivi «in una specie di pseudo-storia»[57] che tende a sospendere il tempo lineare per approdare a una temporalità spazializzata. Questo perché «i *Leitmotive* sono quadretti, e la pretesa variante psicologica li espone soltanto a una illuminazione all'intorno».[58] L'espressione, inoltre, non è più implicita ma intenzionale, il che «marchia i *Leimotive* wagneriani di allegorismo».[59] Wagner pertanto, «dietro il sottile velo del decorso continuo, ha scisso la composizione in *Leitmotive* allegorici. Essi sfuggono alle esigenze della totalità formale in musica».[60]

In questa scissione del materiale in costrutti sottratti ad autentiche interazioni dialettiche, Wagner arriverebbe a prefigurare un «*analogon* del procedimento pittorico impressionista», ma non ne trae tutte le conseguenze perché condizionato dalle abitudini d'ascolto della sua epoca e dalle sue stesse convinzioni estetiche: «In contraddizione con la sua prassi, la sua ideologia già sconfessa l'elemento dissolvente, disgregatore […]. Wagner fu un impressionista *malgré lui*».[61]

Per quanto illuminanti, le considerazioni di Adorno restano viziate, nel momento in cui assurgono a giudizio di valore, dal pregiudizio germanocentrico legato a una teoria della sintassi e della forma fondata sull'archetipo dell'organicismo e sull'identificazione della logica musicale con il principio dell'elaborazione motivico-tematica. Sembrano inoltre dimenticare che Wagner pensa e agisce da drammaturgo musicale, non secondo una logica musicale 'pura'. Cosa che invece Nietzsche, pur nell'accanimento antiwagneriano del suo ultimo periodo di lucidità, non manca di rilevare,

56 *Ivi*, p. 47. Anche per Carl Dahlhaus «i motivi orchestrali dell'*Anello* tendono piuttosto ad allinearsi che non a completarsi l'un l'altro armonicamente e melodicamente: nella loro libera successione non s'instaura quel rapporto di complementarità che nella sintassi musicale classica lega l'antecedente al suo conseguente per costituire insieme un unico periodo. La forma di base della sintassi wagneriana è paratattica, non ipotattica» (C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, tr. it. di L. Bianconi, Marsilio, Venezia 1984, pp. 122-123).

57 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 58.

58 *Ivi*, p. 54.

59 *Ivi*, p. 53.

60 *Ivi*, p. 56.

61 *Ivi*, p. 57.

finendo per mischiare contraddittoriamente, nel momento in cui accusa il compositore di sacrificare ogni legge e stile a favore di una retorica teatrale, biasimi ed elogi:

> È stato mai Wagner un musicista? È stato comunque *di più*, qualcosa di diverso, cioè un incomparabile *histrio*, il più grande mimo, il più straordinario genio teatrale che i Tedeschi abbiano avuto, il nostro *regista par excellence*. Egli appartiene a qualcosa di diverso dalla storia della musica; non bisogna confonderlo con gli autentici grandi di essa. Wagner e Beethoven – questa è una bestemmia – e in definitiva anche un torto fatto a Wagner… Anche come musicista, egli era solo ciò che era più in generale. *Divenne* musicista, *divenne* poeta, perché il tiranno in lui, il suo genio istrionico ve lo costringeva. Non si capirà niente di Wagner finché non si sarà capito il suo istinto dominante. Wagner *non* era un musicista d'istinto. Lo dimostrava sacrificando ogni legge e, per parlare con più precisione, ogni stile di musica, per fare di questa ciò di cui aveva bisogno, una retorica teatrale, un mezzo di espressione, di rafforzamento della gestualità, di suggestione, dello psicologico-pittoresco. In ciò Wagner potrebbe essere per noi un inventore e un innovatore di prim'ordine – egli ha accresciuto a dismisura il potere della musica come linguaggio […]. Sempre presumendo che si conceda che la musica *possa*, in determinate circostanze, essere non musica ma linguaggio, ma strumento, ma *ancilla drammaturgica*.[62]

Non è un caso che la gestazione della Tetralogia e la messa a punto dell'apparato teorico a sostegno del *Musikdrama* coincidano con la nascita – fra il 1848 e il 1857 – dei primi dodici poemi sinfonici di Liszt, con le annesse riflessioni su una musica dell'avvenire che, rendendosi permeabile a sollecitazioni extra musicali e ad effetti teatrali, possa acquisire maggiore espressività e comunicabilità. E Wagner, che già nel 1857 aveva scritto una lettera-saggio *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen* (*Sui poemi sinfonici di Franz Liszt*)[63] nel tardo *Sull'applicazione della musica al dramma* (1879) chiarisce con lucidità i termini del problema:

> Credo di poter legittimamente dichiarare che, comprendendo la tragedia e realizzando il dramma con piena serietà, siano apparse delle necessità assolutamente nuove per la musica, delle esigenze di cui dobbiamo rendere precisamente conto, differenti da quelle a cui è posto di fronte il sinfonista per conservare la purezza del suo stile artistico. Se al compositore meramente strumentale non si offrivano altre forme musicali che quelle in cui egli, in

62 F. Nietzsche, *Il caso Wagner* (1888), in Id., *Scritti su Wagner*, a cura di S. Giametta, BUR, Milano 2007, pp. 55-100: 76.

63 Leggibile, nella traduzione di Maurizio Giani, in *Quaderni dell'Istituto Liszt*, n. 11, Rugginenti, Milano 2011, pp. 59-89.

origine, doveva solo "far della musica" allo scopo di dilettare, in maggiore o minor misura, o anche di infondere animo in occasione di danze festose o di marce, e se da qui è derivato il carattere fondamentale dell'opera d'arte sinfonica […], furono però proprio dei compositori strumentali vivamente dotati a nutrire l'aspirazione ad allargare i confini dell'espressione musicale e delle sue configurazioni cercando di presentare all'immaginazione degli eventi drammatici, designati dai titoli, grazie al solo impiego di mezzi d'espressione musicali […]. Gli eccessi a cui si spinse il demone geniale di Berlioz furono nobilmente domati dall'incomparabilmente più profondo genio artistico di Liszt, ottenendo l'espressione di eventi che hanno luogo nell'anima e nel mondo altrimenti indicibili […]. Fu dunque stupefacente vedere come la musica meramente strumentale, guidata dall'immagine di un evento drammatico, riusciva ad impadronirsi di possibilità illimitate […]. Se ora nelle opere maggiori dei succitati musicisti moderni, prodotte seguendo dei programmi poetici, ritroviamo ancora tracce di una costruzione propriamente sinfonica, incaccellabili per ragioni naturali, possiamo però già scorgervi, nell'invenzione dei temi, nella loro espressione, nella loro contrapposizione e nella loro variazione, un carattere passionale ed eccentrico che la musica strumentale puramente sinfonica sembrava essere chiamata a respingere da sé, mentre l'autore che seguiva il proprio programma si sentiva spinto solamente ad esprimere se stesso con la massima precisione proprio in questa caratteristica di eccentricità, poiché aveva sempre davanti agli occhi una figura poetica o un intreccio che quasi non credeva di poter mai illustrare con sufficiente chiarezza. Se questa necessità lo portava infine a comporre dei veri e propri melodrammi […], allora, mentre il mondo della critica inorridiva per questa assenza di forma in cui tutto si dissolveva, non rimaneva altro se non portare alla luce, dopo questi travagli, la nuova forma del dramma musicale. Questa la si può ormai paragonare tanto poco alla precedente forma operistica, quanto sono comparabili la nuova musica strumentale che ha condotto ad essa e la sinfonia classica, un genere in cui i nostri musicisti non possono più comporre […]. La musica strumentale a programma […] ha apportato tante novità nell'ambito dell'armonizzazione e nuovi effetti teatrali, paesaggistici, addirittura di illustrazione storica, compiendo tutto ciò con commovente pregnanza, in virtù di un'arte della strumentazione tanto virtuosistica che per persistere nel vecchio stile della sinfonia classica mancava purtroppo solamente il Beethoven della situazione, che certamente sarebbe riuscito a cavarsela in qualche modo […]. Risulterebbe dannoso per noi se allineiamo con leggerezza queste opere di seguito all'eredità di Beethoven; dovremmo al contrario essere portati a renderci conto di tutto ciò che in esse vi è di non beethoveniano.[64]

64 R. Wagner, *Sull'applicazione della musica al dramma*, cit., pp. 226-228. Fu proprio in seguito alla conoscenza dei poemi sinfonici di Liszt che Wagner rettificò il giudizio negativo sulla musica a programma espresso, con riferimento a Berlioz, in *Opera e Dramma*.

È vero che Adorno sembra a tratti riconoscere – e legittimare – l'alterità dei procedimenti wagneriani rispetto al classicismo viennese;[65] ma la sua asserzione fondamentale è che la tecnica wagneriana induca lo spettatore a una fruizione passiva, finendo per anticipare la logica della musica da film. Conseguenza del *Gesamtkunstwerk* sarebbe allora il cinema, ossia il prodotto per eccellenza di quell'industria culturale cui il progetto wagneriano mirava, nelle intenzioni, a opporsi (e che Adorno aborre poiché le sue forme di produzione non emancipano l'uomo, ma al contrario lo sottomettono al potere del capitale). Il *Leitmotiv* assumerebbe allora una funzione assimilabile alle finalità persuasive e di assoggettamento tipiche del *battage* pubblicitario:

> Il pubblico delle opere *monstre* che durano molte ore, considerando anche la rilassatezza del borghese durante il suo tempo libero, si lascia travolgere dalla corrente; la musica, come impresario di se stessa, lo martella col suo strepito e le innumerevoli ripetizioni.[66]

La tesi di Adorno è che Wagner mortifica l'ascolto consapevole e abbaglia gli spettatori con «l'ebrietà tecnologica» di una musica che si fa «commentario della scena», come nel film. Parafrasando il titolo completo de *La nascita della tragedia*, il filosofo tedesco arriva così ad affermare che «l'entusiasmo del giovane Nietzsche ha frainteso l'opera dell'avvenire: in essa avviene la nascita del film dallo spirito della musica».[67]

Come già detto, Adorno coglie lucidamente l'alterità di Wagner rispetto al cammino logico-deduttivo del sinfonismo classico, ma i suoi presupposti sociologici e la sua pregiudiziale germanofonia lo portano a una sostanziale svalutazione di tale alterità. Diverso è invece l'atteggiamento di Alessandro Baricco nel momento in cui, in un libro famoso e discusso, prende in esame «l'identità anfibia» del sinfonismo mahleriano. E poiché le sue considerazioni, seppur riferite a Mahler, si adattano perfettamente

65 «Quanto la musica di Wagner, come stile, è enfaticamente sviluppata, altrettanto poco questo stile riesce sistema nel senso della compiutezza logica, consequenziale, secondo la semplice immanenza del tutto e delle parti. Ma proprio ciò ha il suo aspetto rivoluzionario […]. Egli non più accetta il cosmo intatto delle forme borghesi […]. La raffigurazione formale antitipica di Wagner […] ha reso il materiale incomparabilmente più sciolto per il compositore di quanto mai fosse stato prima […]: l'idea della prosa in musica proietta la sua ombra in avanti, in quanto il cerchio magico della simmetria viene spezzato» (T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 56).

66 *Ivi*, p. 43.

67 *Ivi*, p. 101.

al sistema wagneriano – e proprio nella direzione indicata da Adorno –, ne riportiamo un ampio stralcio:

> La sinfonia classica si muoveva secondo un rigoroso sistema autolegittimante e chiuso. Il suo divenire era dedotto da un materiale di partenza, in sé relativamente esiguo, che si muoveva sulle linee dettate dalla logica musicale, vagabondando in zone limitrofe per poi tornare a se stesso. Per quanto potesse essere un cammino variegato e immaginifico, la sua struttura era sostanzialmente controllata: nulla cadeva al di fuori del cerchio tracciato dalla logica musicale. La musica era legge e confine di se stessa […]. Più volte la riflessione critica ha descritto […] Mahler come l'artefice capace di aprire le strutture della sinfonia, accogliere l'invasione di forze esterne e poi richiudere il tutto, trovando un nuovo ordine superiore ancora legittimabile da una certa logica musicale […]. Di fatto, le sinfonie mahleriane suonano tanto più affascinanti quanto più denunciano smagliature nel lavoro di sutura delle ferite da esse stesse aperte […]. Quello che c'è di geniale in esse è l'atteggiarsi a crocevia aperti in cui transitano eventi sonori. Il fatto che poi riescano o meno a controllare quel traffico nel rassicurante profilo di un qualche ordine formale è una eventualità non così importante […]. Di fronte a quella invasione Mahler intuisce che in essa crepita una spettacolarità inedita: e lo coglie una tentazione: metterla in scena […]. Nel momento in cui si schiera dalla parte del *narrare* Mahler incontra un utile alleato: il poema sinfonico. Un genere che si era ormai affermato come alternativa al sinfonismo classico, incontrando favori sempre crescenti tra il pubblico. Esso incarnava nel modo più elementare l'idea di uno spettacolo sinfonico che non si appoggiasse solo all'astratta ed esoterica logica musicale, ma accogliesse dall'esterno un elemento che ne dirigesse il cammino […]. Quel particolare prodotto sinfonico aveva messo a punto tecniche relativamente raffinate di narrazione: è ad esse che guarda Mahler quando sceglie la via della spettacolarità e del racconto […]. Il fatto che il sinfonismo mahleriano sia divenuto modello per una certa corrente della musica da film – quando non è diventato esso stesso, *tout court*, colonna sonora – non manca di infastidire i critici benpensanti […]. È invece una spia significativa. Essa intuisce uno dei tanti meccanismi della spettacolarità mahleriana: la capacità di far retrocedere la musica a fondale, scenografia, commento. Sembra un tratto regressivo, e preso isolatamente lo è. Ma occorre capire che quel movimento, intrecciato a tanti altri, ottiene di dare al palcoscenico sonoro una profondità e un pluralismo di livelli mai tentati prima […]. Ciò che nel cinema si realizzerà con la scelta delle inquadrature e con la tecnica del montaggio, Mahler l'ottiene usando, oltre al materiale tematico, la tavolozza, arricchita fino all'estremo, dell'orchestra. Ogni figura sonora, concretizzata in un determinato profilo timbrico, diventa al contempo personaggio e inquadratura particolare di quel personaggio. Primi piani, controcampi, campi lunghi: ogni volta la scrittura mahleriana indica un personaggio e contemporaneamente detta il modo di guardarlo, lo dispone in un preciso punto di uno scenario grandioso che lavora a livelli diversi […]. Lo spettacolo si muove per sequenze quasi visive, comunque narrative. È un mon-

> taggio vero e proprio: che rispetto a quello cinematografico ha perfino un'arma in più: la possibilità di montare simultaneamente scene differenti o addirittura contraddittorie […]. È importante notare come allo spettatore esso chieda un tipo di atteggiamento, di decodifica, di fruizione, molto vicino a quello del cinema. Non è un caso se le sinfonie mahleriane risultano molto più accessibili al pubblico di oggi che a quello che le vide nascere: lo spettatore moderno ha imparato dal cinema la logica che le tiene insieme. Il pubblico mahleriano […] è un pubblico largamente inconsapevole delle alchimie costruttive della scrittura mahleriana ma prontissimo a stordirsi nella spettacolarità dei suoi triller sonori […]. Poiché accanto ad esso sopravvive una minoranza di ascoltatori più consapevole che ancora apprezza in quella musica l'elaborazione colta ed estrema di forme e linguaggi della tradizione, la platea mahleriana diventa l'esatto riflesso sociologico dell'identità anfibia di quella musica.[68]

«Anfibia», come quella di Mahler, è la musica wagneriana: da un lato si muove per sequenze visive e narrative e ricerca un'inedita spettacolarità, dall'altro non rinuncia all'esigenza di richiudere il tutto in un ordine superiore ancora assimilabile alla logica musicale beethoveniana, al punto che un compositore come Arnold Schönberg – che di quella logica si considererà il legittimo erede – potrà concludere il celebre saggio *Composizione con dodici note* con le seguenti parole:

> Nella musica non c'è forma senza logica e non c'è logica senza unità. Penso che quando Richard Wagner introdusse il suo *Leitmotiv* – con lo stesso scopo con cui io ho introdotto la mia Serie Fondamentale – deve aver detto: "Che l'unità sia fatta".[69]

L'abbondanza di motivi necessaria a reggere un dramma delle dimensioni dell'*Anello* rischiava di rendere disorganica e ingarbugliata la trama sinfonica, ma la tecnica impiegata consentì al compositore di aggirare l'ostacolo: una rete di parentele tematiche, infatti, lega insieme i *Leitmotive* del *Ring*, collegando fra loro, in rapporti di filiazione percettibili o sotterranei, anche temi associati a referenti molto diversi. Da un nucleo originario di cinque motivi archetipici – due elementi naturali in opposizione tra loro (l'Acqua e il Fuoco), due simboli dell'antinatura (l'Anello e la Lancia) e una forza redentrice (l'Amore) – si dipartono altrettanti alberi genealogici,

68 A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Garzanti, Milano 1999, pp. 86-95.

69 A. Schönberg, *Composizione con dodici note*, in Id., *Stile e Idea*, tr. it. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 105-140: 140.

«in un mondo di riferimenti poetico-musicali dove tutto finisce per parere collegato con tutto».[70]

Se da un lato, come scrive Adorno, la logica musicale risulta in Wagner «afflosciata, e sostituita da una sorta di gesticolare»,[71] dall'altro l'inclusione dei singoli *Leitmotive* in insiemi leitmotivici, il loro riferimento a matrici comuni rientrano in categorie logico-musicali. Il procedimento di derivazione di un motivo da un altro riconduce proprio al concetto schönberghiano di variazione evolutiva (*entwickelnde Variation*) e soddisfa le leggi della coerenza musicale. Ciò a prescindere dall'essere tali connessioni motiviche evidenti all'ascolto o avvertibili in modo inconscio. Schönberg ci ha insegnato, infatti, a non considerare i limiti della comprensibilità come limiti della coerenza: «La distinzione tra evidenza e latenza è in Schönberg vistosa, al punto da rappresentare una novità nella storia del concetto di logica musicale».[72]

Nelle pagine seguenti si tenterà pertanto di dar ragione anche di quest'aspetto, costitutivo e fondamentale, del sistema wagneriano, mostrando come tutti i motivi conduttori facciano parte di uno stesso tessuto connettivo.[73] Il lettore sarà così guidato «tra le innumerevoli tessere componenti la colossale variazione in sviluppo che Wagner, colmandola di forza simbolica, deriva dal principio del lavoro tematico beethoveniano e trasferisce nel tessuto del dramma musicale con funzione di commentario epico ovvero di potenziamento della gestualità scenica».[74] Bortolotto tende a svalutare l'efficacia di quest'operazione:

---

70 C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 125. Un'analisi della struttura tematica del *Ring*, con individuazione delle 'famiglie' di motivi e delle varianti generate da un ristretto repertorio di temi fondamentali, è condotta da Deryck Cooke in *An Introduction to "Der Ring des Nibelungen"*, utilissima guida audio – corredata di ben 193 esempi sonori – realizzata nel 1968 come supporto all'incisione integrale DECCA diretta da Georg Solti. Le note di cui erano dotati gli LP originali contenevano una trascrizione completa del commento audio di Deryck Cooke, con relative citazioni musicali, mentre la più recente realizzazione in formato doppio CD (DECCA 1995) conserva in stampa esclusivamente gli esempi musicali.

71 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 45.

72 M. Mastropasqua, *Logica musicale. Storia di un'idea*, Bononia University Press, Bologna 2011, p. 154.

73 Una visione d'insieme della struttura tematica del *Ring* offrono le tavole genealogiche in appendice, per la cui realizzazione grafica ringrazio Walter Vitale.

74 M. Giani, *Letture*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 273-279: 276.

> I commentatori si sono accaniti, non senza qualche risultato, nello stabilire le infinite derivazioni fino a costituire famiglie tematiche. Tanto sforzo riesce, per l'ascoltatore anche più attento della Tetralogia, inutile affatto: in quanto tali derivazioni non possono essere notate, avvenendo magari a distanza di ore dall'enunciazione originaria; né l'ascolto ne ha alcun bisogno.[75]

Non siamo d'accordo: se Adorno denuncia che nel *Musikdrama* wagneriano «lo spettatore è sollecitato a passività, scaricato dal 'lavoro' e in tale stato ridotto a mero oggetto dell'effetto estetico»,[76] riteniamo che il compito di una 'guida' debba essere, al contrario, quello di consentire all'ascoltatore di prendere coscienza della serrata concatenazione drammatica e musicale dell'opera gigantesca, con tutta la complessità di pensiero musicale che essa racchiude.

Il procedimento di Wagner non rimane, del resto, astrattamente tecnico: dietro l'appartenenza dei vari *Leitmotive* all'una o all'altra famiglia tematica ci sono sempre – come si vedrà – motivazioni e significati ben precisi. La questione sarà allora considerata sia dal punto di vista *strutturale* che *drammaturgico*. Si eviterà così di fissare i *Leitmotive* in un mero elenco, entrando invece nel merito delle connessioni ordite da Wagner e della loro funzione esegetica. Solo in questo modo, come il compositore scriveva a Liszt nella citata lettera del 21 novembre 1851, la sua «favola» può essere colta «in tutto il suo significato più ampio e profondo».

Al di là dei legami genealogici, si cercherà inoltre di render conto anche del 'divenire' dei motivi conduttori, cioè di come essi si trasformino man mano che il dramma precipita. Come scrive infatti Bortolotto, «Il sistema motivico del *Ring* non è un albero genealogico: è un cosmo in divenire».[77] Assieme all'intreccio tematico è pertanto necessario considerare altre componenti per cogliere i nessi fra drammaturgia, configurazione melodica e armonica, scelte agogiche e dinamiche, timbrica strumentale; e riuscire in tal modo – come scrive Renzo Cresti – «a mettersi in sintonia con quel *quid* ineffabile che è l'*aura* di un'opera d'arte».

> Wagner usa l'orchestra per commentare lo svolgersi dei fatti e inserirli in una «atmosfera»; è nei meandri (psichici) indicibili della musica strumentale

75 M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 240.
76 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 83.
77 M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 241. A tal fine sarebbe istruttivo riportare in appendice le *varianti* piuttosto che le *costanti* leitmotiviche, ma ciò determinerebbe una proliferazione spropositata delle esemplificazioni musicali Di tali varianti si dirà comunque nel corso della trattazione, lasciando al lettore la possibilità di un riscontro in partitura o semplicemente all'ascolto.

che si crea l'*aura* e la comunicazione delle energie emotive poi narrate o rivelate dal canto […]. La metolodologia analitica deve tendere ad *abbracciare* l'opera, a con-prenderla nel suo *humus* e pathos, oltre che nella sua presenza segnica.[78]

Nell'*Epilogischer Bericht* (*Rapporto a mo' d'epilogo*), un testo del 1871 in cui ricostruisce *a posteriori* la genesi del *Ring*, Wagner scrive:

> Con l'Oro del Reno m'incamminai subito su una strada lungo la quale dovevo dapprima trovare i plastici motivi di natura che poi attraverso un'elaborazione sempre più individuante sarebbero andati via via assumendo il ruolo di vettori dei flussi di passione che percorrono l'articolatissima vicenda e dei caratteri che in essa si manifestano.[79]

A partire dal primo dei *Naturmotive* ci addentreremo allora nell'universo sonoro e drammaturgico del *Ring* per osservarne i dettagli compositivi e districarne la complessità dei significati. «Quanto alle finezze più recondite della partitura, – notava Bernard Shaw – la loro scoperta mantiene vivo l'interesse nelle audizioni ripetute, e dà all'*Anello* una inesauribilità beethoveniana».[80]

78 R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. XII.
79 Cit. in C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 133. Il termine 'plastici' va qui inteso nel senso di 'plasmabili', 'malleabili'.
80 G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., p. 120.

DAS RHEINGOLD

> *L'elemento poetico in Wagner si mostra in ciò, che egli pensa per fatti visibili e sensibili, non per concetti, cioè che egli pensa miticamente, così come ha sempre pensato il popolo.*
>
> *Alla base del mito non sta un pensiero, come presumono i figli di una cultura ammanierata, bensì è esso stesso un pensare; esso esprime una concezione del mondo, ma nella successione di fatti, azioni, dolori.* L'Anello del Nibelungo *è un enorme sistema di pensiero senza la forma concettuale del pensiero.*[1]

La musica dell'*Oro del Reno*, prologo dell'*Anello del Nibelungo*, fu composta dall'autunno del 1853 alla primavera del 1854. A quest'atto unico d'inaudita ampiezza – circa due ore e mezzo di musica senza interruzione – e alle quattro scene in cui si suddivide è riservata la narrazione mitica delle origini, dove agiscono creature primordiali e sovrannaturali e si assiste alla caduta da uno stato iniziale di perfezione. Vi fanno la loro prima comparsa, in una tessitura assai meno fitta che nei drammi successivi, i *Leitmotive* fondamentali, destinati in seguito a essere ripresi, elaborati e intrecciati fra loro.

> Nel *Rheingold* i motivi devono essere «plastici», elementari, raggruppabili in poche famiglie nettamente distinte, perché il ruolo del mito, come Wagner lo intende, è di visualizzare la struttura elementare dell'universo nei suoi conflitti oppositivi, da cui poi discenderanno, «per li rami» delle generazioni, i nodi delle contraddizioni radicate nella storia e nel reale […]. Essendo legati a oggetti, personaggi o concetti, i motivi musicali del *Ring* sono introdotti man mano che la vicenda lo giustifica: all'inizio sono troppo pochi per poter sostenere un tessuto continuo di apparizioni. Un sistema in rodaggio, dunque. Eppure, queste stesse difficoltà contribuirono a dare al *Rheingold* un suo colore particolare,

1 F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, in Id., *Scritti su Wagner*, tr. it. di S. Giametta, Adeplhi, Milano 1979, pp. 79-160: 135.

> che è – appunto – quello degli inizi, dell'apparizione plastica ed enfatica degli elementi tematici essenziali. La struttura un po' discontinua, in cui i momenti-chiave emergono in piena luce dopo una preparazione neutra – un recitativo, un flusso non caratterizzato – finisce per evidenziare ogni nuovo motivo importante al momento della sua apparizione, per scolpirlo nella memoria, per avvolgerlo nell'aura di una genesi carica di emozione.[2]

La prima scena del *Rheingold* sta alle tre successive come l'intera Vigilia sta all'azione drammatica contenuta nella trilogia che segue: rappresenta cioè un primo stadio immerso in un tempo mitico, anteriore al racconto vero e proprio. L'azione è ambientata nelle profondità del fiume Reno, in un regno acquatico primordiale dove nuotano felici le figlie del Reno – tre ondine nelle cui figure si antropomorfizza la natura acquatica – custodi dell'oro che giace negli abissi. Come insegna la psicoanalisi, l'acqua, uno dei simboli più ricorrenti dell'inconscio, caratterizza l'ambiente prenatale; è metafora della figura materna. Essa determina l'insorgere di 'fantasie regressive' che finiscono col vagheggiare il rapporto di calore protettivo e di appagante dipendenza all'interno del grembo materno. La perfezione amniotica di questa prima scena è pertanto come una beata infanzia dell'universo, come un paradiso perduto anteriore all'inganno della coscienza e ai traumi della storia.

Ma un ulteriore stacco temporale, marcato musicalmente dalla cesura che introduce *ex abrupto* il canto delle figlie del Reno, separa a sua volta questa prima scena dal Preludio che la precede: una pagina visionaria che

2 L. Zoppelli, *Cosmogonia politica: "Das Rheingold" e le forme del mito*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2011, pp. 13-25: 18-19. In un coevo e più ampio saggio, Zoppelli si sofferma ulteriormente sulla «discontinuità calcolata» adottata da Wagner nel trattamento motivico del *Rheingold*, secondo il sintagma «preparazione/apparizione». Il che, a suo dire, più che la spia di un sistema ancora da affinare sarebbe un'intenzionale strategia retorica, volta a conferire a ogni nuova apparizione tematica un'aura epifanica e a fissare chiaramente i tratti della realtà. Inoltre, laddove nei drammi successivi il *Leitmotiv* svolge una funzione di riflessione, di commento, di arricchimento cognitivo, nell'*Oro del Reno* si limita spesso a designare l'oggetto o il concetto al quale rinvia, proprio come una ridondante «etichetta». A detta di Zoppelli, anche questa caratteristica è funzionale alla narrazione mitica, riallacciandosi ai modi dell'epica arcaica che, radicata com'era nella comune cultura orale, si strutturava come un montaggio di epiteti fissi e di formule condivise. L'arcaismo così ottenuto contribuisce, assieme alla discontinuità del flusso sinfonico e al gioco di «stop and go», a fare dell'*Oro del Reno* «une phénoménale machine des origines». Cfr. L. Zoppelli, *Le héros tragique et le héros stupide: modèle de genres, dispositifs dramaturgiques et traditions opératiques dans "L'Anneau du Nibelung"*, «Annales Suisses de Musicologie», n. 31, 2011, pp. 85-122: 89-92.

si fa metafora dell'alba del mondo; e le cui prime battute sembrano farci udire quel Suono primordiale che presso tutte le civiltà è la prima forza creatrice e il principio di tutte le cose.

> Egli non sapeva ancora […] che non avrebbe potuto cominciare, per così dire, in *medias res*. Non sapeva che in un modo stupendo sarebbe stato costretto a risalire all'origine dell'origine, al fondo primordiale delle cose, alla cellula iniziale, al preludio del preludio; che suo compito sarebbe stato di comporre una cosmogonia musicale, un cosmo mitico fornito di una vita organica, ricca di profondo pensiero: il poema visivo e sonoro del principio e della fine del mondo.[3]

Hermann Hesse, nel suo romanzo più celebre, racconta l'iniziazione di Siddharta ai segreti del fiume e dell'acqua che scorre, a fianco del barcaiolo Vasudeva:

> Spesso sedevano insieme di sera su un tronco presso la riva, e tutti e due ascoltavano l'acqua, che per loro non era acqua, ma la voce della vita, la voce di ciò che è ed eternamente diviene.[4]

Nel Preludio dell'*Oro del Reno*, nucleo originario del colossale progetto della Tetralogia, Wagner evoca il fiume del divenire e l'unità nella molteplicità mediante un flusso musicale che si muove tutto dentro il suono originario (un profondo Mi bemolle tenuto dagli otto contrabbassi):

> L'universo wagneriano nasce da un suono primigenio. Possiamo scegliere di identificare questo primo suono come un mi bemolle grave suonato dai contrabbassi. Ma in teatro il suono emerge come *suono*, e non ancora come musica, in altre parole in un modo che precede e sfugge ogni classificazione. Il *Rheingold* si apre con una misteriosa transizione dal nulla a qualcosa, e niente più. Questo evento dura un tempo sufficiente perché noi comprendiamo che ciò che stiamo vivendo non è ancora musica, e questa sensazione non ha precedenti nell'esperienza musicale.[5]

Questo suono originario, talmente profondo da apparire amorfo e indistinto, si protrae per 136 battute e rimane immobile per l'intera durata del preludio («un *monstrum* nella storia della musica occidentale, così forte-

3 T. Mann, *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, cit., p. 71.
4 H. Hesse, *Siddharta*, tr. it. di M. Mila, Adelphi, Milano 1987, p. 128.
5 M.P. Steinberg, *Proiezione e interazione: verso una nuova drammaturgia del "Ring"*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 147-159: 147.

mente dominata dal movimento armonico»).[6] A questo lungo pedale si aggiungono man mano gli altri suoni forniti dai suoi stessi armonici naturali (le risonanze secondarie contenute per legge acustica in ogni suono), in una sorta di genesi cosmica che è al contempo genesi della musica (o meglio, della base armonica della musica occidentale): dapprima la quinta (Si♭), introdotta dai fagotti dopo quattro misure; quindi, alla diciassettesima battuta, la terza (Sol), a completare la triade perfetta di Mi bemolle maggiore. A questo punto la quiete primordiale incomincia ad animarsi, giacché la triade, nel momento stesso in cui viene completata, si dispiega in un arpeggio che otto corni in canone, col loro timbro fasciato di lontananza, echeggiano magicamente su un cullante ritmo di 6/8, come in un lento risvegliarsi della natura. Del motivo della NATURA PRIMORDIALE, infatti, si tratta: una cellula di enorme importanza nell'intera Tetralogia, che con l'aggiunta di note di passaggio perviene dopo 48 battute alla sua forma definitiva, ai fagotti e poi ai clarinetti [ESEMPI 1A E 1B].[7] Sovrapponendosi al motivo dell'ONDEGGIAMENTO (un arpeggio dei violoncelli sempre sulla triade di Mi bemolle, dapprima in terzine di crome e poi in più rapide sestine di semicrome) [ESEMPIO 2A] diventa la traduzione sonora del divenire e dello scorrere dell'acqua: uno degli elementi della natura empedoclea e – come si è detto – uno dei cinque motivi archetipici del *Ring*.

> Se siamo dei buoni wagneriani, se impariamo i nostri *Leitmotive* e continuiamo a richiamarli alla mente, sappiamo che questa musica dovrebbe rappresentare il Reno. Questa idea però è interessante solo se comprendiamo il valore mitico del Reno quale presunto luogo originario del mondo: il mondo prima del linguaggio e prima del significato.[8]

Il moto ondoso delle sestine di semicrome (figurazione che nella Tetralogia tornerà più volte a raffigurare varie forme della natura in movimento) gradualmente si anima, s'ispessisce per l'addensarsi degli strumenti e raggiunge progressivamente il registro acuto, come in un passaggio dalle tenebre verso la luce (ai violoncelli si aggiungono le viole, i violini secondi e infine i violini primi). Il flusso, tuttavia, si muove sempre dentro il suono

6 M. Brighenti, *"L'Oro del Reno": genesi e caduta*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 135-143: 136.

7 Se, com'è noto, la triade perfetta è ricavata dai primi sei suoni della risonanza acustica naturale, alla misura 49 Wagner introduce l'intervallo di seconda presente tra le armoniche 7 e 8, 8 e 9, 9 e 10.

8 M.P. Steinberg, *Proiezione e interazione: verso una nuova drammaturgia del "Ring"*, cit., p. 147.

primordiale e l'originaria triade di tonica.[9] La musica, insomma, compie apparentemente un percorso ma rimane immobile, come negli spettralismi novecenteschi di cui può considerarsi antesignana: «L'effetto progressivo è d'una penetrazione sempre più fonda del suono allo stato nascente: una sorta di sventagliamento che tocca orizzonti sempre più estesi».[10] Se oggi, a distanza di molti anni, l'orizzonte del musicale si è enormemente ampliato, è però «indubbio che qui la musica pensata sia significante proprio in quanto rappresentazione, quinta di teatro come lo stesso Wagner ebbe a dire, ovvero fantasmagoria».[11] Già Thomas Mann sottolineava come questa non fosse musica nel senso di Bach, di Mozart o di Beethoven:

> Era troppa pretesa chiamar musica l'accordo di Mi bemolle che costituisce il preludio dell'*Oro del Reno*. Non era musica, ma un'idea acustica: l'idea del principio di tutte le cose. Era lo sfruttamento prepotente e dilettantesco della musica per la rappresentazione di un'idea mitica […]. Orbene: il genio di Richard Wagner è proprio fatto dei suoi dilettantismi. Ma di quali meravigliosi dilettantismi! Wagner è uno di quei musicisti che convertono alla musica anche i meno musicali. Questa è forse una riserva per gli esoterici e gli aristocratici dell'arte, ma che dire, se fra i non musicali troviamo uomini ed artisti come Baudelaire?[12]

Alla fine del Preludio, nel momento culminante in cui agli arpeggi fluviali degli archi si sovrappone, ai legni, un profluvio di scale ascendenti di Mi bemolle maggiore che saturano lo spazio sonoro e sembrano debordare, si apre il sipario e si ode di colpo, nella voce di Woglinde, il motivo delle FIGLIE DEL RENO [ESEMPIO 3]: la cosmogonia del prologo sinfonico e la

9 Marco Brighenti riconduce l'intuizione wagneriana al panteismo naturalista di Spinoza e, soprattutto, al concetto goethiano di *Urphäenomenon*, grazie al quale l'opera produttrice della natura è sottratta sia al disegno teleologico provvidenziale che alla pura casualità: «Esso è il centro produttore di forme interno, l'impronta originaria di una natura che si sviluppa per una serie di derivazioni e complicazione di una forma originaria. Il Mi bemolle grave che coi suoi armonici crea il cosmo all'inizio del *Ring* corrisponde perfettamente al concetto di *Urphäenomenon*, che si accresce […] secondo la sua forma originaria» (M. Brighenti, *Richard Wagner filosofo e poeta*, cit., p. 26).

10 M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 231.

11 *Ivi*, p. 230. Che la musica di Wagner tenda alla fantasmagoria, all'«inganno acustico» fondato sul primato della sonorità strumentale, è una celebre affermazione di Adorno: «Le grandi fantasmagorie, che sempre di nuovo appaiono nell'opera wagneriana […] sono legate al medium del suono» (T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 84). Si tornerà più avanti sulla questione.

12 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., pp. 18-19.

dimensione scenica si toccano ma non si raccordano, appartenendo a stadi diversi del racconto mitico.

> Il passaggio al mondo del linguaggio e del significato […] avviene improvvisamente con l'ingresso della prima Figlia del Reno, e la scissione si verifica come uno shock […]. A questo punto l'azione del *Ring* si mette in moto, e per l'ascoltatore, trascorsi solo pochi minuti dall'inizio di questa epopea […], qualcosa è già finito, qualcosa è già perduto: lo stato di natura; il mondo prima del tempo. È come se ci fosse stato concesso un brevissimo rientro in un Eden biologico, nella nostra stessa infanzia, nella cognizione che precede il linguaggio. Tutto questo lo comprendiamo solo quando è passato, e lo comprendiamo attraverso la malinconia della perdita che permea tutta la realtà terrena.[13]

Nattiez, che rilegge l'intreccio della Tetralogia come illustrazione mitica e artistica di quanto contemporaneamente esposto da Wagner negli scritti teorici (in ciò oltrepassando forse le intenzioni dell'autore), afferma che «l'inizio dell'*Oro del Reno* evoca la nascita non solo della musica, ma della musica pura, assoluta, *isolata*, colei che attende, per concorrere all'opera d'arte dell'avvenire, la fusione con le sue altre due sorelle elleniche».[14] Le tre figlie del Reno sarebbero quindi le tre sorelle del saggio teorico, colte, ad apertura di sipario, nella loro felice unione originaria.[15]

Rimasto finora immobile, l'accordo di Mi bemolle trapassa finalmente in quello costruito sul quarto grado della scala (La bemolle), sul quale le figlie del Reno – tre come le note dell'accordo perfetto – intonano la loro soave melodia pentatonica (sulle note Fa-Mi♭-Do-Si♭-La♭) in un cullante ritmo di 6/8. La triade perfetta (La♭-Do-Mi♭) rimane il fattore strutturale di riferimento, sia nei sottostanti arpeggi in sestine di semicrome eseguiti dai violini, sia nella melodia che ne costituisce una variante vivificata dalle appoggiature. E nella pentafonia del canto, che di per sé rimanda a qualco-

13 M.P. Steinberg, *Proiezione e interazione: verso una nuova drammaturgia del "Ring"*, cit., pp. 147-148.

14 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 62.

15 Riallacciandosi a un saggio del musicologo berlinese Tibor Kneif (*Zur Deutung der Rheintöchter in Wagners "Ring"*, in «Archiv für Musikwissenschaft», a. XXVI, n. 4, 1969, pp. 297-306), Nattiez osserva che «le figlie del Reno entrano in scena secondo la successione Woglinde-Wellgunde-Flosshilde, analoga all'ordine *Tanzkunst* (la danza), *Tonkunst* (la musica) e *Dichtkunst* (la poesia) dell'*Opera d'arte dell'avvenire*. Così il parallelismo W-W-F / T-T-D starebbe a indicare una similitudine tra le tre figlie e le tre sorelle. Il cambiamento del nome delle sorelle, che nella bozza in prosa del marzo 1852 si chiamavano ancora Bronnlinde, Flosshilde e Wellgunde, dimostra chiaramente che Wagner ha perseguito un fine preciso» (*Ivi*, p. 64).

sa d'infantile e di primordiale,[16] s'incarna la seduttiva innocenza di queste divinità elementari.

> Ma, prima ancora che con le note, qui Wagner fa musica già con le parole delle ninfe: una sinfonia di suoni vocalici (*ei*, *a*, *o*, *e*, *ie*) rinserrati in una fittissima trama di allitterazioni 'acquatiche' sulla *w* di *Wasser* ('acqua': *wogen* 'ondeggiare', *Welle* 'onda', *wallen* 'fluire', 'fluttuare' ecc.) e sulla *l* (una liquida, secondo la terminologia fonetica). Gli stessi nomi delle tre figlie del Reno partecipano a questa celebrazione dell'elemento liquido: Woglinde da *wogen*, Wellgunde da *Welle* e Flosshilde da *fließen* 'scorrere'. Particolarmente intrigante è la relazione etimologica *Woge-Wiege* ('onda' – 'culla'), che spiega perché Wagner chiamasse il canto di Woglinde la «ninnananna del mondo».[17]

Le prime parole di Woglinde («Weia! Waga! […] / Wagalaweia! / Wallala weiala weia!») sono suoni senza significato, atti ad esprimere il sentimento allo stato puro, pre-articolato, così come teorizzato da Wagner in *Opera e dramma*.[18] Già in questo canto è inoltre presente una peculiare cellula ritmica – croma puntata, semicroma e croma – che si ritroverà in seguito, con significative varianti, nei ritmi delle incudini del Nibelheim, nella cavalcata delle Valchirie, nella fanfara del corno di Siegfried e durante il suo lavoro nella fucina, nel canto dell'uccelletto della foresta e in altri

16 «Già all'epoca di Wagner, questa scala è considerata un tratto tipico dei *Naturvölker*, dei popoli 'primitivi'» (J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 64).

17 R. Pecci, *"Das Rheingold", libretto e guida all'opera*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2011, pp. 47-132: 57. È Cosima ad annotare nei suoi diari, in data 17 luglio 1869, l'espressione «Wiegenlied der Welt» adoperata da Wagner (C. Wagner, *Die Tagebücher*, ediert von M. Gregor-Dellin und D. Mack, München-Zürich, Piper 1982, vol. 1, p. 129).

18 «Il più originario organo con il quale l'uomo interiore si manifesta è però il *linguaggio dei suoni*, quale espressione la più spontanea del sentimento interno stimolato dall'esterno. Un modo di esprimersi simile a quello che oggi è proprio unicamente degli animali fu in ogni caso anche il primo che l'uomo ebbe; e noi possiamo in ogni momento raffigurarcelo, conforme alla sua essenza, non appena escludiamo dalla nostra lingua le consonanti, e lasciamo risuonare solo i suoni vocalici. In queste vocali, quando le pensiamo spogliate dalle consonanti, ed immaginiamo annunciato in esse solo l'alternarsi vario e intensificato di sentimenti interiori secondo il loro diverso contenuto, doloroso o giocondo, noi ci facciamo un'immagine del primitivo linguaggio umano dei sentimenti, in cui l'affettività eccitata e intensificata poteva certamente manifestarsi soltanto in una disposizione di suoni vocalici espressivi, che doveva presentarsi totalmente da se stessa come melodia» (R. Wagner, *Opera e dramma*, cit. p. 193).

casi ancora, tutti in qualche modo legati dal sema unificante dell'«attività fisica» che in quest'Eden primordiale è ancora libera e giocosa.[19]

A un certo punto, mentre Woglinde e Wellgunde guizzano leggiadre tra i flutti – e in orchestra dilaga il tema dell'Ondeggiamento – Flosshilde le ammonisce: «Mal custodite / il sonno dell'oro! / Vegliate meglio / il letto del placido dormiente, / o sconterete tutte due il gioco!».[20] Quest'immagine dell'oro dormiente nelle acque primordiali – del cui profondo significato si dirà più avanti – è creazione tutta wagneriana: non esiste, infatti, nelle fonti nordiche, dove l'oro appare sin dall'inizio come il tesoro dei Nibelunghi.[21]

L'eufonia di quest'idillio fluviale è a un certo punto turbata dall'irrompere, ai fagotti e agli archi gravi, di un motivo grottesco e ritmicamente claudicante, successivamente contrassegnato da ripetute acciaccature e da rapide cellule cromatiche che intorbidano la purezza diatonica dell'esordio: il deforme ALBERICH, uno dei nibelunghi abitanti nel ventre della terra, è sbucato da un crepaccio per spiare le seducenti creature acquatiche, con le quali brama accoppiarsi. Per Nattiez è la personificazione dell'ebreo venuto «a spezzare la bella unità naturale e originale delle tre arti sorelle»:[22]

> Se si rilegge *Il giudaismo nella musica*, la similitudine con Alberich è inequivocabile […]. Notiamo innanzi tutto, nel caso dell'aspetto fisico e del linguaggio, che Wagner parla dell'effetto prodotto dalla vista degli ebrei o dall'ascolto della loro lingua.[23] Le figlie del Reno hanno appunto la funzio-

19 Cfr. F. Orlando, *Proposte per una semantica del Leit-motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. IX, n. 2, 1975, pp. 230-247.

20 R. Wagner, *L'Oro del Reno*, scena I, in Id., *Tutti i libretti d'opera*, a cura di O. Cescatti, Garzanti, Milano 1992, p. 438. Il monito, sottolineato da un'improvvisa triade di do minore, non sortisce tuttavia alcun effetto.

21 Lo stesso abbozzo in prosa del 1848 così iniziava: «Dal grembo della Notte e della Morte ha preso vita una stirpe dimorante nel Nibelheim, ossia in tenebrose fenditure e caverne sotterranee. Costoro son detti i Nibelunghi: febbrili, instancabili essi scavano nelle viscere della terra come vermi in un corpo morto: fondono, temprano e battono duri metalli» (cit. in E. Newman, *Le opere di Wagner*, cit., pp. 430-431).

22 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 68.

23 «Dobbiamo spiegarci la natura di questa involontaria ripugnanza che la personalità e l'essenza degli Ebrei suscitano in noi, così da giustificare questa istintiva e spontanea avversione come qualcosa che riconosciamo essere più forte e più potente della volontà di liberarci da essa […]. Ma ciò che ci ripugna in modo particolare nel modo di parlare degli Ebrei è il loro accento […]. Quell'accento sibilante e stridulo, quel ronzio gracchiante a mezza bocca tipico del modo di parlare ebraico risultano del tutto sgradevoli ed estranei alle nostre orecchie» (R. Wagner, *Il giudaismo nella musica*, cit., pp. 21 e 27).

> ne di rendere l'impressione avvertita[24] […]. Questo «gracidar della voce», lo ascoltiamo nelle allitterazioni particolarmente aspre prestate ad Alberich. Per esempio: «Garstig glatter / glitschriger Glimmer! / Wie gleit'ich aus!»[25] […]. La musica che accompagna i versi citati […] è particolarmente tipica con i suoi ritmi, e con gli alambiccati cromatismi dello *stile* che Wagner vuole caricaturare. Soffermiamoci su un punto importante. Fin dal suo ingresso, Alberich è stato caratterizzato da delle sincopi, degli zoppicamenti ritmici, ma invano cercheremo un Leitmotiv di Alberich. Né Lavignac [1897], né il libretto con i *Leitmotive* pubblicato da Schott [Borghold 1980], né *Das Bich der Motive* [Anonimo, s. d.] ne fanno menzione. E Cooke non considera *Leitmotiv* di Alberico che una breve figura discendente di violoncelli […]. Alberich non ha diritto al *Leitmotiv*. Egli non è caratterizzato che da uno stile ridicolo e grottesco. Il fatto che Alberich incarni il terzo tratto dell'ebreo, cioè di colui che domina grazie al potere del denaro, sarà più che evidente nel seguito dell'opera.[26]

Prendendosi gioco del nano che le insegue annaspando e sdrucciolando sugli scogli – sugli 'scivolosi' disegni cromatici dei violoncelli indicati da Cooke come *Leitmotiv* di Alberich [ESEMPIO 4] e su grotteschi 'starnuti' di oboi, clarinetti, fagotti e corni –, le ondine si esibiscono a turno in un canto malioso e carezzevole che con Flosshilde assume quasi le fattezze di un pezzo chiuso:

---

24 «Puh! Che brutto!» esclamano le ondine alla vista di Alberich (mentre le sestine dell'Ondeggiamento s'intorbidano cromaticamente); poi Flosshilde ne nota con disgusto l'«acuto sguardo», l'«ispida barba», la «rosposa figura» e il «gracchio della voce» (cfr. R. Wagner, *L'Oro del Reno*, scena I, in Id., *Tutti i libretti d'opera*, cit., p. 442).

25 «Lurida liscia / viscida ghiaia! / Scivolo giù!» (R. Wagner, *Das Rheingold*, scena I, tr. it. di F. Serpa).

26 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., pp. 68-71. L'assenza di un *Leitmotiv* associato ad Alberich non è un'argomentazione probante, se si considera che neppure i sovrani dell'Olimpo nordico, il dio Wotan e la sua consorte Fricka, avranno un proprio *Leitmotiv*. La figura di Wotan, in particolare, sarà evocata dai simboli del suo potere – la roccaforte del Walhalla e la Lancia – e da icone sonore dei suoi stati emotivi (il Corruccio, la Disperazione, la Collera, l'Angoscia) più che da un motivo specificamente associato al personaggio, così come saranno l'odio e la brama di vendetta di Alberich a richiamarne l'oscura presenza lungo tutta la Tetralogia. Come scrive anzi Bernard Shaw, «I personaggi più importanti e più complessi non hanno un tema solo, attaccato come un'etichetta; ogni loro idea o aspirazione caratteristica ha il suo tema, che si ode quando l'idea ricorre nell'azione drammatica. E […] ciascuno prende differenti inflessioni, differenti coloriti e chiaroscuri, a seconda delle circostanze dell'azione» (G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., pp. 120-121).

> Da questo punto in avanti, le tre ninfe (ancora una volta nell'ordine Woglinde, Wellgunde e Flosshilde) mettono in atto un sadico meccanismo circolare, in quattro tappe ('adescamento / eccitazione di Alberich / derisione / reazione rabbiosa di Alberich'), che esaspera progressivamente la frustrazione del nano. Particolarmente crudele è il turno finale – e culminante – di Flosshilde, che irretisce il povero Alberich in una specie di mellifluo 'duettino d'amore'.[27]

Come in altri casi successivi, qui Wagner ricorre al formulario melodrammatico – che considera falso e artificioso – proprio per sottolineare l'inganno ordito dalle maliziose creature ai danni del malcapitato. E Nattiez, confrontando questo breve duetto con brani di Auber e Meyerbeer,[28] dimostra come siano qui parodiati la musica di divertimento e il *Grand-Opéra* in voga a Parigi:

> Ricordiamo che la critica in chiave economica di Wagner agli ebrei è strettamente legata alla denuncia del mercantilismo in cui è caduta l'opera moderna. Se Mendelssohn, malgrado tutte le critiche, suscita ancora in Wagner una certa simpatia, Meyerbeer è oggetto di tutto il suo astio.[29]

Scornato e inferocito, Alberich prorompe allora in un'esclamazione dolorosa su un doppio semitono discendente («Ahimè! Ahi ahi!») cui segue un inciso melodico («La terza, amabile, / anche lei mi ingannava?») in cui c'è già il *presentimento* del tema di Freia – la Venere nordica – da cui scaturirà a sua volta il grande *Leitmotiv* dell'Amore. Quest'ultimo dovrà tuttavia attendere il primo atto della *Valchiria* per sbocciare, giacché nell'universo duro e spietato dell'*Oro del Reno* l'amore non esiste, o esiste soltanto come amore negato, deriso, minacciato, calpestato.

Fondendo le loro voci in un insieme che, per quanto anomalo nell'ottica antioperistica di Wagner, è tuttavia giustificato dall'essere le loro individualità quasi inseparate,[30] le maliziose ondine si abbandonano a un trio canzonatorio – sul motivo delle Figlie del Reno – e continuano ad aizzare Alberich a dar loro la caccia. Questi riprende quindi il suo maldestro inseguimento fra gli scogli, accompagnato da una modulante transizione orchestrale in cui risuona per altre due volte il tema delle ondine e alla fine della quale affiora, ai legni, il breve motivo della MINACCIA (accordi di settima diminuita sulla cellula ritmica dell'attività fisica) [ESEMPIO 5], allor-

27 R. Pecci, *"Das Rheingold", libretto e guida all'opera*, cit., p. 60.
28 Il terzetto Pamela-Marchese-Milord dal primo atto di *Fra' Diavolo* (1830) e il duetto Valentine-Raoul dal quarto atto di *Les Huguenots* (1836).
29 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 71.
30 Sul modello mozartiano delle tre Dame del *Flauto magico*.

ché Alberich «si arresta, schiumante di rabbia, senza fiato e tende in alto il pugno chiuso contro le fanciulle» (così da didascalia).

L'erotica schermaglia s'interrompe all'improvviso nel momento in cui la luce del sole, penetrando nelle profondità delle acque, fa rilucere l'oro che giace negli abissi e, come dice Flosshilde, «gli bacia l'occhio / perché lo dischiuda». In questo magico momento di sospensione, una triade di Sol viene delicatamente animata da un ondulare dei violini divisi in tre, cinque, sette e infine otto parti («una di quelle favolose divisioni, nella natura intima del suono e del timbro, di cui la Tetralogia ci offrirà altri stupefacenti esempi»),[31] mentre uno, poi due e infine tre corni intonano il motivo dell'ORO DEL RENO [ESEMPIO 6]: questo, costituito da una semplice triade arpeggiata in cui rivive l'armonia della natura, suona inizialmente come una dolce fanfara, ma dopo un rapido *crescendo* svetta squillante alla prima tromba, mentre la triade di Sol risolve sulla tonica di Do maggiore (tonalità ben più luminosa del Mi bemolle originario).

> Il modello acqueo ispira, sin dalle prime misure del *Rheingold*, i motivi costruiti sulla triade arpeggiata o su un moto ascendente o discendente che percorre i gradi fondamentali della triade […]. Questa struttura limpidamente "povera" […] s'iscrive nella semantica della purezza, della leggerezza (l'acqua, in questo codice d'invenzioni wagneriane, si allea all'aria) e soprattutto dell'atemporalità o della sovratemporalità, se proprio non vogliamo usare la parola "eternità". Perenne è la natura, immortali e *ab aeterno* esistenti sembrano essere le Figlie del Reno, eterno è l'oro custodito nel fondo del fiume e in eterno dovrebbe esservi custodito (e lo sarà, alla fine) […]. Esempi fondamentali, che allineiamo di seguito nell'ordine enunciato, sono le due sezioni (a) e (b) del *Natur-Motiv* (motivo della natura); il *Rheintöchter-Motiv* (motivo delle Figlie del Reno); il *Rheingold-Motiv* (motivo dell'oro del Reno), in cui l'idea di purezza originaria di un metallo che è simbolo di tutto ciò che è prezioso è compatibile con la limpidezza e la perennità simboleggiate dall'acqua.[32]

Non appena lo splendore dell'oro s'irradia, le tre naiadi si abbandonano al festoso ed esultante CANTO DI GIOIA DELLE FIGLIE DEL RENO («Rheingold! Rheingold! Heiajaheia!»), intonando insieme, su un ritmo di 9/8, un accordo (Si-Fa-La) che risolve per gradi congiunti sulla triade di Do maggiore (Do-Mi-Sol), con un movimento discendente di seconda maggiore alla voce superiore [ESEMPIO 7A E 7B]. Il motivo, in cui

31 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo di Richard Wagner*, cit., p. 108.
32 Q. Principe, *Morte della musica-cosmo*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2013, pp. 145-197: 152.

compare nuovamente la cellula dell'attività fisica, subirà stupefacenti e tremende metamorfosi allorché le potenzialità misteriose dell'oro si tradurranno in effetti nefasti; ma per il momento esso risuona nella sua originaria eufonia, aureolato da rapide figurazioni ascendenti e discendenti dei violini – una variante del motivo dell'Ondeggiamento – che evocano lo scintillio delle acque illuminate dai raggi del sole e dallo sfolgorio dell'oro [ESEMPIO 2B].

Questo del risveglio dell'oro e del saluto gioioso delle ondine è un rituale che si ripete identico dalla notte dei tempi. L'unica volta in cui ci è concesso di assistervi è tuttavia l'ultima in cui esso si celebra. Di fronte alla curiosità stupefatta di Alberich («Nulla sa questo gnomo / dell'aureo occhio / che ora veglia ora dorme?»), le incaute ondine si lasciano infatti scappare di bocca un allettante segreto:

> Il dominio del mondo
> si prenderebbe intero
> colui che dall'oro
> forgiasse l'anello
> che gli può dare immensa potenza (*Das Rheingold*, 1)

Su queste parole di Wellgunde affiora ai legni, in forma embrionale e scorrevole e in tonalità maggiore, il motivo dell'ANELLO: solo una velata anticipazione, per il momento, di un altro dei simboli centrali del dramma, la cui risonanza malefica assumerà forma compiuta nell'interludio orchestrale che collega questa scena alla successiva, quando il misfatto sarà compiuto [ESEMPIO 8]. Simbolo negativo per eccellenza, portatore di male e di corruzione, esso si contrappone radicalmente all'innocenza della natura: non sulla triade maggiore, infatti, si basa, bensì su un 'giro' di terze – quattro discendenti e tre ascendenti – la cui sovrapposizione produce una complessa dissonanza in tonalità minore (con intervalli di tritono, di settima diminuita, di nona minore) dal suono arcano e inquietante.

Le figlie del Reno commettono l'imprudenza perché sanno che l'anello può essere forgiato solo da chi sia disposto a rinunciare per sempre alla felicità amorosa, come Woglinde comunica ad Alberich intonando, in un funebre do minore che blocca il movimento gioioso, il motivo della RINUNCIA ALL'AMORE [ESEMPIO 9]:

> È una melodia di tristezza funerea, una specie di *Lied* luttuoso; e, per sostenerlo in orchestra, Wagner impiega per la prima volta gli strumenti di sua invenzione, che farà costruire su sua indicazione: le tube (due tube tenore e due

> tube basse, qui insieme con il trombone contrabbasso e col basso-tuba). Il loro suono […] ha l'attutito bagliore d'un'iscrizione cimiteriale.[33]

Sicure del fatto che nessun essere vivente saprà mai rinunciare all'amore, le ondine si uniscono in un nuovo trio canzonatorio e riprendono il loro Canto di Gioia. Alberich sembra ascoltarne il cicaleccio, ma i suoi occhi sono immobili e fissi sull'oro, mentre l'orchestra, con una nuova anticipazione del tema dell'Anello, ci rivela ciò che passa nella sua mente. È il momento cruciale in cui la cupidigia erotica viene stornata, secondo una dinamica ben nota alla psicanalisi, verso la brama dell'oro e del potere. E difatti, dopo che i violoncelli e i corni riprendono con veemenza il motivo della Rinuncia, la sua voce si eleva a minacciosa grandezza ed egli compie il gesto sacrilego: rinnega l'amore, strappa l'oro dal suo scoglio e fugge negli abissi. Dall'orchestra erompe allora una distorsione in *fortissimo* della fanfara dell'Oro, mentre tutto piomba nell'oscurità; quindi, fra le strida delle ondine, il motivo dell'Ondeggiamento s'incupisce nella tonalità di do minore (relativa del Mi bemolle originario), a raffigurare le «nere ondate» che invadono la scena.

> Ciò che era luce diventa tenebra; ciò che era buono diventa malvagio; ciò che era puro diventa impuro. Il Peccato entra nel mondo; il Tutto è infranto.[34]

Il furto di Alberich pone fine all'immutabilità ciclica della natura e dà inizio al tempo storico. La strada è aperta alla realizzazione delle potenzialità dell'oro e ai suoi infelici esiti. Quanto all'immagine di quell'oro che, immerso nelle acque primordiali, «ora veglia ora dorme», per Marco Brighenti essa «sembra alludere all'accendersi e allo spegnersi della coscienza, non ancora strappata al liquido amniotico».[35] La «colpa» originaria consisterebbe allora nella separazione egoistica dal bisogno naturale e inconscio che plasma la vita:

> Non la trasgressione di un comandamento divino, non un peccato di concupiscenza è all'origine della caduta, ma il gesto solitario e rapace con cui l'uomo strappa la coscienza al suo luogo originario, per farla decadere a coscienza egoistica […]. L'egoismo è dunque nella sua essenza più profonda un principio di separazione, un sottrarsi all'abbraccio della natura.[36]

33 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 108.
34 *Ivi*, p. 110.
35 M. Brighenti, *"L'Oro del Reno": genesi e caduta*, cit. p. 139.
36 *Ivi*, p. 140.

In *L'opera d'arte dell'avvenire* Wagner scrive che «La natura genera e modella senza intenzione alcuna e inconsciamente, secondo il bisogno; il che significa *necessariamente*».[37] Le figlie del Reno, che con la natura vivono in armonia, non dubitano del fatto che «ciò che è vita cerca amore», giacché ritengono che questo sia un bisogno intimo legato alla necessità stessa della natura.

> Il bisogno di vivere insito nell'anelito vitale dell'uomo è un *bisogno d'amare* […]. L'uomo non può appagare il proprio bisogno d'amore che *donando* l'amore […]. Quel che di più ignobile si riscontra nel puro egoismo è il fatto […] che vuole *prendere e mai donare*.[38]

Basandosi su questi passi – e sottolineando come le parole del Wagner filosofo coincidano con le realizzazioni dell'artista – Brighenti spiega quindi come l'egoismo e l'avidità si contrappongano alla propensione naturale verso l'amore:

> Forse solo Freud troverà le parole per descrivere il potente nodo psichico che udiamo in questo momento della Tetralogia: solo quando la brama di amore, la *libido*, è occlusa, può nascere nell'uomo la brama, derivata, del dominio […]. L'appetito si rivolge a un'altra preda che è offerta dall'intelligenza come surrogato dell'appagamento naturale. Alberico istituisce volontariamente e arbitrariamente un legame di desiderio con un oggetto, l'oro, di cui egli per natura non sentirebbe necessità. Nel potere l'uomo ricerca la soddisfazione di quella *libido* che non aveva soddisfatto nell'eros.[39]

Aggiungiamo che nel mito biblico del peccato originale e della cacciata dall'Eden il frutto proibito è, non a caso, quello dell'albero della conoscenza. La causa della caduta cui fanno riferimento diverse cosmogonie va allora ricercata in un'evoluzione coscienziale e cognitiva che ha reso l'uomo una sorta di anomalia della natura. Lo sviluppo abnorme della coscienza, infatti, ha isolato l'individuo dal Tutto, comportando come conseguenza l'angosciosa consapevolezza di un personale destino di morte. In seguito a questa scoperta traumatica (aggravata dalla capacità di prevedere e di ricordare), il primario bisogno umano di esorcizzare la morte – con le molteplici difese paranoicali che ne derivano – ha messo in moto la corruzione della storia. L'uomo, sacrificato l'eros sull'altare della morale sessuofobica, rincorre nel potere e nella ricchezza le proprie illusioni d'onnipotenza e d'im-

37 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 97.
38 *Ivi*, p. 144.
39 M. Brighenti, *"L'Oro del Reno": genesi e caduta*, cit., pp. 141-142.

mortalità. E la civiltà umana, segnata *ab origine* da uno *shock* esistenziale, da una «colpa», è dominata dalla violenza e dalla sopraffazione.

In *L'arte e la rivoluzione*, con estrema lucidità, Wagner individua proprio nell'evoluzione coscienziale e nel conseguente distacco dal grembo della natura l'*errore* fondamentale dell'uomo:

> Dal momento in cui l'uomo si sentì diverso dalla natura, o, in altri termini, da quando cominciò la sua vera e propria evoluzione come uomo superando lo stadio incosciente della vita animale e diventando cosciente; da quando, insomma, oppose se stesso alla natura e, di conseguenza, si sviluppò in lui come pensiero quello che prima era un vago senso della sua dipendenza da essa, da quel momento ebbe origine l'*errore* come prima manifestazione della coscienza. Siccome, poi, l'errore è il padre della conoscenza, la storia della conoscenza generata dall'errore altro non è che la storia del genere umano, dalle mitiche nebbie dei tempi primitivi al giorno d'oggi.[40]

Nel *Ring* Wagner concepisce in realtà due diverse e parallele infrazioni allo stato di natura. Al furto dell'oro da parte di Alberich si affianca un altro antefatto che non vediamo sulla scena – ci verrà raccontato dalle Norne all'inizio della *Götterdämmerung* – e che costituisce un ulteriore sfregio alla natura incontaminata. A compierlo è stato il dio Wotan, che nella notte dei tempi ha reciso un ramo dal «Frassino del Mondo» per costruirsi una lancia, incidervi le leggi in caratteri runici e divenire così il signore degli dei. In seguito a questa ferita l'albero è però inaridito; e con lui la foresta intera.[41] Creato in tal modo il mondo dei patti, per accrescere il suo potere

---

40 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 98. Ha ragione quindi Brighenti quando così conclude: «Nell'interpretazione canonica *L'oro del Reno* viene generalmente riallacciato all'esperienza rivoluzionaria di Wagner: compilatore di un vero e proprio manuale di interpretazione del mito del *Ring*, *The Perfect Wagnerite*, George Bernard Shaw pone l'allegoria del furto del Nibelungo sul piano della lotta anticapitalistica, vedendovi una conferma degli ideali rivoluzionari di Wagner […]. L'interpretazione socialista del *Ring* non può definirsi errata; nel simbolo dell'oro, tuttavia, si coagula un intero sistema di archetipi ben più originari: la distorsione in grembo alla natura messa in atto dal male consiste, prima ancora che nel dominio sugli altri uomini, nello strappare il più meraviglioso tesoro dell'universo, la coscienza umana, alla comunione con la natura, per impossessarsene egoisticamente. Solo in un secondo momento, nella terza scena del dramma, dal tesoro rubato verrà forgiato l'anello di dominazione e la fucina dei nibelunghi schiavizzati da Alberico diventerà effettivamente, come dice George Bernard Shaw, un'immagine della produzione capitalistica» (M. Brighenti, *"L'Oro del Reno": genesi e caduta*, cit., p. 143).

41 Nella mitologia nordica il 'frassino del mondo' era l'albero Yggdrasil, pianta primordiale i cui rami si allargavano su tutta la terra e coprivano il cielo. Ai suoi

Wotan si è poi fatto costruire dai giganti una magnifica fortezza, la rocca del Walhalla, promettendo loro in cambio la cognata Freia, dea dell'amore e dell'eterna gioventù. A dispetto della sua magnificenza, anche la reggia degli dei è quindi contaminata.

> Per farsi costruire la rocca (simbolo di un potere che potremmo rapidamente definire come istituzionale, politico, militare) Wotan ha promesso ai giganti Freia – l'amore; così come Alberich ha rinunciato all'amore per forgiare l'anello che permette di accumulare tesori immensi (potere economico-capitalistico) […]. Le due forme di potere sono parallele e derivano dallo stesso atto funesto, la rinuncia a quell'amore che rappresenta la natura originaria dell'esistente, lo stato di perfezione.[42]

Wagner sottolinea musicalmente lo stretto rapporto fra i due oggetti simbolici – l'anello e la rocca degli dei – nell'interludio orchestrale che collega la prima scena del *Rheingold* alla successiva e che ci trasporta dal fondo del fiume al fiorito pianoro montano dove gli dei dimorano.[43] Mentre le nere

---

piedi sgorgava la fonte della saggezza, alla quale Wotan si era abbeverato pagando il tributo di un occhio (nella Tetralogia il dio porta infatti una benda sull'occhio mancante).

42 L. Zoppelli, *Cosmogonia politica: "Das Rheingold" e le forme del mito*, cit., p. 23. Più avanti Zoppelli pone un cruciale quesito: «Se il parallelismo dei due 'peccati originali' – delle vicende riguardanti Alberich e Wotan – è evidente, resta un interrogativo sul loro rapporto temporale. Quale violenza viene per prima? La ferita inferta al frassino precede o segue il furto dell'oro? Se è vero che il lungo Mi bemolle grave dell'inizio suona come una cosmogonia – nulla può essere successo 'prima' – è vero anche che quando Alberich inizia a corteggiare le ondine, il male – sotto forma di ingiustizia, ineguaglianza, dolore – ha già fatto la sua comparsa nel mondo. I tre esseri acquatici si divertono a eccitare e a schernire il povero gnomo: e la sua frustrazione è tale da suscitare nello spettatore una buona parte di comprensione […]. Al più tardi al momento dell'apparizione in scena di Alberich la perfezione del mondo è già un ricordo. Forse, a questo punto, Wotan ha già divelto il ramo del frassino?» (*Ivi*, p. 25). Proprio nell'intervallo temporale che, come si è visto, è necessario frapporre mentalmente fra il Preludio e la prima scena va quindi collocato l'altro antefatto riguardante l'offesa arrecata da Wotan al frassino del mondo.

43 Qui, come in tanti momenti successivi, si suò ammirare quell'«arte della transizione» di cui Wagner scriverà nella lettera da Parigi a Mathilde Wesendonck del 29 ottobre 1959: «Riconosco che la struttura particolare della mia musica […] deve la sua configurazione soprattutto a una sensibilità estremamente fine, che mi porta a conciliare e a legare intimamente tra loro tutti i momenti di transizione fra gli stati estremi. Definirei la mia arte più sottile e più profonda l'arte della transizione, poiché tutta la sua essenza è composta di simili transizioni […]. Nell'arte della transizione più sottilmente graduale […] è anche il segreto della mia forma

ondate fluviali si placano e si trasformano in nebbiolina leggera (passando dagli archi alle sonorità di flauti e arpe), riaffiorano dapprima la mesta melodia della Rinuncia all'Amore, quindi, nella sua forma definitiva, il tema dell'Anello che rimane a campeggiare solitario, ai clarinetti e ai corni. Ripetendosi più volte con piccole varianti intervallari e timbriche, questo finisce per trasformarsi impercettibilmente in qualcosa di molto diverso: il motivo del WALHALLA, appunto, i cui accordi risuonano infine nobili e solenni agli ottoni, in Re bemolle maggiore [ESEMPIO 10]. La matrice sinistra di un *Leitmotiv* fra i più sontuosi e luminosi del *Ring* smentisce alla radice ogni posteriore travisamento di chi nella corte degli dei ha visto la raffigurazione del sangue ariano – portatore delle forze più nobili, pure ed eroiche dell'uomo occidentale – in contrapposizione all'avidità e alla deformità ripugnante della schiatta dei nibelunghi. Wotan e Alberich sono in realtà due facce della stessa medaglia, come Alberich stesso rinfaccerà al suo antagonista all'inizio della quarta e ultima scena.[44]

La superba reggia è stata edificata in una sola notte dai giganti Fasolt e Fafner; e Wotan, contemplandola al suo risveglio, le dedica un grande arioso celebrativo, sul motivo del Walhalla dispiegato in tutta la sua magnificenza. Ma accanto a lui c'è la moglie Fricka che gli rimprovera il turpe baratto a causa del quale, adesso che l'opera è compiuta, dovrà essere sacrificata Freia, sua sorella. In questo dialogo, in gran parte condotto come un recitativo tradizionale, in orchestra affiorano vari frammenti tematici, sia come *ricordo* che come *presentimento*. Quand'ella ricorda al marito il pegno pattuito con i giganti, violoncelli e contrabbassi espongono per la prima volta, in una forma non completa, un altro dei cinque motivi generatori della Tetralogia: quello della LANCIA, simbolo del potere di Wotan e della società contrattuale ch'egli ha istituito. Il motivo riproduce anche visivamente ciò che evoca, con la sua rettilinea discesa scalare (in minore)

musicale» (R. Wagner, *Lettere a Mathilde Wesendonck*, pref. di H.L. de La Grange, tr. it. di G. Agabio, Archinto, Milano 1988, pp. 125-126).

44 Il generarsi del tema del Walhalla da quello dell'Anello è un caso emblematico di epifania motivica implicante una riflessione dell'autore: «Quando udiamo il motivo del Walhalla nascere per derivazione da quello dell'Anello, ciò comporta che già in partenza l'oggetto musicale sia gravato da un carico di significati simbolici e ideologici (in questo caso, l'equazione fra la volontà maledetta di potenza di Alberich e quella di Wotan) inequivocabilmente attribuibili alla mediazione dell'autore, e destinati ad arricchire enormemente il ventaglio associativo dell'area semantica implicata. In quanto 'commento', quindi, una simile apparizione non può venire attribuita alla prospettiva del personaggio» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., pp. 331-332).

che nella versione definitiva, poderosamente affermata dagli ottoni in *fortissimo*, supererà l'estensione di due ottave [ESEMPIO 11].

Quando Wotan le ricorda che anche lei ha dato il suo assenso alla costruzione della rocca, Fricka ribatte che a spingerla non è stata la sete di potere, bensì la speranza che una «casa regale» potesse aiutarla a trattenere al suo fianco un marito tendenzialmente fedifrago. E qui Wagner le affida il più suadente squarcio di melodia dell'intero *Rheingold*: è il motivo del VINCOLO D'AMORE [ESEMPIO 12], caratterizzato dall'intervallo di settima discendente tipico dei temi amorosi wagneriani.[45] Non appartiene a nessuna famiglia leitmotivica (caso rarissimo nella Tetralogia), ma darà origine, in *Die Walküre* e nella *Götterdämmerung*, a due temi fra i più belli del *Ring*.

Quando infine Fricka accusa il marito «spietato» e «senza cuore» di sacrificare «l'amore e il valore d'una sposa» al «trastullo futile di potere e dominio», riaffiora agli archi la prima frase della Rinuncia all'Amore, ma con una piccola variante che anticipa una seconda e differente forma del motivo di cui si dirà più avanti.

Improvvisamente irrompe sulla scena Freia «in fuga precipitosa»: è inseguita dai giganti venuti a reclamare il compenso pattuito e chiama gli dei in suo soccorso. Dal motivo della FUGA DI FREIA – una frase agitata dei violini, in mi minore, che prima s'impenna e poi ricade scalpitando su un ritmo dattilico (articolandosi così in due segmenti dal destino indipendente) [ESEMPIO 13A] – fiorirà la grande famiglia dei temi amorosi; ma come s'è detto, ciò avverrà soltanto nei drammi successivi. Dietro di lei arrivano i due GIGANTI muniti di randelli, su un possente *Leitmotiv* (archi, timpani e ottoni gravi) [ESEMPIO 14] che, adeguandosi alla rozza psicologia dei personaggi, è tutto incentrato sulla forza bruta del ritmo e del timbro («tema da muratori primitivi» lo definisce Francesco Orlando).[46] Di fronte a un Wotan reticente ed elusivo, Fasolt rivendica i propri diritti e invoca il rispetto dei patti, ricordandogli come dai patti stipulati, di cui la sua lancia è garante, sia condizionato il suo stesso potere.[47] Fa quindi la sua comparsa il motivo

45 Un esempio fra tanti: il motivo dello Sguardo nel Preludio del *Tristan und Isolde*.

46 F. Orlando, *Natura e antinatura, preistoria e storia*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze 2007, pp. 20-37: 27.

47 Affiorano qui le contraddizioni che nella *Valchiria* imprigioneranno il dio in un tunnel senza via d'uscita. Si noti, alla reazione di Fasolt di fronte al diniego di Wotan («Ah! / Mediti un tradimento? / Tradimento al patto?»), come il tema della Lancia si 'spacchi' in contrattempo (archi gravi e tromboni in *ff*), per poi ripresentarsi integro ai corni e ai fagotti – ma non ancora nella sua forma definitiva – sulle

del PATTO COI GIGANTI («Via dalla tua pace fuggo / se onestamente non sai, / leale e libero, / ai patti garantire fede!»), dove il profilo scalare della Lancia assume la forma del «canone stretto» fra il canto di Fasolt e gli archi gravi, a significare il mondo vincolato e irrigidito del potere e della legge [ESEMPIO 15].[48]

Dei due giganti Fasolt è il più pacato e onesto, oltre che sinceramente invaghito di Freia. Al ruvido tema dei Giganti subentra, infatti, un breve squarcio lirico in cui la sua voce di basso intona, contrappuntata dall'oboe, l'intero motivo di Freia rallentato e in maggiore:

> Noi grossi ci affanniamo
> sudando con mano callosa
> a conquistare una donna,
> la quale mite e amorosa
> stia a casa con noi poveretti (*Das Rheingold*, 2)

Fafner è invece più ruvido, prepotente e selvaggio. È lui, infatti, a svelare *sottovoce* al fratello come il prendere in ostaggio la giovane dea possa fornir loro una potente arma di ricatto: solo Freia, infatti, è capace di coltivare nel suo giardino le MELE D'ORO che assicurano l'eterna giovinezza agli dei. Il relativo motivo, simbolo di vita e di fertilità e pertanto appartenente alla famiglia della natura acquatico-primordiale, è intonato dallo stesso gigante, assieme ai corni, nella tonalità di Re maggiore [ESEMPIO 16]; ma si colora di mestizia crepuscolare, in una variante in minore corrosa da cromatismi discendenti, quand'egli prospetta l'invecchiamento e la consunzione degli dei. Al tentativo dei giganti d'impadronirsi di Freia, giungono a soccorrerla i suoi fratelli Froh e Donner (rispettive divinità del sereno e della tempesta), mentre il motivo delle Mele d'Oro si trasforma in squilli di fanfara. Ma Wotan interviene a sedare il tumulto e stende fra i contendenti la sua lancia garante dei patti: e qui il motivo irrompe ai tromboni, potentissimo, nella forma completa di cui s'è detto (cfr. ESEMPIO 11).

Se Wotan ha finora tergiversato, è perché spera di tirarsi fuori d'impiccio grazie agli espedienti di Loge, l'astuto e subdolo semidio del fuoco che tarda però ad arrivare. Ma improvvisamente ecco levarsi nelle viole e nei violoncelli, ad annunziarne l'ingresso in scena, il suo inconfondibile moti-

---

parole immediatamente successive («Quel che è chiuso nella tua lancia / tu vuoi schernire»).

48 Non è un caso che i temi della Lancia, dei Giganti e del Patto coi Giganti siano impiantati su un ritmo squadrato di 4/4, ben lontano dai cullanti 6/8 e 9/8 dei motivi 'acquatici' e dei canti delle ondine.

vo, altra fondamentale matrice tematica del *Ring*. Il motivo igneo di LOGE [ESEMPIO 17A, 17B E 17C] si situa all'estremo opposto rispetto a quello della natura acquatica: è infatti rapido, mutevole, guizzante e pervasivamente cromatico quanto quell'altro era placido e omogeneo nella sua elementarità triadica.[49] In realtà è la somma di quattro diversi segmenti tematici che si prestano anche a usi separati: i primi due sono costituiti da accordi in primo rivolto che percorrono la scala cromatica, dapprima sciolti in figurazioni di quartine di semicrome (due semicrome per ogni accordo), poi compatti e più rapidi (un accordo su ciascuna semicroma); il terzo segmento è tutto un trillare su triadi aumentate, mentre l'ultimo, con i suoi bizzarri accostamenti accordali (ai legni) aureolati da guizzanti e scoppiettanti figurazioni (ai violini), è particolarmente caratterizzato, al punto da essersi guadagnato presso alcuni commentatori la denominazione individuale di motivo del FUOCO MAGICO [ESEMPIO 17D].

Loge, che si era impegnato a fornire un possibile compenso alternativo da offrire ai giganti, una volta arrivato si giustifica del ritardo attribuendolo proprio alla difficoltà di questa ricerca, giacché nulla, «ovunque c'è vita e moto», ha per l'uomo più valore dell'amore di una donna.

> Ed ecco Loge, con l'inconfondibile nasalità del suo timbro di tenore acuto, tenere una sorta di arringa avvocatizia, in cui ripercorre i fatti a cui abbiamo assistito nel quadro precedente e spiega con aria di finta innocenza di non esser riuscito a scovare nessuno che sia disposto a rinunciare all'amore: tranne Alberico, naturalmente.[50]

Il racconto di Loge – il primo dei tanti della Tetralogia – è un altro esempio del ricorso wagneriano al formulario melodrammatico come spia dell'inganno e della finzione: raccontare di Alberich, del furto dell'oro e dell'anello non è infatti, per Loge, che un subdolo espediente per inculcare nell'animo di Wotan e dei giganti il desiderio dello smisurato potere legato al possesso di quell'oggetto. Il suo racconto s'incastona quindi come un breve inserto lirico fra i lunghi dialoghi di questa seconda scena, assumendo nella prima parte le sembianze di una vera e propria arietta, con tanto di recitativo introduttivo e regolare 'quadratura' della frase. Essa è scandita da una sorta di *refrain* testuale/musicale («Nulla vuole privarsi / di amore

49 L'opposizione è anche tonale: il motivo di Loge, infatti, è impiantato sul fa diesis minore, a un tritono di distanza dal Do maggiore del risveglio dell'Oro e del Canto di Gioia delle ondine.

50 E. Fava, *«La fedeltà è solo nel profondo»*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 123-132: 129.

e di donna») dove si delinea più chiaramente il motivo della MANCANZA D'AMORE che, imparentato con quello della Rinuncia e già affiorato in forma embrionale durante la requisitoria di Fricka, riecheggerà poi col suo profilo per terze discendenti nell'interludio di collegamento alla scena successiva [ESEMPIO 18]. Il piccolo pezzo chiuso è inoltre introdotto, inframmezzato e concluso da una versione rallentata, in maggiore e liricamente ascendente del motivo di Freia [ESEMPIO 13B], su un calmo ondeggiamento di triadi arpeggiate agli archi divisi, in canone («Ovunque sia vita e moto»). Assai diversa è invece la seconda parte del racconto, che si configura come una prosa musicale riccamente supportata dalle reminiscenze tematiche.

> È il debutto, nel *Ring*, di una tecnica che Wagner prediligerà e porterà a livelli di assoluto virtuosismo: Joseph Kerman l'ha definita come il «riepilogo della trama, durante la quale un personaggio principale riferisce il corso delle azioni precedenti con il generoso supporto dei *Leitmotive*», e ha analizzato lo sconforto che assale lo spettatore meno coinvolto quando – come già in questo caso – si ritrova inchiodato alla sua poltrona a sentirsi raccontare qualcosa che ha appena visto sul palcoscenico. Eppure non si comprenderebbe davvero il *Ring* […] se non ci si rendesse conto che il 'riepilogo verbale/musicale' wagneriano è, per dirla con Kerman, «un principio genuinamente drammatico, serve a reinterpretare l'azione passata in una nuova sintesi, determinata dalle nuove circostanze».[51]

I motivi già uditi nella prima scena – la fanfara dell'Oro, il Canto di Gioia delle Figlie del Reno, l'Ondeggiamento, l'Anello – non si trovano più, infatti, al loro stadio iniziale, quando furono esposti per la prima volta. Nel momento in cui tornano, non sono più gli stessi. Una sottile variazione psicologica subisce in particolare il Canto di Gioia delle ondine, che risuona adesso, trasposto in tonalità minore, come un lamento:[52] è la tappa

51 R. Pecci, *"Das Rheingold", libretto e guida all'opera*, cit. p. 85. L'aver portato sulla scena gli antefatti dell'originaria *Morte di Sigfrido* (risalendo a ritroso fino alle lontananze mitiche dell'*Oro del Reno*) consentì a Wagner di ridimensionare – senza eliminarli del tutto – i lunghi racconti epici, ma soprattutto di creare le condizioni per poterli musicare. Come scrive, infatti, Maurizio Giani, «la pregnanza e la forza simbolica dei motivi, nel loro comparire e poi ripresentarsi nei momenti più diversi del dramma, possono essere garantite solo se lo spettatore sia messo in grado di associarli, sin dall'inizio, non al mero resoconto delle azioni di personaggi assenti, ma al contrario alla loro concreta presenza in scena» (M. Giani, *Introduzione* a R. Wagner, *Opera e Dramma*, cit., pp. 7-20: 11).

52 In questa variante del motivo, l'intevallo di tono fra le note superiori (LA-SOL) dei due accordi iniziali si muta in un dolente semitono (LA-SOL#) all'origine del futuro motivo della Schiavitù dei Nibelunghi.

intermedia fra la solarità della sua forma originaria e le sembianze stravolte che assumerà nella scena successiva. Terminato il racconto, Loge incalza con subdola astuzia, fornendo ulteriori spiegazioni agli astanti incuriositi. Dapprima risponde a Fafner, che chiede ragguagli sulle virtù dell'oro:

> È un gioiello
> nel profondo dell'acqua,
> per le allegre fanciulle una festa:
> ma esso, se sia in rotondo
> anello forgiato,
> sospinge al supremo potere,
> all'uomo conquista il mondo (*Das Rheingold*, 2)[53]

Quindi passa a irretire Fricka, prospettandole la possibilità di trattenere a sé, grazie all'anello, lo sposo fedifrago: «Fedeltà dello sposo / otterrebbe la donna, / se portasse con grazia / il chiaro ornamento / che operosi i nani forgiano / fulgente, costretti da quel cerchio».[54]

Alla fine l'obiettivo di Loge è raggiunto: tutti i presenti vengono contagiati dal desiderio dell'oro e i giganti – su una risoluta ma meno fragorosa ripresa del loro tema – accettano di barattare Freia con il tesoro dei Nibelunghi. In attesa che Wotan vada a recuperarlo, si allontanano portandosela però in ostaggio. Il primo, ascendente segmento del motivo di Freia geme quindi all'oboe, al corno inglese e infine al flauto, dando l'avvio all'inesorabile invecchiamento degli dei («visibile allegoria del dissidio, dell'inversa proporzionalità fra amore e potere»),[55] mentre vapori mortiferi si addensano e Loge, spettatore distante e cinico, osserva e commenta la scena (musicalmente centrata sul motivo delle Mele d'Oro e sulla sua variante crepuscolare). Alla fine Wotan si scuote e, con improvvisa risoluzione, ordina al semidio di accompagnarlo nelle viscere della terra: lo scopo della missione, suggerito dallo stesso Loge, è di rubare ad Alberich ciò che il Nibelungo ha a sua volta rubato.

Si passa quindi alla scena del Nibelheim, il regno sotterraneo dei Nibelunghi soggiogati da Alberich: formidabile prova dell'arte drammaturgico-musicale di Wagner e impressionante metafora dello sfruttamento capita-

53 Il Canto di Gioia delle Figlie del Reno torna qui a risuonare, ai legni, nel suo innocente aspetto originario, ma dopo quattro battute cede il posto al sinistro tema dell'Anello.

54 Qui riaffiora, nei legni e nel canto stesso di Loge, il motivo del Vincolo d'Amore, seguito da una trasformazione della cellula dell'attività fisica che preannuncia il futuro motivo del Nibelunghi.

55 F. Orlando, *Natura e antinatura, preistoria e storia*, cit., p. 30

listico e del lavoro alienato. Vi dominano pesantezze metalliche e stridori armonici, nella cupa tonalità di si bemolle minore (la tonalità 'nibelungica' per eccellenza, fosco contraltare della relativa maggiore di Re bemolle, la tonalità del Walhalla). Pagina potentissima è l'interludio orchestrale che a quest'abisso conduce: si apre con i sulfurei cromatismi di Loge e si sofferma dapprima, per quattro volte, sul motivo della Mancanza d'Amore, cupo, agli ottoni («senza piacere e senza amore», come quello delle fabbriche ottocentesche, è infatti il mondo dei Nibelunghi); poi la musica si fa convulsa e parossistica, fra lo scalpitare angosciato di una variante del secondo segmento del tema di Freia, l'urlo sinistro della fanfara dell'Oro e il motivo, nuovo, dei NIBELUNGHI [ESEMPIO 19], martellato ossessivamente tra il frastuono delle diciotto incudini che Wagner volle aggiungere alla sua già straripante orchestra. Esso è costruito sulla cellula dell'«attività fisica» già individuata nei motivi delle figlie del Reno, ridotta però al suo scheletro ritmico: la gioiosità ludica in seno alla natura si è mutata in lavoro penoso e alienato, senza gioia né amore. Al martellante tema dei Nibelunghi si sovrappone infatti, in valori aumentati e nel registro grave dei tromboni, il secondo segmento del motivo di Freia, trasformatosi in un lamento cupo e disperato.

Agli gnomi schiavizzati, sospinti al lavoro a suon di frustate, neppure la voce è concessa: solo le loro strida inarticolate giungono dagli anfratti più profondi, mentre i ritmi ossessivi si moltiplicano e si combinano con un lancinante tema di lamento: è il già citato motivo della SCHIAVITÙ [ESEMPIO 20], costituito semplicemente dalla flessione di semitono già intonata da Alberich nel suo breve lamento e desunta dalla voce superiore del Canto di Gioia delle ondine (nella distorsione in minore apparsa durante il racconto di Loge): se un tempo le figlie del Reno gioivano attorno all'oro, adesso i Nibelunghi ne sono schiavi. Per atterrirli e piegarli al suo volere, ad Alberich basta sfilarsi l'anello dal dito, baciarlo e protenderlo minaccioso verso di loro: gesto sottolineato dal prorompere in *fortissimo*, al culmine di uno spaventoso crescendo, del motivo del POTERE DELL'ANELLO [ESEMPIO 24], che altro non è se non quella formidabile metamorfosi del Canto di Gioia delle Figlie del Reno di cui s'è detto in precedenza. Rallentato, incupito, corroso da stridenti dissonanze e dagli agglomerati metallici di strumentini e ottoni, ciò ch'era un inno festoso all'oro che scintillava nel suo grembo naturale si è tramutato in una tremenda allegoria sonora della brama di dominio e di possesso. Neppure i motivi di natura, in questo

«squarcio d'inferno ottocentesco»[56] che è la scena del Nibelheim, si sottraggono alla corruzione.

Se dunque i motivi dei Nibelunghi, della Schiavitù e del Potere dell'Anello discendono dalla Natura e non, come verrebbe da pensare, dal malefico tema dell'Anello, quest'ultimo è comunque una presenza ricorrente, assieme a suoi derivati come il motivo del TESORO [ESEMPIO 25] – che monta dagli abissi dell'orchestra srotolandone in progressione ascendente le ultime tre note[57] – o quello affine del DRAGO [ESEMPIO 27], pronto a strisciare nei timbri più profondi degli ottoni durante la metamorfosi di Alberich di cui si dirà a breve.

L'unico ad aver voce, fra i nibelunghi schiavizzati, è Mime, il vile e furbastro fratello di Alberich che giocherà un ruolo importantissimo nel *Siegfried*. È il primo personaggio in cui s'imbattono Wotan e Loge giunti nel mondo sotterraneo. Ed è a loro ch'egli narra la triste storia del buon tempo antico contrapposto alla miseria del presente, in un racconto che si apre con una prima, fugace apparizione del motivo della MACCHINAZIONE DI MIME [ESEMPIO 22] (di cui si dirà all'inizio del *Siegfried*), prosegue su *Leitmotive* già uditi in precedenza (Anello, Nibelunghi, Elmo Magico, cellula cromatica di Alberich) e si conclude sul tema della DISPERAZIONE DI MIME [ESEMPIO 23], ricavato dal profilo discendente della Mancanza d'Amore e da lui stesso intonato («Questo ho fatto a me stolto / per ricompensa!»).[58] Fabbro abilissimo, egli ha appena forgiato per Alberich un ELMO MAGICO capace di rendere invisibile chi lo indossa o di mutarne l'aspetto. Ogni volta che l'oggetto è mostrato o menzionato, se ne ode in orchestra il conturbante motivo [ESEMPIO 21], reso tale dal timbro arcano di quattro corni con sordina e dalle enigmatiche armonie derivate, come in altri temi del *Ring* associati all'inganno, all'artificio, alla magia e al mistero, dall'ultimo segmento del tema di Loge – quello, appunto, del Fuoco Magico – in una variante rallentata e in minore.[59]

56 *Ivi*, p. 33.

57 Il motivo affiora per la prima volta, nel registro grave dei fagotti e del clarinetto basso, sulle parole di Alberich: «Vedi il tesoro / che la mia schiera / là mi ha ammassato? / Questo è di oggi, / un misero mucchietto: / fiero e possente / crescerà nel futuro».

58 Anche questo motivo assumerà forma compiuta all'inizio del *Siegfried*, quando il personaggio, qui marginale, assumerà un ruolo protagonistico.

59 La composizione essenzialmente triadica del *Leitmotiv* è tuttavia turbata dall'accostamento cromatico degli accordi, con un movimento semitonale della voce superiore che evidenzia appunto l'appartenenza del motivo alla cromatica famiglia di Loge.

Attorno a quest'ordigno e alle sue magiche virtù s'inscena quindi una schermaglia dove la vanità, il desiderio di sfida e la sprovvedutezza di Alberich finiscono per soccombere di fronte all'astuzia di Loge e alla prontezza di riflessi di Wotan. Stuzzicato dalle false lusinghe e dalle domande mirate di costoro, Alberich si esalta in un minaccioso monologo che si apre su una variante cromaticamente sfigurata, al violino solo, del primo segmento del tema di Freia e che culmina, dopo una selvaggia risata sugli intervalli di una settima diminuita (La-Do-Mi♭-Sol♭), sul montare dei motivi del Tesoro, del Potere dell'Anello e dell'Oro:

> Voi che nei soffi di soavi venti
> lassù vivete,
> ridete e amate:
> col pugno d'oro
> di voi divini faccio miei servi!
> Come io ho negato l'amore,
> ogni cosa che ha vita
> all'amore deve rinunziare:
> con oro domati,
> oro soltanto ancora bramerete! […]
> Attenti! State attenti!
> Quando presto voi uomini
> sottomessi sarete al mio potere,
> le vostre belle donne
> che il mio favore beffarono
> alle sue voglie le costringe il nano,
> anche se non gli ride amore.
> Hahahaha!
> Avete sentito?
> State attenti!
> Attenti all'oscura schiera,
> se il tesoro del Nibelungo sale
> dal muto abisso alla luce! (*Das Rheingold*, 3)

Alberich inizia quindi a decantare, sul relativo *Leitmotiv* che passa agli archi divisi, i poteri dell'elmo magico fabbricato per lui da Mime: («a trasformarmi rapido, / a mutare il mio aspetto / ogni volta che voglio, / a questo l'elmo mi serve; / nessuno mi vede / quando mi cerca; / ma da per tutto io sono, / nascosto alla vista»).[60] Il suo delirio di onnipotenza è tutta-

60 «L'invenzione dell'elmo magico – scrive Francesco Orlando – è il trionfo della sua vanità, gli consente di parlare di sé come potrebbe fare un capitalismo tecni-

via pronto a rivoltarglisi contro nel momento in cui, per mostrare le virtù dell'elmo, si muta in un colossale serpente (e qui fa la sua apparizione, alle tube basse, il citato motivo del DRAGO [ESEMPIO 27]). Ed ecco che «il trabocchetto di Loge è bell'e pronto (è quello del gatto con gli stivali): ma puoi anche assumere una forma minuscola? Alberich si converte in rospo, Wotan gli mette un piede addosso, Loge gli toglie l'elmo, è catturato».[61]

Nel momento in cui Alberich è fatto prigioniero, l'orchestra si scatena in una giubilante improvvisazione sul motivo beffardo del TRIONFO DEL NIBELUNGO [ESEMPIO 26]: affiorato all'inizio della schermaglia sulle parole furbescamente adulatrici di Loge («Il più potente io dovrò esaltarti; / perché luna e stelle / ed il raggiante sole, / tutti non possono far altro, / devono servirti»), è il primo tema composito del *Ring*, costituito da una versione in *staccato* dell'incipit del Walhalla agganciata alle quartine di semicrome del primo segmento del tema di Loge: il vagheggiato trionfo di Alberich si è tradotto, nei fatti, in una vittoria dei suoi nemici.

Il giubilo dell'orchestra ingloba anche il motivo dell'Anello e dà avvio a un interludio – liberissimo 'rovesciamento' del precedente – che raffigura la risalita di Wotan e Loge verso le vette montane con il prigioniero al seguito. L'ultima scena ritrova quindi l'ambientazione della seconda, in un paesaggio che è ancora avvolto dalle nebbie venefiche dovute all'assenza di Freia. La tenebrosa tonalità nibelungica di si bemolle minore ne domina la prima parte, facendo da sfondo allo scontro cruciale fra Wotan e Alberich. Costretto a consegnare il tesoro in cambio della sua liberazione, Alberich, rivestiti per l'ultima volta i panni del tiranno, usa nuovamente il potere del suo anello per chiamare a raccolta i nibelunghi: questi iniziano a sbucare dai crepacci, carichi del prezioso metallo che vanno accumulando al suolo, mentre in orchestra rimonta, ancor più potente, ossessiva e tragica, la combinazione dei motivi dei Nibelunghi (archi e timpani) e della Schiavitù (legni), cui si aggiunge stavolta anche quello del Tesoro (ottoni), strisciante di grado in grado. Il Potere dell'Anello segna il culmine dell'impressionante *montée*, mentre Alberich bacia l'anello e lo protende in atto di comando. I Nibelunghi urlano di terrore e si precipitano negli abissi da dov'erano sbucati.

Benché depredato del tesoro, Alberich si consola finché l'anello resta in suo possesso. Ma non appena Wotan gli intima di consegnare anche quello, la sua reazione si fa rabbiosa e disperata. Sul motivo dell'Anello lo avverte:

---

cista personificato». (F. Orlando, *Natura e antinatura, preistoria e storia*, cit., p. 34).

61 *Ibid*.

«Sta' attento, / dispotico dio! / Se fu colpa la mia, / fu colpa libera a mio danno: / ma contro tutto ciò che fu, / ciò che è e sarà, / porterai colpa tu, o eterno, / se a me strappi spudorato l'anello». Ma Wotan, incurante, gli si avventa contro (su una distorsione cromatica del motivo della Lancia, agli archi gravi) e riesce infine a strapparglielo con la forza, macchiandosi così di un'estorsione violenta e compiendo anzi in prima persona – lui che era custode della giustizia e del diritto – il gesto fatale. Brandelli del motivo dell'Anello accompagnano il grido del Nibelungo e si agganciano al motivo della Mancanza d'Amore. Poi la fanfara dell'Oro squilla stridula in accordi di settima diminuita mentre Wotan, ormai posseduto dalla brama di potere, contempla l'anello e – sul *Leitmotiv* relativo – se l'infila al dito («Ora stringo ciò che mi innalza, / io dei forti il più forte sovrano!»).

Adesso che l'obiettivo è stato raggiunto, Loge può liberare Alberich dai lacci che lo tenevano legato. Ma per il Nibelungo ormai tutto è perduto. Tenebre e solitudine lo attendono. Eccolo allora, prima di sparire negli abissi, ergersi a eroe del Male, avviare un terribile monologo e scagliare la sua maledizione sull'anello e su chiunque ne verrà in possesso. La forza luciferina di questo monologo è sostenuta da due nuovi, importantissimi motivi: quello della BRAMA DI VENDETTA DI ALBERICH e quello, appunto, della MALEDIZIONE. Entrambi appartengono alla livida famiglia tematica dell'Anello: il motivo della Maledizione, scagliato dalla nuda voce di Alberich sul rullo dei timpani, ne dispiega melodicamente le spigolosità intervallari (in un'inversione speculare delle note superiori dei primi quattro bicordi) [ESEMPIO 29];[62] quello della Brama di Vendetta è invece ricavato dalla sua verticalizzazione in accordo, coi tre clarinetti che su un ritmo sincopato ne ribattono la triade diminuita centrale, compresa in un 'diabolico' intervallo di tritono [ESEMPIO 28].

> Il lavorio sotterraneo inteso a distruggere, lo scavare nelle radici stesse della vita da parte d'un tarlo malvagio, il rodimento d'un *virus* che si mangia la linfa, il sangue e le ossa della sua vittima: ecco il «suono» di questo tema, che fa impallidire.[63]

Scomparso Alberich nelle viscere della terra, Wotan resta immerso nella contemplazione dell'anello, mentre il relativo motivo si distende in placidi accordi (corni, fagotti e archi) e in un momentaneo Do maggiore. Ai timpa-

62 Bortolotto considera questo canto sulle note dell'accordo un «primo passo sulla via che avrebbe condotto all'identità di orizzontale e verticale, canone centrale dei Viennesi» (M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 249).

63 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., pp. 136-137.

ni pulsa frattanto il ritmo dei giganti, che si accingono a ritornare. Il pianoro degli dei si ripopola quindi degli stessi personaggi della seconda scena. Al ritorno di Freia con i giganti, le nebbie si diradano e gli dei riprendono vigore, mentre il motivo delle Mele d'Oro, trattato in forma di canone dei corni, crea una sonorità la cui somiglianza con quella acquatico-primordiale del Preludio ne rende palese l'appartenenza genealogica.

La povera Freia vien quindi fatta oggetto di un brutale baratto: Fasolt, riluttante a cederla, pretende che i blocchi del tesoro siano accumulati attorno al suo corpo fino a ricoprirla del tutto, così da nasconderla al suo sguardo. A condurre musicalmente la scena – «altra impressionante allegoria dello scambio amore-potere»[64] – è un intreccio dei temi dei Giganti, del Patto con i Giganti, dei Nibelunghi e del Tesoro, cui fa da controparte femminile, al flauto e poi all'oboe, la delicatezza gemente del motivo di Freia, dea vilipesa e sofferente.[65] Ed ecco che Wotan finisce per ritrovarsi nello stesso vicolo cieco in cui si era trovato Alberich poco prima: Fasolt, infatti, si accorge che da una fessura dell'aurea catasta s'intravede ancora lo sguardo di Freia, ed esige che la lacuna sia colmata con l'anello;[66] da qui la resistenza ostinata di Wotan e, di riflesso, lo spazientirsi dei giganti, con il loro ritmo pronto a sostenere in orchestra il montare di una variante bellicosa del tema dell'Anello, in *crescendo*. Gli dei intervengono ed esortano Wotan a cedere. Ma il dio è irremovibile, solo contro tutti. Il tema dell'Anello precipita negli archi in *ff*, su una triade di fa minore tenuta dai fiati («Lasciatemi in pace: l'anello io non lo do!»).

A sbloccare l'*impasse* giunge infine un colpo di scena, anche musicale (una brusca virata dalla tonalità di fa minore a quella, lontanissima, di do diesis minore): dagli abissi emerge improvvisamente, annunciata dal timbro d'oltretomba degli ottoni gravi, ERDA, la veggente dea della terra, madre per partenogenesi delle Norne che filano i destini del mondo. È venuta ad ammonire Wotan e a declamare un'apocalittica profezia. Ieratica e oracolare risuona la sua voce, mentre il suo *Leitmotiv*, che sale dal basso

64 F. Orlando, *Natura e antinatura, preistoria e storia*, cit., p. 36.

65 È questo un caso di 'trasparenza interiore', in cui il campo focale si restringe, dalla prospettiva neutra del narratore, alla soggettività del personaggio e al suo stato d'animo percepito dall'interno. Ciò è ottenuto tramite il ricorso alla radicata convenzione «secondo cui, mentre la voce tace, una melodia viene percepita come 'oggetto psichico interiore' se affidata a uno strumento solista o a un timbro tendenzialmente puro» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., p. 333).

66 Lo sguardo-oboe (quello di Freia) che Fasolt vede occhieggiare da dietro il mucchio d'oro è invece un caso di 'focalizzazione', ovvero di un evento esterno visto con gli occhi del personaggio (*Ivi*, p. 334).

come dalle profondità della terra, non è che una variante in minore e più lenta (in 4/4 anziché nel cullante 6/8 originario) dell'arpeggio della Natura Primordiale [ESEMPIO 30]. Tale variante la caratterizza come emanazione delle forze primigenie della natura, ma al contempo evoca le nubi minacciose che si addensano sulla natura stessa e sugli dei.

Thomas S. Grey considera il profetico monologo «an oracle, rhetorically and musically»[67] e lo analizza alla luce del concetto di «*periodo* poetico e musicale» teorizzato da Wagner come mezzo, alternativo all'aria operistica, per conferire un certo grado di autonomia e coerenza al discorso musicale.

> Noi possiamo affermare provvisoriamente che, considerata ripetto all'espressione, l'opera d'arte più perfetta sia quella in cui molti di questi periodi si presentino nella lor massima pienezza in modo che, per realizzare un supremo intento poetico, si determinino l'un con l'altro e si sviluppino sino a conseguire una ricca manifestazione complessiva.[68]

Il monologo si coagula attorno al *Leitmotiv* principale, quello appunto di Erda: annunciato all'inizio nella tonalità di do diesis minore, è anticipato dall'orchestra prima della sua definizione testuale-vocale, non diversamente dal modo in cui un'introduzione orchestrale anticipa il tema principale di un'aria.[69] Trapassando alla relativa maggiore di Mi – nella sezione centrale in cui Erda nomina le proprie figlie «primigenie» – il tema, ai corni e ai legni, riprende le sembianze della Natura primordiale, compreso il sottostante motivo dell'Ondeggiamento agli archi (seppur rallentato in quartine di crome anziché nelle originarie sestine di semicrome). Wagner sottolinea in tal modo il legame delle Norne con l'universo naturale, ma al contempo provvede a un tradizionale contrasto tonale: la momentanea svolta verso il modo maggiore enfatizza, infatti, il contrasto con quanto segue. Non appena Erda allude al «pericolo estremo» che l'ha condotta dinanzi a Wotan, in orchestra si avverte l'ombra sinistra del motivo della Brama di Vendetta di Alberich, con le sue armonie diminuite e i suoi ritmi sincopati. Il suo triplice avvertimento («Ascolta! Ascolta! Ascolta!») è quindi intonato sul semitono discendente della Schiavitù, frutto della distorsione cromatica del

67 T. S. Grey, *Leitmotif, temporality, and musical design in the* Ring, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, cit., pp. 85-114: 98.

68 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., pp. 247-248. Questo concetto di periodo dall'estensione variabile, «tal quale si determina in base a una tonalità principale», è lasciato da Wagner nel vago. Ha pertanto sollevato discussioni e trovato differenti applicazioni analitiche.

69 T. S. Grey, *Leitmotif, temporality, and musical design in the* Ring, cit., p. 103.

gioioso saluto all'oro delle figlie del Reno. Quando infine intima al dio di rifuggire dall'anello maledetto, il *Leitmotiv* di Erda riaffiora in minore: sembrerebbe un *da capo*, ma è invece una perorazione.[70] Erda viene infatti al punto, e al monito si affianca la profezia: «Tutto quel che è, finisce. Un giorno cupo s'appressa agli dei».[71]

L'inizio e la fine del mondo, l'alfa e l'omega di tutta la Tetralogia si condensano in queste poche, cruciali battute, dove il motivo di Erda ascende e poi inverte il suo corso e lentamente ricade. E questa sua inversione simmetrica è il motivo del CREPUSCOLO DEGLI DEI [ESEMPIO 31].

> La metafora della fine non potrebbe essere più esplicita […]. L'episodio nel suo complesso è dunque una formidabile sintesi dell'intera vicenda del *Ring*: in una manciata di secondi […] siamo condotti dalla *creatio ex nihilo* del preludio del *Rheingold* all'epilogo della *Götterdämmerung*.[72]

Wotan è assai turbato dalle parole di Erda. Vorrebbe seguirla nelle viscere della terra dov'è risprofondata per interrogarla ancora, ma Froh e Fricka lo trattengono. Alla fine, con gesto risoluto – sottolineato dal motivo della Lancia agli ottoni – getta l'anello sul tesoro, cedendolo ai giganti. Freia è libera e corre a riabbracciare i suoi cari, su una variazione giubilante e in *ff* del suo *Leitmotiv*. Ma ecco che fra i giganti nasce una contesa per la spartizione del bottino, mentre i motivi della Brama di Vendetta di Alberich e dell'Anello tornano a risuonare minacciosi. Quest'ultimo si sviluppa in *crescendo* e sfocia infine in violentissimi colpi di timpani (uniti alle strappate di viole, violoncelli e contrabbassi) allorché Fasolt è abbattuto dal fratello a colpi di randello: è la prima vittima della maledizione, il cui mo-

70 *Ivi*, p. 99.

71 R. Wagner, *L'Oro del Reno*, scena IV, in Id., *Tutti i libretti d'opera*, cit., p. 483.

72 R. Pecci, *"Das Rheingold", libretto e guida all'opera*, cit., pp. 122-123. «Riaffiora in Wagner – scrive Marco Brighenti – una metafisica radicalmente negativa che fu comune agli albori del pensiero 'boreale' come di quello 'mediterraneo'. La prima parola della filosofia greca, il frammento di Anassimandro (fr. 12 B1 DK), tramandato nel *De Physica* di Simplicio, ci rammenta che "da dove gli esseri hanno origine, là hanno secondo necessità anche la distruzione, poiché essi pagano l'uno all'altro, secondo l'ordine del tempo, la pena e l'espiazione dell'ingiustizia". L'esistenza stessa è colpa, prevaricazione sugli altri esseri e distaccamento dal tutto originario. Ciò che viene all'essere dovrà perire ed espiare così la propria colpa originaria. "Alles was ist, endet" ("Tutto ciò che è, finisce") aveva ricordato Erda a Wotan nella Quarta Scena del *Rheingold*. Erda la veggente, il cui *Grundmotiv*, col suo movimento circolare ascendente e discendente, appare quasi una pittura musicale di tale aforisma» (M. Brighenti, *Il Crepuscolo degli dei: «Tutto quel che è, finisce»*, cit., p. 224).

tivo, prima intonato da Alberich, si leva ora in un duplice, possente unisono dei tre tromboni (come farà, da questo momento in poi, innumerevoli altre volte). Fra lo sgomento dei presenti, Fasolt strappa l'anello alla sua vittima e incomincia a raccogliere quel tesoro che adesso gli appartiene per intero. Uscito di scena, non lo rivedremo prima del *Siegfried*, quando grazie all'elmo magico riapparirà in sembianze di drago.

Sui motivi della Brama di Vendetta di Alberich, dei Giganti e dell'Anello, Loge cerca di consolare Wotan della perdita dell'anello e del tesoro appena conquistati («Guarda, i tuoi nemici / si abbattono da soli / per l'oro, che hai ceduto»), mentre quest'ultimo, sul motivo di Erda che risorge alle viole e ai violoncelli, progetta di scender giù dalla Madre Veggente per alleviare l'ansia e il timore che lo affliggono (cosa che effettivamente farà nel lasso di tempo che separa le vicende della Vigilia da quelle della prima Giornata, accoppiandosi con lei e generando così le nove Valchirie). Né vale a rasserenarlo la consorte Fricka che lo colma di carezze e – sul tema del Vincolo d'Amore che torna a risuonare ai clarinetti – lo invita a rivolgere l'attenzione verso «la maestosa rocca / che accogliente ora attende / il suo signore». «Con malvagio tributo / l'edificio ho pagato!», le risponde fosco Wotan, mentre nei fiati i motivi del Walhalla, dell'Anello e della Maledizione trascolorano l'uno nell'altro, rivelando la soggiacente parentela.[73]

A dissolvere l'atmosfera divenuta a questo punto soffocante provvede il dio del tuono Donner, suscitatore di una catartica tempesta. La natura risponde al suo vibrar di martello e si mette in movimento, con sestine di semicrome e archi divisi che animano la triade di Si bemolle maggiore. Sulla stessa triade 'di natura' è costruito il motivo di DONNER – il memorabile «Heda! Heda! Hedo!» [ESEMPIO 32] – ch'egli stesso intona e che squilla poi agli ottoni mentre la nube tempestosa si addensa (con le quattro famiglie degli archi che si dividono fino a otto parti ciascuna). Ai fittissimi arpeggi si sovrappongono, nel momento culminante, scale cromatiche in *crescen-*

73 È questo uno dei non pochi casi in cui risulta difficile stabilire se, dal punto di vista narratologico, la prospettiva prescelta sia quella dell'autore o del personaggio. Come scrive infatti Zoppelli, «L'informazione data è certamente soggettiva (esplicita l'oggetto del pensiero di Wotan), ma al tempo stesso può essere attribuita al narratore e a tutti gli spettatori, che hanno assistito allo svolgersi della vicenda e conoscono le relazioni che l'hanno determinato: il valore dell'informazione è quindi tanto oggettivo quanto soggettivo […]: ciò a maggior ragione relativamente alla figura di Wotan, che in quanto dio è provvisto di una certa dose di onniscienza che lo pone su un piano simile a quello del narratore» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., pp. 329-330).

do, finché un colpo di martello in *ff*, seguito da un 'tonante' rullo dei timpani, disperde i vapori orchestrali. L'immediato intervento del fratello Froh fa che sulla valle si distenda di colpo un ARCOBALENO che si protende come un ponte fino alla rocca del Walhalla, tornata visibile in tutto il suo splendore. Dall'orchestra si sprigiona allora un iridescente arcobaleno di suoni, su una triade di Sol bemolle maggiore che gli accordi ribattuti dei legni, le oscillazioni dei violini divisi in otto parti e gli arpeggi delle sei arpe previste da Wagner in organico rendono vibratile e sfavillante, mentre i corni, i fagotti, il clarinetto basso e i violoncelli, tutti all'unisono, la arpeggiano con calma e la dispiegano in un'immensa arcata [ESEMPIO 33].

> Nel corso del dramma [l'arpa] quasi tace, serbando il suo colore specifico per la chiusa radiosa, l'entrata al Walhall sul ponte-arcobaleno, giubilantemente diatonico. Anche doppiate dagli archi, che ne simulano il carattere, le sei arpe si elevano ad una funzione di spettacolare rappresentatività. Anche qui la sinestesia sembra mira ultima della composizione, un'invasione di azzurrità si libera dall'inaudita schiera.[74]

Con questa «miracolosa ingegneria strumentale per antichi miracoli di natura»[75] s'inaugura l'ultimo episodio del *Rheingold*. La roccaforte del Walhalla risplende alla luce del tramonto; e «Wotan e gli altri dei – così recita la didascalia – si perdono senza parole nella visione meravigliosa». Sulla fantasmagoria dell'arcobaleno s'innalza maestoso il tema del Walhalla, nella sua originaria tonalità di Re bemolle maggiore. E in un grande monologo lirico Wotan rinnova il suo saluto alla rocca. Per un momento, la sua musicale celebrazione s'incupisce al pensiero delle tribolazioni passate e delle minacce future, mentre ai corni e alle viole torna a udirsi il tema dell'Anello; ma subito riprende vigore mentr'egli, «come preso da un grande pensiero», esclama con tono fermo e risoluto: «Ecco – la rocca saluto, salvo da ansie e terrori». In quel preciso momento squilla alla tromba, in un radioso Do maggiore, il motivo della SPADA [ESEMPIO 34]: l'ultimo nuovo *Leitmotiv* del *Rheingold*, importantissimo per il futuro della Tetralogia. Il glorioso tema, ennesimo parto della famiglia dei motivi triadici associati alla Natura, è anch'esso costituito da un arpeggio ascendente sui gradi dell'accordo maggiore, ma con un iniziale balzo di ottava discendente che marchierà in modo caratteristico i motivi cui darà origine.

74 M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 245.
75 F. Orlando, *Natura e antinatura, preistoria e storia*, cit., p. 37.

> Del suo «grave pensiero», qui, Wotan non fa parola. La 'naturalezza originaria' del motivo, nondimeno, ci anticipa qualcosa. Sappiamo infatti che Wotan comincia a vagheggiare qualcuno che tagli – con un colpo di spada – quel groviglio di colpe e di contraddizioni nel quale il dio è rimasto irretito: *der rechte Held*, «l'eroe giusto» che («indipendente dagli stessi dei» e contando solo sulle sue forze) sia in grado di «sciogliere l'incantesimo» dell'anello.[76]

Matrice tematica assai prolifica si rivelerà la frase stessa intonata da Wotan, al punto che Deryck Cooke la considera un *Leitmotiv* a sé stante: lo SCOPO DELLA SPADA [ESEMPIO 35].[77] Tale è la quantità di temi che deriveranno dalla Spada e dal suo Scopo (cfr. Tavola 1C), che questi due *Leitmotive*, pur rientrando nell'albero genealogico della Natura, ne segnano come uno snodo, un nuovo punto di partenza, una nuova rinascita.

Ritrovata quindi la fiducia, Wotan invita Fricka a incamminarsi con lui verso la nuova dimora, mentre l'orchestra riprende il tema del Walhalla. Tutti gli dei si avviano in solenne processione lungo il ponte tracciato dall'arcobaleno, compreso il riluttante Loge che, sul guizzo dei suoi temi, rimugina sulla rovina che li attende: «Loge ha capito subito quanto la speranza di Wotan sia fallace. E scomparirà; non lo vedremo più, se non sotto la forma delle lingue di fuoco».[78]

---

76 R. Pecci, *"Das Rheingold", libretto e guida all'opera*, cit., pp. 122-123. Pur non essendo un oggetto naturale, attraverso il suo *Leitmotiv* la spada è messa in relazione con le qualità positive della natura: le note dell'accordo maggiore, risuonanti un tempo nella fanfara dell'Oro e poi oscuratesi in minore dopo il furto, tornano a squillare in maggiore nel simbolo dell'eroe che quell'oro è chiamato a recuperare.

77 Cfr. D. Cooke, *An introduction to "Der Ring des Nibelungen"*, cit., p. 25. Delle tre cellule che lo costituiscono – un'ottava discendente iniziale (a), una triade arpeggiata (b) e infine un salto di quinta discendente seguito da due gradi congiunti ascendenti (c) –, l'ultima si rivelerà di particolare importanza, specie in *Siegfried* e nella *Götterdämmerung*.

78 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 148. La figura di Loge appartiene del resto, assieme alle figlie del Reno e a Erda, a uno stadio di natura antropomorfizzata anteriore al regno degli dei. L'acqua, il fuoco, la terra: tre dei quattro elementi tradizionali, che possiamo considerare completati dai venti di tempesta scatenati da Donner. Questo stadio 'preistorico di natura' è antecedente a quello 'preistorico di cultura' instaurato da Wotan con la sua lancia e i patti: una specie, quest'ultimo, di feudalesimo cosmico al quale appartengono, oltre agli dei, i giganti e i nani (i nibelunghi). Il furto dell'oro da parte di Alberich e la costruzione del Walhalla inaugurano infine, sotto il segno della violenza, della frode, della schiavitù, dell'assassinio, la storia raccontata sulla scena. E in questa storia *moderna* faranno la loro comparsa, a partire dalla *Valchiria*, gli uomini (cfr. F. Orlando, *La fine della preistoria nella musica del* Ring*: figlie del Reno, valchirie, norne*, in «Nuova rivista Musicale Italiana», a. XII, n. 4, 1988, pp. 663-679).

Improvvisamente, mentre gli dei transitano sul ponte, sale dal fondo della valle il lamento delle figlie del Reno, che in una variazione malinconica del loro Canto di Gioia (diversa da quella ascoltata durante il racconto di Loge) piangono l'oro perduto. Da Wotan e Loge non ricevono tuttavia che parole di stizza e di scherno. Alzano allora un lamento ancor più accorato e infine lanciano un monito, inquietante: «Falso e vile è ciò che esulta là in alto!». Sono le ultime parole del *Rheingold*, demistificatrici di un trionfo raggiunto con l'inganno e col furto.

Nessuno, tuttavia, se ne preoccupa. Neppure l'orchestra, che al temporaneo do bemolle minore di quel lamento scippa perfino la cadenza, virando prepotentemente verso il Re bemolle maggiore – la tonalità della rocca – e verso una nuova, fragorosa affermazione del tema della Spada. I motivi dell'Arcobaleno e del Walhalla si combinano infine in una chiusa di abbagliante magnificenza, mentre Wotan, con tutti gli dei, s'incammina verso la rocca.[79]

79 Adorno parla di «apoteosi sintetica dei motivi» a proposito di tali combinazioni, di cui rileva l'estraneità a una vera e propria condotta polifonica (intesa come autonomia delle voci intermedie orchestrali). Si tratta invece di pseudo-contrappunti che «traggono il loro effetto eminentemente letterario dalla paradossale simultaneità delle melodie, che sono pensate originariamente come successive» (T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 62). Come tuttavia sottolinea Dahlhaus, in questa tecnica contrappuntistica «più che un procedimento astrattamente musicale è giusto vedere un procedimento poetico-musicale; non contano tanto le modalità dell'incastro dei temi e delle varie 'voci' […], conta il fatto che tale combinazione è 'eloquente'» (C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., pp. 152-153).

DIE WALKÜRE

> *Nell'*Anello del Nibelungo *l'eroe tragico è un dio il cui animo è assetato di potenza, e che, percorrendo tutte le vie per ottenerla, si lega con patti, perde la sua libertà e viene implicato nella maledizione che pesa sulla potenza*.[1]

Conclusa la partitura del *Rheingold* il 28 maggio 1854, il 28 giugno dello stesso anno, esattamente un mese dopo, Wagner iniziò la composizione della *Walküre*, completandola alla fine di marzo del 1856.

Dopo il mondo del *Rheingold* abitato da creature primordiali, dei, nani e giganti, ecco adesso apparire «l'eroica e amorosa e dolorosa creatura umana»[2] e con essa una coinvolgente vena lirica, assente invece nella Vigilia che nulla concede all'edonismo melodico. In questa prima Giornata, inoltre, Wagner restringe spesso il campo focale alla soggettività dei personaggi e, abbandonando il punto di vista del narratore epico, «ci mostra uno scorcio dei cuori e delle menti dei protagonisti, che diventano così più ricchi e più complessi».[3] Da qui, probabilmente, la maggiore popolarità della *Valchiria* rispetto agli altri capitoli del *Ring*.

Dall'epica vicenda dell'*Oro del Reno* sono trascorsi parecchi anni; e diversi fatti devono considerarsi accaduti tra la fine della Vigilia e l'inizio di questa prima Giornata, a cominciare dalla già menzionata unione di Wotan con Erda da cui sono nate le nove Valchirie. A queste vergini guerriere è affidato il compito di sorvolare i campi di battaglia in groppa a cavalli alati, scegliere i più eletti fra i caduti, restituirli alla vita facendo loro bere l'idromele e condurli infine al Walhalla per formare un esercito di eroi in

1 F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, cit., p. 158.
2 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 149.
3 E. Jans, *Una famiglia disfunzionale di divinità borghesi*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 213-221: 213.

grado di proteggere la rocca dalle forze malvagie di Alberich.[4] Per attuare il suo «grande pensiero» Wotan è poi disceso sulla terra, dove ha assunto l'aspetto di un cacciatore selvaggio ricoperto di pelli di lupo – da cui i nomi di Wölfe o di Wälse con cui viene chiamato nel dramma – e ha generato una stirpe di eroi: i Wälsi o Wälsunghi, appunto. Uno di loro, Siegmund, incarna ai suoi occhi l'eroe capace di compiere l'opera redentrice.[5] Per anni padre e figlio hanno vagato attraverso foreste selvagge, inseguiti da una tribù nemica i cui uomini, in passato, avevano incendiato la loro capanna, ucciso la madre di Siegmund e rapito, ancor bambina, la sorella gemella Sieglinde, poi data in sposa a forza a uno di loro, il torvo Hunding.[6] A un certo punto Siegmund ha perso le tracce del padre – che ha fatto ritorno al Walhalla – e ha continuato in solitudine la sua fuga attraverso la foresta, reietto come un fuorilegge e braccato dai nemici. Infine, Wotan si è presentato alla festa di nozze di Hunding e Sieglinde nelle sembianze di un vecchio straniero con un grosso cappello in testa, raggelando i presenti col suo aspetto inquietante e minaccioso. Nel tronco di un frassino ha conficcato una spada, destinata a chi riuscirà a estrarla. In tanti si sono cimentati nell'impresa, ma essa sta ancora lì, piantata nel tronco vigoroso di quell'albero inglobato nell'abitazione di Hunding.

Di tutti questi avvenimenti nessuno è rappresentato sulla scena, ma di essi si viene a conoscenza attraverso tre lunghi racconti: nel primo atto quelli di Siegmund (a Hunding e Sieglinde) e di Sieglinde (a Siegmund); nel secondo quello, cruciale, di Wotan (a Brünnhilde).

Tutto il primo atto ruota attorno ai gemelli Siegmund e Sieglinde, e verso di loro s'indirizza il coinvolgimento degli spettatori. Wotan vi è invece solo evocato da reminiscenze del motivo del Walhalla in *pianissimo*, a marcare l'abisso che separa la sfera degli dei dal mondo degli uomini. Eppure è lui il vero protagonista della *Valchiria*, che in tre atti racconta in sostanza il tragico fallimento della sua «grande idea». Un fallimento determinato non da forze antagoniste, ma dalle stesse contraddizioni in cui il padre degli dei si trova irretito, in quanto prigioniero dei patti di cui è garante e della maledizione che pesa sulla brama di potenza. Da ciò scaturiscono il nodo drammatico dell'opera e il suo configurarsi come *tragedia*.

---

4 'Sala degli eroi morti sul campo' e 'colei che sceglie i morti sul campo' significano, rispettivamente, le parole composte *Walhall* e *Walküre*.

5 'Garanzia di vittoria' è il significato del suo nome (da *Sieg*, 'vittoria' e *Munt*, 'garanzia, 'promessa').

6 Già nel nome del personaggio (da *Hund*, 'cane') c'è l'idea del branco, della società gregarizzata, in opposizione all'indipendenza selvaggia dei due 'Lupi'.

Come ha scritto Luca Zoppelli,[7] nel *Ring* sono unificati in un organismo superiore – realizzando così il sogno schlegeliano di una «poesia universale progressiva» – diversi modelli di genere letterario, a partire dai quali sono concepiti i quattro drammi: *Das Rheingold* presenta, come si è visto, i tratti del mito e della narrazione epica; *Die Walküre* si conforma alla poetica del tragico; *Siegfried* si configura come una fiaba; e *Il Crepuscolo degli Dei* – non a caso concepito per primo – ha i tratti dell'opera del primo Ottocento, dove l'eroe soccombe a un antagonista negativo. Ciò determina l'impiego di diverse tecniche drammaturgiche, i cui tratti specifici sono funzionali al ruolo di ciascun dramma ai fini del significato filosofico e politico del ciclo.

Tragedia è dunque *Die Walküre*, tant'è che rispetta il principio classicistico dell'unità di tempo (l'azione si svolge da sera a sera) e mantiene uno stile costantemente 'alto' (vi manca infatti quasi del tutto la musica nibelungica con la sua componente grottesca e malefica). Ma è *tragedia* nel senso definito, a partire dai modelli classici, dai fratelli Schlegel, da Schiller e da altri protagonisti dell'idealismo tedesco, secondo i quali l'essenza del tragico è altra cosa rispetto alla rappresentazione di un semplice conflitto tra avversari – con esiti funesti per il nobile eroe – che caratterizza invece il dramma borghese ottocentesco e l'opera romantica tradizionale.

> Tragica è invece la situazione dialettica che vede i protagonisti avviluppati in un groviglio d'istanze morali contrapposte, tutte in qualche modo valide, ma inconciliabili; tragica è la situazione in cui il personaggio affonda in una crisi inestricabile a causa delle proprie incoerenze, e ogni mossa da lui tentata per uscirne non fa in realtà che radicalizzare la crisi (*ironia* tragica). Il riconoscimento finale di questo scacco concettuale e la libera accettazione, da parte dell'eroe, dell'annientamento che ne consegue sono, secondo Schiller, la vera fonte della purificazione morale che il tragico emana.[8]

Raramente queste categorie drammaturgiche si riscontrano nel melodramma dell'Ottocento, che si basa invece sulla contrapposizione netta fra buoni e cattivi, oppressori e vittime innocenti. Malgrado l'ambientazione storica e aristocratica, l'opera romantica europea aderisce, infatti, a un co-

---

7 Cfr. L. Zoppelli, *Antigone nel Walhall: "Die Walküre". Drammaturgia tragica, disobbedienza civile e utopia dell'opera*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2006, pp. 11-23: 11; Id., *Le héros tragique et le héros stupide: modèle de genres, dispositifs dramaturgiques et traditions opératiques dans "L'Anneau du Nibelung"*, in «Annales Suisses de Musicologie», n. 31, 2011, pp. 85-122: 86-87.

8 L. Zoppelli, *Antigone nel Walhall: "Die Walküre"*, cit., p. 12.

dice morale borghese e libertario, dando voce a un sentimento di rivolta contro una realtà politica, sociale e istituzionale percepita come abusiva e illegittima.[9] A una drammaturgia realmente tragica si conforma invece la *Norma* di Felice Romani e Vincenzo Bellini, singolare eccezione alla quale Wagner, non a caso, aveva dedicato in gioventù due brevi articoli in cui mostrava la propria adesione alla concezione classicistica del tragico:

> Quanto fruttuosa sia invece in mano agli italiani la loro forma e maniera operistica […] lo dimostra Bellini con la sua *Norma*, che è senza dubbio la sua composizione più riuscita. Qui, dove financo la poesia si eleva al rango tragico degli antichi greci, questa forma operistica – che peraltro Bellini decisamente nobilita – esalta il carattere solenne e grandioso del dramma. Tutte le passioni – che il suo canto così singolarmente trasfigura – ne ricavano uno sfondo e una base maestosi, sopra i quali esse, anziché vagare smarrite, si organizzano in un quadro grande e luminoso.[10]

> Con quest'opera […] Bellini ha decisamente toccato il culmine del proprio talento. L'azione, priva di qualsiasi colpo di scena ed effetto plateale, inconsapevolmente ricorda l'atteggiamento della tragedia greca: addirittura, dall'ascolto della *Norma* potrebbe trarre rinnovato vigore l'intuizione enunciata da Schiller nella prefazione alla *Sposa di Messina*, secondo la quale è dall'opera che proverranno un giorno i fermenti d'una resurrezione della tragedia greca sulle nostre scene.[11]

Evidente è la concezione tragica del personaggio di Wotan, il cui potere è condizionato dalle leggi incise sulla lancia frutto della mutilazione del Frassino del Mondo: uno sfregio originario allo stato di natura cui poi si è aggiunta la colpa d'aver sottratto l'anello ad Alberich con la frode e con la violenza.

> Il male che si è scatenato a mezzo di queste lacerazioni dell'innocenza primigenia percorre ormai il mondo: l'anello che dorme momentaneamente sotto la pancia del drago (ex gigante) Fafner potrebbe finire in mani pericolose. Wotan sa che bisogna recuperarlo, ma non può farlo direttamente (lui che l'ha dato in pagamento a Fafner) senza infrangere quelle norme su cui fonda il proprio potere. Coltiva dunque l'illusione di generare una razza di eroi 'liberi', svincolati dalla legge, che rimettano a posto le cose nella direzione che a lui è pre-

9 Cfr. L. Zoppelli, *Le héros tragique et le héros stupide*, cit., pp. 94-95

10 R. Wagner, *Bellini. Un cenno al tempo giusto* (1837), in Id., *Scritti sulla musica italiana*, a cura di F. Lippmann, tr. it. di L. Bianconi, appendice a *Wagner in Italia*, a cura di G. Rostirolla, ERI, Torino 1982, pp. 432-433: 433.

11 R. Wagner, *La "prima" della "Norma" di Bellini a Koeniesberg* (1837), in Id., *Scritti sulla musica italiana*, cit., pp. 434-436: 434.

> clusa. Nobile intento, ma contraddittorio, giacché è pur sempre lui, Wotan, che li ha creati e che ha preparato tutte le condizioni perché possano impunemente infrangere le leggi: cosa che la sua sposa Fricka, nume tutelare della legalità familiare, può agevolmente rinfacciargli nel penoso contradditorio all'inizio dell'atto secondo di *Walküre*. Le contraddizioni inerenti al sistema contrattuale, dunque, si rivoltano contro colui che credeva di gestirle.[12]

Nell'ottica di Wagner, «nutrita di pensiero anarco-socialista utopico e di rousseauianesimo»,[13] è destinata allo scacco ogni azione politica condotta nel quadro degenerato della società contrattuale, dove i rapporti umani, anziché sull'autenticità e sull'amore reciproco, sono basati sulla frode, sulla violenza e sulla sopraffazione. Si ripensi allora ai passi di *Opera e dramma* dove Wagner riflette sulla relazione fra individuo e Stato e su come le costrizioni della legge inibiscano gli impulsi vitali e i bisogni intimi degli individui, sovrapponendo l'arbitrarietà delle norme alla necessità naturale.

> Nel sistema tracciato […] dagli scritti zurighesi contemporanei alla gestazione della Tetralogia (*L'opera d'arte dell'avvenire*, *Opera e dramma*, *Una comunicazione ai miei amici*), Wagner schizza l'opposizione netta fra due galassie concettuali. Quella 'maschile' include la razionalità, il finito, la brama di potere, la legge, la politica, l'artificiosità delle costruzioni sociali, il *logos*, la determinazione semantica, dunque (a livello estetico) la poesia, il dramma parlato, la tragedia. Il principio femminile privilegia l'intuito, l'espressione dell'indefinibile, la spontaneità della natura, l'amore; si esprime attraverso la musica. Se è vero che, come argomenta un bel libro di Jean-Jacques Nattiez, Wagner aspira ad una sorta di riunificazione 'androgina' dei due principi, è altrettanto chiaro che il primo polo gioca, nel suo pensiero, un ruolo negativo, il secondo un ruolo positivo e di 'redenzione'. In quanto 'tragedia di Wotan', *Die Walküre* ha il compito di illustrare il vicolo cieco, la situazione inestricabile in cui s'è cacciata la storia universale per colpa della brama di potere e del calcolo politico.[14]

Non sorprende allora che tra i nuovi *Leitmotive* che affiorano nella *Valchiria* il gruppo più consistente discenda dalla Lancia di Wotan, simbolo del suo potere e fonte, al tempo stesso, della sua tragica impotenza. Ciò a cominciare dal motivo di due battute, agli archi gravi, che come un ostinato riempie di sé l'intero Preludio del PRIMO ATTO: è il motivo della TEMPESTA, una successione scalare di sei note (in re minore) che sui tremoli incessanti dei violini secondi e delle viole incalza in folate ascendenti e

12 L. Zoppelli, *Antigone nel Walhall: "Die Walküre"*, cit., p. 15.
13 *Ivi*, p. 16.
14 *Ibid*.

discendenti e con continue oscillazioni dinamiche [ESEMPIO 36].[15] È Wotan il suscitatore di tale tempesta, «immagine stessa dell'infuriare della sua volontà: una volontà determinata, che incalza le pedine del suo gioco».[16] Le ripetizioni del motivo montano quindi ai violini e si addensano in canone verso un punto culminante, mentre agli ottoni torna a squillare il motivo di Donner. Ma è una tempesta ben diversa da quella che l'ha preceduta: quanto quella era epica e catartica, tanto questa è intrisa d'angoscia e colma di dolorosi presagi. Infine, raggiunta l'acme sonora, la bufera si scarica sullo scoppio del tuono liberatore – un formidabile rullo di timpani – e gradualmente si smorza.

Gli ultimi brontolii sfociano direttamente nel motivo di SIEGMUND [ESEMPIO 37], mentre il sipario si apre sull'interno di una dimora primitiva dov'egli, fuggiasco e sofferente, entra barcollando e si abbatte sfinito. È la capanna di Hunding, costruita attorno a un grande albero dov'è conficcata la spada che il padre Wotan ha promesso all'eroe. Ed è proprio Wotan che lo ha sospinto fin lì attraverso la bufera, continuando a manovrare dall'alto le vicende umane. Dalla Lancia discende pertanto anche il motivo di Siegmund, che sembra nascere dal grembo stesso della tempesta: ne conserva il timbro (violoncelli), il registro grave e il profilo scalare (benché reso più dolente dagli intervalli di una settima diminuita). Il profilo è discendente ma si fa ascendente nelle ultime tre note. Vi si aggiungono gementi semitoni (ai violini e alle viole) e una minacciosa pulsazione dei corni, come un pericolo incombente sull'eroe. Il profilo s'inverte quindi nel dolce motivo di SIEGLINDE [ESEMPIO 38], la cui curva speculare, «che sembra protendersi in un abbraccio ideale verso il motivo dei violoncelli»,[17] si dispiega ai violini mentre la donna, entrata nella stanza, scorge lo straniero esausto e si china su di lui. Mentr'ella offre da bere a quell'uomo sconosciuto, i due temi s'intrecciano e si sviluppano. E subito dopo, al primo scambio d'un profondo sguardo, incomincia a sbocciare al primo violoncello, sostenuto dagli altri violoncelli divisi in quattro parti, il *Leitmotiv* dell'AMORE, os-

15 Se le note sono derivate dalla Lancia, il disegno complessivo del motivo riproduce il movimento della natura: è infatti ricalcato sul moto scalare ascendente e discendente di quella variante dell'Ondeggiamento (cfr. ESEMPIO 2B) affiorata al termine del canto di gioia delle figlie del Reno.

16 R. Pecci, *«Più espressione di sensazioni che pittura»: il* Vorspiel *all'atto I de "Die Walküre"*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2006, pp. 51-54: 54.

17 R. Pecci, *"Die Walküre", libretto e guida all'opera*, in *Die Walküre*, cit. pp. 55-141: 57.

sia il tema di Freia con i suoi due segmenti ricomposti in ordine inverso e in una riscrittura lirica e languidamente rallentata [ESEMPIO 39].

> Il presente momento di *Walküre*, nel quale il 'seme' di Freia trova infine un terreno fertile in cui attecchire e fiorire in un tema struggente del violoncello (destinato a sviluppi rigogliosi in orchestra, e anche nelle voci), è pertanto uno snodo fondamentale del ciclo: solo ora l'amore – l'amore totale, l'attrazione di anime e di corpi, il grande 'imprevisto' del piano di Wotan – comincia ad ergersi come polo *antagonista* delle macchinazioni e delle ambizioni di potere che avvelenano il mondo del *Ring*.[18]

È questo uno dei casi in cui Wagner, come scriveva Adorno, «raggiunge realmente una flessibilità melodica di genere sconosciuto»:[19] liberato da quella quadratura della frase ch'egli sentiva come inautentica, il melos trae la sua forza impulsiva dai gesti involontari – veri sismografi dei moti dell'anima – e si libera dai vincoli delle strutture convenzionali per far risuonare il sentimento spontaneo e autentico, al di fuori di ogni convenzione sociale e di ogni affettazione.[20] Nei suoi scritti Wagner insiste, infatti, sul «modo completamente falso con cui viene concepita la melodia vocale nell'opera», allorché si segue «il criterio puramente musicale del canto popolare e della melodia di danza».[21] Sottolinea di contro l'efficacia che la musica, appoggiandosi all'immediatezza del gesto spontaneo, può acquisire ai fini di una comunicazione senza filtri e infingimenti:

> Teniamo sott'occhio, anzitutto, l'inesprimibile che l'orchestra può esprimere con la massima determinatezza, e cioè nell'unione con un altro inesprimibile, – il *gesto*. Il gesto corporeo, che si annuncia nel movimento significativo delle membra più capaci di espressione, e finalmente in quello dei tratti del volto […]. Consideriamo in modo preciso questo punto. – Noi diciamo comunemente: "Io ti leggo negli occhi"; ciò vuol dire: "I miei occhi scorgono

18 *Ivi*, p. 58. Qui, come in diversi altri casi di questo primo atto, l'uso solistico degli strumenti è funzionale alla 'trasparenza interiore', ovvero alla restrizione del campo focale ai pensieri e agli stati d'animo dei personaggi percepiti dall'interno. Come scrive Zoppelli, «L'impersonalità del mito lascia spazio alla penetrazione interiore del romanzo, nella misura in cui è entrato in scena il modo degli uomini irrimediabilmente individui, scissi dalla totalità» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., p. 334).

19 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 61.

20 Cfr. A. Stollberg, *La «semeiotica sonora» dei gesti. Linguaggio del corpo e forma musicale in "Die Walküre" di Wagner*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2006, pp. 25-44.

21 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 260.

nello sguardo dei tuoi, in un modo che essi solo intendono, una sensazione intima che tu provi spontaneamente e a cui io partecipo a mia volta in modo spontaneo".[22]

Sembra qui realizzarsi l'auspicio di Nietzsche, che nel momento in cui costatava che «il *linguaggio* è malato» e che mediante le parole l'uomo «non può comunicare veridicamente», vedeva nella «musica dei nostri maestri tedeschi» – con chiaro riferimento a Wagner – la possibilità di esprimere «nient'altro appunto che il *sentimento giusto*, nemico di ogni convenzione, di ogni artificiale estraneazione e incomprensività fra uomo e uomo: questa musica è ritorno alla natura […], giacché nell'anima dei più amorevoli è sorta la necessità di quel ritorno, e *nella loro arte risuona la natura trasformata in amore*».[23]

Al momento cruciale del primo sguardo amoroso fa seguito un episodio in cui l'ordito orchestrale si sofferma con intimità cameristica sui motivi dei gemelli e dell'amore incipiente (e loro varianti), mentre Siegmund e Sieglinde restano spesso a guardarsi e tacciono.[24]

Nei lunghi silenzi della coppia s'insinua a un certo punto, allorché Sieglinde trattiene Siegmund che vorrebbe allontanarsi per non arrecarle sventura, un altro tema agli archi gravi (una cellula melodica in re minore in cui spicca un salto di sesta ascendente): è il motivo dei WÄLSI [ESEMPIO 40], che dei due consanguinei sottolinea l'affinità, l'empatia reciproca, la partecipazione interiore alla sofferenza comune.[25]

Ed ecco che uno squillo sinistro dei corni annuncia l'arrivo di HUNDING e fa trasalire Sieglinde; e quando il rozzo cacciatore si profila sulla soglia, armato di scudo e lancia, irrompe alle tube, in un cupo do minore, il suo rude motivo [ESEMPIO 41]: un *Leitmotiv* essenzialmente ritmico, con cellule che lo imparentano sia ai giganti che ai nibelunghi (stirpi entrambe ostili agli dei) e che danno un volto determinato a quella pulsazione minac-

22 *Ivi*, pp. 264 e 269.

23 F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, cit., 103-105.

24 «Salvo l'approssimazione inevitabile quanto alle durate assolute, si contano, fra l'ingresso di Sieglinde e il preannuncio del tema di Hunding in arrivo, 108 battute in cui hanno parte le voci contro 115 di orchestra sola – e mai piena: per un dialogo operistico, un assoluto record. Strumenti e sguardi parlano come è prematuro che faccia la parola» (F. Orlando, *Tenerezza familiare e separazione tragica*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro del Maggio Fiorentino, Firenze 2007, pp. 18-37: 25).

25 Al riaffiorare del motivo al termine del racconto di Siegmund, il Re conclusivo si muterà in Re♭, creando con la nota precedente (Fa) un rapporto intervallare più singolare e icastico.

ciosa che incombeva sul motivo di Siegmund.[26] Il padrone di casa onora inizialmente il culto dell'ospitalità: «Sacro è il mio focolare: sacra sia a te la casa». Proclamato a nuda voce, è il motivo dei DIRITTI DI HUNDING [ESEMPIO 42], il cui discendente profilo è derivato dai primi quattro bicordi dell'Anello, l'emblema dell'antinatura: sancisce, infatti, un diritto matrimoniale che è basato sulla forza e sulla sopraffazione, non sull'amore.

Ha quindi inizio una lunga scena a tre dove alle parole pronunciate s'intreccia un così sottile gioco di sguardi, di comunicazioni mute, di trasalimenti, di gesti e di relativi segni musicali, che è impossibile illustrarlo nei dettagli.[27] Sulla sottigliezza timbrica e psicologica dell'orchestra wagneriana, del resto, Nietzsche si soffermerà con un'ammirazione che neppure il suo definitivo ripudio di Wagner e della sua arte stregonesca riuscirà a scalfire:

> E detto ancora una volta: ammirevole e amabile è Wagner soltanto nell'invenzione di cose minime, nell'elaborazione poetica dei particolari – si ha ogni ragione dalla propria parte per proclamarlo in ciò un maestro di prim'ordine, il nostro più grande *miniaturista* musicale, che comprime nello spazio più piccolo un'infinità di senso e di dolcezza. La sua ricchezza di colori, di penombre, di misteri di una luce agonizzante vizia a tal punto, che poi quasi tutti gli altri musicisti ci sembrano troppo robusti.[28]

26 In seguito Hunding non sarà più accompagnato dal *Leitmotiv* nella sua interezza. Riaffioreranno invece le singole cellule ritmiche: talvolta, come nel Preludio al secondo atto, in ossessive e drammatiche ripetizioni.

27 Subito dopo il richiamo ai doveri dell'ospitalità – per citare un esempio – Hunding ordina alla consorte di preparare la cena, sul suo rude motivo che riaffiora, *piano*, ai violini, alle viole e ai violoncelli. Sieglinde trae quindi cibo e bevande dalla dispensa e apparecchia la tavola, ma il suo sguardo si fissa su Siegmund: ai violoncelli risuona allora, in *pianissimo*, una frase melodica che fonde insieme i motivi di Sieglinde e dell'Amore. Hunding nel frattempo scruta i due giovani e ne nota la somiglianza: ed ecco che al clarinetto basso, sempre in *pp*, s'ode il tema della Lancia, con allusione al loro padre comune e alla sua lontananza inaccessibile. Poco più avanti, allorché Hunding domanda al suo ospite di rivelargli la propria identità, Siegmund, che nel frattempo si è accomodato a tavola, rimane «pensieroso». Il clarinetto basso e poi i violoncelli intonano allora il tema dei Wälsi: la risposta ch'egli ancora non pronuncia echeggia nella sua mente. L'attenzione si sposta quindi su Sieglinde, il cui motivo è intonato da due clarinetti; e quand'ella fissa lo sguardo su Siegmund, ecco risuonare nuovamente, all'oboe solo, il tema dell'Amore.

28 F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit, p. 74. Non è da escludere che Nietzsche, nel suo tormentato amore-odio nei confronti di Wagner, mescoli qui ambiguamente ammirazione e paradosso insultante. Come nota infatti Sossio Giametta, «non si può definire Wagner un miniaturista della musica, come lo definisce Nietzsche. Non perché non sia anche questo; ma perché non è solo e in primo luogo questo»

Sollecitato da Hunding e poi dalla stessa Sieglinde, Siegmund inizia così a raccontare le proprie sventure, in una lunga narrazione musicale introdotta dal tema dei Wälsi e suddivisa in tre *tranche* (rispettivamente nelle tonalità di sol, la e do minore).[29] Sin dall'inizio, quand'egli dice che non può chiamarsi né Friedmund ('garanzia di pace') né Frohwalt ('signore della gioia') e che il nome che gli si addice è invece Wehwalt ('signore del dolore'), si delinea una dolente cadenza che si ripete a mo' di *refrain* verbale/musicale e chiude infine il racconto dilatandosi espressivamente. Derivata dalla Mancanza d'Amore, la ritroviamo, ai legni, come seconda parte del motivo dell'EROISMO DEI VELSUNGHI che a fine racconto si leva mesto e solenne [ESEMPIO 43]: è il primo dei grandi temi eroico-tragici della Tetralogia; temi la cui cellula iniziale (qui ai corni, ai fagotti, alle viole e ai violoncelli) è compresa in un intervallo di sesta ascendente (lo stesso che caratterizza il tema dei Wälsi) e deriva dalle ultime tre note del motivo di Erda: è infatti in seguito alla profezia della madre primigenia che Wotan ha concepito l'idea di generare una stirpe di eroi. E nei loro motivi, che discendono «per li rami» dal ceppo della Natura Primordiale, c'è tutta la nobiltà della loro missione e l'innocenza del loro tragico destino.

Sono «questi squarci di racconto tutti foresta, caccia, corni, armi, violenza e vendetta»[30] a far sì che Hunding e Siegmund finiscano per riconoscersi l'un l'altro come il nemico da cui fuggire e l'eroe inviso cui dare la caccia. Adesso si ritrovano entrambi nella stessa casa, uno di fronte all'altro. Hunding, sul cupo risuonare del suo *Leitmotiv*, accorda al suo ospite un tetto per la notte, ma gli intima di cercarsi un'arma perché al mattino dovrà battersi con lui. Si ritira quindi nella stanza da letto dove con modi rudi manda anche Sieglinde; la quale, prima di ritirarsi, cerca invano di attirare lo sguardo di Siegmund verso la spada conficcata nel tronco, in un mirabile passaggio strumentale dove i motivi di Sieglinde, dell'Eroismo dei Velsunghi e dell'Amore si contrappongono, trascolorando dal clarinetto al corno inglese ai due oboi, ai gesti perentori degli archi gravi, finché il tema della Spada, enunciato *piano* dalla tromba bassa e poi dall'oboe su un tremolo

(S. Giametta, *Gli "Scritti su Wagner" nell'opera di Nietzsche*, intr. a F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, cit., pp. 5-27: 14).

29 Si noti nella seconda parte, quand'egli narra di aver perduto le tracce del padre e di aver ritrovato nella foresta solo la sua pelle di lupo, l'affiorare ai tromboni, in *ppp*, del tema del Walhalla.

30 F. Orlando, *Tenerezza familiare e separazione tragica*, cit., p. 26. Gli squilli dei corni e le cellule ritmiche di Hunding e dei Nibelunghi pervadono il racconto.

dei primi violini, «tocca un vertice di esattezza visionaria: il suono che si fa luce, sinestesia romantica».[31]

Rimasto solo, Siegmund medita in silenzio, in preda all'angoscia. Invoca quindi la spada promessagli dal padre; e lo fa impossessandosi della stessa frase melodica con cui Wotan, forte del «grande pensiero» appena concepito, aveva salutato la rocca alla fine del *Rheingold*. È il motivo dello Scopo della Spada, che l'eroe poco dopo riprende in un terribile grido sul tremolo in *ff* degli archi, invocando per due volte, sull'ottava discendente di apertura, quello che crede il nome di suo padre («Wälse! Wälse! Dov'è la tua spada?»). Come scrive Riccardo Pecci, è «un momento tellurico, che fa letteralmente sobbalzare sulla sedia, e che mette a dura prova l'ugola del tenore di turno».[32]

All'improvviso una fiamma si sprigiona dalla brace del focolare e illumina l'elsa della spada conficcata nel tronco del frassino, mentre, su un fremito dei violini divisi, il motivo della Spada torna a squillare alla tromba nel suo Do maggiore originario. Si ripete quindi in sempre nuove variazioni timbriche e armoniche mentre il canto di Siegmund si espande in un arioso lirico, su un'orchestra resa sognante e incantata dagli arpeggi delle arpe, dal tappeto accordale morbidamente sincopato degli archi e dai ricami dei legni. Ma la spada egli non riesce ancora a vederla, preso com'è dal vagheggiamento di quella luce che a lui evoca solo lo sguardo radioso di Sieglinde.

Ed ecco che la donna ricompare, in bianca veste, accompagnata da un frammento dell'Eroismo dei Velsunghi che risuona dolcemente all'oboe. Ha versato al marito una bevanda soporifera e spera che la notte serva alla salvezza di Siegmund. Gli racconta quindi delle sue nozze forzate, dell'arrivo del vecchio straniero e della spada conficcata nel tronco del frassino (su sviluppi dei motivi del Walhalla e della Spada), sperando ardentemente che possa essere lui l'eroe al quale essa è destinata. Entrambi allora s'infiammano, e Siegmund la stringe tra le braccia. A questo punto si spalanca la grande porta e irrompe una splendida notte di primavera, con la luce del chiaro di luna che inonda la capanna:

> Sopra un gocciolare d'arpa che sembra il tocco di una fata, l'armonia sterza bruscamente, a denotare la metamorfosi in atto, e va ad ancorarsi sulla tonalità di Si bemolle maggiore, salto ardito visto che l'area tonale su cui la partitura gravitava pochi istanti prima era riconducibile a Sol maggiore o mi minore. Da questo momento in poi il canto dei fratelli amanti si alza saldo e appassionato

31 M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 242.
32 R. Pecci, *"Die Walküre", libretto e guida all'opera*, cit. p. 70.

> su un mormorio sommesso di fiati e d'archi che smussa ogni spigolo, ammorbidisce ogni parola: le cupezze della scena precedente sono momentaneamente sanate in questo abbraccio dell'orchestra.[33]

Il prodigio, più simbolico che realistico, dà la stura a uno scoppio passionale che nelle intenzioni di Wagner acquista un valore liberatorio nei confronti di ogni legge e costrizione. Siegmund e Sieglinde commettono adulterio e incesto al tempo stesso, incuranti dei tabù sociali (il successivo riconoscersi come gemelli non turberà né attutirà la forza dirompente dell'attrazione reciproca). Ed è grazie a quest'atto di ribellione morale che il mondo nato da una duplice rinuncia all'amore e segnato dalla maledizione dell'anello può avviarsi verso la redenzione. È la rivincita del polo femminile su quello maschile. E della musica sul *logos*.

La grande tradizione del *Lied* riecheggia, infatti, nella CANZONE DI PRIMAVERA intonata da Siegmund [ESEMPIO 44]: le soavi allitterazioni del testo, la sognante cantabilità, la momentanea sospensione della tecnica leitmotivica a favore della 'quadratura' delle curve melodiche, la semplicità armonica, il ritmo cullante di 9/8 configurano un fortissimo scarto di registro e segnano un estremo stilistico all'interno del *Ring*. A 'redimersi', abbandonandosi al libero volo dell'ispirazione musicale, è lo stesso Wagner teorico.

> Per dirla in soldoni: la dimensione logica, semantica e concettuale del *Musikdrama*, e dunque tutto ciò che lo avvicina alla tragedia, van benissimo fintantoché si tratta di descrivere le contraddizioni inestricabili della ragion politica, lo stato degenerato della società contrattuale. Quando però si deve far balenare il mondo dell'utopia, del sentimento e dell'amore, allora bisogna pur tornare alla musica «assoluta», alla musica che deduce autonomamente le proprie logiche costruttive – alla trascendenza insomma del modello operistico. Cosa che Wagner […] all'occorrenza sa fare benissimo.[34]

Inizia così uno dei più bei duetti di tutto il *Ring*. La melodia del Canto di Primavera e il suo cullante accompagnamento sono presto riassorbiti all'interno del tessuto leitmotivico e cedono il passo a un'intensa elabo-

33 E. Fava, *Fatti e personaggi eternamente in divenire*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 131-139: 136.

34 L. Zoppelli, *Antigone nel Walhall: "Die Walküre". Drammaturgia tragica, disobbedienza civile e utopia dell'opera*, cit., p. 22. Ancora Zoppelli sottolinea come Wagner, sulla scorta del pensiero di Rousseau, associ l'idea della melodia all'utopia di un linguaggio emozionale originario, pre-razionale e atto a investire il "sentimento" (Cfr. Id., *Le héros tragique et le héros stupide*, cit., p. 104).

razione sinfonica del tema d'Amore e delle sue filiazioni: il motivo della VOLUTTÀ («O ebbrezza dolcissima! / O beatissima donna!») che anticipa le vertigini erotiche del *Tristan und Isolde* con i suoi languenti e ansimanti cromatismi [ESEMPI 45A E 45B]; e quello della VITA D'AMORE («in un ardente anelito / io già ti vidi!»), dove la cellula iniziale del tema d'amore si moltiplica sciogliendosi in crome uniformi e lussureggianti, ai violini e alle viole [ESEMPIO 46]: «un soave momento in cui le delizie della primavera si accoppiano con i fremiti dell'amore, in una vita d'amore, *Liebesweben*, abbracciata dalla natura».[35] Alla dilatazione fervente del tessuto orchestrale e alla fluttuazione delle armonie, corrisponde lo slancio lirico del canto: ogni declamazione melodicamente inibita è travolta dall'onda amorosa del duetto.

Ma adesso bisogna fuggire. L'orchestra si fa concitata, sugli accordi fittamente ribattuti dei legni e i tremoli degli archi. Siegmund afferra l'elsa, intona ancora una volta la melodia paterna dello Scopo della Spada («A me Wälse promise / che nel bisogno estremo / l'avrei trovata un giorno») e sul motivo della Rinuncia all'Amore si prepara allo sforzo supremo:

> Di un sacro affetto
> bisogno estremo,
> di ardente amore
> aspro bisogno,
> in me brilla e brucia nel petto,
> costringe ad agire e a morire:
> Notung! Notung!
> così, spada, io ti chiamo (*Die Walküre*, I, 3)[36]

Sull'inconfondibile contrassegno della Spada – il salto d'ottava discendente – Siegmund proclama per quattro volte il nome dell'arma pronta a servirlo nel momento del bisogno, salendo di volta in volta di un semitono. Quindi «con sforzo potente estrae la spada dal tronco e la mostra a Sieglinde presa dallo stupore e dalla commozione» (così recita la didascalia), mentre il motivo della Spada trionfa in Do maggiore nello squillo di tre trombe all'unisono, su un profluvio di arpeggi (arpe, violini e viole) e di accordi ribattuti (legni). Riprendendo la sua Canzone di Primavera, l'eroe invita la donna a fuggire con lui («Lontano da qui / tu seguimi ora, / via, nella

35 R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. 524.

36 La scelta di riproporre su queste parole il motivo che aveva accompagnato il furto sacrilego di Alberich resta un enigma irrisolto. È comunque evidente che il *Leitmotiv* in questione, pur sottraendosi a un'etichettatura semantica univoca, conferisce al momento glorioso un senso di sofferenza, di privazione, di minaccia.

casa / dove maggio sorride»), con il tema d'amore che si leva infine alle viole e ai violoncelli («lì ti protegge Notung, la spada / se Siegmund cade per amor tuo!»). I due si stringono in un abbraccio e si danno alla fuga, incalzati da un tumulto orchestrale dove si combinano insieme i motivi della Spada, dell'Amore e della Vita d'Amore. Ma di quel giubilo orchestrale non sfuggano le due ultime note, ai fiati in *fff*: è il semitono della Schiavitù, che suona «come un monito minaccioso»[37] prima che cali il sipario.

Pensava forse a questo primo atto della *Valchiria*, Nietzsche, quando così scriveva:

> Io ammiro la possibilità di calcolare, da una pluralità di passioni che corrono in diverse direzioni, la grande linea di una passione complessiva: che una cosa simile sia possibile, lo vedo dimostrato da ogni singolo atto di ogni dramma wagneriano […]. Sentiamo già dall'inizio che abbiamo davanti a noi singole correnti contrastanti, ma anche, potente sopra tutte, un fiume con una possente direzione: questo fiume si muove dapprima inquieto, fra le punte di scogli nascosti, il flutto sembra talvolta spezzarsi, voler andare in direzioni diverse. A poco a poco notiamo che il movimento complessivo interno è diventato più possente, più trascinante; la convulsa irrequietudine è trapassata nella calma del largo e terribile movimento verso una meta ancora ignota; e improvvisamente, da ultimo, il fiume precipita giù in profondità, in tutta la sua larghezza, con un demoniaco piacere dell'abisso e dei marosi.[38]

Una terribile agitazione si avverte nel Preludio al SECONDO ATTO, aperto dal tema della spada offuscato dalla tonalità minore e in un nuovo disegno ritmico. Vi si accavalla il tema amoroso, che è però tornato alla forma originaria, rapida e incalzante, del motivo della Fuga di Freia. Entrambi si combinano contrappuntisticamente con le note ansimanti della Voluttà, prima che nei fiati e nei timpani incominci a pulsare, potentissimo, il ritmo inseguitore di Hunding. L'enorme spiegamento di mezzi sonori raggiunge infine il culmine con la prima apparizione del celebre motivo della CAVALCATA DELLE VALCHIRIE che risuona assordante agli ottoni [ESEMPIO 47]. Una forza sovrumana si prepara a soccorrere gli amanti in fuga: il possente motivo, con l'energica scansione del suo ritmo puntato ternario (quello di ogni attività fisica, qui di nuovo esultante) e

37 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 171.

38 F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, cit., p. 144. Celebre, riguardo a questo finale d'atto e alla relativa didascalia («La attira a sé con infuocata passione; con un grido ella si abbandona sul suo petto. Il sipario scende rapidamente»), è la *boutade* di George Bernard Shaw: «Il duetto d'amore nel primo atto della *Valchiria* arriva a un punto tale che le convenienze sociali correnti esigono d'urgenza il sipario» (G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., p. 79).

l'icasticità del suo eroico profilo (derivato anch'esso dalle ultime note del motivo di Erda, la madre delle Valchirie), prepara l'irruzione in armi e armatura di Wotan e della prediletta fra le vergini guerriere, Brünnhilde, 'colei che combatte con la corazza'.[39] Il padre le affida il compito di assistere Siegmund nell'imminente scontro con Hunding e di assicurargli la vittoria; ed ella, che della sua volontà è il braccio armato, lancia in risposta il GRIDO DI GUERRA DELLE VALCHIRIE («Hojotoho! Heiaha!»).[40] Con le sue aspre quinte aumentate e i suoi quattro vertiginosi salti di ottava [ESEMPI 48A E 48B], è l'esordio rude e spettacolare di un personaggio destinato a subire grandi trasformazioni e a divenire l'assoluto protagonista femminile della Tetralogia.

L'arrivo di Fricka in preda alla collera segna l'inizio della tragedia. Brünnhilde preferisce levarsi di torno e lasciare che il padre la affronti da solo. Nume tutelare della legalità, dell'istituzione familiare e dell'ordine costituito, la moglie di Wotan è venuta a reclamare giustizia per i diritti violati di Hunding e a manifestare il suo raccapriccio per la coppia incestuosa, frutto perverso dell'infedeltà del marito. Mentre la dea discende dal suo carro trainato da arieti, ai legni e agli archi si ode il motivo della COLLERA DI FRICKA [ESEMPIO 49], carico di un'energia repressa e derivato dalla cellula conclusiva (c) dello Scopo della Spada: l'inflessibilità della moglie sta infatti per mettersi di traverso al progetto di Wotan («L'antica furia, / l'antica pena! / Ma qui a lei devo resistere!»). Ne deriva una disputa verbale che Wagner trasforma in una contesa musicale: il dialogo, in gran parte affidato a una duttile declamazione, è punteggiato, da una parte, dai temi di Hunding, dei Diritti di Hunding, della Lancia e della Collera di Fricka; dall'altra, dal motivo dell'Amore e dalla melodia del Canto di Primavera. Wotan ostenta, infatti, una sorridente superiorità nei confronti della morale e difende le ragioni dei due innamorati, finendo per esasperare la consorte che per un momento sveste i panni ufficiali e prorompe, su una variante del tema di Freia, in un lamento umanissimo («La sposa fedele sempre hai ingannato»). La situazione però si ribalta non appena Wotan, rimproverandole di rimaner ancorata all'ordine costituito, le espone – e spiega per la prima volta al pubblico – il suo grande progetto:

> Un eroe è necessario
> che senza un riparo divino
> si liberi dalla legge degli dei:

39 Da *Brünne* (corazza) e *Hilt* (combattimento).

40 Puri suoni senza significato, come il «Wallala, weiala weia!» delle ondine o l'«Heda! Heda! Hedo!» di Donner.

solo così egli ha forza
di compiere l'azione,
che, pur necessaria agli dei,
al dio è vietato di compiere (*Die Walküre*, II, 1) [41]

A questo punto Fricka non ha difficoltà a smascherare il marito e a metterlo di fronte alle sue contraddizioni, ricordandogli come sia stato lui, in realtà, a pianificare tutto. È il momento cruciale della crisi del protagonista: Wotan prende dolorosamente coscienza di quanto la sua volontà sia imbrigliata dai vincoli e crolla infine spossato di fronte all'incalzante consorte che lo costringe a ritirare ogni protezione al Velsungo e a togliere ogni potere alla spada. Domina questa seconda parte della scena un nuovo tema che serpeggia nel registro grave dei fagotti e del clarinetto basso: è il motivo del CORRUCCIO DI WOTAN [ESEMPIO 50], che d'ora in avanti tornerà infinite volte (al clarinetto basso o agli archi gravi) a esprimere l'abbattimento e la frustrazione del dio.[42] Il *Leitmotiv* è un'altra derivazione dal tema della Lancia, la cui linea retta, tuttavia, «si flette più volte, diventa esitante, si spezza. Di fatto, l'attacco di Fricka ha aperto una breccia nel suo contegno tranquillo. Ed è una ferita che non verrà più richiusa».[43]

Rientrata nel frattempo Brünnhilde, Fricka si allontana con fierezza, soddisfatta di aver salvaguardato il «sacro onore» e la sua autorità.

> Di conseguenza non sorprende che Fricka, personificazione, per Wagner, di precetti cristallizzati e convenzionali […], suggelli il proprio trionfo su Wotan mediante una linea di canto addirittura provocatoriamente regolare, articolata in maniera simmetrica nel corso di 4 + 4 + 4 battute. Il «sacro onore» («heilige Ehre») preteso da Fricka quale privilegio divino – principio agli antipodi rispet-

41 *Ivi*, p. 55. I contenuti del disegno divino sono esplicitati dai motivi che si susseguono in orchestra: Spada (tromba bassa), Lancia (violoncelli e contrabbassi), Anello (clarinetti e fagotti) e Patto coi Giganti (fagotti, viole, violoncelli e contrabbassi).

42 Anche in questo caso, «un simile procedimento di isolamento timbrico ottiene l'effetto di vedersi attribuito un carattere di 'evento psichico interiore'» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., p. 334).

43 R. Pecci, *"Die Walküre", libretto e guida all'opera*, cit. p. 88. «Il clarinetto basso – scrive Bortolotto – ritorna con frequenza ad indicare situazioni di prostrazione morale, le vie senza scampo. Wagner lo aveva ascoltato, per la prima volta, negli *Huguenots*, restandone incantato: lo introdusse già nel *Tannhäuser*, alla preghiera di Elisabeth; lo promosse a strumento obbligato, di sensazionale rilievo, nel lamento di re Marke. Ma, nel *Ring*, la sua tetraggine indica incomparabilmente la *détresse* dei vinti, lo smarrimento angoscioso» (M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 242).

> to all'amore tra Siegmund e Sieglinde, completamente umano e sconsiderato di fronte ai costumi e alla morale – si riflette in una costruzione melodica la cui armonia è associabile alla simmetria stereotipata delle danze di corte. La moglie di Wotan è un'aristocratica dalla testa ai piedi, e quindi la sua musica si attiene alle disciplinate sequenze di passi del *ballet de cour*.[44]

Mentre Fricka se ne va, dai tre tromboni all'unisono erompe minaccioso il tema della Maledizione. Wotan rimane a meditare cupamente, con il deserto nel cuore, mentre il motivo del suo Corruccio si ripete ossessivamente e sprofonda vieppiù verso il grave. Ma improvvisamente, davanti alla figlia atterrita, la sua disperazione e la sua rabbia repressa esplodono in una terribile esclamazione («O disonore sacro! O sconcio dolore!») sull'irrompere in orchestra del motivo della DISPERAZIONE DI WOTAN [ESEMPIO 51]: un'ennesima filiazione della Lancia che capovolge la fiacca discesa melodica del precedente Corruccio in una svettante linea ascendente. Ma al gesto eruttivo si avvinghia subito un frammento della Maledizione e lo scatto d'ira («Miseria degli dei! Miseria degli dei!) si annienta nell'impotenza. Musicalmente, la COLLERA DI WOTAN è una variante più potente di quella di Fricka [ESEMPIO 52]. Lo sfogo si conclude quindi su una variante lamentosa della cellula scalpitante di Freia (Collera immensa! Cruccio infinito!») e su una versione particolarmente dolente della Mancanza d'Amore («Tra tutti sono io il più afflitto!»). Di questo motivo, e di quello della Rinuncia cui è imparentato, si comprende solo adesso la genealogia: il loro profilo declinante si confonde, infatti, con il profilo e l'armonia 'crepuscolari' per eccellenza del *Ring*, quelli appunto del Crepuscolo degli Dei.

> I collegamenti tra le famiglie leimotiviche che avvengono in orchestra non sono che lo specchio fedele di quanto sta accadendo nella mente – e nel cuore – di Wotan. Il dio comincia a collegare la strumentalizzazione e l'irrisione dell'amore, che – in questo non così diverso da Alberich – ha praticato senza scrupolo a fini di potere, con i segnali di declino che gli sembrano moltiplicarsi: la profezia di Erda sulla sorte degli dei torna alla sua mente, intravede la china discendente lungo la quale il suo fasto, il suo mondo sembrano ineluttabilmente avviati. Di questa sua nuova consapevolezza ci renderà conto a lungo, nel monologo che sta per avviarsi.[45]

Dinanzi alla figlia che gli si avvicina amorevole e gli chiede il significato di tutto ciò, Wotan, dopo averla guardata con tenerezza e averle accarez-

44 A. Stollberg, *La «semeiotica sonora» dei gesti. Linguaggio del corpo e forma musicale in "Die Walküre" di Wagner*, cit., pp. 42-43.
45 R. Pecci, *"Die Walküre", libretto e guida all'opera*, cit., p. 88.

zato i capelli (mentre al clarinetto basso risuona il tema d'amore), avvia il suo racconto. È il più lungo di tutta la Tetralogia e ne costituisce il baricentro: «Wotan sta per impegnarsi – e impegnarci – nell'analisi retrospettiva più dettagliata, e più ricca di informazioni, delle vicende del mondo del *Ring*».[46] La presenza di Brünnhilde non è che l'espediente drammatico del confidente, vecchio come la stessa tragedia: «Con me soltanto io rifletto, se parlo con te» le dice Wotan, che, infatti, è come se stesse meditando fra sé, ripercorrendo nella memoria gli eventi trascorsi e tracciando un doloroso bilancio del suo passato e del suo futuro. Come su un lettino di Freud *ante litteram*, l'autoconfessione esordisce sottolineando quella relazione psichica tra frustrazione erotica e volontà di potenza che ancora una volta accosta la figura di Wotan a quella del suo *alter ego* Alberich:

> Quando in me languì
> diletto di giovane amore,
> l'animo mio desiderò potenza:
> incitato dalla furia di brame sfrenate,
> mi conquistai il mondo (*Die Walküre*, II, 2)

Precede l'avvio del racconto un impressionante momento di stagnazione orchestrale, con corni e tromboni in *pianissimo* e note tenute degli archi gravi che sfociano in un lungo pedale di Mi. Poi tutto sprofonda su un Mi bemolle scurissimo del trombone contrabbasso e della tuba contrabbassa, mentre il tema del Corruccio di Wotan, ai violoncelli e ai contrabbassi, scende a un La bemolle grave sul quale si ferma. Su questo profondo pedale in *pp* la voce scura del dio esordisce in modo sommesso, soffocato, bisbigliante. Come scrive Pecci, «L'orchestra è un 'palcoscenico' vuoto […]; poi, man mano, si popola di attori – i *Leitmotive* – chiamati a raccolta dalla narrazione e dalla riflessione del dio».[47]

Uno dopo l'altro, i motivi del Corruccio, dell'Anello, del Walhalla, di Erda, delle Valchirie, e poi quelli della Lancia, del Patto coi Giganti, di Siegmund, della Spada vagano in orchestra, prendono nuove forme e sfumature, seguono il mutare dei ricordi e delle emozioni di Wotan, man mano che il monologo procede e si surriscalda. Un nuovo *Leitmotiv* si aggiunge quando il dio depreca la propria condizione di schiavo dei patti («in forza dei patti sovrano / ai patti ora devo servire»): è il motivo dell'ANGOSCIA

46 *Ivi*, p. 92. «In tutto il corso della tetralogia questa è la scena più importante», scrive Wagner a Liszt nell'autunno del 1855 (in *Epistolario Wagner-Liszt*, cit., vol. II, p. 113).

47 R. Pecci, *"Die Walküre", libretto e guida all'opera*, cit., p. 92.

DI WOTAN [ESEMPIO 53], un tema concitato e composito (vi si combinano insieme i motivi di Erda, del Crepuscolo degli Dei e del Corruccio di Wotan) che galoppa senza requie nella regione grave (violoncelli, contrabbassi e fagotti).[48]

Irretito e senza via d'uscita, il dio s'è dovuto arrendere alle ragioni di Fricka ed è ora costretto a sacrificare il proprio figlio:

> La maledizione che io ho scansato,
> ora non scansa più me:
> ciò che amo, devo abbandonare,
> uccidere chi prediligo,
> infido tradire
> chi in me confida! (*Die Walküre*, II, 2)

Su queste parole il motivo della Mancanza d'Amore si presenta, nei fiati e in *ff*, orrendamente distorto, corroso dalle armonie dissonanti dell'Anello; e gli fa seguito l'ennesima irruzione ai tromboni del tema della Maledizione, sul rullo sinistro dei timpani. L'ultima sezione del racconto deflagra allora in un secondo scoppio di disperazione: Wotan grida il suo desiderio di annientamento e invoca, per se stesso e per tutto ciò che ha edificato, la fine («das Ende – das Ende!»). Si ferma quindi in meditazione ripensando alla profezia di Erda, il cui motivo torna a innalzarsi in orchestra, sommesso e arcano. È un vertice di pessimismo cosmico, in cui sembra condensarsi la filosofia di Schopenhauer che Wagner conobbe proprio durante la gestazione musicale della *Valchiria*, nell'autunno del 1854. Il testo poetico, tuttavia, lo aveva già completato più di due anni prima.

> Quella che Wagner aveva inizialmente concepito come un'opera su Siegfried, l'eroe nazionale tedesco, si è pian piano trasformata in un dramma cosmico nel quale Wotan, il dio ossessionato dal potere, è obbligato […] a desiderare la propria distruzione […]. Nel 1854 Wagner scoprirà il capolavoro del grande filo-

48 Scrive Dahlhaus: «I motivi del Malcontento e dell'Angoscia, che esprimono lo stato d'animo di Wotan, ben si confanno ad una situazione in cui il dio è tutto sommato assai poco dio. È dunque pertinente ch'essi vengano ampiamente sviluppati e in talune sezioni del monologo diano luogo ad una trama sinfonico-musicale. I motivi del mito degli dèi – i motivi di Erda, del Walhalla, dell'Anello – predominano invece in altre sezioni, ma vi figurano come citazioni sporadiche, suggerite dall'una o dall'altra parola del testo, prive di premesse e di conseguenze nel discorso musicale. E se questi motivi suonano smunti ed attutiti è perché, invece di evocare la potenza d'invisibili divinità, essi sono qui scenicamente associati all'impotenza d'un dio ostensibilmente inerme» (C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., pp. 141-142).

sofo tedesco Arthur Schopenhauer: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, opera fondamentale per lo sviluppo del pessimismo filosofico ottocentesco. La conclusione del grande monologo di Wotan sembrerebbe direttamente ispirata da questo grande libro. È curioso che Wagner avesse già completato il libretto di *Die Walküre* nel luglio del 1852. Potrebbe significare che ci fosse un'affinità preesistente fra le idee del filosofo, che influenzeranno anche le sue successive composizioni, e il pensiero di Wagner. Forse è proprio per questo motivo che Wagner rimase tanto abbagliato nel ritrovare le sue stesse idee sulla negazione cosmica e la dissoluzione della volontà di vivere sviluppate con assoluta e convincente lucidità intellettuale proprio nel capolavoro di Schopenhauer […]. Sarà lo stesso Wagner a dichiarare, subito dopo la lettura del *Mondo come volontà e rappresentazione*: «Solo in quel momento compresi realmente il mio Wotan».[49]

Terribile è la conclusione del monologo: sul risuonare sinistro del motivo della Brama di Vendetta di Alberich, Wotan racconta come il Nibelungo abbia asservito una donna che ora porta in grembo il frutto del suo odio. Erda, quand'egli l'aveva raggiunta negli abissi, lo aveva avvertito: «Se il tristo nemico dell'amore / con odio genera un figlio, / la fine dei beati / non tarderà!». Nel suo *cupio dissolvi*, il dio non esita dunque a benedire «con rabbia amara» il nascituro:

Sii da me benedetto,
figlio del Nibelungo!
del mio schifo profondo
ti destino mio erede,
del vano splendore divino:
avida lo roda la tua invidia! (*Die Walküre*, II, 2)

Accompagna queste parole il motivo della BENEDIZIONE AL FIGLIO DEL NIBELUNGO [ESEMPIO 54], anch'esso composito: il tema del Walhalla, saldato a quello dell'Oro, viene orribilmente sfigurato dalle armonie dell'Anello – come prima quello della Mancanza d'Amore – in una mostruosa distorsione in *fortissimo* dal significato eloquente. Proprio su

49 G. Fournier-Facio e A. Gamba, *L'inizio e la fine del mondo. Nuova guida al "Ring" di Richard Wagner*, cit., p. 148. A proposito di Schopenhauer, così Wagner scriveva a Liszt nel dicembre del 1854: «Il suo pensiero fondamentale, la negazione finale della volontà di vivere, è di tremenda serietà ma è l'unico che redima. A me naturalmente non è giunto nuovo, anzi nessuno può riceverlo se non lo porta già in sé. Ma solo quel filosofo me l'ha illuminato del tutto per la prima volta… Io non ho che un conforto che mi aiuti verso la quiete nelle notti di veglia: è l'intimo, vivo desiderio della morte, piena inconsapevolezza, inesistenza assoluta, scomparsa dei sogni – unica, definitiva redenzione!» (cit. in *Ivi*, pp. 148-149).

questo tema, nel tardo scritto *Sull'applicazione della musica al dramma* (1879), Wagner si soffermerà al fine di scoraggiare ogni arditezza gratuita e ostentata, sottolineando invece «ciò che è caratteristico nello sviluppo e nell'impiego drammatico dei motivi, in quanto opposto a quelli sinfonici»:

> Non ho ancora conosciuto nessun giovane compositore che prima di ogni altra cosa non abbia aspirato ad ottenere da me la patente di "arditezza". Al contrario, dovetti rimanere colpito dal fatto che non veniva affatto notata l'accurata impostazione della modulazione e della strumentazione che con un'attenzione sempre crescente cercavo di perseguire nei miei lavori […]. È molto importante come si inizia. Se avessi per esempio inserito in una *Ouverture* un motivo configurato come quello del secondo atto della *Walküre* dove Wotan dichiara di assegnare il dominio sul mondo a colui che possiederà il tesoro dei Nibelunghi, avrei fatto qualcosa di completamente assurdo secondo la mia concezione della chiarezza stilistica. Ora invece, dopo che nel corso del dramma sono stati uditi il semplice motivo naturale che compare al primo luccicare dello splendente oro del Reno e poi, alla prima apparizione della rocca degli dei, il "Walhall", indistintamente rischiarata dall'alba, il motivo non meno semplice; ed ognuno di questi motivi ha subito le metamorfosi corrispondenti al suo partecipare della crescente passionalità dell'azione, potei presentarli uniti, grazie ad un'insolita armonizzazione, di modo che questa figura sonora, più delle parole di Wotan, ci fornisse un'immagine dell'anima terribilmente offuscata del dio sofferente. Ma, di nuovo, mi rendo conto che mi sono sempre sforzato affinché ciò che vi è di vistoso in tali combinazioni musicali non agisse ostentatamente di per sé, magari come una particolare arditezza, ed ho fornito delle indicazioni, sia scritte che verbali, affinché gli elementi insoliti venissero coperti, vuoi ritenendo adeguatamente il tempo, vuoi compensandoli dinamicamente, in modo tale che essi si impadroniscano anche come momento artistico della nostra docile sensibilità, quasi con naturale consequenzialità.[50]

Brünnhilde, profondamente turbata dalle parole del padre, tenta di opporsi quand'egli, sul motivo dei Diritti di Hunding, le ordina di eseguire il volere di Fricka e di lasciare dunque che sia Hunding e non più Siegmund a conquistare la vittoria. Ma Wotan, sul tema della Lancia che tuona in *fortissimo*, le si rivolta contro («Ah, sfrontata! / Tu mi contrasti? / Chi sei se non strumento / cieco del mio volere?»); poi, furibondo, la minaccia: non osi la Valchiria provocare la sua ira, poiché ne sarebbe annientata. I motivi della Collera e della Disperazione di Wotan, accompagnati da violente raffiche cromatiche (quartine di semicrome agli archi, in *ff*), scuotono l'orchestra mentr'egli si allontana precipitoso, lasciando Brünnhilde spaventata e stordita. Chiusosi il tumulto orchestrale sul tema della Mancanza d'Amore (in

50 R. Wagner, *Sull'applicazione della musica al dramma*, cit., pp. 231-233.

diminuendo dal *ff* al *p*), la Valchiria raccoglie mestamente le sue armi, ha un sospiro per l'eroico Velsungo che dovrà abbandonare al suo destino (e qui fa suoi, empaticamente, i temi dei Wälsi e del Corruccio di Wotan) e infine si allontana, mentre il motivo dell'Angoscia di Wotan si sviluppa in un mesto canone fra archi gravi e corno inglese, come se l'ombra di quel tema si proiettasse su di lei.

Dopo la pausa introspettiva di questa lunga scena, cruciale per il nocciolo tragico dell'opera, la successiva ci riporta all'agitazione febbrile e all'intreccio leitmotivico del Preludio: tornano infatti alla ribalta Siegmund e Sieglinde e, con loro, le passioni e le paure dell'uomo. I due gemelli amanti fuggono tra le gole montane, incalzati da Hunding, dalla sua muta di cani inferociti e dal suo sinistro ritmo. Momenti di tenerezza e di esaltazione amorosa si alternano a rimorsi di coscienza, sensi di colpa e crisi di panico. Entrambi sono esausti. Ma Sieglinde è in preda a un'agitazione terribile, si rifiuta di sostare, vaneggia, cade infine svenuta tra le braccia di Siegmund. Egli la bacia dolcemente e se l'adagia in grembo, su toccanti reminiscenze del tema d'amore.

Ed ecco che verso l'eroe avanza lenta e solenne, tenendo alla briglia il suo bianco destriero, Brünnhilde. Si presenta a lui come angelo della morte. Solo chi è votato alla morte ed è stato scelto per il Walhalla può vedere una Valchiria. L'umano e il divino stanno per incontrarsi.

La scena, uno dei culmini di tutta la Tetralogia, è caratterizzata anch'essa da un trattamento musicale eccentrico: si sviluppa, infatti, paratatticamente attraverso l'alternarsi e il ripetersi di due temi nuovi, entrambi caratterizzati da una sacrale lentezza – come l'incedere di Brünnhilde – e da un colore timbrico arcano, freddo, ieratico. Il primo, affidato alle tube wagneriane, è il motivo del FATO: due enigmatici accordi che rimandano alle armonie dei temi di magia (con le loro rapide transizioni a tonalità lontane), tre note di melodia con inflessione cromatica, lunghi silenzi punteggiati da funebri pulsazioni dei timpani [ESEMPIO 55]. È un motivo di segno interrogativo, aperto, con armonie dissonanti senza risoluzione: «Questo tema è come un angosciato 'perché?', col quale tutto ciò che vive, palpita ed ama, si volge alla porta chiusa dell'Inconoscibile».[51] Il secondo elemento, dove le trombe e i tromboni subentrano alle tube, è la melodia del PRESAGIO DI MORTE, le cui ultime misure inglobano il motivo del Fato, mentre la

51 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 183.

prima, derivata dalla cellula conclusiva del motivo di Erda, l'apparenta ai temi eroico-tragici degli ottoni [ESEMPIO 56].[52]

Questi due nuovi motivi, ai quali si affianca subito – ai corni e ai fagotti – il tema del Walhalla (il luogo dove presto Siegmund sarà condotto), si ripetono insistentemente durante il dialogo tra Brünnhilde e Siegmund: un confronto decisivo e dall'esito inaspettato, nel quale la capacità wagneriana di creare un percorso psicologico grazie alla trasformazione dei temi e alla concatenazione dei 'periodi poetico-musicali' raggiunge vertici di efficacia.

Sei domande pone Siegmund alla Valchiria, ogni volta sulla melodia del Presagio di Morte che dagli ottoni passa ai violoncelli e acquista così il calore e la dimensione lirica degli archi. Brünnhilde gli risponde evocando il paradiso di Wotan, dov'egli ritroverà suo padre, sarà accolto da una nobile schiera di eroi e sarà allietato da vergini divine (e qui il motivo del Walhalla si lascia avvolgere dalle incantevoli volute del primo segmento del tema di Freia e dagli arpeggi eterei delle arpe). Ma quando Siegmund capisce che Sieglinde non potrà seguirlo, l'incantesimo si spezza. Mai, senza di lei, seguirà la Valchiria nel Walhalla: e il motivo dell'Amore giunge a dare manforte alla sua resistenza ostinata. In tono grave, sugli onnipresenti motivi del Fato e del Presagio di Morte ai quali si aggancia ora un minaccioso fremito degli archi in *ff*, Brünnhilde gli risponde che chi è stato trafitto dallo sguardo della Valchiria non può sfuggire alla morte: Hunding lo ucciderà in battaglia e alla sua spada, che egli crede invincibile, è stato tolto ogni potere. Ma nel frattempo è lei che, toccata dall'amore e dalla disperazione di Siegmund (cui dà voce, alle viole e ai violoncelli, una variante dell'Amore-Fuga in terzine di crome), sta imparando qualcosa d'ignoto: per la prima volta sperimenta la forza trascinante delle passioni umane e prova il sentimento della compassione. È la sua presa di coscienza a contatto con l'umanità, l'amore e la sofferenza; ed è il progressivo mutarsi della musica a raccontarcela.

Sempre più, infatti, il motivo del Presagio di Morte si liricizza: dapprima nei violoncelli, contrappuntando le parole della «*scossa*» Brünnhilde («Tanto poco ti curi / di un'eterna delizia? / Per te sarebbe tutto / questa povera donna, / che stanca e afflitta / senza forza giace sui tuoi ginocchi?»); poi nei violoncelli e nel canto del Velsungo, dando voce alla sua

52 La melodia è solitamente detta dell'Annuncio di Morte. Malgrado la denominazione corrente, tuttavia, è chiaramente associata a Siegmund e alle sue domande angosciate, mentre non accompagna mai l'azione di informare l'eroe del suo destino di morte.

appassionata resistenza; e infine anche in quello di Brünnhilde, che col canto dell'eroe si sintonizza («La pena io vedo / che ti corrode il cuore»). Poi, quando Siegmund le dice che se deve morire ucciderà Sieglinde nel sonno piuttosto che abbandonarla, ella canta senza accorgersene sul motivo dell'Amore («Ascolta il mio consiglio: / affidami la sposa»). Infine, non appena Siegmund sguaina la spada e la vibra su Sieglinde, Brünnhilde lo trattiene e prende repentinamente la decisione di trasgredire l'ordine di Wotan («È deciso; / io cambio la sorte dello scontro: / a te, Siegmund, / dono col mio favore la vittoria!»), mentre al tumulto del suo animo dà voce un tema impetuoso e appassionato, etichettato come SOLLECITUDINE DI BRÜNNHILDE [ESEMPIO 57]. Dopo aver avvolto il suo canto, il nuovo motivo esulta infine in orchestra mentr'ella corre via in groppa al cavallo e Siegmund, lieto e sollevato, la segue con lo sguardo.

Di questa scena cruciale scrive Luca Zoppelli:

> La grande scena dell'annuncio di morte non è solo una delle più alte e commoventi del teatro musicale di tutti i tempi: è anche la principale peripezia (nel senso classico del termine: rovesciamento decisivo della situazione drammatica) del ciclo. L'inviata del dio viene a Siegmund per annunciargli che morrà in battaglia e che verrà assunto al Walhall con gli altri eroi. Si sente rispondere che, se questo vuol dire separarsi dalla donna amata, lui ci rinuncia volentieri; afferra d'un colpo la potenza e la verità profonda di questa logica 'altra', quella dell'amore; decide (pur conscia di ciò che potrebbe costarle) di passare alla 'disobbedienza civile'. Straordinaria parafrasi alla rovescia dell'Annunciazione: ove l'essere umano dà testimonianza del vero, e l'angelo apprende […]. La storia del mondo, qui, sta per prendere una direzione diversa: l'angelo venuto a riferire solennemente la decisione dei numi perde le proprie certezze, il futuro diviene un immane interrogativo – la storia ha cambiato direzione.[53]

53 L. Zoppelli, *Antigone nel Walhall: "Die Walküre". Drammaturgia tragica, disobbedienza civile e utopia dell'opera*, cit., pp. 20-21. In Brünnhilde Zoppelli individua l'equivalente nordico della figura di Antigone, l'eroina sofoclea che Wagner ammirava e sulla quale si sofferma a lungo in *Opera e dramma*. Entrambe disobbediscono alla legge in nome di un'altra etica, quella del sentimento: «Antigone non sapeva nulla della politica: – *ella amava*» (R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 169). «*Die Walküre* – scrive Erwin Jans – può e deve essere letta come un'allegoria critica dei valori patriarcali della borghesia ottocentesca, che Wagner riteneva responsabile della stagnazione fatale della società europea. La giovane generazione, rappresentata da Brünnhilde, Siegmund e Sieglinde, prova a liberarsi da questo letale immobilismo morale: essi contrappongono ai matrimoni privi d'amore di Sieglinde e Hunding e di Wotan e Fricka un amore ribelle, che si associa a una profonda volontà di vivere; agiscono spinti dalla compassione, dall'amore, dalla passione e dalla lealtà. Il loro comportamento e i loro valori rappresentano un'alternativa a una società dominata dal freddo calcolo, dal denaro,

All'epico duello è riservata la rapida e drammaticissima conclusione dell'atto. Siegmund imprime sulla fronte di Sieglinde dormiente uno struggente bacio di congedo (su tenerissimi echi del tema d'amore, del Canto di Primavera e del motivo di Freia). Poi, mentre la scena si oscura di nubi di tempesta, il suono rauco e selvaggio di uno *Stierhorn* (corno di bue) preannuncia l'approssimarsi di Hunding. Quando Sieglinde si risveglia, in preda all'angoscia per aver rivissuto nel sonno l'incubo infantile dell'incendio della sua capanna, il duello è già in corso.[54] Tuoni e lampi fendono la fitta nebbia, gli archi fremono e sussultano. D'un tratto irrompe una luce accecante: è Brünnhilde che si libra al di sopra di Siegmund, lo protegge con lo scudo e lo incita a vibrare la spada. Il motivo della Cavalcata, ai tromboni, si unisce al tema della Spada che squilla in *ff* alle trombe e ai corni, in un sodalizio che sembra invincibile. Ma all'improvviso, in un rosso bagliore, appare Wotan. E proprio mentre Siegmund sta per vibrare un colpo mortale su Hunding, la lancia del dio si abbatte sulla spada – spezzandola – con tutto il peso del suo *Leitmotiv* fattosi colossale alle tube e agli archi gravi in *ff*. Hunding trafigge Siegmund, e Sieglinde cade esanime con un grido, mentre in orchestra affiorano l'incipit dell'Eroismo dei Velsunghi e una sinistra variante del Fato. Brünnhilde raccoglie i frammenti della spada, solleva la donna sul cavallo e fugge al galoppo.

Wotan, appoggiato alla sua lancia, guarda con dolore il cadavere di Siegmund. Poi si rivolge al vincitore, sul motivo dei Diritti di Hunding:

> Va' da lei, servo!
> Inginocchiati a Fricka:
> dille che la lancia di Wotan
> ha vendicato ciò che la offendeva.
> Va'! – Va'! (*Die Walküre*, II, 5)

Al gelido soffio di quel «Geh'! – Geh'!» accompagnato da un gesto sprezzante della mano (sul tema della Lancia in *pp* agli archi gravi), Hunding stramazza al suolo, morto. Ma la morte Wotan ce l'ha nel cuore,

---

dalla proprietà, dalla competizione, dal potere e da tutte le forze distruttive ad essi connesse» (E. Jans, *Die Walküre. Una famiglia disfunzionale di divinità borghesi*, cit., p. 213).

54 Il sonno inquieto di Sieglinde è accompagnato da una breve melodia delle viole la cui discesa per triadi parallele (minori e diminuite) presenta una singolare analogia – anche ritmica – con le quattro triadi aumentate parallele del protododecafonico tema d'apertura (detto 'del rovello interiore') della *Faust-Symphonie* di Liszt (prima versione: 1853-1854).

come rivela il motivo del Corruccio che serpeggia cupo ai violoncelli e ai contrabbassi. Poi la sua ira prorompe ed egli si lancia all'inseguimento di Brünnhilde, colpevole di temeraria disubbidienza. Sulla furia dei motivi dell'Angoscia e della Collera, cala il sipario.

L'apertura del TERZO ATTO è affidata alla spettacolare e popolarissima Cavalcata delle Valchirie. Il repertorio sinfonico se n'è impossessato a pieno titolo, ma impropriamente, giacché essa è parte integrante della scena e perde molta della sua efficacia se decontestualizzata e mutilata delle voci. Le figlie di Wotan, rientrando dalle rispettive spedizioni in groppa a cavalli alati, si radunano su una rupe con il loro carico di guerrieri caduti in battaglia, pronte a cavalcare poi tutte insieme verso il Walhalla. All'inizio sono in quattro, poi ad una ad una arrivano le altre, sospinte dai venti di tempesta e gioiosamente accolte dalle strida selvagge delle sorelle. Raffiche degli archi e trilli dei legni acuti – con le immancabili sestine di semicrome che adesso evocano onomatopeicamente l'elemento aereo – si mescolano a un ritmo galoppante di 9/8 (impiantato sulla cellula dell'attività fisica e scandito al grave da fagotti, corni e violoncelli), quindi al motivo della Cavalcata che squilla possente agli ottoni e al Grido di Guerra («Hojotoho!») intonato dalle Valchirie. Il meccanismo sonoro viene quindi iterato con crescente spessore fonico.

> Non è certo d'una sola sera il rito delle valchirie – né era d'una sola mattina il nuoto e l'inno delle ondine intorno all'oro, o sarà d'una sola notte il filare e cantare delle norne sulla stessa rupe. In tutte e tre le scene, tre mitiche sorelle, o nove, ci fanno assistere una volta sola a qualcosa che accadeva innumerevoli volte, e di cui non sanno che accade per l'ultima volta. Da qui, nella sua molteplicità di piani sonori, l'uniformità iterativa, l'interminabilità virtuale di questa musica.[55]

Non appena le otto sorelle avvistano la ritardataria Brünnhilde che giunge al galoppo e si accorgono con stupore ch'ella reca in sella una donna, anziché un eroe, la ritualità è travolta di colpo: l'armonia vira bruscamente da si minore a do minore, mentre al grave, sospinto dal ritmo del galoppo, monta il tema dell'Angoscia di Wotan. Il clima si fa drammaticamente convulso: Brünnhilde spiega quanto accaduto e chiede in prestito un cavallo per la donna che vuol salvare (il suo Grane è, infatti, stremato), ma le sorelle, atterrite, non osano disobbedire al padre. Né sanno cosa sia la compassione. La loro personalità è ben più elementare di quella di Brünnhilde: cantano, infatti, tutte insieme, intersecando le loro voci in una polifonia densa – fino a otto parti reali – e armonicamente audace. Wotan nel frattem-

55 F. Orlando, *Tenerezza familiare e separazione tragica*, cit., p. 35.

po si appressa, annunciato da una nube tempestosa e dal ribattere incessante del motivo della sua Angoscia.

La tensione accumulata sembra cadere di colpo con l'intervento di Sieglinde che, straziata, chiede a Brünnhilde di lasciarla morire, anzi di ucciderla con la sua spada. Ma non appena la Valchiria le rivela che il frutto dell'amore di Siegmund le cresce in grembo, la donna torna a infiammarsi e a implorare salvezza, rianimata da materna volontà di vivere. Brünnhilde le offre il suo cavallo e le impone di mettersi in salvo, mentr'ella resterà a fronteggiare l'ira di Wotan. Sieglinde dovrà fuggire nella foresta dove il gigante Fafner, trasformatosi in drago, custodisce il tesoro dei Nibelunghi (e nei fiati serpeggiano i motivi dell'Anello e del Drago): è un luogo orrendo e pieno d'insidie, ma è l'unico dove Wotan non oserà addentrarsi. Un raggio di speranza riluce quando Brünnhilde le consegna i frammenti della spada e, nel congedarsi da lei, «le ispira il senso degli alti destini cui ella è sacra, come madre dell'eroe nascituro»:[56]

> Il più nobile eroe del mondo
> tu nutri, o donna,
> nel protettivo tuo seno!
> Per lui conserva i forti
> frammenti della spada;
> dal campo dove morì suo padre
> con fortuna li ho tratti:
> chi un giorno vibrerà
> la spada riforgiata,
> prenda il nome da me:
> «Siegfried» esulti della vittoria! (*Die Walküre*, III, 1)[57]

Su queste parole i corni espongono per la prima volta – e Brünnhilde stessa lo intona – il motivo di SIEGFRIED, l'energico tema del futuro eroe della Tetralogia [ESEMPIO 58]. E alla genia dei grandi temi eroici esso appartiene, col suo slancio ascensionale ancora una volta derivato dalla cellula conclusiva del motivo di Erda. Se dunque anche Siegfried discende dalla sventurata stirpe dei Velsunghi, il suo eroismo s'incarna in un *Leitmotiv* che a differenza di quello del padre, relazionato alla Lancia e alla volontà

56 G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., p. 98.

57 'Colui che con la vittoria porta la pace' è il significato del nome, da *der Sieg* 'la vittoria' e *der Friede* 'la pace'.

di Wotan, lo pone genealogicamente a più stretto contatto con le forze elementari e benefiche della natura.[58]

Confortata dalla speranza, Sieglinde esprime la sua gratitudine e benedice, con il cuore gonfio di commozione, la «fanciulla gloriosa» che l'ha salvata. Ed ecco che dalla sua voce erompe un tema meraviglioso che, raddoppiato da violini, flauti, oboi e clarinetti, si espande in un'arcata ampia e vibrante: è la melodia della REDENZIONE [ESEMPIO 59], che Wagner affida per un breve istante al personaggio più umano e commovente della Tetralogia e che poi terrà in serbo, preservandone la purezza, per l'ultima, immensa scena della *Götterdämmerung*.[59]

Fugge quindi Sieglinde, inseguita dal rombo della tempesta (una variante di settima diminuita del relativo motivo). L'arrivo di Wotan al colmo della furia porta la tensione e il fragore orchestrale al parossismo, sull'agitato vociare delle Valchirie che si stringono in gruppo per nascondere la colpevole. Protezione ovviamente illusoria, tant'è che presto è la stessa accusata a uscire «con passo umile ma deciso» dalla schiera delle sorelle, pronta a ricevere la punizione. E il castigo è terribile: Brünnhilde non sarà più una valchiria, sarà spogliata dell'immortalità e sarà cacciata dalla divina schiera; ma ancor peggio, verrà fatta sprofondare in un sonno inerme e resterà sulla rupe alla mercé del primo uomo che la desterà e potrà a quel punto possederla e farla sua sposa. In questa drammatica scena il campo orchestrale è occupato, oltre che dai temi del Corruccio, della Disperazione e dell'Angoscia di Wotan, dal motivo, nuovo, della SENTENZA [ESEMPIO 60], ripetuto più volte in *fortissimo*: ennesimo parto della famiglia della Lancia, non è che una variante perentoria e aggressiva del Corruccio di Wotan. E la filiazione Lancia-Corruccio-Sentenza dà la misura della costrizione cui il dio è sottoposto e della sofferenza che si nasconde dietro la sua collera. Quand'egli annuncia a Brünnhilde il destino che l'attende (la fine della sua identità di valchiria e la sua trasformazione in donna mortale), la melodia del Presagio di Morte trova nel suo canto una grande espansione lirica, prima che il tema della Lancia, agli ottoni, sancisca la

58 Tuttavia, com'è stato notato da diversi commentatori, il motivo di Siegfried ha una cruciale somiglianza melodica con il tema della Maledizione (sebbene gli si opponga nelle sue armonie triadiche). Né è senza significato il fatto che l'eroe nasca in un luogo al cui centro sta l'anello. Due dati di grande importanza simbolica, insomma: come a dire che anche il destino di Siegfried, al di là di ogni gloria e felicità momentanea, è segnato.

59 È il primo dei due temi derivati dal Vincolo d'Amore (il motivo intonato da Fricka nella seconda scena del *Rheingold*); e come quello presenta il salto di settima discendente tipico dei temi amorosi wagneriani.

condanna. Quindi, dopo il secondo e ancor più degradante verdetto, una variante agitata dello stesso motivo dà voce al PIANTO DELLE VALCHIRIE [ESEMPIO 61], in una supplichevole e sbalorditiva polifonia delle otto sorelle. Brünnhilde cade al suolo con un grido e rimane distesa ai piedi del padre, immobile. È il momento di massima prostrazione.

Oggetto a loro volta della collera del dio – che sui temi della Lancia e della Sentenza in *ff* le minaccia e le scaccia dalla rupe – le valchirie si danno a precipitosa fuga con strepiti selvaggi.

> E anche stavolta, non appena tutto è consumato, i gruppi di sei semicrome si scatenano in *ff* contro accordi alterati, poi ritrovano il si minore in cui si fa udire il tema delle Valchirie, per decrescere fino a *p* col tema che si frantuma e si estingue. Il trauma della storia, che una volta esaurì il tempo felice della ripetizione, si ripete.[60]

Wotan e Brünnhilde restano soli, in silenzio, lei prostrata ai suoi piedi. Di nuovo l'orchestra si raccoglie in mirabile musica da camera, facendo trascolorare di timbro in timbro i motivi del Pianto delle Valchirie e del Corruccio di Wotan. Da quest'ultimo, come un embrione che si sviluppa, scaturisce impercettibilmente, nel timbro scuro del clarinetto basso, un nuovo tema destinato di lì a poco a una metamorfosi prodigiosa: è il motivo etichettato come GIUSTIFICAZIONE DI BRÜNNHILDE,[61] dove la discesa scalare derivata dalla Lancia viene ripetutamente spezzata e rilanciata all'acuto da salti ascendenti di settima, per poi ridiscendere, ripartire ancora una volta dall'alto e così di seguito. Sembra quasi mimare le progressive variazioni di postura di Brünnhilde che – come recita la didascalia – «alla fine alza lentamente il capo, cerca gli occhi di Wotan che ancora non la guarda, e durante la scena seguente si alza in piedi del tutto». Dal clarinetto basso il motivo passa quindi nella voce di lei che, levandosi timidamente, lo intona per intero nella tonalità di mi minore: «Tanto fu infame / quello che ho fatto, / che il mio misfatto all'infamia condanni?» [ESEMPIO 62A]. Subito dopo il motivo del Corruccio di Wotan sale e si espande nei timbri gementi dell'oboe e del corno inglese, mentre Brünnhilde tenta di far breccia nel cuore torturato del dio:

---

60 F. Orlando, *La fine della preistoria nella musica del* Ring*: figlie del Reno, valchirie, norne*, cit., p. 674.

61 «Purtroppo tale denominazione, che postula un contenuto dialettico difensivo, disconosce il fatto che il vero referente del motivo è l'insorgenza del sentimento di commozione» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., p. 336).

Oh, dimmi, padre!
Guardami in volto;
quieta lo sdegno,
frena il furore,
e chiara mostrami
l'oscura colpa
che con dura costanza ti costringe
a scacciare la tua figlia più cara! (*Die Walküre*, III, 3)

È l'avvio di un lungo colloquio che condurrà alla commovente conclusione del dramma e che costituisce, dopo la scena dell'annuncio di morte, un altro straordinario esempio di dilatazione temporale funzionale alla graduale evoluzione interiore dei personaggi:

> Gli 'allungamenti' che il melodramma tollerava per amore del belcanto vengono ora tollerati per amore della verosimiglianza psicologica. Con le sue proporzioni sovradimensionate e saggistiche, il dramma di Wagner sta al teatro musicale che l'ha preceduto come la *Recherche* sta ai romanzi di Dumas; quel prendersi tempo, così inconfondibilmente wagneriano, e d'altra parte così gremito di eventi interiori, è la condizione per un'inaudita rappresentazione di fatti e personaggi eternamente in divenire, che solo nel lento, continuo, emozionante mutarsi della musica possono trovare il modo di rivelarsi.[62]

Sull'omonimo motivo che riaffiora al corno inglese e all'oboe, Brünnhilde accampa la sua giustificazione, ossia di non aver fatto altro che eseguire quello ch'era l'ordine originario di Wotan, prima ch'egli fosse costretto a modificarlo, suo malgrado, dall'intervento di Fricka. L'autodifesa della valchiria va quindi a toccare la corda sensibile del padre: «Non sono saggia, ma una cosa sapevo: tu amavi il Velsungo». Col suo gesto di ribellione, in sostanza, ella ha obbedito al segreto volere di lui: consapevole di quanto Wotan desiderasse in cuor suo la vittoria di Siegmund, a questo desiderio profondo è rimasta fedele. Non è un caso che le esposizioni dei due temi – il Corruccio di Wotan e la Giustificazione di Brünnhilde – siano sempre affidate a timbri puri:

> Situazione drammatica e caratteri dell'orchestrazione concorrono quindi a precisare come tali oggetti psichici siano effettivamente attribuibili ai personaggi: si apre una scena in cui i caratteri prospettici giocano un ruolo capitale (le possibilità combinatorie offerte dai due motivi la dicono ovviamente lunga su quanto la trasgressione della figlia altro non fosse se non un'incarnazione nei fatti del malcontento del padre: entrambi derivano dal tema della Lancia,

62 E. Fava, *Fatti e personaggi eternamente in divenire*, cit., p. 139.

> ovvero da quel mondo dei patti contro cui Brünnhilde ha reagito). Il tema della Giustificazione, parentele a parte, viene creato, udito e speso tutto all'interno di questa scena, acquistando così un carattere molto 'personale': la frequenza con cui viene esposto da oboe o da corno inglese soli, oltre a connotarlo prospetticamente, rimanda al *topos* esogeno, già più volte frequentato dallo stesso Wagner, per il quale tali strumenti denotano l'innocenza del personaggio femminile.[63]

Le parole di Brünnhilde sembrano non scalfire l'inflessibilità del padre, ma la musica, con una variante melodica e accelerata del motivo della Sentenza (non più agli ottoni, ma ai violoncelli e alle viole), ci rivela che qualcosa incomincia a sgretolarsi in quella granitica irremovibilità. E la Valchiria incalza, raccontando – sul tema del Presagio di Morte nella sua forma liricizzata – ciò che avvenne nel suo animo durante l'incontro con Siegmund, quando il dolore, l'amore e la fierezza dell'eroe scossero il suo cuore «a un tremito sacro». Sicché ella ha tradito l'ordine del padre spinta dalla compassione («sicura della volontà che mi ha ispirato questo amore nel petto»). E sulla parola *Liebe* (amore) avviene il miracolo: dal mi minore originario il motivo della Giustificazione di Brünnhilde si trasfigura improvvisamente nella luce del Mi maggiore (la tonalità che dominerà sino alla fine dell'opera), migrando verso il registro acuto e trasformandosi in un largo tema lirico che si sviluppa e si esalta [ESEMPIO 62B]. Ed è stupefacente vedere come da un tema rigido, lineare, svuotato di ogni potenzialità espressiva come quello della Lancia (da cui il motivo discende passando per la linearità contorta e ripiegata verso il grave del Corruccio), Wagner abbia potuto trarre l'intensa cantabilità di questo nuovo *Leitmotiv*, in cui quei precedenti motivi sembrano 'redimersi':

> Una redenzione timbrica, modale, di registro, insomma: nella quale ad essere redenta è la volontà stessa di Wotan, cui questa Brünnhilde (rinnovata dall'incontro con l'amore di Siegmund e Sieglinde) indica una possibilità diversa di affrontare – e sciogliere – il suo dilemma.[64]

Dall'*impasse* si può uscire soltanto sostituendo al mondo dei patti la legge dell'amore; e tale rovesciamento, connotato appunto come ribellione amorosa, non può venire che da una figura femminile. Lo spiraglio di re-

---

63 L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., pp. 336-337. Fra le occorrenze celebri del *topos*, Zoppelli cita l'incedere di Lucia all'inizio del secondo atto e l'«Addio, del passato» di Violetta.

64 R. Pecci, *"Die Walküre", libretto e guida all'opera*, cit. p. 134.

denzione che adesso si apre fa allora sì che, come nel duetto d'amore del primo atto e nella scena cruciale dell'annuncio di morte, il *logos* si 'redima' grazie alla musica. Il finale della *Valchiria*, anch'esso eccentrico rispetto al linguaggio consueto del *Musikdrama*, è infatti uno dei momenti musicalmente più intensi dell'intera Tetralogia.

Ancora lunga è tuttavia la strada da percorrere prima che Wotan ceda alla legge dell'amore; lunghi i discorsi, le argomentazioni, le suppliche con cui Brünnhilde tenta di piegare l'inflessibile volontà paterna; lungo l'elenco dei *Leitmotive* che affiorano via via in orchestra. Ma alla fine «un'immensa ondata di commozione s'avventa su Wotan e lo travolge»[65] e un grandioso crescendo conduce alla riconciliazione fra padre e figlia. Sulla marea sonora svetta in fortissimo, ai legni e ai violini, il motivo del SONNO DI BRÜNNHILDE [ESEMPIO 64A], finalmente nella sua rasserenante forma *in maggiore* dopo l'inquieta anticipazione *in minore* che aveva accompagnato, in un ostinato di violini e violoncelli, le accorate suppliche della valchiria. Wotan, che la didascalia ci dice «sopraffatto e intimamente commosso», guarda negli occhi la figlia prediletta da cui sta per separarsi per sempre, e con una splendida frase di canto avvia il suo struggente congedo: «Addio, intrepida, / superba figlia! / Tu del mio cuore / sublime orgoglio! / Addio! Addio! Addio!». È la prima delle due sezioni in cui si divide questo superbo momento musicale, a sua volta costituita da due distinti periodi. Il primo, con la periodicità del suo disegno vocale contornato dai lirici ricami dell'orchestra, è talmente autonomo rispetto al flusso dell'intreccio leitmotivico che il termine 'aria' non sarebbe in questo caso ingiustificato. Motivi ben noti affiorano invece nel secondo periodo, allorché Wotan esaudisce la preghiera che poco prima le aveva rivolto la figlia: ovvero di far in modo, se la punizione deve compiersi, ch'ella sia almeno conquistata da un uomo degno di lei, «un libero eroe senza paura».

> Un fuoco nuziale
> arda ora per te
> quale per una sposa mai non arse!
> Rovente vampa
> la rupe avvolga;
> con vorace terrore
> respinga il vigliacco;
> fugga il codardo
> la rupe di Brünnhilde!
> e uno solo liberi la sposa,

65 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 203.

che più libero sia di me, un dio! (*Die Walküre*, III, 3)

Qui, come nella precedente supplica di Brünnhilde, tornano a divampare in orchestra i guizzi cromatici di Loge e del Fuoco Magico; poi negli ottoni, nei fagotti e nel canto stesso del dio si leva profetico il motivo eroico di Siegfried. Cedendo per amore paterno alla richiesta di Brünnhilde e rinunciando quindi a infliggerle fino in fondo la sua punizione, Wotan finisce a sua volta per infrangere la legge, aprendo la strada a Siegfried e avviando il suo mondo, consapevolmente, verso la distruzione.

> Se proprio l'incandescenza della penetrazione 'nel soggetto', tipica del voyeurismo sentimentale del romanzo, ha assicurato a questa scena il suo impatto straordinario sul pubblico (anche su quello dell'opera tradizionale), non si deve dimenticare la sua funzione strutturale nell'ottica del dramma quadripartito: proprio qui, nell'angoscia interiore di Wotan, si consuma la peripezia del *Ring*. Da questo preciso istante, infatti, consapevole dell'insostenibilità del mondo dei patti in cui è irretito, Wotan decide di lasciare che tutto vada per la sua strada di distruzione.[66]

Si arriva così al momento indimenticabile dell'ultimo abbraccio prima della separazione eterna, con una marea sonora che monta in orchestra e porta il *Leitmotiv* della Giustificazione di Brünnhilde alla massima elevazione possibile. La travolgente perorazione, sfociante in un'altra affermazione in *ff* del motivo del Sonno di Brünnhilde, s'interpone fra le due sezioni del grande arioso di Wotan, la seconda delle quali si avvia quindi con lo struggente motivo ad esso specificamente associato, quello appunto dell'ADDIO DI WOTAN [ESEMPI 65A E 65B]. Derivato dai languidi cromatismi del tema d'amore, esso si espande in due distinte arcate melodiche, la prima delle quali ripetuta – secondo lo schema AAB – in rapporto al senso del discorso verbale:

> Questi due occhi lucenti
> che sorridendo spesso ho sfiorato,
> […]
> questi due occhi raggianti
> che mi brillavano nella tempesta,
> […]
> Per l'ultima volta
> mi diano conforto

66 L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., p. 338.

con un ultimo bacio di addio! (*Die Walküre*, III, 3)

Ingrigite metamorfosi del motivo del Sonno – che dal *fortissimo* iniziale passa al sussurro del *pianissimo* – fanno, alle viole e ai violoncelli, da cullante e malinconico sostegno al canto di Wotan.

Con un bacio sugli occhi Wotan l'addormenta e le toglie l'immortalità, sui motivi del Fato e della Rinuncia all'Amore. Il ricadere della donna fra le braccia del padre è invece consegnato al motivo del SONNO MAGICO [ESEMPIO 63], la cui suggestione arcana e ipnotica è dovuta alla lenta discesa dei suoi accordi che, prima ai legni e poi agli archi, scivolano cromaticamente sfiorando tonalità lontane.[67] Wotan adagia la dormiente all'ombra di un abete, ma prima di chiudere l'elmo e di ricoprirla con lo scudo la contempla a lungo con lo sguardo, assaporando per l'ultima volta la dolcezza del suo amore immenso. Le viole e i violoncelli ricantano allora per intero la melodia del suo Addio («una sorta di lunga apoteosi della reminiscenza soggettiva, riecheggiare interiore dell'addio, reso tragicamente silenzioso dal fatto che nessuno più, ora, può udirlo»),[68] mentre il motivo del Sonno, adesso nella forma definitiva [ESEMPIO 64B], irradia il suo effetto ipnotico. Nelle cinque note discendenti di questo motivo, «pacato e ipnotico come una *berceuse*»,[69] rivive il profilo pentatonico del motivo delle Figlie del Reno: il sonno in cui è sprofondata riconduce infatti Brünnhilde nel grembo della Natura, facendola regredire a modalità pre-coscienziali e amniotiche di esistenza.

Lo struggente momento orchestrale è rotto infine dall'irrompere ai tromboni del motivo della Lancia: con accento imperioso Wotan chiama Loge (non più come personaggio, ma come un elemento della natura al suo servizio) e subito le fiamme divampano in orchestra. Non appena il dio batte per tre volte la lancia su un grosso macigno, il prodigio si compie e una cortina di fuoco circonda la rupe. E un vero prodigio strumentale, degno equivalente igneo dell'arcobaleno del *Rheingold*, è il cosiddetto INCANTESIMO DEL FUOCO [ESEMPIO 66], dove la guizzante mobilità ritmica del Fuoco Magico, adesso che Loge è immobilizzato dalla volontà di Wotan, si trasforma in stabili e iterate quartine di semicrome (agli ottavini e alle arpe),

67 Il *Leitmotiv*, derivato dal secondo segmento del tema di Loge, era già apparso come *presentimento* durante il dialogo, quando Wotan aveva annunciato alla figlia il destino che l'attendeva («In forte sonno / io ti chiudo»). Al che Brünnhilde, gettandosi alle ginocchia del padre, aveva iniziato la sua supplica sull'ostinato *in minore* di cui s'è detto.

68 L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., p. 338.

69 E. Fava, *Fatti e personaggi eternamente in divenire*, cit., p. 137.

ciascuna delle quali si raddoppia nelle rapidissime biscrome dei violini divisi. L'inaudita invenzione timbrica ingloba nella concezione della partitura, per la prima volta nella storia della musica europea, l'inevitabile approssimazione esecutiva:

> La frenesia di Loge, sull'ordine perentorio di Wotan, s'apre su scale cromatiche, ma evolve in disegni che singolarmente esulerebbero dalle capacità d'un orchestrale, e financo d'un solista; ma lo «sporco» che risulterebbe nell'esecuzione solistica si compensa nella resa passiva dell'enorme organico postulato: qualcosa che Strauss ha afferrato immediatamente: vi sono passi in cui le note singole non contano granché, ciò che serve è l'effetto d'urto di un determinato colore: Adorno lo indica come trattamento ad affresco.[70]

Proprio «le sessanta battute conclusive della *Walküre*», con i loro colori smaglianti, la loro immobilità temporale, la mancanza di progressione armonica e le peculiari figure degli archi forniscono, a detta di Adorno, «una chiarificazione decisiva sulla fantasmagoria».[71] A tali fantasmagorie egli attribuisce un carattere negativo di merce:

> Le opere wagneriane nella fantasmagoria tendono alla merce. I loro *tableaux* assumono carattere d'esposizione […]. Le fantasmagorie wagneriane

70 M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 243. Questo il passo di Adorno cui Bortolotto allude: «Strauss parla del trattamento ad affresco degli archi nell'Incantesimo del fuoco, dove sono scritte figure che nessun violino singolo può eseguire esattamente nel tempo prescritto, e che pure nell'assieme 'suonano', poiché le insufficienze dell'esecuzione individuale vi spariscono» (T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 80). A sua volta, Adorno fa riferimento al seguente passo di Richard Strauss (da *Instrumentationslehre*, Peters, Leipzig 1904): «A questo stile, che ha come caratteristica fondamentale l'assoluta chiarezza ed eseguibilità di qualsiasi figura da parte di qualsiasi strumento, ne può essere contrapposto un altro, quello del trattamento 'ad affresco' dell'orchestra, che fu introdotto appunto da Wagner […]. L'esempio più clamoroso in questo senso è la condotta degli archi nell'Incantesimo del fuoco del terzo atto della *Valchiria*. Wagner, per rendere l'effetto del guizzante fiammeggiare del fuoco, scrive una figura che neanche un solista fuori del comune può eseguire esattamente in tutti i suoi particolari o può rendere in maniera del tutto pulita. Eseguito da 16 o 32 violini, il passo appare, nell'insieme orchestrale, di una tale stupenda e toccante efficacia, che non si riesce assolutamente a immaginare una resa migliore del fuoco divampante e scintillante in migliaia di riverberi sonori. Se Wagner avesse previsto una figura più facile o meno ardita, avrebbe potuto produrre un'impressione di rigidità» (cit. in J. Maehder, *Struttura linguistica e struttura musicale nella "Valchiria" di Richard Wagner*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 171-202: 202, nota 57).

71 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 87.

> contano fra le prime 'meraviglie della tecnica' […]. La musica cela la sua stessa produzione con la maggior cura nella presenza passivo-visionaria. Dove il sogno è al più alto grado presente, la merce è più che mai vicina.[72]

L'incantesimo del fuoco, a suo dire, «colpisce quale prototipo delle future pubblicità luminose».[73] E in tali momenti è evidente «il rammollimento degli elementi costruttivi nel comporre wagneriano», rimpiazzati da un «fantasmagorico medium», l'orchestra:

> L'emancipazione del colore stesso, che a tale orchestra riuscì, rinforza il momento illusorio, in quanto l'accento dell'essenza, dell'evento musicale in sé, cade nell'apparenza, il suono. Innovazioni come la genesi di piani coloristici musicali potevano riuscire solo a spese dell'articolazione temporale, solo in favore d'uno splendido presente.[74]

Si è già detto di come il punto debole, ideologico, delle pur lucide osservazioni di Adorno stia in una teleologia marcatamente germanocentrica e dunque censoria di fronte a modalità musicali che esulano dai canoni della composizione austro-tedesca. E si è già detto di come Baricco – con considerazioni riferite al sinfonismo mahleriano ma adattabili al *caso* Wagner – colga invece la natura 'anfibia' di una musica che, emancipando il *colore* e spostando il baricentro fuori dall'elaborazione linguistica vera e propria, si muove per sequenze visive e tende a ottenere, anche «a spese dell'articolazione temporale», sorprendenti oggetti di fascinazione. In questa logica *altra*, scrive Baricco, «trovano spiegazione tratti che, agli occhi di una logica squisitamente musicale, appaiono insensati»:

> Lunghi passaggi a vuoto dove la musica sembra rigirare su se stessa senza scopo; prolungate esitazioni che concorrono non poco al gigantismo finale […] e che, sotto un profilo squisitamente musicale, non possono che apparire ridondanze smarrite o inaccettabili concessioni al narcisismo compositivo. Lette però nella logica di un montaggio narrativo esse tradiscono qualcosa di diverso: in certo modo cercano di ottenere proprio ciò che, per la musica, è impossibile: l'immobilità. Mahler cercava il carisma dell'inquadratura fissa e muta. Ma la musica può ottenere l'incantesimo […] dell'immobilità solo a prezzo di negare se stessa […]. Tutto ciò descrive un sistema di rappresentazione e un modello di spettacolo assai differente da quelli proposti dal sinfonismo classico […]. Collegare Mahler al cinema è un paradosso storico: ma è un paradosso utile. Aiuta a capire come l'istintiva necessità di comprendere il nuovo della mo-

72 *Ivi*, p. 88.
73 *Ibid*.
74 *Ivi*, p. 94.

> dernità sia passato, nei suoi lavori sinfonici, soprattutto attraverso la ricerca di una forma di spettacolo diversa e rivoluzionaria. Non può non sorprendere l'esattezza con cui esse anticipano i meccanismi spettacolari che avrebbe adottato la forma di espressione più congeniale al pubblico della modernità. Come non può non affascinare il tentativo di costruirli con il materiale sonoro e con il linguaggio della tradizione.[75]

Die Walküre si chiude quindi con una stupenda fantasmagoria che sovrappone per tre volte tre motivi: due dei quali, l'Incantesimo del Fuoco e il Sonno di Brünnhilde, sempre presenti e indissolubilmente legati in un'immobilità atemporale. Al loro cullare e crepitare infinito si aggiunge dapprima il tema di Siegfried, che sulle ultime parole dell'opera («Chi teme la punta / della mia lancia / non passi mai questo fuoco») s'innalza nei corni, nella tromba bassa e nel canto stesso di Wotan, e poi ancora in una grande perorazione di trombe, tromboni e tuba contrabbassa. Quindi, una volta annunciato il sorgere di una potenza nuova, è l'animo in pena di Wotan a far risuonare la sua voce: sul suo ultimo sguardo a Brünnhilde prima di uscire di scena, alle viole e ai violoncelli risuona ancora una volta, struggente, la melodia del suo Addio. Chiude infine il motivo del Fato agli ottoni gravi, con la sua domanda senza risposta e la sua aura di mistero.

> Il fuoco tutto ha consumato; ed ora splende quietamente: mentre le cinque note del tema del 'Sonno' – finché non cala lentamente il sipario – agitano appena la calma perfezione dell'accordo di *mi maggiore*, per segnare il respiro lento e regolare della fanciulla che dorme.[76]

75 A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, cit., pp. 93.-95.
76 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 208.

SIEGFRIED

Continuo a raccontare la storia dell'*Anello* […]. Anch'essa è una storia di redenzione […]. Wagner ha creduto per metà della sua vita alla *rivoluzione* come solo qualche Francese ci ha creduto. La cercò nelle scritte runiche del mito e credette di trovare in Sigfrido il rivoluzionario tipico. «Da dove viene tutto il male del mondo?», si domandò Wagner. Da «patti antichi», rispose, come tutti gli ideologi della rivoluzione. In buona lingua: da costumi, leggi, morali, istituzioni, da tutto quello su cui riposa il vecchio mondo, la vecchia società. «Come si abolisce la vecchia società?». Solo dichiarando guerra ai «patti» (alla tradizione, alla morale). *È quello che fa Sigfrido*. Egli comincia a farlo presto, molto presto. Già la sua nascita è una dichiarazione di guerra alla morale – egli viene al mondo dall'adulterio, dall'incesto… *Non* è la saga, ma Wagner ad aver inventato questo tratto radicale; su questo punto egli ha *corretto* la saga…[1] Sigfrido continua come ha cominciato: segue solo il primo impulso, butta via ogni tradizione, ogni venerazione, ogni *timore*. Ciò che non gli piace, la abbatte a colpi di spada. Senza rispetto, dà addosso a vecchie divinità. Ma la sua impresa principale ha per scopo di *emancipare la donna* – di «redimere Brunilde»… Sigfrido *e* Brunilde: il sacramento del libero amore; l'aurora dell'età aurea; il crepuscolo degli dèi della vecchia morale – *il male è abolito*… Per molto tempo la nave di Wagner tenne allegramente questa rotta. Non c'è dubbio, Wagner perseguiva, seguendola, la *sua* meta suprema. Ma che cosa accadde? Una disgrazia. La nave s'incagliò su una scogliera; Wagner si arenò. La scogliera fu la filosofia schopenhaueriana; Wagner si arenò su un'*opposta* visione del mondo. Che cosa aveva egli messo in musica? L'ottimismo. Wagner se ne vergognò […]. E tradusse l'*Anello* in termini schopenhaueriani. Tutto va storto, tutto va in rovina, il nuovo mondo è altrettanto cattivo del vecchio – il *nulla*, la Circe indiana ammicca…[2]

---

1 Come precisa Mario Bortolotto, «la nascita incestuosa di Siegfried non è correzione wagneriana. La *Völsungasaga* letta da Wagner nella traduzione dello Hagen, narra l'amore di Sigy, moglie di Siggeir, per il gemello Siegmundr, da cui nascerà l'eroe Sinfjötli […]. L'incesto originario appartiene ad ogni tradizione mitica, e Wagner se ne serve. L'errore non toglie nulla all'argomentazione: giacché Wagner intende l'incontro dei fratelli che s'ignorano e si riconoscono nel segno dei Velsunghi – la serpe alla tempia – come un gesto assolutamente, divinamente liberatorio» (M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 209).

2 F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., pp. 65-66. Sulla scia di Nietzsche si è radicata «l'immagine convenzionale di un Wagner che, abbandonando i propositi rivoluzionari per convertirsi alla *noluntas* schopenhaueriana, tradirà e farà fallire l'intento originario della Tetralogia» (M. Brighenti, *Richard Wagner filosofo e poeta*, cit., p. 20). Brighenti mette in discussione quello che considera «un luogo comune interpretativo», mostrando come nei drammi giovanili e negli scritti zurighesi si possano cogliere anticipazioni *"ante letturam"* del pensiero di Schopenhauer: «Il filosofo della volontà infinita permise a Wagner un decisivo approfondimento del suo pensiero, ma non fu una conversione, perché la filosofia del *Wille* Wagner la

Nel 1888, a cinque anni dalla scomparsa di Wagner e ormai da tempo in aperto dissidio con ciò che la sua arte rappresentava, Nietzsche dedicava queste celebri righe alla vicenda di Sigfrido. Era ormai svanita del tutto quell'antica devozione che risaliva proprio al periodo in cui Wagner aveva ripreso in mano la partitura del *Siegfried* dopo un'interruzione di dodici anni e l'aveva portata a compimento. Tre diverse fasi segnano, infatti, la composizione musicale della seconda giornata del *Ring*, intrapresa nel settembre del 1856 e interrotta nel corso del secondo atto durante l'estate del 1857. Gli anni successivi sono segnati da tumultuose vicende esistenziali e da creazioni artistiche immense. Esplode la passione 'proibita' per Mathilde (moglie dell'amico e benefattore di Wagner Otto Wesendonck) e il compositore si dedica completamente al *Tristan und Isolde* (ultimato nell'agosto del 1859), nelle cui vertigini cromatiche il pensiero di Schopenhauer – il nuovo astro filosofico con cui ha sostituito Feuerbach – trova una sublime incarnazione musicale. Seguono sei anni di vagabondaggio e miseria, con il precipitare della vicenda Wesendonck, la fine del suo primo matrimonio,[3] il rifacimento del *Tannhäuser* per l'Opéra di Parigi e il clamoroso fiasco del 1861, l'inizio della travagliata storia d'amore con Cosima Liszt (sposata con il direttore d'orchestra Hans von Bülow, a lui devotissimo). Poi, nel 1864, l'avverarsi di un sogno con l'invito a Monaco da parte del nuovo re di Baviera Ludwig II, non ancora diciannovenne e innamorato della sua arte. Quindi i debiti pagati, il generoso mecenatismo del sovrano e la prima esecuzione al Teatro di Corte di *Tristan und Isolde*, il 10 giugno 1865 con la direzione di Bülow. Nel corso di quest'anno – ed è la seconda tappa – Wagner riprende momentaneamente in mano il *Siegfried* e porta quasi a compimento l'orchestrazione del secondo atto.

L'ostilità della corte lo costringe, però, a lasciare Monaco e a trovare nuovamente rifugio in Svizzera. Nel marzo del 1866 prende possesso della villa a Tribschen, sulle rive del lago di Lucerna, dove rimane per altri sei anni e dove presto lo raggiunge Cosima. Qui porta a termine *Die Meistersinger von Nürnberg* (*I Maestri cantori di Norimberga*), che Ludwig fa rappresentare a Monaco il 21 giugno 1868 (sempre con la direzione di Bülow); e qui, dopo Isolde (Monaco, 10 aprile 1865) ed Eva (Tribschen, 17 febbraio 1867) – entrambe riconosciute da Bülow ma in realtà figlie di Wagner – il 6 giugno 1869 nasce il suo primo figlio maschio, cui non a caso

portava già dentro di sé […]. L'affresco della bella comunità greca aveva solo coperto di un velo la sua vera natura, incessantemente tentata dall'ermetismo del profondo» (*Ivi*, pp. 126-127 e 138).

3 Il 24 novembre 1836, all'età di ventitré anni, Wagner aveva sposato l'attrice e cantante Wilhelmine (Minna) Planer (1809-1866).

dà per nome Siegfried: da tre mesi, infatti, ha cominciato a lavorare al terzo atto dell'opera lasciata interrotta dodici anni prima. La partitura è finalmente completata il 5 febbraio 1871. Pochi giorni prima, sotto la regia di Bismarck, è stato proclamato l'Impero Tedesco nella reggia di Versailles. Il 25 agosto dell'anno precedente Wagner ha nel frattempo sposato Cosima (dopo il divorzio da Bülow) e le ha dedicato il mirabile *Idillio di Sigfrido* per orchestra da camera, fatto eseguire a sorpresa sulle scale di casa, come regalo di compleanno, la vigilia di Natale del 1870.

Al periodo della composizione del terzo atto di *Siegfried* e dell'imminente nascita del figlio risalgono le prime visite dell'allora venticinquenne Nietzsche, appena nominato professore di filologia classica presso l'Università di Basilea, alla villa di Tribschen (il 17 maggio e il 5 giugno 1869), dove presto è considerato 'uno di casa' (vi si recò in tutto 23 volte) e dove il 3 gennaio 1872 fa pervenire una copia del suo libro *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (*La nascita della tragedia dallo spirito della musica*), fresco di pubblicazione e dedicato a Richard Wagner.[4] Il 22 maggio di quello stesso anno, nel giorno del cinquantanovesimo compleanno del compositore, viene posta la prima pietra del Teatro di Bayreuth, dove la coppia presto si trasferisce e dove quattro anni dopo il ciclo completo del *Ring* vede finalmente la luce.[5] Ma il Wagner di questi anni, che ha accettato di buon grado la munifica protezione di Ludwig II ed è ora pronto ad accogliere il Kaiser Guglielmo I nel tempio di Bayreuth, non è più quello del 1848 e delle barricate di Dresda. Il conflitto franco-prussiano del 1870-71 ha radicalizzato una delle sue idee fondamentali, quella del contrasto fra arte tedesca e arte francese. L'elemento nazionale si lega a quello nazionalistico, la gioia per la capitolazione a Sédan e il disprezzo per i comunardi francesi all'entusiasmo per la fondazione dell'Impero tedesco. E il sogno della festa democratica si converte nel rito di un'élite settaria stretta attorno a un monarca dell'arte. Come scrive Hans Meyer, «Il programma di Bayreuth è il programma di un dominatore, non di un democratico e di un

4 Se l'influenza di Wagner su Nietzsche è evidente, le lunghe conversazioni tra il compositore e il giovane filologo possono aver avuto un ruolo catalizzatore nel condurre Wagner, sulla scorta della filosofia di Schopenhauer, alla cosiddetta 'svolta' teorica del 1870 (di cui si dirà a proposito della *Götterdämmerung*). In particolare, come scrive Nattiez, «con l'immagine della musica, madre del mito e della tragedia, Nietzsche aiuta Wagner a capovolgere quanto aveva scritto in *Opera e dramma*» (J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 171).

5 Per volontà di Ludwig II – e contro il parere di Wagner – *Das Rheingold* e *Die Walküre* erano state eseguite separatamente a Monaco di Baviera, rispettivamente il 22 settembre 1869 e il 26 giugno 1870.

socialista […]. Tutto deve servire alla fondazione di una nuova religione dell'arte».[6]

È proprio lo scenario di Bayreuth, con la pompa del festival wagneriano e l'orrore dei nuovi accoliti, a respingere Nietzsche e a segnare l'inizio di un distacco che si radicalizzerà negli anni successivi. All'epoca della *première* del *Ring*, del resto, il pensiero nietzschiano era già avviato verso la svolta antischopenhaueriana – e antiwagneriana – di *Umano troppo umano* (1878).

> Io sono altrettanto di Wagner figlio di questo tempo, voglio dire un *décadent*; solo che io l'ho capito, solo che io me ne sono difeso. Il filosofo in me se n'è difeso […]. La mia esperienza più grande fu una *guarigione*. Wagner fa parte semplicemente delle mie malattie.[7]

---

6 Hans Meyer, *Richard Wagner*, tr. it. di B. Bianchi, Mondadori, Milano 1967, p. 207. In un successivo e più famoso libro, Meyer racconta come la storia di Bayreuth sia potuta divenire, sin dalla sua fondazione, «storia delle metastasi politiche del wagnerismo»: «Dalla comunità cautamente definita da Nietzsche degli 'inattuali' che nel 1876 si erano riconosciuti in Wagner e riuniti a Bayreuth, nasceva una comunità che, grazie all'incontro con i drammi musicali del maestro, si era trasformata e 'liberata' in un senso nuovo […]: una comunità vivente nello spirito dell'arte tedesca, che è superiore a ogni altra forma di espressione artistica e che deve essere difesa tanto dai cattivi piaceri estetici del mondo borghese quanto dalla contaminazione con gli ebrei e con lo spirito ebraico» (H. Meyer, *Richard Wagner a Bayreuth. 1876-1976*, tr. it. di M. Tosti Croce, Einaudi, Torino 1981, pp. 7-8). Com'è noto, dopo la morte di Wagner l'impresa si istituzionalizzò all'insegna della divinizzazione, del ritualismo, della «fedeltà a un passato che un tempo era stato audace e nuovo» (*Ivi*, p. 73), mentre nella cerchia di Bayreuth si radicava l'ideologia reazionaria, nazionalistica e antisemita. Prima Cosima e poi Siegfried preclusero il podio del festival, in quanto ebrei, a direttori come Gustav Mahler, Bruno Walter, Erich Kleiber e Otto Klemperer. Infine, con la nomina testamentaria della vedova Winifred a erede e direttrice di Bayreuth, «la storia mondiale venne infelicemente a interferire col festival» (*Ivi*, p. 62).

7 F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., pp. 57-58. Sulla scia tracciata dal saggio-*pamphlet* di Nietzsche si muoverà la reazione novecentesca al wagnerismo. Se già al volger del secolo un wagneriano come Bernard Shaw poteva ironizzare sull'idolatria per Bayreuth e vedere in Wagner la fine del diciannovesimo secolo piuttosto che l'inizio di un'età nuova, un compositore come Igor Stravinskij – per non citare che un esempio – nelle sue *Chroniques* (1935-36) ricorda con orrore l'esperienza a Bayreuth: «Quel che mi disgusta in tutta questa impresa è lo spirito elementare che l'ha dettata, il principio stesso di collocare uno spettacolo d'arte sullo stesso piano dell'azione sacra e simbolica che costituisce il servizio religioso […]. Sarebbe veramente ora di finirla, una volta per tutte, con questa inetta e sacrilega concezione dell'arte come religione e del teatro come tempio» (I. Stravinskij, *Cronache della mia vita*, tr. it. di A. Mantelli, SE, Milano 1999, pp. 46-47). E Thomas Mann, a cinquant'anni di distanza dalla morte del compositore, iniziava

A stravolgere le originarie finalità positive e rivoluzionarie della figura di Sigfrido sarà in realtà *Il Crepuscolo degli dei*, dove avrà luogo la svolta pessimistica denunciata da Nietzsche. Questa non coinvolge invece le vicende del giovane eroe, sicché l'opera che ce le racconta, nonostante lo iato apertosi nella sua gestazione, mantiene l'ottimistico spirito originario. *Siegfried* rimane pertanto il capitolo più radioso del *Ring*.

> Quando aveva scritto *Il giovane Sigfrido* Wagner aveva davvero creduto di lanciare un messaggio positivo con la fine del vecchio ordine e l'approdo di un uomo nuovo, redento dalla maledizione dell'oro e dalla volontà di potenza. La speranza in questa rivoluzione era venuta meno, negli anni. Ma al completamento di quest'opera, tanti anni dopo, questo messaggio non fu modificato. Ci avrebbe pensato l'opera successiva a stendere su tutto le nevrosi del decadentismo europeo allora incipiente.[8]

In un capitoletto del suo *The Perfect Wagnerite*, rispondendo alla domanda «perché Wagner mutò idea?» (con riferimento alla svolta conservatrice connessa al fallimento delle speranze utopiche), George Bernard Shaw affida alla sua penna brillante e caustica una sintesi storica *sub specie wagneriana* che val la pena riportare:

> Se la storia della Germania dal 1849 al 1876 fosse stata la storia di Sigfrido e Wotan trasportata nella vita reale (come si trasporta un pezzo musicale da una chiave a un'altra), *Il crepuscolo degli Dei* sarebbe stato la logica conclusione dell'*Oro del Reno* […]. Ma sta di fatto che Sigfrido non venne; e venne, invece, Bismarck […]. Bakunin non attaccò il Walhalla, ma l'Internazionale: e la lotta andò a finire in una rivalità poco dignitosa fra lui e Karl Marx. I Sigfridi del 1848 furono dei governanti mancati, mentre i Wotan, gli Alberichi e i Loge ebbero in politica un gran successo […]. La repressione della Comune di Parigi, uno degli esempi storici più tragici dell'obbligo spietato, in cui si trovano tal-

---

la sua conferenza commemorativa con queste parole: «Grande e dolorosa come il secolo di cui è espressione perfetta, il diciannovesimo, mi sta dinanzi agli occhi la figura di Richard Wagner. Solcata nel volto da tutte le impronte del suo tempo, gravata da tutti i suoi istinti, così la vedo e appena riesco a scindere l'amore per l'opera sua – fenomeno fra i più grandiosi, ambigui, complessi ed affascinanti nel mondo della creazione – dall'amore per il suo secolo, che la sua vita quasi tutto riempie […]. Noi uomini moderni, assorbiti come siamo da compiti di inaudita novità e difficoltà, […] di fronte al secolo diciannovesimo ci comportiamo come figli di fronte al padre, pieni cioè di spirito critico, il che è ben naturale. Scrolliamo le spalle dinanzi alla sua fede, che era un credere nelle idee» (T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 3).

8 G. Salvetti, *L'Anello del Nibelungo*. *Terza parte*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2015, pp. 161-171: 171.

volta amministratori competenti e soldati, di sopprimere dilettanti e sognatori, segnò la fine del Socialismo da melodramma […]. Per dirla wagnerianamente, Alberico aveva ripreso l'anello e contraeva brillanti matrimoni nella migliore società del Walhalla. Quanto alla sua vecchia minaccia, di detronizzare Wotan e Loge, ci aveva ripensato meglio. La dimora dei Nibelunghi era un luogo molto triste; se voleva vivere bene e sicuro, conveniva ad Alberico non solo lasciare che Wotan e Loge organizzassero la società per lui, ma pagarli, bene, per questo. Gli occorreva lo splendore delle uniformi e della gloria militare, la fedeltà, l'entusiasmo, il patriottismo: tutta roba che lui, avido divoratore, non sapeva creare; mentre invece Wotan e Loge li regalarono alla Germania col trionfo del 1871. E Wagner stesso lo celebrò con la sua *Marcia imperiale*, che suonava molto più convincente della *Marsigliese* e della *Carmagnola*.[9] Come poteva Wagner, dopo la *Kaisermarsch*, tornare alla idealizzazione di Sigfrido, al 1853? Come poteva credere sul serio a Sigfrido che uccide il drago e si lancia in mezzo al fuoco quando […] le granate di Thiers fulminavano l'Arco di Trionfo e sventravano il selciato dei Campi Elisi? Era chiaro che le cose avevano preso una piega del tutto inattesa. L'*Anello* era, come il *Manifesto dei Comunisti* di Marx ed Engels, una visione profetica delle leggi storiche e della condanna futura di quest'epoca di capitalismo e di teocrazia; ma Wagner e Marx, con la loro concezione melodrammatica della lotta di classe (eroe contro fellone, tenore contro baritono) erano troppo ignoranti del mestiere di governare e amministrare, incapaci di prevedere la maniera effettiva per arrivare alla realizzazione dell'ideale e la parte assegnata nell'azione alle classi sociali interessate […]. Se qualcuno […] non crede ancora che Wagner si rese ben conto della nullità amministrativa e della presunzione romantica degli eroi della generazione rivoluzionaria che fece le prime armi sulle barricate del '48 e del '49, e morì su quelle del '71 sotto le mitragliatrici di Thiers, vada a leggere *Eine Kapitulation*.[10] Vedrà in questa scandalosa operetta il poeta di Sigfrido, con la leggerezza di uno scolaretto, mettere in ridicolo i repubblicani francesi che facevano nel '71 quello che lui aveva fatto nel '49 e che gli era costato l'esilio […]. Nel caso di un tale uomo, un simile voltafaccia non si può attribuire solo a *chauvinisme* destato in lui dalla schiacciante vittoria tedesca del 1870-71, o a risentimento contro Parigi per il fiasco del *Tannhäuser*. Personalmente Wagner ebbe più ragioni di risentimento contro i suoi compatrioti che contro i parigini […]. Certo, *Eine Kapitulation* fu lo sfogo di uno di quei sentimenti meschini che i grandi hanno in comune coi piccoli. Ma Wagner non era uomo

9 La *Kaisermarch* fu diretta da Wagner stesso a Berlino il 5 maggio 1871, alla presenza di Giglielmo I che era stato incoronato imperatore del *Reich* tedesco unito.

10 Grottesca commediola che Wagner firmò con lo pseudonimo Aristop Hanes che alludeva ad Aristofane. «È ambientata nella 'Repubblica dei topi' e si prende in giro, in maniera pesante, Victor Hugo (che appare in scena, emergendo dalle fogne) e Offenbach (definito 'l'Orfeo dei bassifondi'), si ridicolizzano le abitudini dei francesi, ma si attacca anche i tedeschi che a queste abitudini (musicali) si sono sottomessi […]. Di là da tutto, rimane la cosa più brutta di Wagner» (R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. 448).

> da abbandonarsi a simili sfoghi, o almeno da compiacersi in simili vendette se non si fosse convinto dell'incapacità pratica degli agitatori che pretendevano di brandire la spada di Sigfrido: uomini, del resto, che fra tutti non avevano fatto per l'arte di Wagner quello che un re tedesco fece da solo. Ormai Wagner aveva fatto troppo per lui per non sapere che il mondo si governa coi fatti, e non con le buone intenzioni, e un peccatore che fa qualcosa vale dieci volte di più di un santo poltrone o di un martire inutile.[11]

Dopo la tragica vicenda della *Walküre* e l'infelice esito del «grande pensiero» di Wotan, *Siegfried* è dedicato alle gesta dell'«eroe più nobile del mondo» che avrà il coraggio di spezzare la lancia del dio. Nato e cresciuto nella foresta, egli non è soggetto ad alcuna convenzione sociale. L'incesto che lo ha generato ha offeso le leggi e la morale, ma non la natura, con cui vive anzi in simbiosi. Anche musicalmente, infatti, considerando la genealogia dei suoi temi, «egli è natura condensata in forma umana».[12]

Nella purezza e nella forza di Siegfried il nazismo vide l'emblema della razza ariana e dell'eroismo teutonico. Hitler pensò di essere lui il Siegfried atteso. Di contro, Thomas Mann sosteneva e dichiarava pubblicamente, smontando la vulgata propagantistica nazista, che il protagonista della seconda giornata del *Ring* non è che l'incarnazione più fulgida del 'puramente umano' vagheggiato dal compositore:

> Con questo suo insaziabile risalire alle sorgenti, alla primitiva e suprema profondità, aveva trovato anche l'uomo e l'eroe, meta di tutte le sue aspirazioni, l'eroe che egli, come Brunilde, aveva amato ancor prima che fosse venuto al mondo, il *suo* Sigfrido, una figura che esaltava e soddisfaceva del pari la sua passione per il passato e la sua gioia per il futuro, perché era senza tempo: «L'uomo – io cito le sue stesse parole – nella manifestazione sua più naturale, ricca di tutti i doni dei sensi, piena e serena; lo spirito virilmente incarnato di quella forza involontaria che, unica, perenne, genera e crea: l'esecutore di vere azioni nella pienezza della forza più alta e spontanea e della più schietta inequivocabile amabilità».[13] Questa mitica figura di luce dunque, l'uomo non condizionato e non ristretto da alcuna realtà storica, senza schermi né difese, che su se stesso si fonda, che di se stesso vive, in una raggiante libertà; l'eroe innocente e senza paura, che adempie il destino e, col sublime evento della

11 G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., pp. 101-103 e 106-107.
12 M. Chop, *L'Anello del Nibelungo di Richard Wagner*, tr. it. di E. Pocar, Milano, Mondadori 1961, p. 139.
13 Il passo citato è leggibile in R. Wagner, *Una comunicazione ai miei amici*, cit., p. 81.

> sua morte a cui tutta la natura partecipa, fa sì che le vecchie potenze fin allora dominatrici nel mondo, logore alfine, calino nel crepuscolo e si spengano.[14]

Siegfried è gioiosa vitalità primigenia, puro impulso alla vita e all'amore. «Non cerca la Potenza; cerca se stesso».[15] Per questo è al di sopra della paura, della doppiezza, dell'astio che attanagliano gli altri personaggi del *Ring* e che nascono dal potere e dalla brama di conservarlo. Ma Siegfried, soprattutto – tratto fondamentale perché la sua missione abbia successo – è del tutto ignaro e incolpevole: sua madre Sieglinde è morta dandolo alla luce nella foresta ed egli è stato allevato da Mime, l'infido fratello di Alberich che per suo tramite spera d'impossessarsi dell'anello e del tesoro che il gigante Fafner, mutatosi in drago, custodisce in una caverna nel cuore della foresta. Ovviamente il Nibelungo si guarda bene dallo svelare i suoi reali propositi al giovane, che è quindi cresciuto in solitudine e in libertà fra gli animali della foresta e non sa nulla del piano cosmico che lo sovrasta. Per questo, fra le quattro tappe del *Ring*, *Siegfried* è la più marcatamente fiabesca.

> Prendete un ragazzino di sublimi origini (il nonno è nientemeno che un dio, il reggente dell'Universo), orfano però d'entrambi i genitori, e del tutto inconscio della propria origine; fatelo allevare in una capanna nel bosco a cura di un nano infido, e osservatelo crescere forte e coraggioso. Mandatelo, poi, a far fortuna per il mondo: lo vedrete uccidere un drago, conquistare un tesoro, ottenere preziosi consigli da parte di un usignolo parlante, evitare le insidie tese dal nano che gli vuol sottrarre il tesoro, battere a duello il guardiano della rupe e attraversare un muro di fuoco, dietro il quale la bella addormentata (anch'essa di sublimi origini: figlia del dio di cui sopra, è anzi zia del ragazzino) attende il suo bacio per risvegliarsi… Chiunque riconoscerebbe in questo schema un archetipo del *Märchen*, ovvero la fiaba di magia, il *conte de fées* della tradizione folcloristica europea, fissato poi come genere letterario in diverse tradizioni nazionali – ma con autorità probabilmente ineguagliata soprattutto in Germania, grazie ai fratelli Grimm […]. Nella *Walküre* il carattere tragico della drammaturgia risultava dalla preminenza dei conflitti interiori dei protagonisti, motivati dalle loro stesse contraddizioni, dallo scontro fra affetti individuali e strutture sociali […]. I personaggi, Wotan e Brünnhilde *in primis*, restavano irretiti in un ingranaggio più grande di loro: corruzione progressiva del mondo a causa della maledizione dell'anello, impossibilità di avviarne la redenzione senza infrangere il sistema della Legge, necessità di sacrificare ogni affetto individuale. Di tutto questo, beato lui, il ragazzetto biondocchiazzurri che gira i boschi catturando orsi e lupi (ma senza far loro del male: nella grammatica della fiaba è una

14 T. Mann, *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, cit., p. 71.
15 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 214.

> condizione essenziale affinché gli esseri della natura restituiscano poi il favore con avvertimenti o doni magici) non sa nulla […]. La fiaba […] è un genere narrativo a sé, caratterizzato da una sospensione delle leggi di natura che tutti accettano come scontata (né i personaggi né i lettori trovano sorprendente che un uccello parli o che un drago sprigioni fiamme) […]. La sua struttura narrativa è scandita da una serie di tappe prestabilite, e i personaggi assolvono a una serie limitata di «funzioni» (identificate a suo tempo in un celebre studio di Vladimir Propp, la *Morfologia della fiaba*), che si ritrovano come costanti nella maggior parte dei casi, anche se vengono incarnate da personaggi diversi (un drago, un gigante, un orco, una strega possono essere varianti della medesima funzione). In un quadro dove buoni e cattivi sono chiaramente distinti, è previsto che la simpatia del lettore vada all'eroe, che passa attraverso una serie d'avventure o di prove sino alla conquista del premio desiderato.[16]

Dopo l'epica del *Rheingold* e la tragedia della *Walküre*, con *Siegfried* Wagner s'immerge dunque nel mondo della fiaba e ne adotta i *tòpoi* narrativi. Ma, soprattutto, ricorre a peculiari strategie drammaturgico-musicali per rendere credibile la prospettiva ingenua entro la quale si pone l'agire del protagonista. Noi sappiamo che la venuta al mondo dell'eroe fa parte di un piano cosmico; e che, ancor prima di nascere, Siegfried ha ricevuto il nome ed è stato battezzato 'musicalmente' da Brünnhilde stessa, nel terzo atto della *Walküre*. Soggettivamente, tuttavia, egli agisce in modo del tutto inconsapevole e spontaneo, andando alla scoperta di un mondo che ai suoi occhi è vergine e senza storia.

> L'azione, insomma, si svolge a due livelli: lui, Siegfried, incosciente degli antecedenti e della posta in gioco, agisce come un eroe da fiaba; gli altri (Mime, Wotan, Alberich), che dei suoi *exploits* sperano in diversi modi di raccogliere i frutti, gli preparano il terreno, intrattengono attorno a lui un *décor*, un'atmosfera appropriata […]. In fondo, Wagner poteva scegliere se presentarci la storia nella prospettiva ingenua e soggettiva del ragazzo o in quella smaliziata e onnisciente delle vecchie volpi che gli girano attorno. Ha scelto la prima: affinché tutti sian persuasi che Siegfried è *veramente* l'eroe ingenuo e spontaneo, inconsapevole di tutto ciò che si addensa sopra la sua testa, cui è dato compiere l'atteso gesto. Per almeno due terzi del suo svolgimento, dunque, la «seconda giornata» dell'*Anello* ci presenta la storia attraverso gli occhi del suo protagonista, nei modi poetici della fiaba.[17]

16 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta: "Siegfried"*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2007, pp. 11-21: 11-12.

17 *Ivi*, pp. 12-13.

Mito e Fiaba sono posti in contatto reciproco, non solo per la presenza di scene ricapitolative del dramma cosmico come quelle in cui agiscono Mime, Wotan e Alberich, ma anche perché l'azione è sempre collegata all'insieme della vicenda tetralogica; e anche nei due atti più marcatamente fiabeschi accadono eventi risolutivi come l'uccisione del drago (e la conseguente liberazione dell'anello), lo scontro tra Alberich e Mime e l'eliminazione di quest'ultimo da parte di Siegfried. Non di soggetto fiabesco si dovrà dunque parlare, ma di «soggetto dalle intermittenze fiabesche»:

> L'idea che non sia la prima parte del *Siegfried* a definirsi come fiaba ma che Siegfried sia un personaggio da fiaba – calato nell'eterogeneo contesto di un'epopea tragica – consente di guardare con un altro atteggiamento alle soluzioni di autolimitazione narrativa […] assunte da Wagner.[18]

Sono proprio le scelte musicali, i diversi modi compositivi a determinare il punto di vista e a differenziare i due livelli su cui si svolge l'azione, ridimensionando l'elemento epico tutte le volte che l'eroe è presente in scena:

> È ormai un luogo comune dire che in Wagner il compositore opera un po' come un narratore onnisciente che, usando i *Leitmotive*, contrappunta l'azione visibile con una serie di riferimenti al passato, al futuro, a personaggi e concetti assenti: il che gli consente di glossare, spiegare, commentare […]. Questo modo di comporre, insomma, situa sempre il presente scenico in una rete complessa di riferimenti concettuali, che oltrepassano largamente il livello di coscienza e l'atteggiamento soggettivo dei personaggi: la musica dice molto di più di quel ch'essi sanno e sentono. Ora, nel caso di *Siegfried* – per meglio dire: nelle scene ove opera il protagonista – il tono della fiaba è ottenuto grazie a una drastica riduzione del tasso di 'onniscienza' musicale. Se nella scena iniziale – con la lunga, vana riflessione di Mime – siamo ben consci della complessità delle questioni in gioco, all'arrivo di Siegfried (con orso) abbiamo, di colpo, tutto un altro mondo musicale: non solo motivi nuovi di zecca, ma anche lunghi tratti in cui, semplicemente, la voce avanza senza appoggiarsi su alcuna base motivica […]. A questa immediatezza di linguaggio musicale volutamente semplificato si aggiungono altri aspetti che distinguono i primi due atti di *Siegfried* dal resto della Tetralogia. In primo luogo, ovviamente, il peso rivestito dalla categoria del comico, legata a quell'aspetto ludico distensivo che appunto distingue la fiaba dal mito […]. La musica dei primi due atti di *Siegfried*, insomma, ci costringe a seguire le imprese del ragazzino con l'immediatezza del suo stesso sguardo, e ci obbliga a dimenticare che tutto ciò è parte di una storia molto più complessa, in cui ogni dettaglio fa parte di una rete di corrisponden-

18 G. Ruffin, *Il caso Siegfried. Individuazione simbolica di un eroe wagneriano*, LIM, Lucca 2009, p. 102.

ze, ogni azione è prevista da un *planning* complesso – e sulla cui posta in gioco non c'è proprio nulla da ridere.[19]

Le minacce e i pericoli che incombono sul mondo apparentemente gioioso e spensierato di Siegfried si addensano già nel Preludio del PRIMO ATTO, dove riaffiora – a cominciare dalla tonalità di si bemolle minore – tutta la sinistra musica nibelungica che era rimasta assente dalla *Valchiria*. All'interno dell'antro nella foresta dove ha allevato Siegfried, Mime sta cercando di realizzare una spada degna della forza del giovane, nella quale confida per scippare l'anello e il tesoro al drago Fafner. È solo nella fucina, e l'orchestra dà voce ai suoi pensieri e alle sue infide macchinazioni, in una prospettiva narrativa incentrata sulla soggettività del personaggio. Ad aprire il Preludio, su un cupo brontolio dei timpani, è infatti il *Leitmotiv* della MACCHINAZIONE DI MIME [ESEMPIO 67], fuggevolmente apparso nella terza scena del *Rheingold* ma solo adesso posto in eloquente evidenza, nella sua forma definitiva. Affidato ai fagotti, è un'ulteriore filiazione dell'Anello, ottenuta isolando dal giro delle sue terze quelle poste alle estremità acute e gravi. I due bicordi così ricavati, compresi nell'ambito di una nona minore e in rapporto dissonante fra loro, si susseguono in meditabonda alternanza. Dagli abissi dell'orchestra incomincia poi a srotolarsi il tema del Tesoro (ora alle tube), seguito, alle viole e ai violoncelli, dal motivo ritmato dei Nibelunghi cui si aggiunge un'acciaccatura di quattro note. Ed ecco che i due *Leitmotive*, ai quali si affianca il lamentoso semitono della Schiavitù al corno inglese e alle viole, si combinano contrappuntisticamente in quella *montée* orchestrale che aveva accompagnato il malefico trionfo di Alberich, fino al culmine in *ff* sul motivo del Potere dell'Anello. Poi la parabola musicale discende e, attraverso i temi dell'Anello e della Macchinazione, si giunge alla chiusa sul motivo della Spada affiorante in *pp* alla tromba bassa.[20]

19 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta: "Siegfried"*, cit., pp. 13-15 e 19.

20 L'interpretazione di questo preludio come rivelazione di ciò che passa nella mente di Mime è stata messa in dubbio da Gianni Ruffin (cfr. *Il caso Siegfried*, cit., pp. 60-75) che non ritiene «che la lugubre *Stimmung* del preludio possa davvero accordarsi all'onnipresente impronta buffo-grottesca che Wagner riserva al trattamento sonoro di Mime». Visto che nel preludio il *Leitmotiv* d'apertura non è ancora stabilmente associato a un referente univoco (come avverrà invece ad apertura di sipario); e che con l'inizio della prima scena svanisce il precedente clima da «riflessione epica», Ruffin ipotizza che la semantica del Preludio verta, più che sulla frustrazione di Mime, sullo scacco di Wotan, tematizzando l'atterrita proiezione immaginifica del dio ridotto a schiavo di Alberich. L'ipotesi ci sembra tuttavia poco plausibile, se non altro perché il *Leitmotiv* in questione era già affio-

Il monologo di Mime – seduto all'incudine e indispettito dal non riuscire, nonostante la sua perizia, a realizzare una spada *comme il faut* («l'odioso ragazzo / per cui l'ho forgiata, / la spezza e la scaglia lontano, / come se io facessi balocchi!») – si pone in continuità tematica e tonale con il Preludio, anche se l'afflato epico e inquietante di quella pagina si ridimensiona in una prospettiva più prosaica e buffonesca. Quando il nano, immaginando le gesta di Siegfried, evoca il «drago crudele» che «col peso del corpo mostruoso» custodisce il tesoro dei Nibelunghi, alle tube si srotola il relativo *Leitmotiv*; e la stretta parentela fra i motivi del Drago e del Tesoro «ben si presta qui a simboleggiare la passività di Fafner e la totale identificazione con la sua preda, cui è soggiogato dalla maledizione dell'anello».[21]

> Alla giovane forza di Siegfried
> cederà certo il corpo di Fafner:
> l'anello del Nibelungo
> egli mi può conquistare.
> Solo una spada serve all'azione;
> Notung soltanto giova al mio odio,
> se Siegfried violento la vibra (*Siegfried*, I, 1)

I motivi del Drago, dell'Anello, della Spada e del Trionfo del Nibelungo accompagnano queste parole, in un crescendo di esaltazione che presto si esaurisce e cede il posto alla Disperazione di Mime («ed io non posso saldarla, Notung, la spada!»), risuonato nella terza scena del *Rheingold* e intonato adesso nella sua forma completa [ESEMPIO 68]. Il nano rimette quindi la spada sull'incudine e «continua a martellare nel massimo scontento», mentre in orchestra riprende l'ossessiva combinazione dei motivi dei Nibelunghi e della Schiavitù.

Improvvisamente si ode dall'esterno il gioioso «Hoiho!» di Siegfried, che rientra dalla foresta in compagnia di un orso con cui si diverte a terrorizzare Mime. Di colpo, il si bemolle minore è travolto da un luminoso Sol maggiore, mentre ai violoncelli irrompe l'estroverso *Leitmotiv* del CORNO DI SIEGFRIED che presto si udrà nel timbro che gli è proprio [ESEMPIO 69].[22] Ed ecco che al «leitmotivismo epico onnisciente» subentra di col-

---

rato, legandosi inequivocabilmente al personaggio di Mime, nella terza scena del *Rheingold*.

21 R. Pecci, *"Siegfried", libretto e guida all'opera*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2007, pp. 43-145: 54.

22 «Esso cattura perfettamente lo spirito *naïf* del ragazzo e il suo rapporto ingenuo, spontaneo con la Natura: una squillante antitesi sonora dei rovelli e dei tetri pen-

po «la disinformata stupidità fiabesca che ne produce la sospensione».[23] Rivelatore del cambio di prospettiva è il fatto stesso che ad accompagnare Siegfried in scena, nei primi due atti, non sia il *Leitmotiv* eroico, permeato della maestà atavica di Erda, con cui egli era stato annunciato nella *Valchiria* (e con cui tornerà a essere evocato dagli altri personaggi consapevoli degli antefatti), bensì questo nuovo motivetto dallo squillo infantile e baldanzoso. Il suo incipit, in cui spiccano la figura puntata dell'«attività fisica» e un salto iniziale di quinta ascendente, non è altro che l'inversione della cellula conclusiva dello Scopo della Spada (la pomposa melodia intonata da Wotan alla fine del *Rheingold*); e da quest'incipit, come dai frammenti scalari in rapide terzine di crome che vi fanno seguito, scaturirà la maggior parte dei motivi «nuovi di zecca» – dunque privi di informazioni sul passato – associati al personaggio. Il che è indicativo dell'unitarietà di concezione e della sottigliezza di significati che lega insieme ogni singolo dettaglio della Tetralogia. S'è già detto, infatti, che i temi della Spada e dello Scopo della Spada, pur rientrando nell'albero genealogico della Natura, ne segnano come uno snodo, un nuovo punto di partenza, una nuova rinascita; ed ecco che un nuovo inizio segna la venuta al mondo di Siegfried, eroe libero dal peso del passato e destinato a mutare il corso degli eventi.

> Quell'altro inizio aveva avuto una dimensione cosmica e le Ondine, i Giganti, gli Dèi, i Nibelunghi avevano incarnato miti primordiali carichi di significati riguardanti la storia del mondo e degli uomini, la nascita dell'ingiustizia e la maledizione del potere e dell'oro. Quest'altro inizio assume invece la dimensione della fiaba […]. La fiaba agisce per elementi semplici, a cominciare da una separazione netta tra buoni e cattivi. I primi sono anche belli e 'veri' uomini; i secondi sono anche brutti e mostruosi, se non addirittura animaleschi. Su questo impianto rudimentale si costruisce, nel *Sigfrido*, anche un chiaro dualismo musicale […] In *Sigfrido* la deformità di Mime – del tutto subumana – porta a intere scene senza il calore melodico degli strumenti ad arco o del canto melodico: i fagotti della prima scena del primo atto sono l'immagine stessa del vuoto sentimentale, così come il suo canto è spezzato e vuoto di melodia. L'ombra minacciosa del drago Fafner è presente fin dal preludio del primo atto, con il cupo trascinarsi di ottoni bassi cui è negata la possibilità di 'cantare'. Prorompe ancora la forza rappresentativa del *grottesco*, quella che Wagner condivise coscientemente con il *Mephisto* di Liszt e con l'*Inferno* della sua *Sinfonia Dante* […]. Dall'altra parte c'è Sigfrido, il personaggio bello e umano,

sieri di Mime, che hanno tinto di scuro la partitura fino a questo ingresso» (*Ibid.*).

23 G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., p. 105.

anzi superumano. La sua positività si affida soprattutto, nei primi due atti, agli squilli eroici verso l'acuto, alla baldanza dei ritmi, alla chiarezza dei timbri.[24]

Nella prima e nell'ultima delle tre scene in cui si divide il primo atto,[25] il selvatico ed esuberante Siegfried – vocalmente un *Heldentenor*, il 'tenore eroico' per eccellenza del teatro wagneriano – si confronta con il vile e abietto Mime, la cui voce tenorile è invece querula, nasale e stridula.[26] Questi, autentico protagonista di questo primo atto e sempre presente in scena, modifica ipocritamente gesti, parole e movenze musicali alla presenza del giovane, atteggiandosi maldestramente a patrigno amorevole. Tra gli aspetti grotteschi del personaggio e le sue pose melliflue si crea allora un 'comico' scollamento (così com'essi stridono con le sue «spropositate ambizioni di signore del mondo»[27] quando medita in solitudine). Nella sua goffaggine, infatti, Mime non possiede la potenza malefica di Alberich: come i cattivi delle fiabe o dei cartoni animati, è destinato a soccombere e a veder fallire tutte le sue macchinazioni.

---

24 G. Salvetti, *L'Anello del Nibelungo. Terza parte*, cit., pp. 165-166. Scrive in proposito George Bernard Shaw: «Col semplice uso dei temi rappresentativi non si farebbe molta strada come rappresentazione drammatica. Mozart, il più grande maestro dei compositori, non si sognò mai di adoperarli; e, per quanto largamente li usi Wagner nella *Tetralogia*, essi non bastano a dispensarlo dall'applicare anche il metodo mozartiano. Temi a parte, Sigfrido e Mime si distinguono nettamente l'uno dall'altro per il carattere della loro musica, tal quale come Don Giovanni e Leporello, Wotan e Gutruna, Sarastro e Papagena» (G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., p. 121). Se nell'*epos* – puntualizza Zoppelli – gli eventi sono descritti dal punto di vista del narratore epico e le differenze di registro sono pertanto quasi inesistenti (laddove nel romanzo sono invece costitutive), «anche nel *Ring* un uso sistematico di registri e voci caratteristici cresce man mano che l'ambientazione si umanizza: il primo atto del *Siegfried* ne pullula addirittura» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., p. 335, n. 40).

25 La seconda Giornata del *Ring* ha una disposizione rigorosamente simmetrica. Ciascuno dei tre atti è, infatti, suddiviso in tre scene con un identico numero di personaggi: due in quelle del primo atto (Mime e Siegfried; Mime e il Viandante; ancora Mime e Siegfried), tre in quelle del secondo (Alberich, il Viandante e Fafner; Mime, Siegfried e Fafner; Mime, Siegfried e Alberich) e di nuovo due nel terzo atto (Erda e il Viandate; il Viandante e Siegfried; Siegfried e Brünnhilde).

26 «A guardare le cose da lontano – scrive Emilio Sala – è evidente che con Mime si apre la strada a un certo tipo di tenore comico moderno, figura dell'ambiguità, che porterà al Capitano del *Wozzeck* o, *mutatis mutandis*, al personaggio di Quint del *Giro di vite* e perfino (con un ulteriore salto logico-cronologico) al King Herold di *Jesus Christ Superstar*» (E. Sala, *L'opera in breve*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2012, pp. 120-121: 120).

27 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta: "Siegfried"*, cit., p. 18.

Rimandato l'orso nella foresta e messosi a sedere per riprendersi dalle risate, Siegfried si esibisce subito in una canzoncina, siglata dalla prima apparizione del suo nuovo *Leitmotiv* nel timbro del corno:

> Cercavo un amico migliore
> dell'unico che sta qui in casa;
> nel cuore del bosco ho fatto
> echeggiare forte il mio corno:
> che lieto al mio fianco venisse
> un buon amico?
> Con gli squilli questo chiedevo (*Siegfried*, I, 1)

Il nano subisce quindi le bizze del focoso giovane che è istintivamente infastidito dal suo aspetto e dai suoi modi. Ansioso com'è di libertà e di avventure, Siegfried va in escandescenze di fronte all'incapacità di Mime di forgiargli una spada adeguata. Nei fiati 'esplode' allora una triade minore in *fortissimo* seguita, agli archi *molto staccati*, da una cascata di note a intervalli di quarta, in irruenti quartine di crome: è il motivo, tutta impetuosità di ritmo, della COLLERA DI SIEGFRIED [ESEMPIO 70].[28] Tenendosi prudentemente a distanza, il nano rinfaccia al «ragazzaccio» l'irriconoscenza per il bene ricevuto e tenta poi di vezzeggiarlo, accompagnato alle viole dal motivo di MIME [ESEMPIO 71] consistente in una rallentata riscrittura ritmica – quartine anziché terzine di crome – del tema dei Nibelunghi. Ma alla seconda sfuriata di Siegfried, che gli scaraventa via di mano la pentola e l'arrosto ch'egli stava per offrirgli, attacca una nenia piagnucolosa nota come VECCHIA CANZONE DI MIME – giacché Siegfried l'ha già sentita mille volte – in cui elenca all'ingrato i sacrifici fatti per allevarlo («Da bimbo lattante / io t'ho allevato») [ESEMPIO 72]. In questa cantilena in fa minore, intonata «con voce lamentosa e stridula» e scandita da querule acciaccature, c'è chi ha voluto vedere una caricatura antisemita. Fra questi Jean-Jacques Nattiez,[29] che chiama in causa altri passi sgradevoli di *Das Judentum in der Musik*[30] e fa notare come Wagner metta in bocca a Siegfried parole analoghe a quelle pronunciate dalle figlie del Reno nei confronti di Alberich:

---

28 Anche nel *Leitmotiv* dei Giganti l'intervallo 'neutro' di quarta, unito alle note ribattute, dava il senso della brutalità irriflessiva.

29 Cfr. J. J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., pp. 76-78.

30 «L'ebreo diventa per noi assolutamente insopportabile quando trasforma in canto il suo modo di parlare, poiché in questa trasformazione possiamo riconoscere solo una passionalità ridicola e mai una toccante passione» (R. Wagner, *Il giudaismo nella musica*, cit., p. 28).

Solo che io su te
volga lo sguardo,
il male riconosco
in tutto ciò che fai:
ti guardo fermo
o traballante e il passo
ti scrocchia e sogghigni,
se ammicchi con gli occhi
vorrei acchiappare
il ciondolone al collo,
e al lurido seccante
dare l'ultima botta![31]

Prendendo in considerazione il testo della Vecchia Canzone, Nattiez nota inoltre che «Mime si lancia in un vero e proprio *mercanteggiamento 'ebraico' dei sentimenti* e Wagner non ha scelto a caso il suo vocabolario».[32]

Senza addentrarci oltre nella questione, ci limitiamo a osservare come l'intenzione razzista mal si accordi con l'eccezionale rilievo conferito da Wagner al personaggio (che vanta non a caso strepitose riuscite sul fronte interpretativo). Del resto, se nella biografia e negli scritti di Wagner l'antisemitismo è una presenza innegabile, altra e più controversa questione

31 Lo stesso passo è citato da Adorno, anch'egli dell'idea che «tutti i personaggi respinti sono nell'opera wagneriana altrettante caricature di ebrei». Il filosofo tedesco arriva a interpretare l'«odio idiosincratico» di Wagner come «paura d'esser riconosciuto come uguale dall'oggetto nauseabondo» (secondo un *transfert* analogo alla ben nota connessione tra omosessualità repressa e omofobia): «nella meschina figura di Mime Wagner con spavento prendeva coscienza di se medesimo. La sua figura fisica, di altezza esigua, con una testa troppo grossa e il mento sporgente, sfiorava l'anormalità, e solo dalla sua gloria venne salvata dal riso. La sua verbosità sfrenata, che colpì già la prima moglie, si potrebbe ricostruire dalle sue stesse prose, anche se non fosse documentata bene quanto il suo iperbolico gesticolare. Egli perseguiva le vittime fin nella fatalità biologica, in quanto s'era riconosciuto come uno scampato per un nulla alla complessione di nano» (T. W. Adorno, *Wagner*, cit., pp. 35-37). All'origine del suddetto *transfert* ci sarebbe anche una certa ansia rispetto alla paternità biologica, dato che il padre di Richard era morto di tifo dopo solo sei mesi dalla sua nascita e il compositore era stato cresciuto dal secondo marito di sua madre, l'attore e poeta Ludwig Geyer. Wagner sospettava che Geyer fosse il suo vero padre e che fosse ebreo: «Geyer era, tecnicamente, un mimo. Da mimo a Mime – all'allegoria del padre falso, ebreo – la distanza è breve» (M.P. Steinberg, *La morte di Siegmund*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 204-210: 208).

32 «Dell'amore ecco è questa / la ricompensa amara! / Questo delle mie cure / l'umiliante premio! […] / E di tutti i miei stenti / ora è questo il compenso» (*Siegfried*, I, 1).

è quella riguardante i presunti contenuti antisemiti dei suoi lavori teatrali (così come la questione relativa al coinvolgimento del pensiero e dell'opera di Wagner negli orrori del Terzo Reich).[33] Nel caso specifico, se una sfumatura razzista è presente, lo è sotto forma d'ironia divertita e fiabesca:

> Credo di non essere accecato dalla passione artistica per Wagner se sostengo che entro i suoi capolavori il razzismo, pur ravvisabile (il *Siegfried* come abbiamo visto ne rappresenta un caso esemplare), non mi è parso eccedere il livello di virulenza riscontrabile in qualsiasi fiaba per bambini, dove i buoni sono belli per definizione e, per converso, i cattivi brutti. Lo dico […] perché mi sembra che i tratti più specificamente passibili di un riconoscimento razzista nelle sue trame, ove lo siano, pertengano ad un primo e più superficiale livello di lettura, laddove il sovrasenso simbolico ed il significato complessivo dei soggetti parlano davvero in modo altro e sostanzialmente d'altro. Spesso, inoltre, questo senso complessivo traspare in maniera talmente netta anche nei dettagli che il loro misconoscimento mi pare semplicemente un atto di malafede ideologica, della quale non mi stupisce tanto la possibilità che possa far presa sul singolo individuo, ma che sia potuta irresistibilmente dilagare con la pervicacia del più disperante luogo comune.[34]

Comunque sia, la stroficità della canzone, che in sé costituisce un'anomalia nell'ambito del *Musikdrama* wagneriano, è una consapevole scelta stilistica: azzerato il linguaggio musicale dell'autore, viene adottato il registo stilistico caratteristico del personaggio; e il ripristino della «quadratura» fraseologica compensa, in questo primo atto del *Siegfried*, l'assenza del denso tessuto leitmotivico tipico di altre parti della Tetralogia.

> Tutto questo è ben lontano dalla «prosa musicale», sempre diversa e imprevedibile, del suo linguaggio maturo, ma il «ritorno all'antico» è qui accuratamente calcolato: suona al tempo stesso fresco e arcaico, come un linguaggio dei tempi andati, ingenuo e diretto, oppure (quando è Mime a cantare) caricaturale e meccanico, associato com'è a intervalli esagerati e vezzi d'emissione vocale. Questa nuova strutturazione del discorso musicale approda […] a un fenomeno peculiare: la frequenza di numeri chiusi, di canzoni organizzate sulla base di una forma regolare interna (per lo più strofica), e largamente impermeabili alla penetrazione di *Leitmotive* esterni.[35]

33 Cfr. T. S. Grey, *The Jewish question*, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, cit., pp. 203-218.
34 G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., p. 190.
35 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta*: *"Siegfried"*, cit., p. 16.

Un tono liederistico assume il canto di Siegfried quand'egli rivela a Mime la sua scoperta della sessualità in seno alla natura: il giovane si chiede cos'è che lo induca a ritornare ogni volta da quel nano detestato, e capisce che a spingerlo è il desiderio di conoscere le sue origini. Osservando gli uccellini in amore, le coppie di caprioli, le volpi, i lupi e gli altri animali della foresta, ha infatti conosciuto femmine madri e compreso la differenza tra i sessi. Nell'anelito alla madre mai conosciuta s'insinua allora la forza naturale del bisogno erotico: desiderio di materne carezze e impulso sessuale si confondono. Ecco allora che nell'ingenua freschezza del suo *Lied* («Cantavan beati / gli uccellini a primavera») s'insinua, quale «cifra musicale d'impulsi inconsci»,[36] il motivo languidamente cromatico della BRAMA D'AMORE [ESEMPIO 73], che sale nei violoncelli divisi e sostanzia con i suoi sviluppi l'intera condotta strumentale.[37] Non è un caso ch'esso sia imparentato con il tema d'amore di Siegmund e Sieglinde: «l'urgenza del desiderio di Siegfried fa riemergere appunto una forza – l'amore – che nel *Ring* è costantemente soffocata e repressa, e che proprio i suoi genitori avevano fatto sbocciare in *Walküre*».[38] Mime ribatte fra lo stizzito e l'imbarazzato («Ah, sei uno stolto! / Sei forse un uccello, una volpe? […] / Tu devi credere / a ciò che ti dico: / a te padre sono / e madre ad un tempo»), ma Siegfried non abbocca:

> Tu menti, zotico rozzo!
> Che il giovane al vecchio assomiglia,
> per fortuna l'ho appreso.
> Un giorno giunsi al chiaro ruscello:
> lì nel suo specchio osservai
> gli animali e le piante;
> e il sole e le nubi
> nel bagliore mi apparvero uguali
> così come sono.
> Ho osservato poi anche
> l'immagine mia;
> tutto diverso da te
> sembravo a me stesso:
> come forse assomiglia
> al rospo un lucido pesce (*Siegfried*, I, 1).[39]

36 C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 149.
37 Diversamente da quanto avviene durante il precedente intervento di Mime, dove il motivo affiora per la prima volta ma si comporta come un corpo estraneo, facendo l'effetto di un'interpolazione.
38 R. Pecci, *"Siegfried", libretto e guida all'opera*, cit., p. 61.
39 *Ivi*, p. 65. Sulle parole «Ho osservato poi anche / l'immagine mia» l'orchestra onnisciente affida ai corni un accenno ai motivi eroici di Siegfried e dei Velsunghi,

Soffermandosi su questo passo in chiave psicanalitica, Ruffin v'individua una componente narcisistica. In essa, a suo dire, si definisce «la protratta condizione infantile e adolescenziale dell'eroe».[40] Brighenti, sulla scorta di un passo de *L'opera d'arte dell'avvenire*, vi vede invece la raffigurazione di Siegfried come eroe greco e anticristiano, capace di convivere armoniosamente con la finitezza della propria natura:

> I Greci sarebbero ideatori di una religione antropomorfa in cui effige sacra è l'uomo, corporeo e finito. L'animo cristiano, invece, ammalatosi di infinito, rifiuterebbe il corpo e si accenderebbe di un anelito inestinguibile che lo aliena dalla natura. Il greco, invece, della natura si riconosce parte, e solo specchiandosi in essa conosce se stesso […]. Siegfried si specchia nella superficie delle acque e attraverso l'immagine riflessa conosce se stesso, il proprio volto e la propria origine. La natura tramite l'acqua (la stessa acqua che abbiamo udito al principio del *Ring*) rivela a Siegfried le tenere verità della maternità, che la prole assomiglia alle madri e che pertanto il lurido nano Mime non può essergli padre.[41]

La doppiezza dello scaltro nibelungo è così smascherata dalla capacità dell'eroe di osservare la natura e di ritrovare se stesso nell'immagine riflessa nell'acqua. Costretto alla fine dalla violenza di Siegfried che lo afferra alla gola, Mime cede e gli svela il segreto:

> Un giorno laggiù nell'oscura foresta
> giaceva gemente una donna:

---

ossia a quella dimensione mitica di cui il giovane è ignaro.

40 G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., p. 147. Il tema narcisistico è poi sviluppato in relazione ad altri momenti dell'opera, come si vedrà più avanti.

41 M. Brighenti, *Siegfried: l'Apollo con la pelliccia di orso*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2015, pp. 187-196: 188. Il passo wagneriano cui Brighenti fa riferimento è il seguente: «*I greci*, navigando sul loro mare, non perdevano mai di vista la costa, che era per loro simile alla corrente che li conduceva sicuri di porto in porto e sulla quale s'imbarcavano tra rive familiari al ritmo melodioso dei remi. I loro sguardi si volgevano verso le danze delle ninfe della foresta, il loro orecchio coglieva gl'inni degli dèi, di cui l'aure spiranti portavano il ritornello melodioso e profondo dal tempio eretto in alto, sulla montagna. Sulla superficie dell'acque, cinti dall'azzurro del cielo, si rispecchiavan fedeli i profili della terra, delle rocce, delle vallate dei fiori e degli uomini. Questo specchiarsi, animato dolcemente dal soffio sereno della brezza, dava loro l'idea dell'armonia. *I cristiani* invece abbandonarono le rive della vita. Esplorarono i mari più lontani all'infinito, bramando essere soli sull'oceano e non vedere altro che i cieli e le acque. Il *verbo*, cioè la parola della *fede*, fu la bussola che li diresse sempre e unicamente verso il cielo» (R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., pp. 171-172).

fino qui alla grotta l'ho sorretta,
per ristorarla al calore.
Un bimbo lei aveva in grembo;
desolata qui lo partorì;
lei si torceva senza pace,
quanto potevo, lo aiutai:
la miseria era grande! Morì –
ma Siegfried, lui sopravvisse (Siegfried, I, 1).[42]

Alla notizia che sua madre è morta nel darlo alla luce, Siegfried si fa pensoso, mentre il *Leitmotiv* dei Wälsi torna a riecheggiare. Lo stesso motivo si ripete quindi come un'ossessione mentr'egli incalza il nano, che però elude le sue domande e ripropone ogni volta la sua lagnosa canzone. «Smettila con la vecchia / solita lagna!» gli urla infine Siegfried, chiedendogli una prova della veridicità del suo racconto. Mime gli mostra allora, mentre un corno ne fa risuonare sommessamente il motivo, la spada spezzata donatagli da Sieglinde: «Tuo padre, disse, l'impugnava, quando cadde nell'ultimo scontro».

A questo punto si scatena in orchestra il *Leitmotiv* del POSSESSORE DELLA SPADA – in cui s'incastrano il tema della Spada e quello del Corno di Siegfried [ESEMPIO 74] – seguito dai motivi della Collera e della Spada combinati contrappuntisticamente: Siegfried, in preda a un'eccitazione febbrile, grida a Mime di mettersi subito al lavoro per saldare i frammenti di quella che sarà la sua arma. La sua vitalità prorompe poi incontenibile quand'egli canta di volersene andare in giro per il mondo con l'arma in pugno, finalmente libero – ora che ha scoperto che Mime non è suo padre – di non tornare mai più in quell'odiata caverna. Sul motivo del DESIDERIO DI VIAGGIO [ESEMPIO 75], affidato alla sua stessa voce, si costruisce un *Lied* gioioso ed esultante. Vi assume valore leitmotivico anche il frammento scalare discendente, ripetuto in progressione, che Siegfried intona sui versi «Io volo lontano da qui / via la corrente mi porta»: è il motivo della MISSIONE DI SIEGFRIED [ESEMPIO 76A], subito messo in risalto nella ripresa strumentale del *Lied* che accompagna in *fortissimo* l'uscita di scena del giovane fra i disperati richiami di Mime («Fermo! Dove corri! Fermo!») [ESEMPIO 76B]. Va da sé che i due *Leitmotive* derivino entrambi dal Corno di Siegfried, mentre è più sorprendente il fatto che dal secondo di essi scaturiscano a loro volta due motivi associati a coloro che di Sieg-

42 Velati riferimenti musicali agli antefatti del dramma accompagnano questo racconto: dapprima affiorano, ai legni, deformate reminiscenze dei Wälsi, di Sieglinde e dell'Amore, poi il corno accenna il motivo eroico di Siegfried.

fried sono l'antitesi: si scopre infatti *a posteriori* che la Vecchia Canzone di Mime non è che una distorsione in minore del motivo della Missione di Siegfried, mentre una distorsione cromatica dello stesso motivo è il furioso frammento che Cooke considera *Leitmotiv* di Alberich e che si era udito nella prima e nella terza scena del *Rheingold*. Alla missione dell'eroe, e al «grande pensiero» di Wotan da cui essa scaturisce (anche musicalmente), i due nani si contrappongono. Come i Nibelunghi schiavizzati e il Potere dell'Anello, anch'essi discendono musicalmente dalla Natura, ma ne rappresentano una mostruosa corruzione.

Non appena Siegfried esce di scena, Mime sveste immediatamente i panni ipocritamente affettuosi e torna ai suoi turpi pensieri, mentre in un'orchestra tornata ai cupi colori del preludio riaffiorano i motivi dell'Anello, della Macchinazione, dei Nibelunghi, del Drago, della Schiavitù. Ma all'improvviso si fa strada un tema nuovo, allorché nella caverna entra un misterioso Viandante con un mantello azzurro, un cappello a falde larghe sul capo e una lancia come bastone. Il motivo del VIANDANTE [ESEMPIO 77] ne accompagna il maestoso incedere: è una lenta sfilata di accordi di tonalità lontane (Si maggiore, Re maggiore, Si bemolle maggiore, Mi maggiore ecc.) che rammenta lo sprofondamento ipnotico delle triadi del Sonno Magico, da cui infatti deriva. Da questo momento il linguaggio musicale subisce un cambiamento radicale:

> Wotan compare adesso sotto mentite spoglie di viandante (Wanderer): travestimento simbolico che incarna il dio nella figura più rappresentativa del romanticismo, il senza patria, colui che vaga cercando di comprendere il senso della vita, roso da un desiderio senza nome e senza oggetto […]. Mai Wotan è stato così alto e superiore agli altri personaggi come nel *Siegfried*; la musica ne marca il distacco, attribuendogli un tema tra sacro e sovrannaturale: la prima volta in cui lo vediamo comparire, mentre Mime se ne sta desolato a rigirarsi in mano i frammenti della spada, sembra circondato da un'aura, sia per l'uso di accostamenti armonici rari e inattesi, sia per la patina dorata degli ottoni a cui il tema è esclusivamente affidato. Come già il tema del Walhalla, anche questa suona veramente come musica di un altro mondo.[43]

43 E. Fava, *Siegfried tra mito e fiaba*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2015, pp. 173-185: 175. Del Wotan-Viandante così scrive Adorno: «Il carattere fantomatico del Viandante è segnalato da Wagner nel fatto che il vecchio dio spodestato nel mondo degli uomini può soltanto 'vagare'. Egli ha perduto il suo nome e la sua sede. Così appare immediatamente come un fantasma […]. Il suo motivo suona come le armonie del sonno, come fosse la sua arcaica incarnazione relegata qual ombra nel sogno […]. Il Viandante, come semplice parlatore, è avulso dal contesto dell'azione: la sua 'aura' deriva dall'estraneità sociale: così

Nella scena che segue, ha luogo la ricapitolazione di quegli antecedenti cosmici di cui Siegfried è ignaro. L'occasione è fornita dalla disputa degli indovinelli alla quale Wotan, sull'irrompere del motivo della Lancia (ai tromboni in *ff*) sottopone se stesso e Mime («Al focolare siedo / e la mia testa impegno / in gara di sapienza»). Le tre domande che Mime, sul tema della Macchinazione, gli rivolge timoroso («Quale gente è raccolta giù nella terra profonda?»; «Quale gente giace sul dorso della terra?»; «Quale gente ha dimora sulle vette tra nubi?») offrono il pretesto a una rievocazione della materia sonora del *Rheingold*, col riemergere, alle risposte di Wotan, dei temi dei Nibelunghi, dell'Anello, del Potere dell'Anello, del Tesoro, del Trionfo del Nibelungo, e poi dei Giganti, dell'Anello, del Drago, del Walhalla, ora fasciati di lontananza e avviluppati in un fitto intreccio sinfonico. Al momento di nominare gli dèi Wotan si riempie d'orgoglio. Il motivo del FRASSINO DEL MONDO [ESEMPIO 78], una variante della Natura, affiora ai corni e ai violoncelli quand'egli, parlando di se stesso in terza persona, rievoca il gesto mitico all'origine del suo potere («Dal ramo più sacro / del frassino del mondo / si è fatto egli un'asta»); e quando fa riferimento alla lancia con cui «vincola il mondo» si leva sontuoso, nel registro grave dell'orchestra, il motivo della POTENZA DEGLI DEI [ESEMPIO 79]: in esso la discesa scalare della Lancia, sostenuta da possenti accordi ribattuti, si fa alternativamente discendente (ai tromboni e alla tuba contrabbassa) e ascendente (ai violoncelli e ai contrabbassi). Un'ulteriore irruzione della Lancia in *ff* (alle trombe e ai tromboni) sigla quindi il suo discorso, mentr'egli batte l'asta contro il suolo e un tuono atterrisce Mime.

> Durante il *Siegfried* nel dio è osservabile un'oscillazione tra il *cupio dissolvi* e una bellicosa fierezza tutt'altro che rinunciataria, la quale permane come il segno di un conflitto non superato, della persistenza entro il suo animo di un'aspirazione vitale.[44]

Il motivo della Lancia, assieme all'onnipresente tema del Viandante, prepara quindi il secondo *round* della sfida («Della scienza era garante la mia testa: / ora la tua prendo in pegno»). Impaurito ed esitante, Mime acconsente, mentre alle viole affiora il motivo del SOTTERFUGIO [ESEMPIO 80A] – di cui si dirà più avanti– che assieme alla cellula ritmica dei Nibelunghi scandirà d'ora in poi i suoi interventi. Le sue risposte alle prime due domande del Viandante («Qual è la stirpe / cui Wotan si mostrò

---

egli diviene la prefigurazione dell'osservatore simbolicamente ammutolito nella *Götterdämmerung*» (T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 121).

44 G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., p. 52.

crudele / ma che vive a lui più cara?»; «Quale spada Siegfried brandirà, / che a Fafner dia morte?») riportano stavolta alla luce i materiali sonori della *Valchiria* (i motivi dell'Eroismo dei Velsunghi, dell'Addio di Wotan, di Siegfried, della Spada ecc.).[45] Alla terza domanda («Chi dai forti frammenti / temprerà Notung, la spada?») Mime sobbalza e va in panico. La tromba bassa gli aveva suggerito la risposta intonando il tema eroico di Siegfried, ma è invece il motivo della Collera dell'eroe a infuriare negli archi mentr'egli «come delirante – così da didascalia – getta qua e là i suoi attrezzi e dà pieno sfogo alla disperazione». Sul tema della Disperazione di Mime termina quindi il suo sfogo («Chi tempra ora la spada, / se io non ci riesco? / Il prodigio, come posso conoscerlo?»); al che Wotan, alzandosi calmo e riavvolgendosi nel manto dei suoi misteriosi accordi, lo saluta con queste parole:

> Solo chi la paura
> non ha mai provato,
> ritempra Notung a nuovo.
> Il tuo capo sapiente
> custodisci da oggi:
> votato io lo lascio a colui
> cui la paura è ignota! (*Siegfried*, I, 2)

Il motivo della Spada alle trombe e quello eroico di Siegfried ai corni e ai fagotti accompagnano il saluto di Wotan e rendono manifesta l'allusione. Mime, rimasto solo, è annientato e in preda al terrore. Un'allucinata visione di fuochi e draghi minacciosi lo assale.

> La pagina orchestrale che, come una nube inquietante, circonda questo di Mime, che non è più nemmeno «canto» ma il lampeggiare dissennato di brandelli di vocalità, è una delle cose più sbalorditive che Wagner abbia mai scritto: d'una modernità timbrica sconcertante. I temi che vi intervengono sono quelli di 'Loge' e dell' 'Incantesimo del fuoco': ma sfigurati, distorti, schiacciati e per così dire assottigliati, nei violini acutissimi divisi in più parti, alcune con l'arco, altre in pizzicato, e nei legni, flebili e piccanti insieme a cominciare dall'ottavino; mentre nel grave del basso tuba striscia il tema del 'Drago'. Il tutto si costituisce come una macchia che ondeggia e si dilata […]. È da pagine wa-

45 Come nota Zoppelli, nel primo *round* della disputa i motivi affiorano contestualmente alle risposte di Wotan, mentre nel secondo risuonano già nelle domande del dio, per poi ritornare sfigurati nelle risposte di Mime. Viene così ottenuta una differenziazione tra l'onniscienza di Wotan – che coincide con quella del narratore – e il punto di vista parziale dell'altro personaggio (L. Zoppelli, *Le héros tragique et le héros stupide*, cit., p. 108).

gneriane come questa – incredibile, se si pensa che fu concepita e strumentata nel gennaio del 1857 – che tutto un filone di musica del Novecento discende.[46]

Poi, ancora una volta, l'atmosfera cambia di colpo non appena Siegfried rientra in scena accompagnato dagli stessi motivi – Desiderio di Viaggio e Missione di Siegfried – con i quali si era congedato. Le irruenti quartine della Collera riesplodono non appena egli torna a preoccuparsi della spada, mentre Mime, ripresosi a poco a poco dallo spavento, si riappropria del martellio del suo *Leitmotiv*. Per sottrarsi alla terribile profezia del Viandante, deve ora insegnare a chi non la conosce quella paura che con tanta intensità ha appena provato. Rievoca allora fiamme minacciose e draghi malvagi nel vano tentativo di spiegare a Siegfried cos'è la paura; ma stavolta, assieme ai riaffioranti temi di Loge e del Drago, spunta in orchestra, in *ff* e cromaticamente sfigurato, quello del Sonno di Brünnhilde. Scrive allora Thomas Mann:

> Il tentativo di Mime d'insegnare a Sigfrido la paura, la sua goffa descrizione dei brividi e dei contorcimenti della paura, è sottolineato dal motivo oscuramente deformante della vampa e da quello – anch'esso una deformazione dai colori alterati – di Brunilde dormiente. E così nella descrizione della paura fatta dal nano risuona anche il motivo di quell'elemento che nel mondo dell'*Anello* è il simbolo più alto della paura, di tutto ciò che crea e suscita la paura, dell'elemento che difende la rupe: il fuoco. Ma Sigfrido *non* lo temerà, anzi, senza imparar la paura, riuscirà a dominarlo. Ma intanto, giù nel fondo dell'orchestra, comincia oscuramente a preannunziarsi, come uno spettro, il motivo di ciò che davvero gli insegnerà la paura: il motivo di colei che è prigioniera nell'incantesimo del sonno e della quale egli, che è pur destinato a svegliarla, ora non sa nulla […]. Amore a paura sono qui psichicamente e musicalmente la stessa cosa […]. Nulla è più wagneriano di questa mescolanza di mitica primitività e di psicologia, meglio ancora, di moderna psicanalisi.[47]

46 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 227.

47 T. Mann, *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, cit., p. 82. Riferendosi a questo e ad altri passaggi «che collegano, nella mente di Siegfried, l'attesa della conoscenza della 'paura' al presagio dell'amore, e la vagheggiata immagine materna a quella, intuita, dell'amore sessuale», Zoppelli scrive: «l'enucleazione di un simile contenuto, proprio perché inconscio, rimanda ancora alla capacità demiurgica del narratore, che solo in quanto tale può ricostruire tali relazioni, così come solo lo psicanalista può verificare […] le implicazioni […] sconosciute al soggetto perché sprofondate nell'Es. Se l'analisi dell'inconscio si determina come approfondimento estremo delle dinamiche di trasparenza interiore, parrebbe di poterlo categorizzare […] come polo opposto dell'oggettività mitica. Ma i due estremi si toccano, e nel momento stesso in cui l'analisi del profondo porta in superficie l'esistenza di meccanismi psichici superindividuali […], lo sprofon-

Subito dopo, il motivo del Sonno si rischiara alla reazione di Siegfried («Ben straordinario / tutto deve essere!»), per nulla turbato dalle parole del nano («Saldo e fermo, / lo sento, il cuore è in me»).[48] Non avendo ancora ottenuto l'effetto desiderato, Mime gli prospetta allora un'altra opportunità di apprendere la paura:

> Io so di un drago crudele,
> che molti ha strozzato e ingoiato:
> Fafner ti insegna la paura,
> se tu mi segui fino alla sua tana (*Siegfried*, I, 3).[49]

L'eroe ovviamente non vede l'ora, ma gli manca ancora la spada. Quando Mime ammette di non essere in grado di ripararla – sul martellio del suo tema –, egli decide, spazientito, di far da sé nella fucina. Non tenterà tuttavia di saldare l'arma, bensì la fonderà e la riforgerà. Scaraventa quindi per terra gli attrezzi di Mime e si mette alacremente al lavoro, mentre alle trombe e ai tromboni squillano i temi del Possessore della Spada e della Spada. Poi il motivo del LAVORO [ESEMPIO 81A], basato sulla consueta cellula ritmica dell'attività fisica, «trasforma l'intera orchestra in un maglio pulsante».[50] Sospinto dalla potenza quasi macchinistica di questo nuovo tema (messo in moto da violini, viole e violoncelli), nonché dal gioioso *Leitmotiv* del Corno che ne è la matrice (il motivo del Lavoro non fa che ripeterne ossessivamente la cellula di apertura, col salto di quinta trasformato in quinta eccedente), Siegfried lima i frammenti della spada fino a ridurli in polvere, mentre attizza la fiamma nella fucina.

Due godibilissimi 'canti da lavoro' segnano quindi il momento più celebre – e più impegnativo per l'ugola del tenore – di questo finale d'atto. Il primo, la CANZONE DELLA FUSIONE DELLA SPADA, è introdotto dall'invocazione del nome dell'arma su un'ottava discendente («Notung! Notung!»).[51] Poi, mentre l'eroe muove il mantice e alimenta la fiamma, la sua canzone prosegue alternando due distinte sezioni: la prima è sostenuta

---

damento negli abissi del soggetto si ricongiunge al polo opposto, quello del mito (come d'altronde è dimostrato da certi sviluppi del pensiero psicanalitico)» (L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen", proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, cit., p. 332).

48 E qui s'ode alla tromba il suo tema eroico.

49 *Neidhöhle* ('antro dell'odio') è il nome della tana del drago, come Mime rivela a Siegfried subito dopo.

50 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 230.

51 Nome e contrassegno musicale della spada giungono a Siegfried per trasmissione ereditaria, da nonno a nipote: così aveva cantato suo padre Siegmund nel primo

da un reboante basso ostinato ai violoncelli e ai contrabbassi [ESEMPIO 82] – con successivi raddoppi di corni e fagotti – che dà il senso della fatica e del sudore (è costituito da un tetracordo ricavato dal frammento scalare di tre crome discendenti del motivo del Corno); la seconda è invece un gioioso *refrain* (Hoho! Hoho! Hohei! Hohei!) accompagnato da una variante ancor più possente del motivo del Lavoro (viole, violoncelli, contrabbassi e fagotti, poi anche corni) [ESEMPIO 81B].

> L'atto stesso del «lavorare» […], faticando, sudando, viene esaltato come evento magico, capace di trasformare la materia; e nello stesso tempo viene santificato, come prova irrefutabile dell'umana grandezza, impegnata a riuscire.[52]

Nel frattempo Mime osserva sbigottito e speranzoso, continuando a rimuginare sui motivi del Drago e dell'Anello. Progetta quindi di preparare con erbe e spezie una pozione sonnifera da offrire al ragazzo dopo che avrà sconfitto il mostro, per poi ucciderlo nel sonno e impossessarsi dell'agognato tesoro. Siegfried prosegue frattanto nel lavoro e nel canto: dopo aver invocato per la seconda volta il nome della spada, riprende per un momento la Canzone della Fusione, sicuro di riuscire nell'impresa.[53] Versa quindi l'acciaio fuso in uno stampo e lo immerge nell'acqua per raffreddarlo («Nell'acqua fluì / un fiotto di fuoco»), mentre i cromatismi di Loge invadono l'orchestra. Una volta ottenuto il raffreddamento («s'è fatto rigido e fermo, / il duro acciaio superbo»), alle trombe e ai tromboni affiora la lieta fanfara della GIOIA DI VINCERE, avviata da note ribattute e salti di quarta [ESEMPIO 83A]. Mime, intento a preparare i suoi intrugli e soddisfatto del piano escogitato, s'impossessa subito di questo nuovo tema, in una variante turpe e saltellante (archi e legni in *staccato*) [ESEMPIO 83B].

Siegfried assesta sull'incudine l'acciaio incandescente e, su un vigoroso disegno ritmico degli archi punteggiato dai colpi di un vero martello da fabbro [ESEMPIO 84], avvia la CANZONE DELLA FORGIATURA DELLA SPADA, i cui *refrain* scanditi a colpi di martello e in *fortissimo* (Hoho! Hoho! Hohei!) si alternano con strofe intonate *piano*. Il giovane vive il lavoro come un gioco, in un'esaltante euforia fisica. E la canzone tutta ripetizioni e ritornelli e acuti a squarciagola è funzionale al personaggio.

---

atto della *Valchiria*, impossessandosi a sua volta della frase intonata da Wotan alla fine del *Rheingold*.

52 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 230.

53 «Presto ti impugnerò come mia spada!» intona a un certo punto l'eroe, sullo squillo del Possessore della Spada alle trombe e ai tromboni.

> Si può discutere a lungo sul rango estetico della canzone di Sigfrido, ma senza dubbio resta il fatto che il suo tono selvaggio, la sua forma ripetitiva, i ritornelli a gola spiegata ritraggono con efficacia indimenticabile questa specie di Mowgli germanico, cresciuto tra gli animali della foresta, abbandonato a se stesso: un eroe che non sa di esserlo e che solo l'amore di una donna come Brunilde potrà comprendere e dirozzare.[54]

Anche questa canzone è spezzata dagli *a parte* di Mime, sempre più gongolante. Il motivo del SOTTERFUGIO, già affiorato durante la sfida col Viandante ma solo adesso esposto in forma definitiva [ESEMPIO 80B], scorre alle viole, agli oboi e agli ottavini e ne ritrae il compiacimento e la viscida astuzia: non a caso è derivato dalle figurazioni cromatiche dei primi due segmenti del tema di Loge, a sua volta campione di furberie.

Dal gioioso Fa maggiore della Canzone della Forgiatura si torna al re minore allorché Siegfried, dopo aver levigato con gli ultimi colpi le inchiodature dell'elsa, impugna la spada e ne pronuncia ancora una volta il nome («Notung! Notung! Spada spietata! Di nuovo stai salda nell'elsa»). Quando poi ripete la stessa frase in un inaspettato Re maggiore, mentre brandisce la spada e la agita davanti a sé, l'effetto è elettrizzante («Notung! Notung! Spada spietata! Alla vita io t'ho risvegliata»). Vibra quindi un vigoroso colpo sull'incudine che s'infrange in due pezzi, mentre cala il sipario e in orchestra turbina una grandiosa combinazione dei temi del Lavoro e del Possessore della Spada.

Come in ogni fiaba che si rispetti, l'eroe deve ora passare attraverso una serie di avventure e di prove. D'altro canto, il racconto mitico attende da parte sua il compimento di un atto risolutivo per rimettersi in moto. L'apertura del SECONDO ATTO ci proietta allora nella notte di Neidhöhle, la caverna del drago circondata da un'orrida foresta. Siegfried non è in scena e l'atmosfera si fa tetra e malsana. Il Preludio, ancor più cupo di quello del primo atto, si apre con i timpani e i contrabbassi che espongono subito, su un tremolo di viole e violoncelli, il motivo di FAFNER [ESEMPIO 84], ossia il motivo dei Giganti snaturato dalla mutazione dell'originario intervallo di quarta giusta in quarta eccedente, tritono (il *diabolus in musica*, contrassegno dell'Anello e della Maledizione). A esso si lega una variante del motivo del Drago che serpeggia e si sviluppa alla tuba contrabbassa. Il tenebroso connubio riaffiora quindi a più riprese mentre l'orchestra espone molti dei temi malefici del *Ring*, dall'Anello alla Maledizione, dal Potere dell'Anello alla Brama di Vendetta di Alberich (tutti *Leitmotive* nei quali è rinvenibile la matrice intervallare tritonica). Ma è soprattutto nella qualità

54 E. Fava, *Siegfried tra mito e storia*, cit., p. 174.

materica del timbro che si concreta l'oscurità sotterranea di quest'affresco musicale, cui di lì a poco farà da luminoso contraltare il cosiddetto 'mormorio della foresta', cuore pulsante del secondo atto.

Davanti all'antro dell'odio se ne sta acquattato, «in truce meditazione», Alberich, tornato in azione dopo la parentesi tragica e sublime della *Valchiria*. Il motivo della sua Brama di Vendetta lo accompagna. Ma subito, una combinazione del galoppo delle Valchirie (corni, clarinetti e viole) e del tema dell'Angoscia di Wotan (violoncelli, contrabbassi e fagotti) annuncia il sopraggiungere del Viandante: «Per guardare venni, non per agire» dice al Nibelungo che subito lo riconosce e ne è irritato. Ha così inizio un faccia a faccia il cui scopo è di rendere scenicamente evidente la connessione fra la lotta di Siegfried contro il drago e l'intreccio complessivo del *Ring*.

> Sorprendente la capacità connotativa con cui Wagner marca l'abisso tra i due personaggi: Alberico parla molto di più, con l'affanno dettato dal livore, ed è circondato da una musica di tenebra […]. Wotan invece rinnova lo stile pacato e severo che in passato era stato di Sarastro nel *Flauto magico* e dell'eremita nel *Franco Cacciatore*: frasi calme, scandite, poggiate su quelle sonorità brunite di tube e tromboni che lo staccano per così dire da questo mondo.[55]

«Non ti è concesso / sottrarre ai giganti / il tributo che hai loro pagato» ricorda Alberich al dio (e in orchestra tornano a risuonare i motivi della Lancia e del Patto con i Giganti). Il nano passa quindi alle minacce, sull'incalzare dei temi della Maledizione, della Brama di Vendetta, dell'Anello, del Potere dell'Anello e del Trionfo del Nibelungo:

> Da me maledetto,
> è votato alla morte
> il custode dell'oro:
> chi potrà ereditarlo?
> Il tremendo tesoro
> tornerà al Nibelungo?
> Con ansia eterna questo ti corrode!
> Se infatti nel mio pugno
> lo stringerò un giorno,
> ben altrimenti che i giganti stolti
> userò il potere dell'anello:
> tremi allora il santo
> guardiano degli eroi!
> Della Walhall le cime
> attaccherò con la schiera dei morti:

55 E. Fava, *Siegfried tra mito e storia*, cit., p. 176.

e il dominio del mondo sarà mio! (*Siegfried*, II, 1)

Di fronte all'imperturbabilità del Viandante, Alberich incalza beffardo: «Su figli di eroi / spera la tua arroganza» (e si ode ai corni il motivo della Spada). «Non con me, / litiga con Mime» gli risponde Wotan: «il pericolo per te è tuo fratello; / conduce qui un ragazzo / che abbatterà Fafner per lui». Wotan è intenzionato a tenersi lontano dal tesoro, lasciando all'eroe piena libertà d'azione: «se vince o cade, è padrone di sé» (e qui i corni e i fagotti intonano una variante della Missione di Siegfried). Si offre quindi di avvertire il drago dell'appressarsi di un eroe che lo ucciderà, casomai volesse cedere per tempo l'anello. Di fronte allo stupito Alberich, lo chiama; e Fafner, disturbato nel sonno, fa udire nell'oscurità la sua voce cavernosa, amplificata da un megafono. Il gigante divenuto creatura mostruosa si esprime esclusivamente per tritoni discendenti, assimilando nel canto la storpiatura del suo *Leitmotiv*. L'eroe dalla spada affilata di cui gli parla Wotan non lo intimorisce, anzi gli mette fame. E ad Alberich che gli propone di cedergli anche solo l'anello per aver salva la vita, risponde sbadigliando: «Giacendo io possiedo, lasciatemi dormire».[56] Wotan scoppia in una risata sarcastica e, sul motivo di Erda, ammonisce Alberich: «Tutto è secondo una sua legge; / e in essa non puoi cambiare nulla». Si allontana quindi al galoppo su una minuscola sinfonia di motivi (Viandante, galoppo delle

56 Brighenti individua in quest'immagine, sulla scorta della rilettura della Tetralogia in chiave anticapitalistica di Bernard Shaw e dello scritto di Wagner *La Rivoluzione*, la raffigurazione della borghesia conservatrice. Elencando le categorie sociali che dalla rivoluzione saranno travolte, Wagner include infatti, assieme ai ceti nobiliari e affaristici e alla burocrazia statale, l'onesto cittadino. Giacché il borghese, scrive Brighenti, «è il simbolo di un'esistenza dedita non alla liberazione dell'individuo, ma al quieto e sicuro possesso di un bene, un'esistenza priva di quel desiderio di felicità e di quel principio sensuale che è invece nell'agire del popolo» (M. Brighenti, *Siegfried: l'Apollo con la pelliccia di orso*, cit., p. 193). *La Rivoluzione* fu pubblicato in forma anonima sui «Volksblätter», a Dresda, l'8 aprile 1849, un mese prima dell'insurrezione. Il passo cui Brighenti fa riferimento è il seguente: «Ma ecco ancora un uomo dal volto preoccupato, ansioso: è un onesto, uno zelante borghese. Per tutta la vita s'è dato da fare, s'è preoccupato sinceramente del bene di tutti nei limiti delle sue forze. Nessuna lacrima, nessuna ingiustizia macchia le poche monete che s'è guadagnato con la sua utile attività per garantirsi il sostentamento nell'età più inferma, per assicurare ai suoi l'ingresso in una vita senza gioia […]. Non possiamo condannarlo se si aggrappa ansiosamente al suo tesoro, se con cieco zelo si precipita con tutte le sue forze, ma inutilmente, contro ciò che sta irrompendo» (R. Wagner, *La Rivoluzione*, in Id. *Scritti scelti*, cit., pp. 101-108: 103). Quanto a Bernard Shaw, a proposito di Fafner egli scrive: «Eppure il suo caso è anche troppo comune, e non deve sorprenderci. Il mondo

Valchirie, Addio) che ne evocano l'intimo dramma, mentre il Nibelungo, seguendolo con occhi truci, esclama:

> Ma ridete, ridete,
> voi, vanitosa,
> godereccia
> razza di dèi!
> Io già vi vedo
> votati tutti alla rovina! (*Siegfried*, II, 1)

Una triplice irruzione della Maledizione accompagna le sue parole d'odio. Poi la scena si chiude con le stesse sonorità e gli stessi temi mostruosi con cui era cominciata, mentr'egli torna ad acquattarsi nell'ombra.

Sulle note della Fusione della Spada entra quindi in scena Siegfried, con Mime al seguito; e ancora una volta l'atmosfera si rischiara: il pianoro prima oscuro e pauroso è adesso «illuminato sempre più dal sole» (così da didascalia) e in quelle ch'erano tenebre allucinate comincia a schiudersi il miracolo del 'mormorio del bosco'. Mime, infatti, dopo aver descritto ancora una volta la ferocia del drago e aver messo in guardia Siegfried (su reminiscenze e varianti dei temi della 'paura': Loge, Sonno di Brünnhilde, Fafner, Drago), si fa da parte e lo lascia solo. Ed ecco che negli archi incomincia a lievitare, sulla triade della Natura in minore, un'ondulazione in quartine di crome [ESEMPIO 86A]. Poco dopo Siegfried si distende sotto un tiglio e il fremito trapassa improvvisamente a un più luminoso Mi maggiore, estendendosi dai violoncelli alle viole e infine ai violini: «Una pace immensa, pastorale, scende sulla scena come a poco a poco la selva si desta pulsando alla vita del mattino».[57]

È a questo punto che Wagner decise di interrompere la composizione, come testimonia la lettera che scrisse a Liszt il 28 giugno 1857:

> Alla fine mi sono deciso di rinunciare all'ostinata impresa di contemplare i miei Nibelungi. Ho guidato il mio giovane Siegfried nella bella solitudine del bosco; ivi l'ho lasciato sotto il tiglio e con sincere lagrime ho preso commiato da lui: sta meglio là che altrove […]. La mia era soltanto una grande chimera. Tu sei l'unica persona che abbia creduto con me alla possibilità di tal cosa – forse perché non ne prevedevi ancora abbastanza distintamente le difficoltà

è pieno di persone che stupidamente sacrificano tutte le loro affezioni […] per amore di una ricchezza che non sanno poi usare quando l'hanno nelle mani, e della quale diventano interamente schiavi» (G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., p. 34).

57 E Newman, *Le opere di Wagner*, cit., p. 622.

> […]. Quanto a me, vi fu un tempo in cui, anche senza la prospettiva che si rappresentasse me vivente, concepii questo lavoro, l'incominciai e ne finii una metà […]. Ma […] dopo essere rimasto per otto anni senza il ristoro d'una buona rappresentazione di qualche mia Opera, il mio stato mi riesce alla fine intollerabile […]. Se mi rimetterò a lavorare ai miei Nibelungi non posso certo prevederlo; ciò dipende dalla vena, alla quale non si può comandare. Per questa volta ho fatto uno sforzo, mi sono strappato dal cuore il "Siegfried" quando mi trovavo nella migliore disposizione e l'ho chiuso sotto chiavistello come un sepolto vivo. Così lo voglio tenere e nessuno deve vederne nulla poiché io stesso ne sono custode. Forse il sonno gli farà bene; ma non decido niente per il suo risveglio.[58]

Nelle settimane successive portò comunque a termine quantomeno l'abbozzo dell'atto II, che poi riprese e strumentò in gran parte otto anni dopo, nel 1865. Passeranno poi altri quattro anni prima che egli riprenda in mano l'opera e, ultimata l'orchestrazione del secondo atto, cominci a lavorare al terzo, la cui fattura – come si dirà più avanti – risentirà del tempo trascorso e delle esperienze nel frattempo maturate.

«Che lui non sia mio padre, / quanto ne sono felice!» esclama Siegfried, scaricando sul tema dei Nibelunghi un ultimo residuo di bile contro Mime. Poi si acquieta del tutto, si distende all'indietro e si apre alla vita misteriosa della natura. Ecco allora dispiegarsi nella sua forma definitiva il MORMORIO DELLA FORESTA [ESEMPIO 86B], con le quartine di crome che, su un pedale di Mi ai contrabbassi, si mutano in rapide sestine di semicrome – come per tutte le onomatopee di natura – che iniziano a scorrere nel fremito sommesso degli archi con sordina. Come con il fluire delle acque o il bagliore delle fiamme, siamo di fronte a uno di quei «momenti epifanici ove la fantasmagoria avvolge l'attenzione, sospendendola estaticamente».[59] Sono i momenti che giustificano la celebre affermazione di Thomas Mann: «La musica di Wagner non è in tutto e per tutto musica […]. È psicologia, simbolo, mistica, enfasi… tutto, ma non musica nel senso puro e pieno».[60] Il che è vero nell'ottica dialettica e costruttivista di marca tedesca e mitteleuropea, laddove in simili momenti l'ispirazione wagneriana si apre

58 R. Wagner, Lettera a F. Liszt del 28 giugno 1857, in *Epistolario Wagner-Liszt*, cit., vol. II, pp. 194-197.

59 M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 233. In questa pittura sonora si compendiano certi tratti pre-impressionistici della musica wagneriana, tendenti ad arrestare lo scorrere del tempo musicale e il percorso armonico orientato verso il traguardo cadenzale: «Invece di procedere, persistono in se stessi, ed assurgono così ad espressioni d'una condizione di natura sottratta alla storia» (C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 146).

60 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 18.

a un pensiero musicale di natura opposta, *sonoriale* ed evocativa, il cui apporto sarà determinante per la cultura francese tra impressionismo e simbolismo. Non a caso ci riporta ai noti richiami di Debussy alla natura – nonostante la vicenda creativa del compositore francese nasca e si sviluppi in netta ed esplicita opposizione al wagnerismo – e alla vocazione a generare episodi musicali mediante «un'immaginazione materiale che astrae dal mondo naturale moti, forze, densità, fluttuazioni, riflessi, per ricavarne linee, disegni, forme, strutture».[61] Come già scriveva Nietzsche,

> Di Wagner *musicista* si potrebbe dire in generale che ha dato un linguaggio a tutto ciò che nella natura non aveva ancora voluto *parlare*: egli non crede che ci debba essere qualcosa di muto. Si immerge anche nell'aurora, nella foresta, nella nebbia, nel burrone, nella cima del monte, nel brivido della notte e nello splendore della luna, e scopre in loro un desiderio segreto: essi vogliono anche risonare. Se il filosofo dice che nella natura animata e inanimata c'è *una* volontà che è assetata di esistenza, il musicista aggiunge: e questa volontà vuole, in tutti i gradi, un'esistenza sonora.[62]

In questo magico *Waldesrauschen*, tutto suono di brezze e stormir di fronde, si celebra la panteistica immersione dell'uomo nella natura:

> Se all'inizio del *Ring* avevamo sentito nelle acque del Reno la natura incontaminata e assistito al sorgere e al corrompersi della coscienza umana, nel *Siegfried* assistiamo al movimento dialettico con cui la coscienza umana si riconosce parte di tale natura.[63]

Sdraiato all'ombra del tiglio (in tedesco *die Linde*: significativa assonanza col nome materno), Siegfried si abbandona al rimpianto della madre mai conosciuta, fra il poetico riaffiorare, nel tessuto della foresta, dei motivi dei

---

61 E. Napolitano, *Debussy, la bellezza e il Novecento. "La Mer" e le "Images"*, EDT, Torino 2015, p. 5.

62 F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, cit., p. 141. Adorno, dopo aver ribadito che le contraddizioni della melodia infinita provengono «dal presentarsi il sempre uguale regressivo come sempre nuovo, lo statico come dinamico», aggiunge che alcune delle intuizioni più felici di Wagner si manifestano «là dove il suo lato regressivo è libero dalla menzogna del dinamismo» ed egli può abbandonarsi all'elemento che gli consente di emanciparsi dalla pretesa di plasmare un decorso temporale significante. Questo elemento è il *suono*: «Per esso il tempo appare confinato per incantesimo nello spazio, e come esso quale armonia 'riempie' lo spazio, così lo stesso nome di colore, per cui la teoria musicale non conosce altro equivalente, è desunto dalla sfera ottico-spaziale» (T. W. Adorno, *Wagner*, cit., pp. 66-67).

63 M. Brighenti, *Siegfried: l'Apollo con la pelliccia di orso*, cit., p. 189.

Wälsi (al clarinetto) e della Brama d'Amore (ai violoncelli divisi). E ancora una volta la nostalgia della madre si colora di erotismo: in un lucente Sol maggiore si libra infatti al violino solista, sui morbidi arpeggi degli archi divisi in otto parti, il tema dell'amore per la donna, ossia il motivo di Freia così come si era sentito all'inizio del racconto di Loge nel *Rheingold* («Ovunque c'è vita e moto»).

Poi la musica si ristabilizza sul Mi maggiore e negli archi divisi torna a lievitare, trasparente ed estatico come non mai, il motivo dell'incantesimo della foresta. Ed ecco che su quel soffice tappeto si libra improvvisamente, purissimo e fatato, un cinguettio melodico di oboe, flauto e clarinetto. Udiamo una varietà di spunti melodici e di richiami ornitologici, due dei quali catturano maggiormente l'attenzione: sono quelli che di lì a poco si ricomporranno nel motivo dell'UCCELLO DEL BOSCO e torneranno trasfigurati in limpidi vocalizzi sopranili [ESEMPI 87A E 87B]. L'evidente somiglianza fra il canto dell'uccello della foresta e quello delle figlie del Reno, entrambi pentatonici, non è casuale: si tratta, infatti, di esseri naturali «posti al di là di quella connessione della colpa che nel *Ring* abbraccia e incatena reciprocamente dèi, giganti, nani e uomini».[64]

Alla poesia di questo magico momento fa seguito un inserto umoristico: Siegfried vorrebbe comprendere il linguaggio di quell'uccellino che ha ascoltato rapito; nel tentativo d'imitarne il cinguettio, taglia con la spada un pezzo di canna e ne trae uno zufolo. Non ne ottiene però che un suono rozzo e stonato (che Wagner affida a un corno inglese per il quale richiede espressamente un suono «stridulo e sporco»). Proprio da questa *gag* si arriva, come per caso, alla lotta fatidica contro il drago. Siegfried decide infatti di gettar via lo zufolo e di affidarsi al suo corno d'argento. Nel silenzio dell'orchestra risuona allora un lungo assolo di corno in cui si susseguono entrambi i motivi associati al personaggio: il Corno di Siegfried (in Fa maggiore), il tema eroico di Siegfried (in re minore) e poi ancora il Corno (in Fa maggiore). Ma mentre l'assolo prosegue giubilante sul motivo del Possessore della Spada, alla tuba bassa e contrabbassa comincia a srotolarsi il motivo del Drago: Fafner, svegliato dallo squillo del corno, sta uscendo dalla caverna.

> Comico […] è anche il protagonista, per lo scollamento paradossale che esiste tra il suo statuto d'eroe e la sua incoscienza (laddove, nella realtà, una sana dose di paura è necessaria all'eroe) […]; i *cartoons* son appunto pieni di scene esilaranti in cui – distrazione o miopia – il personaggio volteggia senza

64 C. Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, tr. it. di M. C. Donnini Macciò, Discanto, Fiesole 1983, p. 110.

rendersene conto su pericoli spaventosi, e se la cava solo perché il Fafner di turno è troppo sorpreso per azzannare.[65]

Siegfried non è neppure sfiorato dallo spavento, e alle minacce del mostro – formulate sempre su tritoni discendenti – ribatte con insolenza fanciullesca. L'incontro e il combattimento fra l'adolescente e il mostro si svolgono così in una dimensione che nulla ha di epico, ma è invece giocosa e fiabesca.[66] E gioiosamente i motivi del Corno di Siegfried e del Possessore della Spada si scontrano, nella colonna sonora del combattimento, con quelli cupi del Drago e di Fafner. Finché il giovane, individuata la posizione del cuore del nemico, vi pianta la spada fino all'elsa e questi stramazza al suolo.

Solo a questo punto l'atmosfera si fa seria e Fafner, abbandonati i suoi perenni tritoni, muore con nobiltà. Rivolgendosi con curiosità protettiva verso chi l'ha ucciso («Ragazzo dai limpidi occhi / che ignori te stesso»), gli racconta la storia dei fratelli Fasolt e Fafner e tradisce malinconia per l'estinzione della «razza eccelsa dei giganti», causata dall'«oro maledetto / ceduto dagli dèi». Il ritmo dei Giganti – nuovamente con la quarta giusta – e i temi dell'Anello e del Drago affiorano durante il suo racconto. Ma sono i motivi della Maledizione (che lo apre e lo chiude) e della Brama di Vendetta di Alberich (che lo pervade a più riprese) a conferire alle sue parole un tono di tragico avvertimento: «Apri i tuoi occhi, / vigoroso ragazzo: […] Pensa quale sarà la fine».

Siegfried fa appena in tempo a svelargli il proprio nome – sul suo tema eroico che risuona al corno – che Fafner, dopo un ultimo sospiro sul tritono Fa#-Do, muore. Il motivo del Possessore della Spada squilla ai tromboni mentre Siegfried estrae la spada dal corpo e involontariamente si passa sulla bocca la mano intrisa di sangue. Il 'sangue di drago' compie allora il prodigio, rendendolo capace di comprendere il linguaggio ornitologico. Ed ecco che in orchestra risorge il mormorio della foresta e torna a risuonare il canto dell'uccellino, ma affidato stavolta a una voce di soprano che gorgheggia parole umane. Tre volte parlerà all'eroe, rivelandogli preziosi segreti.

«A Siegfried spetta / dei Nibelunghi il tesoro», canta l'uccelletto nella prima strofa del suo *Lied*, esortando il giovane a entrare nella caverna e a impadronirsi dell'elmo e dell'anello. Durante la momentanea assenza

65 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta*: *"Siegfried"*, cit., p. 19.

66 Il dialogo è ricalcato sul *tòpos* della fiaba di Cappuccetto rosso («Che bocca grande che hai!»; «È per mangiarti meglio!») che Wagner desunse probabilmente dalla versione dei fratelli Grimm.

dell'eroe, Alberich e Mime sgusciano dagli anfratti e si contendono il possesso del tesoro che ancora non è loro, in una zuffa grottesca sostenuta da un'orchestra di petulante e cacofonica modernità: «par di vedere due mostriciattoli alla Hieronymus Bosch muoversi con passi sgraziati dentro la bellezza della foresta».[67] Poi, prima che Siegfried fuoriesca dalla caverna, i due tornano rapidamente, sul tema dell'Anello, nei loro nascondigli.

Come se non bastassero i momenti cameristici e le mirabili emersioni di timbri puri già più volte riscontrati (ma di cui spesso ci si dimentica), il trattamento orchestrale di questa scena – dove i legni predominano e i malefici temi nibelungici (Alberich, Anello, Elmo Magico, Macchinazione di Mime, Nibelunghi, Minaccia, Potere dell'Anello) tornano, assieme al motivo ritmato della Forgiatura, per frammenti deformati – smentisce una volta per tutte il luogo comune che associa al nome di Wagner, in modo pressoché esclusivo, il principio della fusione timbrica, dell'impasto sonoro. Al punto che quanto scrive Alberto Savinio a proposito di Stravinskij – proprio in contrapposizione a Wagner – può essere invece trasportato a commento di questa scena:

> Lui ha completato l'opera iniziata da Debussy, sganciando definitivamente la musica dal wagnerismo […]; lui ha fatto rompere le fila all'orchestra […] dei centoventi strumentisti, grassa e opaca, l'ha divisa in tanti piccoli gruppi, nei quali ciascuno strumento ha ritrovato il suo carattere proprio e il suo proprio suono, o nasale, o pettegolo, o tossicoloso; lui ha trasformato l'orchestra da falange a pollaio. Vita da pollaio è anche l'orchestra di *Mavra*, e alla prima nota del preludietto di questa opera buffa, gli strumenti cominciano non tanto a suonare, quanto a chiocciare, a starnazzare, a gargarizzarsi.[68]

Siegfried esce dalla caverna con l'elmo magico in mano e l'anello al dito, accompagnato da una nostalgica ripresa ai corni del Canto di Gioia delle Figlie del Reno, «a simboleggiare una ventata di purezza dentro i nauseanti raggiri che i due Nani stanno tramando».[69] Non conosce il potere degli oggetti che ha sottratto al drago e che ora porta con sé, ma ha seguito il consiglio dell'uccello della foresta. Questi torna quindi a cantare: «Oh, mai si fidi / di Mime, il bugiardo!». Il nano si appresta infatti ad attuare il suo piano assassino, ma il sangue di drago ha donato a Siegfried il potere di leggere nell'animo del furfante e di smascherare in tal modo i propositi nascosti nei suoi discorsi ipocriti. Il motivo dell'IPOCRISIA DI MIME –

67 E. Fava, *Siegfried tra mito e storia*, cit., p. 182.
68 A. Savinio, *Scatola sonora*, intr. di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1988, pp. 181-182.
69 R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. 551.

una sorta di minuetto sbilenco affidato alle viole su accordi dei fagotti e degli archi gravi in *pizzicato* [ESEMPIO 88] – domina questa scena geniale in cui Mime, con finta amorevolezza, si adopera per far bere a Siegfried la pozione che ha preparato, laddove l'eroe percepisce i suoi pensieri reali.

> Succede quindi qualcosa di simile a quanto immaginato da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nel suo romanzo *Mastro Pulce* (*Meister Floh*, 1822), dove il protagonista è in grado, grazie a un minuscolo vetrino, di comprendere ciò che i suoi interlocutori realmente pensano, a dispetto di quanto dicono; più Mime si sforza di ingannare Sigfrido, più chiara è la sua confessione; col risultato straniante di dire cose orribili col tono mellifluo delle blandizie: una scena sempre difficile da realizzare, ma comprensibile se si tiene presente come in virtù dell'incantesimo Sigfrido non senta le parole dette, bensì quelle pensate; e l'ascoltatore sente con Sigfrido.[70]

Nello sforzo di apparire tenero e amorevole, Mime ricorre anche alla sua Vecchia Canzone e al *Lied* della Brama d'Amore, mentre il tema dell'Ipocrisia è a tratti sostituito da quello del Sotterfugio. «Assaggia la mia spada, / disgustoso cialtrone!» gli urla infine Siegfried, accoppandolo su una ritmica sghignazzata di Alberich fuori scena (sul motivo dei Nibelunghi) e sul tema della Macchinazione che urla in *ff* ai legni, ai corni, ai violini e alle viole. Siegfried getta quindi il cadavere all'interno della caverna e con l'enorme corpo del drago, trascinato con grande sforzo, ne ostruisce l'ingresso, fra il risuonare del tema della Maledizione e gli ultimi accenni ai motivi dei Nibelunghi e dei Giganti. Della musica dell'antinatura, da qui alla fine dell'opera, non ci sarà più traccia.

A Siegfried, il cui animo è assetato d'amore (come rivelano il risorgente motivo della Brama d'Amore e il primo affiorare, ai violini, di un nuovo *Leitmotiv* di cui si dirà a breve), non resta che riascoltare la voce dell'uccellino che sul Mormorio della Foresta intona l'ultima strofa (cfr. ESEMPIO 87B):

> Ora vorrei parlargli
> di una donna mirabile:
> su alta rupe ella dorme,

70 E. Fava, *Siegfried tra mito e storia*, cit., p. 179. Durante il dialogo risuona periodicamente, al flauto, al corno inglese o all'oboe, il motivo dell'Uccellino, come a voler mettere in guardia Siegfried. Con felice sintesi, Quirino Principe parla di «meravigliosa scena in cui uno dice miele e pensa fiele, e l'altro per magia ode il fiele taciuto dal malvagio» (Q. Principe, *Il sangue, il drago, la spada*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2012, pp. 139-151: 147).

circondano fiamme la sua reggia:
se egli attraversa la vampa,
se egli desta la sposa,
Brünnhilde sarà allora sua! (*Siegfried*, II, 3)

Siegfried balza in piedi e l'orchestra «s'abbandona a un turbine di presagita felicità»:[71] è il preannunciato, nuovo *Leitmotiv* del DESIDERIO D'AMORE [ESEMPIO 89] che, impossessandosi del tema che la Valchiria aveva contrapposto al rigore paterno (è infatti una variante della Giustificazione di Brünnhilde), lo amplifica in ondate cromatiche che sanno di *Tristano*. A esso si sovrappongono via via i *Leitmotive* del Fuoco Magico, di Siegfried (quello eroico, finalmente) e del Sonno di Brünnhilde ment'egli esulta, impaziente di correre verso la rupe. L'uccellino si mette a volare per indicargli la strada. Siegfried lo segue, mentre uno sviluppo in *fortissimo* dei temi dell'Uccello del Bosco e del Desiderio d'Amore inonda l'orchestra di un'ebbrezza sconfinata.

> Poi la concitazione s'allenta, il tema dell'Uccellino s'allontana […]; e ancora il tema dell'Uccellino si ripete, lieve, in imitazione fra violini, flauti e ottavino. Finché, attenuatosi il sogno, un secco accordo di tutta l'orchestra, sul rapido calar del sipario, ci sottrae all'incanto, e ci desta.[72]

Gli anni che nella vicenda compositiva del *Siegfried* separano il TERZO ATTO dai precedenti (con *Tristano* e *I Maestri cantori* nel mezzo) si avvertono nella maggiore densità della scrittura sinfonica, con la conseguente scomparsa dei residui di recitativo ancora presenti nelle opere precedenti. La disomogeneità musicale trova comunque una sua giustificazione drammaturgica, al di là della circostanza biografica che l'ha determinata:

> Qui, per la prima volta, Siegfried si trova confrontato alla conoscenza, alla presenza sonora di eventi anteriori e complessi dei quali, sino ad allora, non aveva avuto la minima idea: la prospettiva ingenua e soggettiva dell'eroe da fiaba lascia il passo – pian piano – ad una nuova coscienza del tutto […]. La drammaturgia musicale della fiaba cede il passo a quella del mito, con le sue dense implicazioni di riferimenti cosmici. La tecnica della scrittura musicale […] è ostensibilmente diversa, assai più densa, più complessa: come e più che nei drammi precedenti. In effetti, questo surplus di complessità si deve anche alla storia interna della composizione dell'opera […]: capita però che anche la fortuna ci metta qualcosa di suo. Una circostanza esteriore – l'evoluzione dello stile di Wagner durante gli anni d'interruzione del *Ring* – finì per combaciare

71 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 252.
72 *Ivi*, p. 253.

> con quanto esigeva la logica drammaturgica: rendere udibile lo stacco fra il mondo di fiaba dei primi due atti, osservato con gli occhi ingenui del ragazzino, e il risveglio alla coscienza dell'immane peso delle circostanze mitiche.[73]

La discontinuità stilistica è evidente sin dal Preludio, a partire dal quale – e per tutto l'atto terzo – si torna al tono alto della *Valchiria*. Una volta ripreso in mano il *Ring*, Wagner riesce a immergersi nuovamente in quel mondo leitmotivico e a evitare che la divergenza sia percepita come una frattura, ma il fitto contrappunto e il poderoso sinfonismo di questa pagina segnano comunque uno stacco netto con quanto udito sinora.

In una notte di turbine e tempesta, Wotan vaga senza pace verso la dimora d'abisso di Erda, che intende ridestare dal suo sonno profetico e interrogare ancora sul destino. Wagner impianta il Preludio sul sol minore, la tonalità mozartiana dell'inquietudine e dell'affanno. Nelle prime battute, al galoppo delle valchirie s'intrecciano il motivo di Erda e poi quello composito dell'Angoscia di Wotan. Quindi irrompe in canone stretto, agli ottoni e ai fagotti, il poderoso *Leitmotiv* della Lancia. Ancora più complesso è l'impasto leitmotivico che segue: sul galoppo sempre sottostante (fagotti, clarinetto basso, corni, viole, violoncelli, contrabbassi) e sulle armonie arcane del motivo del Viandante con i valori aumentati (tromboni e tube), i violini, i clarinetti, gli oboi e il corno inglese innalzano ripetutamente il tema di Erda agganciato al motivo specularmente discendente del Crepuscolo degli Dei. Si arriva coì a un punto culminante sul tema Potere dell'Anello. Infine, sul progressivo attenuarsi del galoppo, affiorano i motivi del Sonno Magico, del Fato e della Lancia.

> Questo preludio è breve, circa tre minuti, ma dà l'impressione di essere più lungo perché è assai denso […]. Le famiglie strumentali sembrano aggrovigliarsi nel tentativo di creare più suono possibile e ne escono fuori terribili fragori.[74]

Quando Wotan, ad apertura di sipario, chiama a sé la madre veggente, in orchestra si ode per la prima volta l'agitato motivo della FATALITÀ INELLUTTABILE, destinato a dominare la scena [ESEMPIO 90]. È derivato dalla Fuga di Freia, così come in fuga è il padre degli dei: dal destino, dai patti, dalla maledizione, dall'incombente condanna all'annientamento. Dopo un serrato contrappunto sul tema di Erda e un'apparizione ulteriore della concatenazione motivica Erda-Crepuscolo degli Dei, il tema della

73 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta: "Siegfried"*, cit., p. 21.
74 R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. 553.

Lancia in *ff* sancisce il richiamo al risveglio. Ed ecco che «nel bagliore della luce azzurrina – così recita la didascalia – sorge Erda dal profondo. Essa appare come ricoperta di brina; dai capelli e dall'abito si irradia un chiarore sfavillante». Il motivo ipnotico del Sonno Magico e quello arcano del Fato accompagnano il prodigio. Il colloquio che segue è poi sostenuto da un fitto groviglio di reminiscenze tematiche, impossibile da districare compiutamente in forma discorsiva.

«L'agire umano mi confonde il pensiero», canta sul motivo dell'Anello la madre primigenia, invitando il dio a rivolgersi «alla figlia di Erda e di Wotan». Non è quindi al corrente degli ultimi eventi, suggeriti invece dall'orchestra che fa risuonare i temi del Fato e del Sonno di Brünnhilde. È allora Wotan a informarla – su frammenti della Giustificazione di Brünnhilde e della Cavalcata – della punizione da lui inflitta alla Valchiria. «Confusa sono / dopo il risveglio: / in disordine e furia / turbina il mondo!», replica la dea Madre, mentre ai violini risuona l'Addio di Wotan, seguito dal Sonno Magico ai clarinetti e fagotti. I motivi della Giustificazione di Brünnhilde e del Fato si alternano poi a distanza ravvicinata – in una chiara organizzazione dei periodi poetico-musicali secondo lo schema ab ab aa bb – quand'ella rimprovera il dio per aver punito la figlia prediletta:

> Chi insegnò ribellione,
> ribellione punisce?
> Chi accendeva all'azione,
> per l'azione si sdegna?
> Chi tutela i diritti,
> chi vigila i giuramenti,
> guasta il diritto,
> regna con lo spergiuro? (*Siegfried*, III, 1)

«Lascia che io discenda: / avvolga il sonno il mio sapere!» conclude quindi Erda, sul risuonare dei motivi del Fato e del Sonno Magico. Smarritosi il suo sapere arcaico di fronte ai tumulti del mondo, ella è reticente a pronunciarsi di fronte a quel «bruto ostinato» venuto a turbare il suo sonno, ma il suo sforzo di ripiombare nell'oscurità è frustrato dall'incantesimo con cui Wotan la trattiene.

> Erda non ha più nulla da dire al dio, né lo può comprendere; Erda rappresenta la memoria, la vita stessa del cosmo, che scorre eterna e immutabile sui suoi binari; il dio che vuole rifondare il mondo su patti nuovi non ha più nulla in comune con lei […]. Adesso è Wotan a informare la dea degli ultimi eventi a lei ignoti, ed è Erda a ritirarsi muta e sconfitta, mentre Wotan non teme più la propria fine, l'ha accettata perché uno migliore di lui raccolga la sua eredità

> […]. Nelle speranze di Wotan, Brunilde e Sigfrido saranno gli iniziatori di una nuova stirpe che redimerà il mondo e gli renderà l'innocenza; e in nome di questa speranza il dio ha smesso di lottare, mentire, soffrire per prolungare la propria esistenza ormai fallita.[75]

Una nuova versione del «grande pensiero» può dunque considerarsi il discorso di Wotan che chiude la scena: al «sublime Wälside» egli affida l'eredità dell'universo; e insieme con lui sarà Brünnhilde, la «saggia figlia» che Erda gli ha partorito e che l'eroe ridesterà con dolcezza, a compiere «l'atto che redime il mondo».

> Qual sia la loro azione,
> cede il dio con amore
> all'eterna giovinezza (*Siegfried*, III, 1)

Per tre volte, esplodendo in *fortissimo* ai violini, ai legni e ai corni, il *Leitmotiv* dell'EREDITÀ DEL MONDO [ESEMPIO 91] sancisce l'investitura divina, aureolando le parole fatali con cui Wotan annuncia la fine del vecchio ordine cosmico e l'avvento di un'era nuova e migliore. La frase orchestrale è splendida e il motivo è di natura insieme eroica e amorosa – tornerà infatti più volte nel duetto di Siegfried e Brünnhilde –, «ma la sua origine ci rende consci della portata sovraindividuale di ciò che sta per compiersi»:[76] nella prima battuta il salto di quinta dello Scopo della Spada (la melodia del «grande pensiero») si amplia in una sesta maggiore discendente; dopo di che la frase si slancia in un'ascesa scalare speculare al motivo della Lancia (di cui ribalta pure l'usuale modo minore in un luminoso La bemolle maggiore).

Risprofondata Erda in un sonno eterno e non più onnisciente, ecco arrivare Siegfried, musicalmente accompagnato dai motivi del Mormorio della Foresta e dell'Uccello del Bosco. Un'altra prova lo attende prima ch'egli possa aver accesso alla rupe di Brünnhilde. Alla vista del Viandante, l'uccellino vola via impaurito, lasciando soli a fronteggiarsi coloro che «cosmicamente sono un dio e un eroe, ma biologicamente sono nonno e nipote, un nonno che fa di tutto per essere indisponente e un nipote a cui nessuno ha insegnato l'educazione».[77]

Thomas S. Grey interpreta la scena come un rito d'iniziazione cui Wotan sottopone il giovane, ponendogli una serie di domande rituali con l'obiet-

75 E. Fava, *Siegfried tra mito e storia*, cit., pp. 176-177.
76 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta: "Siegfried"*, cit., p. 20.
77 E. Fava, *Siegfried tra mito e storia*, cit., p. 177.

tivo di condurlo a una maggiore autocoscienza.[78] Il dialogo, sia drammaticamente che musicalmente, si divide in due fasi. Inizialmente è condotto sui toni della commedia, con Wotan che interroga compiaciuto il nipote e il motivo della GIOIA PATERNA [ESEMPIO 92] che ritorna sistematicamente a ogni quesito.[79] Ma l'impaziente Siegfried, che nelle domande di quel vecchio non vede che un inutile intralcio al raggiungimento del suo scopo, si mostra brusco e irrispettoso e gli intima minacciosamente di levarsi di torno. Wotan si sente allora punto nel vivo, l'atmosfera si fa pesante e ha inizio la seconda fase del dialogo, con il motivo del Corruccio che comincia a dominare la scena («Se tu mi conoscessi, / virgulto ardito, / l'offesa mi risparmieresti!»). Gli si affiancano il tema dei Wälsi – a esprimere il legame familiare che Wotan sente verso il suo antagonista – e quello della Lancia quando il dio perde la pazienza e i toni si alzano. Egli si presenta allora come il «custode della rupe» e si prepara a sbarrare la strada al giovane. Sa che il suo gesto è destinato al fallimento, ma lo compie ugualmente, come se volesse dimostrare al mondo e a se stesso che l'eroe stavolta agisce liberamente e senza il minimo appoggio da parte sua.

In un clima che è ormai quello dell'epica, il dio prova ad atterrire l'eroe indicandogli con la lancia il «mare di fuoco» che sulla sommità della rupe accerchia la donna, mentre i motivi di Loge e del Fuoco Magico divampano in orchestra (con un accenno di trombe e tromboni alla Cavalcata) e la tensione cresce. Ma il giovane non arretra, accompagnato dal suo possente tema eroico (anch'esso alle trombe e ai tromboni) e dal *presentimento* di un nuovo motivo che lo accompagnerà durante la scalata. «Se tu non temi il fuoco, / ti sbarri la strada la mia lancia!», gli urla allora il dio, rivelandogli con tono minaccioso – sul tema della Lancia, *of course* – che fu proprio quell'asta a spezzare, un giorno, la spada ch'egli ora impugna. Ciò accresce l'impeto di Siegfried, che su una variante incupita ed energica del tema dei Wälsi (violoncelli, contrabbassi e fagotti su un tremolo di violini e viole) sguaina Notung, bramoso di vendicare il padre. Si giunge così al climax della scena: le due armi si scontrano – e con loro i rispettivi motivi – e stavolta è la spada a spezzare la lancia, ribaltando la situazione precedente

78 Cfr. T. S. Grey, *Leitmotif, temporality, and musical design in the "Ring"*, cit., pp. 104-108.

79 Il nuovo *Leitmotiv*, che dagli archi passa ai legni e poi agli ottoni, è una variazione ritmicamente vivace e in *staccato* del tema del Walhalla (che torna, infatti, a chiudere questa prima parte della scena). Posto a scandire la struttura del dialogo, non si riudirà più né in *Siegfried* né altrove, rientrando così in una non irrilevante categoria di motivi – inaugurata dall'Arcobaleno nel finale del *Rheingold* – la cui funzione si esaurisce in una singola scena.

e segnando la fine definitiva del potere di Wotan. Dopo aver trionfato sui giganti e sui nibelunghi, Siegfried realizza ora la sua vittoria sugli dei. Ma Wotan è tranquillo, perché ciò che è accaduto egli lo voleva. La redenzione è per lui, schopenhauerianamente, la rinuncia. «Va' avanti! Non posso trattenerti!», dice quindi all'eroe. Poi raccatta i due pezzi della lancia ed esce di scena per sempre, mentre ai violini e alle viole si leva e poi discende, in un rabbrividente tremolo in *pp*, la concatenazione motivica di Erda e del Crepuscolo degli Dei.

«Radiosa ora la via / a me è aperta», esclama Siegfried, mentre ai corni e ai legni riaffiora, in forma ancora embrionale, il motivo già presagito della SPAVALDERIA DI SIEGFRIED: un tema composito in cui s'innestano l'incipit del Canto di Gioia delle Figlie del Reno e frammenti dell'Uccello del Bosco e del Corno di Siegfried [ESEMPIO 93]. «C'è l'animo di Siegfried che esulta e ascende»[80] in questa combinazione motivica, che più avanti, assieme a entrambi i temi associati all'eroe – quello del Corno e quello eroico di Siegfried – si ode squillare in *ff*, ai legni e agli ottoni insieme, nel grandioso affresco sinfonico che raffigura l'ascesa alla rupe e l'attraversamento della cortina di fuoco. Gli esultanti motivi sostengono l'eroe durante l'ultima prova e lo conducono verso l'agognata meta, fra le vampate cromatiche di Loge, i crepitii dell'Incantesimo del Fuoco, le alchimie accordali del Sonno Magico e l'ipnotico cullare del Sonno di Brünnhilde.

> L'ascesa al monte sacro all'amore è l'apoteosi dell'intera Tetralogia: qui l'anticristiano Siegfried celebrerà l'amore appagato […]. L'oro, dalle acque dell'inconscio, è ora giunto nelle mani di Siegfried: dal profondo dell'origine la coscienza umana si innalza fino alla vetta del puro amore, raggiante di sensualità e di appagamento […]. Ora, finalmente può avverarsi l'oracolo di Goethe: *"Das ewig Weibliche zieht uns hinan"*, "L'eterno femminino ci attira verso l'alto".[81]

Giunto Siegfried sulla sommità della rupe, lo strepitio fonico si attenua e il tessuto progressivamente si dirada. La scena è identica a quella su cui si era chiusa *La Valchiria*, con Brünnhilde che giace dormiente protetta

80 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 262.

81 M. Brighenti, *Siegfried: l'Apollo con la pelliccia di orso*, cit., p. 189. Nell'amplesso di Siegfried e Brünnhilde Brighenti vede ricomporsi quell'«amore puro originario, sensuale e nobile insieme» compromesso dal conflitto cristiano fra amore spirituale e volgare lussuria dei sensi (M. Brighenti, *Richard Wagner filosofo e poeta*, cit., p. 70).

dall'armatura, dall'elmo che le nasconde il volto e dal lungo scudo che la ricopre. Le didascalie wagneriane insistono sulla luce aurorale e mattutina, ma è soprattutto l'orchestra, che si rarefà sino a ridursi a un filo dei primi violini (che da un prolungato Sol grave ascende verso suoni acutissimi), a dare il senso di un luogo dove il tempo è sospeso e dove tutto è puro e incantato.

> Dalla musica di trasformazione che si estingue in *diminuendo* emerge uno di quegli straordinari Sol *corda vuota* dei violini cui Wagner riserva alcuni grandi momenti del suo teatro […]. È l'inizio di una lunga melodia dipanata in solitudine dai violini, tra *piano* e *pianissimo*, che allinea qualche reminiscenza motivica ma è soprattutto un efficacissimo sipario musicale che ci separa dal passato e ci prepara alle emozioni dell'ultima pagina di *Siegfried*. Al suo centro, risuona nei tromboni l'interrogativo enigmatico del motivo del Fato, che aveva colorito l'incontro di Brünnhilde e di Siegmund ed aveva infine gettato la sua ombra proprio sulle ultime battute di *Walküre*, a congedo della valchiria assopita (quasi con la funzione di un *to be continued* in note musicali).[82]

La poesia, il lirismo, la trepidazione emotiva di ciò che segue sono davvero inauditi. Nella luce mattutina di quel luogo elevato, solitario e inaccessibile, Siegfried scorge dapprima un destriero addormentato (e i corni accennano al galoppo della Cavalcata), poi quello che crede un uomo in armi. Ma l'orchestra che tutto conosce fa lievitare, mentr'egli si avvicina e solleva lo scudo, il tema struggente dell'Addio di Wotan. Poi, quando Siegfried slaccia l'elmo e trasalisce sgomento al traboccare di una lunga chioma, riaffiora dai meandri della memoria orchestrale – non lo si riascoltava dalla seconda scena del *Rheingold* – il motivo del Vincolo d'Amore, tenero e ammaliante come non mai. Quando infine, tagliata con la spada gli anelli dell'armatura e sollevato il pettorale, egli balza in piedi di scatto («Non è un uomo!») e in uno stato di grande agitazione invoca la madre che non ha mai conosciuto, in orchestra imperversano il motivo del Desiderio d'Amore, quello dei Wälsi in forma sviluppata e infine una variante di quest'ultimo, ossia il motivo del TURBAMENTO D'AMORE [ESEMPIO 94A] che incalza in ondate cromatiche agli archi e ai legni («Attorno a me fluttuando / tutto s'agita e freme! / Il desiderio brucia / con la sua piaga i sensi»). Di

82 R. Pecci, *"Siegfried", libretto e guida all'opera*, cit., p. 131. «Qui egli giunge a una tale altezza e santità dello stato d'animo – scrive Nietzsche – che dobbiamo pensare all'ardore delle cime ghiacciate delle Alpi: così pura, solitaria, difficilmente accessibile, immota, circonfusa dal lume dell'amore, si eleva qui la natura; nuvole e uragani, anzi persino il sublime, sono sotto di essa» (F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, cit., p. 86)

fronte al disvelarsi della donna e dell'eros, Siegfried conosce finalmente la paura. Ed è ancora una volta Thomas Mann a spostare l'attenzione, negli anni della strumentalizzazione propagandistica hitleriana, sulla componente psicologica, addirittura psicanalitica del mito di Siegfried:

> Wagner non è soltanto un insuperabile pittore della natura nelle sue manifestazioni esteriori: tempeste e bufere, sussurro di foglie e luccichio di onde, danzar di fiamme e flettersi di arcobaleni. È anche un grande rivelatore della natura psichica, dell'eterno cuore dell'uomo. Intorno alla rocca della verginità pone a difesa il fuoco della paura. Ma il principio maschile, in forza stessa del suo destino, che è quello di risvegliare e di fecondare, supera alla fine questo ostacolo. Quando però si trova alla vista di ciò che ha paurosamente bramato, prorompe in un grido supplichevole verso la santità muliebre da cui egli stesso deriva, verso la madre. Soltanto in Wagner e nella sua opera si incontrano momenti di una così elementare poesia dell'anima, di un mondo primitivo, semplicissimo, antecedente alle convenzioni e alla società […]. Solo l'elemento mitico e assolutamente umano, solo la poesia primitiva della natura e del cuore, senza tempo e senza storia, offrono oggetto all'arte.[83]

A poco a poco, fra il risuonare del primo, sinuoso segmento del tema di Freia e reminiscenze del Desiderio d'Amore, del Vincolo d'Amore e del Fato, l'eroe si fa coraggio e si china sulla valchiria. Imprime infine sulla «bocca fiorente» un bacio lungo venti straordinarie battute dove i temi della Mancanza d'Amore, del Fato e di Freia trascolorano l'uno nell'altro dal *pianissimo* al *fortissimo*, in un crescendo luminoso. Con l'energia di un sole splendente prorompe allora il superbo *Leitmotiv* del RISVEGLIO DI BRÜNNHILDE. Nella sua essenza non è che l'elementare collegamento di due accordi [ESEMPIO 95], ma la dinamica e l'orchestrazione creano un effetto prodigioso:

> Non è un tema: è un gesto. È un delirio fonico, è un inno, è un canto d'esaltazione e di trionfo, magico e rituale, realistico e visionario. È la volontà stessa di «esistere», scolpita nel microcosmo di poche battute; ed è l'adorazione del Sole, come fonte di vita […]. Mai, prima, nella musica di tutti i tempi, era esistito qualcosa di simile. Dal primo accordo di *mi minore* (oboi, clarini e corni; timbri chiari, *forte*) si passa al solenne del *do maggiore*, nel timbro paradossalmente oscuro di trombe e tromboni, *piano*: ma poi l'accordo si allarga a tutti gli strumenti a fiato, *forte*, luminosissimo. E intanto le sei arpe ondeggiano verso l'acuto, e poi emettono piccole scintille, come quelle che restan nelle pupille di chi alla luce non sia più avvezzo. È Brünnhilde che ha aperto gli occhi, e che si leva, ridesta. Il bacio di Wotan sulle palpebre l'aveva addormentata; il

83 T. Mann, *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, cit., p. 83.

bacio di Siegfried sulle labbra l'ha svegliata. E nel trillo lievissimo dei violini divisi a tre parti noi avvertiamo il flusso del sangue della fanciulla, che torna a scorrerle nelle vene.[84]

Quanto fin qui descritto si ripete una seconda volta per intero, finché, alla terza replica, la cellula iniziale si espande verso l'acuto e in un *molto crescendo* conduce al climax in *ff*. Sulla replica di tutto questo sboccia quindi l'estatico saluto di Brünnhilde al sole, alla luce, al giorno, alla terra, agli dei. Siegfried la contempla incantato e sul suo *Leitmotiv* eroico le svela chi è colui che l'ha svegliata.[85]

Rapiti e commossi, Siegfried e Brünnhilde intonano a piena voce un inno di ringraziamento a Sieglinde, la madre che ha generato l'eroe: è il SALUTO D'AMORE [ESEMPIO 96], motivo al contempo trionfale e fremente di desiderio (vi si riconosce infatti, raddoppiata da violini, viole, corni e fagotti, la cellula del tema d'Amore di Siegmund e Sieglinde, da cui il motivo deriva). Il nuovo *Leitmotiv* inaugura l'abbondante fioritura tematica di questa parte finale del *Siegfried*, dove «il senso di rinascita, di palingenesi, sarà sottolineato dalla creazione di diversi nuovi motivi, come se tutto l'arsenale tematico volesse rimettersi a nuovo […]; nel risvegliare la bella addormentata, l'eroe non ha soltanto esaudito i propri desideri, ha anche aperto una nuova pagina della storia del mondo».[86]

Subito dopo è il trillante motivo dell'ESTASI D'AMORE [ESEMPIO 97] a inondare l'intera orchestra (sempre nella luce del Do maggiore), mentre i due si guardano «colmi di raggiante felicità». Poi le sonorità si assottigliano e gli oboi ricantano dapprima il Saluto d'Amore e poi il motivo dell'Eredità del Mondo, mentre Brünnhilde dice a Siegfried di amarlo da sempre e di averlo difeso ancor prima che nascesse. Per l'ora dell'amore, tuttavia,

84 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., pp. 267-268.

85 Su questo momento, fra i più alti della storia musicale, Ruffin getta un'ombra inquietante, individuando una parentela motivica che «unifica due ambiti concettuali a prima vista tra i più reciprocamente estranei dell'intero *Ring*: il sublime 'Saluto al mondo' che accompagna il risveglio di Brünnhilde altro non è che un derivato del motivo associato all'inganno più plateale del *Ring*: quello ottenibile con l'Elmo magico […]. Il percorso armonico dei due motivi è configurato in maniera strutturalmente identica: due triadi perfette allineate in […] relazione di terza tonalmente enigmatica […], con movimento per grado congiunto, semitonale, all'acuto». Sebbene l'effetto uditivo sia radicalmente diverso, permane un'insidia «condensata dalla semantica leitmotivica, anticipando *in nuce* precisamente quanto Brünnhilde non tarderà a sperimentare nella *Götterdämmerung*, cioè che la felice apparenza del reale vissuta nelle circostanze del proprio risveglio era stata una mistificazione» (G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., pp. 180-182).

86 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta: "Siegfried"*, cit., p. 21.

c'è ancora tempo: laddove l'abbandono amoroso dei suoi genitori era stato immediato e travolgente, Siegfried deve invece fare i conti con Brünnhilde e con la sua improvvisa reticenza di vergine e di semidea decaduta.

> Brünnhilde […] non è una semplice «funzione» alla Propp, una bella addormentata da fiaba, messa lì solo per svegliarsi e sposare il principe azzurro. Un amaro dissidio interiore la rende restia a concedersi all'eroe: dissidio legato al rimpianto per la propria storia e la propria natura più che umana, il che si esplica in una serie di richiami tematici al dramma precedente. (Per lo spettatore odierno, l'atteggiamento di Brünnhilde sa di *pruderie* vittoriana, cosa che rende il lungo dipanarsi di questa scena persino un po' irritante: ma la verginità cui l'ex valchiria si aggrappa va intesa, più che come valore morale, come un aspetto del rimpianto per la propria natura divina). Qui, per la prima volta, Siegfried si trova confrontato alla conoscenza, alla presenza sonora di eventi anteriori e complessi dei quali, sino ad allora, non aveva avuto la minima idea: la prospettiva ingenua e soggettiva dell'eroe da fiaba lascia il passo – pian piano – a una nuova coscienza del tutto. [87]

Entrambi i personaggi subiscono dunque una trasformazione interiore durante il grande duetto: il contatto reale con l'elemento femminile prima solo vagheggiato, e il patrimonio di conoscenze di cui la valchiria lo rende partecipe, consentono a Siegfried di dirozzare la sua fibra, aprirsi vieppiù all'introspezione e acquisire maturità eroica; in Brünnhilde si compie invece la metamorfosi da indomita valchiria a donna innamorata e indifesa.

> Ma è Brunilde a reggere i fili della scena: […] lei a decidere i tempi e i modi dell'avvicinamento, lei a smarrirsi all'idea di perdere la sua intangibilità di dea fra le braccia di un uomo, sia pure un eroe […]. In fondo, Brunilde intuisce che dopo non sarà più la stessa; e oscuramente presagisce che non potrà più pensare come ora pensa […]; e davvero il gesto di rifiuto che opporrà nella *Götterdämmerung* alla sorella Waltraute, e che condannerà di fatto il Walhalla, nascerà dalla nuova Brunilde che porta ormai dentro di sé la dimensione finora incognita dell'amore carnale.[88]

Quando Brünnhilde, con un abbandono che sa già di cedimento, supplica l'eroe di risparmiare la sua purezza («Eterna ero, / eterna sono […] / O Siegfried! Sublime! Tesoro del mondo! […] / Non toccarmi / nel tuo impulso violento»), Wagner introduce agli archi il motivo rasserenato e cantabile della PACE IDILLIACA [ESEMPIO 98] e poi quello, più raggiante, del TESORO DEL MONDO [ESEMPIO 99]: due temi nuovi dei quali

87 *Ibid*.
88 E. Fava, *Siegfried tra mito e storia*, cit., pp. 183-184.

solo il primo, col suo profilo intervallare memore dello Scopo della spada, s'inserisce in qualche modo nella genealogia leitmotivica del *Ring*, mentre il secondo appare come un corpo estraneo. Non si tratta inoltre di veri *Leitmotive*, giacché non sono destinati a circolare al di fuori di questa pagina (che suona pertanto, anche stilisticamente, come una sorta d'interpolazione). Entrambi i motivi, infine, sono familiari ai frequentatori delle sale da concerto: si tratta, infatti, dei due temi principali del *Siegfried Idyll* per piccola orchestra che Wagner offrì in dono alla moglie nel Natale del 1870.

> Il *Siegfried Idyll* rappresentò il regalo di compleanno di Richard Wagner per Cosima, inteso come celebrazione 'cumulativa' di una serie di traguardi affettivi e professionali (il loro matrimonio, la nascita del figlio – guarda caso, Siegfried – e il compimento della seconda giornata del *Ring*) […]. Di fatto, i due temi di questo 'idillio' esibiscono una rigorosa scrittura per archi a quattro parti che suona inusuale in questo contesto, e giustifica l'ipotesi che il primo di essi, in Mi maggiore, possa coincidere con il tema principale del cosiddetto, mitico 'quartetto Sternberg', promesso da Richard a Cosima nel 1864, sul quale invero gli studiosi continuano ad accapigliarsi.[89]

Se, come sembra, i temi in questione sono dunque preesistenti alla composizione dell'opera, se ne deduce l'intenzione di Wagner di celare fra le ammalianti note amorose di Siegfried e Brünnhilde un omaggio al suo idillio privato al fianco di Cosima. I due motivi sono inoltre pensati in funzione di una loro sovrapposizione, cosa che avviene sia nel brano da camera che nel dramma musicale (alle parole di Brünnhilde: «In beatitudine eterna / ti rassereni col mio sorriso / che ti viene incontro, / tu eroe gioioso e puro»). Immediatamente prima di questo momento, la valchiria così si era rivolta a Siegfried, esortandolo a non toccarla:

> Vedesti mai la tua immagine
> nel limpido ruscello?
> Dava gioia a te allegro?
> Ma se tu in onde
> sconvolgevi l'acqua,
> svaniva la chiarezza del ruscello:
> vedevi non più la tua immagine,
> dell'onda solo l'incostante moto! (*Siegfried*, III, 3)[90]

89 R. Pecci, *"Siegfried", libretto e guida all'opera*, cit., p. 140.

90 Il motivo del Tesoro del Mondo che apre e chiude questo passaggio – incorniciando la melodia della Pace idilliaca che si espande e si sviluppa sui versi centrali – è

Ruffin vede qui riemergere il tema narcisistico ch'egli pone al centro della sua interpretazione in chiave psicanalitica del personaggio di Siegfried: Brünnhilde, infatti, fa appello proprio al narcisismo di Siegfried, implorandolo di riorientare la libido verso se medesimo, per salvaguardare la propria verginità. Ma alle sue parole l'eroe ormai innamorato contrappone la propria «ferita narcisistica» («Te io amo: / oh, se tu mi amassi! / Io non sono più mio: / oh, se tu fossi mia!»).

> Simbolicamente, la perdita dell'autosufficienza […] è la frantumazione del simbolico alone protettivo che, traslato nell'immagine dell'assenza di paura, fino a quel momento fiabescamente preservava l'eroe da qualsiasi potenziale disavventura: alone la cui perdita segna simbolicamente la fine dell'investimento libidico caratteristico del narcisismo, orientato dal soggetto verso se stesso, e corrisponde all'inizio della sua estroversione, alla sua direzione verso un oggetto esterno ed altro.[91]

Alle esitazioni della valchiria Siegfried replica quindi con rinnovato ardore, in un crescendo di tensione erotica che si esprime musicalmente in una variante del cromatico motivo del Turbamento d'Amore – presente anch'essa nel *Siegfried Idyll* – che si contorce agli archi in rapide terzine di crome [ESEMPIO 94B]:

> Un'acqua stupenda
> ondeggia davanti a me;
> con tutti i sensi
> vedo soltanto lei,
> l'onda vaga che fluttua.
> Se essa ha oscurato l'immagine,
> ora ardo io stesso
> di freddare nei flutti
> la vampa infocata;
> io, così come sono,
> mi getto nel fiume:
> oh, se le sue onde
> me felice coprissero,
> la mia brama sparirebbe nei flutti! (*Siegfried*, III, 3)[92]

---

intorbidato, alla sua ripresa ai fiati (*forte* e marcata), da cromatiche terzine di crome che discendono agli archi.

91 G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., p. 149.

92 Così Brighenti commenta questo passo e il precedente: «L'istinto bruciante deve spegnersi nell'acqua, che è istinto, ma è insieme oblio: l'onda rappresenta quel momento orgasmico in cui si supera il *principium individuationis* e si è riconnessi direttamente col cosmo […]. Se la fiamma rappresenta la coscienza, l'istinto

All'incalzare dell'eroe ardente di desiderio corrisponde l'incalzare leitmotivico (i temi del Turbamento d'Amore, dell'Estasi d'Amore, del Saluto d'Amore e dell'Eredità del Mondo si susseguono e si ripetono a distanza ravvicinata), finché Siegfried supera ogni titubanza e stringe a sé Brünnhilde. Nell'abbraccio crollano allora le ultime difese della donna, che «sente risorgere in sé l'antico ardimento di Walkiria, col tema della Cavalcata e con quello del Grido di Guerra: ed è l'ardimento, stavolta, d'accettare compiutamente l'amore».[93]

> Come a ondate il mio sangue
> si slancia verso di te,
> questo fuoco sfrenato
> tu non lo senti?
> Non temi, Siegfried,
> non temi
> la folle donna in delirio? (*Siegfried*, III, 3)

Ma Siegfried ha ormai superato ogni paura e ritrovato «l'animo ardito»: il suo *Leitmotiv* eroico sopraggiunge a fronteggiare i temi della valchiria e alla fine trionfa. «Al colmo della gioia amorosa» – così recita la didascalia – Siegfried e Brünnhilde intrecciano le loro voci in un duetto finale avviato dal risoluto motivo della DECISIONE D'AMARE, squillante ai corni [ESEMPIO 100]: vi torna in baldanzose semiminime quella cellula della Vita d'Amore (derivata da Freia) che in esultanti quartine di crome aveva chiuso

---

individuale, l'onda rappresenta la dimenticanza […]. Nel supremo momento erotico viviamo il ricongiungimento col cosmo e l'uscita dall'individuale. Eppure la perdita dell'individualità, che fu così bramata dall'Olandese e da Tannhäuser, e sarà bramata da Tristan, nella scena finale del *Sigfrido* è guardata con timore […]. Nel mare del desiderio infinito nel quale la coscienza si annulla bisogna tuffarsi, ma poi riaffiorare perché il proprio desiderio non divenga un eterno languore: alla riva bisogna tornare! Siegfried che aveva conosciuto la sua individualità nelle acque della natura non potrà più riconoscere se stesso se queste acque verranno mosse infinitamente dalla passione del desiderio. Qui il pericolo, che Wagner ben vedeva, dell'abbandono totale al desiderio, al mondo notturno del profondo e della musica […]. L'uscita dal *Principium Individuationis* nella notte d'amore rappresenta una salvezza che il Wagner rivoluzionario non è ancora pronto a sottoscrivere, perché sarebbe mossa dal medesimo sentimento della salvezza cristiana, in cui appunto la morte era il desiderio di un animo ammalato d'infinito» (M. Brighenti, *Richard Wagner filosofo e poeta*, cit., pp. 136-137).

93 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 273.

il primo atto della *Valchiria*; e il cui robusto diatonismo acquista efficacia se rapportato ai contorcimenti cromatici in «stile Tristano» che l'hanno preceduto. È un «diatonismo di secondo grado» – scrive Dahlhaus – «un diatonismo nel quale il cromatismo è superato […]. L'ingenuità della melodia è frutto di un artificio, e come tale immune dalle tentazioni del tono 'popolare'».[94]

Secondo Nattiez, che come s'è detto interpreta il *Ring* «come metafora artistica di una costruzione teorica contestualmente elaborata»,[95] in questa scena si celebra l'unione androgina del maschile e del femminile e il fondersi, nell'opera d'arte totale, del poeta dell'avvenire (Siegfried) e della musica (Brünnhilde). A sostegno della sua tesi egli cita una lettera di Wagner a Röckel del 25-26 gennaio 1854: «Sigfrido stesso (l'uomo isolato) non è l'essere umano completo; non è che una metà, è soltanto con Brunilde che egli diventa il Redentore; l'*uno solo* non può nulla; bisogna essere in più, e la donna che si sacrifica diventa, alla fine, la vera redentrice cosciente: poiché l'amore è, insomma, l'eterno femminino stesso».[96] Secondo Nattiez, il personaggio di Brünnhilde coincide con i tratti attribuiti alla musica in *Opera e dramma*, dove l'androginia wagneriana è ancora dominata dal principio maschile e dall'iniziativa creativa del poeta:

> L'organismo della musica non può dare alla luce la melodia vera e vivente che quando venga fecondato dal pensiero del poeta. La musica è colei che partorisce, il poeta colui che determina il concepimento […]. *La musica è una donna*. La natura della donna è *l'amore*; ma questo amore è quello che *concepisce* e che nel concepimento *si abbandona* senza ritegno. La donna non raggiunge la sua piena individualità che nel momento in cui si abbandona […]. Una donna *che ama veramente*, pone la sua virtù nel suo *orgoglio* e il suo orgoglio nel suo *sacrificio*, nel sacrificio con cui, quando *concepisce*, abbandona non una parte del suo essere, ma *l'intero suo essere* nella più ricca pienezza delle sue facoltà.[97]

94 C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 152. Anche questo motivo è utilizzato da Wagner nel *Siegfried-Idyll*.

95 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 96.

96 In *Ivi*, p. 84.

97 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., pp. 114 e 117. In merito alla misoginia sottesa a simili passi, Renzo Cresti precisa che «La misoginia wagneriana non s'identifica con l'avversione o il disprezzo verso le donne, ma con un amorevole atto di sottomissione: la donna *serve* all'artista come protettrice della sua pace interiore, come aiuto a completare l'amor di sé, uscendo dall'egoismo per sondare le profondità del proprio essere» (R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., pp. 217-218).

L'unione totale è così celebrata, alla fine dell'opera, in un canto a due in cui il nuovo tema della Decisione d'Amare si alterna con quello del Saluto d'Amore. Felicemente dimentichi del mondo, i due giovani destinati a redimerlo consumano, come scrive Nietzsche, «il sacramento del libero amore». E nella loro identificazione finiscono per intonare le stesse parole («mio unico e mio tutto: / splendente amore, / ridente morte!»), prefigurandosi in forma gioiosa una beatitudine non dissimile, a prima vista, da quella bramata da Tristano e Isotta. Il legame tra la fusione androgina dei sessi e il tema della *Liebestod* sembra infatti rimandare alle ultime righe del primo degli *Hymnen an die Nacht* di Novalis.[98] Ma Nattiez mette in guardia dall'interpretare l'unione androgina di Siegfried e Brünnhilde unicamente nella prospettiva notturna e nirvanica di Novalis e di Schopenhauer, richiamando invece quella socio-metafisica e luminosa di Feuerbach, per la quale solo abdicando alla propria individualità tesa all'autoconservazione egoistica si può preparare l'avvento di una società felice:

> Non si dovrà perciò confondere la *Liebestod* annunciata e sperata nell'epilogo di Sigfrido con quella di Tristano, che sarà tutta intrisa del pensiero di Schopenhauer: per ora, con quel bacio annunciatore di morte, la coppia distrugge l'egoismo dell'io a profitto della unità suprema […] preludio al ritorno allo stato di Natura, al crollo degli dèi e all'avvento di una società libera, indotta dalla moderna incarnazione di Cristo che è Sigfrido. L'androginia di Wagner, a quest'epoca, è la risposta, sia sociale che metafisica, al dramma della 'individuazione'. Come si vede, la sete di assoluto, di totalità e d'amore è portatrice di un denso profumo di morte. Ed è una delle ragioni che possono spiegare come mai Wagner sia passato così facilmente "dall'ottimismo" di Feuerbach "al pessimismo" di Schopenhauer.[99]

Sulle parole conclusive assetate di assoluto, di totalità, d'amore e di morte, il *Leitmotiv* della Decisione d'Amare cede infine il passo a una stratificazione tematica (il motivo di Siegfried alla voce inferiore, quello dell'Eredità del Mondo alla mediana e quello dell'Estasi d'Amore alla superiore) memore della complessità contrappuntistica dei *Maestri cantori*. E la partitura si chiude in un radioso Do maggiore, la tonalità della Spada

98 «Premio della regina del mondo, della eccelsa annunciatrice di mondi sacri, custode di amore beato – a me lei ti manda – amata soave – caro sole della notte, – ora veglio – perché sono Tuo e Mio – tu mi hai rivelato che la notte è vita – mi hai fatto uomo – consuma con ardore spettrale il mio corpo, così che io mi congiunga etereo più intimamente con te e la notte nuziale duri in eterno» (Novalis, *Inni alla Notte*, a cura di V. Cisotti, tr. it. di R. Fertonani, Mondadori, Milano 2006, p. 69).

99 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 136.

e del «grande pensiero» di Wotan: nell'unione di Siegfried e Brünnhilde gli obiettivi del dio sono vicini alla loro realizzazione; e il lieto fine non suonerebbe affatto effimero, se non ci fosse un seguito.

> Il fatto è che la fiaba, in *Siegfried*, è un po' come l'infanzia: un mondo magico che finisce troppo presto. Popolato certo da gnomi avvelenatori, dragoni collerici e muri di fuoco, ma in fondo inoffensivo: giacché, per statuto, quegli ostacoli stanno lì per essere superati. Ben altre insidie attendono.[100]

100 L. Zoppelli, *La fiaba interrotta: "Siegfried"*, cit., p. 21.

GÖTTERDÄMMERUNG

> *Finalmente egli è preso dalla nausea per la potenza, che porta in grembo il male e la schiavitù, la sua volontà si spezza, egli stesso desidera la fine che incombe da lontano. […] Il suo occhio si posa sugli ultimi eventi con lo splendore di una dolorosa beatitudine*.[1]

L'ultima giornata della Tetralogia supera in lunghezza e complessità tutte le precedenti. In essa, la tecnica motivica e la densità sinfonica raggiungono il culmine.

> Nell'*Oro del Reno* e nella *Valchiria* i temi vengono mostrati nella loro originaria configurazione; nel *Sigfrido* e soprattutto nel *Crepuscolo*, come in uno 'sviluppo' di forma-sonata, i temi perdono i loro connotati originari e vengono variamente elaborati e deformati, in funzione di una *riflessione* su tutto quanto è stato precedentemente mostrato.[2]

In quegli anni, del resto, la concettualizzazione wagneriana dei rapporti poesia-musica è passata dall'androginia degli scritti di Zurigo, dove la componente femminile (la musica) era dipendente da quella maschile dominante (la poesia), a un'inversione dei rapporti di forza a favore della musica. In ciò ha giocato un ruolo importante la filosofia di Schopenhauer, ma è stata determinante anche la personale esperienza di compositore: se, infatti, gli scritti zurighesi si collocano in un periodo dedicato esclusivamente alla stesura dei libretti della Tetralogia, i saggi della cosiddetta 'svolta' – in particolare quello celebrativo su *Beethoven* (1870) e *Über die Benennung «Musikdrama»* (*Sulla denominazione «Musikdrama»*) del 1872 (dove si legge la celebre definizione del dramma come riflesso visi-

1 F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, cit., pp. 158-159.
2 G. Salvetti, *L'Anello del Nibelungo. Quarta parte*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2016, pp. 191-199: 192.

bile della musica)[3] – hanno ormai alle spalle la composizione dei primi tre capitoli del *Ring*, di *Tristan und Isolde* e dei *Meistersinger*.

> In *Tristano* e nel saggio su *Beethoven*, non siamo più alle prese con l'androginia a dominante maschile che riunisce il poeta, autore del libretto, e il compositore della musica, bensì con l'androginia a dominante femminile nella quale è lo spirito femminile della musica a dettare al poeta-compositore l'azione da costruire e la musica da comporre […]. Al contrario di quanto è scritto in *Opera e dramma*, è ormai la musica che *fa nascere* il dramma, sia come azione drammatica sia come genere. Certo, la trasformazione della concezione della donna era prevedibile, in quanto la donna può essere a un tempo amante e madre, ma da passiva e sottomessa che era, è diventata attiva e creatrice.[4]

Negli scritti più tardi, dunque, non è più il discorso musicale a dipendere dal pensiero poetico, ma al contrario è l'azione a farsi riflesso visibile di una musica ormai padrona dello sviluppo drammatico. È la musica, infatti, che attraverso i suoi motivi svela l'essenza più intima dei fenomeni; e nei motivi musicali, nel loro prender forma, modificarsi e intrecciarsi, è il cuore dell'azione drammatica.

> La musica che non rappresenta le idee contenute nei fenomeni del mondo ma è essa stessa un'idea, anzi un'idea complessa del mondo, racchiude in sé il dramma poiché questo a sua volta esprime l'unica idea del mondo corrispondente alla musica. Il dramma trascende i limiti della poesia esattamente come la musica quelli di ogni altra arte […]. La musica coi suoi motivi ci dà il carattere in sé di tutti i fenomeni. Per analogia il moto, la forma e il mutamento di questi motivi non solo sono affini al dramma, ma il dramma che rappresenta l'idea può essere in realtà chiaramente inteso soltanto attraverso quei motivi della musica che si muovono, si formano e si trasformano.[5]

---

3 «Avrei denominato volentieri i miei drammi come *azioni musicali diventate visibili*» (R. Wagner, *Sulla denominazione «Musikdrama»*, in Id., *Scritti teorici e polemici*, cit., pp. 185-189: 188).

4 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., pp. 165 e 174. La musica – scrive Wagner – «ora si sente chiamata ad assumere di nuovo la sua antica dignità di seno materno, anche del dramma. In questa dignità essa non deve porsi però né davanti né dietro al dramma: non è sua rivale ma sua madre. Essa risuona e quello che suona lo si può vedere sul palcoscenico» (R. Wagner, *Sulla denominazione «Musikdrama»*, cit., p. 187).

5 R. Wagner, *Beethoven*, in Id., *Ricordi Battaglie Visioni*, cit., pp. 225-293: 271. È evidente come la musica sia qui intesa, schopenhauerianamente, come «quell'arte mediante la quale il mondo si spiega ad ogni coscienza così nettamente come soltanto la più profonda filosofia potrebbe spiegarlo al pensatore astratto» (*Ivi*, p. 249); e Beethoven, nel centenario della nascita, è celebrato come colui che

Il testo poetico del *Crepuscolo degli dei* fu tuttavia il primo a essere scritto: deriva, infatti, dalla «grande opera eroica in tre atti» *La morte di Sigfrido* abbozzata da Wagner nel 1848. L'attuale libretto si deve al rifacimento del 1852, ma cominciò a essere musicato solo a partire dall'ottobre del 1869. La partitura fu poi terminata cinque anni dopo, nel novembre 1874. Ventisei anni separano quindi l'originaria *Morte di Sigfrido* dal compimento del *Crepuscolo degli dei*.

> Nell'intervallo, Wagner aveva ufficialmente ripudiato il genere dell'opera – con le sue strutture, le arie i duetti i terzetti, le frasi cantabili periodiche e simmetriche, le canzoni strofiche, i cori cerimoniali, le processioni – per accedere al *Musikdrama*: dialogo musicale continuo, in tempo reale, che si svolge da se stesso senza simmetrie preordinate, su una rete sinfonica di motivi intrecciati ed elaborati.[6]

Quando fu concepita, l'opera s'inseriva nel filone dei lavori degli anni Quaranta, conservando diversi tratti in comune con le precedenti *Tannhäuser* e *Lohengrin:* ambientazione medievale, vicenda leggendaria (con protagonisti umani che agiscono in un quadro storico-sociale, ma con apporti sovrannaturali) e presenza del coro e di numeri chiusi (canzoni, ballate, giuramenti, pezzi d'insieme, cerimonie, marce). Drammaturgicamente, insomma, persistevano evidenti legami con i modelli franco-italiani del primo Ottocento.

> Solo in seguito – nel tentativo di esprimere i nuclei della riflessione politico-filosofica degli anni 1849-1951 – Wagner reinterpreterà questa vicenda come punto di caduta di un nodo drammatico e concettuale espresso nella storia del furto dell'oro, della dialettica fra amore e potere, della maledizione di Alberich e della tragedia di Wotan: donde la continuazione a ritroso del ciclo.[7]

Inserita l'opera eroico-leggendaria all'interno di una ben più ampia vicenda mitica, al momento di metterla in musica Wagner, pur avendo ormai alle spalle lavori di estremo radicalismo, non sconfessa, ma anzi rispetta «una gran parte degli *input* strutturali che il suo vecchio testo gli forniva».[8] Il che ovviamente sorprende, al punto che talvolta è stato considerato come

---

«doveva proclamare la profezia della più interiore visione musicale del mondo» (*Ivi*, p. 248).

6 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola: il crepuscolo degli dei*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2009, pp. 12-26: 12.

7 *Ivi*, p. 15.

8 *Ivi*, p. 17.

un difetto estetico.[9] Come sostiene invece Zoppelli, «se Wagner decise di non cancellare le tracce di quel primitivo stadio 'operistico', lo fece a ragion veduta: lo fece precisamente perché aveva bisogno, qui, di un'*opera* e della sua peculiare drammaturgia».[10]

Si è visto come nella *Valchiria*, che prendeva a modello la tragedia classica, il conflitto non era fra buoni e cattivi, bensì fra esseri irretiti in una situazione intrinsecamente malata. Nella fiaba di *Siegfried* i cattivi erano presenti nella funzione di ostacoli da superare; e il loro fallimento era determinato sin dall'inizio. L'opera dei primi decenni dell'Ottocento (il cui taglio è desunto da generi romantici minori come il dramma borghese e il *mélo*) mette invece in scena l'inutile battaglia fra un giovane eroe e un rivale senza scrupoli che detiene, grazie alla violenza e all'inganno, le leve del potere. E l'eroe, idealista e ingenuo, è regolarmente stritolato: «L'opera romantica è una macchina per distruggere i tenori – e con essi, ogni sogno giovanile d'amore, di virtù, di bellezza».[11]

Finché resta vicino a quella natura con cui vive in simbiosi, Siegfried non teme né i draghi né le cortine di fuoco né le insidie dei malvagi. Privo com'è di qualsiasi strumento di lettura della realtà, diventa tuttavia vulnerabile non appena se ne allontana: «Solo un nemico può avere ragione di lui, il peggiore di tutti, il più subdolo e pericoloso: la società umana. Allontanandosi dalla natura per recarsi nella Babilonia urbana […], l'eroe cade dritto nella trappola».[12]

Sia gli dei che la natura primigenia sono assenti dalla *Götterdämmerung*, «la giornata senza luce che ci porta nel mondo cintato, duro, opprimente della civiltà, nel grigiore di intrighi la cui meschinità basta tuttavia a intaccare e far naufragare i grandi sogni di eroismo e libertà, a minare gli ideali di amore, fedeltà, memoria, purezza».[13] La reggia dei Ghibicunghi è un'immagine di quella società falsa e corrotta che il Wagner degli scritti zurighesi condanna senza appello, e di cui l'opera 'alla moda' è lo specchio. Nulla meglio delle sue convenzioni può dunque servire a rappresen-

9 «*Il crepuscolo degli Dei* – scrive ad esempio George Bernard Shaw – è tutta una grandiosa opera nel senso generico della parola. In essa avrete, se ne sentivate la mancanza, il coro schierato in gran parata sul palcoscenico, […] grandiosità teatrali che ricordano Meyerbeer e Verdi; *pezzi d'insieme* per tutte le prime parti in riga» (G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., p. 67).

10 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 18.

11 *Ivi*, p. 19.

12 *Ibid*.

13 E. Fava, *Presagio e memoria*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2016, pp. 201-214: 202.

tare il mondo ipocrita e degenerato in cui Siegfried si trova irretito. Ecco perché nel *Crepuscolo degli dei* alla sottigliezza della tecnica motivica fa da contraltare il ricorso alle forme operistiche tradizionali, che affiorano non a caso in situazioni viziate dall'inganno: «La trappola in cui Siegfried cade è fatta di duetti e terzetti».[14]

Come le quattro scene del *Rheingold*, anche la struttura dell'ultima giornata, prologo e tre atti, riproduce quella dell'intero ciclo, prologo (Vigilia) e tre giornate. Il PROLOGO è a sua volta diviso in due momenti – uno notturno e l'altro diurno – ambientati entrambi sulla rupe delle valchirie. Nel primo entrano in scena le tre Norne (le figlie di Erda, equivalente scandinavo delle Moire greche o delle Parche latine) che tessono il filo del destino e narrano a turno il passato, il presente e il futuro, ricollegando gli eventi attuali alle loro premesse primordiali.

> Il mito degli dèi, quindi, è sì allontanato dall'azione visibile, ma al tempo stesso ne è la premessa; ciò che accade ora è conseguenza di ciò che avvenne un giorno. Presente ormai solo in forma di ricordo, trama il presente umano in modo sottocutaneo, scomparendo dalla scena e rifugiandosi nel tessuto strumentale, che riporta a galla tutto il passato in una sorta di vera e propria congestione di motivi e varianti.[15]

Il breve Preludio che apre la *Götterdämmerung* comincia riprendendo il motivo del Risveglio di Brünnhilde con cui, nel terzo atto del *Siegfried*, si schiudeva «l'aurora dell'età aurea» celebrata da Nietzsche. Ma adesso il tema si ripresenta iperbemollizzato tramite l'abbassamento di un semitono, come se il sole si velasse;[16] e alla seconda triade – nel punto in cui entravano le sei arpe con i loro scintillii – si agganciano ora i motivi della Natura e dell'Ondeggiamento, dai quali la vicenda e la musica del *Ring* hanno avuto origine e sui quali troveranno il loro epilogo. Anch'essi appaiono trasposti dal Mi bemolle maggiore originario al più fosco Do bemolle maggiore, segno che la freschezza e l'innocenza di un tempo sono ormai perdute:

> La prima pagina del Prologo (*Vorspiel*) fissa già nell'orchestrazione gli elementi cosmici del dramma. Nelle prime tre misure si condensa quasi una microdrammaturgia in cui si affiancano, mediante i timbri strumentali, idee conduttrici in cui tutta *Götterdämmerung* trova la sua essenza: la natura, l'illusione d'innocenza, il destino, l'elegia luttuosa. Nella bt. 1, pilastro sonoro, armonico

14 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 19.
15 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., pp. 203-204.
16 Alle originarie triadi di mi minore e Do maggiore subentrano quelle di mi bemolle minore e Do bemolle maggiore.

e timbrico sono i 4 corni in FA, che realizzano l'accordo di mi bemolle minore. Sono il simbolo della natura che rinvigorisce, allieta e seduce con lontani miraggi, con colori e profumi, freschezza e incantesimo. Qui però, nell'accordo minore, la natura è rannuvolata e ombrosa. Il romanticismo musicale austro-tedesco, da Weber a Schubert a Mendelssohn sino a Schumann, offre a Wagner questa voce affascinante […]. Nella bt. 2, modulando a Do bemolle maggiore, entrano il primo e il secondo dei 3 fagotti in organico, i 3 flauti, e un gruppo di ottoni di grande rilievo nell'orchestra wagneriana: le 2 tube tenori in Si bemolle, le 2 tube basse in Fa, la tuba contrabbassa in Do. Così si addensa in forte dialettica l'opposizione tra illusione d'innocenza e destino. Nella bt. 2 ha inizio anche il disegno arpeggiato dei violoncelli (*Wellen-Motiv*), preso dalle viole a metà della bt. 3. Nello stesso momento in cui il *Wellen-Motiv* passa dai violoncelli alle viole, i 3 clarinetti in Si bemolle e il clarinetto basso avviano il *Natur-Motiv*.[17]

Poi il motivo del Risveglio riprende, ma è subito avvolto dalla luce ancor più crepuscolare del tema di Erda (variante in minore di quello della Natura).[18] La terza e più sfolgorante ripresa è infine amputata sul nascere e annodata al tema del Fato, l'infausto ed enigmatico motivo su cui Brünnhilde si era presentata a Siegmund come messaggera dell'aldilà. Riportato alla cupezza della strumentazione originaria (tube wagneriane), quest'ultimo si aggancia al motivo del FILO DEL DESTINO (una variante dell'Ondeggiamento, trasformato in un intreccio di linee per moto contrario con armonie spesso dissonanti) [ESEMPIO 101] che inizia a scorrere agli archi con sordina e avvolge di una tinta cinerea i temi via via evocati. In unione o in alternanza con questo nuovo *Leitmotiv*, i motivi del Fato e del Presagio di Morte creano dei *refrain* testuali/musicali che scandiscono il passaggio del filo da una sorella all'altra, affinché ciascuna prosegua il racconto («Fila, sorella, e canta!»).

Per le Norne wagneriane, infatti, «filare e cantare» (*spinnen und singen*) fanno tutt'uno: l'atto del raccontare coincide col tessere, coll'intrecciare la fune d'oro […]. L'uso di metafore tessili, quando si tratta dell'arte del racconto, non è certo una novità: parliamo correntemente della 'trama' di un romanzo, ci lagniamo di narrazioni 'senza filo' logico, apprezziamo la destrezza di un 'intrigo narrativo', ci avviciniamo trepidanti al *dénouement* di un dramma – lo 'scioglimento dell'intreccio' – e così via. Meno ovvio il fatto che, nella scena

17 Q. Principe, *Morte della musica-cosmo*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2013, pp. 145-197: 189.

18 La modulazione è stavolta da mi bemolle minore a re bemolle minore, «secondo un rapporto tonale che allude, nell'ambito del modo minore, al rapporto che nel modo maggiore esiste tra l'inizio e la fine dell'intero *Ring*» (*Ivi*, p. 185).

> delle Norne, potremmo veder rappresentata anche la peculiare tecnica di narrazione *musicale* scelta da Wagner per il suo *Ring des Nibelungen* […]. Nelle partiture della Tetralogia, Wagner si impegna appunto a 'continuare a filare' una manciata di motivi fondamentali: come una quarta Norna, narra il mito nibelungico sviluppando questi motivi in lunghi, cangianti fili musicali, tesi dal *Rheingold* fino alla *Götterdämmerung*. Il risultato è un fitto ordito orchestrale di 'fili conduttori' (i famosi *Leitmotive*) che funzionano per l'ascoltatore come fili d'Arianna nel labirinto, connettendo le tre dimensioni del tempo della rappresentazione: l'orchestra wagneriana narra infatti ora 'al passato' (reminiscenza), ora 'al presente', ora 'al futuro' (anticipazione), assumendo su di sé i tre diversi ruoli che spettano alle altrettante Norne del prologo […]. Su queste premesse, il tessuto musicale del *Ring* acquista le caratteristiche di un 'intreccio' sinfonico che – come una 'rete' avvolgente – garantisce al tutto un notevole grado di coesione, di unità interna.[19]

Nei singoli quadri incorniciati dai suddetti *refrain* – ai cui elementi costitutivi si aggiunge talvolta una discesa cromatica in accordi affine al motivo 'crepuscolare' che aveva accompagnato l'avvizzire degli dei una volta privati delle mele di Freia – le Norne raccontano a turno il passaggio dallo stato di natura originario alla civiltà dell'uomo, ossia il trauma preistorico le cui apocalittiche conseguenze conducono infine alla rottura del filo e allo smarrimento del loro sapere. Sono loro a narrare (solo ora) del primo sfregio alla natura incontaminata compiuto da Wotan allorché recise il ramo del frassino per ricavarne la lancia e incidervi i patti, provocando il disseccamento e la morte dell'albero e dell'intera foresta. E in orchestra si susseguono frammenti dei motivi mitici del Frassino del Mondo (viole e clarinetti), del Walhalla (corni), della Lancia (fagotti, violoncelli e contrabbassi), di Erda e del Crepuscolo degli Dei (sulle parole della prima Norna: «Nel lungo corso dei tempi / il taglio inaridì la selva»), della Potenza degli Dei (violoncelli e contrabbassi), ancora del Walhalla (quando la seconda Norna racconta dell'ordine, dato da Wotan agli eroi della rocca, di tagliare a pezzi il tronco e i rami disseccati del frassino) e, infine, della Lancia, della Potenza e del Crepuscolo degli Dei quando la visione della terza Norna si volge al futuro e spalanca un catastrofico scenario:

> Si innalza la rocca,
> fatica dei giganti:
> con la sacra schiera
> degli dèi e degli eroi

19 R. Pecci, *«La fune allaccio e canto»: Wagner, la quarta Norna (note sull'introduzione orchestrale alla* Götterdämmerung*)*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2009, pp. 47-51: 47-49.

siede Wotan là nella sala.
Di infranti ceppi
alta catasta
si ammassa enorme
intorno alla reggia:
quello era il frassino un tempo!
Arde la legna
sacra in un chiaro incendio,
distrugge la vampa
vorace la splendida sala,
ecco, la fine degli eterni
dèi eterna albeggia (*Götterdämmerung*, Prologo)

Il secondo e più breve 'giro' – in cui i *refrain* si riducono al solo Presagio di Morte – è nel segno del fuoco, con varianti del tema di Loge e ulteriori e sempre diverse riproposizioni del motivo della Potenza degli Dei: vi si narra infatti della rupe di Brünnhilde e, nuovamente, del rogo che tutto consumerà. Il tema dell'Anello incombe, infine, nell'ultima e ancor più breve serie di strofe, allorché si racconta di Alberich e dell'altro, ancor peggiore stacco dalla natura.

> Il numero tre comanda interamente la costruzione strofica. Le tre norne si lanciano la corda e si passano la parola, nello stesso ordine, per tre volte; il che dà nove strofe, di lunghezza più o meno regolare a ogni serie di tre, benché decrescente dall'una all'altra delle tre serie […]. Anziché la gioia e l'attività ingenuamente fisiche delle ondine e delle valchirie, nel tessuto musicale si riflette la 'scienza' grandiosa e triste delle norne, dove la visione sola si muove; vi passano richiami e variazioni leitmotiviche differenti quanto le circostanze e i personaggi che si susseguono nelle parole […]. Ma tutto il discorso non si dispiega che all'interno dei quadri aperti e chiusi da ogni strofa […]. È soprattutto l'organizzazione musicale di queste aperture e chiusure – delle nove strofe come delle tre serie – ad avvicinarsi a una regolarità che possiamo chiamare iterativa […]. Tuttavia, se la prima serie, con la sua ampiezza articolata presuppone un tempo iterativo, l'accorciamento progressivo e l'impoverimento delle transizioni nelle due serie seguenti annunciano la rottura che si avvicina.[20]

Com'era già accaduto alla loro madre Erda, l'antica sapienza delle Norne si offusca con il precipitare degli eventi («Io nulla più scorgo: / i fili della fune / più non ritrovo; / si aggroviglia l'intreccio»). Ed ecco che all'inizio della nona strofa la corda, troppo tesa, si spezza, mentre il tema della

20 F. Orlando, *La fine della preistoria nella musica del* Ring*: figlie del Reno, valchirie, norne*, cit., p. 676.

Maledizione irrompe in orchestra. Immediatamente prima si erano uditi il tema della Spada e frammenti del Corno di Siegfried, come a suggerire che a essere in pericolo è proprio l'eroe, nelle cui mani si trova adesso il terribile anello. Costernate, le sorelle uniscono le loro voci in un trio all'unisono e si aggiungono alla tromba bassa per completare il tema della Maledizione («L'eterno sapere è finito! / Al mondo ormai più nulla / annunciano le sagge»). Quindi, sul motivo del Sonno Magico, tornano alla madre, sprofondando per sempre negli abissi.

Dileguatesi le tre figlie di Erda, un interludio strumentale descrive il progressivo albeggiare, mentre dalla loro alcova fuoriescono Siegfried e Brünnhilde, raggianti di felicità e pronti a riprendere il loro dialogo amoroso. Una lunga linea melodica dei violoncelli soli, che funge da 'sipario' musicale fra le due metà del prologo, è inframmezzata dalla genesi graduale, ai corni, di un nuovo motivo associato a Siegfried [ESEMPIO 102]. Egli è diventato uomo e si è trasformato in un nobile cavaliere in lucente armatura, mentre Brünnhilde subisce la trasformazione da dea guerriera a fragile donna innamorata. Ecco quindi germogliare ai clarinetti e agli archi, e subito salire in ondate in un appassionato sviluppo, il *Leitmotiv* di BRÜNNHILDE DONNA MORTALE [ESEMPIO 103]: è la seconda filiazione, dopo la sublime melodia della Redenzione, del motivo del Vincolo d'Amore cantato da Fricka nel *Rheingold*; ed è anch'esso contrassegnato – dopo un sinuoso gruppetto dal quale la melodia si slancia verso l'acuto con un salto di sesta – dalla flessione discendente di settima tipica dei temi amorosi wagneriani. A quest'ammaliante motivo è affidato un *crescendo* mozzafiato che prepara l'irrompere del *Leitmotiv* prima annunciato in forma embrionale, ossia quello dell'EROISMO DI SIEGFRIED che esplode nel *fortissimo* degli ottoni all'apparire dell'eroe in armi. Il nuovo tema non è che una versione massiccia e imponente del motivo del Corno, chiamata «a dipingere un personaggio più maturo e risolto rispetto al Siegfried fanciullesco della seconda giornata».[21]

Sulle prime parole di Brünnhilde, ai nuovi temi associati ai due personaggi si aggiunge il motivo dell'AMORE EROICO (legni, corni, violini e viole) [ESEMPIO 104], volitiva variazione del tema del Tesoro del Mondo cantato dalla valchiria nel duetto finale del *Siegfried*. Allo stato d'animo in cui si era conclusa la giornata precedente ci riporta, infatti, questo secondo duetto, il cui fittissimo intreccio sinfonico è sostenuto dai tre nuovi motivi

21 R. Pecci, *"Götterdämmerung", libretto e guida all'opera*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2009, pp. 53-140: 59.

e da reminiscenze tematiche di quell'amoroso finale, in varianti e timbri sempre cangianti.

> Sono gli ultimi istanti in cui i due 'eredi del mondo' sono felici insieme, in cui i loro temi si intrecciano, da un lato le fanfare di Siegfried, dall'altro il clarinetto flessuoso e vibrante che fa da alter ego a Brunilde: lo strumento caro agli amori del teatro mozartiano sostituisce qui gli ottoni bruniti e solenni che l'avevano ritratta come valchiria. Questo è l'ultimo momento di accensione e di entusiasmo sincero.[22]

Siegfried si accinge ad abbandonare la vetta sacra all'amore per recarsi nel mondo alla ricerca di nuove imprese eroiche. Si congeda quindi temporaneamente da Brünnhilde donandole come pegno d'amore l'anello che ha sottratto al drago. Egli non ne conosce la storia e il potere, ma la donna che lo accetta e se l'infila al dito pecca di amnesia (dell'anello maledetto il padre Wotan le aveva infatti raccontato in *Die Walküre*). In cambio, Brünnhilde cede Grane a Siegfried, su reminiscenze della Cavalcata. Il destriero ha perduto il potere di volare «ardito nel vento», ma seguirà l'eroe ovunque vorrà condurlo. «Ricorda i giuramenti / che ci uniscono, / la fedeltà ricorda, / nostra forza, / e l'amore ricorda, / nostra vita» gli dice la donna prima dello scambio dei doni (sul suo nuovo tema di Donna Mortale unito al motivo dell'Amore Eroico), stringendolo poi in un abbraccio sul tema superbo dell'Eredità del Mondo. Rimarrà ad aspettarlo sulla rupe protetta dal fuoco, mentre l'eroe si accinge ad allontanarsi avido di nuove imprese.

> In sella al tuo cavallo,
> difeso dal tuo scudo,
> io non mi credo più Siegfried;
> non sono che il braccio di Brünnhilde! (*Götterdämmerung*, Prologo)

Su queste parole torna ai legni il motivo della Missione di Siegfried, cui è affidata la conclusione della scena. Sulle ultime battute del dialogo, il «bel tema, lieto e consapevole di sé, fervido e sicuro come un inno»[23] si alterna con i tre nuovi *Leitmotive* del prologo; poi, quando Siegfried e Brünnhilde uniscono le loro voci in un vero e proprio duetto, amplia la sua arcata melodica e domina la scena musicale. Trionfo e malinconia si compenetrano in questo sublime canto d'addio. Alle soglie dell'abisso, le voci si sovrappongono in un'espressione di unanime concordia: i due amanti

22 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 204.
23 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 287.

cantano a gola spiegata la loro felicità, finché l'ultimo acuto 'risolve' nel travolgente attacco dell'interludio sinfonico.

In questo grande episodio che conduce direttamente al PRIMO ATTO, conosciuto come *Viaggio di Siegfried sul Reno*, Wagner ritrova il piacere di una logica strumentale in cui si dipanano catene di motivi combinati:

> Questo nuovo tipo di scrittura, assai sviluppato nella *Götterdämmerung*, fa sì che il rapporto fra motivi e azione scenica sia meno strettamente semantico e più costruttivo (una serie di motivi, certo collegati al nucleo concettuale della scena, vengono montati a formare uno sviluppo sinfonico di lunga gittata).[24]

Il brano si articola in due parti, una 'di fuoco' e l'altra 'di acqua'. Nella grandiosa luminosità iniziale si combinano, in squilli in *ff* di ottoni e legni, i motivi dell'Eroismo e della Missione di Siegfried, quindi, ai legni e ai violini, quelli di Brünnhilde Donna Mortale e del Saluto d'Amore. Poi la piena orchestra si placa, e mentre l'eroe si allontana e Brünnhilde lo segue con lo sguardo, il motivo della Donna Mortale (al clarinetto basso) si alterna con il Corno di Siegfried che squilla in lontananza. Il tema risoluto della Decisione d'Amare introduce quindi un'ampia e scoppiettante sezione centrale in cui Wagner si diverte a combinare nelle sonorità di archi, legni e corni, con una *verve* contrappuntistica memore dei *Maestri cantori*, il motivo del Corno con una variante del tema di Loge (Siegfried sta oltrepassando a ritroso la cortina di fuoco). Poi torna la piena orchestra e, con una modulazione improvvisa da Fa maggiore a La maggiore, dilagano in *fortissimo* i motivi della Natura e dell'Ondeggiamento. Con lo scorrere del gran fiume ha così inizio la seconda parte. Poco dopo, con una svolta tonale ancora più brusca, l'Ondeggiamento è ricondotto al Mi bemolle originario e sovrapposto dapprima al tema calante del Crepuscolo degli Dei – l'emblema musicale per eccellenza della *Götterdämmerung* –, poi di nuovo alla Natura Primordiale e infine all'esultante Canto di Gioia delle Figlie del Reno (con un accenno della tromba bassa alla fanfara dell'Oro). Ma quale sia la meta finale del viaggio lo suggerisce l'ultima sezione dell'interludio, dove s'infiltrano timbri distorti e illividiti – del tipo di cui Mahler saprà far tesoro – e presaghe armonie dell'antinatura, sul progressivo diradarsi delle sestine dell'Ondeggiamento. Ed ecco che sopraggiungono, uno dopo l'altro, il motivo malefico dell'Anello e quello dolente della Mancanza d'Amore

24 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 24. Valgono comunque le considerazioni di Adorno sul prevalere della logica della sequenza rispetto allo sviluppo in senso beethoveniano.

(entrambi ai legni), poi la sinistra fanfara dell'Oro (ai corni e alla tromba bassa) e infine, *piano* agli ottoni, il *Leitmotiv* del Potere dell'Anello.

> Il discorso ci ha così portati già dentro al I atto, che prosegue il Prologo senza soluzione di continuità e che proprio per questa contiguità ci fa misurare l'abisso che separa il mondo mitico delle Norne e quello gioioso della rupe incantata dalla reggia tetra dei Ghibicunghi, dove i tre fratelli sembrano come spenti e senza alcun legame affettivo.[25]

Il re dei Ghibicunghi Gunther e la sorella Gutrune, figli gemelli dei defunti Gibich e Grimhild, sono infatti – per la prima volta nel *Ring* – due personaggi scialbi. E da questo momento la musica s'immiserisce, si fa più prosaica e opaca, priva di smalto, marcando la distanza tra un mondo illuminato dall'amore e dall'eroismo e la meschinità dei piccoli uomini che tramano per il potere. I due fratelli non sono che deboli pedine manovrate dal fratellastro HAGEN, ch'altri non è se non il figlio di Alberich concepito senza amore e 'benedetto' da Wotan nel secondo atto della *Valchiria*. A differenza di Alberich o di Hunding, ai quali possiamo concedere un minimo di comprensione, o di Mime, la cui malvagità è sostanzialmente innocua, Hagen risponde alla tipologia melodrammatica dell'antagonista: è un vero malvagio d'opera.

> Hagen, il figlio nato dallo stupro commesso da Alberico sulla madre di Gunther e Gutrune, è la rappresentazione di quella che i tedeschi chiamano *Schadenfreude*, la gioia dei mali altrui, che per lui non è un sentimento transitorio, ma un obiettivo esistenziale: la rovina di chi è felice è l'unico scopo della sua vita indesiderata e odiosa a lui medesimo, come dirà nel colloquio col padre («odio chi è felice, e non ho mai gioia»).[26]

Il suo motivo [ESEMPIO 105], esposto inizialmente dagli archi nel registro grave, è un semplice intervallo discendente che lega due note dal carattere marcato («Poco, pochissimo: ma il male assoluto non ha bisogno di tante *nuances*»).[27] Desunto dalle note superiori dei primi due bicordi del motivo dell'Anello, rimane riconoscibile grazie all'icastica configurazione ritmica delle due note, mentre l'ampiezza dell'intervallo varia secondo le circostanze, a significare la doppiezza e la capacità manipolatoria del personaggio. Ad apertura di sipario è una terza minore, poi una settima, poi ancora – nel canto di Gunther che lo chiama per nome – una quinta giusta: e qui

25 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 204.
26 *Ibid*.
27 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 23.

finisce per confondersi con la cellula più prolifica dello Scopo della Spada (generatrice, fra gli altri, del motivo del Corno di Siegfried). Nella reggia, insomma, Hagen appare innocuo e integrato nel contesto. Più tardi, invece, quando resterà solo e in un torvo monologo getterà la maschera, l'intervallo si muterà in un diabolico tritono, rivelando il suo volto inquietante e minaccioso. Assai significativo è poi il modo in cui il motivo penetra nel tessuto musicale dell'opera, diramandosi come una ragnatela in tutta la partitura e permeando dei suoi intervalli discendenti molti dei nuovi *Leitmotive* della *Götterdämmerung*, «come a smascherare il fatto che tutto ciò che avviene è da lui pilotato».[28]

Al tema di Hagen si affianca subito, alle trombe e ai tromboni, il cavalleresco motivo di GUNTHER, in ritmo puntato [ESEMPIO 106]; e Wagner attesta musicalmente la buona fede del sovrano facendo derivare da Erda, come quelli di tutti gli eroi, il suo *Leitmotiv*.

> Il motivo di Gunther ha l'aspetto esteriore dei molti temi eroico-tragici intonati dagli ottoni nel *Ring* […]: quello della Stirpe dei Velsunghi, e il motivo delle Valchirie, l'Annuncio di morte, il motivo stesso di Siegfried. Tuttavia, quello di Gunther è suonato frettolosamente da trombe e tromboni, e manca del peso specifico, della profondità che invece connota tutti i suoi simili – quasi ad anticiparci quale sia la reale caratura dell'uomo, una sorta di sovrano del 'vorrei ma non posso' che sarà facile preda dei raggiri di Hagen.[29]

Su questi due temi si avvia il dialogo, in una scrittura a prevalenza di archi con punteggiature dei fiati la cui economia di mezzi si pone in netto contrato con la densità sinfonica del Prologo. Hagen afferma che alla gloria dei sovrani Ghibicunghi manca ancora qualcosa: «Nella matura forza dell'estate / vedo la stirpe di Gibich, / te, Gunther, non sposato, / te, Gutrune, senza sposo». Suggerisce allora quale sposa di Gunther «la più splendida al mondo delle donne», Brünnhilde, che dimora sulla rupe protetta dal fuoco. Racconta quindi le gesta di Siegfried, «l'imbattibile eroe» capace di oltrepassare quella barriera. Sarà costui a conquistare la sposa a nome di Gunther, una volta che il sovrano gli avrà concesso la mano della sorella Gutrune. Man mano che il racconto procede, un'orchestra assottigliata nei timbri e nelle dinamiche tira fuori per accenni, uno dopo l'altro, i motivi della Cavalcata, del Fuoco Magico, dell'Uccello del Bosco, dell'Eroismo dei Velsunghi, del Possessore della Spada, del Drago, dell'Anello, di Fafner, della Mancanza d'Amore, dell'Oro, del Potere dell'Anello. È però

28 *Ibid*.
29 R. Pecci, *"Götterdämmerung", libretto e guida all'opera*, cit., p. 67.

evidente come Hagen, e con lui i *Leitmotive* chiamati in causa, filtrino le informazioni riguardanti Siegfried e Brünnhilde: non viene celato il fatto che Siegfried sia il solo capace di oltrepassare la cortina di fuoco, ma si nasconde che l'abbia già fatto, così come non si fa cenno ai preesistenti rapporti amorosi fra i due.

> È lui, pur fratello illegittimo, che gestisce il potere […] nella reggia dei Ghibicunghi; è sempre lui che possiede un altro elemento essenziale […] della gestione del potere, il controllo dell'informazione: al corrente di tutti gli antefatti, distribuisce solo quel tanto di notizie che gli permette di tessere la tela dell'inganno.[30]

Quando Gutrune gli domanda come possa riuscire a legare a sé Siegfried, violini e clarinetto espongono il motivo della SEDUZIONE, poi intonato dallo stesso Hagen nella sua risposta («Ricorda il filtro nello scrigno; confida in me, io l'ho trovato») [ESEMPIO 107]. La cellula iniziale – un'*amorosa* caduta di settima seguita da due intervalli cromatici ascendenti – riconduce al contrassegno di Hagen ed è al contempo una variante della prolifica cellula dello Scopo della Spada. Hagen suggerisce di far bere all'eroe un filtro che avrà il potere di farlo innamorare perdutamente, facendogli al contempo dimenticare qualsiasi altra donna incontrata prima. E qui la sua voce si fa subdola e insinuante, mentre in orchestra si susseguono il motivo della Seduzione ai violini, quello dell'Elmo Magico nel timbro arcano dei corni con sordina (accompagnato dalle volute ascendenti del tema di Freia ai violoncelli) e infine, in una formazione cameristica di viole e violoncelli in *pianissimo*, il motivo della POZIONE [ESEMPIO 108] che da quello deriva.

> Il motivo dell'elmo magico e quello del filtro magico sono riferiti uno all'altro attraverso la somiglianza armonica: gli stessi accordi appaiono (trasposti) con una diversa successione […]. Tanto il motivo dell'elmo quanto quello del filtro sono motivi dell'inganno ed entrambi vengono caratterizzati da sorprendenti collegamenti di accordi che appaiono come enigmi musicali.[31]

In quello stesso momento, il Corno di Siegfried si fa udire in lontananza dal Reno: l'eroe sta per giungere alla reggia dei Ghibicunghi e l'orchestra ne riprende il gioioso motivo giovanile, sviluppandolo agli archi. Segue un crescendo di eccitazione febbrile, sui reiterati squilli del corno che Wagner vuole dietro la scena per simulare un suono che via via si avvicina. Hagen

30 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 23.
31 C. Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, cit. p. 110.

si dirige in fretta sulla sponda del fiume e riferisce di scorgere una barca che avanza controcorrente con, a bordo, un uomo e un cavallo: non può che essere Siegfried (e qui il Canto di Gioia delle Figlie del Reno risuona distorto e incorniciato dalla sua controparte malefica, ossia il Potere dell'Anello). Quando infine l'eroe ormeggia la barca e Hagen lo saluta con affettata cordialità («Salve! Siegfried salve, eroe diletto!»), il crescendo sfocia in un tremendo ingresso: su un colossale rullar di timpani, i tre tromboni all'unisono scagliano in *fortissimo* il tema della Maledizione. «È il saluto dell'odio, della frode; è l'accoglienza rituale del Male».[32]

Nella *Götterdämmerung* Siegfried non è più un ragazzo selvatico, ma un nobile cavaliere. E quand'egli si presenta al re dei Ghibicunghi offrendogli a scelta guerra o amicizia, la possanza del motivo eroico che aveva annunciato la sua venuta al mondo sin dalla *Valchiria* – e che adesso risuona perentorio nei quattro corni all'unisono – rende evidente, nel confronto ravvicinato, la distanza abissale che lo separa da Gunther e dal suo fragile motivo, nonostante la comune derivazione. Quando poi Gunther gli porge un cordiale benvenuto da amico, agli archi si espande la nobile linea melodica del tema dell'AMICIZIA [ESEMPIO 109], saturata tuttavia dalla cellula di Hagen (qui in rassicuranti salti discendenti di quinta, ma sempre riconoscibile nel suo contrassegno ritmico).

Lo scambio di convenevoli prosegue su ininterrotte successioni e combinazioni di motivi che sarebbe lungo e compilativo illustrare in dettaglio.[33] A Hagen che gli chiede del tesoro dei Nibelunghi di cui corre voce che egli sia padrone, Siegfried risponde – su una distorsione del Canto di Gioia delle ondine al clarinetto basso e ai fagotti, combinata con il tema dei Nibelunghi alle viole – di averlo lasciato in una caverna dove un tempo lo custodiva

32 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 293. Scrive Gianni Ruffin: «Che il reale col quale Siegfried è successivamente chiamato a misurarsi, con opposti risultati, si concretizzi nell'antagonismo dapprima di un drago, Fafner, e poi d'un essere umano, Hagen, è parallelismo […] che assume contorni emblematici ove si accetti di prendere in considerazione che è Wagner stesso a definirne la contiguità, mobilitando, nella delineazione sonora di entrambi i due antagonisti dell'eroe, il lemma sonoro del tritono […]: che nel primo caso l'eroe vinca, soccombendo invece nel secondo, non starà forse a significare che la minaccia rappresentata dal mostro era, per così dire, fiabescamente sterilizzata in quanto avulsa dalla dimensione della "realtà vera e propria" entro la quale vive, per contro, Hagen?» (G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., pp. 183-184).

33 Ad esempio, sulle parole di Siegfried in risposta all'ospitalità offertagli da Gunther («Non paese, non popolo ti offro») si addensano in sole quindici battute reminiscenze dei motivi di Gunther, dell'Eroismo dei Velsunghi, dell'Estasi d'Amore, della Fusione della Spada, del Possessore della Spada e dell'Amicizia.

un drago (il cui motivo affiora ai corni, fagotti e clarinetto basso) e di aver portato con sé solo la maglia d'acciaio che tiene appesa alla cintura, ma di cui ignora la forza. Dalla risposta di Hagen – sul motivo dell'Elmo Magico – veniamo a conoscenza di un altro potere di quell'oggetto, di cui proprio Siegfried farà presto uso:

> È il magico elmo, lo conosco,
> dei Nibelunghi fatica laboriosa:
> serve, se te ne copri il capo,
> a mutarti in qualsiasi forma;
> desideri un luogo lontanissimo,
> lì ti rapisce a volo (*Götterdämmerung*, I, 2)

Quanto all'anello – continua Siegfried – «una donna sublime lo ha in custodia»: e flauti, oboi e clarinetti fanno riudire, *piano*, il motivo dell'Amore Eroico. «Non fare, Siegfried, scambi con me» – replica Gunther sul tema dell'Amicizia che risuona agli archi – «Senza compensi volentieri ti servo». Quindi, richiamata da Hagen, rientra in scena GUTRUNE con la bevanda drogata da offrire all'ospite, mentre i legni espongono il suo motivo dolce e aggraziato [ESEMPIO 110]. Wagner conferisce tratti di tenera ritrosia al personaggio: «In lei non v'è male – scrive Newman – e nemmeno forza: è soltanto una creatura gentile presa nella rete di Hagen, che se ne serve per i suoi perfidi disegni».[34] Degli intervalli di Hagen è permeato il suo *Leitmotiv*, diatonico e per terze nelle prime due battute, languidamente cromatico nelle successive. In questa seconda parte esso si confonde col motivo della Seduzione (svelando come dietro la dolcezza carezzevole si celi un inganno), mentre nelle prime battute si riconosce distintamente quella cellula dello Scopo della Spada con cui lo stesso contrassegno di Hagen, nella versione 'addomesticata' del salto di quinta, coincide. Ancora una volta il motivo del «grande pensiero» di Wotan si rivela inesauribile matrice leitmotivica – nella *Götterdämmerung* come prima in *Siegfried* – sia riguardo a ciò che asseconda il progetto del dio, sia relativamente a ciò che gli si oppone: così come abbiamo visto scaturire dalla cellula dello

34 E. Newman, *Le opere di Wagner*, cit., p. 656. Il candore di Gutrune è comunque relativo, come sottolinea Elisabetta Fava: «Il tema affettuoso di Gutrune addolcisce l'atmosfera, ma senza possedere lo slancio vitale dei grandi temi amorosi di Freia, di Sieglinde, tantomeno di Brunilde; né potrebbe esserci slancio in un episodio che si fonda interamente sulla frode: Hagen ne è il tessitore principale, indubbiamente, ma Gutrune accetta di conquistare l'eroe con l'inganno, offrendogli una pozione magica, e Gunther avalla questo inganno allo scopo di ottenere a sua volta Brunilde» (E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 205).

Scopo della Spada, passando per il Corno e la Missione di Siegfried, sia il contrassegno di Alberich che la melodia della Vecchia Canzone di Mime, allo stesso modo vi si legano, in un inestricabile groviglio genealogico con l'opposta matrice dell'Anello, anche il motivo di Hagen e le sue molteplici derivazioni, dall'Amicizia alla Seduzione, da Gutrune ad altri *Leitmotive* che vedremo in seguito.

Accettando la bevanda offertagli da Gutrune, Siegfried beve al ricordo di Brünnhilde, mentre il clarinetto e l'oboe evocano con dolcezza struggente i motivi del Saluto d'Amore e dell'Eredità del Mondo. Affiora per un istante anche il tema del Risveglio di Brünnhilde, ma i suoi trilli si dissolvono in una conturbante successione motivica – Pozione ai corni con sordina, Gutrune ai legni e Seduzione ai violini – che accompagna il rapido offuscarsi della mente dell'eroe, ormai caduto nella rete di Hagen. L'ondata di cromatismi erotici che subito impazza ai violini e ai legni rivela il suo istantaneo innamoramento. Pur di ottenere da Gunther la mano di Gutrune, si dichiara quindi disposto a esaudire ogni suo desiderio: oltrepasserà il cerchio di fuoco e prenderà per lui Brünnhilde sulla rupe, assumendo le sembianze del sovrano grazie all'elmo magico. La richiesta di Gunther riporta in orchestra motivi ch'egli dovrebbe conoscere benissimo – Loge, Fuoco Magico, Uccello del Bosco –, ma la sua memoria è ormai offuscata, come dimostra il riaffiorare del tema della Pozione.

«Certo è strano – scrive Max Chop – che la chiave di volta dell'immane tragedia umana e divina sia qui affidata a questo *deus ex machina*».[35] Se poi s'interpreta l'espediente del filtro in chiave psicologica, l'innocenza di Siegfried può essere messa in discussione, come fa ad esempio Ruffin approfondendo un'intuizione di Teodoro Celli («È il mondo, che sopraffà Siegfried»)[36] e interpretando la trasformazione che l'eroe subisce alla corte dei Ghibicunghi alla luce della sua ipotesi narcisistica:

> Rispetto alla scena della scoperta di Brünnhilde, quello dell'oblio che *ex abrupto* subentra nella psiche di Siegfried durante il *Crepuscolo degli dèi* parrebbe un momento traumatico apparentemente analogo per dinamica (inteso cioè come *choc*) ma mosso in direzione inversa […]: tale da poter essere ipoteticamente razionalizzato come una riconversione dell'eroe, della sua energia libidica, verso se stesso ovvero come una regressione, una fuga dalla responsabilità dell'amore vero e dell'investimento oggettuale da esso comportato […]. Ebbene, ritengo lecito immaginare che, dal punto di vista di Siegfried […], l'alternativa rappresentata da Gutrune possa risultare allettante in singolar mi-

35 M. Chop, *L'Anello del Nibelungo di Richard Wagner*, cit., p. 184.
36 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 295.

> sura, dal momento che, dopo aver sperimentato con Brünnhilde una pur sublime carnalità (ma prospettata, in quanto amore vero, come alternativa secca rispetto al narcisismo), in Gutrune egli possa lecitamente immaginare d'ottenere un doppio vantaggio: quello egoistico del piacere carnale e quello narcisistico dell'omaggio adorante.[37]

Per Ruffin, Teodoro Celli «offre solo metà della spiegazione: non si chiede come sia possibile che il 'mondo' possa tanto agevolmente sopraffare tanto eroe».[38] Approfondendo invece la questione, egli finisce per compromettere la purezza mitica della figura di Siegfried: è a causa di «un ritorno del represso narcisistico», a suo dire, che l'eroe si lascia sopraffare da un reale che dovrebbe invece redimere. All'immagine ufficiale di Siegfried si sostituisce così una figura più problematica, affetta da un'umana nevrosi.

> In fondo, nel *Crepuscolo degli dèi*, Siegfried sarà da ritendersi come un giovanotto che si comporta da quello che è sapendo di esserlo (mentre, in superficie, sottraendogli responsabilità, i filtri giustificano la sua violazione del tabù della costanza amorosa, inaccettabile in un eroe) […]. Lo si è già detto […]. Ma vale qui enunciarlo *apertis verbis*: Siegfried è un uomo qualunque. A dirlo è senz'altro la sua piena demistificazione nel *Crepuscolo degli dèi* ma sono anche le tracce reticenti e le contraddizioni osservabili entro il *Siegfried*. Alla perturbante retorica che accompagna l'eroico immaginario iconico del giovanotto – una retorica cui il disincanto dei nostri tempi induce ad avvicinarsi in maniera salutarmente sospettosa, almeno da quando il prototipo del giovane intrepido bello alto biondo e con gli occhi azzurri ha lasciato qualche traccia nella memoria e nella coscienza storica di questo mondo -, è di gran lunga preferibile la demistificazione della psicoanalisi.[39]

Si condivida o meno questa interpretazione,[40] quel che è certo è che Siegfried, nella *Götterdämmerung*, è un eroe decaduto. Sebbene abbia compiuto il gesto fatidico di spezzare la lancia di Wotan, nessuna salvezza il mondo può più aspettarsi da lui.

«Per fratellanza di sangue / si giuri un patto!» esclama il giovanotto per rendere più saldo il suo legame con il re dei Ghibicunghi. E in orchestra ir-

37 G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., pp. 161-164.
38 *Ivi*, p. 167.
39 *Ivi*, pp. 174-176.
40 Zoppelli, pur definendola «convincente», ribadisce tuttavia che Wagner ha comunque fatto ricorso al filtro e l'ha caratterizzato musicalmente associandolo all'elmo magico. Lo stratagemma teatrale potrebbe allora simbolizzare, più che un'evoluzione psicologica, la capacità manipolatoria di un potere senza scrupoli, padrone delle risorse tecnologiche (Cfr. L. Zoppelli, *Le héros tragique et le héros stupide*, cit., p. 115).

rompono i motivi della Maledizione (alle tube) e della Lancia (ai tromboni), mentre si dà avvio al patto scellerato. Hagen, che di tutto è il perfido manovratore, riempie di vino un calice di corno; Siegfried e Gunther si feriscono al braccio con le loro spade (secondo il rituale barbarico che Wagner trasse dai poemi dell'*Edda*) e fanno colare il sangue nel calice, mentre alle trombe e ai tromboni risuonano i rispettivi motivi del Possessore della Spada e di Gunther; quindi pongono due dita sul corno che Hagen regge in mezzo a loro e intonano le formule melodiche del Patto di fratellanza di sangue, introdotte e inframmezzate dai motivi di Hagen e della Lancia in *fortissimo*. È questa la prima delle situazioni rituali improntate a una mistificazione di fondo (Siegfried è drogato dal filtro e Gunther ignora che Brünnhilde è già sposa di Siegfried) in cui Wagner ricorre deliberatamente alle forme operistiche tradizionali. Ciò è evidente già nel libretto, dove «serie di unità testuali metricamente parallele sono predisposte per consentire ai diversi personaggi di scambiarsi simmetricamente i materiali melodici, oppure di cantare simultaneamente».[41] Musicando quel testo a più di due decenni di distanza, Wagner ne accoglie di proposito le sollecitazioni: il motivo della FRATELLANZA DI SANGUE [ESEMPIO 111] è, infatti, una formula scandita e regolare che Siegfried e Gunther intonano a turno. Ed è un'altra filiazione del motivo della Missione di Siegfried sul quale, non a caso, i due intonano insieme la terza strofa.[42]

Laddove le voci ritrovano lo squillo e gli unisoni del teatro tradizionale, il motivo di Hagen, che assieme alla possente scala discendente della Lancia introduce, divide a metà e infine conclude questa prima parte, conferisce al giuramento una tinta sinistra.

> A ben guardare, è come se il sistema dei numeri musicali operistici e quello del *Musikdrama* interagissero in una costruzione a più piani, nella quale il linguaggio dell'opera rappresenta la facciata rituale, mentre i motivi operano il disvelamento della reale situazione di potere.[43]

41 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 16.

42 George Bernard Shaw, che come s'è detto considerava un difetto questo ricorso al formulario melodrammatico, scrive in proposito: «E qui i due giurano la fraternità del sangue, in una scena in cui rivive curiosamente il vecchio lievito melodrammatico dell'autore. Comincia con uno strepitoso esordio degli ottoni, e poi tenore e baritono ci dan dentro con lena, mostrando la potenza delle loro voci che si alternano a mo' di canone, accompagnano nelle terze e nelle seste, e terminano con un volgarissimo unisono, come Ruy Gomez con Ernani, o come Otello con Jago» (G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., p. 87).

43 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 23.

Ancor più funesta suona la seconda parte, dove i due intonano a turno, predicendo sventura e versamento di sangue a chi tradirà la fede dell'amico, il motivo dell'ESPIAZIONE [ESEMPIO 112]: una tesa e discendente linea melodica derivata dal primo segmento dell'Anello; così come il tema della Maledizione che, assieme alla Lancia, chiude la sezione in un *fortissimo* di tube e tromboni.[44] Gunther e Siegfried bevono quindi uno dopo l'altro; e sull'ultimo sorso di Siegfried («Così fede a te brindo!») l'orchestra sigla il patto con il motivo della FEDELTÀ [ESEMPIO 113]: un perentorio salto d'ottava ai legni e agli ottoni, evidente filiazione della spada di Siegfried. A suggellare il giuramento è infine il *fortissimo* degli ottoni sul motivo della Lancia, mentre alla tuba e al trombone tuona il diabolico tritono di Hagen. Questi spezza il calice con la spada e i due si stringono la mano, sul nobile tema dell'Amicizia. Siegfried chiede allora a Hagen perché non ha preso parte al giuramento. E questi, con una studiata umiltà non esente da un segreto tormento, risponde alludendo al sangue bastardo che lo rende indegno del patto; e la cui impurità, freddezza e grumosità privano d'ogni giovinezza il suo volto pallido e smorto.[45]

Su una variante del tema di Loge – a tratti sovrapposta alle armonie dell'Elmo Magico – Siegfried e Gunther si mettono quindi in viaggio verso la rupe di Brünnhilde, lasciando Hagen a custodire la reggia. Ha così inizio il brano noto come *Veglia di Hagen*, rimasto di sentinella in completa solitudine e pronto a schiudere l'abisso del suo animo. La livida, torva grandezza di questo monologo è tutta nella potenza del colore orchestrale, i cui impasti tenebrosi portano la musica a un livello di matericità senza precedenti. «Il 'senso' di questa musica – scrive Teodoro Celli – è di natura timbrica, luttuosamente unitario; vi si riconoscono alcuni temi […], ma quali cellule costituenti un tutto assolutamente nuovo, inaudito».[46] Trasformatosi l'intervallo discendente di Hagen in un malefico tritono (che risuona cupissimo alle tube basse e ai contrabbassi), vi si uniscono il tema della Brama di Vendetta di Alberich («che sobbolle come pece […] sincopando implacabile negli archi con sordina»)[47] e, ai corni e ai fagotti, una distorsione del Corno di Siegfried che ne cambia letteralmente i connotati. Tale mortifera combinazione, al completo o in forma parziale, scandisce un monologo che

44 Il motivo dell'Espiazione è quasi l'esatto rovescio di quello della Maledizione.

45 Nel breve spazio di ventiquattro battute s'incastrano qui il motivo dell'Espiazione (ai corni) e frammenti dei temi dei Nibelunghi (violoncelli), delle Mele d'Oro (corni), dell'Anello (corni e tromboni), della Mancanza d'Amore (ai tromboni e nel canto stesso di Hagen) e della Fedeltà (corni, fagotti e archi gravi).

46 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 298.

47 *Ibid*.

testualmente è in forma strofica (sei strofe di tre versi ciascuna); ma stavolta Wagner, anziché rimanere fedele all'idea formale originaria, ingaggia un gioco dialettico fra le strutture verbali e quelle musicali.

> Il magnifico monologo di Hagen, rimasto solo a sorvegliare la reggia nell'atto primo […], è musicato in forma non strofica, con profili vocali che cambiano ad ogni segmento e si adattano al succedersi dei vari *Letmotive* evocati dal testo cantato: *Musikdrama*, quindi. Tuttavia Wagner mette tale attenzione nel separare ogni strofa da lunghi interludi, e nel ritornare ogni volta al pur brevissimo segnale di *refrain* costituito dal motivo di Hagen, enunciato sempre alla stessa altezza (Do*b* – Fa nei registri gravi dell'orchestra), che anche senza avere il testo poetico sotto gli occhi si percepisce qualcosa di una struttura strofica soggiacente, relitto sinistro della ballata demoniaca.[48]

Fra i *Leitmotive* che, oltre ai suddetti, vi affiorano e vi si combinano (Siegfried, Pozione, Cavalcata, Mancanza d'Amore, Oro) acquista rilievo, nella sua esposizione all'inizio, al centro e alla fine del monologo, una nuova versione del Potere dell'Anello che porta a compimento l'opera di corruzione del Canto di Gioia delle Figlie del Reno: la 'naturalità' primordiale del motivo è definitivamente fagocitata dalle armonie dissonanti dell'Anello, divenendo l'ombra maligna di se stessa. L'impatto è comunque attutito dalla dinamica *piano* e dalle sonorità di flauti e oboi cui il motivo è affidato: le forze del Male non si ergono più proterve come nella scena del Nibelheim, ma agiscono nell'ombra. Infine, sull'orrendo motivo della Benedizione al Figlio del Nibelungo, Hagen pronuncia le ultime parole rivolte ai «lieti compagni» che veleggiano verso la rupe, da cui faranno ritorno recando con loro l'unica cosa che a lui interessa: l'anello («Vi sembri pure un oltraggio, / ma ora voi fate i servi / al figlio del Nibelungo»).

Nel citato scritto *Sull'applicazione della musica al dramma*, per indicare la differenza tra i modi di impiegare la musica nel linguaggio sinfonico e nell'azione scenica, Wagner si sofferma, oltre che sul motivo della Benedizione al Figlio del Nibelungo di cui si è già detto, anche sulle trasformazioni di quel Canto di Gioia con cui le Figlie del Reno, «rallegrandosi come bambine, esprimono il loro giubilo per lo splendore dell'oro»:

> Questo tema straordinariamente semplice […] lo si potrebbe seguire attraverso tutte le metamorfosi che subisce per la varietà delle occasioni in cui esso viene rievocato, così da rendersi conto a quale genere di variazioni il dramma è in grado di dar luogo ed in che grado il carattere di tali variazioni differisce da quelle trasformazioni figurative, ritmiche e armoniche di un tema che i nostri

48 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., pp. 17-18.

> maestri mettevano in fila l'una subito dopo l'altra, ottenendo delle immagini cangianti […]. Ma né il mero gioco contrappuntistico, né la più fantasiosa arte della figurazione, né l'armonizzazione più ricca di inventiva erano in grado (né era loro consentito) di trasformare un tema […] e realizzarlo con una varietà espressiva così mutevole, dalle metamorfosi così complete, come può fare in modo del tutto naturale la vera arte drammatica. Ed in tal senso potrebbe risultare assai illuminante proprio una più attenta considerazione delle riapparizioni di quel semplice motivo delle Rheintöchter appena citato, seguendolo attraverso l'alternarsi delle passioni in cui si muove l'intero dramma quadripartito, fino al canto di guardia di Hagen nel primo atto della *Göttermämmerung*, dove esso compare in una configurazione che non fa pensare affatto (per lo meno a me) al tema di un movimento sinfonico, benché esso sussista anche qui in virtù delle leggi dell'armonia e della tematica ma d'altra parte proprio grazie all'applicazione di tali leggi al dramma. Volendo reimpiegare nella sinfonia ciò che qui si è ottenuto grazie ad una simile applicazione si arriverebbe però alla completa rovina della stessa; infatti, ciò che là è una conseguenza perfettamente motivata salterebbe agli occhi come un effetto cercato a tutti i costi.[49]

Un lungo interludio strumentale lega la Veglia di Hagen alla scena successiva, portandoci gradualmente dalla reggia dei Ghibicunghi alla sommità della rupe dove Brünnhilde, immersa in dolci ricordi, contempla l'anello di Sigfrido e attende fiduciosa il ritorno dell'eroe. La prima parte fa da postludio alle tetre meditazioni di Hagen e ne mantiene motivi e atmosfera: «è forse anche il momento di più franta modernità della partitura. Cromatismo spettrale, ellittiche interruzioni di frasi, tromba in pianissimo, precorrono la Nuova Scuola Viennese quanto poche altre cose scritte nei quarant'anni intermedi».[50] Nelle prime misure s'incastrano e si sovrappongono – in una densa combinazione ripetuta due volte – i seguenti frammenti leitmotivici: Brama di Vendetta di Alberich (violini e viole), tritono di Hagen (bassotuba, tuba contrabbassa, violoncelli e contrabbassi), Anello (corno inglese, clarinetti e fagotti), cellula distorta del Corno di Siegfried (corni e terzo fagotto), tema eroico di Siegfried (tromba bassa), Lancia (tromboni in *ff*). Poi, sull'esaurirsi della Brama di Vendetta che diventa un tremolo in *pp* di violini viole e violoncelli, risuona alla tromba, in una rarefazione quasi weberniana, un primo accenno al motivo di Brünnhilde Donna Mortale, seguito, ai legni, da cellule dell'Anello e del Potere dell'Anello. La tinta quindi si rischiara, finché il clarinetto espone più estesamente il motivo di Brünnhilde Donna Mortale. Ma contro di esso si profila subito,

49 R. Wagner, *Sull'applicazione della musica al dramma*, cit., pp. 233-234.

50 F. Orlando, *Un elmo magico fra mito e modernità*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze 2009, pp. 196-213: 206.

piano al corno, l'ombra della Maledizione che grava sul pegno d'amore ch'ella sta contemplando. Nel prosieguo di quella che può considerarsi una delle prove più alte dell'arte wagneriana della transizione, al tema umano di Brünnhilde si uniscono flebilmente, sempre ai clarinetti, il motivo del suo Risveglio e il secondo dei due temi legati al *Siegfried Idyll*, quello del Tesoro del Mondo. Ma assieme a loro continuano a pulsare minacciose le cellule motiviche della Brama di Vendetta di Alberich, dell'Anello, della Mancanza d'Amore; e vi si affianca, torbido e insinuante, quello della Pozione: tutti presagi del male che sta per «imprigionare i due ultimi figli della divinità nella morsa letale dei figli della tenebra».[51]

I richiami prima lontani e poi sempre più vicini del motivo della Cavalcata, uniti al riaffiorare delle sestine di semicrome, scuotono Brünnhilde e la distolgono dalle sue dolci rimembranze: «Un alato corsiero / a me vola nel vento; / sulla nube viaggia / in turbine verso la rupe!». È Waltraute, la sorella valchiria venuta dal Walhalla per chiederle di restituire alle figlie del Reno l'anello che porta al dito. Sul Grido di Guerra la chiama da lontano, e Brünnhilde la accoglie con gioia nella speranza che venga a recarle il perdono di Wotan, non accorgendosi di quanto sia invece turbata. Il padre ha esaudito la preghiera di proteggere con le fiamme il suo sonno e l'ha resa felice, dice Brünnhilde alla sorella (mentre l'orchestra accenna i motivi della sua Giustificazione e di Loge): «Il più nobile eroe / mi conquistò sua sposa! / E nel suo amore / oggi risplendo e rido!» (e qui s'odono reminiscenze variate del tema del Risveglio e del motivo eroico di Siegfried). «Frena il tumulto, attenta dammi ascolto!», le dice infine Waltraute; e sul motivo del Corruccio di Wotan avvia il più bello fra tutti i racconti della Tetralogia.

> Non è solo la scena delle Norne a fissare in un'atemporalità profetica la sconfitta del mondo: altri due momenti entrano nella scansione del *Crepuscolo* pur senza essere necessari allo svolgimento della trama: l'incontro di Brunilde con la sorella Waltraute e il sinistro colloquio di Alberich col figlio Hagen. Sono in tutto tre drammi sul dramma, tre momenti in cui non conta l'azione esterna, ma contano le sue cause remote, morali, esistenziali. Le tre Norne si interrogano appunto sul senso delle cose, che è diventato oscuro da quando la colpa ha macchiato i destini del mondo, e si sforzano disperatamente di riafferrare il bandolo di quel senso perduto. Nel colloquio con Waltraute, Brunilde invece non riesce più a capire, vede il Walhalla come da una distanza astrale e lo trova incomprensibile; ma proprio lei, lei che era una cosa sola con Wotan, la prima ad afferrarne il pensiero e trasformarlo in azione, ora è una donna innamorata, la cui prospettiva non va oltre l'uomo amato […]. In veste di messag-

51 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 202.

> gera dell'aldilà, Waltraute porta con sé una scia di temi noti, delle Valchirie, del Walhalla, dei patti; ma basta sentire come si è appesantito il tema del Walhalla, come si è fatta affannosa la cavalcata per avvertire i segni della catastrofe; ed è la stessa vocalità di Waltraute a tradire l'angoscia, quando le pause troncano il suo canto […] smozzicandolo in un affanno simile a quello di Wotan nel grande monologo di autocoscienza del II atto della *Valchiria*. L'orchestra non è da meno, tutta contratta sul pulsare livido del timpano (tradizionale simbolo di morte); l'annichilimento morale e fisico degli dèi si riflette nell'andamento affaticato, sfinito, al rallentatore […]. Waltraute tenta di persuadere la sorella con quella logica oratoria e quella commossa partecipazione che un tempo Brunilde stessa aveva usato per ammorbidire il padre; ma Brunilde è ormai in un altro mondo e non è più scalfibile; l'amore la acceca […]; rifiuta di restituire l'anello, divenuto ormai un feticcio amoroso: la salvezza sarebbe a un passo, ma lei non la vede.[52]

Soffermandosi su questo racconto, Dahlhaus fa notare l'intelaiatura sintattico-formale che sostiene la sequela dei motivi, articolando la melodia infinita in riconoscibili periodi retorico-musicali. Il racconto, infatti, è suddivisibile in sette periodi di lunghezza più o meno simile, ciascuno contraddistinto da un motivo preminente che garantisce la coesione interna e la differenziazione rispetto agli altri segmenti. A questi temi predominanti si affiancano vari motivi sussidiari evocati dalle allusioni testuali, i quali non assolvono a una funzione strutturale, ma hanno invece carattere di citazioni: «a chiamata, rispondono».[53]

Il Corruccio di Wotan, affidato ai violoncelli, è il motivo egemone del primo periodo, nel quale Waltraute racconta di come il padre, una volta separatosi dalla figlia prediletta, non abbia più inviato le valchirie nei campi di battaglia. Quello dell'Angoscia di Wotan affiora quindi come sussidiario – sempre ai violoncelli – quand'ella narra del dio che «solitario a cavallo / senza riposo o sosta / da Viandante vagava nel mondo». Nel secondo periodo funge da tema preminente una versione cupa e cromaticamente alterata del motivo del Walhalla (ottoni e archi): Wotan, tornato alla rocca con i frammenti della lancia spezzata dalla spada di un eroe – e qui affiora ai corni il tema della Lancia –, ha mandato i guerrieri del Walhalla ad abbattere il frassino del mondo. Il terzo periodo ci riporta quindi alla visione della terza Norna: Wotan ha ordinato di ammassare i ceppi del frassino tutt'intorno al Walhalla; poi si è assiso sul trono e lì, circondato dagli dei e dagli eroi atterriti, se ne sta muto, in attesa della fine. Percorre per intero questa sezione, come un basso possente negli

52 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., pp. 206-208.
53 C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., pp. 157-158.

archi gravi, il *Leitmotiv* della Potenza degli Dei, al quale si sovrappone nei fiati il maestoso motivo del Walhalla. Wotan, uscito di scena dopo che Siegfried gli ha spezzato la lancia, nella *Götterdämmerung* non è più presente come personaggio, ma quest'immagine lontana del dio sconfitto e in attesa della fine incombe sull'intero dramma. Con la stessa enfasi la ritroveremo alla fine della Tetralogia, assieme a questa combinazione tematica «che crescendo e modulando sembra ascendere cupamente, di grado in grado, la scala del dolore del mondo, fino a una vetta ove il Nulla è in attesa».[54] Il monito di Erda: «Tutto quel che è, finisce» aleggia su questo grande momento, il cui pessimismo metafisico *suona* come un celebre passo di Leopardi:

> In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto, in ogni opera sua, la natura è intenta e indirizzata alla morte […]. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile […]. Tempo verrà che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna: parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.[55]

Passando per altri due periodi rispettivamente dominati dai motivi del Fato e del Potere dell'Anello, il racconto giunge alla sesta e altrettanto straordinaria sezione. Come motivo egemone torna ancora una volta – qui come nella strofa conclusiva – quello del Corruccio di Wotan, allorché Waltraute racconta che le valchirie se ne stanno ai piedi del Padre «cieco ai supplicanti sguardi», abbracciate alle sue ginocchia e in preda a un «infinito sconforto». Ma i motivi sussidiari si accumulano quand'ella così prosegue:

> Al suo petto
> Io mi strinsi piangendo:
> si mutò il suo sguardo;
> pensava a te, Brünnhilde!

54 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 302.

55 G. Leopardi, *Cantico del gallo silvestre*, in Id., *I Canti*. *Operette morali*, Presentazione di F. Montanari, Guida alle Opere di A. Chiari e A. Rusconi, Note di D. Consoli, Bietti, Roma 1976, pp. 491-492.

Trasse un sospiro profondo,
chiuse gli occhi,
e come nel sogno
così disse, piano:
«Se alle figlie del profondo Reno
ella rendesse l'anello,
dalla maledizione
sarebbe sollevato dio e il mondo!» (*Götterdämmerung*, I, 3)

Al ricordo di Brünnhilde, il tema del Corruccio trapassa in quello dell'Addio, ai violini, «in uno dei più struggenti squarci di musica che mai siano stati concepiti».[56] Prima che il dio parli, il suo pensiero si volge quindi all'unica possibilità di redenzione: e ai corni, ai violini e alle viole riaffiora in *pianissimo* l'incipit del Canto di Gioia delle Figlie del Reno, in ricordo di un'innocenza felice e perduta. Poi, sulle parole ch'egli finalmente pronuncia, troviamo una o addirittura due cellule motiviche per ogni verso: dapprima quelle dell'Anello e della Mancanza d'Amore (ai clarinetti), poi quella della Maledizione (ai corni) e infine, sull'ultimo verso, frammenti del Canto di Gioia (ai corni) e del Walhalla (ottoni e archi) immersi nelle lontananze del sogno (un *pp* sfumante in *ppp*).

Al termine del racconto il colloquio si fa teso e drammatico, e l'incomunicabilità fra i due mondi conduce all'esito che sappiamo. Varianti del Canto di Gioia delle Figlie del Reno, dell'Anello e del Potere dell'Anello accompagnano le parole angosciate di Waltraute, alle quali Brünnhilde replica sostenuta dai temi del Risveglio, dell'Eredità del Mondo, di Brünnhilde Donna Mortale e del Saluto d'Amore. I motivi della Disperazione di Wotan, della Maledizione, della Collera di Wotan e del Potere dell'Anello si accumulano infine sulle ultime parole di Waltraute («Ahimè! Ahimè! / Guai a te, sorella! Guai agli dèi del Walhall!»), prima ch'ella si allontani a precipizio sui temi della Cavalcata e del Grido di Guerra.

Sparita quindi Waltraute in un nembo di bufera, con i bagliori di Loge e del Fuoco Magico che risorgono negli archi e nei legni ci si avvia alla scena, terribile e crudele, che chiude il primo atto. Brünnhilde vede ravvivarsi le fiamme che circondano la rupe e si mette in allerta; sobbalza felice non appena ode risuonare in lontananza il Corno di Siegfried, e sul crescendo che monta in orchestra si precipita incontro all'eroe. Ma il crescendo va a cozzare contro una dissonanza ed ella retrocede inorridita:

56 E. Newman, *Le opere di Wagner*, cit., p. 663.

> Come da sotto la piena orchestra restano scoperti i soli corni nel tema dell'elmo, così dalla vampa è balzato fuori uno sconosciuto. Sotto l'aspetto di Gunther, è e non è Sigfrido.[57]

La prima parte di questa scena è quasi interamente basata sulla continua ripetizione del nesso motivico Elmo Magico-Pozione-Gunther (corni, poi trombe e tromboni), cui si aggiunge, ai sussulti d'orrore di Brünnhilde, il lamentoso semitono della Schiavitù (ai legni). «Io ti prendo in moglie: / seguimi senza opporti!» – le dice Siegfried con voce contraffatta – «Gunther ha nome l'eroe / che, donna, tu devi seguire!».

> La scena su cui si chiude il primo atto (Siegfried tornato sulla rupe per conquistare Brünnhilde), ci mostra […] il volto sfigurato di un eroe privato della memoria, delle proprie sembianze (che l'elmo magico ha trasformato in quelle di Gunther) e della propria voce (che lui stesso contraffà, come raccomandano le didascalie): lui, che di solito ha una vocalità così aperta, vitale, allegra, sembra qui sotto ipnosi e si fissa su poche note ripetute, come di chi recita una parte e falsa quindi la curva intonativa delle frasi, perché non le sente proprie.[58]

Di fronte a questo strano essere, la disperazione di Brünnhilde prorompe in un grido lacerante:

> Wotan! Furioso
> Iddio crudele!
> Ahimè! Ora comprendo
> della mia pena il fine!
> A oltraggio e strazio
> tu mi stai cacciando! (*Götterdämmerung*, I, 3)

Fa qui il suo ingresso, agli archi gravi, il motivo della FOLLIA DELLA VENDETTA che avrà poi un ruolo importante nel secondo atto: dalla cromatizzazione dei temi del Corruccio di Wotan e della Sentenza deriva la

57 F. Orlando, *Un elmo magico fra mito e modernità*, cit., pp. 206-207.

58 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., pp. 206-208. Francesco Orlando, interpretando in chiave allegorica la magia dell'elmo che «tramuta ogni aspetto in ogni altro» e in più «abolisce le distanze (prodigio riservato alle macchine che avranno nei nomi il prefisso *tele-*)», vi legge «*la denuncia dei prezzi del progresso*», ossia di quella distorsione della realtà e dei sentimenti che può risultare «più trasparente per noi che per i contemporanei di Wagner». Oggi più che mai, infatti, nell'epoca della globalizzazione, dell'invasione delle immagini, della realtà virtuale e della digitalizzazione della vita, «lo stravolgimento è penetrato nell'intimo dei rapporti affettivi» (F. Orlando, *Un elmo magico fra mito e modernità*, cit., p. 207).

sua contorta linea melodica che accumula, come certi arditi soggetti di fuga bachiani, ben undici suoni diversi [ESEMPIO 114].

Rimasto fino a questo momento immobile su un masso, Siegfried salta giù e si muove verso la donna, accompagnato in orchestra dai tritoni di Hagen in *ff* e dal pulsare sincopato della Brama di Vendetta di Alberich. In un gesto disperato ella protende minacciosa l'anello che porta al dito, intimandogli di starle lontano («Non osare toccarmi! / Più forte dell'acciaio / me rende l'anello: / a me non puoi rubarlo!»). Ma Siegfried le si lancia contro, sul tema della Maledizione che irrompe in un unisono *fortissimo* di tutti gli otto corni e continua poi a risuonare durante la colluttazione, assieme alla cellula della Cavalcata e a un'affermazione in *ff*, tragicamente beffarda, del motivo dell'Amore Eroico. Alla fine Siegfried le strappa l'anello ed ella, lanciato un grido disperato, cade stremata nelle sue braccia per poi scivolare a terra priva di forze. In quel momento, il suo sguardo sfiora inconsciamente gli occhi di Siegfried che l'elmo ha lasciato liberi, e l'orchestra commenta con una sequenza tematica struggente: dapprima, ai clarinetti, un frammento del Tesoro del Mondo, poi due battute del tema umano di Brünnhilde, al corno inglese; ma tutto si spegne, ancora una volta, sui motivi dell'Elmo Magico e della Pozione, ai corni.[59]

Siegfried impone quindi a Brünnhilde di entrare nella stanza scavata nella roccia, mentre il motivo della Brama di Vendetta di Alberich, pulsando ai clarinetti e ai violoncelli, tesse «la sua lurida ragnatela».[60] «Che puoi impedire ormai, / Misera donna!», esclama Brünnhilde con voce flebile, mentre al clarinetto basso si ode, cupo, il suo tema di Donna Mortale. Ma all'improvviso, prima di entrare anche lui nella caverna, Siegfried snuda la spada e con la sua voce naturale proclama:

> Notung, sii a me testimone
> che fu conquista onesta.
> Garantisci fedeltà al fratello
> e dividi me dalla sua sposa! (*Götterdämmerung*, I, 3)[61]

59 Il passo riporta alla mente la vigile sensibilità con cui Torquato Tasso, nel celebre combattimento di Tancredi e Clorinda, descrive la triplice stretta con cui il cavaliere avvince la donna sconosciuta che era l'oggetto del suo amore («nodi di fèr nemico e non d'amante»). Analogamente, nel finale del *Siegfried*, l'eroe giunto sulla rupe aveva scoperto via via le fattezze di Brünnhilde dormiente con lo stesso stupore di Tancredi quando toglie l'elmo a Clorinda.

60 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 304.

61 «L'esclamazione si riferisce a ciò che narrano i poemi cavallereschi […] circa l'abitudine di deporre una spada snudata, fra un uomo e una donna giacenti insieme,

Il motivo della Fedeltà che aveva siglato il patto di sangue torna ora a sancire questo momento, squillando agli ottoni e agli archi gravi. Svettando sugli altri motivi che si accumulano in questa fragorosa chiusura d'atto,[62] accompagna il calare del sipario con i suoi poderosi salti d'ottava a piena orchestra.

Il SECONDO ATTO si apre con il colloquio notturno, onirico, spettrale di Hagen con il padre Alberich. La scena, fra le più cupe di tutta la storia del teatro, si riallaccia alla Veglia del primo atto: Hagen è ancora lì, di sentinella alla reggia dei Ghibicunghi, immobile come una statua. Sogna probabilmente, e come in stato di *trance* dialoga con Alberich che, rannicchiato di fronte a lui, alimenta il suo odio e si accerta di averlo come esecutore fedele dei suoi piani. Il nibelungico accordo di si bemolle minore, baluginante ai tromboni «come lampada di tomba»,[63] apre il Preludio orchestrale, poi dominato – come la scena che segue – dal fosco tappeto sincopato della Brama di Vendetta di Alberich (agli archi) combinato con il tritono di Hagen (bassotuba e tuba contrabbassa).[64]

Stride poi ai flauti e agli oboi l'incipit del Potere dell'Anello, seguito da una melodia che si espande in un cupo unisono di clarinetto basso, tre fagotti e violoncelli: non è un *Leitmotiv* in senso stretto, ma torna poco dopo nel lento e gelido cantabile con cui Hagen si dice non grato alla madre di esser nato:

> Se audacia mi diede la madre,
> a lei grato io non sono
> che alla tua astuzia abbia ceduto:
> nato vecchio, smunto e smorto,
> odio i felici, felicità non conosco (*Götterdämmerung*, II, 1).[65]

Ancora una volta, occupandosi di questa scena, Dahlhaus mostra come Wagner strutturi la melodia infinita in periodi poetico musicali all'interno

---

come prova della castità da loro mantenuta. Così farà ora Siegfried, nel passare la notte accanto a Brünnhilde» (*Ibid.*).

62 Dapprima una sovrapposizione della Spada, della Lancia e del tritono di Hagen (ottoni e archi gravi); poi i temi dell'Amicizia (archi), di Gutrune (oboi e clarinetti) e ancora della Spada (tromba); infine il motivo della Pozione (corni e legni) e un accenno sarcastico a Brünnhilde Donna Mortale (violoncelli e legni in *ff*).

63 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 306.

64 «Apre il Preludio – scrive Francesco Orlando – un sincopato di accordi degli archi che ci fa subito vacillare fuori dal reale: non verso l'estasi, come, in pianissimo e in maggiore, nel cuore del secondo atto di *Tristano*, bensì, in forte e in minore, verso l'incubo». (F. Orlando, *Un elmo magico fra mito e modernità*, cit., p. 207).

65 Sull'ultimo verso affiora, ai legni e ai corni, il motivo della Mancanza d'Amore.

dei quali «i motivi si raggruppano in motivi principali costitutivi e in motivi secondari accidentali».[66] Le parole iniziali che Alberich rivolge al figlio sull'ossessivo sfondo sincopato («Dormi, Hagen, figlio mio?») vengono a costituire dei *refrain* verbali/musicali fra le sei sezioni in cui si articola la scena, la prima delle quali è dominata dal motivo del Potere dell'Anello armonicamente sfigurato, la seconda dal tetro cantabile di Hagen e la terza, dove si auspica la rovina di Wotan «con tutta la genia degli dèi», dalla Brama di Vendetta di Alberich. A questi motivi si affiancano sporadicamente, chiamati in causa da particolari del testo poetico, i temi dell'Anello, della Mancanza d'Amore, del Walhalla (in versione distorta, alle tube). Nel quarto e più esteso periodo, dove Alberich cita l'eroe da annientare e ne racconta le gesta, si susseguono gli incisi tematici della Spada (corno), della Lancia (corno), di Fafner (violoncelli e contrabbassi), dell'Anello (viole e violoncelli, poi clarinetti e corno) e del Corno di Siegfried (corno, poi viole e violoncelli) senza che un motivo funga da riferimento centrale. Ma è sulle parole iniziali («Noi ereditiamo il mondo / se non m'inganno / della tua costanza, / se dividi con me rancore e rabbia») che incomincia a emergere ai violini la contorsione melodica del tema dell'ASSASSINIO (derivata anch'essa, come i motivi dei Diritti di Hunding, della Maledizione e dell'Espiazione, dal primo segmento dell'Anello), la cui versione definitiva apre poi il quinto periodo e circola al suo interno come un *refrain* ossessivo [ESEMPIO 115]:

> L'anello d'oro,
> il cerchio – è la preda che vale! […]
> Dunque senza esitare
> mira all'anello! […]
> A ostinato odio
> Hagen ho allevato;
> lui deve ora vendicarmi,
> conquistare l'anello,
> del Wälside a scorno e di Wotan! (*Götterdämmerung*, II, 1)[67]

66 C. Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, cit., p. 111.

67 Nella prima delle due sezioni qui omesse Alberich ricorda a Hagen il rischio che «una donna sapiente» possa restituire l'anello alle figlie del Reno: e qui affiorano ai clarinetti e agli oboi, sul persistente tappeto sincopato della Brama di Vendetta, i temi della Giustificazione di Brünnhilde, delle Figlie del Reno e dell'Anello. Poi Alberich dice al figlio di averlo generato «impavido» ma non tanto da resistere al drago, destinato solo al Velsungo: e qui affiora la cellula ritmica dei Nibelunghi

Nell'ultimo dei sei periodi, mentre la figura e la voce di Alberich sfumano via via nell'ombra, il motivo della Maledizione si staglia per due volte, ai tromboni in *pp*, sullo sfondo della luttuosa melodia di Hagen (agli archi gravi) e dell'onnipresente Brama di Vendetta (ai violini e alle viole). Una sommessa, duplice apparizione del Potere dell'Anello (flauti e oboi, poi clarinetti e corno inglese) chiude infine la scena e prepara l'aurora del nuovo giorno.

Il motivo dell'ALBA DI HAGEN [ESEMPIO 116] sale allora dal registro grave del clarinetto basso, in un Si bemolle maggiore che rischiara il si bemolle minore della scena precedente: esordisce come un arpeggio triadico, 'di natura', che passa subito agli otto corni in canone come all'inizio del *Rheingold*. Non della quieta alba primordiale tuttavia si tratta, bensì dell'alba della giornata più fosca della Tetralogia. Dopo due battute vi s'infiltrano, infatti, gli intervalli di Hagen (tritono compreso), prefigurando un motivo che nella scena successiva sarà associato alla barbarica allegria dei guerrieri Ghibicunghi.

Dopo una fugace reminiscenza dell'Elmo Magico, ecco che all'improvviso, accompagnato dal giubilante squillo del Corno, sbuca Siegfried che grazie al potere dell'elmo ha raggiunto la reggia in un battibaleno, lasciando Brünnhilde sulla barca in compagnia del vero Gunther. Al racconto della prodezza compiuta vuol che assista pure Gutrune; e quando la donna esce dall'atrio e gli viene incontro salutandolo con gioia, ai legni risuona per la prima volta il tema del GIUBILO DI NOZZE [ESEMPIO 117], chiaramente derivato dall'attacco del motivo di Gutrune (di cui costituisce una variante allegra e perentoria). In seguito il motivo risuonerà più volte ai corni come richiamo dei Ghibicunghi; e il fatto che la sua cellula iniziale sia l'esatta inversione di quella del Corno di Siegfried (matrice comune essendo sempre lo Scopo della Spada) è un dettaglio che lo pone in diretta antitesi al motivo dell'eroe.

Come nota Nattiez, sulle prime parole pronunciate da Gutrune («Freia ti sia propizia / con onore di tutte le donne!») Wagner cita intenzionalmente un motivo dalla *Muta di Portici* (1828) di Auber.[68] In quest'incontro tra il personaggio e la musica dell'opéra-comique francese, Nattiez vede quindi

(ai violoncelli e ai corni) seguita dai motivi di Fafner (fagotti e contrabbassi) e del Possessore della Spada (corni). Sull'ultimo dei versi qui riportati irrompe infine il tema mostruoso della Benedizione al figlio del Nibelungo (clarinetti, corni, fagotti e archi).

68 «È quello, quasi identico, che accompagna il corteo amoroso di Elvira e Alfonso nella scena della cappella (Atto I, n. 4)». (J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 91).

il cedere di Siegfried, che per lui incarna il poeta dell'avvenire, «non alla donna-musica che come amante gli si è completamente abbandonata, ma alla musica cortigiana, quella musica dell'opera-prostituta destinata solo al divertimento del pubblico».[69]

Una scena da opéra-comique francese, non esente da un tocco di frivolezza («più precisamente una conversazione dalle repliche brevi, […] nella quale i protagonisti gareggiano in schermaglie mentali»),[70] è quella che segue, in cui Siegfried, fra una variante dell'Elmo Magico (con gli accordi di fagotti e corni aureolati, ai violini e alle viole, dalle quartine di semicrome del primo segmento del tema di Loge) e accenni ai motivi di Gunther e della Pozione, racconta brevemente del suo scambio di ruoli con Gunther e dell'avvenuto 'ratto' di Brünnhilde, rassicurando l'ansiosa Gutrune riguardo alla sua fedeltà (e qui intervengono a sostegno i motivi della Fedeltà e della Spada). Intonando il motivo del Giubilo di Nozze, Gutrune si prepara allora ad accogliere la coppia che si sta avvicinando lungo il fiume e incita Hagen a chiamare a raccolta i guerrieri di Ghibich per la festa nuziale, mentre lei stessa chiamerà le donne.

A questo punto, il motivo dell'Alba irrompe in *fortissimo* e si tinge di diabolico, mentre Hagen sale su un masso roccioso, dà fiato a un rauco *Stierhorn* (identico a quello che nella *Valchiria* aveva annunciato l'approssimarsi di Hunding) e sul semitono della Schiavitù intona un «Hoiho!» destinato a imprimersi nella memoria. Questo secondo contrassegno di Hagen, che lo marchia come schiavo dell'oro e che d'ora in poi circolerà come un segnale minaccioso sul resto dell'opera, avvia la scena luciferina in cui egli intona a gran voce una chiamata a raccolta, fingendo l'incombere di

69 *Ivi*, p. 89. In *Opera e dramma*, dopo aver delineato quei tratti della donna-musica che abbiamo visto associabili alla figura di Brünnhilde, Wagner paragona la musica d'opera italiana e francese, rispettivamente, a una *prostituta* e a una *civetta*. La prima, come una cortigiana, «può vantarsi di restare sempre se stessa; non perde mai il controllo, non si sacrifica mai, fuorché quando ella stessa voglia provare un piacere oppure ottenere un vantaggio, e in questo caso non offre al godimento altrui che quella parte del suo essere di cui può disporre con tutta facilità, perché essa è per lei diventata un oggetto del proprio arbitrio. Nell'amplesso della cortigiana a essere presente non è la donna, ma solo una porzione del suo organismo fisico». La seconda «gode nell'essere ammirata, anzi perfino amata: ma la gioia sua propria nell'essere ammirata e amata ella non può gustarla che alla condizione di non sentire essa stessa né ammirazione, né tantomeno amore per l'oggetto in cui essa esercita questi sentimenti. Il vantaggio che essa cerca è la gioia che sente di sé stessa, è la soddisfazione della vanità […]. La civetta quindi vive di egoismo ladro, e la sua forza vitale è il freddo glaciale» (R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., pp. 115-116).

70 J.J. Nattiez, *Wagner androgino*, cit., p. 91.

un pericolo. Ma chi debba realmente temere per la propria sorte lo rivela l'onnisciente orchestra, che al suo grido «Siamo in pericolo! Pericolo! Guai! Guai!» fa precipitare in *fortissimo* il motivo del Crepuscolo degli Dei. Come scrive Thomas Mann,

> Il contrapposto di Sigfrido è Hagen. Né la poesia antica né la moderna, né il poema dei Nibelunghi né la tragedia di Hebbel[71] avevan saputo incarnare questa figura con tanta fosca potenza. La forza teatrale e poetica di rappresentazione di Wagner forse non s'afferma mai tanto vittoriosamente come nella figura di questa sorta di mezzo Alberico generato dall'invidia […]. Hagen che parla nel sonno in colloquio notturno con Alberich; Hagen che solo sta a guardia nella sala mentre i liberi fratelli e gli allegri garzoni debbono prender per lui l'anello del dominio del mondo; e in particolare Hagen come banditore selvaggiamente umoristico alle infelici nozze di Gunther: scene più di queste imbevute di demonicità il teatro non conosce.[72]

Al feroce richiamo di Hagen rispondono da dietro le quinte altri due corni di toro: e i loro suoni, sovrapponendosi, entrano in collisione di semitono (Do-Re♭-Re), creando un *cluster* cui il timbro ferino degli strumenti e la dinamica sempre *forte* conferiscono tinte barbariche. Accorrono quindi, in una concitata scena di massa, i vassalli di Gunther in armi. L'allarme si protrae nelle prime domande degli uomini, finché Hagen svela la beffa, annuncia l'arrivo di Gunther con la sposa – sul Giubilo di Nozze in *ff* – e invita i presenti a sacrificare animali sugli altari degli dei (Wotan, Froh, Donner e Fricka) e a brindare in loro onore affinché concedano buone nozze.[73] Una rumorosa risata generale avvia a questo punto l'inneggiante CORO DEI VASSALLI – il primo e unico coro di tutto il *Ring* – basato, come s'è detto, sulla seconda parte del motivo dell'Alba: quella contaminata dagli intervalli di Hagen, che di queste folle è appunto il manipolatore [ESEMPIO 118].

---

71 Nel 1861 il poeta e drammaturgo tedesco Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) aveva scritto la trilogia dei Nibelunghi: *Der gehörnte Siegfried* (*Sigfrido dalla pelle cornea*), *Siegfrieds Tod* (*La morte di Sigfrido*) e *Kriemhilds Rache* (*La vendetta di Crimilde*).

72 T. Mann, *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, cit., p. 81.

73 Il sacro e la cerimonia collettiva si fanno qui pretesto per il controllo e la manipolazione delle masse. «La cinica spudoratezza – scrive Zoppelli – con cui Hagen si serve della religione e del rituale per i propri intrighi è, ovviamente, un riflesso della demistificazione del sacro operata negli anni precedenti dal pensiero di Feuerbach, essenziale nell'universo culturale di Wagner» (L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 21).

> È Hagen a radunarle: e loro accorrono in falangi compatte, pronte a fare ciò che viene loro richiesto: non sono cori elaborati, ma vere 'turbe', eredi dei cori minacciosi delle Passioni bachiane, che esigevano la loro vittima; il teatro e il cinema tedesco del primo Novecento, ossessionati dall'idea della massa che schiaccia l'individuo, non potevano trovare modello migliore.[74]

Il tripudio del coro, assieme ai motivi dell'Alba e del Giubilo di Nozze, accompagna l'arrivo della navicella con, a bordo, la coppia destinata alle nozze regali, in un crescendo di eccitazione che allo sbarco di Gunther si scarica – con forza eloquente – sul tritono di Hagen tuonato in *fortissimo* dagli ottoni gravi. Il baccano si placa quindi in un riverente coro di benvenuto mentre il sovrano avanza fra le schiere dei guerrieri, accompagnando per mano Brünnhilde che lo segue pallida e a occhi bassi. In questo benvenuto corale il tema di Gunther si trasforma in una vera e propria Marcia Nuziale, intonata dalle voci e dai fiati e formalmente inquadrata in un semplice schema ternario ABA'. La convenzionalità e la sintassi elementare di questi canti di allegria e di nozze, con quel coro che canta «suppergiù come avrebbe cantato nel 1848»,[75] sono ancora una volta spie indicative:

> Particolarmente grottesche suonano le scene cerimoniali del coro, con invocazioni rituali a tutti gli dei protettori del matrimonio e annessa marcia nuziale, quando il matrimonio in questione non è che una messa in scena, una trappola.[76]

Accompagnati da un corteo di donne, escono dalla reggia Siegfried e Gutrune. Gunther, sui motivi di Gutrune (ai legni) e dell'Amicizia (agli archi), saluta la «dolce sorella» e il «fido eroe» e si rallegra per le imminenti doppie nozze: «Due fortunate coppie / vedo brillare qui: / Brünnhilde – e Gunther, / Gutrune – e Siegfried!». A questo punto Brünnhilde alza gli occhi e il tono cerimoniale s'interrompe di colpo.

> Quel che segue è un rovesciamento apocalittico della commedia borghese: nel bel mezzo di una duplice cerimonia nuziale, una delle due spose comincia a inveire contro lo sposo dell'altra, accusando poi quest'ultima di averglielo portato via; sdegno dell'accusata, rossore del marito, imbarazzo del presunto fedifrago che balbetta qualcosa come Don Giovanni: «vi farete criticar». Solo un genio poteva trasformare questo modello, visto mille volte nei *vaudeville*, in

74 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., pp. 210-211. «Più d'una volta – commenta Orlando – l'opera accusa le stesse cose a profitto delle quali una futura propaganda diabolica l'avrebbe svisata» (F. Orlando, *Un elmo magico fra mito e modernità*, cit., p. 209).

75 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit. p. 17.

76 *Ivi*, p. 21.

> una pagina tra le più nere del teatro musicale, dove ogni parola nasconde una menzogna, dove i giuramenti diventano trappole mortali.[77]

Il *tòpos* operistico della festa drammaticamente turbata – cui lo stesso Wagner aveva reso omaggio nel secondo atto del *Lohengrin* – diventa qui l'atroce scena in cui Brünnhilde prende coscienza della situazione, sempre più allibita, straziata e infine furibonda di fronte all'orrore di quelle due false coppie che con tutte le sue forze – anche vocali – tenta di smascherare. Scena di terribile tensione drammatica, dove il canto si fa urlo e i temi riaffiorano sfigurati e a brandelli, in un tessuto musicale contaminato dall'Anello e dalle sue malefiche armonie. Fra queste, i tritoni di Hagen, che da vero regista di tutta la vicenda fa in modo che quei conflitti esplodano in pubblico.

Quattro esplosioni orchestrali scandiscono il drammatico evolversi della situazione. La prima segna l'improvviso scuotersi di Brünnhilde, con il tema del Possessore della Spada (alle trombe) che sfocia in quello di Hagen a piena orchestra, in *fortissimo*. Poi, ai violoncelli e ai contrabbassi, incomincia a serpeggiare il motivo della Follia della Vendetta, mentr'ella rimane come paralizzata, lo sguardo fisso su Siegfried. L'enigmatico motivo del Fato accompagna la costernazione degli astanti («Che le accade? È stordita?»), seguito da quello della Pozione mentre la donna è presa da un tremore convulso. Il dolce tema di Gutrune, all'oboe e poi ai clarinetti, sostiene il primo scambio di parole fra l'attonita Brünnhilde («Siegfried… qui?… Gutrune?») e lo smemorato Siegfried («La mite sorella di Gunther, / a me congiunta, / come a Gunther tu»). «Tu menti!», urla la donna sul tema della Follia della Vendetta seguito da quello del Fato. Poi barcolla e si accascia fra le braccia di Siegfried che la sostiene («Siegfried – non mi riconosce?»): e qui un clarinetto e poi i violoncelli cantano il motivo di Brünnhilde Donna Mortale.

Il tema dell'Anello in *fortissimo* e a piena orchestra scatena quindi la seconda esplosione, allorché Brünnhilde rabbrividisce vedendo al dito di Siegfried ciò che crede le sia stato scippato da Gunther. E qui, sul motivo della Brama di Vendetta di Alberich, il perfido Hagen si fa avanti e invita tutti a prestare attenzione a ciò che la donna sta per denunciare. Sullo stesso motivo Brünnhilde chiede a Siegfried conto e ragione di quell'anello che non gli appartiene, visto che le è stato tolto da Gunther; quindi, sul motivo del Potere dell'Anello (legni e corni), si rivolge allo stesso Gunther: «Se da me prendesti l'anello / che me fa tua sposa, / fa' valere i diritti, / chiedi

77 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 210.

che ti sia reso il pegno!». Di questa faccenda il re ovviamente non sa nulla (essendo stato il *falso* Gunther – cioè Siegfried – a commettere lo scippo) e rimane in silenzio nel più grande imbarazzo, mentre in orchestra i motivi della Pozione e dell'Elmo Magico alludono alle cause dell'inghippo.

Brünnhilde allora capisce e insorge: «Ah! – Era lui / quello che mi strappò l'anello: / Siegfried, il perfido ladro!». Ed è la terza esplosione, su una variante rapida dell'Anello combinata con la Follia della Vendetta. La folla rivolge lo sguardo a Siegfried in attesa di una spiegazione, ma anche l'eroe brancola nel buio, avendolo il filtro privato della memoria dei fatti recenti. Risponde di non aver sottratto l'anello a nessuna donna, ma di esserselo conquistato lottando vittoriosamente contro un drago.

> L'intreccio tematico […] si fa via via talmente complicato, qui, che a volerlo tradurre in parole non resterebbe altra soluzione che quella di stendere un elenco […]. S'aggiunga che quasi sempre questi temi appaiono distorti, con arte somma, e per brandelli. Ma voglio additare l'effetto che siffatto procedimento ha sull'ascoltatore. Noi siam stati assiduamente 'condizionati', quanto a percezione musicale, da tutto ciò che abbiamo ascoltato fin qui, al punto che ognuno dei frammenti tematici s'è impresso nelle nostre circonvoluzioni cerebrali e nei nostri neuroni. Ed allora […] noi deleghiamo al nostro subcosciente l'apprendimento dei significati che il funzionamento dell'enorme 'cervello musicale' wagneriano ci suggerisce; e così, logica narrativa ed emozione inconsapevole, strettamente avvinghiate, ci trascinano nel cuore stesso del dramma.[78]

Una combinazione dei motivi di Hagen, del Potere dell'Anello e dell'Anello segna la quarta e ancor più violenta esplosione. «Frode! Frode! / Infamissima Frode!» urla Brünnhilde, con un dolore e una furia che rasentano l'isterismo dell'*Elektra* straussiana. «Inganno! Inganno! Tale che non fu mai punito!»: e qui i corni e i tromboni sovrappongono il richiamo semitonale di Hagen alla Follia della Vendetta che si agita nei violoncelli, nei contrabbassi e nei fagotti; e in questa sovrapposizione consiste il motivo del PATTO DI VENDETTA [ESEMPIO 119], futuro dominatore del tremendo finale d'atto. «Dèi santi, / celesti guide! / Questo tramaste in segreto / nel vostro consesso?» urla ancora Brünnhilde, mentre in orchestra si distorcono gli accordi del Walhalla e il canto si tende espressionisticamente in ampi

78 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 317. Fra i brandelli leitmotivici via via affioranti si riconoscono quelli dell'Anello (clarinetti e violini), del drago (fagotti), del Canto di Gioia delle Figlie del Reno (corni), di Fafner (timpani), dell'Oro (tromba bassa), della Brama di Vendetta di Alberich (violini e viole), di Hagen (violoncelli e contrabbassi), di Siegfried (tromba bassa), della Pozione (violini e viole).

intervalli (per poi contorcersi, raddoppiato dai violini, sulla Follia della Vendetta). Gunther tenta invano di calmarla, ma lei lo respinge e chiama tutti a testimoni della verità che sta per svelare, ossia di essere lei la sposa di Siegfried. È il momento che Hagen attendeva, la rivelazione cruciale. Non a caso è accompagnata in *fortissimo* – in un agglomerato di legni e corni – proprio dal contrassegno di Hagen, ora allargatosi in un'ottava diminuita che è al contempo una distorsione di quella Fedeltà di cui la donna denuncia il tradimento. Ed ella incalza fra lo stupore dei presenti («Da me a forza ottenne / piacere e amore»), intonando il motivo della Mancanza d'Amore che i violini raddoppiano in *ff*. Siegfried l'accusa di menzogna e proclama la propria fedeltà al patto di fratellanza di sangue, di cui la sua spada è garante («mi divise la sua lama / da questa triste donna»). La sua memoria, paralizzata dal filtro, non va oltre i *Leitmotive* dell'atto primo (Fratellanza di Sangue, Fedeltà, Lancia, Spada). Ma Brünnhilde non si riferisce a quanto accaduto nel finale di quell'atto, bensì alla sua precedente notte d'amore con Siegfried, tant'è che la sua replica – avviata sempre dalla Follia della Vendetta – riporta nei violini, nei clarinetti e nel suo stesso canto il tema dell'Amore Eroico.

A questo punto la tensione è al parossismo: «con Siegfried che garantisce d'esser stato leale (il che è pur vero), con Brünnhilde che sostiene d'essergli appartenuta (ed anche questo è vero), e con Gunther che teme d'esser disonorato se Siegfried non smentisce subito quella donna infuriata; mentre i Vassalli danno manforte al loro signore, ed esigono anch'essi la smentita».[79] Il semitono discendente di Hagen serpeggia minaccioso mentre Siegfried, pressato da Gunther e Gutrune, si dichiara disposto a giurare sulla punta di una lancia. Hagen subito si fa avanti ed entrambi i suoi contrassegni musicali si sovrappongono in orchestra (ottoni, fagotti e archi gravi).

> Era questo, che il malvagio aspettava; affinché, ove l'eroe fosse poi stato colto in flagranza di spergiuro, toccasse a lui, Hagen, d'ucciderlo, per vendetta apparentemente giusta, ereditandone così a buon diritto l'Anello. Lo intuiamo con orrore: il ragno è vicinissimo alla preda.[80]

Mentre i guerrieri formano un cerchio e Hagen tende la lancia, gli ottoni gravi scagliano il tema dell'Espiazione in *fortissimo*, seguito dalla Follia della Vendetta in un unisono possente di oboi, clarinetti, corni, fagotti, archi e tuba contrabbassa. Su un violento tremolo degli archi Siegfried intona

79 *Ivi*, pp. 319-320.
80 *Ivi*, p. 320.

la formula solenne del GIURAMENTO, nella cui prima parte confliggono salti di quinta ascendenti e discendenti («Lucida lancia, / consacrata difesa, / aiuta il mio eterno giuramento!») [ESEMPIO 120], mentre nella seconda si staglia il motivo dell'Assassinio («Ove il tuo filo ferisca, / sii tu a ferirmi; ove cogliermi debba la morte, / sii tu mia morte»). Come nel patto di fratellanza di sangue del primo atto, anche nel giuramento sulla lancia di Hagen Wagner ricorre alle unità testuali parallele e alle formule regolari da intonare a turno: Brünnhilde, infatti, irrompe nel cerchio con l'antica furia di valchiria (mentre in orchestra impazzano i motivi della Cavalcata e del Grido di Guerra) e, strappata la lancia a Siegfried, ripete a sua volta le formule del giuramento. E anche in questo caso la simmetria strofica e la facciata rituale sono corrose dalla spregiudicatezza armonica e strumentale, con i motivi di Hagen e della Follia della Vendetta che tuonano agli ottoni e gettano su tutto un'ombra sinistra.

Ritrovando, a giuramento concluso, la propria sicurezza e spavalderia, Siegfried restaura un clima di festa e invita i presenti a riprendere i preparativi per gli sponsali, mentre nei legni torna il Giubilo di Nozze:

> Letizia amabile
> erompa in risa!
> In corte e in selva
> lieto per tutti
> voi mi vedrete.
> Chi l'amore asseconda,
> alla gaiezza mia
> sia pari il fortunato! (*Götterdämmerung*, II, 4)

È il punto di massima degradazione del personaggio, ridotto a burattino senza memoria e costretto da Wagner a esibirsi in gioconde volute da tenore 'di grazia'. Poi Siegfried prende sotto braccio Gutrune e rientra nella reggia. Tutti, guerrieri e donne, li seguono. Il giubilo orchestrale sfuma sui temi della Maledizione (ai corni) e della Mancanza d'Amore (ai clarinetti). Sulla scena rimangono, soli con Hagen, l'impietrita Brünnhilde e Gunther oppresso dalla vergogna e dallo sdegno.

I temi dell'Assassinio (ai legni) e della Follia della Vendetta (nel canto stesso di Brünnhilde) aprono questa quinta e ultima scena dell'atto. «Di quale demonio l'astuzia / qui si nasconde?» si domanda l'attonita valchiria, interrogandosi – sul motivo del Fato ripetuto ai violini – in merito alla disfatta del suo sapere. Poi prorompe in un lamento disperato («Ahi, pena! Pena!») e sui temi dell'Eredità del Mondo (all'oboe) e dell'Amore Eroico (ai legni) evoca l'eroe che la tiene in suo potere. Una variante in *ff* del tema

dell'Assassinio prelude infine alla sua furia vendicativa: «Chi porge a me una spada / con cui infrangere i miei legami?». E su queste parole si avvinghia alla Follia della Vendetta, che si contorce negli archi gravi, il semitono di Hagen (oboi, clarinetti e corni in *ff*), delineando nuovamente il truce motivo del Patto di Vendetta. È Hagen, infatti, a offrirsi come vendicatore (sul tema del Giuramento, ai fagotti). Ma Brünnhilde, con un'amara risata di scherno, gli ricorda l'invincibilità di Siegfried; e lo fa rievocando, sui motivi della Pozione (ai corni) e del Tesoro del Mondo (da lei accennato assieme agli oboi e ai clarinetti), l'intuizione rivelatrice che l'aveva colta durante la colluttazione con l'eroe:

> Un solo raggio
> del suo occhio radioso
> – che anche nel travestimento
> mi colpì splendente –
> al tuo slancio più ardito
> metterebbe terrore! (*Götterdämmerung*, II, 5)

Lei stessa, con le sue arti magiche, ha reso l'eroe invulnerabile: e a rievocare il momento giunge una suggestiva melodia cromatica (violini, viole e primo fagotto) su cui s'innestano il tema di Siegfried (alla tromba) e una dolce reminiscenza dell'Estasi d'Amore (legni e archi). «Dunque non c'è arma che gli nuoce?» chiede Hagen sul motivo dell'Assassinio. Ed ecco che Brünnhilde, accecata dalla rabbia e dalla disperazione, gli svela il punto debole dell'eroe, accompagnata dai motivi della Brama di Vendetta di Alberich (clarinetti e violoncelli), di Siegfried (corni e tromba) e della Spada (tromba): «Mai – io lo sapevo – / cederebbe al nemico, / né in fuga gli darebbe la schiena: / là dunque sortilegio non feci». «E là la mia lancia lo prende!» dice quindi Hagen con ferocia, sull'irrompere del Patto di Vendetta (legni, corni e archi gravi).

I temi dell'Espiazione, del Patto di Vendetta e dell'Assassinio si fanno insistenti. Hagen, presa Brünnhilde nella sua rete, non ha che da persuadere Gunther. Il quale è disperato, si lamenta, depreca l'infamia e il disonore che l'hanno colpito, mentre Brünnhilde lo accusa di vigliaccheria e gli rinfaccia di essersi vilmente nascosto dietro l'eroe per giungere a lei. All'incalzare di Hagen e di Brünnhilde, Gunther oppone il rispetto cavalleresco del patto di fratellanza (con relativo *Leitmotiv* ai corni). Ma Hagen lo smonta agevolmente, ricordandogli – sul tema dell'Espiazione, ai corni e ai clarinetti in *crescendo* – che il patto è stato già infranto da Siegfried. E Brünnhilde è pronta a confermare il tradimento, mentre un frammento dell'Eroismo di Siegfried risuona, orrendamente distorto, ai tromboni.

«Siegfried cada» ribadisce la donna, sulle note dell'Assassinio. E Hagen gioca la carta dell'Anello, accostandosi a Gunther in tono segreto: «Smisurato potere ti verrà, / se da lui ottieni l'anello / che solo la morte può sottrargli». Sommesse reminiscenze dei motivi dell'Anello, della Mancanza d'Amore e del Potere dell'Anello accompagnano questo breve dialogo *sottovoce*, prima del ritorno del Patto di Vendetta – ai tromboni, ai fagotti e agli archi gravi – sulla lapidaria affermazione di Hagen: «A noi tutti giova la sua morte».

Il pensiero di Gunther va allora alla sorella Gutrune (di cui i violini e il primo oboe rievocano il dolce motivo): come giustificare l'assassinio del suo sposo davanti a lei? In preda al furore, Brünnhilde ne ricanta con ironia terribile il tema: «Gutrune ha nome il maleficio / che ha incantato il mio sposo! / La colpisca ogni pena!». E Hagen, su frammenti sfigurati del Corno di Siegfried, suggerisce di organizzare una caccia e fingere che l'eroe sia stato ucciso da un cinghiale. «E sia così! / Siegfried cada!» cantano insieme Gunther e Brünnhilde, sul tema tremendo del Patto di Vendetta. Poi tutti uniscono le loro voci in un gran terzetto finale impiantato sui motivi dell'Espiazione e del Giuramento: affinché i propositi di vendetta giungano a buon fine, Gunther e Brünnhilde invocano Wotan protettore dei patti, mentre Hagen si rivolge ad Alberich suo padre.

> E l'atto si conclude con il terribile terzetto della vendetta, parodia delle grandi scene operistiche di vendetta, ma anche culmine tragico che segna il trionfo di Hagen: non è una caduta di stile, bensì il ricorso volontario a un mezzo dichiarato estinto, utile però a stigmatizzare il momento in cui tutto è falso, in cui ciò che sembra non è; anche la più luminosa e intelligente di tutte le figure del *Ring*, Brunilde, si è lasciata trarre in inganno e anche lei risulta qui come deturpata dall'odio.[81]

Sul finire, il terzetto dei congiurati si scontra con la musica nuziale che torna a risuonare al rientro in scena di Siegfried e Gutrune, seguiti da un corteo di giovani e fanciulle che agitano rami fioriti. Il Giubilo di Nozze soverchia ogni altra musica. «Ma entro l'orrendo tripudio, e sul precipitar del sipario, il Patto di Vendetta ulula, selvaggiamente».[82]

Dopo tanta immane tensione, il TERZO ATTO si apre con l'oasi distensiva e *en plein air* dei richiami di caccia e dell'incontro di Siegfried con le figlie del Reno. Ma è una distensione solo apparente.

81 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 210.
82 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 323.

Il Preludio – l'ultimo della Tetralogia – è in Fa maggiore ed è aperto dal baldanzoso motivo del Corno di Siegfried che risuona, solenne e araldico, in quattro corni all'unisono. Gli risponde, in uno scambio tra orchestra e fuori scena che dà il senso dello spazio aperto, lo squillo dei Ghibicunghi (ossia il Giubilo di Nozze che del Corno è l'inversione speculare), cui si sovrappongono il rauco richiamo del corno di bue e il sinistro appello di Hagen ai tromboni, su un tremolo di violini e viole.

> Il solo allineamento dei due primi motivi […] assume apertamente il profilo di una contraddizione in termini: quella dell'idiota felice sul ciglio dell'abisso […]. L'intatto profilo del primo motivo è direttamente voce di Siegfried, suono da lui prodotto nelle circostanze della battuta di caccia preannunciata nell'ultima scena del secondo atto da Hagen, laddove il sinistro Schiavitù veicola il commento epico, che interviene a stabilire l'ossimoro sopradescritto. Nel suo prosieguo, invece, il preludio tematizza la felicità di Siegfried, ma quella – date le premesse or ora rilevate – non potrà che apparire come un'alterazione prospettica: la spensierata gaiezza del giovane eroe appare superficialmente accolta dal narratore, ma, alla luce del sinistro dettaglio contestuale che l'incipitaria interrelazione leitmotivica già aveva segnalato (ovvero la trappola tesa da Hagen), il senso che tale gaiezza evoca si capovolge per tragica ironia nel proprio contrario: l'angoscia; un'angoscia che di quella gaiezza è l'inseparabile rovescio.[83]

Ritorna quindi, negli otto corni in canone, il motivo primordiale della Natura, che sembra aver ritrovato l'antica purezza. Così come il susseguente Canto di Gioia che aveva accompagnato l'esultanza delle figlie del Reno attorno all'oro risvegliato. Questo ritorno alle origini dell'intero ciclo (ora trasposto in Fa maggiore) prepara la riapparizione delle ondine. Si ascolta quindi la fanfara dell'Oro (alla tromba) combinata dapprima con il corno dei Ghibicunghi e in seguito con quello di Siegfried. Infine, i tre clarinetti espongono un nuovo motivo tramato di accordi di terza e sesta e di arabeschi sensualmente cromatici: è il cosiddetto SONNENLIED [ESEMPIO 121], il canto a «Frau Sonne» (e alla sua luce che un tempo s'irradiava nel fondo e risvegliava l'oro) intonato ad apertura di sipario dalle figlie del Reno intente a nuotare tra i flutti. Con «la floreale contaminazione decadente» di questo voluttuoso motivo, le figlie del Reno «preannunciano la lascivia delle fanciulle-fiore parsifaliche più di quanto richiamino la ludica innocenza del loro stesso esordio, sulla scena d'apertura dell'*Oro del Reno*».[84]

83 G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., p. 92.
84 *Ivi*, p. 93.

Giunto l'eroe sulle sponde del fiume (sulle tracce di un orso che gli è sfuggito), le ondine scherzano a lungo con lui, lascivamente, tra moine orchestrali, risatine ammiccanti, tuffi sott'acqua e girotondi in superficie.

> Anche la seducente regolarità del canto delle figlie del Reno è falsa; sebbene le povere ondine vivano ormai, dopo il furto dell'oro, in un abisso oscuro, sfoggiano tutto lo *charme* di cui ancora dispongono per farsi rendere l'anello da Siegfried.[85]

Lo spumeggiare dell'Ondeggiamento e il ritorno periodico del malioso Sonnenlied scandiscono la prima parte del colloquio, improntata a un tono scherzoso e idilliaco, appena velato dall'affiorare del tema dell'Anello alla richiesta delle ondine («Un aureo anello / brilla al tuo dito: / Tu dallo a noi!»). Per raggiungere il loro obiettivo, le naiadi stuzzicano la vanità dell'eroe («È così bello! / E così forte! / Così attraente! / Purtroppo è tirchio!») e ridendo vanno sott'acqua. Così pungolato, Siegfried si persuade al regalo e, sfilandosi l'anello dal dito, si avvicina alla riva e chiama le «ondine amorose». Ma queste riaffiorano in superficie su uno stridio dissonante dei legni, con tono ed espressione assai mutati:

> Siegfried! Siegfried! Siegfried!
> Sventura per te sappiamo.
> A tuo malanno
> serbi l'anello!
> Dall'oro del Reno
> il cerchio è stato forgiato:
> chi lo temprò con astuzia,
> e con vergogna lo perse,
> gli lanciò maleficio,
> nell'eterno futuro,
> per dare la morte
> a chi lo portasse.
> Come il drago abbattesti,
> sarai abbattuto tu,
> e proprio oggi:
> – noi ti avvertiamo –
> se con noi non scambi l'anello
> per celarlo nel fondo del Reno (*Götterdämmerung*, III, 1)

Varie reminiscenze leitmotiviche (Anello, Mancanza d'Amore, Potere dell'Anello, Oro, Maledizione, Drago, Patto di Vendetta, Canto di Gioia,

85 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 21.

Nibelunghi, Crepuscolo degli Dei, Fato) si accumulano in questa profezia delle ondine fattesi improvvisamente serie e ammonitrici. Ma il loro errore tattico si rivela fatale: se un minuto prima era sul punto di cedere, l'eroe senza paura non accetta invece minacce («Per favore d'amore / all'anello rinuncio volentieri […] / Ma se a me minacciate corpo e vita […] / da me non lo estorcerete mai!»).[86]

> Per l'ultima volta la salvezza è ancora possibile: Woglinde, Wellgunde e Flosshilde scherzano con Siegfried, ma poi si fanno serie e lo ammoniscono a liberarsi dall'anello maledetto: il loro richiamo accorato «Siegfried! Siegfried!», gli unisoni con cui le voci si uniscono nel tentativo di risultare più efficaci rompono la spensieratezza fittizia del girotondo. Ma anche Siegfried è accecato: crede di vedere nel loro comportamento solo manovre donnesche per ottenere quel che vogliono e non comprende che c'è in gioco ben altro. Solo nelle fiabe si può mitizzare 'l'eroe che non conosce la paura', ma nella realtà concreta non conoscere la paura significa non saper misurare il pericolo e quindi esserne alla mercé.[87]

«Tanto sapiente e forte / si crede l'eroe / quanto è impedito è cieco!» commentano le ondine, sull'Ondeggiamento che fluttua in orchestra. «Bene supremo / gli fu concesso» (e il motivo di Bünnhilde Donna Mortale, citato dall'oboe e dai violoncelli, rivela di che si tratta) «lui l'ha sprecato / e non lo sa». Infine, evocata la «superba donna» che saprà meglio ascoltarle – e qui frammenti dell'Anello s'insinuano fra le ondeggianti sestine di semicrome –, riprendono le loro danze acquatiche e sulle note del Sonnenlied si allontanano fino a sparire.

Tornano gli squilli dei corni dietro la scena – preceduti dal trombone che insinua *pianissimo* il motivo della Maledizione – e s'ode da lontano la voce di Hagen. Al richiamo del Giubilo di Nozze, Siegfried risponde sul suo corno e con il suo tipico segnale; poi intona anch'egli l'«Hoiho!», su un tritono discendente (Do-Fa#) che tradisce un'incauta «mimetizzazione fonica»[88] con la gente ghibicunghica e con il linguaggio di Hagen. Nonostante i pessimi presentimenti, al sopraggiungere dei cacciatori capeggiati da Gunther e da Hagen il motivo del Corno di Siegfried imperversa lietamente e si sviluppa negli archi gravi. Con modi chiassosi e camerateschi, questi depongono la selvaggina abbattuta, traggono fuori otri e corni da bere e si predispongono al pasto e al riposo. Con spensierata *nonchalance*

86 Accompagnano queste parole la melodia del Sonnenlied e poi il tema del Potere dell'Anello.
87 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 211.
88 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit. p. 330.

Siegfried racconta quanto accadutogli, compresa la profezia della sua morte imminente; al che Gunther rabbrividisce e guarda cupamente Hagen, mentre ai corni, ai fagotti e agli archi gravi fa una rapida, inquietante comparsa il motivo del Patto di Vendetta. Una seconda «mimetizzazione fonica» si ha quando Siegfried porge una coppa di vino a Gunther cantando sui motivi del Giubilo di Nozze e di Gunther («Su, Gunther, bevi: / il fratello ti brinda alla salute!»). Ma questi replica torvo: «Pallido e smorto / solo il tuo sangue ci hai versato!», sul risuonare dei temi dell'Espiazione (ai corni) e del Patto di Vendetta (violoncelli e tromboni). Hagen, frattanto, porta avanti il suo piano diabolico e domanda all'eroe: «Siegfried, sentii dire / che tu comprendi bene / il canto degli uccelli: / sarà mai vero?». Siegfried dapprima si schermisce, ma poi, rivolto al sovrano, esclama: «Ehi! Gunter, / uomo scontento! / Se a te è cosa grata, / ti canto qualche storia / dei miei giorni di un tempo». Gunther acconsente, l'oboe ricanta il motivo dell'Uccellino e Hagen lo sprona: «Dunque, eroe, canta!».

Quel che accade in questo racconto – l'ultimo del *Ring* – appare come una sorprendente anticipazione delle riflessioni di Proust sulla memoria, in particolare della distinzione che egli fa tra la memoria volontaria «che non impegna in noi stessi maggior forza di quanta non ne serva per sfogliare un libro d'immagini»[89] e quella involontaria, «la parte migliore della nostra memoria […], quella che, quando tutte le nostre lacrime sembrano disseccate, sa farci piangere ancora».[90] Solo nella memoria involontaria noi «possiamo di tanto in tanto ritrovare l'essere che fummo, assumere di fronte alle cose la stessa posizione di quell'essere, soffrire di nuovo, perché non siamo più noi, ma lui, e perché lui amava ciò che a noi oggi è indifferente».[91] E questa riemersione è possibile giacché, come spiega lo scrittore,

> Il nostro io è costituito dalla sovrapposizione delle nostre condizioni successive […]. I giorni trascorsi ricoprono a poco a poco quelli che li hanno preceduti, e sono a loro volta seppelliti sotto quelli che li seguono. Ma ogni giorno antico è rimasto depositato in noi come in un'immensa biblioteca, dove, tra i libri più vecchi, c'è una copia che nessuno andrà mai a chiedere. Eppure, basta che quel giorno remoto […] risalga in superficie e si estenda in noi per coprirci interamente, perché allora, per un istante, i nomi riprendano il loro antico significato, le persone il loro antico volto, noi la nostra anima d'allora.[92]

89 M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di P. Pinto e G. Grasso, Newton Compton, Roma 1990, p. 153.
90 M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pp. 163-164
91 *Ivi*, p. 164.
92 M. Proust, *Albertine scomparsa*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pp. 95-96.

Una resurrezione così totale, «al punto da far sconfinare il passato sul presente»,[93] si verifica sempre in modo accidentale e improvviso: «un ricordo che ci giunge fortuitamente trova in noi una forza di immaginazione intatta, […] una capacità di soffrire, che, invece, quando siamo stati noi ad applicare volontariamente la nostra mente a ricreare un ricordo, abbiamo in parte consumato».[94] La memoria volontaria ci consegna solo una pallida parvenza del nostro passato,

> Ma basta che un rumore, un odore, già uditi o respirati un tempo, lo siano di nuovo, nel passato e insieme nel presente […] perché subito l'essenza permanente, e solitamente nascosta, delle cose sia liberata, e il nostro vero io che, talvolta da molto tempo, sembrava morto, anche se non lo era ancora del tutto, si svegli, si animi ricevendo il celeste nutrimento che gli è così recato.[95]

Lo sconvolgimento emotivo provocato da un'irruzione così brusca e totalizzante del passato, per cui noi torniamo ad essere per un istante quelli che eravamo un tempo, è tanto più potente quanto più una sensazione è rimasta sigillata nell'oblio:

> Sì, se il ricordo, grazie all'oblìo, non ha potuto contrarre alcun legame, congiungere alcun anello tra sé e l'attimo presente, se è rimasto al proprio posto, alla propria data, se ha mantenuto le distanze, il suo isolamento nell'incavo di una valle o sul picco di una montagna, d'un tratto ci fa respirare un'aria nuova, appunto perché è un'aria che un tempo abbiamo respirato, quell'aria più pura che i poeti hanno tentato invano di far regnare nel paradiso e che non potrebbe dare quella sensazione profonda di rinnovamento se non fosse già stata respirata, poiché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo vissuto.[96]

Ebbene, se l'indagine sui meccanismi della memoria è implicita nella stessa tecnica leitmotivica wagneriana, essa diventa lampante in questa scena, dove si assiste «alla più straordinaria riemersione mnestica del teatro musicale di tutti i tempi».[97] Nella prima parte, mentre Siegfried racconta di Mime, della spada da saldare e della lotta vittoriosa contro il drago, in orchestra riaffiorano i motivi ben noti dei Nibelunghi, della Vecchia Canzone di Mime, della Spada, della Canzone della Forgiatura, della Macchinazione di Mime, del Drago. Ma si tratta di reminiscenze frammentarie e riporta-

93 M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 152.
94 M. Proust, *Albertine scomparsa*, cit. p. 95.
95 M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 153.
96 *Ivi*, p. 151.
97 G. Salvetti, *L'Anello del Nibelungo. Quarta parte*, cit., p. 196.

te in vita con distacco, come fa appunto una memoria volontaria intenta a «sfogliare un libro d'immagini». Poi Siegfried si accinge a narrare del sangue di drago e del canto dell'uccellino finalmente compreso, e avverte: «Ma ben attenti / state ora al racconto: / ché devo svelarvi un prodigio». Ed ecco che il prodigio avviene nella musica, con il Mormorio della Foresta che lievita negli archi più poetico che mai – nella tonalità originaria di Mi maggiore – e Siegfried che, immerso nei suoi ricordi, incomincia a intonare egli stesso il motivo dell'Uccello del Bosco, cantandone per intero i due primi avvertimenti. È una proustiana memoria involontaria *ante litteram*, con il passato che sconfina sul presente, Siegfried che ridiventa ciò che era e il ricordo che «d'un tratto ci fa respirare un'aria nuova, appunto perché è un'aria che un tempo abbiamo respirato».

Tra le reminiscenze musicali riaffiora, ai legni, il motivo dei Wälsi; e al racconto dell'uccisione di Mime («Notung ha atterrato l'infame!») Hagen scoppia in una risataccia sul motivo dei Nibelunghi, così come aveva fatto suo padre quando il fatto era accaduto. Due vassalli chiedono quindi a Siegfried cos'altro gli consigliò l'uccellino; e qui la memoria dell'eroe dovrebbe venir meno. Ma Hagen ha già pronta l'ultima mossa del suo piano malefico: fa riempire un boccale di corno per Siegfried e, sul motivo della Seduzione che s'ode ai violini e poi al clarinetto basso, glielo porge («Prima, eroe, bevi / dal mio corno: / t'ho preparato un buon succo, / per destarti ben chiara la memoria»). Ciò che Siegfried beve è un filtro dall'effetto opposto al primo; ed ecco che la memoria involontaria lo travolge.[98]

Il motivo dell'Elmo Magico risuona ai corni mentre Hagen gli porge la coppa; poi, mentr'egli beve, quattro reminiscenze tematiche in sole otto battute (Pozione, Amore Eroico, Wälsi e Brünnhilde Donna Mortale) trascolorano l'una nell'altra, in *pp*, fra clarinetti, corno inglese e violoncelli. Riaffiorato quindi il Mormorio del Bosco, Siegfried intona l'ultimo avvertimento dell'Uccellino e, mentre Gunther lo ascolta sempre più allibito e

98 Guardando alla figura di Siegfried da una prospettiva smitizzante, e riallacciandosi alla sua interpretazione in chiave psicanalitica del filtro dell'oblio (inteso come metafora della rimozione dell'umiliante investimento amoroso nei confronti di Brünnhilde messa in atto dal narcisismo di Siegfried), Ruffin scrive che «per spiegare come sia possibile che gli sia 'tornata' la memoria, non risulti affatto necessario mobilitare sottintesi eccedenti il più banalmente fattuale livello della situazione scenica: in un contesto convivial cameratesco come quello di tre uomini a caccia, senza che nei paraggi s'aggiri alcuna Medea, Circe, Isolde o Gutrune […], è davvero del tutto sufficiente che la coppa del secondo filtro contenga non chissà quale 'contravveleno', ma nulla più che del buon vino. Se non proprio un bordeaux, un qualsiasi altro buon 'disinibitore' […]. *In vino veritas*, insomma» (G. Ruffin, *Il caso Siegfried*, cit., pp. 170-171).

sconvolto, narra dell'ascesa alla rupe, dell'attraversamento delle fiamme, del risveglio di Brünnhilde e del loro abbraccio amoroso, con l'orchestra che chiama a raccolta i temi di Loge, del Fuoco Magico, di Freia, del Sonno, dell'Eredità del Mondo (con un'improvvisa svolta tonale verso un radioso Do maggiore) e si spinge fino a una dolce rievocazione del motivo del Risveglio.

> Wagner vuole congedarsi dal suo eroe rifacendolo come l'abbiamo conosciuto, non obnubilato da pozioni che gli ottenebrano la mente; il contrasto che si crea tra la freschezza con cui sgorga il racconto e il nero tradimento che lo abbatte si staglia così con una drammaticità lacerante.[99]

La luminosa rievocazione è spezzata dal sobbalzare di Gunther («che ascolto!») e dal volo improvviso di due corvi (su bicordi di tritono che ascendono cromaticamente ai legni e agli archi, in *ff*). «Tu intendi anche / lo stridio dei corvi?» gli urla Hagen, pronto a trafiggerlo con quella stessa lancia sulla quale egli aveva pubblicamente giurato; e non appena Siegfried si volta per seguire i volatili con lo sguardo – con i corni e i tromboni che eseguono simultaneamente il richiamo semitonale di Hagen e il tema della Maledizione – questi gli pianta la sua lancia nella schiena, mentre Gunther e gli altri uomini tentano invano di fermarlo.

Dopo il colpo, il tema eroico di Siegfried si solleva tragicamente ai flauti, ai clarinetti e alle trombe, finché, all'accasciarsi al suolo dell'eroe, l'orchestra collassa su uno scossone dei tromboni e degli archi (due brutali ribattiture di un accordo di settima diminuita al grave) cui fa seguito una cupa serpentina agli archi: è la cellula motivica della TRENODIA DI SIEGFRIED [ESEMPIO 122], divenuta celebre grazie alla Marcia Funebre che si leverà di lì a poco. «Hagen, che hai fatto?» gli chiede inorridito Gunther. «Vendicai lo spergiuro!» risponde Hagen su due cupi intervalli discendenti (una settima diminuita e un tritono), mentre ai corni risuona il motivo dell'Espiazione. Poi si ritira in disparte, sul tema del Fato.

Ma Siegfried non è ancora spirato. E mentre Gunther e gli altri uomini si piegano al suo fianco e lo sostengono, si abbandona alla visione struggente di Brünnhilde e rivede l'amata con l'occhio interiore. Ritrovando i suoi ricordi, torna l'essere che fu e assapora il «celeste nutrimento» che così gli è recato, «poiché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo vissuto».

> Il breve canto, a cui Siegfried s'abbandona prima di sparire, sta fra le cose sublimi della Tetralogia; e non soltanto per il realismo preagonico delle parole

99 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 212.

> ch'egli pronuncia, smarrite e trasognate; ma per la musica che le sostiene e circonda […]. Dai diradati e soffocati rintocchi del timpano, s'innalza in tutta la sua luminosità orchestrale il tema del Saluto al mondo, e con esso l'invocazione fremente di Siegfried: «*Brünnhilde! Heilige Braut!*»; «Brünnhilde! Sacra sposa!». Considero questo, in assoluto, il più grande, fra i 'ritorni' tematici di tutta l'arte wagneriana. Il canto di morte dell'eroe risuona dunque su quel medesimo tema del Saluto al mondo, su quegli accordi, su quegli arpeggi e su quei trilli, che avevano segnato il risveglio di Brünnhilde, nel terz'atto del *Sigfrido*; la ritornata memoria amorosa per lei dilaga su quella 'figura musicale' con la quale ella era stata resuscitata dal sonno […]. E, si noti bene, ora il tema sta nella sua tonalità originaria e vera: gli accordi iniziali sono di *mi minore* e di *do maggiore*; scomparso è l'abbassamento di mezzo tono con cui il tema s'era mostrato al principio del *Crepuscolo* […]. Nel momento in cui Siegfried 'si sveglia alla Morte', come già Brünnhilde si svegliò alla Vita, il Sole non è più 'nero'; ma splende. Tra Siegfried, che spira ascoltando quest''Inno al Sole' (perché, sì, gli eroi wagneriani 'ascoltano' i temi che l'orchestra porge loro), e Goethe, che si spegne mormorando: «Più luce», v'è identità di grandezza.[100]

Di pari grandezza è quel che segue: Siegfried si rivolge a Brünnhilde come se si fosse riaddormentata («Chi ti avvolse / di nuovo nel sonno? / Chi ti legò in ansioso sopore? / Chi può svegliarti è giunto: / con un bacio ti chiama») e ai violini e alle viole riaffiorano, in *pp*, i motivi del Fato e del Sonno Magico, seguiti, sempre in *pp*, da quello eroico di Siegfried (ai corni, su ribattuti di legni e trombe). Poi riaffiorano i temi del Saluto d'Amore (archi, corni, flauti e oboi, in diminuendo dal *ff* al *pp*) e dell'Estasi d'Amore (violini e clarinetti in *pp*), mentr'egli si spegne in beata agonia:

> Ah! Quest'occhio
> per sempre aperto!
> Ah! Di quest'alito
> il dolce soffio!
> Lieto abbandono,
> beata angoscia! (*Götterdämmerung*, III, 2)

Sull'arcano motivo del Fato (tromboni in *pp*) Siegfried mormora infine le ultime parole («Brünnhilde – mi dà – il suo saluto!») e cade riverso. S'ode subito la tetra serpentina degli archi, poi, per due volte, il nobile motivo dei Wälsi (prima ai corni e alle tube, poi ai clarinetti e ai fagotti). Infine, mentre i guerrieri sollevano il cadavere e si muovono in solenne corteo, attacca la Marcia Funebre.

100 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 336.

Celeberrima e frequentemente eseguita in sede concertistica, quest'ultima «paga alla popolarità un alto prezzo», giacché «isolata perde l'emozione e il significato d'un completamento retrospettivo del racconto, oltre la morte».[101] Infatti, così come Wagner ha rigenerato il *tòpos* melodrammatico del canto del moribondo,[102] anche la Marcia che segue va ben oltre la ritualità convenzionale della *pompe funèbre*. Tale sarebbe probabilmente rimasta nel dramma originario, *La morte di Sigfrido*; ma ora che il piano dell'*Anello* si è sviluppato da semplice dramma a tetralogia, si è trasformata in un viaggio nella memoria la cui portata non può essere colta che all'interno del contesto in cui il brano si colloca. Di questi sviluppi è responsabile proprio la musica, come spiega Thomas Mann con la sua inarrivabile prosa:

> Perché non potè cominciare con la *Morte di Sigfrido* ma dovette risalire all'origine di tutte le cose? Forse perché il dramma non consentiva di accogliere in sé gli antecedenti? Ma il dramma in sé non ha nulla che lo vieti […]. Il dramma antico e il francese se ne sono serviti e anche Ibsen, molto vicino al dramma classico, se ne servì. Se Wagner si fosse espresso solo poeticamente, avrebbe potuto anch'egli avvalersi di questo metodo. Ma egli non era solo poeta, era anche musico […]. Era musico in quanto poeta e poeta in quanto musico […]. Era stato il suo poetar musicale che lo aveva a poco a poco condotto ad abbandonare le tradizionali forme del melodramma e a suggerirgli una nuova tecnica nell'intrecciare e contessere temi e motivi; nuova in quanto non mai prima era stata applicata, con tanta estensione e ricchezza, a tutto il dramma […]. Ora nel caso del mito dei Nibelunghi un processo tecnico di così meditata spiritualità prometteva godimenti artistici ed effetti di una imponenza e di una sacra solennità fin allora sconosciute. Ma volendo così, senz'altro, mettersi a comporre la *Morte di Sigfrido*, gli parve che le premesse necessarie all'attuazione di un tal disegno non fossero ancora soddisfatte e ciò lo costrinse a nuove meditazioni e a nuovi indugi. Egli ben poteva entrare nel dramma poetico facendo allusioni agli antefatti epici e in parte presupponendoli noti. Ma *non* poteva ugualmente entrare nel dramma musicale perché anche la musica doveva avere la sua preistoria […]. Preistoria che non poteva venir raccontata. Il dramma non poteva nutrirsi spiritualmente di essa, vivere musicalmente dei suoi ricordi, pervenire ai più alti e più profondi trionfi della nuova tecnica, se prima non fosse davvero risuonata, contemporaneamente al momento drammatico, questa musica primordiale. Certo, per la morte del «più sublime eroe» del mondo e per la sua marcia funebre si poteva scrivere una musica piena di

101 F. Orlando, *Un elmo magico fra mito e modernità*, cit., p. 212.

102 «Sigfrido, l'eroe del *Crepuscolo*, non è che un primo tenore di forza, che nell'ultimo aspetta a morire, dopo che è stato trafitto, per cantare una bella invocazione di amore dedicata all'eroina, proprio come Edgardo nella *Lucia*» (G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, cit., p. 76).

> profonda forza emotiva, nata dal momento tragico, a sé stante, priva di altri rapporti. Ma non sarebbe stato fare un po' come i vecchi autori di melodrammi, che scrivevano dei 'pezzi' dedicando tutta la loro virtù inventiva ad un'*unica* scena, senza rapporto con il tutto e con le sue finalità poetiche? Che sarebbe se egli allargasse ora enormemente il suo metodo e avvolgesse non solo una scena, non solo *un* dramma nello stesso tessuto tematico ma un'intera serie epica di drammi, in cui tutto fosse rappresentato fin dal principio? Ciò darebbe modo di celebrare una complessità varia di rapporti, schiuderebbe un intero mondo ricco di allusioni spiritualmente profonde […]. Allora il lamento per la morte di Sigfrido, la così detta *Marcia funebre*, diverrebbe altra cosa che una *pompe funèbre* pur sempre melodrammatica quantunque espressiva: una cerimonia avvincente del pensiero e del ricordo.[103]

Un *flashback*, in ordine cronologico, dei motivi legati alle tappe principali della vicenda dell'eroe è dunque la *Marcia funebre di Siegfried*, aperta e poi scandita con ostinazione dalla cellula della Trenodia («quel doppio scossone inframmezzato da quel brivido, che tornano a ripetersi come un trauma fra tema e tema»).[104] Impiantata sulla cupa tonalità di do minore – la stessa della Marcia funebre dell'*Eroica* di Beethoven –, è formalmente tripartita, con una svolta centrale verso le tonalità maggiori (Do maggiore e poi Mi bemolle maggiore) e ritorno al do minore d'impianto. Al suo interno sfilano i più belli fra i *Leitmotive* che hanno accompagnato l'esistenza dell'eroe, a partire da quelli associati ai suoi genitori: ecco quindi il tema tragico dell'Eroismo dei Velsunghi (agli ottoni) seguito da quelli dolci e nostalgici di Sieglinde, dell'Amore e dei Wälsi (ai legni e agli archi gravi). Poi la svolta verso il modo maggiore con i temi della Spada (alla tromba) e di Siegfried (ai corni e alla tromba bassa), inframmezzati dalla Trenodia: ma questa risuona ora in *fortissimo*, in maggiore e con la serpentina della morte omessa o diatonizzata, assumendo toni particolarmente solenni e grandiosi. Quest'inno alla gloria dell'eroe si alterna quindi, dopo la modulazione al Mi bemolle maggiore, con la voce bronzea e possente dell'Eroismo di Siegfried (legni e ottoni in *ff*). Poi le sonorità si smorzano e si torna al do minore con la struggente melodia di Brünnhilde Donna Mortale (clarinetti, corni e corno inglese). Quindi un accenno al Potere dell'Anello (legni e corni con sordina) e alla Maledizione (tromba bassa); e infine la chiusa su una reminiscenza incupita, ai corni e ai fagotti, dell'Eroismo di Siegfried.

103 T. Mann, *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, cit., pp. 78-79.
104 F. Orlando, *Un elmo magico fra mito e modernità*, cit., p. 212.

> La domanda nostalgicamente ansiosa del fanciullo alla madre; il motivo eroico della sua stirpe che un dio non libero creò per compiere un'azione empiamente libera; il motivo d'amore dei suoi genitori che sono fratelli, meravigliosamente evocato; la spada che esce possente dal fodero; la grande formula in cui, a suon di fanfara, si esprime il carattere della sua natura e che intendiamo per la prima volta in anticipo dalla bocca della valchiria; il suono del suo corno allargato in ritmi inauditi; la soave musica del suo amore per colei che egli ha una volta risvegliato all'amore; l'antico lamento delle figlie del Reno per l'oro rapito; la fosca cadenza che accompagna l'imprecazione di Alberico: tutti questi moniti fatali, sublimi, gravi di sentimento, si riudirebbero tra i sussulti della terra e le tempeste del cielo, mentre passa l'eroe sull'alta sua bara.[105]

Il grandioso epicedio funge da interludio orchestrale tra la seconda e la terza (e ultima) scena, che ci riporta nella reggia dei Ghibicunghi dove è calata la notte. Frammenti distorti e spettrali dei motivi di Gutrune (clarinetti e violini) e del Corno di Siegfried (corni) introducono l'attesa angosciata della sorella di Gunther. La donna esce dalle stanze, non riesce a dormire, incubi e cattivi presentimenti le turbano il sonno. Ha paura di Brünnhilde, la cerca, si accorge che la stanza è vuota: e accenni ai motivi della Cavalcata (corni e fagotti) e di Brünnhilde Donna Mortale (clarinetto, poi clarinetto basso) traducono musicalmente le sue paure. «Dunque era lei / che vidi lungo il Reno?» si domanda, mentre agli archi risuona in *pianissimo* il tema del Potere dell'Anello. Tutta la scena è fatta di piccoli tocchi musicali, di silenzi, di «impressioni di temi, piuttosto che temi evidenti».[106] Tutto è riportato alle dimensioni psicologiche di un piccolo personaggio che qui conquista un po' di verità.

Ma improvvisamente s'odono da lontano gli squilli dei corni ghibicunghi (ovvero il Giubilo di Nozze) e la tremenda voce di Hagen sul tema del Patto di Vendetta (Hagen ne intona il semitono discendente – rafforzato dai tromboni – sui contorcimenti cromatici della Follia della Vendetta ai fagotti e agli archi gravi):

> Hoiho! Hoiho!
> Sveglia! Su, sveglia!
> Luci! Luci!
> Torce fiammanti!
> La preda di caccia
> portiamo a casa (*Götterdämmerung*, III, 3).

105 T. Mann, *Richard Wagner e "L'Anello del Nibelungo"*, cit., pp. 79-80.
106 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 340.

L'ansia di Gutrune si trasforma in terrore e poi in strazio al sopraggiungere del corteo con il cadavere e Siegfried (di cui la tromba fa riascoltare il motivo) e alle sadiche parole di Hagen che sul tema del Potere dell'Anello le rivela ciò che portano: «La preda di un cinghiale feroce: / Siegfried, il tuo sposo morto». Su espressive figurazioni agli archi, la donna si getta sul cadavere, urla disperata, respinge il fratello che cerca di consolarla e l'accusa di aver assassinato il suo sposo. Gunther incolpa allora Hagen («Lui è il cinghiale maledetto / che massacrò l'eletto») e sul motivo dell'Assassinio (ai legni e agli archi) augura al fratellastro «Pena e sventura in eterno». Hagen a questo punto getta la maschera e s'impone in tutta la sua tracotanza:

> Ebbene sì! L'ho ucciso.
> Io – Hagen –
> l'ho colpito a morte.
> Alla mia lancia egli era serbato,
> su cui disse spergiuro.
> Il bottino a me spetta
> per diritto sacro:
> e qui ora pretendo questo anello (*Götterdämmerung*, III, 3)

Pronuncia queste parole sui motivi del Giuramento e dell'Espiazione; poi, sull'ultimo verso, irrompe in *fortissimo* il tema dell'Anello (oboi, clarinetti, violini e viole). E questo, assieme alla Maledizione (nei tre tromboni all'unisono) e al Potere dell'Anello (legni e corni in *ff*), accompagna la contesa tra i fratellastri, tragica riedizione di quella tra Fasolt e Fafner. In pochi istanti Gunther è abbattuto da un fendente di Hagen. L'anello maledetto ha mietuto un'altra vittima. Hagen si precipita quindi sulla salma di Siegfried per impossessarsene.

> Ed ecco: mentre la prima tromba eleva, *piano*, arcanamente, il tema della Spada, la mano del morto Siegfried si solleva, minacciosa. Seppur spento, l'eroe fa paura ancora; è come se ancora potesse combattere. Hagen arretra con un grido. Non dobbiamo interpretare quest'evento in chiave di magia, sibbene di psicologia: Hagen 'vede' ciò che teme; a noi attraverso di lui.[107]

107 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 343. Così Celli risolve ciò che Orlando considera invece una «vera e propria prevaricazione drammaturgica» (F. Orlando, *Un elmo magico fra mito e modernità*, cit., p. 213).

Mentre tutti inorridiscono e rimangono impietriti, l'atmosfera saturata dall'Anello si spezza all'improvviso con una modulazione e la musica comincia a parlare tutt'altra lingua.

> Si noti che il carattere operistico della *Götterdämmerung* si ferma, di fatto, con la morte (e la marcia funebre) dell'eroe: ciò che segue – redenzione finale attraverso la distruzione – appartiene ad un altro piano estetico-drammaturgico, quello dell'utopia.[108]

Come se provenisse da lontananze cosmiche, discende dall'alto e si fa strada il motivo del Crepuscolo degli Dei, mentre dal fondo avanza, lenta e solenne, Brünnhilde.

> Il lacrimoso fiotto
> fermate dei lamenti!
> La sua donna, che tutti voi
> tradiste, viene a vendetta (*Götterdämmerung*, III, 3)

La vendetta che ella annuncia sarà però molto diversa da quella che aveva in mente nel secondo atto, perché in lei adesso si è fatta luce. A differenza di Siegfried che è morto ignaro, Brünnhilde si avvia al sacrificio supremo illuminata dall'onniscienza redentrice. Sulle sue parole affiora e si ripete, ai corni ai legni e ai violini, l'inanellamento motivico della Natura Primordiale e del Crepuscolo degli Dei, ossia la sequenza su cui Erda aveva cantato la fatidica profezia «Tutto quel che è, finisce!». Poi, sui temi del Fato e del Presagio di Morte con cui si era presentata a Siegmund nel secondo atto della *Valchiria*, così continua:

> Ho udito bimbi
> frignare con la madre,
> che il buon latte ella versi:
> ma non mi giunse
> nobile compianto
> degno dell'eroe sommo (*Götterdämmerung*, III, 3)

L'atmosfera solenne e ieratica è momentaneamente spezzata da Gutrune che su tortuose figurazioni dei violini aggredisce verbalmente Brünnhilde e l'accusa di aver portato discordia e sventura in quella casa. Ma Brünnhilde la zittisce subito: «Taci, infelice! / Sua sposa non sei stata mai; / da seduttrice / l'hai legato a te». Il gracile tema di Gutrune cede quindi il posto alla

108 L. Zoppelli, *L'eroe in trappola*, cit., p. 21.

grandezza mitica dell'Eredità del Mondo: «La vera sua donna sono io, / a me eterna fede giurò Siegfried, / prima che egli mai ti avesse vista!». Gutrune comprende l'inganno di Hagen e inveisce contro di lui, sul motivo della Pozione in *fortissimo* ai corni e ai legni. Umiliata e sopraffatta dal dolore, si allontana quindi dal cadavere di Siegfried e si accascia su quello di Gunther, rimanendo lì immobile sino alla fine: «La compiange, per un'ultima volta, il suo povero tema, nel suono pietoso dei violini».[109]

Una triplice ripetizione del motivo del Fato (dapprima ai tromboni, poi ai corni e infine agli archi) dà quindi inizio alla grande scena dell'Immolazione, momento d'impegno tremendo per l'interprete.

> La scena dell'immolazione di Brünnhilde, cui tocca di concludere le 15 ore circa del *Ring*, è la chiave delicatissima di ogni tentativo di interpretazione della Tetralogia. L'imponente marchingegno formale messo a punto da Wagner per la scena è stato descritto da Warren Darcy come forma 'rotazionale' (*rotational form*) […]: l'idea è quella di un processo ciclico, ripetitivo, basato sulla 'rotazione'-manipolazione di una serie relativamente stabile di motivi musicali, che viene lentamente sospinta verso un *telos*, un obiettivo finale (*telos* che, nel nostro caso, collima con le ultime battute della *Götterdämmerung* – e dunque dell'intero *Ring*). Il principio – come sottolinea Darcy – è perfettamente congeniale a un suicidio altamente ritualizzato quale quello di Brünnhilde: più ancora, ci sembra, a un'immolazione che è in realtà un *rito della fine*, un 'crepuscolo' di portata assolutamente sovraindividuale, se non addirittura cosmica.[110]

Tre sono le rotazioni, a loro volta internamente tripartite (tranne l'ultima, bipartita). La sezione iniziale della prima rotazione, in cui Brünnhilde ordina di predisporre una pira (come aveva fatto Wotan con i ceppi del frassino) e di condurre da lei il suo destriero Grane, è aperta e chiusa dal solenne tema della Potenza degli Dei, già evocato da Waltraute e giunto adesso al suo compimento sinfonico. Vi si aggiungono i motivi del Fuoco Magico, di Siegfried e della Cavalcata delle Valchirie, cui l'impronta del tema egemone conferisce solennità.

> Tronchi robusti
> ammassatemi là
> a catasta sulla riva del Reno!
> Alta e chiara
> arda la fiamma
> che il bel corpo
> consuma del sublime eroe (*Götterdämmerung*, III, 3)

109 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 344.
110 R. Pecci, *"Götterdämmerung", libretto e guida all'opera*, cit., p. 135.

La seconda sezione riporta in orchestra il motivo del Saluto d'Amore (archi e legni in imitazione), allorché Brünnhilde, trasfigurata in volto, dà l'ultimo addio a Siegfried e intona un inno di lode all'eroe perduto:

> Limpida come il sole
> la sua luce mi rischiara:
> era il più puro
> colui che mi tradì! (*Götterdämmerung*, III, 3)

I temi della Spada (alla tromba) e della Fedeltà (legni, corni e archi) si aggiungono quand'ella ribadisce la sostanziale lealtà di Siegfried ai patti di sangue e alle promesse d'amore, sebbene abbia inconsapevolmente tradito entrambi.

Poi Brünnhilde volge gli occhi al cielo e lancia «l'estremo atto di accusa verso gli dèi, le cui colpe sono state pagate con la vita degli eroi».[111] I suoni d'ottoni del Presagio di Morte e del Fato introducono questa terza sezione, cui si aggiungono, quando Brünnhilde invita gli dei a chinare gli occhi sul suo strazio, spezzoni del tema del Walhalla (agli ottoni in *pp*) e il motivo della Mancanza d'Amore (nel suo stesso canto). Poi il Fato si unisce alla Giustificazione di Brünnhilde ed ella si rivolge direttamente a Wotan:

> Ascolta la mia accusa,
> supremo iddio!
> Col suo atto più prode,
> da te deciso a tuo grande vantaggio,
> tu consacrasti colui
> che l'ha compiuto
> alla maledizione cui eri dannato (*Götterdämmerung*, III, 3)

Non si tratta però di un'invettiva: dal tradimento e dal lutto Brünnhilde ha ricavato una superiore saggezza; e ora intende le ragioni del *cupio dissolvi* di Wotan: «So io ora ciò che a te giova? / Tutto, tutto, / so tutto – / ormai per me tutto è sgombro». Accompagna queste parole il tema del Fato, ai violini, sul pulsare dei timpani. Vi fanno seguito sommesse reminiscenze del Potere dell'Anello (clarinetti, clarinetto basso e corno inglese) e della Maledizione (primo trombone in *pp*), quando Brünnhilde dice al padre che ha udito il frullo d'ali dei suoi corvi forieri di morte, e che adesso li rimanderà a casa «col messaggio atteso e temuto». Tutto quindi si placa mentr'ella mormora dolcemente l'ultimo saluto («Pace, pace, o dio!»). E in questa

111 E. Fava, *Presagio e memoria*, cit., p. 213.

sublime invocazione, con la quale Brünnhilde perdona Wotan e al contempo ne decreta la fine, si legano l'un l'altro, esangui, frammenti del Canto di Gioia delle Figlie del Reno (ai corni), del Walhalla (tube e tromboni) e dell'Angoscia di Wotan (clarinetto basso, violoncelli e contrabbassi). Infine, sempre in *pp*, la cadenza del motivo del Walhalla approda al Re bemolle maggiore – la tonalità su cui si chiuderà il *Ring* – e porta a conclusione la prima grande rotazione.

> È l'ennesima dimostrazione di quanto sia importante la trasformazione del suono nella drammaturgia wagneriana, il dosaggio del suo volume e della sua densità, il gioco di distanza e di zoom, lo specifico colore e la capacità di legarsi al momento scenico.[112]

Nella seconda rotazione, aperta a mo' di ripresa dai motivi della Potenza e del Crepuscolo degli Dei, Brünnhilde si volge «dalle memorie più devastanti […] all'azione più coraggiosa e risoluta».[113] La prima sezione ha per oggetto la promessa della restituzione dell'anello alle figlie del Reno. Assieme ai temi dell'Anello (ai legni) e dell'Oro (ai corni e alla tromba) sono quindi mobilitati i motivi delle ondine – da quello pentatonico delle Figlie del Reno al Sonnenlied – in continui scambi fra legni e archi:

> Ciò che attendete,
> io ve lo dono:
> dalla mia cenere
> fatelo vostro!
> Il fuoco che mi consuma,
> dal male sciolga l'anello! (*Götterdämmerung*, III, 3)

La malefica combinazione motivica dell'Anello e della Maledizione (ai clarinetti e ai tromboni) chiude la sezione, mentre la successiva è tutta all'insegna del fuoco. Brünnhilde, con l'anello maledetto al dito, agita una fiaccola strappata di mano a un guerriero, pronta a offrire se stessa come vittima sacrificale, «ma nel proprio olocausto trascina l'Universo intero».[114]

> Corvi, via in volo a casa! […]
> La rupe di Brünnhilde
> sfiorate in corsa!
> Spingete al Walhall

112 R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. 228.
113 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 346.
114 *Ibid*.

Loge che arde lì ancora!
Perché ormai sorge
la fine degli dèi.
E scaglio io l'incendio
nella superba rocca (*Götterdämmerung*, III, 3)

Apre la sezione il tema della Lancia alle trombe e ai tromboni, subito avvolto dai cromatismi di Loge e dallo scoppiettante motivo del Fuoco Magico (legni e archi). Poi subentra, ai legni e ai violini in tremolo, il *Leitmotiv* del Crepuscolo degli Dei: dapprima da solo – sul comando ai corvi di spingere le fiamme fino al Walhalla – e poi agganciato al tema della Natura come nella profezia di Erda («Perché ormai sorge / la fine degli dèi»). Infine, sugli ultimi due versi, si susseguono ai legni e agli ottoni i motivi del Potere dell'Anello e del Walhalla, cioè i simboli dell'avidità, della sopraffazione e della brama di dominio sui quali sta per abbattersi l'incendio distruttore e purificatore.

Il rogo divampa nella terza sezione, allorché Brünnhilde lancia la fiaccola sulla pira e due corvi si levano in volo scomparendo sullo sfondo. Ella ritrova allora il suo impeto di valchiria – con i temi della Cavalcata e del Grido di Guerra che irrompono avvolti dalle fiamme di Loge – e si rivolge al suo destriero:

Tu, mio corsiero!
Grane, ti saluto!
Sai anche tu, o amico,
dove ti guido?
Raggiante nel fuoco
giace là il tuo signore,
Siegfried, il mio eroe beato (*Götterdämmerung*, III, 3)

A questo punto affiora nel canto di Brünnhilde, sostenuto dai legni e poi anche dai violini, il tema meraviglioso della Redenzione, cantato da Sieglinde nel secondo atto della *Valchiria* e non più udito da allora. Wagner l'ha tenuto in serbo per un finale che richiama alla mente quello della *Norma* di Bellini, opera i cui conflitti drammaturgici presentano analogie con la *Götterdämmerung* e il cui *climax* finale, dove il canto s'innalza sospinto da un costante flusso armonico, si apre a un'ebbrezza sonora nuova per l'epoca. E Wagner, che tanto disprezzava l'opera italiana, potè ammirare in Bellini il creatore di melodie d'una specie mai udita prima.[115] Ed ecco che

115 «A rapirci è stata – proprio soprattutto in Bellini – la chiarezza della melodia, il canto semplice, nobile e bello. Rendersene conto non è, per davvero, cosa pecca-

anche il motivo della Redenzione si espande in progressioni ascendenti e in *crescendo*, su su attraverso le tonalità, mentre Brünnhilde pronuncia le sue ultime parole, degne del *Liebestod* di Isolde, prima di salire in groppa a Grane e lanciarsi con lui tra le fiamme:

> Ma senti in me anche
> come arde il mio petto,
> una vampa lucente
> mi avvolge il cuore,
> per stringere l'eroe,
> cinta da lui,
> in suprema passione,
> essergli unita!
> Heiajaho! Grane!
> Saluta il signore!
> Siegfried! Siegfried! Guarda!
> Ti saluta beata la tua donna! (*Götterdämmerung*, III, 3)[116]

Il travolgente *crescendo* prepara una cadenza che è tuttavia sviata dall'inizio della terza e ultima rotazione. Tolto il brevissimo intervento di Hagen di cui si dirà a breve, da qui in poi il racconto è affidato alle didascalie conclusive del libretto e, soprattutto, a «una delle partiture più potenti nell'evocare, con la sola forza della musica, prospettive e significati cosmici».[117]

Balzata Brünnhilde nel rogo in groppa al suo destriero, l'incendio – ossia i temi di Loge e del Fuoco Magico – infuria e sembra invadere tutto. All'improvviso la vampa si smorza e il Reno si gonfia e straripa, riversando i suoi flutti sul fuoco: i motivi ignei cedono allora il posto a quelli acquatici dell'Ondeggiamento e delle Figlie del Reno, mentre le ondine si rivedono nuotare tra i flutti. Ed ecco che Hagen, rimasto finora in disparte e immobile, si getta come un folle nel flutto a inseguire l'anello: «Via dall'anello!»

---

minosa. Né sarebbe forse peccaminoso indirizzare, prima di coricarsi, una prece al cielo, che voglia finalmente ispirare ai compositori tedeschi melodie di tal fatta e una tal maniera di trattare il canto» (R. Wagner, *Bellini. Un cenno al tempo giusto*, cit., p. 432).

116 Scrive Teodoro Celli: «Il tema della 'Redenzione' (uno dei più ispirati di tutta la storia della musica) ha il compito immane di contrastare da solo tutto ciò che di pessimistico v'è nella Tetralogia; e regge eroicamente all'impegno. Nel canto di Brünnhilde esso si erge alato, e vola, modulando di grado in grado, e s'innalza di cielo in cielo […]; e raggiunge l'Empireo, dove il tema di 'Siegfried' e il 'Grido di Guerra delle Valchirie' si congiungono in nozze eterne» (T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 351).

117 G. Salvetti, *L'Anello del Nibelungo. Quarta parte*, cit., p. 199.

intima alle ondine, ma Woglinde e Wellgunde lo trascinano verso il fondo, mentre Flosshilde, giubilante, leva in alto l'anello riconquistato. In questo momento i tre tromboni urlano per l'ultima volta il tema della Maledizione, ma esso si spezza a metà: una volta restituito l'anello, il suo sinistro potere viene meno.

Ha così inizio la seconda e ultima parte di questa terza rotazione, leitmotivicamente saturata e tutta protesa verso un *telos* «giocato ai massimi livelli dinamici del *tutti* orchestrale».[118] In un visionario intreccio di temi, si alternano per tre volte, sulle sestine di semicrome dell'Ondeggiamento che scorrono ininterrottamente agli archi e alle arpe, i motivi delle Figlie del Reno e del Walhalla: le ondine nuotano in cerchi gioiosi nelle acque del fiume ormai tornato nel suo letto (ed ecco che i legni ne cantano la primordiale melodia), mentre un bagliore di fuoco si stende verso il cielo e si scorge – proprio come nella descrizione di Waltraute – la sala del Walhalla, dove gli dei e gli eroi siedono in attesa della fine (e gli ottoni intonano allora il sontuoso tema della rocca degli dei). Ma nella seconda e nella terza di queste ripetizioni, ai motivi dell'Ondeggiamento e delle Figlie del Reno si sovrappone, «più alta d'ogni altra idea musicale»,[119] la melodia della Redenzione, nei trentadue violini e nei flauti all'unisono.

Si fa quindi sempre più invasivo il tema di Loge (ai violini, alle arpe e ai legni acuti) che si sovrappone alle poderose masse sonore del motivo del Walhalla combinato con quello della Potenza degli Dei (ottoni, clarinetti, fagotti e archi gravi). Al culmine di un monumentale crescendo squilla alle trombe e ai tromboni il tema eroico di Siegfried, ma è travolto da quello del Crepuscolo degli Dei che precipita fragorosamente trascinando nella sua rovina tutti i *Leitmotive*. Ed è la fine. Nulla sopravvive all'immane catastrofe. Tranne il motivo, sublime, che Wagner pose a suggello dell'intera saga di *Das Ring des Nibelungen*: «Dopo tanta travolgente agitazione, l'ultima parola è lasciata al grande tema della Redenzione attraverso l'Amore, che sembra stendere un'ala consolatrice non solo su questa scena, ma sul tutto il dramma stupendo e immenso».[120]

Scrive Quirino Principe nel suo denso saggio sul *Crepuscolo degli dei*:

> Il Reno e l'oro che ad esso ritorna sono le uniche realtà che persistano dopo il gigantesco rogo dell'apocalisse nibelungica, alla fine di *Götterdämmerung*. Tutto il resto crolla, tutto si polverizza, tutto è incenerito, tutti muoiono, gli dei e gli uomini e i giganti e i Nibelunghi, i guerrieri ghibicunghi nelle loro cupe

118 R. Pecci, *"Götterdämmerung", libretto e guida all'opera*, cit., p. 139.
119 T. Celli, *L'Anello del Nibelungo*, cit., p. 352.
120 E Newman, *Le opere di Wagner*, cit., p. 690.

> armature e le donne regali […]. Tutto è finito, è finito il Tutto. Ma le incongruenze logiche del mito sono un lato del suo fascino. Il fiume Reno e l'oro in esso custodito all'origine sono parti del Tutto. Nel mito nibelungico, il Tutto si annulla e sopravvive una sua parte. La distruzione è totale, ma il Reno continua a scorrere, e l'oro risplende di nuovo nel suo alveo, in eterno. In eterno? Ecco la domanda cruciale […]. L'oro e il Reno e le figlie del fiume sono il principio e la fine e forse di nuovo il principio. La contraddizione dello strano rapporto tra la parte e il Tutto si scioglie, se si considera che gli dei e gli uomini e i Nibelunghi e i giganti e i loro mondi sovrapposti siano un'illusione, un velo di Maja, e che l'unica vera sostanza sia il nesso tra il metallo duro e sfolgorante, incorruttibile e perciò segno di eternità, e il fluire eracliteo del fiume, perenne divenire, con le sempreverdi ondine che sono tutt'uno con il fluire. Se queste e non altre sono le vere essenze, *Das Rheingold* sarebbe potuto essere non il titolo del prologo alle tre giornate ma il nome del Tutto, allusivo a una totalità vera, profonda, non illusoria. Ma Wagner preferì far centro in una forma simbolica che è per giunta la forma perfetta per eccellenza. L'anello è la forma unificante. Il ciclo tetralogico si chiude ad anello, poiché tutto ritorna alla condizione d'origine […]. La parola "Dämmerung" ha nella lingua tedesca una semantica ambigua, poiché corrisponde a due significati inversi, quello di crepuscolo che segue il tramonto e quello di primo albore diurno sul finir della notte. L'ambiguità per cui la luce mesta della fine somiglia al chiarore del prinicpio rafforza l'idea di ciclicità e di eterno ritorno. La fine può anche *essere* il principio, e alla fine di *Götterdämmerung*, dopo avere assistito al crollo dell'universo e alla morte della musica-cosmo, non possiamo escludere l'ipotesi di nuovi infiniti cicli.[121]

L'estatica melodia conclusiva lascia dunque aperto uno spiraglio alla rinascita, all'utopia, al rinnovamento totale, o al ripetersi di cicli di decadenza che hanno avuto inizio all'origine stessa del mondo. La sublimazione finale, insomma, lascia adito a diverse interpretazioni. È noto, del resto, che nei lunghi anni della gestazione della Tetralogia Wagner approntò diverse versioni del discorso ultimo di Brünnhilde, da ciascuna delle quali emergono differenti prospettive di ordine politico e filosofico. Quattro direzioni si possono sostanzialmente individuare nelle varie stesure, a partire da quella del 1848:

> Nella prima versione Siegfried è ricalcato sul modello cristologico del capro espiatorio […]. Il suo corpo ferito a tradimento è purificato dal fuoco ed egli ascende al cielo accanto al dio Wotan, a instaurare una nuova fase della storia degli dei. La colpa di Wotan è così lavata dal giovane eroe e gli immortali tornano a risplendere in tutta la loro gloria, accanto alla coppia di amanti che risorge dalle ceneri per dimorare eternamente nel Walhalla […]. Nel dicembre del 1852 Wagner apporta alcune modifiche al finale, per venire incontro alle nuove

121 Q. Principe, *Morte della musica-cosmo*, cit., pp. 158 e 163.

> convinzioni maturate in seguito alla lettura di Ludwig Feuerbach […]. La rigenerazione della schiatta degli dei, la divinizzazione di Siegfried e la sua ascesa celeste cozzavano col nuovo Vangelo predicato dal pensatore bavarese. Feuerbach, riprendendo l'antica dottrina del filosofo Senofonte, sosteneva essere gli dei nient'altro che il prodotto dell'alienazione dell'uomo, il quale proietta al superlativo in entità trascendenti le proprie stesse facoltà e capacità. Gli eterni devono dunque tramontare affinché l'uomo possa riappropriarsi della propria esistenza […]. L'uomo non oserà, però, sostituirsi a Dio: mortale e finito per destino, non può farsi egli stesso eterno. Nell'immortalità Feuerbach vide infatti un desiderio perverso ricorrente nella civiltà, dagli Egizi al cristianesimo (*Pensieri sulla morte e sull'immortalità*, 1830). Come nella poesia del grande Hölderlin, anche l'eroe supremo *deve* morire, non più, in questa seconda variante, per redimere col suo sacrificio la colpa degli dei, ma per riunirsi a quella terra da cui era nato. Una rivoluzione corre tra le due versioni: dall'incoronazione celeste di Sigfrido all'ateismo pugnace che desacralizza il mondo e gli uomini. Nondimeno il messaggio finale del ciclo nibelungico rimaneva circonfuso di un'aureola di ottimismo: nell'età degli uomini dell'avvenire avrebbero dominato l'amore e l'affratellamento della specie.[122]

Nella visione di un eroe che libera gli uomini dal potere dell'oro, dalle costrizioni della legge e dagli idoli religiosi si rifletteva ancora l'utopia anarchica del Wagner rivoluzionario, proiettata verso la palingenesi di un mondo riconsegnato all'amore universale. Ma nell'autunno del 1854 Wagner legge *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, sotto il cui influsso decisivo prepara, nel maggio del 1856, un nuovo finale:

> Ora aveva presentito che l'inganno e la morte dell'amato permettono a Brünnhilde di accedere a un livello di conoscenza ulteriore rispetto a quello dell'amore erotico. Avvertendo su se stessa il destino dell'intero cosmo, la valchiria ripudiata intuisce che, affinché una vera redenzione cosmica possa darsi, l'anello da pegno d'amore deve tornare ad essere occhio del Reno. Divenuta discepola del Buddha, sa che l'eterna volontà (*Wille*) della natura è la causa prima del dolore e del male, antecedente alle singole volontà di Alberich, Wotan o Hagen. La brama insaziabile che, prima Buddha, poi Schopenhauer, avevano denunciato quale essenza stessa della vita, l'illusione (*Maya*) dell'individualità, il sé, l'*atman* o *principium individuationis* era la scaturigine di ogni dolore. Così, al termine del dramma Wagner le mette in bocca un inno al *nirvana* […]. La morte di Sigfrido non è qui il sacrificio che redime il divino e il cosmo, non

122 M. Brighenti, *Il Crepuscolo degli dei: «Tutto quel che è, finisce»*, cit., pp. 217-219. Così, in quella versione, si esprimeva Brünnhilde nel suo monologo finale: «Come soffio svanì / la stirpe degli dei […] / non beni, / non oro / né lo splendore degli dei; / non reggia, non corte / né fasto dei signori; / non di oscuri patti / l'alleanza ingannevole, / non di ipocriti costumi / la severa legge; / felice nel piacere e nel dolore, / che esista solo l'amore» (*Ibid.*).

> ha cioè una funzione redentrice diretta, ma la assume solo in quanto è il lutto che permette a Brünnhilde di accedere a una conoscenza superiore a quella di *eros*.[123]

In questa nuova versione, la morte volontaria di Brünnhilde diventa schopenhaueriana negazione della volontà di vivere. Divenuta, grazie alla sofferenza, sensibile alla *compassione*, la donna raggiunge la suprema conoscenza e si libera «dalla brama e dall'illusione». L'utopia diventa allora un'utopia negativa. Come scrive beffardamente Nietzsche,

> Brunilde, che secondo l'intenzione primitiva si doveva accomiatare con un canto inneggiante al libero amore e facendo sperare al mondo un'utopia socialista per la quale "tutto diventa buono", ha ora qualcosa d'altro da fare. Deve anzitutto studiare Schopenhauer e deve mettere in versi il quarto libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*. [124]

Tuttavia Wagner non musicò né la conclusione rivoluzionaria né quella schopenhaueriana. E nella versione definitiva che ascoltiamo, l'amore di Brünnhilde per Siegfried torna a imporsi come antitesi alla cupa rassegnazione di Wotan. Nel *Tristan und Isolde*, infatti, Wagner aveva ribaltato la concezione schopenhaueriana dell'amore come la più subdola delle astuzie della Volontà (e quindi dell'ascetismo sessuale come prima esigenza della rinuncia), esaltando invece l'impulso erotico come mezzo per superare l'individuazione e riconnettersi all'originaria unità dell'essere.

> Già il *Tristan* rappresentava una radicale alternativa al Quarto Libro del *Mondo*, perché la negazione, l'oblio della volontà di vivere, l'anelito alla morte, era negazione solo della volontà individuale, non certo della volontà universale, così che la passione dei due amanti che si annullano l'uno nell'altro li congiunge simbolicamente alla volta stellata che li avvolge. È la volontà, che Schopenhauer vorrebbe spegnere, che consente alla passione dei due amanti, sempre più incandescente, di raggiungere il punto di fusione con la volontà cosmica.[125]

---

123 *Ivi*, pp. 220-221. Questo il nuovo testo cantato da Brünnhilde: «Dalla casa del desiderio me ne vado, / dalla casa dell'illusione volo via, / del divenire eterno / mi chiudo alle spalle / le porte aperte. / Alla sacra terra eletta, / libera dalla brama e dall'illusione, / meta del cammino terreno, / liberata dalla rinascita, / mira ora la sapiente. / Dell'eternità la fine felice, / sapete come la conquistai? / Di un lutto amoroso / il profondo dolore mi aprì gli occhi: / il mondo vidi finire» (*Ibid*.).

124 F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., pp. 66-67.

125 M. Brighenti, *Richard Wagner filosofo e poeta*, cit., p. 183.

Allo stesso modo, nella Tetralogia la possibilità di una palingenesi torna a radicarsi in quell'amore la cui forza dirompente si era manifestata nella passione sublime di Siegmund e Sieglinde. Dahlhaus sostiene pertanto che la conclusione autentica sia quella del 1852: «Il tema strumentale che chiude il *Crepuscolo degli dèi* non è la metafora musicale della rassegnazione, della 'negazione della volontà', sibbene l'espressione dell' 'amore beato' celebrato nel finale del 1852».[126] E tuttavia l'amore qui celebrato non conduce necessariamente a una riconciliata convivenza umana come nella versione del '52; piuttosto, come nel *Tristan und Isolde*, conduce schopenhauerianamente al distacco dalle illusioni del mondo fenomenico – dove gli individui sono presi in un vortice inestinguibile di desiderio, sofferenza e violenza reciproca – e all'approdo alle sorgenti pure dell'essere. La redenzione non si attua insomma sul piano antropologico-sociale, bensì acquista una valenza metafisica.

Come scrive Bortolotto, l'amore «rappresenta l'atto purificante che cancella la colpa diurna essenziale: quella dell'esser nato».[127] «Non è infatti la Volontà universale, *ipso facto*, a originare il dolore del mondo – scrive Marco Brighenti – ma piuttosto il suo frantumarsi in infinite volontà particolari, e questo è vieppiù coerente con le premesse del pensiero di Schopenhauer, essere il male causato dal velo di Maya del principio dell'individuazione».[128] Sprofondando in se stessa, la coscienza arriva a fondersi con l'intero universo e con la sua unica ed eterna volontà (*Wille*), distaccandosi dalla visione esteriore della superficie (la rappresentazione). Così Wagner può prospettare all'orizzonte un'umanità rigenerata:

> Se il *Wille* è la forza eterna e inestinguibile che regge il cosmo, come può Wagner immaginare processi di decadenza e rigenerazione dell'umanità? È presto detto: la conoscenza o l'ignoranza dell'Uno, del Vero, del Divino, diviene il discrimine stesso tra umanità redenta e umanità decaduta: l'umanità attuale ha dimenticato l'insegnamento di tutte le religioni: l'idealità del mondo.[129]

La dottrina wagneriana della rigenerazione e la sua visione della morte come ebbrezza e redenzione universale costituiscono tuttavia – come nota Adorno – una svolta 'positiva' rispetto a Schopenhauer: laddove questi «pronuncia il suo giudizio sulla vita come cieco giuoco della volontà, Wagner s'inchina obbediente a questo giuoco e lo venera come Natura

126 C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 162
127 M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, cit., p. 291.
128 M. Brighenti, *Richard Wagner filosofo e poeta*, cit., p. 183.
129 *Ivi*, pp. 175-176.

inafferrabilmente sublime […]. Il mero impulso viene magicamente volto a ordine della terra sacra e materna».[130] Questo perché in Wagner «non la volontà è negata, ma il suo obbiettivarsi nella rappresentazione. La volontà stessa […] rimane accolta con arrendevole ammirazione».[131] Lo stesso Adorno comunque precisa:

> Nella glorificazione della morte come ebbrezza chiaramente la distanza di Wagner da Schopenhauer, suo canone filosofico, non è così estrema come si potrebbe pensare. Comunque questi pensi asceticamente il passaggio al Nirvana, tratti ebbri non gli sono estranei […].[132] Già in Schopenhauer si annunzia il travestimento della morte come redenzione e il rigonfio concetto di «redenzione universale» che in Wagner costituisce l'ideologico vertice dell'opera intera.[133]

In ogni caso il dibattito resta aperto, perché il compositore, alla fine del suo dramma «stupendo e immenso», lasciò che a parlare fosse solo la musica, mantenendo intenzionalmente nell'ambiguità il messaggio conclusivo. Il che può considerarsi «un grande omaggio reso da Wagner al potere della musica»:[134]

La redenzione attraverso l'amore e la celebrazione del goethiano «eterno femminino» si uniscono così alla glorificazione della musica posta romanticamente al vertice della gerarchia delle arti. Perché «il linguaggio dei suoni, come puro organo del sentimento, esprime appunto solo ciò che per il linguaggio verbale è inesprimibile, e dunque, considerato dal nostro punto di vista di uomini dotati di intelletto, esprime semplicemente l'*inesprimibile*».[135]

Le parole che Wagner, nel più importante dei suoi scritti teorici, dedicava alla beethoveniana «*melodia della gioia*» ci sembrano allora il miglior commento possibile a ciò che egli stesso, a distanza di un quarto di secolo, avrebbe musicalmente realizzato:

> Questa melodia era l'amoroso saluto della donna al suo uomo, e l'abbraccio dell'«eterno femminino» si confermava qui più amorevole dell'egoistico elemento mascolino, perché esso è l'amore personificato, e solo come supremo

130 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 128.
131 *Ibid*.
132 Nella parte qui omessa Adorno cita le parole di Schopenhauer relative alle incomunicabili esperienze di estasi, rapimento, illuminazione, unificazione con Dio ecc. cui fanno riferimento coloro che sono giunti alla compiuta negazione della volontà.
133 *Ivi*, p. 130.
134 R. Pecci, *"Götterdämmerung", libretto e guida all'opera*, cit., p. 139.
135 R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 264.

desiderio d'amore dev'essere concepito il femminino, non importa se si manifesti nell'uomo o nella donna […]. Con il bacio amoroso e redentore di quella melodia il poeta viene ora iniziato ai misteri profondi, infiniti della natura femminile: egli vede con altri occhi e sente con altri sensi […]. Il suo senso intellettivo penetra tutto con chiarezza e senno, e giunge sino alla fonte originaria, dalla quale egli ordina le liquide colonne che debbono salire in alto, alla luce del sole, per vagare al suo scintillio in onde voluttuose, per mormorare al soffio di ponente o per inalberarsi virilmente all'infuriare di borea; ché anche allo spirar dei venti dà ora ordini il poeta, – giacché questo soffio non è altro che il respiro dell'amore infinito, dell'amore nella cui voluttà il poeta è redento.[136]

136 *Ivi*, pp. 241-242.

POSTILLA

Mai si è rilassata la mia curiosità, mai mi sono saziato di ascoltarla, di ammirarla, di sorvegliarla… non sensa diffidenza, lo ammetto; ma i dubbi, le riserve, le censure, per nulla intaccarono quell'arte, non più dell'immortale critica antiwagneriana di Nietzsche, che a me è sempre apparsa un panegirico con segno opposto, una nuova forma di esaltazione. Essa era amoroso odio, autoflagellazione. L'arte di Wagner fu la grande passione nella vita di Nietzsche.[1]

Com'è noto, gran parte della musica del Novecento nasce e si sviluppa in antitesi al wagnerismo. L'artista, disincantato e impotente di fronte alla deriva della storia, perde la fiducia nel proprio ruolo di guida ideale, nella propria missione di orientamento morale e spirituale della società. L'uomo del Novecento guarda a Wagner con diffidenza e sviluppato senso critico, non si lascia più sedurre dal «maestro della presa ipnotica»[2] e dai progetti visionari di colui che ambiva a redimere il mondo attraverso i suoni. Tutto questo, a un certo punto, ha cominciato a essere sentito come fascinazione morbosa e ingannevole: «La musica come Circe», scriveva Nietzsche con tono di ripulsa;[3] «L'arte come stupefacente, come *hascisc*, come paradiso artificiale», aggiungeva Thomas Mann.[4]

Nella reazione al wagnerismo, punto di convergenza e di esaltazione di tutte le tensioni e gli ideali della stagione artistica ottocentesca, c'è la reazione ai sogni e alle aspirazioni riconosciute come impossibili, ai luoghi cui non si può più aderire, a quel «bisogno di *redenzione*» che già Nietzsche considerava «la più onesta forma d'espressione della *décadence*, il più convinto e doloroso dir sì a essa in simboli e prassi sublimi».[5] Un

1 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., pp. 11-12.
2 F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., p. 69.
3 *Ivi*, p. 90.
4 T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, cit., p. 25
5 F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., p. 98.

profondo estraneamento, insomma, da quella che del *Ring* Adorno definiva «l'ultima fantasmagoria», mettendone spietatamente in luce la «completa chimericità, il tratto della *promesse du bonheur* nel più estremo controsenso», per cui «lo sfacelo cosmico alla fine del *Ring* è nello stesso tempo uno *happy end*».[6]

> Anche sulla morte estende la vita reificata il suo dominio, in quanto essa aggiudica ai morti la felicità che rifiuta ai vivi […]. Si potrebbe quasi dire che nel nome della redenzione i morti sono ingannati ancora una volta sulla vita […]. Nella più intima cellula della costruzione redentrice abita il nulla. Anch'essa è vuota. Illusione è la fantasmagoria di Wagner come apparenza del vano.[7]

«L'arte di Wagner è malata», scriveva Nietzsche. Nell'elevata temperatura emotiva ch'egli porta sulla scena («le convulsioni delle sue passioni, la sua sensibilità sovreccitata, il suo gusto che vuole droghe sempre più piccanti, la sua instabilità») si delinea «un quadro clinico che non lascia dubbi. *Wagner est une névrose*».[8] Tuttavia, come scrive Renzo Cresti, è con Wagner che la musica «si fa carico di ogni rimosso, sonda desolate profondità, si slancia verso scuri orizzonti, mettendo a punto una poetica del negativo che troverà in *Tristan* e nel *Ring* la sua complessa espressione che si riverbererà fino in pieno Novecento».[9] E anche di questo, nel suo contraddittorio rapporto con Wagner, il genio di Nietzsche fu consapevole:

> Ma il filosofo non è libero di fare a meno di Wagner. Egli dev'essere la cattiva coscienza del suo tempo – e per questo deve averne il miglior sapere. Ma dove troverebbe, per il labirinto dell'anima moderna, una guida più iniziatica, un conoscitore di anime più elequente di Wagner? Attraverso Wagner la moder-

6 T. W. Adorno, *Wagner*, cit., p. 131.

7 *Ibid*. Come tuttavia sottolinea Brighenti, nella conclusione della Tetralogia si avverte l'inquietudine più che la certezza della redenzione: «Là dove la redenzione, l'*Erlösung*, si compie, il mondo viene trasfigurato sotto l'aureola dell'amore, il lungo dolore è dimenticato, la tragicità della vita è vinta? Dovremmo dedurne un'essenza antitragica dell'utopismo artistico wagneriano? Se così pare dall'argomentazione teorica, la musica lo nega nel modo più chiaro, riconfermando in Wagner forse il più grande autore tragico della modernità […]. Nella melodia dell'*Erlösung* che chiude la Tetralogia, più che il canto ottimista dell'amore, noi sentiamo il librarsi dell'uomo sul crinale del *Werden*, l'incertezza del divenire, la commozione ambigua dell'animo che contempla la fine di un mondo e il destino ignoto che verrà» (M. Brighenti, *Richard Wagner filosofo e poeta*, cit., p. 77).

8 F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., p. 68.

9 R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, cit., p. 15.

nità parla la sua lingua *più intima*: non nasconde né il suo bene né il suo male, ha disimparato ogni vergogna di sé […]. Wagner riassume la modernità. Non c'è verso, bisogna cominciare coll'essere wagneriani.[10]

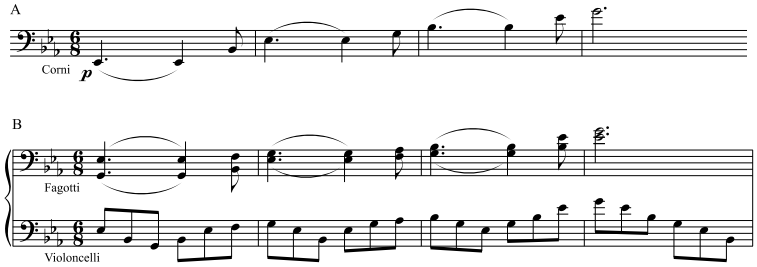
10 *Ivi*, p. 58.

APPENDICE I

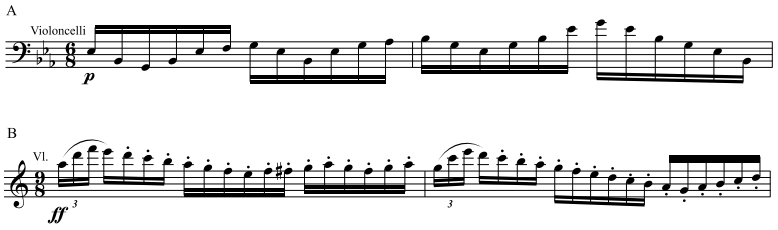
I *LEITMOTIVE* IN ORDINE DI APPARIZIONE

DAS RHEINGOLD: Esempi musicali 1-35

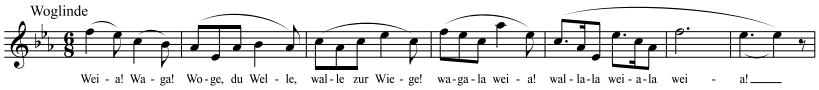
ESEMPIO 1: Natura Primordiale



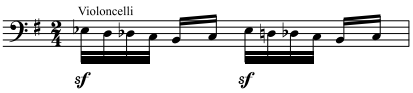
ESEMPIO 2: Ondeggiamento



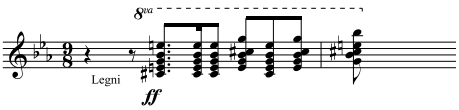
ESEMPIO 3: Figlie del Reno



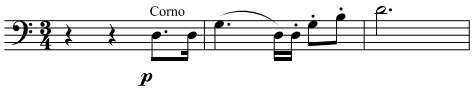
ESEMPIO 4: Alberich



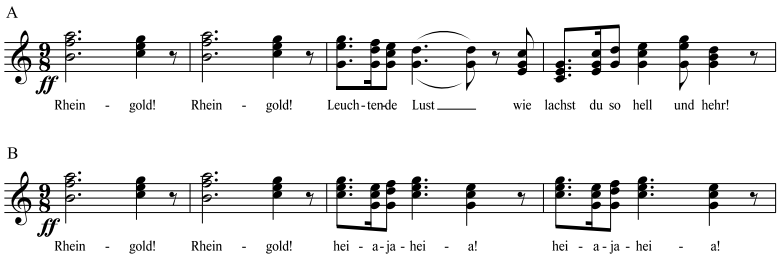
ESEMPIO 5: Minaccia



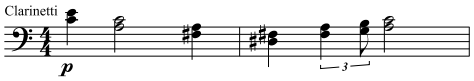
ESEMPIO 6: Oro del Reno



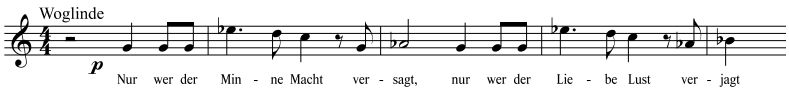
ESEMPIO 7: Canto di Gioia delle Figlie del Reno



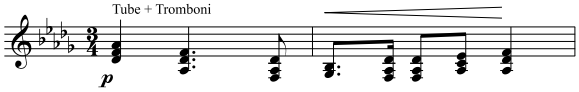
ESEMPIO 8: Anello



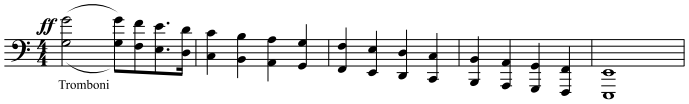
ESEMPIO 9: Rinuncia all'Amore



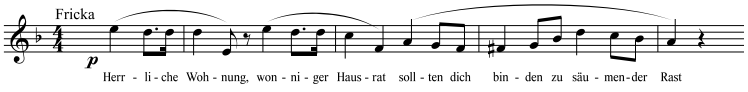
ESEMPIO 10: Walhalla



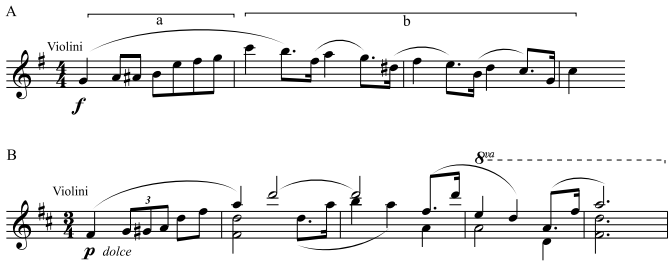
ESEMPIO 11: Lancia



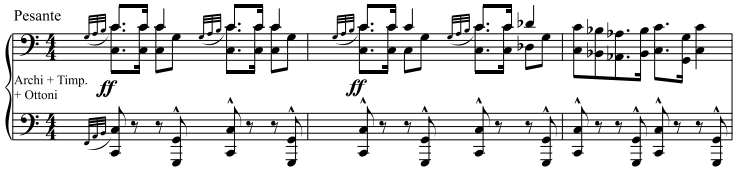
ESEMPIO 12: Vincolo d'Amore



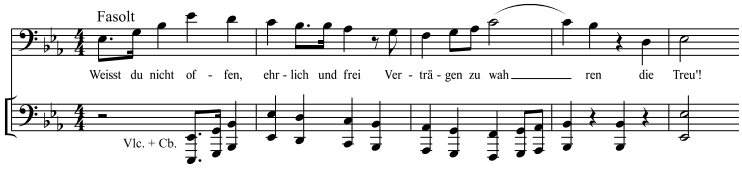
ESEMPIO 13: Fuga di Freia



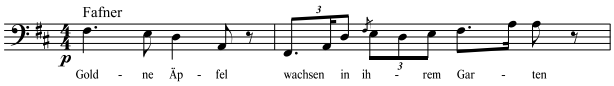
ESEMPIO 14: Giganti



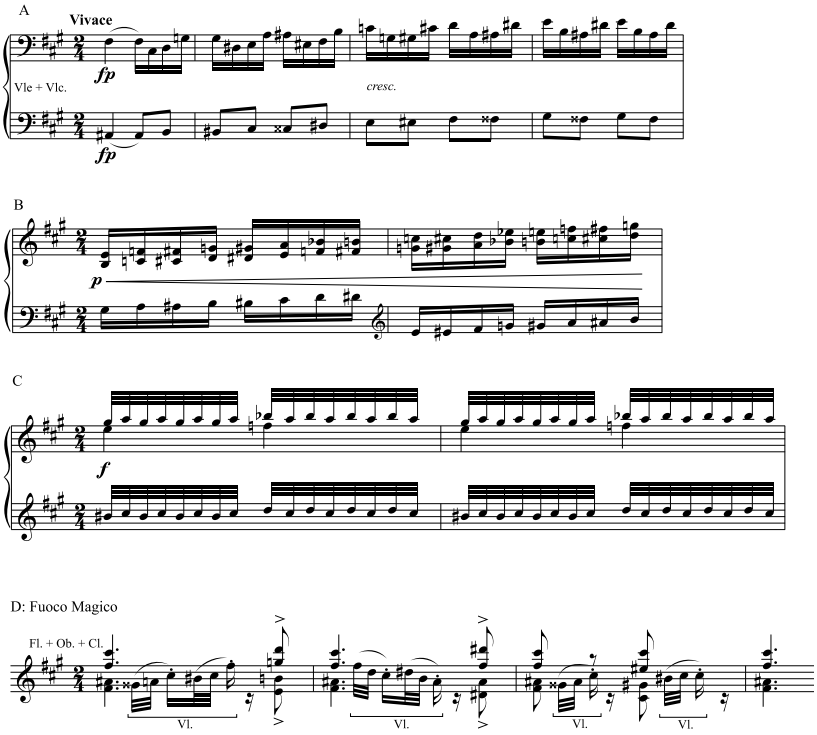
ESEMPIO 15: Patto coi Giganti



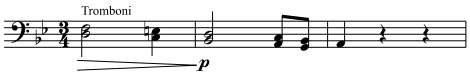
ESEMPIO 16: Mele d'Oro



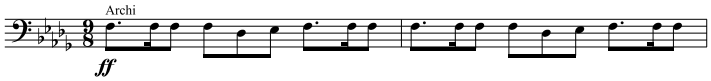
ESEMPIO 17: Loge



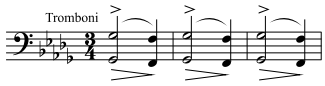
ESEMPIO 18: Mancanza d'Amore



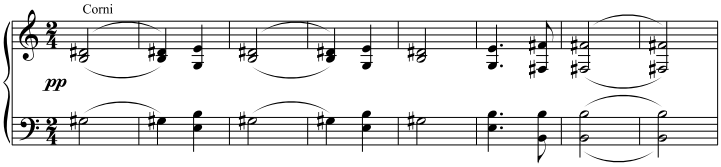
ESEMPIO 19: Nibelunghi



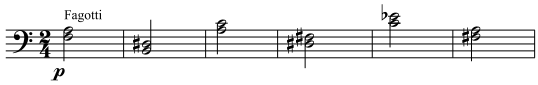
ESEMPIO 20: Schiavitù



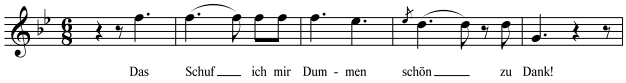
ESEMPIO 21: Elmo magico



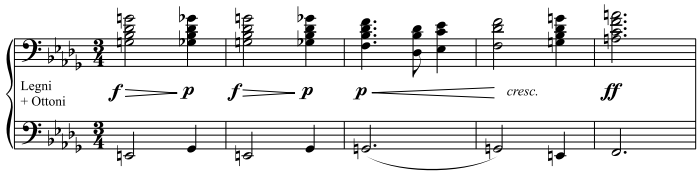
ESEMPIO 22: Macchinazione di Mime



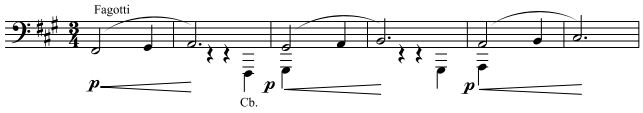
ESEMPIO 23: Disperazione di Mime



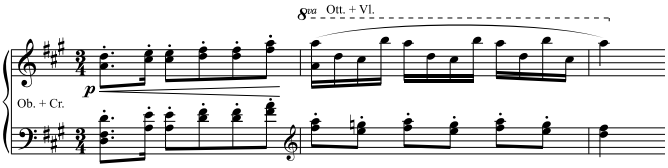
ESEMPIO 24: Potere dell'Anello



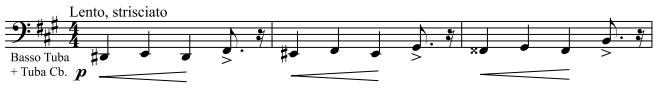
ESEMPIO 25: Tesoro



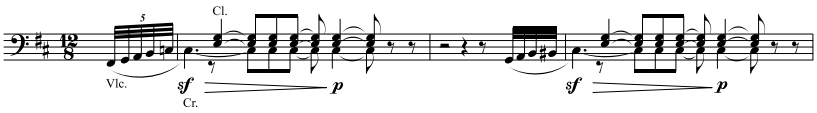
ESEMPIO 26: Trionfo del Nibelungo



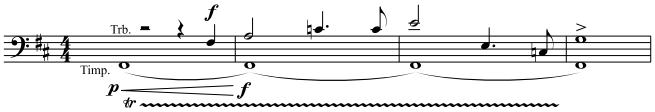
ESEMPIO 27: Drago



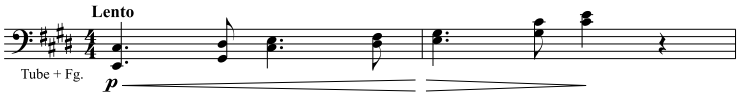
ESEMPIO 28: Brama di vendetta di Alderich



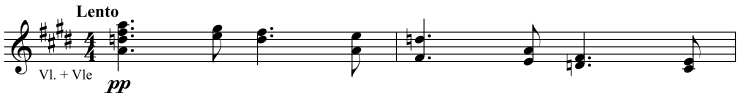
ESEMPIO 29: Maledizione



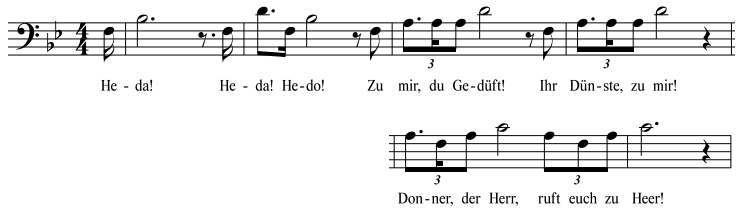
ESEMPIO 30: Erda



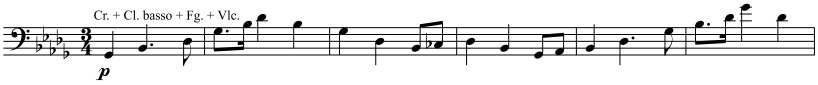
ESEMPIO 31: Crepuscolo degli Dei



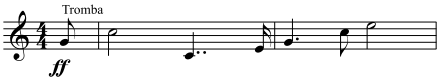
ESEMPIO 32: Donner



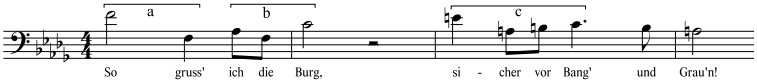
ESEMPIO 33: Arcobaleno



ESEMPIO 34: Spada

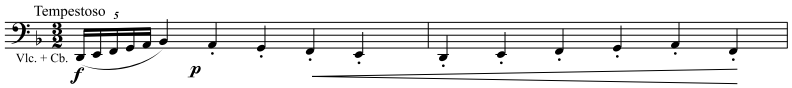


ESEMPIO 35: Scopo della spada

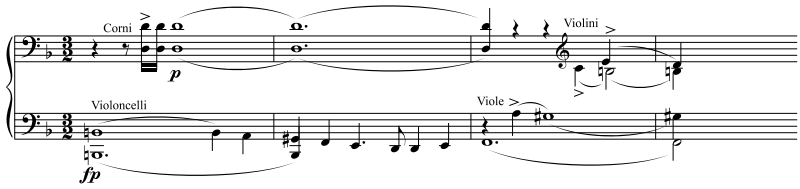


DIE WALKÜRE: Esempi musicali 36-66

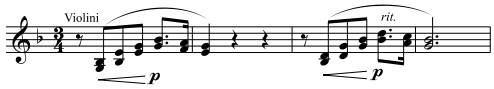
ESEMPIO 36: Tempesta



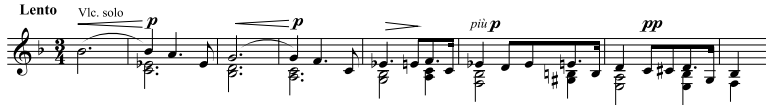
ESEMPIO 37: Siegmund



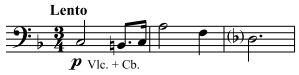
ESEMPIO 38: Sieglinde



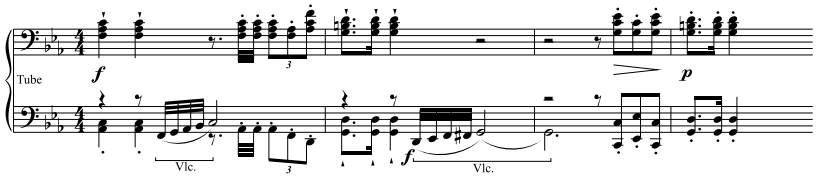
ESEMPIO 39: Amore



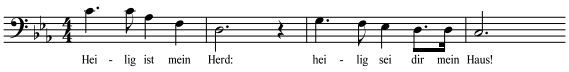
ESEMPIO 40: Wälsi



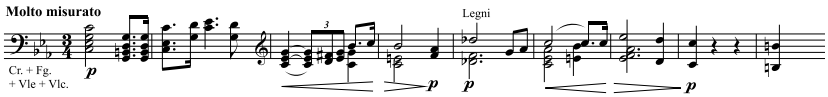
ESEMPIO 41: Hunding



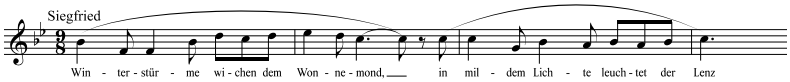
ESEMPIO 42: Diritti di Hunding



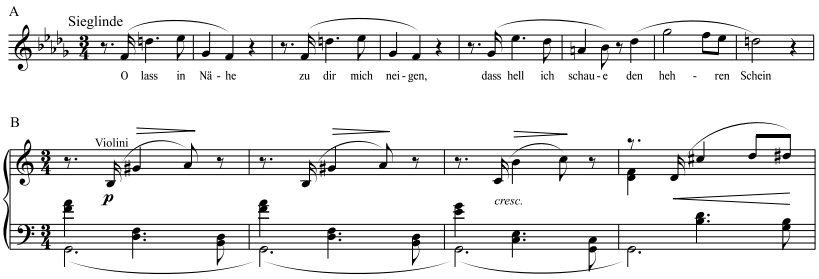
ESEMPIO 43: Eroismo dei Velsunghi



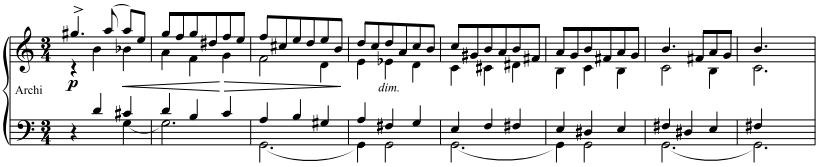
ESEMPIO 44: Canzone di Primavera



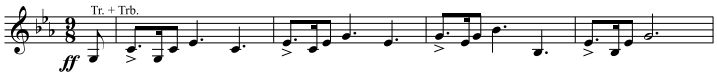
ESEMPIO 45: Voluttà



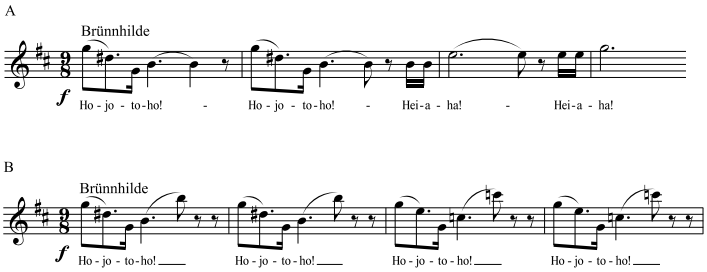
ESEMPIO 46: Vita d'Amore



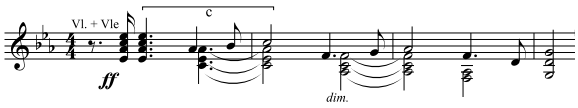
ESEMPIO 47: Cavalcata delle Valchirie



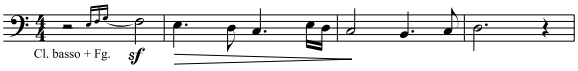
ESEMPIO 48: Grido di guerra delle Valchirie



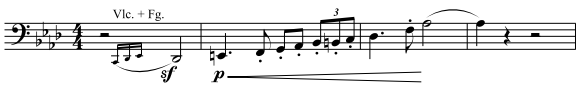
ESEMPIO 49: Collera di Fricka



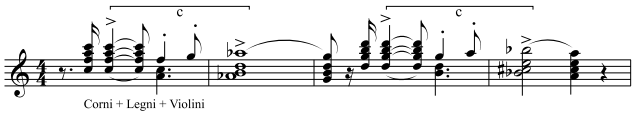
ESEMPIO 50: Corruccio di Wotan



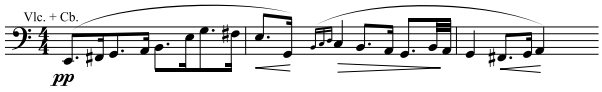
ESEMPIO 51: Disperazione di Wotan



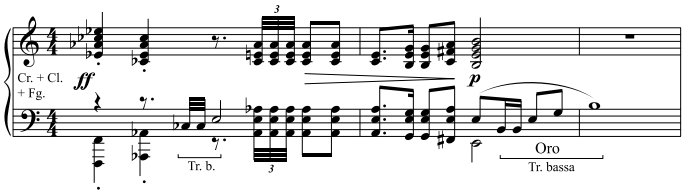
ESEMPIO 52: Collera di Wotan



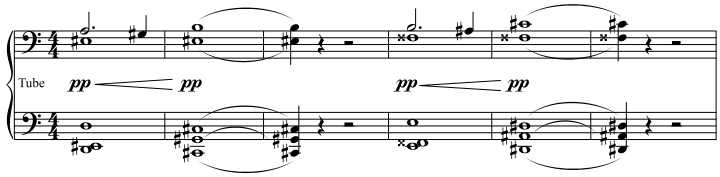
ESEMPIO 53: Angoscia di Wotan



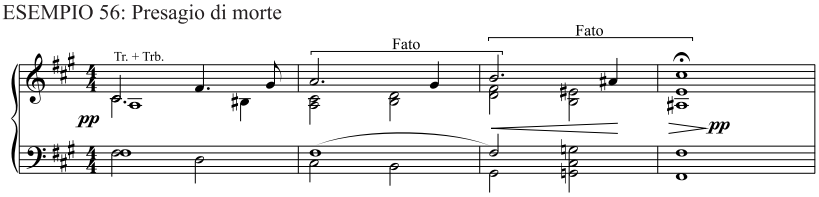
ESEMPIO 54: Benedizione al figlio del Nibelungo



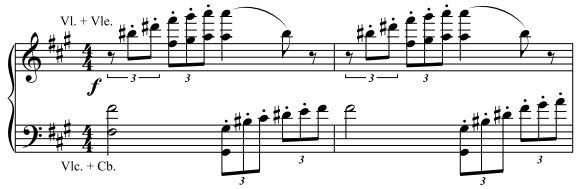
ESEMPIO 55: Fato



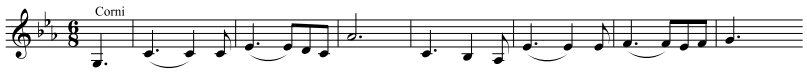
ESEMPIO 56: Presagio di morte



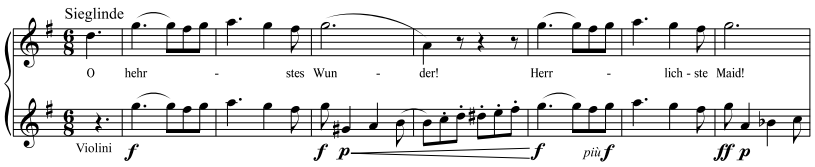
ESEMPIO 57: Sollecitudine di Brünnhilde



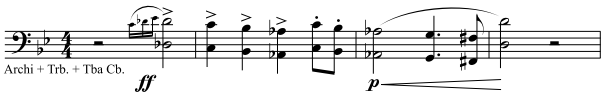
ESEMPIO 58: Siegfried



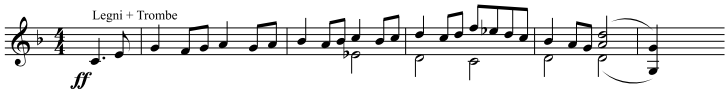
ESEMPIO 59: Redenzione



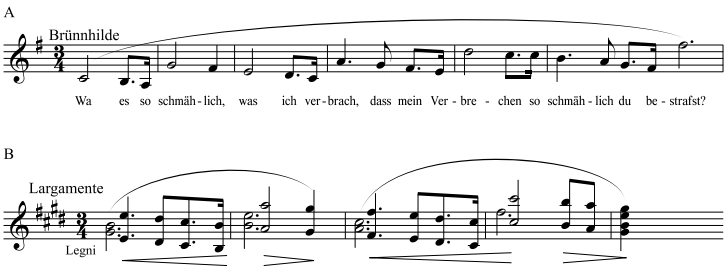
ESEMPIO 60: Sentenza



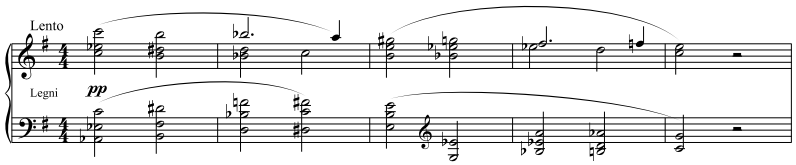
ESEMPIO 61: Pianto delle Valchirie



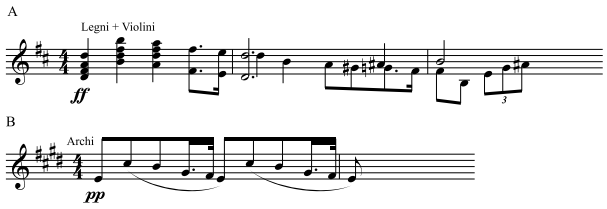
ESEMPIO 62: Giustificazione di Brünnhilde



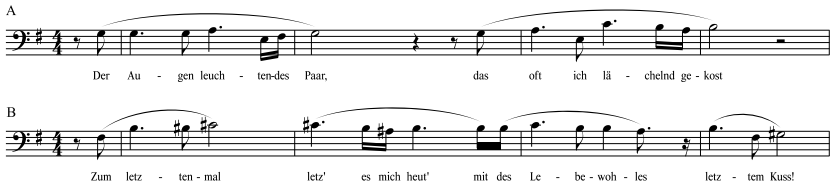
ESEMPIO 63: Sonno magico



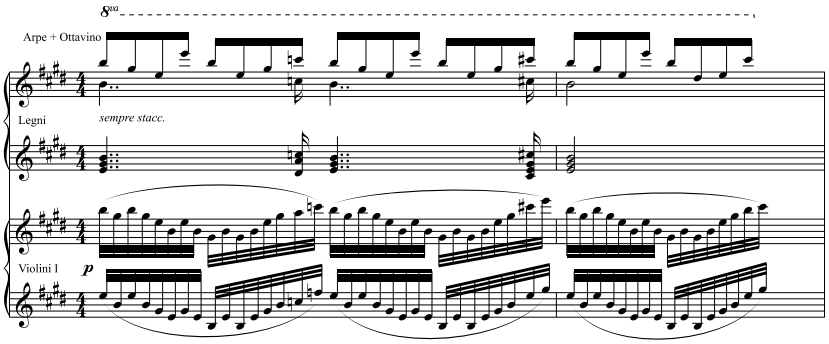
ESEMPIO 64: Sonno di Brünnhilde



ESEMPIO 65: Addio di Wotan

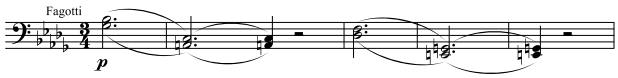


ESEMPIO 66: Incantesimo del fuoco

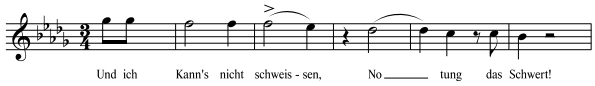


SIEGFRIED: Esempi musicali 67-100

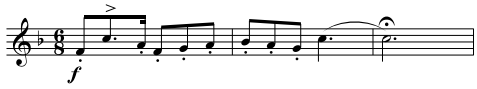
ESEMPIO 67: Macchinazione di Mime



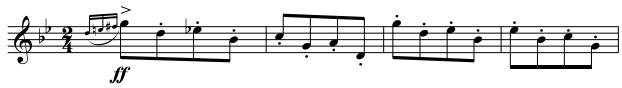
ESEMPIO 68: Disperazione di Mime



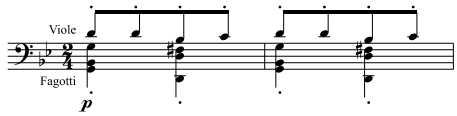
ESEMPIO 69: Corno di Siegfried



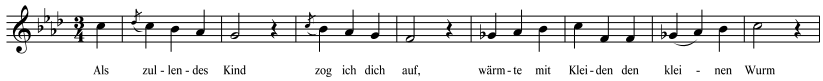
ESEMPIO 70: Collera di Siegfried



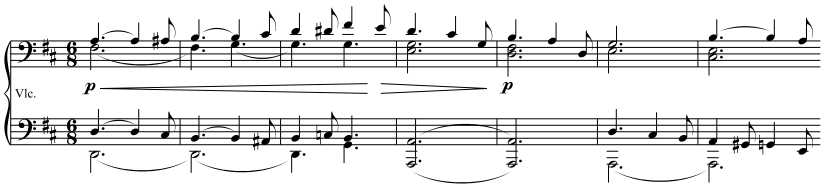
ESEMPIO 71: Mime



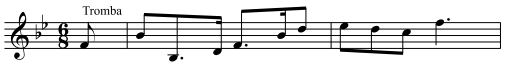
ESEMPIO 72: Vecchia canzone di Mime



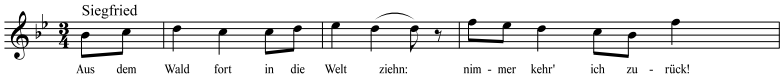
ESEMPIO 73: Brama d'Amore



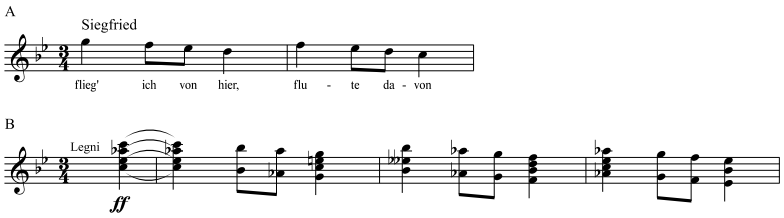
ESEMPIO 74: Possessore della spada



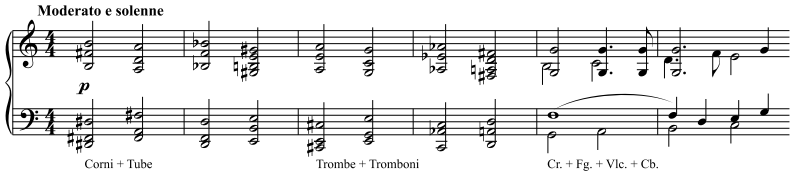
ESEMPIO 75: Desiderio di viaggio



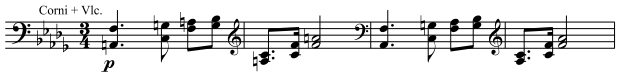
ESEMPIO 76: Missione di Siegfried



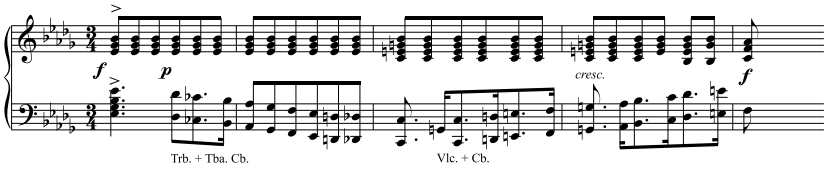
ESEMPIO 77: Viandante



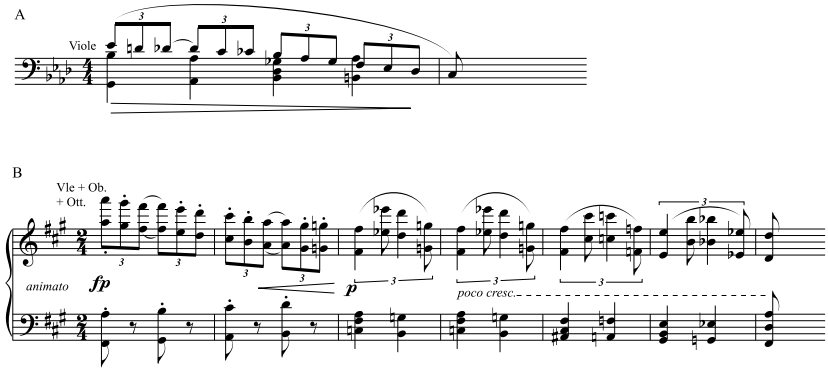
ESEMPIO 78: Frassino del Mondo



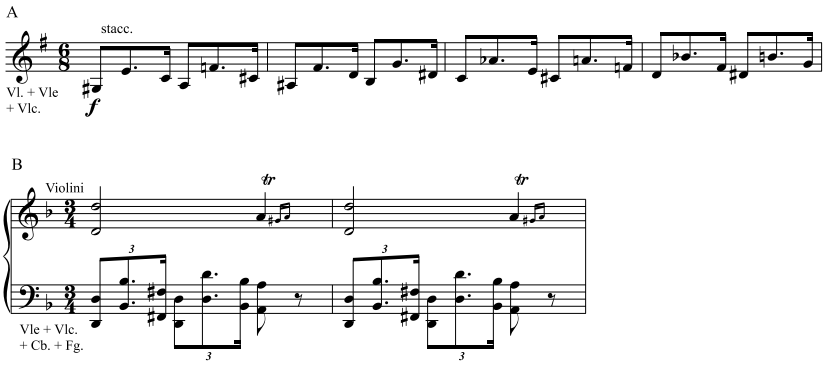
ESEMPIO 79: Potenza degli Dei



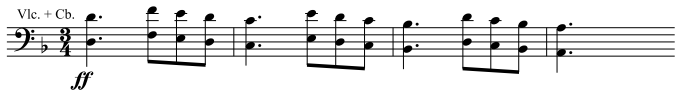
ESEMPIO 80: Sotterfugio



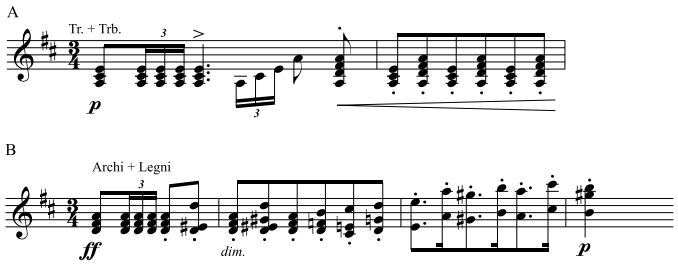
ESEMPIO 81: Lavoro



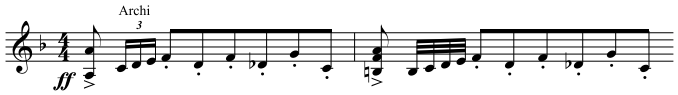
ESEMPIO 82: Canzone della fusione della spada



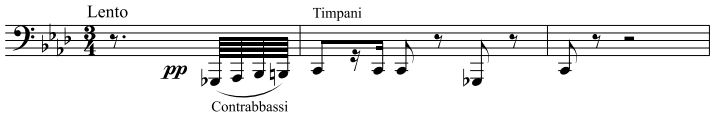
ESEMPIO 83: Gioia di vincere



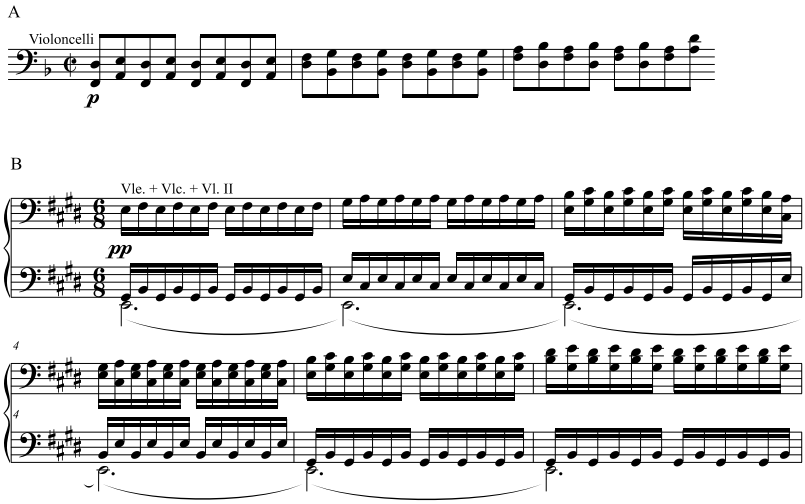
ESEMPIO 84: Canzone della forgiatura della spada



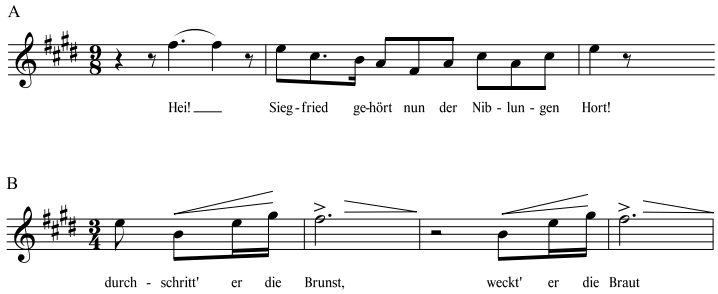
ESEMPIO 85: Fafner



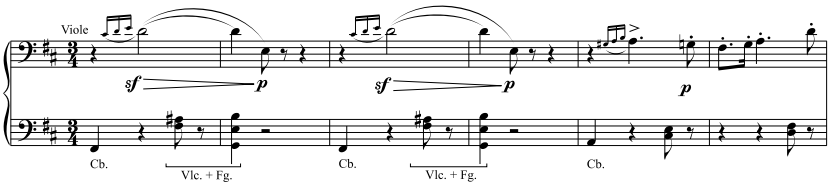
ESEMPIO 86: Mormorio della foresta



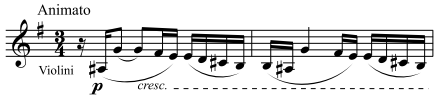
ESEMPIO 87: Uccello del bosco



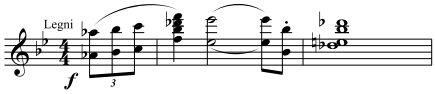
ESEMPIO 88: Ipocrisia di Mime



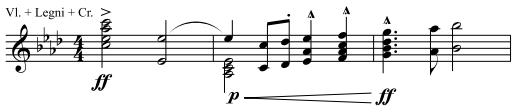
ESEMPIO 89: Desiderio d'Amore



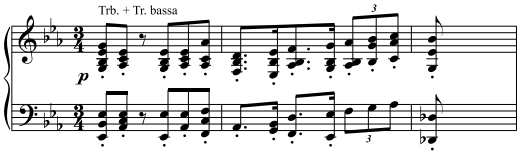
ESEMPIO 90: Fatalità ineluttabile



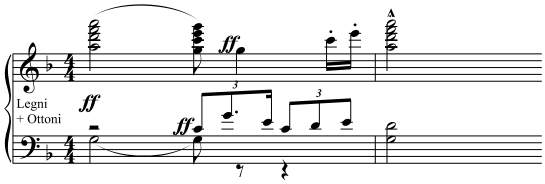
ESEMPIO 91: Eredità del Mondo



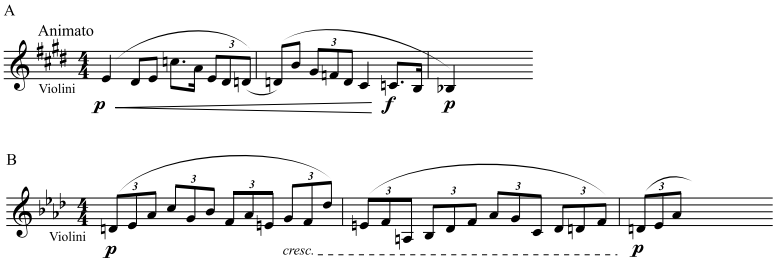
ESEMPIO 92: Gioia paterna



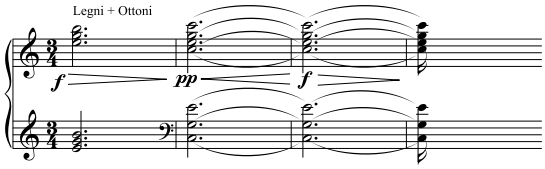
ESEMPIO 93: Spavalderia di Siegfried



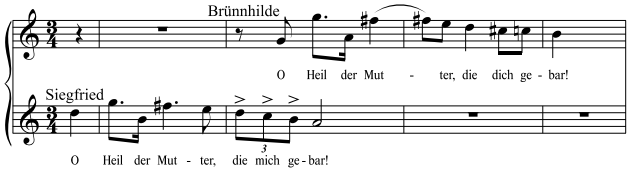
ESEMPIO 94: Turbamento d'Amore



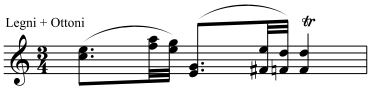
ESEMPIO 95: Risveglio di Brünnhilde



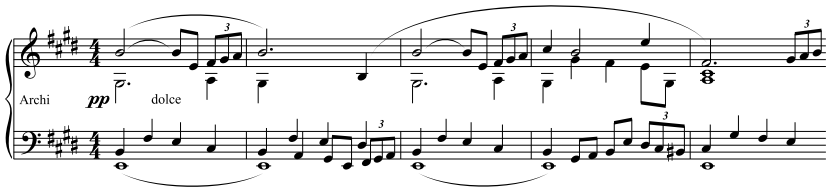
ESEMPIO 96: Saluto d'Amore



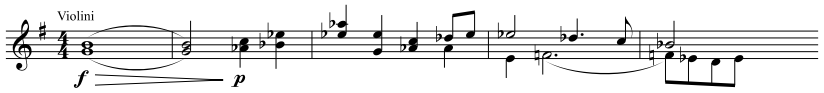
ESEMPIO 97: Estasi d'Amore



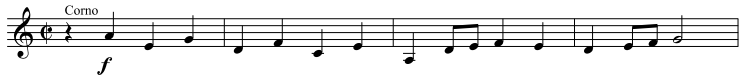
ESEMPIO 98: Pace idilliaca



ESEMPIO 99: Tesoro del Mondo

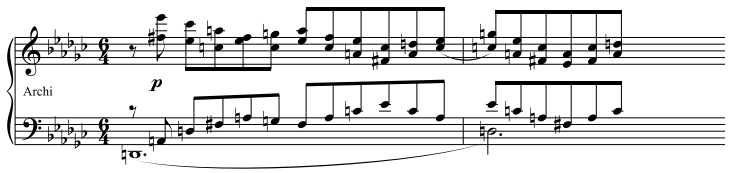


ESEMPIO 100: Decisione d'amare

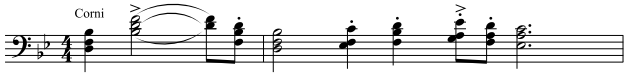


GÖTTERDÄMMERUNG: Esempi musicali 101-122

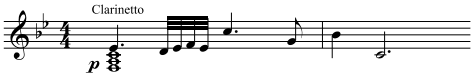
ESEMPIO 101: Filo del destino



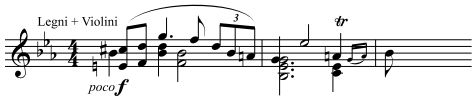
ESEMPIO 102: Erosimo di Siegfried



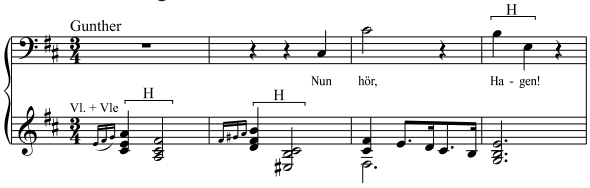
ESEMPIO 103: Brünnhilde donna mortale



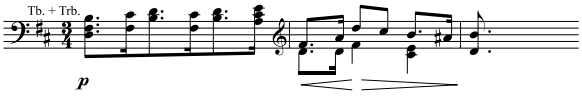
ESEMPIO 104: Amore eroico



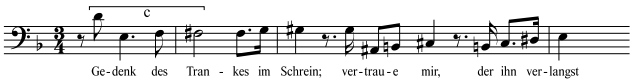
ESEMPIO 105: Hagen



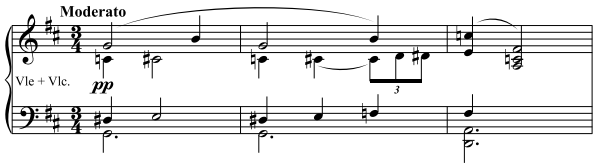
ESEMPIO 106: Gunther



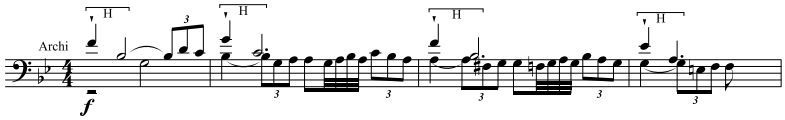
ESEMPIO 107: Seduzione



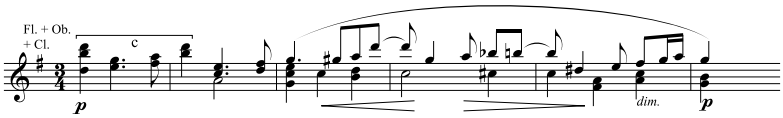
ESEMPIO 108: Pozione



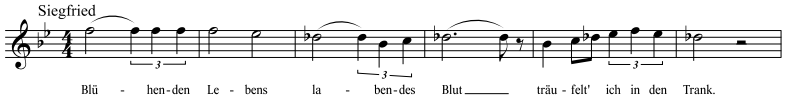
ESEMPIO 109: Amicizia



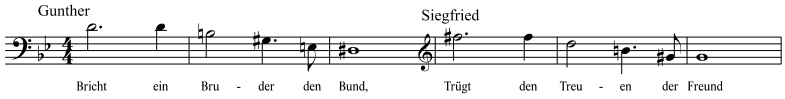
ESEMPIO 110: Gutrune



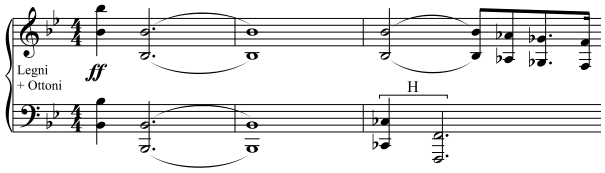
ESEMPIO 111: Fratellanza di sangue



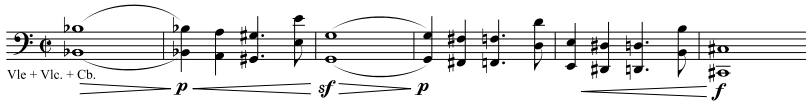
ESEMPIO 112: Espiazione



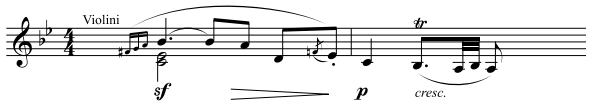
ESEMPIO 113: Fedeltà



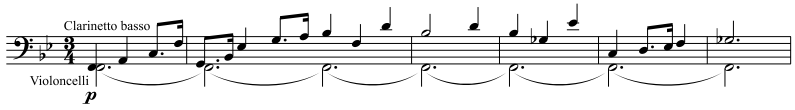
ESEMPIO 114: Follia della vendetta



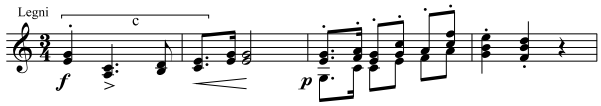
ESEMPIO 115: Assassinio



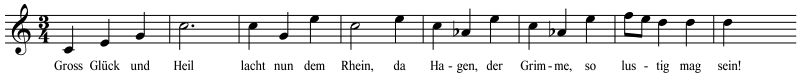
ESEMPIO 116: Alba di Hagen



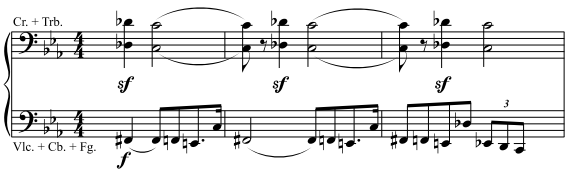
ESEMPIO 117: Giubilo di nozze



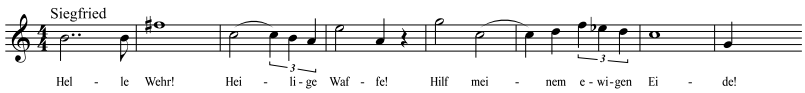
ESEMPIO 118: Coro dei vassalli



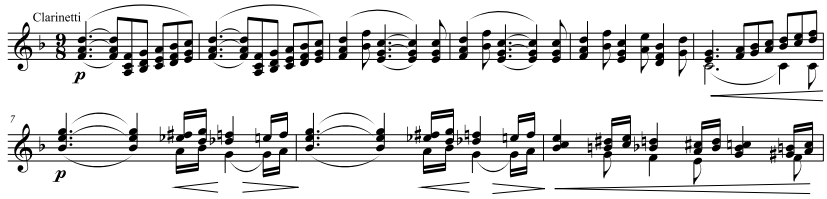
ESEMPIO 119: Patto di vendetta



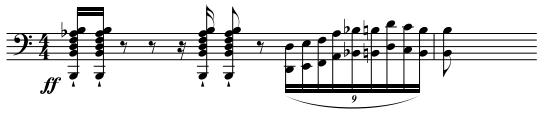
ESEMPIO 120: Giuramento



ESEMPIO 121: Sonnenlied

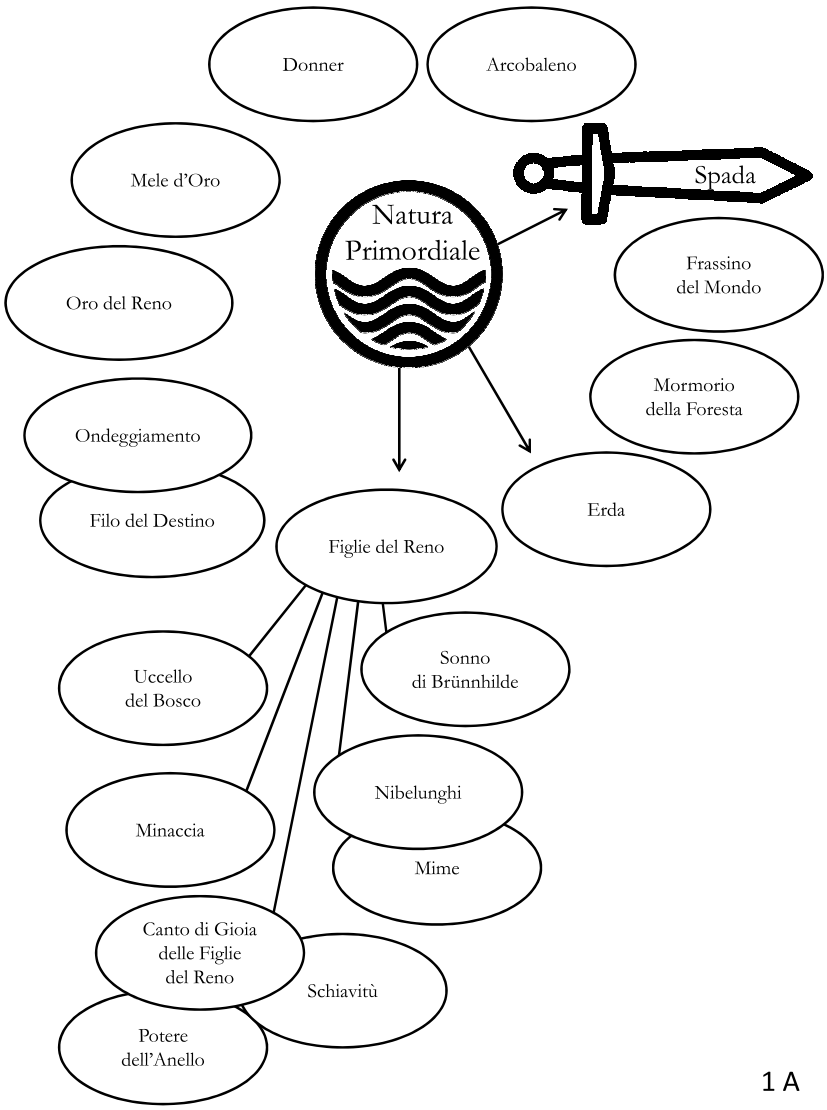


ESEMPIO 122: Trenodia di Siegfried

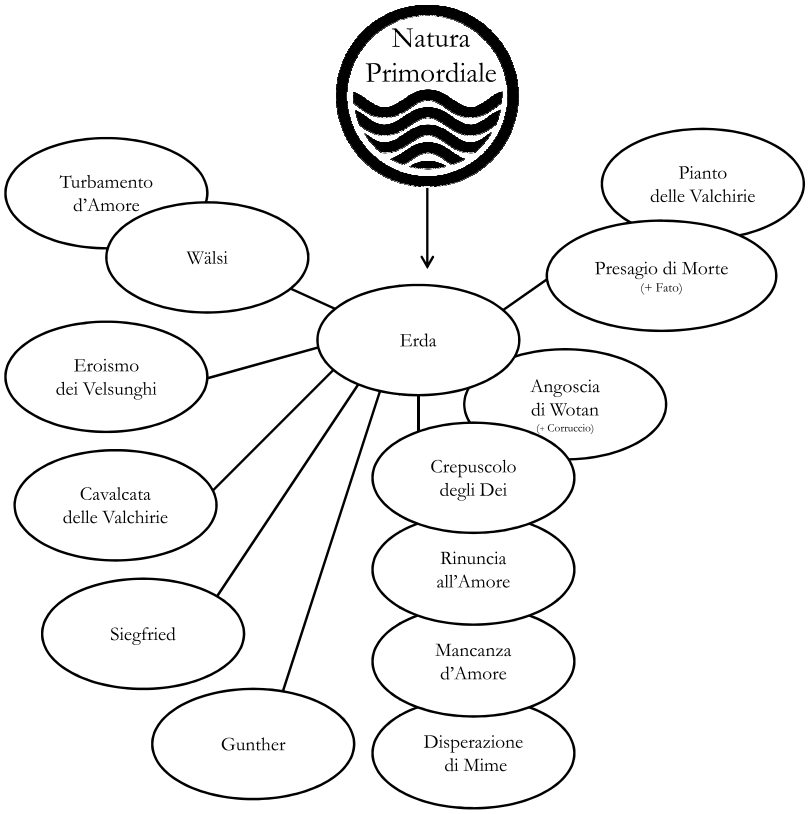


APPENDICE II

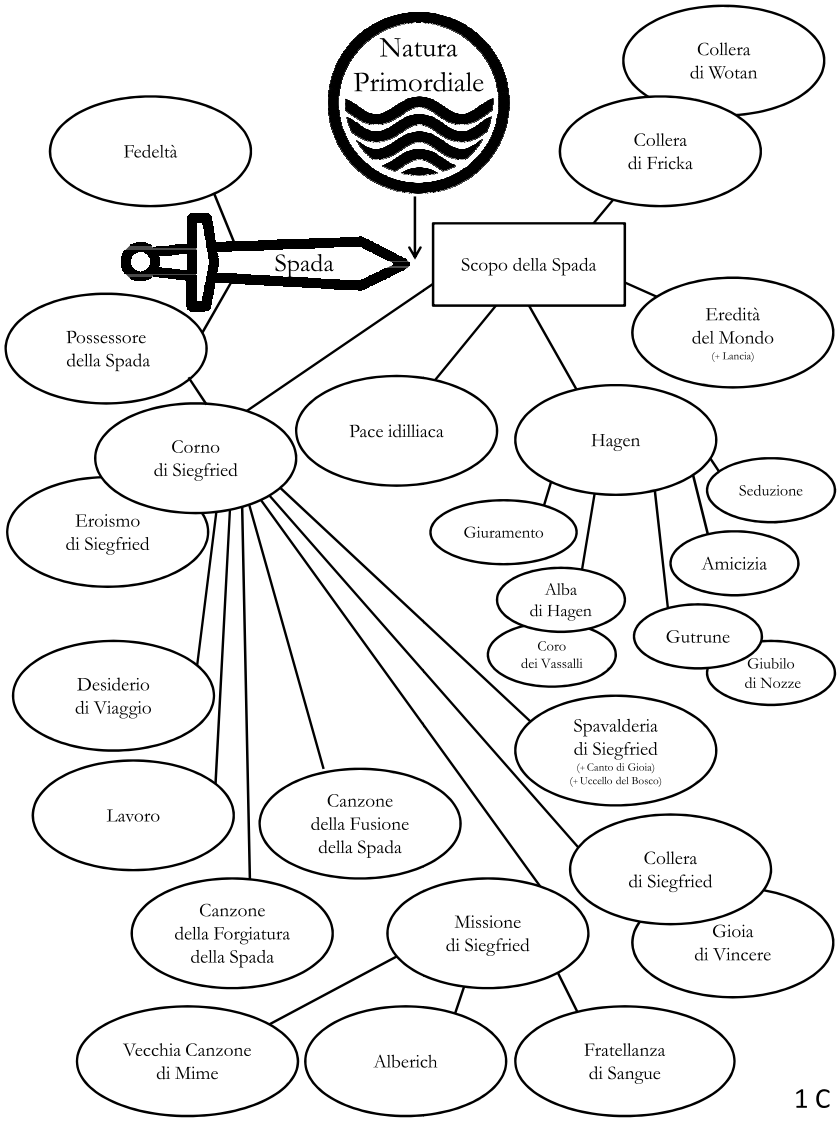
LE FAMIGLIE TEMATICHE: TAVOLE GENEALOGICHE


Donner
Arcobaleno
Mele d'Oro
Spada
Natura Primordiale
Frassino del Mondo
Oro del Reno
Mormorio della Foresta
Ondeggiamento
Filo del Destino
Figlie del Reno
Erda
Uccello del Bosco
Sonno di Brünnhilde
Nibelunghi
Minaccia
Mime
Canto di Gioia delle Figlie del Reno
Schiavitù
Potere dell'Anello

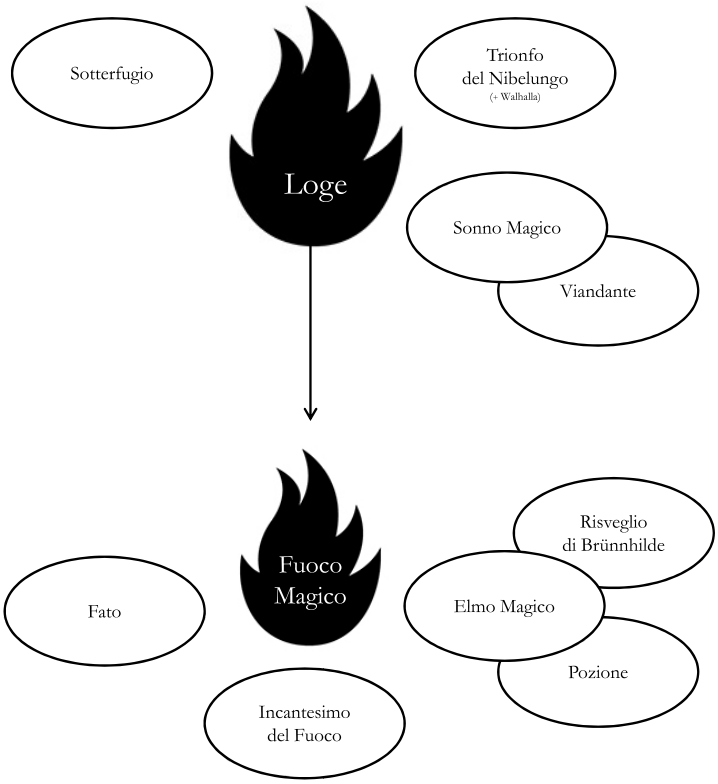
1 A

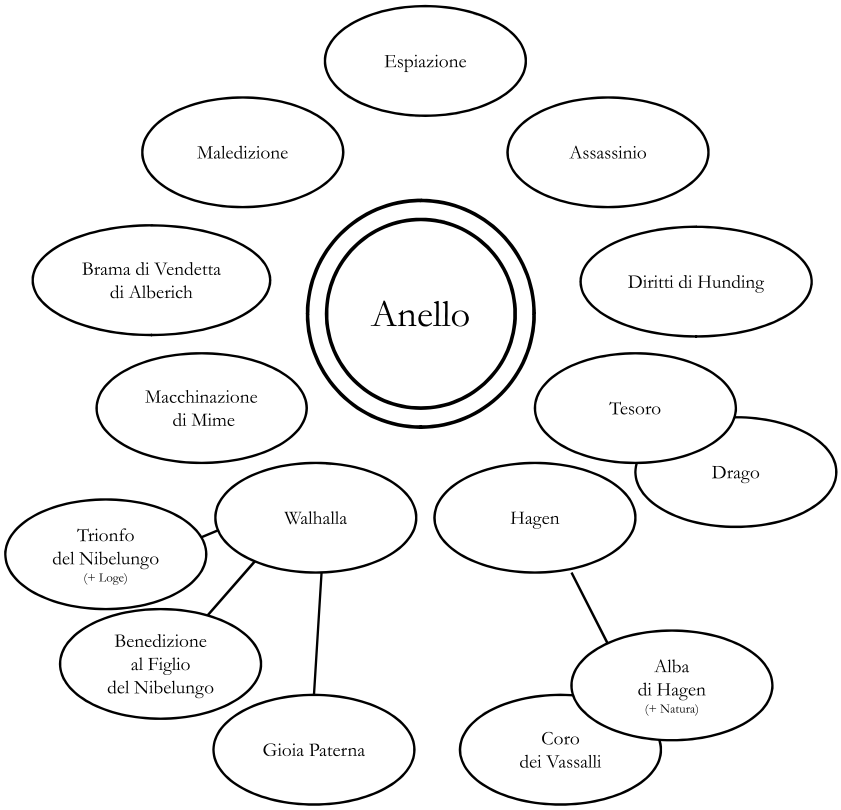

Natura
Primordiale
Turbamento
d'Amore
Wälsi
Pianto
delle Valchirie
Presagio di Morte
(+ Fato)
Erda
Eroismo
dei Velsunghi
Angoscia
di Wotan
(+ Corruccio)
Crepuscolo
degli Dei
Cavalcata
delle Valchirie
Rinuncia
all'Amore
Siegfried
Mancanza
d'Amore
Gunther
Disperazione
di Mime

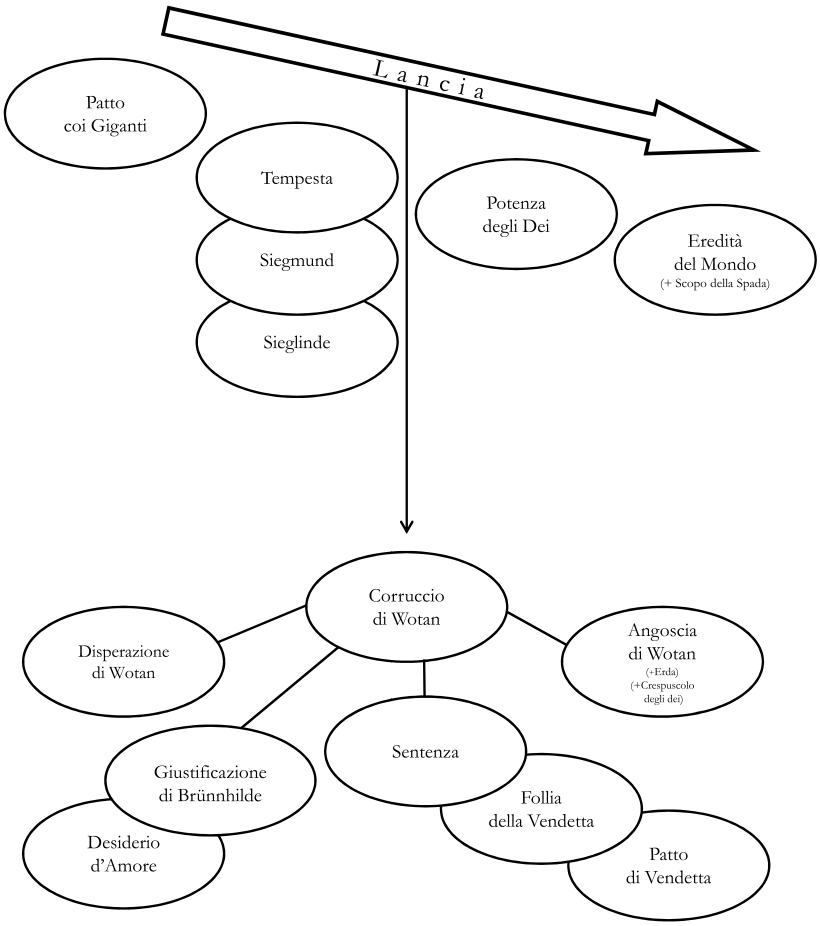
1 B

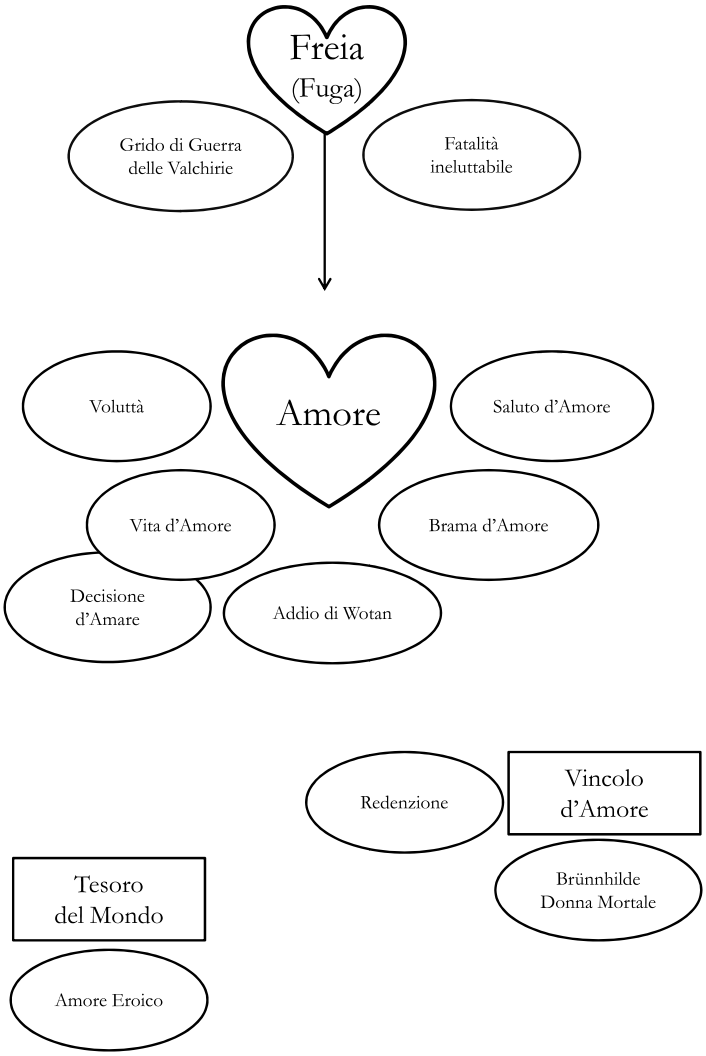

Natura Primordiale
Collera di Wotan
Collera di Fricka
Fedeltà
Spada
Scopo della Spada
Eredità del Mondo
(+ Lancia)
Possessore della Spada
Pace idilliaca
Hagen
Corno di Siegfried
Seduzione
Eroismo di Siegfried
Giuramento
Amicizia
Alba di Hagen
Gutrune
Coro dei Vassalli
Giubilo di Nozze
Desiderio di Viaggio
Spavalderia di Siegfried
(+ Canto di Gioia)
(+ Uccello del Bosco)
Lavoro
Canzone della Fusione della Spada
Collera di Siegfried
Canzone della Forgiatura della Spada
Missione di Siegfried
Gioia di Vincere
Vecchia Canzone di Mime
Alberich
Fratellanza di Sangue

1 C


Sotterfugio
Loge
Trionfo
del Nibelungo
(+ Walhalla)
Sonno Magico
Viandante
Fuoco
Magico
Fato
Incantesimo
del Fuoco
Risveglio
di Brünnhilde
Elmo Magico
Pozione


Espiazione
Maledizione
Assassinio
Brama di Vendetta
di Alberich
Anello
Diritti di Hunding
Macchinazione
di Mime
Tesoro
Drago
Trionfo
del Nibelungo
(+ Loge)
Walhalla
Hagen
Benedizione
al Figlio
del Nibelungo
Alba
di Hagen
(+ Natura)
Gioia Paterna
Coro
dei Vassalli


Lancia
Patto
coi Giganti
Tempesta
Siegmund
Sieglinde
Potenza
degli Dei
Eredità
del Mondo
(+ Scopo della Spada)
Corruccio
di Wotan
Disperazione
di Wotan
Angoscia
di Wotan
(+Erda)
(+Crespuscolo
degli dei)
Sentenza
Giustificazione
di Brünnhilde
Desiderio
d'Amore
Follia
della Vendetta
Patto
di Vendetta


Freia
(Fuga)
Grido di Guerra delle Valchirie
Fatalità ineluttabile
Amore
Voluttà
Saluto d'Amore
Vita d'Amore
Brama d'Amore
Decisione d'Amare
Addio di Wotan
Redenzione
Vincolo d'Amore
Brünnhilde Donna Mortale
Tesoro del Mondo
Amore Eroico

BIBLIOGRAFIA[1]

Scritti di Richard Wagner

– *Ricordi Battaglie Visioni*, pref. di M. Mila, tr. it. di E. Pocar, Ricciardi, Milano-Napoli 1955
– *Scritti sulla musica italiana*, a cura di F. Lippmann, tr. it. di L. Bianconi, appendice a *Wagner in Italia*, a cura di G. Rostirolla, ERI, Torino 1982, pp. 432-436
– *Epistolario Wagner-Liszt*, pref. di M. Bogianckino, Passigli, Firenze 1983
– *L'opera d'arte dell'avvenire*, tr. it. di A. Cozzi, Rizzoli, Milano 1983
– *Scritti scelti*, a cura di D. Mack, intr. di E. Bloch, tr. it di S. Daniele, Longanesi, Milano 1983
– *Lettere a Mathilde Wesendonck*, pref. di H. L. de La Grange, tr. it. di G. Agabio, Archinto, Milano 1988
– *Tutti i libretti d'opera*, a cura di O. Cescatti, Garzanti, Milano 1992
– *Opera e Dramma*, a cura di M. Giani, Astrolabio, Roma 2016
– *Il giudaismo nella musica*, a cura di L. V. Distaso, Mimesis, Milano 2016
– *Scritti teorici e polemici*, intr. di M. Giani, tr. it. di F. Gallia, EDT, Torino 2016

Letteratura critica

T. W. Adorno, *Wagner*, pref. e tr. it. di M. Bortolotto, in Id., *Wagner-Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, pp. 27-136
A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Garzanti, Milano 1999
D. Borchmeyer, *Critique as passion and polemic: Nietzsche and Wagner,* in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 192-202
M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Adelphi, Milano 2003
M. Brighenti, *"L'Oro del Reno": genesi e caduta*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 141-149

1 Data l'impossibilità di riportare nella sua interezza la sterminata letteratura esistente su Wagner, ci si è qui limitati ai testi che hanno contribuito alla stesura del volume e sono citati al suo interno.

– *Tragedia od opera dell'avvenire?*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 131-139
– *Siegfried: l'Apollo con la pelliccia di orso*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2015, pp. 187-196
– *Il Crepuscolo degli dei: «Tutto quel che è, finisce»*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2016, pp. 215-226
– *Richard Wagner filosofo e poeta. La filosofia in musica tra Feuerbach, Schopenhauer e Nietzsche*, Aracne, Roma 2016
T. Celli, *L'Anello del Nibelungo di Richard Wagner. Guida all'ascolto*, Rusconi, Milano 1983
F. Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Mimesis, Milano 2013
M. Chop, *L'Anello del Nibelungo di Richard Wagner*, tr. it. di E. Pocar, Milano, Mondadori 1961
M. Cohen, *To the Dresden Barricades: the Genesis of Wagner's Political Ideas*, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 47-63
Michele Cometa, *Elaborazione del mito*, in *Das Rheingold*, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 145-153
D. Cooke, *An Introduction to "Der Ring des Nibelungen"*, Decca, London 1968
– *I saw the world end. A study of Wagner's Ring*, Oxford University Press, London 1979
R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2016
C. Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, tr. it. di M. C. Donnini Macciò, Discanto, Fiesole 1983
– *I drammi musicali di Richard Wagner*, tr. it. di L. Bianconi, Marsilio, Venezia 1984
E. Fava, *«La fedeltà è solo nel profondo»*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 123-132
– *Fatti e personaggi eternamente in divenire*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 131-139
– *Siegfried tra mito e fiaba*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2015, pp. 173-185
– *Presagio e memoria*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2016, pp. 201-214
G. Fournier-Facio e A. Gamba, *L'inizio e la fine del mondo. Nuova guida al "Ring" di Richard Wagner*, Il Saggiatore, Milano 2013
S. Giametta, *Gli "Scritti su Wagner" nell'opera di Nietzsche*, intr. a F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, a cura di S. Giametta, BUR, Milano 2007, pp. 5-27
M. Giani, *Letture*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 214-219
– *Letture*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 273-279
– *Letture*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2012, pp. 255-261

– *Letture*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2013, pp. 304-309
– *"Rossa, o amico, è la mia teoria". Testo e contesto di "Opera e Dramma"*, intr. a R. Wagner, *Opera e Dramma*, Astrolabio, Roma 2016, pp. 7-20
– *Un'ostinata volontà di chiarire*, intr. a R. Wagner, *Scritti teorici e polemici*, tr. it. di F. Gallia, EDT, Torino 2016, pp. VII-XXVI
T. S. Grey, *Leitmotif, temporality, and musical design in the* Ring, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 85-114
– *The Jewish question*, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 203-218
T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2008
P. Isotta, *Le ali di Wieland*, intr. a R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, tr. it. di A. Cozzi, Rizzoli, Milano 1983, pp. 7-89
E. Jans, *Una famiglia disfunzionale di divinità borghesi*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 213-221
J. Maehder, *Struttura linguistica e struttura musicale nella "Valchiria" di Richard Wagner*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 171-202
C. Magris, *Leggere Wagner*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 119-121
T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, pref. di M. Montinari, tr. it. di L. Mazzucchetti *et al*., Discanto, Fiesole 1979
M. Mastropasqua, *Logica musicale. Storia di un'idea*, Bononia University Press, Bologna 2011
H. Meyer, *Richard Wagner*, tr. it. di B. Bianchi, Mondadori, Milano 1967
– *Richard Wagner a Bayreuth. 1876-1976*, tr. it. di M. Tosti Croce, Einaudi, Torino 1981
B. Millington, *"Der Ring des Nibelungen": Conception and Interpretation*, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 74-84
E. Napolitano, *Debussy, la bellezza e il Novecento*. "La Mer" e le "Images", EDT, Torino 2015
J.J. Nattiez, *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione*, tr. it. di L. Cottino, C. Mussolini, Einaudi, Torino 1997
E. Newman, *Le opere di Wagner*, tr. it. di D. Spini, Mondadori, Milano 1981
F. Nietzsche, *La Nascita della tragedia*, tr. it. di P. Chiarini, Laterza, Bari 1984
– *Richard Wagner a Bayreuth*, in Id., *Scritti su Wagner*, tr. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1979, pp. 79-160
– *Il caso Wagner*, in Id., *Scritti su Wagner*, a cura di S. Giametta, BUR, Milano 2007, pp. 55-100
D. Oliveri, *Hitler a Bayreuth. Storia di un'amicizia (1923-1940)*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 155-165
F. Orlando, *Proposte per una semantica del Leit-motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. IX, n. 2, 1975, pp. 230-247

– *La fine della preistoria nella musica del* Ring*: figlie del Reno, valchirie, norne*, in «Nuova rivista Musicale Italiana», a. XII, n. 4, 1988, pp. 663-679
– *Natura e antinatura, preistoria e storia*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze 2007, pp. 20-37
– *Tenerezza familiare e separazione tragica*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze 2007, pp. 18-37
– *Buio e sole di un'antica foresta*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze 2008, pp. 210-225
– *Un elmo magico fra mito e modernità*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze 2009, pp. 196-213
R. Pecci, *«Più espressione di sensazioni che pittura»: il* Vorspiel *all'atto I de "Die Walküre"*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2006, pp. 51-54
– *"Die Walküre", libretto e guida all'opera*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2006, pp. 55-141
– *"Siegfried", libretto e guida all'opera*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2007, pp. 43-145
– *«La fune allaccio e canto»: Wagner, la quarta Norna (note sull'introduzione orchestrale alla* Götterdämmerung*)*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2009, pp. 47-51
– *"Götterdämmerung", libretto e guida all'opera* in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2009, pp. 53-140
– *"Das Rheingold", libretto e guida all'opera*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2011, pp. 47-132
Q. Principe, *Nascita della musica-cosmo*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 129-145
– *Il sangue, il drago, la spada*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2012, pp. 139-151
– *Morte della musica-cosmo*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2013, pp. 145-197
L. Rognoni, *Il significato della «Tetralogia» di Wagner, oggi*, in Id. *Fenomenologia della musica radicale*, Garzanti, Milano 1974, pp. 241-255
G. Ruffin, *Il caso Siegfried. Individuazione simbolica di un eroe wagneriano*, LIM, Lucca 2009
E. Sala, *L'opera in breve*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2012, pp. 120-121
G. Salvetti, *L'Anello del Nibelungo. Prima parte*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 109-120
– *L'Anello del Nibelungo. Seconda parte*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2013, pp. 117-128
– *L'Anello del Nibelungo. Terza parte*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2015, pp. 161-171
– *L'Anello del Nibelungo. Quarta parte*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro Massimo, Palermo 2016, pp. 191-199
G.B. Shaw, *Il wagneriano perfetto*, tr. it. di C. Castelli, T. Diambra, EDT, Torino 1981

A. Schönberg, *Stile e Idea*, tr. it. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1975

M.P. Steinberg, *Proiezione e interazione: verso una nuova drammaturgia del "Ring"*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 147-159

– *La morte di Siegmund*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2010, pp. 204-210

A. Stollberg, *La «semeiotica sonora» dei gesti. Linguaggio del corpo e forma musicale in "Die Walküre" di Wagner*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2006, pp. 25-44

I. Stravinskij, *Cronache della mia vita*, tr. it. di A. Mantelli, SE, Milano 1999

J. Treadwell, *The urge to communicate: the prose writings as theory and practice*, in T. S. Grey ed., *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 179-191

P. Viereck, *Hitler und Richard Wagner. Zur Genese des Nationalsozialismus*, in *Richard Wagner. Wie darf ein Künstler antisemitisch sein?*, herausgegeben von H.-K. Metzger e R. Riehn, «Musik-Konzepte» n. 5, 1978, pp. 16-27.

P. Violante, *Verdi e Wagner*, *la nazione all'opera*, in «InTrasformazione. Rivista di Storia delle Idee», a. II, n. 1, 2013, pp. 261-265, http://www.intrasformazione.com

G. Wagner, *Il crepuscolo dei Wagner*, tr. it. di T. Rossetti Wagner, Il Saggiatore, Milano 1998

L. Zoppelli, *"Der Ring des Nibelungen": proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, «Studi Musicali», a. XX, n. 2, 1991, pp. 317-338

– *Antigone nel Walhall: "Die Walküre". Drammaturgia tragica, disobbedienza civile e utopia dell'opera*, in *Die Walküre*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2006, pp. 11-23

– *La fiaba interrotta: "Siegfried"*, in *Siegfried*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2007, pp. 11-21

– *L'eroe in trappola: il crepuscolo degli dei*, in *Götterdämmerung*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2009, pp. 12-26

– *Cosmogonia politica: "Das Rheingold" e le forme del mito*, in *Das Rheingold*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2011, pp. 13-25

– *Le héros tragique et le héros stupide: modèle de genres, dispositifs dramaturgiques et traditions opératiques dans "L'Anneau du Nibelung"*, in «Annales Suisses de Musicologie», n. 31, 2011, pp. 85-122

INDICE DEI NOMI

Adorno, T.W., 24, 45, 51, 55, 56, 58, 59, 65n, 94n, 101, 129,130, 148n, 153-154n, 164n, 195n, 247, 248n, 252
Agabio, G., 77n
Alessandro Magno, 17n
Alfieri, V.E., 33n
Ambros, A.W., 46n
Anassimandro, 90n
Aristofane, 138n
Artaud, A., 39n
Arzeni, B., 31n
Auber, D., 30, 70, 215

Bach, J.S., 65
Bakunin, M., 11-12, 22n, 29n, 137
Baricco, A., 55, 57n, 130, 131n
Baudelaire, C., 44n, 65
Bauer, B., 29n
Beethoven, L., 28, 30, 41, 42, 43n, 51, 53, 54, 65, 185, 186, 234
Bellini, V., 98, 241, 242n
Berlioz, H., 54
Bianchi, B., 136n
Bianconi, L., 56n, 98n
Bismarck, O., 12, 135, 137
Bogianckino, M., 9n
Bortolotto, M., 13n, 24n, 34n, 58, 59, 65n, 87n, 92n, 105n, 110n, 129n, 133n, 163n, 247
Bosch, H., 167
Brecht, B., 39n
Brighenti, M., 4n, 43n, 64n, 65n, 73, 74, 75n, 90n, 133n, 151, 161n, 164n, 174n, 180-181n, 245n, 246n, 247, 252n
Bülow, H., 134, 135
Burrel, W., 36n, 45n

Čajkovskij, P.I., 12n
Castelli, C. 22n
Celli, T., 49n, 71n, 73n, 87n, 93n, 95n, 108n, 116n, 126n, 131n, 140n, 156n, 157n, 158n, 169n, 174n, 177n, 181n, 194n, 199n, 201, 202, 204, 209n, 212n, 213n, 220n, 224n, 227n, 232n, 235n, 236n, 238n, 240n, 242n, 243n
Ceraolo, F., 16n, 18n, 20n, 25n, 29n, 33n, 38
Cescatti, O., 68n
Chamberlain, H.S., 23n, 37n
Chiari, A., 209n
Chiarini, P., 14n
Cisotti, V., 183n
Chop, M., 139n, 201
Cohen, M., 11n, 25n, 29n
Cometa, M., 28n
Confalonieri, G., 50n
Consoli, D., 209n
Cooke, D., 11n, 58n, 69, 93, 153
Cottino, L., 21n
Cozzi, A., 13n

Cresti, R., 18n, 22n, 45n, 59, 60n, 107n, 138n, 167n, 170n, 182n, 240n, 252

Dahlhaus, C., 56n, 58n, 60n, 94n, 113n, 150n, 163n, 165n, 182, 198n, 208, 213, 214n, 247n
Daniele, S., 30n
Darcy, W., 238
De Angelis, G. 24n, 36n
Debussy, C. 46, 164, 167
Del Fra, L. 12, 13n
Diambra, T. 22n
Distaso, L.V. 29n
Donnini Macciò, M.C., 165n
Droysen, J.G., 14n
Dumas, A. 124

Engels, F. 21, 138
Eschilo, 14n, 37n

Fava, E., 80n, 106n, 124n, 128n, 153n, 159n, 160n, 167n, 168n, 172n, 178n, 188n, 189n, 194n, 196n, 200n, 207n, 208n, 211n, 218n, 219n, 224n, 227n, 231n, 239n
Federico I Barbarossa, 15
Fertonani, R., 183n
Feuerbach, L. 16, 17n, 29n, 43n, 134, 183, 245
Fichte, J.G. 16n, 33n,
Fournier-Facio, G. 22n, 114n
Francescato, F., 18n
Freud, S. 74

Gaillard, K., 45
Gallia, F., 15n
Gamba, A., 22n, 114n
Gesù di Nazareth, 17, 18
Geyer, L., 148n
Giametta, S. 37n, 53n, 61n, 103-104n
Giani, M., 1,5n, 20n, 32n, 37n, 40n, 46n, 48n, 53n, 58n, 81n
Goethe, J.W., 174, 232
Grasso, G., 228n
Gregor-Dellin, M., 67n
Grey, T.S., 11n, 15n, 89, 149n, 172, 173n
Grimm, J., 10, 15, 140, 166n
Guglielmo I di Germania, 12, 135, 138n

Halévy, F. ,30n
Hebbel, C.F., 217
Hegel, G.W.F. .16n, 57n, 131n
Hesse, H., 63
Hitler, A., 13, 23n, 24, 139
Hoffmann, E.T.A., 168
Hörderlin, F., 16n, 245
Hugo, V., 138n

Ibsen, H., 233
Isotta, P., 15n, 16n

Jans, E., 95n, 118-119n
Jean Paul, 32n

Kerman, J., 81
Kleiber, E., 136n
Klemperer, O., 136n
Kneif, T., 66n

La Grange, H.L. de, 77n
Leopardi, G., 209
Lippmann, F., 98n
Liszt, C., 23n, 53, 67n, 134, 135, 136n, 179
Liszt, F., 8, 11, 12n, 17n, 50, 53, 54, 59, 112n, 114n, 119n, 145, 162,

163n
Ludwig II di Baviera, 12, 23n, 134, 135

Mack, D., 30n, 67n
Maehder, J., 129n
Magris, C., 38n
Mahler, G., 24n, 55, 56, 130, 136n, 195
Mann, T., 7, 13, 23, 24, 30, 31n, 35, 36n, 38, 45n, 48n, 63n, 65, 136-137n, 139, 140n, 156, 163, 176, 217, 233,
234n, 235n, 251
Mantelli, A., 136n
Marx, K., 21, 29n, 137, 138
Mastropasqua, M., 58n
Mazzucchetti, L., 7n
Mendelsshon, F., 30, 70, 190
Metzger, H.K., 24n
Meyer, H., 135, 136n
Meyerbeer, G., 29, 30, 70, 188n
Migliore, G., 50n
Mila, M., 12n, 63n
Millington, B., 15n
Montanari, F., 209n
Montinari, M., 7n
Moretti, M.G., 57n
Mozart, W.A., 65, 146n
Mussolini, C., 21n

Napolitano, E., 164n
Nattiez, J.J., 20n, 21-22n, 28n, 29n, 37n, 41, 42, 43n, 66, 67n, 68, 69n, 99, 135n, 147, 148, 182, 183,186n, 215, 216n
Newman, E., 10n, 68n, 162n, 200, 210n, 243n
Nietzsche, F., 14n, 16, 17n, 37n, 43n, 52, 53n, 55, 61n, 95n, 102, 103-104n, 108, 133n, 134-137, 164, 175n, 183, 185n, 189, 246, 251, 252
Novalis, 16n, 183

Oliveri, D., 23n
Offenbach, J., 138n
Orlando, F., 46n, 68n, 78, 82n, 85-86n, 88n, 92n, 93n, 102n, 104n, 120n, 123n, 192n, 206n, 211n, 213n, 218n, 233n, 234n, 236n

Paolo di Tarso, 17
Pecci, R., 49n, 67n, 70, 81n, 90n, 93n, 100n, 105, 110n, 111n, 112, 125n, 144n, 150n, 175n, 179n, 191n, 193n, 197n, 238n, 243n, 248n
Pestalozza, L., 57n
Pinto, P., 228n
Planer, W., 134n
Platone, 41
Pocar, E., 12n, 139n
Principe, Q., 71n, 168n, 190n, 243, 244n
Propp, V., 141, 178
Proudhon, P.J., 11n, 29n
Proust, M., 228, 229n

Reale, G., 41n
Richter, H., 12
Riehn, R., 24n
Röckel, A., 25n, 182
Rognoni, L., 23, 167n
Romani, F., 98
Rossetti Wagner, T., 24n
Rossini, G., 30
Rostirolla, G., 98n
Rousseau, J.J., 33, 106n
Ruffin, G., 142n, 143n, 145n, 149n, 151, 154n, 177n, 180, 199n, 201, 202, 225n, 230n

Rusconi, A., 209n
Saint-Saëns, C., 12n
Sala, E., 146n
Salvetti, G., 48n, 137n, 146n, 185n, 229n, 242n
Savinio, A., 167
Schelling, F., 16n
Schiller, F., 16n, 32n, 97, 98
Schlegel, F., 14, 16n, 32n, 97
Schönberg, A., 40n, 57, 58
Schopenhauer, A. 16n, 17n, 43n, 113, 114, 133n, 134, 135n, 183, 185, 245-248
Schubert, F., 190
Schumann, R., 190
Senofonte, 245
Serpa, F., 22n, 39n, 69n
Shakespeare, W., 28
Shaw, G.B., 22, 60, 69n, 75n, 108n, 121n, 136n, 137, 139n, 146n, 161-162n, 188n, 203n, 233n
Simplicio, 90n
Sofocle, 37n
Solti, G., 58n
Spini, D., 10n
Spinoza, B., 65n
Steinberg, M.P., 63n, 64n, 66n, 148n
Stollberg, A., 101n, 111n
Strauss, R., 129
Stravinskij, I., 136n, 167
Sturluson, S., 10
Tasso, T., 212n
Thiers, A., 138
Tosti Croce, M., 136n
Verdi, G., 14n, 28n, 34n, 188n
Viereck, P., 24
Villot, F., 12n
Violante, P., 13-14n, 28n, 34n
Vitale, W., 58n
Wagner, E., 23n, 134
Wagner, G., 24n, 34n
Wagner, I., 134
Wagner, S., 23n, 135, 136n
Wagner, Wieland, 23n
Wagner, Wolfgang, 23-24n
Walter, B., 136n
Weber, C.M., 30, 190
Wesendonck, M., 76n, 77n, 134
Wesendonck, O., 134
Williams, W., 23n, 136n
Wolzogen, H., 46n, 47
Žižek, S., 18n, 29n
Zoppelli, L., 11n, 43n, 62n, 76n, 77n, 88n, 91n, 97, 98n, 99n, 101n, 106n, 110n, 118, 123n, 125n, 127n, 128n, 141n, 143n, 146n, 149n, 155n, 156-157n, 166n, 170n, 172n, 177n, 184n, 187n, 188, 189n, 195n, 196n, 198n, 202n, 203n, 205n, 217n, 218n, 226n, 237n

ETEROTOPIE

Collana diretta da *Salvo Vaccaro* e *Pierre Dalla Vigna*

201. Roberto Bertoldo, *Istinto e logica della mente. Una prospettiva oltre la fenomenologia*
202. Giuseppe Raciti, *Ho visto Jünger nel Caucaso. Jonathan Littell,* Max Aue *e Ernst Jünger*
203. Furio Semerari (a cura di), *Etica ed estetica del volto*
204. Leonardo Grimoldi, *Storia e utopia. Saggio sul pensiero di Ignazio Silone*
205. Laura Bazzicalupo, *Dispositivi e soggettivazione*
206. Oscar Ricci, *Celebrità 2.0. Sociologia delle star nell'epoca dei new media*
207. Rosanna Castorina, Gabriele Roccheggiani, *Paradossi della fragilità. Critica della normalizzazione sociale, tra neuroscienze e filosofia politica*
208. Antonio Tursi, *Non solo cyber. Frammenti di un discorso mediologico*
209. Roberto Festa e Gustavo Cevolani, *Giochi di società. Teoria dei giochi e metodo delle scienze sociali*
210. Fiammetta Ricci e Giuseppe Sorgi (a cura di), *Miti del potere. Potere senza miti. Simbolica e critica della politica tra modernità e postmodernità*
211. Viola Carofalo, *Un pensiero* dannato. *Frantz Fanon e la politica del riconoscimento*
212. Gary Snyder, *Nel mondo poroso. Saggi e interviste su Luogo, Mente e Wilderness*, a cura di Giuseppe Moretti
213. Luisella Feroldi, *Tutta la realtà che possiamo. Immaginazione e simbolo nelle marche e nei media*
214. Giovanni De Zorzi, *Con i dervisci. Otto incontri sul campo*
215. Raffaele Ariano, Vittorio Azzoni, Michele Maglio (a cura di), *Che cos'è un soggetto. Tra comune e singolare*
216. Letizia Bianchi, *Le mamme vengono prima. Il lavoro e gli affetti delle educatrici di nido*
217. Luisa Muraro, *Il lavoro della creatura piccola. Continuare il lavoro della madre*
218. Massimiliano Fratter, *Biglietto di andata. Autocoscienza maschile*, a cura di Marco Deriu e Gabriele Galbiati
219. Anna Sica, *La Drammatica metodo italiano. Trattati normativi, trattati teorici*
220. Andrea De Benedittis, *Iconografie dell'aldilà*
221. Antonio Tucci (a cura di), *Disaggregazioni. Forme e spazi di governance*
222. Didier Alessio Contadini, *Il compimento dell'umano. Saggio sul pensiero di Walter Benjamin*
223. Didier Alessio Contadini, *Scioccanti verità. La critica della modernità in Poe e Baudelair*
224. Delio Salottolo, *Una vita radicalmente altra*
225. Roberto Miraglia, *Intenzionalità, regole, funzioni. I fondamenti delle scienze sociali in Searle*

226. Pietro Piro, *Nuovo Ordine Carnevale. Conferenze, saggi, recensioni, esercizi di memoria*
227. Cosetta Saba, *Archivio, cinema, arte*
228. Paolo Sensini, *Divide et Impera. Strategie del caos per il XXI secolo nel Vicino e Medio Oriente*
229. Antonella Penati (a cura di), *È il design una narrazione? Design e narrazioni*
230. Antonella Penati (a cura di), *Il design costruisce mondi. Design e narrazioni*
231. Antonella Penati (a cura di), *Il design vive di oggetti-discorso. Design e narrazioni*
232. Fulvio Chimento, *Arte italiana del terzo millennio. I protagonisti raccontano la scena artistica in Italia dei primi anni 2000*
233. Emanuela Mancino, *Farsi tramite. Tracce e intrighi delle relazioni eductive*, con scritti di Emanuele Fusi, Benedetta Gambacorti, Federica Jorio, Stefano Landonio, Davide Rizzitelli e Chiara Nicole Zuffrano
234. Paolo Biscottini, Giovanni Ferrario, *La radura dell'arte. Conversazioni sull'immagine*
235. Andrea Pitto, *Jung e Reich. Freud e i suoi discepoli. L'eresia, il misticismo, l'energia, il nazismo*
236. Angelo Romeo, *Socialmente Pericolosi. Le storie di vita dei giovani nei Quartieri Spagnoli di Napoli*, Prefazione di Franco Ferrarotti
237. Gildo De Stefano, *Una storia sociale del jazz. Dai canti della schiavitù al jazz liquido*, Prefazione di Zygmunt Bauman
238. Fabio Vander, *Posizione e movimento. Pensiero strategico e politico della Grande Guerra*
239. Étienne Balibar, Vittorio Morfino, *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutamenti*
240. Anna Simone (a cura di), *Suicidi. Studio sulla condizione umana nella crisi*
241. Migralab A. Sayad (a cura di), *Giovani di origine straniera e discriminazione. Evidenze e note a margine di un'indagine sociologica svolta tra Milano e Messina*
242. Matteo De Cesare, *L'invincibile estate. Albert Camus*
243. Rossella Fabbrichesi, *Peirce e Wittgenstein: un incontro. Immagine, prassi, credenza*
244. Giovambattista Vaccaro, *Il tragico, l'etico, l'utopico. Studio sul giovane Lukács*
245. Andrea Lorenzetti, *Prigioniero dei nazisti libero sempre, Lettere da San Vittore e da Fossoli, marzo-luglio 1944*
246. Ciro Tarantino e Alessandra M. Straniero, *La bella e la bestia. Il tipo umano nell'antropologia liberale*
247. Leonardo Caffo, *Margini dell'umanità. Animalità e Ontologia Sociale*. Disegni di Tiziana Pers
248. Oscar Horta, *Una morale per tutti gli animali. Al di là dell'ecologia*, A cura di Michela Pettorali, Introduzione di Leonardo Caffo
249. Paola Sobbrio, Alma Massaro, *Giudizi divini, giudici terreni gli animali tra teologia e diritto*, Introduzione di Leonardo Caffo
250. Antonio Moretti, *Gilles Deleuze e l'ideologia del Sessantotto. Dialettica e differenza*

251. Adriano Segatori, Teresa Tonchia (a cura di), *Dal Leviatano la salvezza*, Prefazione di Claudio Bonvecchio
252. Emidio Diodato, *Il vincolo esterno. Le ragioni della debolezza italiana*
253. Raewyn Connell e Laura Corradi, *Il silenzio della terra. Sociologia postcoloniale, realtà aborigene e l'importanza del luogo*
254. Federico Zappino, Lorenzo Coccoli e Marco Tabacchini (a cura di), *Genealogie del presente. Lessico politico per tempi interessanti*
255. Franco Milanesi, *Nel Novecento. Storia, teoria, politica nel pensiero di Mario Tronti*
256. Ruggero D'Alessandro, *Tre donne a Parigi. Simone De Beauvoir, Julia Kristeva, Michela Marzano. Studi sul pensiero femminile II*
257. Marco Laudonio, Massimiliano Panarari (a cura di), *Alfabeto Grillo. Dizionario critico ragionato del MoVimento 5 Stelle*, da un'idea di Marco Laudonio
258. Cristina Carpinelli, Vittorio Gioiello (a cura di), *Ripensare l'Europa dalle fondamenta*
259. Massimo Filippi, Emilio Maggio, *Penne e pellicole. Gli animali, la letteratura e il cinema*
260. Dominique Dupuy, *La saggezza del danzatore*, a cura di Cristina Negro. Traduzione di Eugenia Casini Ropa
261. Mauro Protti, Nino Salamone (a cura di), *Prima modernità. Tra teoria e storia*
262. Armando Savignano, *Bioetica. Educazione e società*
263. Vittoria Ottolenghi, *L'enigma, l'estro, la grazia. Danze dionisiache dal Parnaso a Nijinsky,* a cura di Francesca Adamo
264. Paul Valéry, *L'anima e la danza*, a cura di Aurelia Delfino
265. Paul Lafargue, *La religione del Capitale*, a cura e con un'introduzione di Augusto Zuliani, prefazione di Fabio Minazzi
266. Giulia Gamba, Giuseppe Molinari, Matteo Settura (a cura di), *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso. Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*
267. William Burroughs, *Pittura, sperimentazione, scrittura. Da Blade Runner all'arte dello sparo*, a cura di Fiorella Iacono
268. Gianluca Cuozzo, *A spasso coi rifiuti. Tra ecosofia, realismo e utopia*
269. Ernst Lohoff, Norbert Trenkle, *Terremoto nel mercato mondiale. Sulle cause profonde dell'attuale crisi finanziaria*, con un'intervista sulla "crisi del capitale fittizio", a cura di Massimo Maggini
270. Pierfrancesco Lorenzetti, *Storia della paura. Gli inconfessabili retropensieri collettivi dell'Occidente*
271. Silvia Bignami, Paolo Rusconi (a cura di), *Gli anni trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*
272. Giuseppe Raciti, *Per la critica della notte. Saggio sul* Tramonto dell'Occidente *di Oswald Spengler*
273. Annamaria Rufino, *Umanesimo futuro. Conosci te stesso*, prefazione di Jan Spurk
274. Veronica Ronchi, *Voci del capitalismo*
275. Valeria Cammarata e Serena Marcenò (a cura di), *Narrazioni di genere e biopolitiche neoliberali. Mildred Pierce e i suoi spettri*
276. Alessandro Casiccia, *Narrare le grandi crisi. Tempeste finanziarie, paura e rovine sociali nella letteratura e nel cinema*, postfazione di Lelio De Michelis

277. Marta Mosca, *In nome dell'etnia. Costruzioni identitarie e genocidio in Burundi*
278. Federico Ferrari, *L'anarca. La libertà del singolo tra anarchia e nichilismo*
279. Roy Eriksen, *L'edificio testuale. Da Alberti a Shakespeare a Milton*. Prefazione di Marilena Parlati, traduzione e cura di Maria Scaglione
280. Anna Sica (a cura di), *The Italian Method of* la drammatica. *Its Legacy and Reception*
281. Luigi Rasi, *L'arte del comico*, a cura di Leonardo Mancini
282. Valentina Sereni con Delfina Piu, *Il maiale*/chazir *è il nostro maestro. Animali e ebrei. Un rapporto lacerato*
283. Anselm Jappe - Serge Latouche, *Uscire dall'economia. Un dialogo fra decrescita e critica del valore: letture della crisi e percorsi di liberazione*, a cura di Massimo Maggini
284. Norbert Trenkle - Ernst Lohoff, *Crisi: nella discarica del capitale. La critica del valore, l'Euro e l'assurdità delle politiche europee di austerità,* a cura di Riccardo Frola
285. Robert Kurz, *Ragione sanguinaria*, a cura di Samuele Cerea
286. Ezio Meroni, *Vittorio beretta. Un segno per la città. (Cinisello Balsamo 1928 – 2010)*
287. Orsola Rignani, *Emergenze "post-umaniste" dell'umano. Prove di analisi storico comparativa dal presente al passato e ritorno*
288. Antonio Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*
289. Andrea Di Martino, *La gioia, l'amore e il dolce sonno. Riflessioni sul mito e sul logos attraverso le figure di Ulisse ed Ermes*
290. Massimo Locuratolo, Alessandro Serena, David Larible, *Consigli a un giovane clown*, Con una nota di Nicola Piovani
291. Chiara Gazzola, *Tra diagnosi e peccato. La discriminazione secolare nella psichiatria e nella religione*
292. Elena Ricci, *Il dramma del Mediterraneo. Malta e Lampedusa, frontiere liquide, confini solidi*, prefazione di Emilio Cocco
293. Maddalena Cerrato, *La filosofia pratica di Michel Foucault. Una critica dei processi di soggettivazione*
294. Antonia Chiara Scardicchio, *Breviario per (i) don Chisciotte. Taccuino di Pedagogia della Rivoluzione*
295. Paola Loreto (a cura di), *Il valore della letteratura. Scritti in onore di Luigi Sampietro*
296. Giovanbattista Vaccaro, *Nicolai Hartmann. Antropologia, etica, storia*
297. Damiano Palano, *La democrazia senza qualità. Le «promesse non mantenute» della teoria democratica*
298. Dario Castiglione e Piero Violante (a cura di), *Intrasformazione*
299. Benedetta Piazzesi, *Così perfetti e utili. Genealogia dello sfruttamento animale*
300. Edoardo Boncinelli, Valerio Meattini, Ugo Nespolo, *Arte filosofia scienza. Assonanze e dissonanze sulla Fuga*
301. Eva Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*

302. Vincenzo Cuomo, Eleonora de Conciliis (a cura di), *Il capitalismo della scommessa*
303. Lidia Lo Schiavo, *Ontologia critica del presente globale*
304. Carlo Calcagno, *Medico, cura te spesso*
305. Gianfranco La Grassa, *Navigazione a vista Un porto in disuso e nuovi moli*
306. Paolo Rusconi (a cura di), *Jules Verne e le illustrazioni «straordinarie»*
307. Alessandro Simoncini (a cura di), *Dal pensiero critico. Filosofie e concetti per il tempo presente*
308. Lelio Demichelis, *La religione tecno-capitalista. Suddividere, connettere e competere. Dalla teologia politica alla teologia tecnica*
309. Salvatore Muscolino, *Cristianesimo e società post-secolare*
310. Federica Castelli, *Corpi in rivolta. Spazi urbani, conflitti e nuove forme della politica*
311. Marco Antonio Pirrone (a cura di), *Mitologia dell'integrazione in Sicilia. Questioni teoriche e casi empirici*
312. Beatrice Bonato, *Sospendere la competizione. Un esercizio etico*, prefazione di Pier Aldo Rovatti
313. Bruno Accarino (a cura di) *Antropocentrismo e post-umano. Una gerarchia in bilico*
314. Paolo Bottazzini, *Anatomia del giudizio universale. Presi nella rete*
315. Antonio Tursi, *Partecipiamo. Tra autorappresentazione dei media e rappresentanza dei partiti*
316. Salvatore Cicenia, *La pena di morte nella letteratura*
317. Vanni Codeluppi, *Mi metto in vetrina. Selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre "vetrinizzazioni"*
318. Valentina Cremonesini, Stefano Cristante, *La parte cattiva dell'Italia. Sud, Media e Immaginario collettivo*
319. Andrea Daniele Signorelli, *Tiratura illimitata. Dal crowdfunding ai native ads: inchiesta sul giornalismo che cambia*
320. Giorgio Foresti, *Dipendenze e capacità di amare oggi. Alcune prospettive di intervento terapeutico*
321. Carlo Alberto Parmeggiani, *Cifre narrative Matematica e lavoro letterario*, Prefazione di Bruno D'Amore, Postfazione di Mario Neve
322. Leonardo Vittorio Arena, *Lacan Zen. L'altra psicoanalisi*
323. Rosalba Maletta, *A Milano con Benjamin. Soglie ipermoderne tra* flânerie *e* time-lapse *(1912-2015)*
324. Nicola Gallo e Jessica Ochs (a cura di), *Sulla scena del delitto. Esperienze professionali e casi pratici in criminologia*
325. Francesca Orestano (a cura di), *Non solo* porridge*: letterati inglesi a tavola*
326. Edoardo Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*
327. Caterina Peroni e Simone Santorso (a cura di), *Per uno stato che non tortura. Diritto, saperi e pratiche contro la violenza istituzionale*
328. Sergio Brischi, Gilberto Marzano, *Management e rottamazione. Il caso Insiel SpA: dal privato al pubblico*
329. M. Turchetto, M. Gazzola (a cura di), *Per gli animali è sempre Treblinka*

330. Viviana Segreto, *Linguaggio, comunità, contingenza. Wittgenstein e la filosofia politica*
331. Marco Pacioni, *Neuroviventi. Politica del cervello e controllo dei corpi, prefazione di Adriano Prosperi*
332. Giorgio Griziotti, *Neurocapitalismo. Mediazioni tecnologiche e linee di fuga*, prefazione di Tiziana Terranova
333. Marta Licata, *Questioni emergenti in osteoarcheologia, Studio su un campione osteologico della Lombardia Nord-Occidentale*
334. Roberto Marchesini, *Etologia filosofica. Alla ricerca della soggettività animale*
335. Maura Striano, Stefano Oliverio e Matteo Santarelli, *Nuovi usi di vecchi concetti. Il metodo pragmatista oggi*
336. Alessandra Quarta, Michele Spanò, *Beni comuni 2.0. Contro-egemonia e nuove istituzioni*
337. Paolo Lago, *La nave, lo spazio e l'Altro*
338. Massimo Pirovano, *Un antropologo in bicicletta. Etnografia di una società ciclistica giovanile*
339. Enrico Nivolo, *Antropologia dei clown. Percorsi rizomatici tra liminalità e anti-struttura*
340. Alfonso Navarra, Mario Agostinelli, *Luigi Mosca, La follia del nucleare. Come uscirne?*, prefazione di Laura Tussi e Fabrizio Cracolici
341. Simona Bodo, Silvia Mascheroni, Maria Grazia Panigada (a cura di), *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*
342. Peter Berg, *Alza la posta! Saggi storici sul bioregionalismo*, selezione a cura di Giuseppe Moretti
343. Marc Chesney, *Dalla Grande guerra alla crisi permanente. L'ascesa al potere dell'aristocrazia finanziaria e lo scacco della democrazia*
344. Giulia Grechi, *La rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, prefazione di Iain Chambers
345. Emanuele Pinelli, *La scoperta dei Vangeli socialisti. L'ispirazione cristiana nei primi decenni del movimento operaio e le vite di Gesù scritte dai suoi primi leader*
346. Alessandra Dino e Marilena Macaluso, *L'impresa mafiosa? Colletti bianchi e crimini di potere*
347. Ruggero D'alessandro, *Sistemi di pensiero. Michel Foucault al College De France*
348. Flavio Santi, *Figurando il Paradiso. Metafora religiosa e vita materiale nella letteratura italiana dalle origini a Dante*
349. Irene Sartoretti, *Intimi Universi. Un viaggio attraverso spazi, arredi e vissuti domestici*
350. Gilberto Marzano, *Il lato maligno del web*
351. Maura Simone, *Il fragile flagello. Una genealogia della trasgressione femminile*
352. Viviana Gravano, *Expo Show. Milano 2015 una scommessa interculturale persa*
353. Alfonso D'Agostino, *Gli antenati di Faust*
354. Simone Di Biasio, *Guardare la radio. Prima storia della radiovisione italiana*

355. Alberto Volpi, *Miti di leadership*
356. Valentino Catricalà, *Media Art. Prospettive delle arti verso il XXI secolo. Storie, Teorie, Preservazione*
357. Lucio D'Alessandro, *Università quarta dimensione*
358. Ludovica Malknecht, *Il rischio dell'identità. Etica e comunicazione nella web society*, prefazione di Giacomo Marramao
359. Iacopo Milana, *D'annunzio e le donne della rosa*
360. Sara Fariello, *Madri assassine. Maternità e figlicidio nel post-patriarcato*
361. Marina Dobosz, Raffaele Federici, *Culture e sindrome del costruito. Spazi pubblici e luoghi di lavoro fra salute e società*, Prefazione di Annibale Luigi Materazzi
362. Stefano Iacone, *Mio servo, mio padrone. Legami perversi di coppia e psicoterapia*, prefazione di Domenica Bruni
363. David Healy, *Pharmageddon*
364. Irene Strazzeri, *La Resistenza della differenza. Tra liberazione e dominio*
365. Carlo Bordoni (a cura di), *Immaginare il futuro. La società di domani vista dagli intellettuali di oggi*
366. Mario Agostinelli, Debora Rizzuto, *Il mondo al tempo dei quanti. Perché il futuro non è quello di una volta*, prefazione di Gianni Mattioli e Massimo Scalia, postfazione di Giorgio Galli
367. Salvo Vaccaro (a cura di), *Violenza di genere. Saperi contro*
368. Gilles Reckinger, *Lampedusa. Incontri ai confini d'Europa*
369. Orsola Rignani, *E-Mergenze "Post-Umaniste" del Corpo. Una prova di analisi "orizzontale" via Michel Serres*
370. Caterina Zaira Laskaris, *Grammatiche della percezione*
371. François Jullien, *Accanto a lei. Presenza opaca, presenza intima*, traduzione e cura di Marcello Ghilardi
372. Laura Gilli, *L'ornamento. Percorsi teorici tra letteratura e arti applicate*
373. Flora de Giovanni, Lucia Perrone Capano (a cura di), *"L'eccezionalità del presente". Scrivere la Grande Guerra*
374. Giuseppe Di Federico, *Da Saragat a Napolitano. Il difficile rapporto tra Presidente della Repubblica e Consiglio superiore della magistratura*
375. Stefano Calabrese, *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*
376. Adriano Voltolin, *Il giuramento di Annibale. Le Brigate Rosse: un vertice di osservazione psicoanalitico*
377. Luigi Cazzato, *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo*
378. Lauro Graziosi, *La qualità del "sentire" ovvero critica della "ragion" musicale*
379. Roberta Chiroli, *Ora e sempre No Tav. Pratiche e identità del movimento valsusino contro l'Alta Velocità,* Prefazione di Erri De Luca
380. Bruno Pinchard, *Marx a rovescio,* traduzione e cura di Luigi Francesco Clemente
381. Luca Martini, *Altre stelle. Un viaggio nei Centri Antiviolenza,* prefazione di Riccardo Iacona, postfazione di Anna Pramstrahler
382. Milo De Angelis, *La parola data (interviste 2008-2016)*
383. Anna Luigia De Simone, *Andy Warhol's tv. Dall'arte alla televisione*
384. Emiliana Armano, Annalisa Murgia, Maurizio Teli, *Platform capitalism e confini del lavoro negli spazi digitali*

385. Nicoletta Brazzelli, *Topografie letterarie. Paradigmi dell'immaginario da Shakespeare a Naipaul*
386. Giuliano Franceschini, *Che cos'è la conoscenza? Un universo in espansione*
387. Giulia Pils, Raffaella Trocchianesi, *Design e rito. La cultura del progetto per il patrimonio rituale contemporaneo*
388. Alessandro Marongiu, *Scrittori sardi nel terzo millennio. Saggi, recensioni e articoli 2007-2017*
389. Barbara Ghiringhelli, *Anthropology of life. Quando l'altro è di un'altra specie*
390. Michael Walzer, *Le conseguenze della guerra. Riflessioni sullo jus post bellum*
391. Marialuisa Stazio, *Esploratori e fuggiaschi. La mobilità giovanile italiana nella Berlino che cambia*
392. Raffaele Scolari, *Catastrofi e cambiamenti climatici. Sette riflessioni su pensiero e rappresentazioni del disastro tecno-naturale*, introduzione di Luca Mercalli
393. Andrea Romeo, *Posto, taggo, dunque sono? Nuovi rituali e apparenze digitali*
394. Massimo Bignardi, *Autoritratto urbano. Luoghi tra visione e progetto,* Prefazione di Franco Purini
395. Kurt Lewin, *Paesaggio di guerra*
396. Sabatino Alfonso Annecchiarico, *Tango Tano. I migranti italiani nel tango argentino*
397. Paolo Parisi Presicce, *Impalcature. Teorie e pratiche della narratività,* prefazione di Emanuele Trevi
398. Gianfranco Marelli, *L'amara vittoria del situazionismo. Storia critica dell'Internationale Situationniste 1957-1972*
399. Robert Kurz, *Il collasso della modernizzazione. Dal crollo del socialismo da caserma alla crisi dell'economia mondiale*
400. Annamaria Rufino, *In-security. La comunicazione della paura nell'età medio-globale,* Prefazione di Michel Maffesoli
401. Judith Butler, Catherine Malabou, *Che tu sia il mio corpo*
402. Fabio Mini, *La guerra di Quinton*
403. Alessandro Cutrona, *L'attualità della mise en abyme nelle opere di Peter Greenaway e Charlie Kaufman*
404. Federico Bellini, *La saggezza dei pigri. Figure di rifiuto del lavoro in Melville, Conrad e Beckett*
405. Carlo Carotti, *Avanti o popolo! Socialisti e comunisti nei film italiani. 1945-2010*
406. Dario Di Donfrancesco, *La vela, la ruota, il vapore. Percorsi letterari e mezzi di trasporto dell'Adriatico*
407. Roberto Marchesini, *Emancipazione dell'animalità*
408. Ruggero D'Alessandro, Luca Saltini, *Il paese degli spazi e della polvere. Un viaggio negli U.S.A. con 13 scrittori. 1920-2000*
409. Sarat Colling, *Animali in rivolta*, a cura di feminoska e Marco Reggio
410. Carlo Marcaccini, *Il conflitto delle élites. Atene 508-403 a.C.*
411. Nicola Perullo, *Ecologia della vita come corrispondenza. Frammenti per la spoliazione del senso*
412. Ernesto Laclau, *Le fondamenta retoriche della società. Morte e resurrezione di una teoria dell'ideologia*

413. André Gorz, *Il filo rosso dell'ecologia*, a cura di Willy Gianinazzi
414. Carmine Castoro, *Il sangue e lo schermo*
415. Gianni Gasparini, *Novantanove pensieri sulla poesia*
416. Alessandra Sannella, Micaela Latini, Alfredo M. Morelli (a cura di), *La grammatica della violenza. Un'indagine a più voci*
417. Stefano G. Azzarà, *Nonostante Laclau. Populismo ed egemonia nella crisi della democrazia moderna*
418. *Machinima. Dal videogioco alla videoarte,* a cura di Matteo Bittanti

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2017
da Digital Team - Fano (PU)