Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011
Lirica e Balletto

Richard Wagner

DAS RHEINGOLD

L'oro del Reno

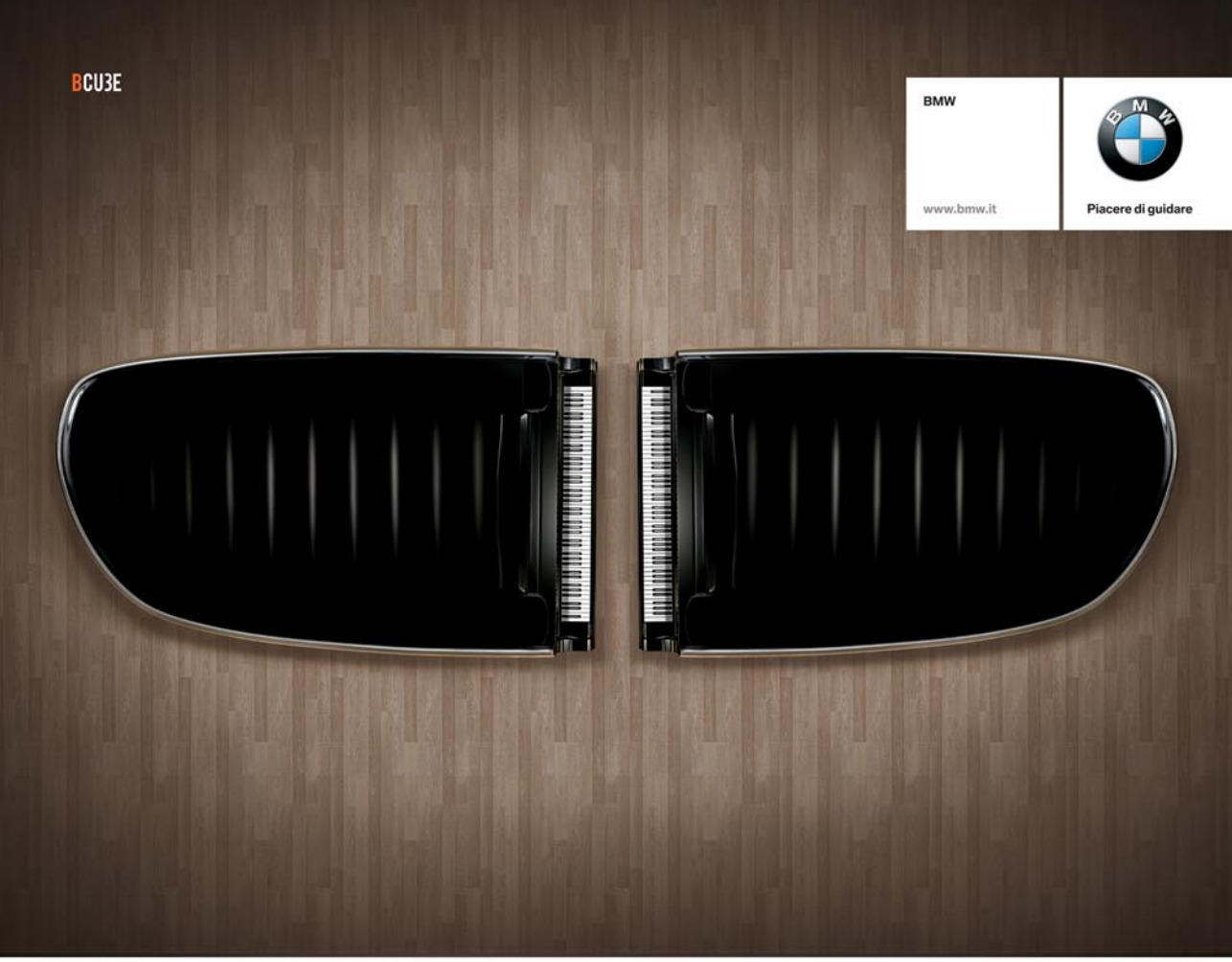
Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

BCUBE

BMW

www.bmw.it

Piacere di guidare



UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari. BMW e Castrol. Incontro al vertice della tecnologia.

Leonardo

CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.

perlacultura

GRUPPO GENERALI

Montegrappa
ITALIA

© 2010 Elmo & Montegrappa S.p.A.

GRAN TEATRO
LA FENICE

220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"
Limited Edition

montegrappa.com

TESTOLINI S.r.l.
S. Marco Calle dei Fabbri 4744/45/46 - 30124 Venezia – Tel. 041/5223085

CONCESSIONI
AUTOSTRADALI
VENETE

Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia
Tel. 041.5497111
direzione.generale@cavspa.it
www.cavspa.it

FONDAZIONE
Amici della Fenice
STAGIONE 2011

Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries *– che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).*

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 24 gennaio 2011 ore 18.00
Angela Ida De Benedictis
Intolleranza 1960

martedì 22 febbraio 2011 ore 18.00
Luca Mosca
La bohème

martedì 22 marzo 2011 ore 18.00
Giorgio Pestelli
Rigoletto

lunedì 16 maggio 2011 ore 18.00
Lorenzo Arruga
Lucia di Lammermoor

venerdì 17 giugno 2011 ore 18.00
Giorgio Pestelli
Das Rheingold

martedì 5 luglio 2011 ore 18.00
Gianni Garrera
Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 31 agosto 2011 ore 18.00
Paolo Cossato
Il barbiere di Siviglia

martedì 13 settembre 2011 ore 18.00
Giovanni Bietti
Don Giovanni

martedì 11 ottobre 2011 ore 18.00
Giorgio Pestelli
Le nozze di Figaro

lunedì 24 ottobre 2011 ore 18.00
Michele Dall'Ongaro
Acis and Galatea

lunedì 28 novembre 2011 ore 18.00
Giovanni Gavazzeni
Il trovatore

Incontro con il balletto

martedì 26 aprile 2011 ore 18.00
Silvia Poletti
Cenerentola

giovedì 15 dicembre 2011 ore 18.00
Marinella Guatterini
La bella addormentata

tutti gli incontri avranno luogo presso il Teatro La Fenice - Sale Apollinee

GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al "Gran Teatro La Fenice" collegandoti al sito: www.geticket.it.

www.geticket.it
geticket
biglietteria on-line

UniCredit
Corporate Banking

Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing

Un ricordo da non cancellare

Bookshop Gran Teatro La Fenice, dove poter acquistare un regalo originale.

Maxi Gomma Teatro La Fenice

FeST FENICE SERVIZI TEATRALI

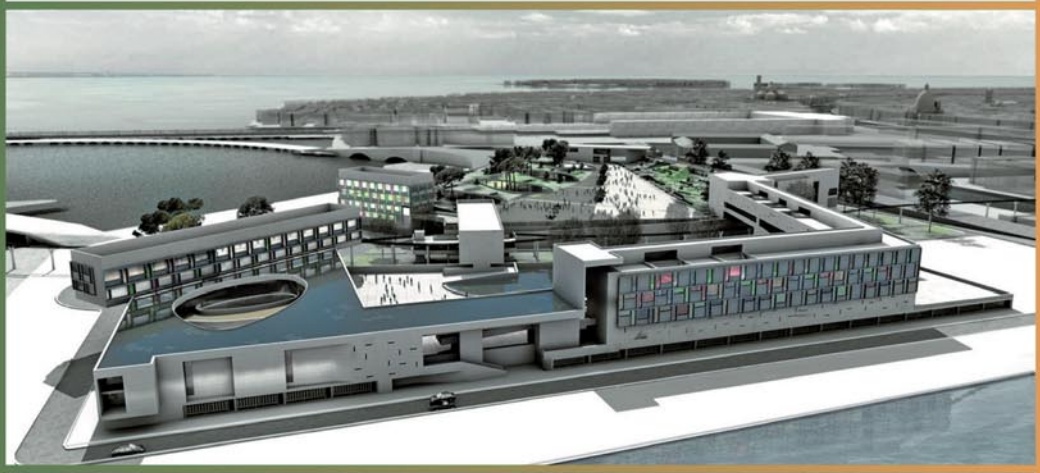
I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - *A Venice Port Authority Company*

Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing

www.apvinvest.it

Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company

Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180

I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per **"Fenice Opera Live" (FOL)**

Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "**Omaggio a Viotti**"

Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)

Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)

AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "**Grandi Voci**"

FENICEOPERALIVE

Disponibile | *Available*:
Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Prossime uscite | *Next releases*:
Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960
LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD
The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops

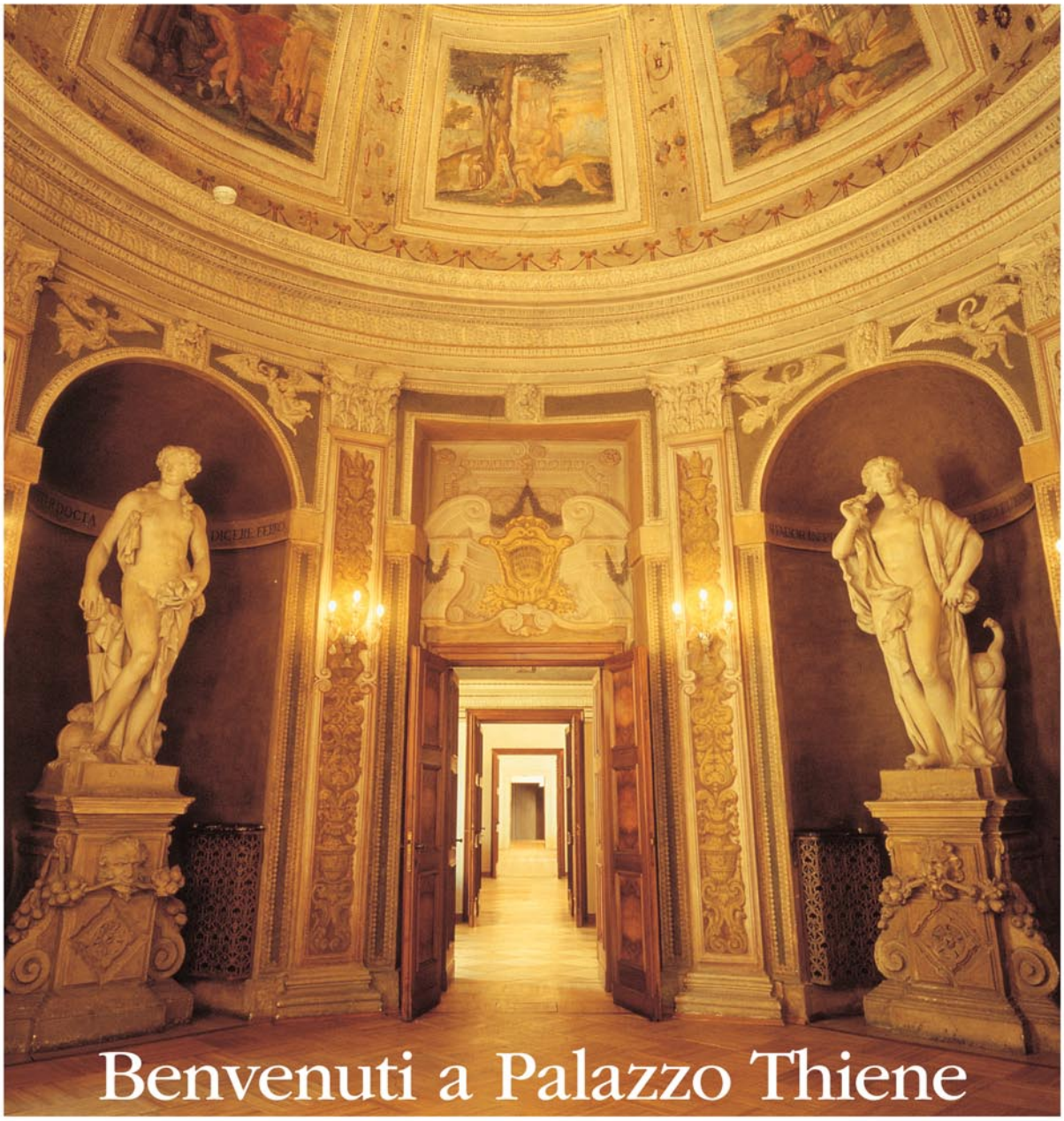
La passione in una tazzina.

TRIESTE 1892
HAUSBRANDT

www.hausbrandt.com

LA FENICE CHE RIDE
di Pat Carra
L'AMORE VALE PIÙ DELL'ORO.
DOVE POSSO RUBARLO?
Pat

GPMADNA



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info
www.palazzothiene.it
Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate
Tel. 0444 542131
Fax 0444 544519
e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.

Banca
Popolare di Vicenza

al servizio della cultura

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Rai radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2011

trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 28 gennaio 2011 ore 19.00
Intolleranza 1960

venerdì 25 febbraio 2011 ore 19.00
La bohème

sabato 9 luglio 2011 ore 19.00
Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 26 ottobre 2011 ore 19.00
Acis and Galatea

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011

trasmessi in differita dal
Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Omer Meir Wellber (giovedì 18 novembre 2010)
Sir John Eliot Gardiner (sabato 8 gennaio 2011)
Juraj Valčuha (venerdì 11 febbraio 2011)
Diego Matheuz (venerdì 1 aprile 2011)
Yutaka Sado (giovedì 21 aprile 2011)
Michel Tabachnik (sabato 7 maggio 2011)
John Axelrod (venerdì 10 giugno 2011)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800.111.555

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

STATO ITALIANO

REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI VENEZIA

Soci sostenitori

Provincia di Venezia

CONSORZIO VENEZIA NUOVA

Fondazione di Venezia

Soci benemeriti

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA VENEZIA

CONFINDUSTRIA Venezia

GENERALI

SAVE AEROPORTO MARCO POLO

Autorità portuale

APV Investimenti

AIVE group

superjet INTERNATIONAL An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

Consiglio di Amministrazione

Giorgio Orsoni
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

Marco Cappelletto
Fabio Cerchiai
Cristiano Chiarot
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Luigino Rossi
Paolo Trevisi
Francesca Zaccariotto
consiglieri

---

sovrintendente
Cristiano Chiarot

direttore artistico
Fortunato Ortombina

Collegio dei Revisori dei Conti

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Soci Ordinari

Fondazione Amici della Fenice

Comité Français pour la Sauvegarde de Venise

Casinò di Venezia

Cassa di Risparmio di Venezia S.p.A.

Marsilio

PricewaterhouseCoopers

Rubelli

Signoretti

Studio de Poli Venezia

l'Adige
Corriere dell'Alto Adige

Dolomiti
Corriere del Trentino

ANCV

DAS RHEINGOLD

(L'oro del reno)

prologo della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen, *in quattro scene*

libretto e musica di Richard Wagner

Teatro La Fenice
venerdì 24 giugno 2011 ore 19.00 turno A
domenica 26 giugno 2011 ore 15.30 turno B
martedì 28 giugno 2011 ore 19.00 turno D
giovedì 30 giugno 2011 ore 19.00 turno E
sabato 2 luglio 2011 ore 17.00 turno C

Cäsar Willich (1825-1886), Richard Wagner (1862). Olio su tela. Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

Sommario

5 La locandina

7 Una «storia del mondo» in quattro puntate
di Michele Girardi

13 Luca Zoppelli
Cosmogonia politica: *Das Rheingold* e le forme del mito

29 Guido Paduano
Amore e potere: le carte in tavola

45 *Das Rheingold*: libretto e guida all'opera
a cura di Riccardo Pecci

139 *Das Rheingold*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani

141 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

153 Riccardo Pecci
Bibliografia

161 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
L'oro del Canal Grande
a cura di Franco Rossi

169 Biografie

TEATRO LA FENICE

LA COMPAGNIA ARTISTICA DEL TEATRO RICCARDO WAGNER

sotto la direzione di

ANGELO NEUMANN

rappresenterà

nella sera di Sabato **14** Aprile **1883**, alle ore **8** 1/2

DAS RHEINGOLD

(L'ORO DEL RENO)

PROLOGO DIVISO IN DUE PARTI

della Tetralogia **L'anello del Nibelunge** di **RICCARDO WAGNER**

Wotan	Dei	HANS THOMASCZEK	Fafner	Gigante		ROBERT BIBERTI
Donner		AUGUST ULBRICH	Fricka	Dee		ELISABETH LINDEMANN
Froh		ADOLF WALLNÖFER	Freia			ELISE FREITAG
Loge		FRIEDRICH CALIGA	Erda			ROSA BLEITER
Alberich	Nibelungi	Dottor FRANZ KRÜCKL	Woglinde	figlie del Reno		THERESE MILAR
Mime		JULIUS LIEBAN	Wellgunde			AUGUSTE KRAUS
Fasolt	Gigante	JOSEF CHANDON	Flosshilde			ORLANDA RIEGLER

L'azione ha luogo, I. nel fondo del Reno - II. sopra alture lungo il Reno - III. negli antri sotterranei di Nibelheim.

Fra la prima e seconda parte vi sarà un riposo di venti minuti.

L'orchestra del Teatro Riccardo Wagner diretta dal maestro **Anton Seidl**

Direttore di scena **R. Miller** - Scenografo **M. F. Lütkemayer** - Ispettore al macchinismo **M. A. Schick**
Ispettore per la parte pirotecnica e per gli apparecchi a vapore **A. Grethe**

Il vestiario, le armi e gli attrezzi vennero eseguiti sui disegni originali del prof. **Doepler** *di Berlino.*

Le armi e gli attrezzi sortono dalla rinomata fabbrica di **M. Goersch** *e* **H. Schneider** *fornitori di Corte del Teatro Imperiale di Berlino.*

Il principio d'ogni atto verrà avvertito con due segnali di fanfara, col primo è invitato il pubblico a prender posto, col secondo si avverte il principio dell'atto.

La Ditta Editrice F. Lucca è la proprietaria dello spartito per l'Italia

Prezzi serali

Viglietto d'ingr. alla platea e palchi L. **5** - Viglietto d'ingr. al loggione L. **1,50**

Poltrone L. **25** - Scanni L. **10** - Posto riservato in loggione compreso l'ingr. L. **3**

PALCHI DI PROPRIETÀ PRIVATA A PREZZI DA CONVENIRSI

La vendita dei palchi, poltrone e scanni viene fatta al camerino vendita palchi sotto le procuratie, ove sono pure vendibili i libretti della Tetralogia.

Domani Domenica 15 Aprile corr. **DIE WALKÜRE** (La Walkire)

Locandina per la rappresentazione del *Rheingold*, nel quadro dell'intera Tetralogia, al Teatro La Fenice di Venezia, 1883. Archivio storico del Teatro La Fenice. Cantavano: Hans Thomasczek (Wotan), August Ulbrich (Donner), Adolf Wallnöfer (Froh), Friedrich Caliga (Loge), Franz Krückl (Alberich), Julius Lieban (Mime), Josef Chandon (Fasolt), Robert Biberti (Fafner), Elisabeth Lindemann (Fricka), Elise Freitag (Freia), Rosa Bleiter (Erda), Therese Milar (Woglinde), Auguste Kraus (Wellgunde), Orlanda Riegler (Flosshilde). Rispetto alla locandina per l'intera Tetralogia (cfr. p. 56), si notano le seguenti differenze: nel ruolo di Fricka figura la Lindemann in luogo di Orlanda Riegler, in quello di Freia la Freitag in luogo di Anna Stürmer; nei ruoli delle figlie del Reno troviamo la Milar (Woglinde in luogo di Auguste Kraus), la Kraus (Wellgunde in luogo di Katharine Klafsky), la Riegler (Flosshilde in luogo della Milar).

DAS RHEINGOLD

(L'ORO DEL RENO)

prologo della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen, *in quattro scene*

libretto e musica di
Richard Wagner

Prima rappresentazione assoluta:
Monaco, Königliches Hof- und Nationaltheater, 22 settembre 1869

Editore proprietario Schott Music, Mainz
Rappresentante per l'Italia Sugarmusic, Milano

personaggi ed interpreti

Wotan	Greer Grimsley
Donner	Stephan Genz
Froh	Ladislav Elgr
Loge	Marlin Miller
Alberich	Richard Paul Fink
Mime	Kurt Azesberger
Fasolt	Gidon Saks
Fafner	Attila Jun
Fricka	Natascha Petrinsky
Freia	Nicola Beller Carbone
Erda	Ceri Williams
Woglinde	Eva Oltiványi
Wellgunde	Stefanie Irányi
Flosshilde	Annette Jahns

maestro concertatore e direttore
Lothar Zagrosek

Orchestra del Teatro La Fenice

in lingua originale con sopratitoli in italiano

esecuzione in forma di concerto

Joyce Fieldsend
maestro di sala

Studio GR (Venezia)
realizzazione sopratitoli

Maria Giovanna Miggiani
cura dei testi proiettati

Le figlie del Reno in uno schizzo di Carl Emil Doepler (1824-1905) per la prima rappresentazione dell'intera Tetralogia al Festspielhaus di Bayreuth, 1876.

Una «storia del mondo» in quattro puntate

In questi giorni ricorre il primo anniversario della scomparsa di Francesco Orlando (22 giugno 2010), straordinaria figura di Maestro, specialista di letteratura e musica, che ho già avuto modo di ricordare introducendo il volume della «Fenice prima dell'Opera» 2010/5 dedicato a *Rigoletto*. Orlando amava moltissimo il capolavoro verdiano, ma il teatro musicale di Richard Wagner era tra le passioni più impetuose della sua vita, e *Der Ring des Nibelungen* in particolare: narrarne il soggetto incrociandolo all'intreccio e allo sviluppo dei temi musicali è stata da sempre una delle sue specialità, e anche uno tra i suoi appuntamenti prediletti con il pubblico dei teatri. L'ultima tappa dell'allestimento della Tetralogia al Teatro La Fenice di Venezia, quel *Rheingold* ch'è anche il memorabile inizio dell'intera «sagra scenica» di Wagner, pare dunque l'occasione ideale per ringraziarlo di quanto ha saputo donare a esperti e appassionati. E non c'è modo migliore di rendergli omaggio che lasciargli la parola:

> Raccontare la trama dell'*Oro del Reno*: ma è quella del prologo d'una Tetralogia dove, mitologicamente, si racconta nientemeno che la storia del mondo. Gli antefatti immancabili di una trama sono, stavolta, preistoria della preistoria. Bisogna cominciare da uno stadio così antico che non accede alla parola: è invece immediatamente evocato dalla musica, dalla famosa prima nota del preludio orchestrale. Una profondissima, immobile, buia e pacifica nota dei contrabbassi, a cui si sovrappongono i fagotti quadruplicandone la durata. Essa esprime qualcosa come l'indistinzione originaria; oppure la materia, prima di ogni vita; oppure la vita, prima di ogni forma umana. Dura meno di due minuti secondo il tempo dell'orologio, ma il tempo a cui fa riferimento è interminabile, o plurimillenario. Lo stesso potrebbe dirsi ancora finché gli otto corni, entrati uno dopo l'altro sulle note dell'accordo perfetto, si fanno eco intrecciando qualcosa come una primordiale ninnananna. Con l'ingresso degli archi il tema si precisa, disegna un'onomatopea dell'elemento liquido, cresce in sonorità e densità strumentale, crea lo scenario che sta per rendersi visibile entro il fondo del gran fiume. Ecco avviato il racconto, la trama, la storia.[1]

---

[1] Francesco Orlando, *Trama del racconto e trama dei motivi nell'«Oro del Reno»*, in *Das Rheingold*, Milano, Teatro alla Scala, 1996, pp. 104-115: 104; i testi introduttivi pensati per Milano vennero ripresi, e solo lievemente modificati, nei programmi di sala stampati in occasione delle recite del *Ring des Nibelungen* al Maggio Musicale Fiorentino nel 2007; in quella circostanza Orlando tenne un ciclo d'incontri col pubblico, sul tema *Il racconto del «Ring»*.

Folgorante fin dall'inizio, la prosa di Orlando è in grado di comunicare a tutti qualcosa: parla al cuore del melomane così come a quello dello specialista, e conduce per mano l'ascoltatore dentro la storia, svelandone i meccanismi che la rendono possibile grazie a una capacità di sintesi magistrale.

Questo numero della «Fenice prima dell'Opera» chiude un percorso di approfondimento iniziato cinque anni fa con l'allestimento della *Walküre*, la prima delle tre giornate del *Ring*, e mantiene i due collaboratori fissi nella 'narrazione' ermeneutica, giunti così al termine del loro impegno quadripartito: Luca Zoppelli, che scrive il saggio introduttivo, e Riccardo Pecci, che cura l'edizione del libretto con guida all'opera. Li affianca in questo volume Guido Paduano, che esplora il rapporto fra amore e potere, in questo prologo, determinante anche ai fini degli sviluppi della vicenda. E, di fronte al punto d'arrivo della nostra impresa che è anche il punto di partenza di quella di Wagner, ci accorgiamo di quanto abbiamo imparato da Orlando, che termina il suo viaggio nel *Ring* descrivendone il finale:

> La solennità improrogabile delle note che aprono il finale porta a compimento una combinazione tematica anticipata sotto le voci della terza Norna e di Waltraute: come Wotan aveva disposto del frassino, Brunilde comanda di accatastare ceppi, vuole condividere un funebre rogo. Si volge con dolcezza e strazio verso Sigfrido, fedele come nessuno, come nessuno traditore: perché? È la volta di guardare verso l'alto: l'immunità di lui dalla maledizione, vantata un tempo dallo stesso Wotan, era illusoria. Comprendiamo chi sia il vero interlocutore di questo discorso, assente protagonista anche dell'ultimo dramma. Ora che può dire: «Tutto, tutto, tutto io so», la figlia si è decisa ad esaudire il voto redentore del padre; sulla *u* della parola *Ruhe*, e su una sintesi formidabile di temi, sembra cantargli una cosmica ninnananna: «Pace, pace, o dio!». Tolto l'anello al dito del morto, lei che lo può, fa intendere che ne ha promesso la restituzione alle figlie del Reno. Col gesto simbolico di dar fuoco alla catasta avvia contemporaneamente, affidandone l'ambasciata ai corvi del dio, l'incendio del *Walhall*. E questo scorgiamo in lontananza, dopo che a cavallo s'è slanciata sul rogo; dopo che nel fiume straripato sono apparse le ondine, e hanno subissato Hagen che inseguiva l'anello – sul tema della maledizione finalmente incompiuto. Tre temi si susseguono in orchestra: quello delle ondine rasserenate, quello del *Walhall* in fiamme; più in alto quello che, comparso sulle ultime parole di Brunilde, verrà sublimato nelle ultime battute dai violini (e il cui messaggio finì col soppiantare, oltre alle varianti quarantottesche e schopenhaueriane, la propria esplicitazione verbale). Pochi ascoltatori lo riconoscerebbero da soli: lo aveva intonato Sieglinde nella *Valchiria*, appresa la sua maternità. Ritorno alla natura; annientamento di un mondo; e infine dunque (come nel *Faust*) eterno femminino. Tutte e tre sono utopiche denegazioni, secondo una logica del desiderio e un sogno di rigenerazione totale, di quella spietata logica dei fatti in cui avrebbe dovuto averla vinta Hagen.[2]

Michele Girardi

Questo volume è dedicato a Francesco Orlando (1934-2010), nel primo anniversario della morte.

---

[2] ID., *Un elmo magico fra mito e modernità*, in *Götterdämmerung*, Milano, Teatro alla Scala, 1998, pp. 182-193: 193.

Hans Thoma (1839-1924), *Le figlie del Reno*. Acquerello (1889), Berlino, Staatliche Museen (Kupferstichkabinett).

Hans Makart (1840-1884), *Il furto dell'oro del Reno*. Olio su tela (prima del settembre 1883), Riga, Museo dell'Arte straniera.

Josef Hoffmann (1831-1904), bozzetto scenico per la prima rappresentazione dell'intera Tetralogia al Festspielhaus di Bayreuth, 1876 (su Hoffmann, cfr. OSWALD GEORG BAUER, *Josef Hoffmann, der Bühnenbilder der ersten Bayreuther Festspiele*, München, Deutscher Kunstverlag, 2008). Bayreuth, Richard Wagner Museum.

Josef Hoffmann (1831-1904), bozzetto scenico per la prima rappresentazione dell'intera Tetralogia al Festspielhaus di Bayreuth, 1876.

Luca Zoppelli

Cosmogonia politica: *Das Rheingold* e le forme del mito

L'homme est né libre, et partout il est dans les fers.
ROUSSEAU, *Du contrat social*

I

In *Oper und Drama* – il più importante degli scritti teorici che accompagnano, intorno al 1850, la gestazione della Tetralogia – Wagner insiste sull'importanza della conversione a soggetti di natura mitica, che permetterebbero – rispetto al soggetto storico – di trasmettere verità più elevate, «puramente umane». Il mito, scrive, «è incomparabile perché è vero in ogni tempo, e il suo contenuto, anche nella concisione più densa, è inesauribile per tutte le epoche». Tuttavia, sul piano delle strategie drammaturgiche usate per il *Ring*, la trasformazione fu ben più complessa. Wagner cercò, dapprima sul piano dello studio filologico, poi su quello della creazione poetica, di individuare e fissare una serie di legami tra fonti di natura e provenienza assai diverse (l'epica medievale del *Nibelungenlied*, la saga, il canzoniere eddico). Il suo punto di partenza, la futura *Götterdämmerung*, è un'opera di soggetto epico-leggendario, non mitico; e *Siegfried*, che la completa a ritroso, ha piuttosto natura di fiaba e di leggenda eroica. Le vicende rappresentate, nella rielaborazione fattane da Wagner, dipendono da antefatti e situazioni che sono effettivamente di natura mitica, e che l'autore, dopo un lungo indugio, decide di esplicitare scenicamente stendendo i testi poetici del *Rheingold* e della *Walküre*. Ne risulta un organismo composito, nel quale – l'abbiamo notato commentando le tappe precedenti di questo *Ring* veneziano – *Die Walküre* assume le scansioni e i modi drammaturgici della tragedia (con al centro la contraddizione insolubile di Wotan), *Siegfried* presenta in forma fiabesca lo sviluppo del nuovo eroe, *Götterdämmerung* fa ricorso ai modi dell'opera romantica per rappresentarlo intrappolato nella vischiosità del mondo sociale, preludio alla catastrofe cosmica.

La narrazione mitica propriamente detta – narrazione delle origini – è dunque riservata al *Rheingold*. Prendendo a prestito le definizioni, autorevoli, dello storico delle religioni Mircea Eliade, il mito racconta un avvenimento che ha avuto luogo in un tempo primordiale, il tempo favoloso degli inizi: mostra in che modo, attraverso l'operare di esseri sovrannaturali, si è formata una 'realtà' (odierna, parte del 'nostro' mondo). Molti miti hanno carattere cosmogonico (rappresentano l'origine stessa del mon-

Arthur Rackham (1867-1939), *Alberich e le figlie del Reno*. Le tavole dedicate da Rackham alla Tetralogia furono pubblicate da William Heinemann (London) e da Doubleday, Page & Co. (New York) in due volumi (*Siegfried & The Twilight of the Gods*, 1911, e *The Rhinegold & The Valkyrie*, 1912), che Dover ha riunito in un volume unico, pubblicato a New York nel 1979 (*Rackham's Color Illustrations for Wagner's «Ring»*).

do); alcuni fanno riferimento a una fase originaria di perfezione, cui segue una corruzione che può anche portare alla distruzione e a un nuovo inizio – alla rinascita rituale. È vero infatti che il mito risponde spesso ad un interrogativo concernente l'imperfezione del presente: la sua funzione è allora «fornire un modello logico per risolvere una contraddizione», come scriveva Claude Lévi-Strauss in *Antropologia strutturale*. *Das Rheingold* è, appunto, una fenomenale 'macchina dell'inizio'; al tempo stesso, proietta le categorie originarie sulle vicende narrate nel resto del ciclo, e sulla condizione umana incarnata nella storia e nella realtà.

Socialmente e culturalmente disomogenea, oltre che politicamente frammentata, la Germania del secolo diciannovesimo aveva un bisogno estremo di immaginari nazionali, di riferimenti identitari. Gli studiosi d'inizio secolo avevano messo in luce un patrimonio disparato di fiabe, miti, leggende, di varia origine e natura. Wagner se ne appropria, li mescola, fonde le caratteristiche di personaggi diversi, attribuisce surrettiziamente agli dei della mitologia scandinava i caratteri di quelli della mitologia classica, e ci aggiunge molto, moltissimo di proprio. Ritrovando qualche nome e qualche motivo attinto alle fonti 'nazionali', il pubblico colto della Germania guglielmina credette di riconoscere nella Tetralogia la riformulazione di un patrimonio arcaico collettivo, quando in realtà Wagner si era servito molto liberamente dei materiali dati per costruire un capolavoro eclettico, latore di messaggi modernissimi. Difficile dire se Wagner credeva veramente di aver distillato, attraverso quest'operazione, l'essenza 'vera' del mito germanico, o se si rese conto che l'immaginario identitario era solo la superficie (utile peraltro ad attirare l'interesse dei *media*, e di quelli che oggi chiameremmo *sponsors*) di una creazione totalmente personale. Nell'ambito del nostro discorso, comunque, osservare la manipolazione effettuata sul patrimonio mitico tramandato è particolarmente interessante: le trasformazioni e (soprattutto) le aggiunte di motivi drammatici sono infatti una spia inequivocabile delle intenzioni dell'autore.

Nelle fonti, ad esempio, manca il motivo dell'oro sommerso nel fiume; non si fa menzione del fatto che Wotan avrebbe assunto il potere cosmico costruendosi una lancia col «Frassino del mondo»; Loge (Loki) non ha nulla a che fare col fuoco; non esiste una dea della terra (nel canzoniere eddico, Wotan si fa predire la caduta degli dei da una «veggente»). Ancora nel 1848, stendendo un breve abbozzo intitolato *Il mito dei Nibelunghi* – essenzialmente per chiarire a se stesso gli antefatti della futura *Götterdämmerung* –, Wagner sembra non aver focalizzato diversi nodi che diverranno essenziali nella versione definitiva. Non si dice che Alberich debba rinunciare all'amore per impadronirsi dell'oro (né sono previste Figlie del Reno che custodiscano l'oro, e suscitino il suo amore); simmetricamente, Wotan non ha promesso Freia (dea dell'amore) ai giganti in cambio della rocca; non si fa menzione di Loge, né di Erda (la profezia è qui pronunciata da tre «donne del destino», le Norne). Il confronto con la versione definitiva mostra che 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 immagi-

(Da sinistra a destra e dall'alto verso il basso): Arthur Rackham, *I giganti e Freia*; *Senza Freia, gli dei subito invecchiano e scoloriscono*; *Loge, Wotan e Alberich*; *Gli dei ascendono al Walhalla* (da Id., *The Rhinegold & The Valkyrie* cit.).

nare 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 potere (l'oro di Alberich; la lancia e il castello di Wotan) 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.

II

Non tutti i miti hanno una pretesa totalizzante, non tutti aspirano a render conto del sistema dell'essere. Ma Wagner non voleva un mito qualunque: lo voleva universale, un 'supermito' fabbricato artificialmente, in cui l'immaginazione romantico-simbolista potesse ritrovare la propria idea di una cifra del tutto, mentre i miti 'veri' – quelli fabbricati dalle culture reali – sono sempre sghembi, parziali, assemblati a partire dai motivi che ciascuno ha più a portata di mano (Lévi-Strauss parlava di «bricolage»). Il mito di Wagner si vuole totale e cosmogonico: dapprima l'indeterminazione del Mi bemolle grave, poi l'apparizione della quinta (l'intervallo elementare dell'acustica), poi il magico dispiegarsi dell'arpeggio nel canone dei corni. Non musica, scriveva Thomas Mann, ma «un'idea acustica: l'idea del principio di tutte le cose». Questo motivo musicale, che gli esegeti chiamano spesso «motivo della natura», rappresenta in realtà la versione 'acquatica' di una costellazione di varianti: leggermente ritoccato, e in modo minore, esso è il motivo di Erda-terra. Ma tutti gli elementi primordiali, nel *Rheingold*, possiedono una cifra sonora: il motivo dell'Arcobaleno (aria-luce), pur avendo un ruolo soltanto locale, è ancora una variante realizzata a partire dagli stessi materiali; viceversa il fuoco (Loge), promesso ad un ruolo di distruzione, si situa all'estremo opposto della semantica sonora, col suo cromatismo inafferrabile e minaccioso. Imparentato con quelli dell'acqua, della terra e dell'arcobaleno è il motivo – simbolo di fertilità – dei pomi di Freia (o «delle mele d'oro»), che assicurano l'eterna giovinezza agli dei: piuttosto trascurato nel seguito della Tetralogia, questo motivo gioca un ruolo importante nel *Rheingold*, dove intesse una serie di rinvii sonori e concettuali. Nella sua variante in minore (assenza di Freia e dei suoi frutti; vecchiaia, morte) si avvicina al motivo della decadenza degli dei, che è anche leggibile come inversione del motivo di Erda; trattato in forma di canone dei corni (al momento del ritorno di Freia coi giganti, all'inizio della quarta scena) esso ricrea una sonorità assai simile a quella acquatico-primordiale del preludio. Si capisce dunque perché Wagner, nel ripercorrere a posteriori la genesi musicale dell'*Anello*, si soffermò sul ruolo primordiale di tali *Naturmotive*. «Col *Rheingold* – scrive – imboccai subito una nuova strada: avrei dovuto trovare dapprima i plastici motivi di natura, ai quali poi, attraverso uno sviluppo sempre più individuale,

dovevo dar forma di vettori degli affetti della complessa vicenda e dei personaggi che vi si esprimono». Naturalmente, lo stesso vale anche per quel gruppo di motivi (basati sulla sovrapposizione di terze, dunque su arpeggi di settima e nona, anziché sulla triade) che rappresentano i simboli negativi della distruzione dell'innocenza della natura, come l'Anello e la Maledizione. 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.

Una necessità che coincide perfettamente con l'avvio, ancora parziale e forse incerto, del nuovo stile di scrittura elaborato da Wagner per il genere del *Musikdrama*. Semplificando molto la questione, ricorderemo che il passaggio fra le opere romantiche degli anni Quaranta e i nuovi drammi del *Ring* corrisponde a una frattura nel modo di condurre il discorso musicale. In precedenza esso si basava su una catena di frasi vocali simmetriche e strutturate, con l'orchestra in funzione d'accompagnamento, salvo alcuni interventi puntuali per enunciare un motivo identificante o per sostenere in modo espressivo l'azione scenico-pantomimica. Nel *Ring*, invece, l'orchestra tesse una catena ininterrotta di motivi (la cui funzione è al tempo stesso semantica e strutturale), su cui le voci galleggiano con un canto spesso declamatorio, più raramente lirico; si tratterebbe, insomma, di un discorso di tipo sinfonico (nello stile dello sviluppo di forma sonata: elaborazione incessante di motivi diversi, con progressioni e modulazioni frequenti) sottoposto a un dialogo cantato, prossimo, nella logica irregolare e declamatoria, ai modi del teatro di parola. Ovvero, per dirla in una formula che piaceva a Wagner: la combinazione del dramma shakespeariano con la sinfonia beethoveniana.

In realtà, i tipi di scrittura utilizzati nella Tetralogia sono ben più eterogenei di così; e in molti han notato che soprattutto *Das Rheingold* non corrisponde al modello. Per lunghi tratti i personaggi allineano le loro frasi cantate su un flusso orchestrale neutro, non motivico (scale, arpeggi, figurazioni astratte prive di un profilo proprio e riconoscibile). Spesso i motivi importanti sono enunciati dalle voci: quando poi discendono in orchestra hanno la funzione d'una reminiscenza puntuale più che di una cellula strutturale diffusa. In altri momenti, troviamo dei veri e propri recitativi: il personaggio snocciola le sue frasi asimmetriche e declamate, elevandosi solo di rado al livello lirico di un breve arioso; l'orchestra sostiene con note tenute o accordi sparsi, salvo – come nelle scene della tradizione operistica franco-italiana – intervenire di tanto in tanto con un 'gesto' più incisivo, magari un vero motivo identificante. Così è formato il lungo dialogo fra Wotan e Fricka nella seconda scena (dopo la musica del *Walhall* e prima dell'arrivo dei giganti); si tratta di metterci al corrente degli antefatti che ignoriamo, quindi funziona esattamente come un recitativo d'opera tradizionale.

La musica del *Rheingold* fu la prima che Wagner compose – dall'autunno 1853 – dopo una lunga pausa creativa, e dopo il radicale riposizionamento ideologico, drammaturgico e tecnico degli anni rivoluzionari; comprensibile dunque che il nuovo stile gli abbia creato qualche difficoltà d'avvio. C'era anche un problema di materiale disponi-

bile: 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, 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. Poetica del mito, senso dell'apparizione – sotto i nostri occhi – dei simboli elementari.

Per altro verso, le discontinuità della scrittura possono rivelare forme assai sottili d'ironia drammatica. Alcuni ariosi particolarmente estesi e chiusi punteggiano la partitura: ma il loro profilo da 'numero chiuso' vecchio stile li caratterizza, ad esempio, come luoghi d'inautenticità e di finzione. È il caso dell'arietta con cui Flosshilde illude il povero Alberich, per poi farsene beffe; e dello straordinario racconto di Loge nella scena seconda. Formalmente, Loge dice il vero: riferisce che fra tutti gli esseri viventi non se ne trova alcuno che voglia rinunciare all'amore – tranne uno, Alberich; ne approfitta per rendere noto a tutti ciò che è successo in fondo al Reno e negli antri di Nibelheim; riferisce a Wotan, come promesso, la denuncia delle Figlie del Reno che vorrebbero recuperare l'oro perduto. Nella sostanza, però, tutto il discorso è una grande trappola tesa all'indirizzo dei giganti, per far sì che siano loro a chiedere d'essere pagati con l'oro anziché con Freia. La doppiezza del discorso appare chiaramente dalla sua strutturazione musicale, non meno calcolata e artificiale: un recitativo assai spoglio («Immer ist Undank / Loges Lohn»: «Sempre ingratitudine / [è] di Loge il compenso!»), un 'ritornello' strumentale, un breve 'numero' lirico dalle simmetrie molto pronunciate («So weit Leben und Weben»: «Ovunque s'intesse la vita»), una cadenza in Re maggiore troppo perfetta ed enfatica per essere vera, con zuccheroso commento d'orchestra. Poi, il racconto del furto dell'oro permette a Wagner di addensare la presenza di motivi; ma alla frase finale, laddove Loge riferisce a Wotan che le Figlie del Reno chiedono il suo aiuto per riavere l'oro, un'altra cadenza enfatica, in Do stavolta, chiude la frase. La strategia è evidente: come spesso nella Tetralogia, i relitti formali della 'vecchia' opera e della grammatica musicale scolastica sono spie dell'inganno.

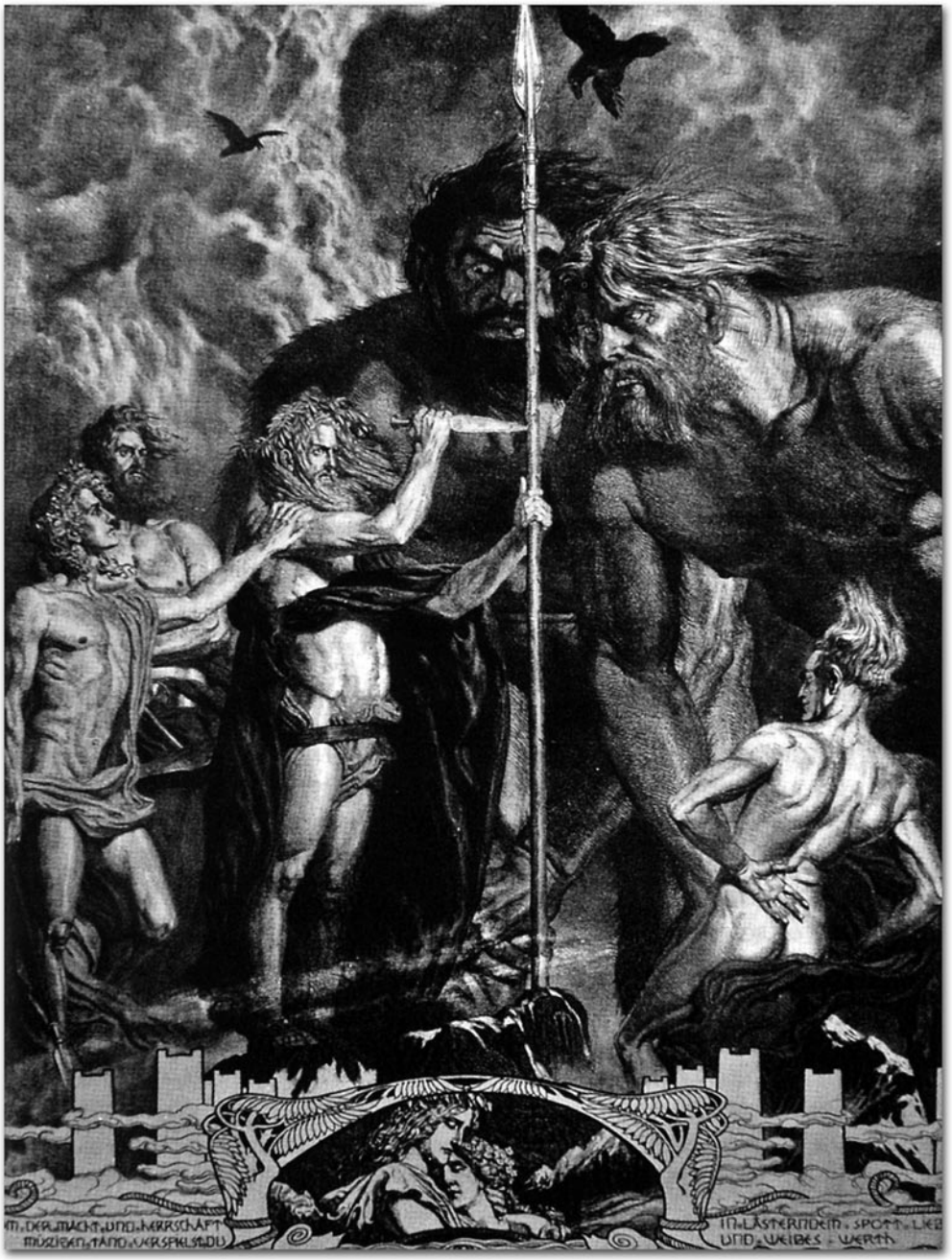
III

La logica del mito, l'abbiam visto, è quella di mostrare l'atto d'origine, la messa in forma della realtà, o di una sua parte. Quello che Wagner costruisce è un mito totalizzante, particolare: inscena al tempo stesso una cosmogonia, uno stato di perfezione e una caduta nello stato di corruzione. L'opposizione fra prima e dopo, fra innocenza originaria e instaurazione della civiltà come violenza, sopraffazione, inganno, è qui un elemento strutturale portante – che non viene dalle fonti scandinave, ma dalla mitologia

classica (l'età dell'oro), dalla tradizione della pastorale e dalla *longue durée* del pensiero di Jean-Jacques Rousseau nella riflessione politica 'romantica'. Si veda come Mime prende un tono da canzoncina infantile, da ballata arcaica, nel raccontare la vita pacifica dei Nibelunghi prima d'essere sottomessi allo sfruttamento di Alberich (gioiosi e liberi, usavano la loro arte giusto per far bigiotterie da regalare alle spose: un popolo di puffi orafi). Musica di una volta, musica dell'innocenza, evocazione dell'idillio perduto: che tenerezza!

Situare l'inizio in fondo al Reno era appunto un modo per connotarlo nel senso del paradiso perduto, della perfezione amniotica, della regressione infantile. A posteriori, Wagner ha raccontato come concepì il preludio del *Rheingold*: in una camera di locanda nel golfo della Spezia, trovandosi in uno stato fra la veglia e il sonno, ascoltando il rumore del mare, prese a sentirlo come un accordo in Mi bemolle maggiore ondeggiante in arpeggi ininterrotti, e al tempo stesso a sentirsi immerso nell'elemento liquido, al punto da riscuotersi spaventato alla sensazione che le acque si richiudessero su di lui. Risvegliatosi, si rese conto che il preludio gli si era a un tratto rivelato. Purtroppo, la scena della creazione in stato di *trance* è stata smentita dagli studiosi: è possibile che alla Spezia Wagner avesse avuto un'intuizione concettuale sul modo di strutturare il preludio, ma di certo, tornato a Zurigo, stese un abbozzo dell'intera opera in cui proprio il preludio – e gli elementi tematici che lo compongono – manca quasi del tutto. La 'leggenda della Spezia' ci dice poco, dunque, sul processo compositivo reale: è una delle tante forzature con cui gli artisti romantici amavano promuovere la propria immagine di creatori ispirati e spontanei. Ci aiuta però a capire in che modo Wagner *sentiva* il preludio: come sonorizzazione di uno stato di sospensione onirica, regressivo e amniotico. Al canone dei corni, e poi all'ingresso delle voci delle figlie del Reno, è d'altronde chiaro che i 𝄋 sono da intendersi come una sorta di *berceuse*: la «ninnananna del mondo», come scrisse Cosima nel proprio diario, luglio 1869. Insomma, tutto punta a farci sentire lo stato originario come stato di perfezione.

Per Wagner *Das Rheingold* è il «prologo» (*Vorabend*) alla vera e propria azione drammatica, contenuta nella «trilogia» che segue. In molti hanno notato che le quattro scene del prologo sembrano ricalcare in scala ridotta la struttura del tutto: la scena prima (evocazione dell'origine cosmica, infanzia beata dell'universo, trauma irreparabile) sta alle tre successive come il prologo tutto (il *Rheingold* appunto) sta ai tre drammi seguenti. Fondata sulla lunghissima armonia statica di Mi bemolle maggiore, oscurata in direzione poi della relativa Do minore quando Alberich commette il furto, questa prima scena rappresenta uno 'stato del mondo' particolare e irrecuperabile: all'inizio della seconda scena – apparizione del *Walhall* – siamo passati in Re bemolle maggiore, tonalità associata alla rocca. Vi saremo di nuovo sia alla fine del dramma (quando gli dei prendono possesso, apparentemente trionfanti, dell'edificio, nuovo simbolo del loro potere) sia, dodici ore di musica più tardi, alla fine della Tetralogia (quando il *Walhall* brucia con tutti gli dei dentro). Per quel che valgono i simbolismi tonali (ma nel caso di Wagner è bene tenerne conto), appare dunque chiaro che le scene 2-4 fanno corpo con il resto della Tetralogia, creando un immenso blocco aperto e poi chiu-



Franz Stassen (1869-1949), *Il contratto tra Wotan e i giganti*. Bayreuth, Richard-Wagner-Archiv.

so dalla medesima tonalità: la frattura importante è quella che ha luogo alla fine della scena prima, col furto dell'anello, con la perdita dell'innocenza del mondo. Quanto tempo passa, poi, tra la fine del *Rheingold* e l'inizio della *Walküre*? Secondo alcuni – stante la differenza dei piani drammatici, con discesa al mondo degli uomini – uno spaziotempo lunghissimo, incommensurabile. Eppure, alla fine del *Rheingold* Wotan lascia chiaramente capire che, per salvare gli dei dalla minaccia dell'anello, intende ritrovare Erda (con cui concepirà le valchirie); e, inoltre, generare l'eroe inconsapevole al quale lascerà la spada (il cui motivo risuona enfaticamente, più volte, prima dell'ingresso nella rocca). Il Wotan del *Rheingold* è personaggio attivo e impulsivo; facile immaginare che metta a compimento il disegno non appena calato il sipario; difficile credere che fra un dramma e l'altro ci vogliano molti più anni dello stretto necessario perché una nuova generazione, quella di Siegmund e Sieglinde, nasca e giunga a maturità. (Analogamente, fra *Die Walküre* e *Siegfried* bisogna immaginare l'intervallo di tempo necessario perché l'embrione appena concepito dai gemelli velsunghi diventi un giovanotto inquieto ed entusiasta: sempre una generazione, insomma). In materia drammaturgica, Wagner palesava insospettabili tendenze classicistiche: pur criticando (sulla scia di Lessing e Schlegel) la dottrina delle unità della tragedia classica francese, proclamava almeno, e praticava, la necessità di una coerenza, unità e compattezza nella logica dell'azione, che spesso si approssimava a una vera unità di tempo. Ciò avviene quasi sempre all'interno di un atto, spesso nell'arco di un'opera: qui, in qualche modo, alla scala del ciclo intero. Naturalmente, determinare una cronologia esatta della Tetralogia sarebbe ozioso quanto impossibile: non è ozioso, però, sottolineare che una volta messa in moto la storia, questa procede con ritmo incalzante, con tempi molto più 'umani' che mitici.

IV

Claude Lévi-Strauss, instancabile esploratore ed esegeta creativo dell'universo mitico, ebbe a definire Wagner (nell'*Ouverture* delle *Mythologiques*, non a caso una 'tetralogia') «il padre irrecusabile dell'analisi strutturale dei miti». Si basava sul fatto che certe ricorrenze motiviche, mettendo in rapporto fasi dell'azione distanti e apparentemente irrelate, potrebbero indicare una comunanza di funzione strutturale fra momenti diversi, e a prima vista disomogenei, delle catene narrative. In realtà, l'esempio scelto per illustrare la tesi (certe ricorrenze problematiche del motivo della Rinuncia all'amore) non è convincente: l'hanno ben mostrato, in tempi diversi, Carl Dahlhaus et Jean-Jacques Nattiez. Tuttavia, che Wagner usi il gioco dei motivi per creare dei legami fra elementi apparentemente diversi – per mostrare, effettivamente, i parallelismi di funzione – è incontestabile: un esempio straordinario si trova nell'interludio orchestrale che collega le prime due scene del *Rheingold*, mentre l'impianto scenico, da cupo fondo del fiume, si trasforma nel paesaggio alpino su cui troneggia la rocca degli dei. Alberich è scomparso con l'oro rubato: il motivo dell'anello risuona in orchestra, poi si ripete più volte con impercettibili trasformazioni nella struttura intervallare e nel colo-

re strumentale, fino a sfociare nel solenne motivo del *Walhall* (Re bemolle maggiore, ottoni). Wagner vuole evidentemente marcare, in modo immediato e udibile, il rapporto stretto fra i due oggetti simbolici, un rapporto che verrà chiarito in forma logico-verbale solo grazie agli scambi dialogici successivi: 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: lo stesso Wagner paragonò l'anello di Alberich ad un «portafoglio di titoli borsistici»). 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.

Questo passo mette in luce un punto cruciale dell'impianto mitico della Tetralogia, ma anche della sua tecnica drammatica: l'intreccio (visibile, rappresentato in scena) è qui solo una parte della *fabula* (l'insieme della vicenda, implicito). *Fabula* che ci è dischiusa attraverso una serie di narrazioni, distribuite nelle giornate successive, sino al prologo della *Götterdämmerung*. Ci rendiamo conto dunque che l'«antefatto» visibile, quello centrato sul furto commesso da Alberich, è specularmente accompagnato da quello invisibile, che riguarda Wotan:

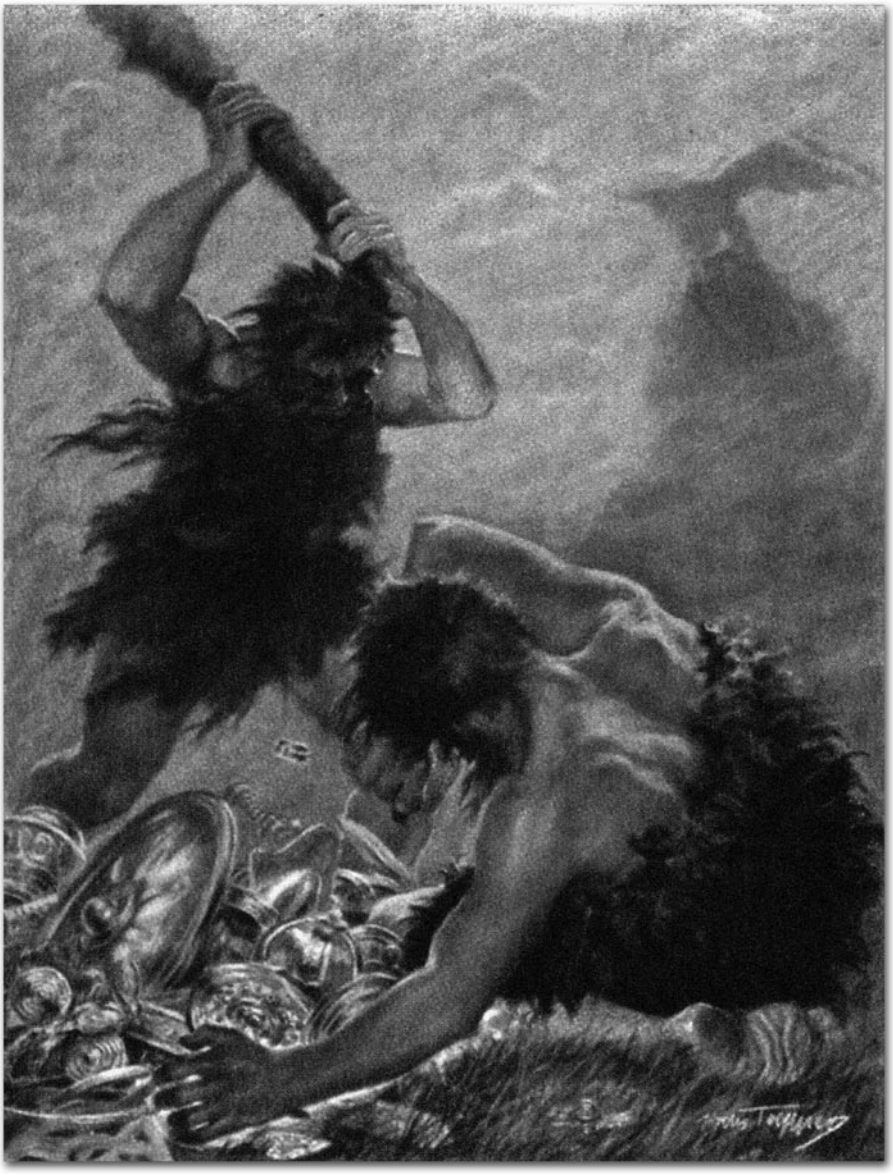
Fase 1: *sfregio alla natura incontaminata*.

a) Wotan si reca a bere alla fonte presso il «frassino del mondo». Lasciando un occhio in tributo, può reciderne un ramo. Il frassino, le cui radici reggono l'universo, comincia a morire; la fonte inaridisce.
b) Alberich fa la corte alle Figlie del Reno. Ammaliato e rifiutato, rinuncia all'amore e ruba l'oro. Il Reno precipita nell'oscurità.

Fase 2: *funzionalizzazione dell'oggetto sottratto alla natura*.

a) Wotan si fabbrica una lancia e v'incide le rune (le leggi) che gli dànno potere cosmico, purché le rispetti. Diviene signore degli dei. Si fa costruire il *Walhall* promettendo in cambio la dea dell'amore e della fertilità, Freia.
b) Alberich fabbrica l'anello, sottomette i Nibelunghi e li obbliga a servire notte e giorno come suoi schiavi per sottrarre tesori alle viscere della terra.

Solo una parte di questo doppio intreccio è mostrata in scena; il resto viene narrato. Wagner tuttavia, coerente col principio che la vera conoscenza passa attraverso l'organo del sentimento – di cui la musica è funzione immediata – fa il possibile per concretizzare il parallelismo attraverso rinvii musicali. Non soltanto: sempre la musica rende chiaro che, utilizzando alla fin fine l'oro per pagarsi il castello, Wotan commette un furto non meno spudorato di quello di Alberich. Molti hanno notato quale cupo contrasto, rispetto al sonoro Re bemolle maggiore dell'apoteosi ufficiale, faccia il lamento delle Figlie del Reno, che dal fondo del loro flutto oscurato, alla fine del dramma, piangono e accusano in un temporaneo Do bemolle minore («falsch und feig ist, was dort oben sich freut!» – «falso e vile è quel che lassù trionfa»: sono gli ultimi versi cantati dell'intero *Rheingold*!). Impressionante e violento è anche il modo con cui si



Hans Toepper (1885-1956), *Fafner uccide Fasolt*. È una delle dodici cartoline postali dedicate alla Tetralogia. Da JORDI MOTA-MARÍA INFIESTA, *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Tübingen, Grabert Verlag, 1995.

torna al Re bemolle del *Walhall*: le Figlie del Reno stanno per concludere il loro canto, tutto poggiato sul pedale grave di Sol bemolle con funzione di dominante, ma sul La bemolle tenuto di «freut!» l'orchestra si inserisce in Re bemolle e vira prepotentemente verso il motivo della spada, che esplode fragoroso e afferma la nuova tonica, spo-

stando il flusso musicale su un altro binario. Le figlie del Reno, dunque, non hanno neppure il diritto di lamentarsi: la brutalità dei rapporti di potere reali tronca il loro canto di netto, scippa loro la cadenza cui almeno avrebbero diritto. Il furto musicale diviene la cifra di quello morale.

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 d'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. Che poi è quello che Wagner vuole: nel suo diario, 2 marzo 1878, Cosima annota che Richard le ha confidato di aver provato «una grande simpatia per Alberich, che rappresenta la nostalgia del brutto verso la bellezza». 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?

V

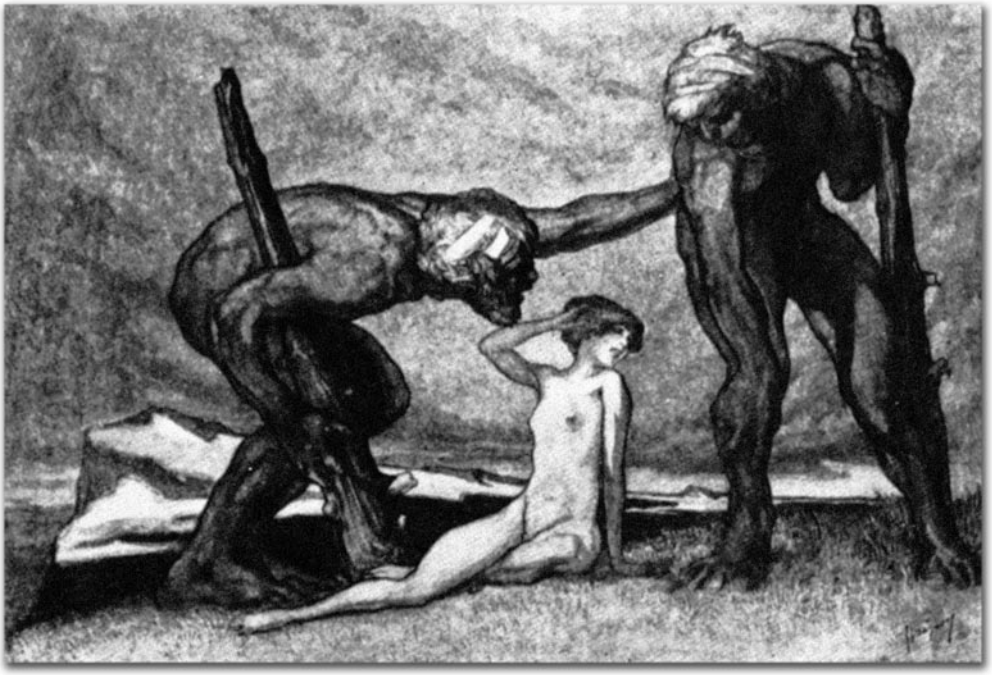
Negli ultimi anni si è discusso molto sul mito come categoria centrale del pensiero wagneriano. Riflessioni spesso originate dall'insofferenza di alcuni verso le messe in scena che scelgono di ricondurre la vicenda alle condizioni storico-politiche concrete della società europea moderna. Tuttavia, se ripercorriamo i modi usati da Wagner per strutturare, nel *Rheingold*, il nucleo mitico della vicenda, ci rendiamo conto che l'opposizione netta fra mito e storia è un errore. Wagner non accetta un mito preesistente, ma ne monta uno di sana pianta, basato sull'idea di una doppia infrazione parallela allo stato di natura: un concetto moderno che nasce dalla riflessione politico-filosofica sullo sviluppo dell'*inégalité*, politica e sociale. Conformemente alla natura del discorso mitico («modello logico per risolvere contraddizioni»), questo nucleo rappresenta un tentativo di concettualizzare e spiegare la miseria dell'esistente, della situazione reale: elaborata a partire dall'osservazione di uno stadio storico, della società che Wagner si trova sotto gli occhi, la riflessione genera un modello teorico di portata filosofica e esistenziale. Non c'è dubbio che Wagner si senta spinto a proiettare la realtà sui modi «universali» del mito; al tempo stesso, l'esperienza ch'egli interpreta costruendo il mito è quella di una condizione moderna; non gli basta dunque accettare un mito già pronto (nonostante la fascinazione identitaria che il nazionalismo romantico può provare nei suoi confronti), deve plasmarne uno che funzioni come spiegazione di *quel* reale – e sia pure letto come elemento 'universalmente umano'. Storia e mito sono due facce della stessa medaglia, il significato e il significante di un unico segno. *Das Rheingold* è una raffinata macchina per concettualizzare le origini di ciò che avviene nella Tetralogia – e la Tetralogia tutta è specchio della condizione umana nella società.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Elenco innanzitutto i testi di cui mi sono servito per le citazioni e i riferimenti diretti. L'abbozzo preparatorio intitolato *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* (1848) è tradotto in italiano nella silloge curata da Francesco Gallia, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi*, Torino, Fògola, 1996. Per *Oper und Drama* uso l'edizione Reclam (Stuttgart, 1994); il passo sui *Naturmotive* è tratto dell'*Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles «Der Ring des Nibelungen» bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten* (1871), in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Fritzsch, 1888, vol. 6. La definizione dell'anello come «Börsenportefeuille» si trova nel tardo saggio *Erkenne dich selbst*, ivi, vol. 10. La versione classica della 'leggenda della Spezia' sta nell'autobiografia *Mein Leben:* la traduzione italiana di Massimo Mila, *La mia vita*, è pubblicata da EDT (Torino, 1992). I diari (*Tagebücher*) di Cosima Wagner sono stati editi a cura di Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack, München-Zürich, Piper-Verlag, 1976.

In italiano gli scritti di Thomas Mann su Wagner sono raccolti nel volume *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, pubblicato nel 1979 da Discanto, Fiesole. Ho consultato MIRCEA ELIADE (*Aspects du mythe*, Paris 1963) nella ristampa Gallimard folio, 2005. Le opere di CLAUDE LÉVI-STRAUSS (*Anthropologie structurale*, Paris, 1958; *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris, 1964) sono pubblicate in traduzione italiana dal Saggiatore, che nel 2010 ha anche tradotto il volumetto di JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Lévi-Strauss musicien – Essai sur la tentation homologique* (edizione originale: Arles, 2008). Il saggio di CARL DAHLHAUS, *Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und «Der Ring des Nibelungen»* (1986), è ora ristampato nel vol. V delle *Gesammelte Schriften*, a cura di Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag 2003.

Punti di riferimento essenziali per un approccio alla drammaturgia wagneriana restano i volumi di CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner* [Hannover, 1971], Venezia, Marsilio 1984, e *La concezione wagneriana del dramma musicale* [Regensburg, 1971], Fiesole, Discanto 1983. Informazioni precise sul rapporto fra le fonti letterarie della Tetralogia e il libretto di Wagner si trovano nello studio ancora stimolante (ma purtroppo incompiuto) di DERYCK COOKE, *I Saw the World End. A Study of Wagner's «Ring»*, Oxford, Clarendon Press, 1979. Un esame dettagliato del *Rheingold* e della sua genesi è quello di WARREN DARCY, *Wagner's «Das Rheingold»*, Oxford, Oxford University Press, 1993, purtroppo viziato nell'insieme da ideologie analitiche formaliste e da una mediocre consapevolezza nel maneggio delle fonti; sul processo compositivo del preludio converrà seguire l'ottimo studio di REINHARD WIESEND, *Die Entstehung des «Rheingold»-Vorspiels und ihr Mythos*, «Archiv fur Musikwissenschaft», 49, 1992. Fra gli altri studi che mi sono stati utili: DIETER BORCHMEYER, *Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt*, in *Richard Wagner – «Der Ring des Nibelungen». Ansichten des Mythos*, a cura di Udo Bermbach e Dieter Borchmeyer, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995; STEFAN BODO WÜRFFEL, *Alberich und Mime. Zwerge, Gecken, Aussenseiter*, in *Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen»*, a cura di Udo Bermbach, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001;



Franz von Bayros (1866-1924), *Freia tra i giganti*. Incisione. Barcellona, Biblioteca de Catalunya.

THOMAS S. GREY, *Leitmotif, temporality, and musical design in the «Ring»*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, a cura di Thomas S. Grey, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; WOLFRAM ETTE, *Mythos und negative Dialektik in Wagners «Ring»*, in *Narben des Gesamtkunstwerks: Wagners «Ring des Nibelungen»*, a cura di Richard Klein, Stuttgart, Wilhelm Fink, 2001; CHRISTIAN MERLIN, *Le temps dans la dramaturgie wagnérienne; contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*, Bern, Peter Lang, 2001.

Lascio per ultimo FRANCESCO ORLANDO, *Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, «Nuova rivista musicale italiana», X, 1975. Un'occasione per ricordare con rimpianto questo straordinario maestro: la sua passione, gli stimoli, lo sguardo illuminante al di là di ogni confine disciplinare.

Theodor Pixis (1831-1907), *I giganti trascinano via Freia*. Incisione publicata, in occasione della prima rappresentazione assoluta del *Rheingold*, dalla «Leipziger Illustrierte», 1869.

Guido Paduano

Amore e potere: le carte in tavola

I

Come l'*Orestea* di Eschilo, alla quale in senso lato si ispira, *Der Ring des Nibelungen* dispone la propria significazione su una doppia scala, la prima in riferimento all'organismo conchiuso di ogni singola opera, la seconda in riferimento al macrotesto che le proietta nella vicenda complessiva.

L'ambiguità è dunque il sistema organizzativo almeno delle prime tre opere, di quelle cioè la cui fine non è definitiva; ma *Das Rheingold* assume questa caratteristica in forma concentrata ed estrema, aprendo la lacerazione addirittura dentro la propria cifra espressiva. Voglio dire che mentre chiunque assiste o sente *Die Walküre* è immerso con potentissima empatia nell'atmosfera elegiaca dell'addio tra Wotan e Brünnhilde, padre e figlia, e chiunque assiste o sente *Siegfried* non si può sottrarre alla celebrazione della coppia formata dagli amanti Siegfried e Brünnhilde, celebrazione che il dramma successivo ribalterà dalle fondamenta, lo spettatore del *Rheingold* avverte *insieme* la maestosa commozione che accompagna Wotan all'ingresso nel *Walhall*, cioè all'apparente compimento del suo desiderio, e lo sghignazzo di Loge, il dio del fuoco, che ha reso possibile quel successo, e avverte la tentazione di distruggerlo, simbolicamente e materialmente, ritornando ad essere elemento naturale, come in effetti farà nel grande rogo che conclude la tetralogia.

Ciò avviene, credo, perché *Das Rheingold* stabilisce con tutta la forza incipitaria e in tutta la loro potenziale ricchezza quelle che chiamo le «carte in tavola», i termini cioè dell'opposizione fra due desideri umani radicali ed essenziali, quello dell'amore e quello del potere, nella quale si invera il conflitto drammatico. Alberich, l'antagonista, rinuncia esplicitamente all'amore per avere il potere; il protagonista Wotan invece afferma il desiderio di entrambi, come mostrano tutti i suoi comportamenti nel *Rheingold* ma come sarà esplicitato solo nella *Walküre* (II.2), durante la sua confessione a Brünnhilde:

von der Liebe doch	All'amore tuttavia
mocht'ich nicht lassen,	non mi piacque rinunziare,
in der Macht verlangt'ich nach Minne.	nella potenza io aspiravo all'amore.

L'incapacità di Wotan di decidere è senza dubbio fonte della sua rovina; vincente sembra essere invece la scelta di Alberich, quando suo figlio Hagen ha la meglio su Sieg-

fried, nipote di Wotan; ma anche Hagen viene travolto dal Reno prima di riuscire a impadronirsi dell'anello-talismano. Il messaggio ultimo è dunque che non solo il doppio desiderio è irrealizzabile, ma lo è anche ognuno dei due desideri separati e contrapposti: a vanificarli in ultimo è quella natura che essi turbavano in quanto moventi e agenti della storia; nel grande finale la placidità dell'acqua si fa distruttiva come il fuoco.

Credo d'altra parte che si possa sostenere che la pervasività del fallimento dipende *anche* dal fatto che amore e potere quasi mai sono presentati come chimicamente puri (e meno che mai lo sono in Wotan), ma si ramificano in inquietanti collusioni.

II

Se iniziamo a esaminarle secondo la diacronia dell'opera, vediamo che sulla descrizione della natura, che esprime nel grande preludio la sua grandiosa primarietà, interviene quale iniziale agente modificatore l'amore, vale a dire il desiderio sessuale di Alberich: questi corteggia una dopo l'altra le tre figlie del Reno, che con il loro canto e le loro armoniose volute nell'acqua mostrano la massima distonia rispetto al suo passo impacciato e scivoloso, e alle sue *avances* affannose. Tutte e tre lo ingannano, cioè lo lasciano sperare prima di respingerlo irridendolo, e l'ultima compie un catalogo delle sue peculiari bruttezze, a rovesciamento del lessico e dello stile erotico tradizionale.

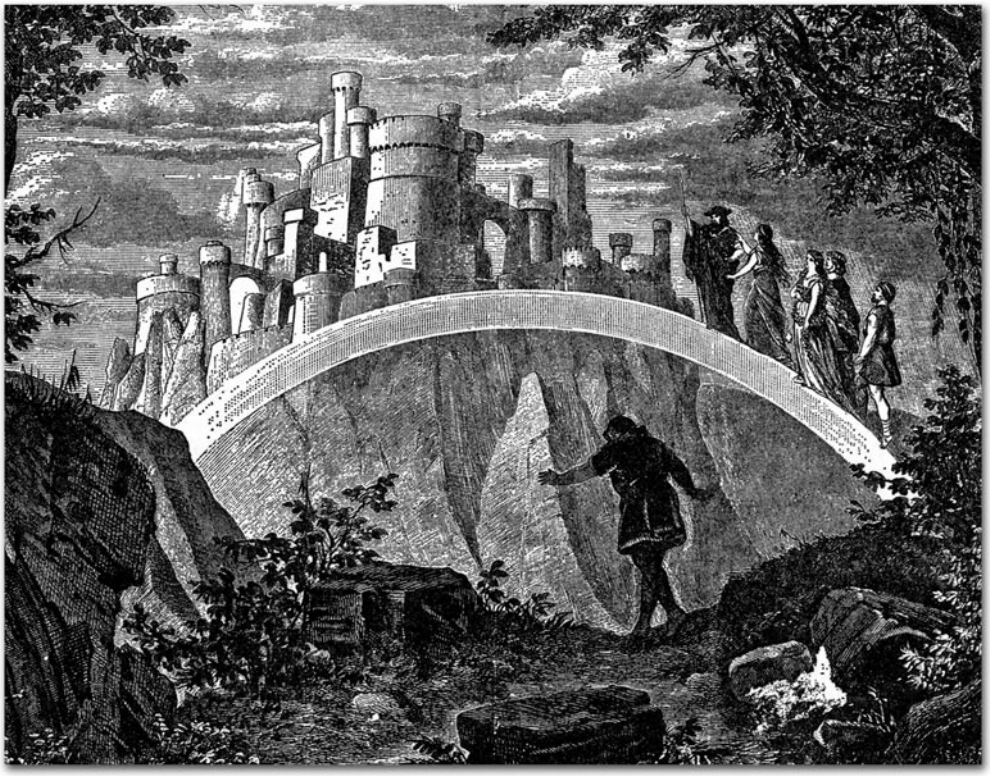
Potrebbe parere che 'amore' sia termine troppo alto a indicare un impulso così grezzo e così disprezzato («lüsterne Kauz»: «gufo lascivo»); ma dobbiamo tener presente che proprio il dislivello stilistico costituisce la sola distanza fra Alberich e Wotan, che per molti aspetti sono personaggi costruiti 'a specchio' (fino al punto che Wotan può essere chiamato, nel *Siegfried*, «licht-Alberich», «Alberico luminoso»).

Peraltro la terminologia alta viene chiamata in causa, oltre che dal suo uso parodico (come lo scambio topico delle apostrofi amorose «Seligster Mann» / «Süsseste Maid», «Uomo adorato» / «Fanciulla dolcissima»), dallo sciagurato nesso che le figlie del Reno istituiscono fra la profezia che minaccia la perdita dell'oro e la situazione presente, e da cui discende la loro imprudenza di informare Alberich sia della possibilità di acquisire il dominio del mondo («der Welt Erbe / gewänne zu eigen») per chi forgi con l'oro un anello; sia della condizione per cui può riuscirvi solo chi rinuncia all'amore («nur wer der Minne / Macht versagt»).

Proprio l'insistenza del Nibelungo nel corteggiarle, infatti, convince le ninfe che da lui non può venire nessun pericolo, *a fortiori* rispetto alla tranquillizzante certezza che *nessuno* può voler rinunciare all'amore (RH, 1):

Am wenigsten er,	E costui meno d'ogni altro,
der lüsterne Alp;	l'elfe lascivo;
vor Liebesgier	dalla lussuria,
möcht' er vergehn!	per poco non muore.

Già prima la diffidenza di Flosshilde, per cui il nuovo venuto poteva essere il nemico temuto dal padre Reno, veniva superata dalla considerazione che «il nemico è innamorato» («der Feind ist verliebt»).



Ludwig Bechstein (1843-1914), *L'ultima scena del «Rheingold»* (1869). Da DETTA e MICHAEL PETZET, *Die Richard Wagner Bühne König Ludwigs II.*, München, Prestel Verlag, 1970.

Ma la dinamica psichica e decisionale di Alberich si svolge in senso opposto a quello ipotizzato dalle ninfe: lungi dall'incaponirsi, come esse credono, sul desiderio frustrato, Alberich prende atto della frustrazione come di un fatto inevitabile che dunque lo mette nella condizione migliore per rinunciare a quello che comunque non raggiungerebbe; al furto dell'oro lo porta dunque un atto di supremo realismo, accettare la privazione in vista della compensazione.

Peraltro il carattere totalitario della compensazione obbliga a rivedere i termini stessi della rinuncia, a partire dai termini in cui viene subito prospettata:

Erzwäng' ich nicht Liebe,	Se amore a me non conquisto,
doch listig erzwäng' ich mir Lust?	che non abbia con astuzia a conquistarmi piacere?

A parte l'importanza del nuovo concetto di «astuzia» («List»), che si rivelerà decisivo nelle relazioni fra i soggetti, si noti come nel promuovere a *Liebe* quello che le ninfe hanno più volte respinto come «Lust», «concupiscenza», Alberich sposta la propria *Lust*, finalmente realizzandola, nella zona del potere: un'equivalenza che psicoanalisi e sapienza proverbiale garantiscono.

E peraltro Alberich ha rinunciato all'amore, non al sesso, come è evidente dalla minaccia che, sovrano di Nibelheim, formulerà nei confronti degli dei che scendono a visitarlo (RH, 3):

Denn dient ihr Männer	Poiché servirete voi, uomini,
erst meiner Macht,	primi al mio potere,
eure schmucken Frau'n,	e le vostre adorne donne
die mein Frei'n verschmäht,	che la mia brama derisero,
sie zwingt zur Lust sich der Zwerg,	a suo piacere le piegherà il nano,
lacht Liebe ihm nicht!	poiché amore non gli ride!

In questo caso la *Lust* è sì piacere sessuale, ma rideterminato dalla prevaricazione che si esercita negli stupri di guerra, e dalla rivalsa sulla ripulsa subita.

Peraltro abbiamo visto prima che Alberich avrà un figlio: la sua generazione, anziché essere soggetta, come quella di Lohengrin, alla imperscrutabilità velenosamente denunciata da Nietzsche (*dixit Wagnerus princeps in castitate auctoritas*), è un gesto iscritto nella strumentalità e nella finalità del potere: corrompendo per denaro la moglie di un principe del Reno di nome Gibich, Alberich immette suo figlio nell'ambiente adatto a far scattare la trappola in cui cadrà Siegfried.

III

Il trapasso della scena ci porta nella «freie Gegend auf Bergeshöhen» («regione libera su vette montane», RH, 2) dove incontriamo Wotan, dormiente e sognante: come stabilirà un medico viennese qualche decennio dopo, il sogno è la dimensione quintessenziale del desiderio, e infatti Wotan sogna il potere eterno («ewige Macht»), raffigurato nella casa che ha commissionato ai giganti costruttori Fasolt e Fafner, e alla quale nel finale dell'opera verrà dato il nome di *Walhall*.

Il sogno è realizzabile e anzi già realizzato (Wotan svegliato dalla moglie Fricka se ne compiace), ma per quanto la musica lo avvalori non meno delle parole, quanto invece prendeva le distanze dalle voglie di Alberich, lo spettatore consapevole della scena pregressa non può non avere la precisa impressione del falso scopo: non il *Walhall* infatti ma l'anello è il simbolo del potere supremo.

Nel già ricordato dialogo di Wotan con Brünnhilde, questa impressione sarà precisata e rafforzata: il *Walhall* è piuttosto una fortezza difensiva, che gli eroi scelti dalle Valchirie presidiano contro un possibile assalto di Alberich (pure in quel momento privo dell'anello, che lo stesso Wotan gli ha sottratto).

Vi è dunque distonia fra il sistema simbolico già accreditato dalla vicenda e la soggettività di Wotan, nell'ambito della quale si ripropone tuttavia la stessa scelta di Alberich: come compenso ai giganti egli ha infatti promesso (sia pure senza nessuna intenzione di mantenere) la cognata Freia: essa non è oggetto del suo desiderio personale ma, come mostra anche la parziale sovrapposizione con iconografia e funzioni della figura classica di Venere, è l'icona complessiva dell'universo amoroso e di quelli che gli sono per tradizione connessi: la bellezza, la giovinezza, la primavera…

Per l'impegno preso da Wotan la moglie Fricka è vivamente angosciata, e lo rimprovera nei termini dell'alternativa che ormai ci è diventata familiare (RH, 2):

Was ist euch Harten doch heilig und wert, giert ihr Männer nach Macht!	Che cosa è a voi, crudi, mai sacro e santo, se, uomini, aspirate a potenza!

Poi rincara:

Um der Macht und Herrschaft müssigen Tand verspielst du in lästerndem Spott Liebe und Weibes Wert?	Del potere e della signoria per l'oziosa vanità, fai getto in gioco infame dell'amore e del valore d'una donna?

All'accusa della moglie, Wotan ribatte in due modi simmetrici e complementari, entrambi volti ad azzerare la presunta divergenza assiologica tra loro. Il primo consiste nel sostenere che anche Fricka, in quanto ha condiviso il desiderio della nuova casa, condivide la volontà di potere. Fricka però nega: la casa per lei è una tessera del mosaico amoroso, e in particolare il modo per tenersi vicino il suo uomo («herrliche Wohnung, / wonniger Hausrat», «superba dimora, / molli suppellettili»: un delizioso scarto borghese sottolinea questo nuovo punto di vista). Wotan invece ribadisce il suo: la «fortezza» («Burg») è per lui il punto di partenza dal quale conquistare il mondo («ich mir / von aussen gewinne die Welt»: andiamo vicinissimi alla terminologia che definiva le virtù dell'anello). La seconda difesa di Wotan consiste nel ricordare a Fricka che per averla in moglie (non per bramosia di potere) ha sacrificato un occhio; dunque apprezza l'amore e le donne, e volgarmente aggiunge, anche troppo («Ehr' Ich die Frauen / doch mehr als dich freut»: «Onoro le donne / certo più che non ti piaccia»).

Come che sia, Wotan ribadisce l'irrinunciabilità dei suoi due desideri, e di fronte alla constatazione della loro apparente incompatibilità mette in campo la stessa arma che serviva ad Alberich per realizzare il desiderio di potere, la *List*, l'astuzia: ma mentre l'astuzia era una dote intrinseca ad Alberich, non è, né può esserlo di Wotan, in quanto confligge con la funzione di garante del diritto, simboleggiata dalla lancia che si è fabbricata con un ramo del frassino del mondo (come racconta il prologo della *Götterdämmerung*): quella è stata in realtà la prima violenza inferta alla natura, ma sembra accettata come il prezzo da pagare alla costituzione di una società civile. Peraltro Wotan è fiducioso di poter usufruire dell'astuzia di Loge, che comparirà a soccorrerlo dopo che si sono presentati i giganti a reclamare il compenso dovuto.

IV

In effetti, perché il patto coi giganti sia funzionale, occorre che anche per loro Freia sia importante: Wotan glielo chiede con ingenuità forse finta e impudente («Die liebliche Göttin, / licht und leicht, / was taugt euch Tölpeln ihr Reiz?»: «La dea leggiadra / lieve, lucente, / che giova a voi, balordi, la sua grazia?», RH, 2), ma la risposta autentica fornita dal testo, non dagli interlocutori, è sorprendente, e obbliga a distinguere nella

Franz Heigel (1813-1888), una scena (2) del *Rheingold*. Copia dal ciclo di affreschi realizzato negli anni 1865-1866 da Michael Echter, e quindi andato perduto, per la Münchner Residenz. Da DETTA e MICHAEL PETZET, *Die Richard Wagner Bühne* cit.

coppia «Fasolt und Fafner» che solo agli occhi dei loro avversari si presenta come indissolubile. Fasolt e Fafner, infatti, condividono lo stesso oggetto di scelta (Freia), ma non i motivi, né dunque lo statuto assiologico della scelta medesima.

Fasolt è innamorato: è la voce non screditata dell'eros nel *Rheingold*, voce velata di *pathos* per l'unilateralità dell'amore (che Freia avverte solo come aggressione e minaccia), prima ancora che per la privazione ultima. In questo contesto Fasolt rinfaccia a Wotan i termini del contratto in termini consonanti a quelli di Fricka («setzt um Burg und Saal / Weibes Wonne zum Pfand!»: «mettendo per rocca e per sala / la gioia d'una donna in posta!»).

Per Fafner invece Freia è un fattore del gioco di potere: a lui non importa possederla (in nessun senso), ma sottrarla agli dei, per i quali – ci svela – è anche più importante di quanto ci sia apparso finora: la dea dell'amore garantisce loro, con le mele d'oro, giovinezza e vitalità.

Da parte del fratello, arriva così a Fasolt l'irrisione non solo per il suo sentimentalismo, ma anche per la credulità – cioè l'onestà limpida con cui ricorda a Wotan il patto stipulato. L'universo del diritto non riscuote che sarcasmo («höhnisch», dice la didascalia) da chi crede soltanto nel rapporto di forza.

V

«Endlich Loge!» («Loge, finalmente!»). Ma le prime parole di Loge annunciano il fallimento della sua specifica funzione. L'astuzia indagatoria («fragende List») con cui ha cercato, secondo mandato, qualcosa che potesse valere più dell'amore («Weibes Wonne und Wert») in modo da proporlo ai giganti come «Ersatz» («equivalente») per Freia, è stata a sua volta derisa, prima che la vicenda di Alberich gli fornisse la risposta ovvia (la sola cosa che può essere preferita all'amore è il potere), ma accompagnata dalla devastante rivelazione che la summa del potere non sta nel *Walhall*, ma nell'anello: e verso questo nuovo assetto del mondo tutte le posizioni devono adesso confrontarsi.

Per di più Loge indica subito quella che sarebbe la soluzione corrispondente a diritto e morale: l'oro andrebbe tolto al prevaricatore Alberich e restituito al Reno, legittimo proprietario, come del resto le ninfe richiedono a Wotan.

La soluzione appare metalinguisticamente impossibile: solo quando tutte le *chances* del tempo drammatico saranno esaurite, non ora che si dipanano i suoi primi sviluppi, sarà possibile il ritorno allo stato di natura di qualcosa che natura non è più. La distinzione è fatta da Loge (RH, 2):

Ein Tand ist's
in des Wassers Tiefe,
lachenden Kindern zur Lust,
doch ward es zum runden
Reife geschmiedet,
hilft es zur höchsten Macht,
gewinnt dem Manne die Welt.

Un gingillo gli è
nel profondo dell'acqua,
gioia di ridenti fanciulle;
ma poi che sia in rotondo
anello temprato,
giova alla più alta potenza
ed all'uomo conquista il mondo.

Pure, con perfidia notarile, come volesse sgravarsi la coscienza, Loge continuerà a ricordare più volte l'appello delle figlie del Reno, con ciò quasi obbligando Wotan a sbarazzarsi con brutalità del problema rappresentato da loro («Was taugt mir der Rat?»: «A che mi vale il consiglio?»).

In ciò lo aiuta inaspettatamente Fricka, che dichiara la sua antipatia per le ninfe, a motivo della seduzione da loro esercitata (di cui siamo stati testimoni). Dopo la battuta libertina di Wotan, ecco dunque un altro indizio che l'universo dell'amore può a sua volta essere inteso non come unità compatta, ma come sede di tensioni e lacerazioni. Fricka in particolare, anche sulla scorta della sua continuità con Era / Giunone (sia per quanto concerne la sua gelosia sia come detentrice dell'istituzione matrimoniale), oppone l'eros coniugale all'eros naturale, di cui le ninfe sono la faccia frivola, mentre il successivo legame tra i gemelli Siegmund e Sieglinde, figli appunto naturali di Wotan, ne sarà nella *Walküre* la faccia tragica. E nella *Walküre*, dove sono assenti i competitori di Wotan per il potere, Fricka e non altri risulterà essere l'avversaria di Wotan.

Qui invece è commovente l'empito e più ancora la coerenza del suo amore per lo sposo: come aveva fatto col *Walhall*, riesce a inglobare nell'universo amoroso anche l'anello, interpretandolo come un talismano della felicità di coppia. È Loge a istradarla su questa lettura, che tornerà nella tetralogia quando lo stesso anello suggellerà l'unione di Siegfried e Brünnhilde.

Sentiremo peraltro anche Mime, fratello-schiavo di Alberich, rievocare su una melodia nostalgica il tempo in cui i Nibelunghi, «sorglose Schmiede» («fabbri privi d'affanno», RH, 3), fabbricavano gioielli per la gioia delle loro donne, destinando il lavoro alla realizzazione affettiva e non alla brutale alienazione (però Mime non ha moglie, risulta dal *Siegfried*).

Tornando al testo, una volta rifiutata di fatto la richiesta delle ninfe e accantonata come marginale quella di Fricka, restano a contendersi l'obiettivo Wotan e i giganti, o per meglio dire Wotan e Fafner: è quest'ultimo infatti, forzando il fratello («*sich wider Willen überredet fühlt*»: «*si sente persuaso contro voglia*», RH, 2), a rompere gli indugi proponendo un nuovo patto: l'oro del Nibelungo in cambio di Freia, che resterà ostaggio dei giganti per tutta la giornata concessa a Wotan per derubare il ladro Alberich: questo è il suggerimento di Loge, e s'intende bene che è moralmente giustificato solo se il maltolto viene restituito al Reno, ma la partenza di Freia, e l'improvviso invecchiamento degli dei che ne è conseguenza, rendono invece ovvia e quasi esplicita l'accettazione della proposta di Fafner.

Eppure la partenza del dio per la spedizione resta ancora più ambigua, perché troppo categorica è suonata, nella conversazione precedente, la frase del narcisismo incondizionato: «debbo avere l'anello» («den Ring muss ich haben»).

VI

Vero accesso agli inferi, l'entrata di Nibelheim conferisce carattere visivo e concreto alla *Macht* di Alberich, anche attraverso le querimonie del fratello Mime, che è stato da

Franz Seitz (1817-1883), figurini (Donner, Fricka) per la prima rappresentaziome assoluta del *Rheingold*. Con annotazioni di Wagner.

lui costretto a fabbricargli l'elmo magico (il *Tarnhelm* che nella tetralogia avrà un ruolo primario), e che cova inani propositi di emancipazione e di rovesciamento dei rapporti di forze («dass, wie ich Knecht jetzt dem Kühnen, / mir Freien er selber dann fröhn'!»: « affinché, come io servo oggi al prepotente, / a me libero egli dovesse venire!», RH, 3).

Il *Tarnhelm*, che trasforma chi lo porta in qualsiasi altra cosa, o lo rende invisibile, è nelle mani di Alberich il complemento all'anello: con l'uno ha ridotto i Nibelunghi in schiavitù, con l'altro sorveglia incessantemente il loro lavoro, una fantasia che sarà anche di Orwell, in *1984*. Nibelheim è una fabbrica-incubo, espressione delle angosce profonde e diffuse che accompagnano il sorgere della civiltà industriale.

Da Loge, Alberich riceve il più alto riconoscimento, che lo equipara a una divinità profetizzando che sarà in grado di assoggettare anche gli elementi naturali («denn Mond und Stern', / und die strahlende Sonne, / sie auch dürfen nicht anders, / dienen müssen sie dir»: «perché e luna e stelle / ed il raggiante sole, / loro non sarà lecito altrimenti, / dovranno servirti»). Ma adulazione e vanità costituiscono la coppia dei fattori decisivi alla riuscita della missione degli dei, giacché la *List* di Alberich, a suo tempo responsabile del furto, viene adesso ripagata e superata dalla *List* di Loge: primo segnale è la somiglianza fra il tono di sufficienza con cui il Nibelungo si rivolge più vol-

Franz Seitz (1817-1883), figurini (Loge, Wotan) per la prima rappresentaziome assoluta del *Rheingold*. Con annotazioni di Wagner.

te a Loge (per esempio «zu schwer dir, / weil du zu dumm»!»: «troppo difficile a te, / perché troppo sei stupido!», RH, 3) e quello con cui le ninfe rimarcavano l'ignoranza dello stesso Alberich («Wo bist du Rauher denn heim, / dass vom Rheingold nie du gehört?»: «Dove stai di casa, o rozzo, / che mai udisti dell'oro del Reno?», RH, 1): in entrambi i casi chi impartisce la lezione lo fa a proprio danno.

Per esibizionismo, Alberich accetta di trasformarsi in rospo, facilitando la propria cattura; poi, beffato da Loge che mette a confronto la sua ambizione di dominare il mondo con l'esiguità dello spazio in cui le catene lo stringono, è obbligato a cedere l'oro come proprio riscatto, e in questa situazione esce alla luce un carattere nuovo del potere: la sua *indivisibilità*. Il nano infatti si rassegna a perdere l'oro pensando che gli restino l'elmo e l'anello, e quando Wotan pretende l'elmo, ancora pensa che la situazione sia rimediabile, che gli sia possibile cioè ottenere da Mime la fabbricazione di un altro elmo, *purché gli resti l'anello*: ma Wotan svela il suo vero obiettivo, e la disperata risposta di Alberich esprime il senso essenziale della sua scelta, individuando in essa il nocciolo della sua identità (RH, 4):

Hand und Haupt,	mano e capo,
Aug' und Ohr	occhio ed orecchio
sind nicht mehr mein Eigen,	non sono miei, più
als hier dieser rote Ring!	di questo rosso anello!

E poiché è troppo facile, a questo punto, ironizzare su un'identità rubata, Alberich inchioda Wotan allo specchio implacabile che rivela la presenza in loro due della medesima pulsione:

Wirfst du Schächer	Rinfacci, ladrone,
die Schuld mir vor,	a me la colpa,
die dir so wonnig erwünscht?	che con tanta gioia avresti compiuta?

E la differenza è a danno di Wotan, continua Alberich: mentre il suo è un delitto singolo e privato, quello che Wotan si accinge a commettere su di lui compromette l'ordine del mondo (l'ammonimento riecheggia, drammatizzato, quello di Fasolt):

Frevelte ich,	S'io peccai,
so frevelt' ich frei an mir:	peccai, libero, contro me stesso:
doch an allem, was war,	ma contro tutto che fu,
ist und wird,	è, o sarà,
frevelst, Ewiger, du,	peccherai, Eterno, tu,
entreissest du frech mir den Ring!	se mi strapperai prepotente l'anello.

Dopo tanta chiarezza, resta solo l'espropriazione violenta, che dà luogo alle due definizioni simmetriche del sé, di cui però la prima sola è vera, quella di Alberich come «der Traurigen traurigster Knecht» («dei miserabili miserabilissimo servo»), mentre resta aperta alla più inquietante problematicità, a cominciare dalla solenne maledizione che Alberich pronuncia subito dopo contro chiunque entrerà in possesso dell'anello, quella che sancisce il trionfo apparente di Wotan:

Nun halt' ich, was mich erhebt,	Ora io posseggo quel che mi solleva
der Mächtigen mächtigsten Herrn!	dei potenti a potentissimo signore!

VII

L'oro infatti deve passare ai giganti, secondo il patto proposto da Fafner per il quale Fasolt, tornando, non rinuncia tuttavia a risottolineare la propria insoddisfazione («so sehr mich's reut»: «per quanto a malumore», RH, 4): se Wotan lo tollera, sia pure con ribrezzo («widerlich ist's mir»: «l'atto mi ripugna»), proprio come Alberich tollerava con «smacco scandaloso» («schändliche Schmach») che i suoi schiavi lo vedessero legato, è solo perché anche Wotan come Alberich, a suggello della loro specularità, crede al pregiudizio erroneo della divisibilità del potere, crede cioè di poter consegnare il tesoro mantenendo elmo e anello, o comunque, in una fase successiva, l'anello.

La sua illusione, e la successiva delusione, si misura peraltro con una variazione dello schema dialogico e relazionale che ha a che fare con la *misura* del riscatto: mentre Alberich doveva senz'altro consegnare tutto il frutto della raccolta quotidiana, che nella sua vanteria prima sottovalutava («ein kärglich Haüfchen»: «piccolo cumulo»), la quantità d'oro da dare in cambio di Freia è determinata da un Fasolt addolorato («das Weib zu missen, / wisse, gemutet mich weh»: «di lasciare la donna, / sappi, mi fa male all'animo») ma non più passivo, capace di condizionare la sua rinuncia all'amore a un

corto circuito tra esso e il potere: bisognerà che il corpo della donna amata sia reso invisibile dall'involucro d'oro che la copre, e quando l'oro sarà esaurito e anche il *Tarnhelm* sarà stato sacrificato per colmare una fessura del mucchio, sarà la sede erotica per eccellenza, lo sguardo, a marcare con la sua persistenza il disperato amore di Fasolt e l'ultima possibilità di sceglierlo al posto del potere:

Weh! Noch blitzt ihr Blick zu mir her; des Auges Stern strahlt mich noch an: durch eine Spalte muss ich's erspäh'n.	Ahimè! Ancora brilla il suo sguardo a me; l'occhio stellato ancora mi splende; a traverso una scissura ancora m'è dato spiarlo.
Seh' ich dies wonnige Auge, von dem Weibe lass' ich nicht ab!	Se io vedo quest'occhio dolcissimo, dalla donna non recedo.

La buonafede di Fasolt, musicalmente incontestabile, è peraltro dimostrata dal contesto immediato dove è Fafner a 'scoprire' l'anello al dito di Wotan, proprio come Wotan lo scopriva al dito di Alberich; ma la resistenza di Wotan ha forza ancora superiore e disperata. La sua pulsione è scoperta al punto da non tentare neppure di approfittare dall'ennesimo stratagemma discorsivo di Loge, per il quale l'anello non sarebbe cedibile, in quanto dovuto alle figlie del Reno. Loge è sbugiardato subito: l'io e l'anello sono, come per Alberich, inseparabili.

E di fronte alle preghiere degli dei, alla minaccia di rompere le trattative da parte di Fasolt, che Fafner naturalmente trattiene, la conclusione di Wotan è:

Lasst mich in Ruh': den Reif geb' ich nicht.	Lasciatemi in pace: l'anello non lo do!

VIII

Non si sbaglierebbe, credo, a vedere in questo atteggiamento del dio la dimensione assoluta del narcisismo infantile, che al suo illimitato desiderio non riconosce ostacoli né fattuali, né logici: del resto la sua iperbole «ma per tutto il mondo / non mi lascerò sfuggire l'anello!» («um alle Welt doch / nicht fahren lass' ich den Ring», RH, 4), subisce una formidabile risemantizzazione, perché in effetti del dominio del mondo si tratta. Se è così, si capisce perché la sola persona capace di convincerlo sia la madre per eccellenza, Erda, la dea della terra che compare proprio sull'apparente definitività delle sue parole.

Solo di fatto, esortando Wotan a cedere l'anello, non sul terreno dei valori Erda sceglie l'amore contro il potere, lei che amerà Wotan e sarà madre di Brünnhilde, la persona in tutta la tetralogia più votata all'amore: il suo argomento è piuttosto che il desiderio soggiace al rischio della mortalità, rischio che per le divinità del mito germanico fa parte dell'orizzonte di attesa e si realizzerà in effetti al termine della tetralogia, ma che Erda anticipa già nell'uso del termine *dämmern*, che entrerà nel titolo dell'ultima giornata:

Alles was ist, endet.	Tutto quel che è, finisce!
Ein düst'rer Tag	Un giorno oscuro
dämmert den Göttern	rompe agli dei

L'ansia di Wotan deve accontentarsi al momento di quel messaggio oscuro; e il punto più basso della sua esautorazione è quando gli viene sottratta perfino la facoltà di pronunciare la rinuncia: è infatti Donner, fino a quel momento anonimo e litigioso, che per primo onora formalmente il secondo patto coi giganti.

IX

Tuttavia la morte, in cui consisteva il messaggio decisivo di Erda, non si proiettava soltanto in un futuro comunque lontano, ma incombeva da presso, inverando la maledizione di Alberich: adesso infatti essa minaccia i nuovi detentori del tesoro.

Sappiamo già che esso è indivisibile, sappiamo anche che unità di intenti fra i due fratelli non c'è stata mai: inevitabile il conflitto, ed anche il fatto che Fasolt, dopo che già ha dovuto soccombere nella scelta della ricompensa, soccomba ancora nell'assegnazione del potere. Indicato da Fasolt come arbitro, Wotan si sottrae *verächtlich*, con un disprezzo quasi razzistico, forse mancando alla funzione di garante dei patti. Loge intanto aizza Fasolt indicandogli, nel cumulo dell'oro, la cosa irrinunciabile, l'anello.

Il primo morto della tetralogia è dunque vittima di un fratricidio. Fasolt muore per il potere che non voleva, ma che gli è diventato immensamente caro per aver sostituito gli occhi di Freia: lo rimarca lui stesso, e anche, beffandolo, il suo assassino.

Sbaglierebbe tuttavia chi si aspettasse che alla scomparsa di Fasolt corrisponda la presa da parte di Fafner del potere che Alberich esercitava, e che Wotan ha avuto tra le mani solo un attimo. Sapremo poi che Fafner si è trasformato in drago (che era una delle trasformazioni esibizionistiche di Alberich) per custodire meglio il suo tesoro, che resterà dunque improduttivo non meno di quanto lo fosse nel suo passato felice di splendore dell'acqua. Il sonno da cui lo sveglierà Siegfried per combatterlo e ucciderlo, rappresenta simbolicamente questa inattività; ma la stessa trasformazione animale sembra accennare a una sorta di perverso ritorno a uno stato di natura: e per quanto essa simboleggi la sordida avidità, lo spettatore solidarizzerà certo con Siegfried quando dichiara di avere molto meno odio per lui che per chi lo ha spinto ad attaccarlo (Mime, nella delirante megalomania di cui abbiamo visto che già *Das Rheingold* reca traccia).

Adesso e d'ora in poi nessuno più esercita il potere, ma il mondo ne è altrettanto dominato attraverso gli incroci del suo irriducibile desiderio.

X

Irriducibile innanzitutto per Wotan. La verità inconfessabile con le parole è stavolta veicolata dal solo linguaggio musicale: un tema squillante e imperioso che emerge di colpo a riempire di fiducia l'ingresso di Wotan nel *Walhall*, pur consapevole com'è delle angosce attraversate. È il tema della spada che, corrispondendo a un progetto ancora

Franz Seitz (1817-1883), figurini (Froh, Freia) per la prima rappresentaziome assoluta del *Rheingold*. Con annotazioni di Wagner.

indeterminato di Wotan, legge nel futuro e diverrà infatti il più diffuso nella *Walküre*: la spada in questione è lo strumento deputato a eliminare Fafner, e verrà conficcata da Wotan nell'albero della casa di Sieglinde, sua figlia naturale, il giorno delle sue nozze senza amore: solo il gemello Siegmund potrà estrarla, liberando la sorella e offrendole invece il proprio amore.

Ma al posto di Alberich, stavolta sarà Fricka a demistificare il piano di Wotan: se egli non può, senza violare la propria funzione di garante dei patti, riprendere a Fafner quanto gli ha 'liberamente' dato, non lo potrà fare neppure Siegmund, perché Siegmund non è altro da lui, è il suo braccio, la sua appendice, il suo doppio. La disfatta sul piano del potere si assomma a quella sul piano dell'amore, perché ancora il rispetto dei patti (stavolta quelli istitutivi del matrimonio e della famiglia) obbliga Wotan a uccidere di persona il figlio adultero e incestuoso (è la sua lancia a spezzare la spada, e con essa l'illusione taumaturgica) e ad esiliare dal *Walhall* la figlia Brünnhilde, che ha disobbedito schierandosi con Siegmund.

A uccidere Fafner sarà comunque un discendente di Wotan, ma in effetti *altro* da lui: Siegfried, figlio di Siegmund e di Sieglinde, nato grazie a Brünnhilde che ha impedito il suicidio della madre, riforgerà quella spada con una appropriazione creativa che eccede il dono originario del dio come eccede ogni tecnica – in particolare la tecnica di Mime, che lo ha allevato con lo scopo che conosciamo.

Franz Seitz (1817-1883), figurini (Gigante, Alberich) per la prima rappresentaziome assoluta del *Rheingold*. Con annotazioni di Wagner.

L'adolescente Siegfried invece non mira al potere, non lo conosce neppure, tratta l'oro con la stessa leggerezza giocosa delle ninfe – con le quali intratterrà non a caso un dialogo frivolo, appena prima della catastrofe finale; non conosce neppure l'amore (la sola cosa che gli insegna la paura), ma ad esso si indirizza con tutto il suo essere quando l'uccellino della foresta lo mette sulla strada di Brünnhilde.

Ma su quella strada incontra Wotan. Si capisce che l'alterità finalmente realizzata nel giovane esclude una volta per tutte il dio dalla lotta per il potere; nel *Siegfried* infatti Wotan appare come spettatore ironico delle iniziative dei Nibelunghi, e spettatore benevolo della crescita di Siegfried. Ma la crescita, come l'iniziazione, non può che essere un fenomeno di relazione intergenerazionale, e questa relazione non può che contenere aspetti conflittuali, come avrebbe stabilito lo stesso medico viennese che ho citato prima.

Che il conflitto edipico abbia violenza estrema, è sì il prodotto dell'aggressività illimitata di Siegfried, ma ancor più è il prodotto della chiusa e geometrica necessità che fa corrispondere tra loro gli eventi: stavolta è infatti la spada rigenerata che spezza la lancia di Wotan, ma le conseguenze vanno ben oltre la sorte del dio, a cui, deprivato com'è della sua funzione originaria, non resta altro che aspettare, nella spettrale seduta del *Walhall*, la fine profetizzata da Erda (farà solo un tentativo, tramite l'ambasceria di Waltraute presso la sorella Brünnhilde, di convincerla a restituire l'anello al Reno).

La conseguenza universale della rottura della lancia di Wotan è che al mondo non esisterà più un principio d'ordine, non vi saranno più patti leali (sarebbe una malignità legittima, ma non pertinente, mettere in dubbio che tali siano stati quelli che ci è occorso di incontrare), ma solo truffe legalizzate.

Come quella ordita ai danni di Siegfried da Hagen, figlio del truffatore-truffato Alberich. Essa mette a nudo il fatto che la proclamata alterità di Siegfried rispetto a Wotan è strutturalmente gravida di rischi: liberato dalla formidabile pressione dall'alto cui soggiaceva Siegmund, proprio per questo Siegfried è più esposto alle manipolazioni dal basso: dopo che è andato forse vicino a incoronare signore del mondo il grottesco Mime, basterà che Hagen gli propini un volgarissimo filtro (falsificatorio quanto invece quello di *Tristano* è catalizzatore dell'autenticità) perché la sua memoria sia azzerata e l'immagine dell'amata Brünnhilde sostituita da quella di Gutrune, sorellastra di Hagen: tanto è fragile l'amore.

Per avere Gutrune, Siegfried accetterà di conquistare per conto del fratello di lei, Günther, una Brünnhilde ritornatagli sconosciuta, travestendosi grazie al *Tarnhelm*. Quando un filtro simmetrico gli avrà restituito la memoria, sembrerà che Siegfried confessi di aver tradito la *Brüderschaft* con Günther possedendo la donna dell'amico (che è invece la sua propria): questo equivoco legittimerà formalmente il suo assassinio da parte di Hagen, con la lancia che in modo blasfemo prenderà il posto di quella di Wotan (su di lei sentiremo giurare, in contraddittorio, Siegfried e Brünnhilde!)

Per Hagen, la morte di Siegfried sarà titolo a rivendicare doppiamente l'anello che è anche eredità paterna; ma le vicissitudini del potere appaiono lineari a confronto con la magmatica complessità della tematica amorosa. In una scena della *Götterdämmerung* scabra e defatigante, sentiremo i due massimi rappresentanti dei due valori rivali, Hagen e Brünnhilde, tramare insieme la morte di Siegfried, e non so se basterà a rendercela accettabile la tradizione che a partire da Medea fa della vendetta un atto amoroso.

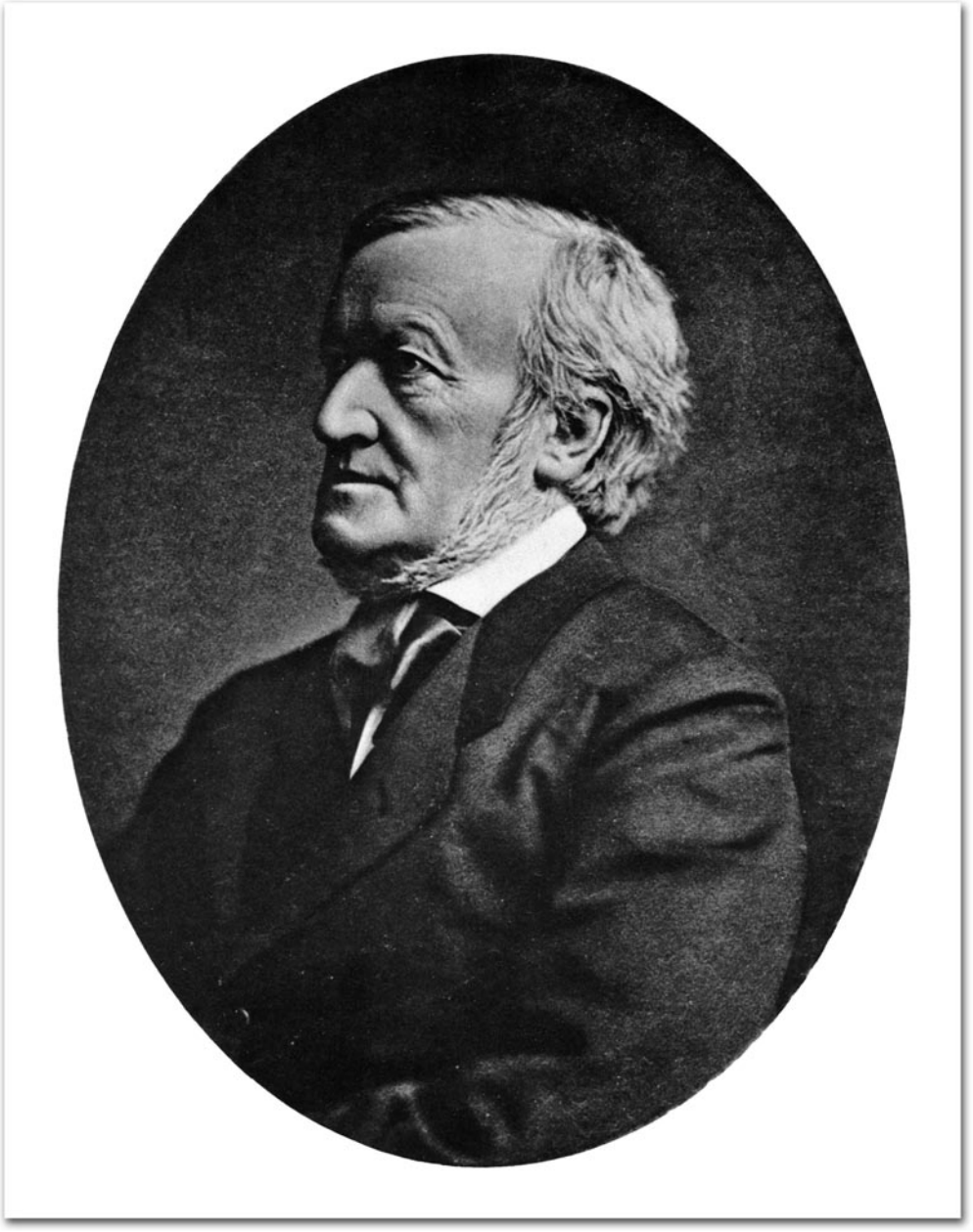
Certo sarà atto d'amore il *suttee* con cui Brünnhilde alla fine si getta sul rogo di Siegfried assieme al cavallo Grane, il dono con cui aveva ricambiato l'anello; ma non sarà quel trionfo d'amore che pure Wagner aveva ipotizzato in qualche fase della complessa redazione, né quello che conosciamo dai finali dell'*Olandese volante* o dello stesso *Tristano*, o anche dalla tradizione dell'opera italiana come *Lucia* («se divisi fummo in terra / ne congiunga il nume in ciel») o *Don Carlos* («Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore»).

Qui non c'è nessun mondo migliore, e neppure peggiore, dove possa affermarsi la persona umana.

DAS RHEINGOLD

Libretto di Richard Wagner
Traduzione italiana di Guido Manacorda

Edizione a cura di Riccardo Pecci,
con guida musicale all'opera



Richard Wagner in una foto di Joseph Albert (Monaco, 1 maggio 1882).

Das Rheingold, libretto e guida all'opera

a cura di Riccardo Pecci

«Questo è il sogno di Alberich divenuto realtà, Nibelheim, dominio del mondo, attività, lavoro, ovunque un senso opprimente di vapore e nebbia»: così un'angosciata Cosima Wagner descriveva la zona portuale di Londra, dopo una visita del maggio 1877.[1]

In questi cortocircuiti è il segreto – ormai non molto segreto – del successo del mito nibelungico di Wagner, che traccia qui, in questa 'vigilia' popolata di dei, ninfe, nani e giganti, l'inizio della sua lunga parabola. Proprio per questo, il gioco funziona anche senza draghi meccanici di cartapesta, come quello sventuratissimo che – proprio da Londra – Wagner aveva fatto arrivare a Bayreuth, l'anno prima, per il debutto del *Ring*, e che gli diede solo grattacapi.

Per quest'ultima tessera del mosaico del *Ring* ci siamo ovviamente attenuti alle scelte che ci accompagnano ormai dalla *Walküre* veneziana della stagione 2005-2006. Abbiamo provato altrove ad elencare le difficoltà di un'edizione del libretto dell'*Anello*.[2] Qui il lettore ritroverà la sapiente versificazione dei primi anni Venti di Guido Manacorda;[3] e, a fronte, lo stesso libretto tedesco, opportunamente riveduto dal traduttore, sul quale Manacorda aveva condotto la sua versione.[4] Ci siamo pertanto limitati a correggere qualche refuso.

Le cifre in esponente nella sezione tedesca del libretto rimandano alla guida all'ascolto che scorre a piè di pagina. L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra ottocentesca della Schott, e sulla riduzione per canto e pianoforte edita dalla Peters.[5] Se nelle guide precedenti avevamo rispolverato – con un briciolo di spirito polemico – il

---

[1] Cfr. DIETER BORCHMEYER, *Drama and the World of Richard Wagner*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 214.

[2] Si veda *«Götterdämmerung», libretto e guida all'opera*, «La Fenice prima dell'Opera», 2009/5, pp. 43-44.

[3] Tra le innumerevoli ristampe, abbiamo consultato RICHARD WAGNER, *L'oro del Reno*, con testo a fronte, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Le Lettere, 1996. Nella stesura della guida abbiamo comunque tenuto presente anche la traduzione pubblicata in *Tutti i libretti di Wagner*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Garzanti, 1998².

[4] Nella sua edizione del libretto tedesco, Manacorda seguì come di consueto il *Textbuch mit Leitmotiven* della «Breitkopf u. Härtels Textbibliothek», n. 518; la motivazione addotta è che questi *Textbücher*, «seguiti nelle rappresentazioni di Bayreuth, rappresentano il testo *musicale* definitivamente fissato dall'autore». Di norma, il testo è stato «riveduto nella grafia ed emendato nella punteggiatura», giacché «grafia e interpunzione lasciano a desiderare» (RICCARDO WAGNER, *Il crepuscolo degli dei*, riveduto nel testo, con versione ritmica a fronte, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni, 1948, pp. XII e 267).

[5] *Das Rheingold*, Mainz, Schott's Söhne, s.a. [1873] (rist. New York, Dover, ©1985); *Das Rheingold*, Klavierauszug mit Text von Felix Mottl, Frankfurt/M, Peters, ©1942.

lavoro negletto di Alfred Lorenz, questa volta nostro timone sono stati gli studi fondamentali di Warren Darcy sulla genesi e la struttura del *Rheingold*, ai quali siamo largamente debitori.[6] In particolare, proviene da Darcy quell'articolazione del dramma in venti episodi che scandirà la nostra riflessione nelle note a piè di pagina.

Gli esempi musicali sono riduzioni in suoni reali della partitura, e ad essa rinviano attraverso il formato 'pagina/sistema/numero di battuta' (anche nei pochi casi in cui riproducono invece lo spartito Peters). La sigla MN nella guida fa riferimento a *Il mito dei Nibelunghi, abbozzo per un dramma (Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama)*, disegno complessivo del *Ring* schizzato da Wagner tra l'estate e il 4 ottobre del 1848; mentre la sigla AP segnala le citazioni dall'abbozzo in prosa *(Prosaentwurf)* del *Rheingold* (marzo 1852). Per entrambi usiamo le traduzioni di Francesco Gallia.[7] I *Leitmotive* che compaiono nella loro forma di riferimento vengono evidenziati dall'uso del maiuscoletto e da un numero progressivo proprio (che conservano poi nel seguito dell'analisi). Nella designazione delle tonalità, utilizziamo il nome della tonica in maiuscolo per indicare la tonalità maggiore (ad es., Do = Do maggiore), in minuscolo per la tonalità minore (ad es., do = Do minore).

(Meta)fisica dell'acqua: il preludio al *Rheingold* p. 51

VORSPIEL UND ERSTE SZENE / PRELUDIO E SCENA PRIMA p. 57

ZWEITE SZENE / SCENA SECONDA p. 71

DRITTE SZENE / SCENA TERZA p. 95

VIERTE SZENE / SCENA QUARTA p. 109

APPENDICI: *L'orchestra* p. 133
Le voci p. 137

[6] Cfr. la *Bibliografia* che completa questo numero de «La Fenice prima dell'Opera».

[7] Pubblicate in un volumetto di non facilissima reperibilità: FRANCESCO GALLIA, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi. «Il mito dei Nibelunghi» e abbozzi in prosa per «L'anello del Nibelungo»*, Torino, Fògola, 1996. Del primo abbiamo curato la ristampa in *La trama prima della trama: Il mito dei Nibelunghi di Richard Wagner (1848)*, «La Fenice prima dell'Opera», 2009/5, pp. 27-40.

Richard Wagner

DAS RHEINGOLD

Vorabend zu dem Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen*

PERSONEN

WOTAN	Götter	Hoher Baß
DONNER		Hoher Baß
FROH		Tenor
LOGE		Tenor
ALBERICH	Nibelungen	Hoher Baß
MIME		Tenor
FASOLT	Riesen	Hoher Baß
FAFNER		Tiefer Bass
FRICKA	Göttinnen	Tiefer Sopran
FREIA		Hoher Sopran
ERDA		Tiefer Sopran
WOGLINDE	Rheintöchter	Hoher Sopran
WELLGUNDE		Hoher Sopran
FLOSSHILDE		Tiefer Sopran

SCHAUPLATZ

1. In der Tiefe des Rheines.
2. Freie Gegend auf Bergeshöhen, am Rhein gelegen.
3. Die unterirdischen Klüfte Nibelheims.

HAUPTABTEILUNGEN

Erste Szene: Die drei Rheintöchter und Alberich.
Zweite Szene: Wotan, Fricka, Freia, Fasolt und Fafner, Donner, Froh, Loge.
Dritte Szene: Alberich und Mime, Wotan und Loge.
Vierte Szene: Alberich, Wotan, Loge, die übrigen Götter und Göttinnen mit Erda [, Fasolt und Fafner].

Richard Wagner

L'ORO DEL RENO

Prologo della sagra scenica
L'anello del Nibelungo

PERSONAGGI

WOTAN	Dei	Basso-baritono
DONNER		Basso-baritono
FROH		Tenore
LOGE		Tenore
ALBERICH	Nibelunghi	Basso-baritono
MIME		Tenore
FASOLT	Giganti	Basso-baritono
FAFNER		Basso
FRICKA	Dee	Mezzosoprano
FREIA		Soprano
ERDA		Mezzosoprano
WOGLINDE	Figlie del Reno	Soprano
WELLGUNDE		Soprano
FLOSSHILDE		Mezzosoprano

LUOGO DELL'AZIONE

1. Nel fondo del Reno.
2. Regione aperta su vette montane, presso il Reno.
3. Abissi sotterranei di Nibelheim.

PARTI PRINCIPALI

Scena prima: Le tre figlie del Reno e Alberich.
Scena seconda: Wotan, Fricka, Freia, Fasolt e Fafner, Donner, Froh, Loge.
Scena terza: Alberich e Mime, Wotan e Loge.
Scena quarta: Alberich, Wotan, Loge, gli altri dei e dee con Erda[, Fasolt e Fafner].

(Meta)fisica dell'acqua: il preludio al *Rheingold*

Nel marzo 1960, l'artista francese Yves Klein dirige per la prima volta la sua bizzarra *Symphonie monoton* (o *monochromatique*), concepita per accompagnare una *performance* pittorica. Il titolo va preso alla lettera: si tratta di un'unica nota, lasciata risuonare per molti minuti negli strumenti dell'orchestra.

La trovata di Klein, tuttavia, appare assai meno eversiva se si considera il precedente del *Vorspiel* al *Rheingold* di Wagner, che – a suo modo – anticipa la provocazione di oltre un secolo.[1] La cosa, in verità, è tutt'altro che sorprendente: *Das Rheingold* è senza dubbio la partitura più sperimentale tra quelle uscite dal laboratorio di Wagner, e certamente una delle più sperimentali di tutta la (plurisecolare) vicenda dell'opera in musica. Di più: la «vigilia» (*Vorabend*) alla «sagra scenica» (*Bühnenfestspiel*) dell'*Anello del Nibelungo* marca un'autentica cesura, all'interno della storia del teatro musicale (e della storia della musica occidentale *tout court*). C'è, insomma, un 'prima' del *Rheingold*, e un 'dopo'.

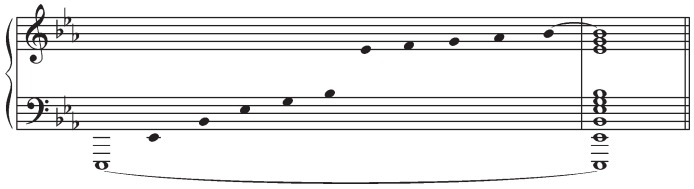
Il preludio all'*Oro del Reno* è – in questo – il degno sigillo posto su una partitura disadorna, visionaria e intransigente quanto sanno esserlo solo gli inizi di una rivoluzione. L'idea di Wagner è infatti assurdamente 'monotona' quanto quella di Klein (e siamo nel 1853!): costruire l'intero *Vorspiel* intorno a un pedale di Mi♭ tenuto per quattro, interminabili minuti. L'impulso è quello di un azzeramento del linguaggio, un ritorno all'elementare: un po' come accade nelle pagine del più popolare trattato di composizione dell'Ottocento tedesco,[2] Wagner restringe i suoi mezzi musicali al Mi♭ e ai suoni e agli intervalli forniti dall'«armonia di natura» (*Naturharmonie*), ovvero dal fenomeno dei suoni armonici che accompagnano una vibrazione fondamentale:

---

[1] L'accostamento mi è stato suggerito da Françoise Niay.

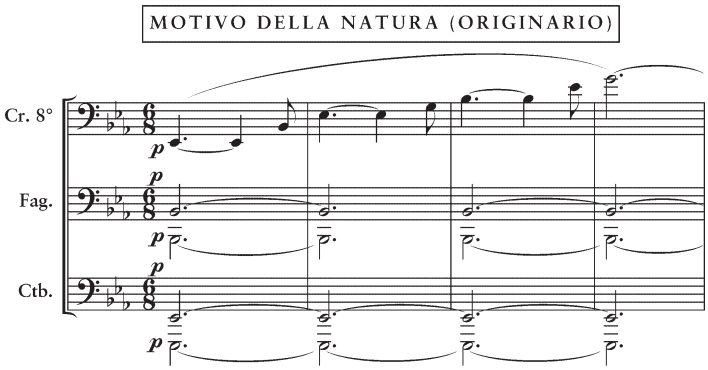
[2] Cfr. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* [La teoria della composizione musicale], *praktisch theoretisch*, vol. I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868[7] [1837[1]], pp. 56 e segg. (*Die Naturharmonie und ihre Zweistimmigkeit*).

ESEMPIO 1: il «suono fondamentale» (*Grundton*) Mi♭ e la sua armonia (da Adolf Bernhard Marx)



L'esempio condensa, più o meno, tutto il 'contenuto di note' del preludio. L'ottava grave di questa armonia (Mi♭^{0}-Mi♭^{1}) è introdotta dal *piano* dei contrabbassi – tanto impercettibile da dare l'impressione di essere sempre stata lì. Alla quinta battuta (in $\frac{6}{8}$) i fagotti insinuano altrettanto insensibilmente il terzo suono, ovvero la quinta Si♭. Infine, alla diciassettesima misura uno degli otto corni dell'orchestra enuncia la forma originaria del MOTIVO DELLA NATURA (es. 2), a sua volta chiaramente modellato sull'intelaiatura dell'es. 1. Alla fondamentale e alla quinta, il motivo – anch'esso *piano* e legato – aggiunge in particolare la terza Sol (quinto suono dell'es. 1):[3]

ESEMPIO 2: la forma originaria del MOTIVO DELLA NATURA nelle bb. 17-20 del *Vorspiel*



L'arpeggio della triade maggiore di Mi♭ del motivo della natura viene via via ripreso a canone dagli altri sette corni, generando una polifonia illusionistica, nella quale l'orecchio si perde. Queste trentadue battute fungeranno da 'tema' del *Vorspiel*, cui seguono quattro 'variazioni' e una coda, rette da una progressiva intensificazione del ritmo e della densità orchestrale.[4]

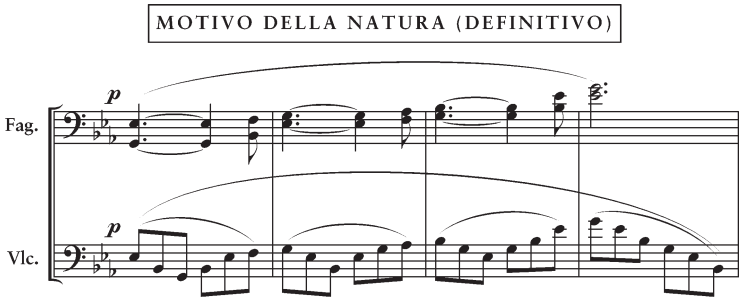
---

[3] Nella designazione e nell'interpretazione dei *Leitmotive* del *Ring* continuiamo a riferirci (salvo licenze occasionali) alle proposte ormai *standard* di DERYCK COOKE, *An Introduction to «Der Ring des Nibelungen»*, DECCA 443 581-2 (2 CD), 1995^2.

[4] L'analisi musicale qui proposta si basa su WARREN DARCY, *«Creatio ex nihilo»: The Genesis, Structure, and Meaning of the «Rheingold» Prelude*, «Nineteenth Century Music», XIII/2, 1989, pp. 79-100, poi accolto in ID., *Wagner's «Das Rheingold»*, Oxford, Clarendon Press, 1993. La struttura del preludio era stata illuminata già da ALFRED LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, I: *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles «Der Ring des Nibelungen»*, Berlin, Max Hesse, 1924, rist.: Tutzing, Hans Schneider, 1966, p. 126.

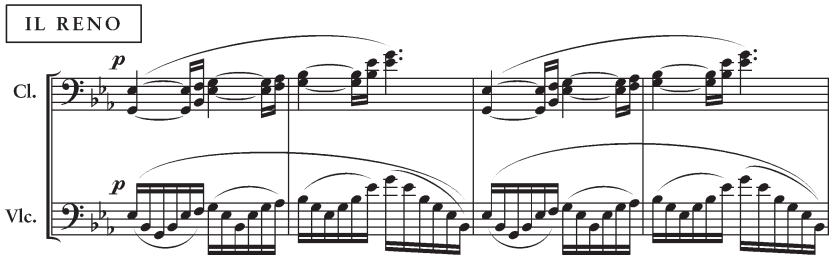
La prima variazione presenta la versione definitiva del motivo della natura del corno, ora sdoppiato in due disegni concomitanti (fagotti e violoncelli), che imprimono al discorso musicale un'andatura più mossa:

ESEMPIO 3: Il MOTIVO DELLA NATURA (DEFINITIVO) nel preludio (bb. 49-52)



La seconda variazione raddoppia la velocità, evocando finalmente l'ondeggiare delle acque del fiume Reno:

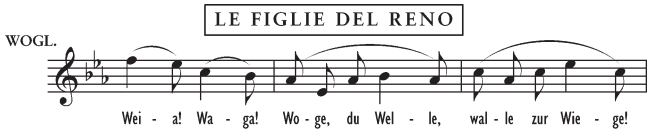
ESEMPIO 4: Il motivo ondeggiante del RENO nel preludio (bb. 81-84)

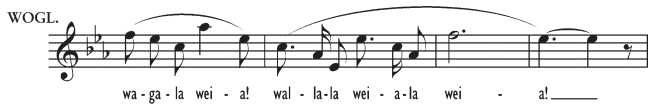


La variazione successiva (b. 97) si limita a potenziare la sonorità dell'es. 4: ai clarinetti si aggiunge la famiglia degli oboi, mentre il movimento ondulatorio dei violoncelli si espande a viole e violini secondi. L'ondeggiamento affiora infine 'alla superficie' dell'orchestra nella quarta ed ultima variazione (b. 113), dove raggiunge il registro acuto e impegna anche i violini primi. La coda del preludio (da b. 129) è un esultante e frenetico *collage* di ostinati 'fluviali', degno del minimalismo novecentesco d'un Philip Glass, nel quale – a forzare finalmente l'impalcatura dell'es. 1 – compare al grave la prima scala musicale completa.

Ma il processo non è finito: il preludio immette senza soluzione di continuità nella prima scena. Dove si celebra immediatamente l'ingresso della voce umana (quella sopranile di Woglinde), sul primo cambiamento d'armonia della partitura:

ESEMPIO 5: Il canto delle FIGLIE DEL RENO nella voce di Woglinde all'inizio della prima scena (16/1/1)





Fa-Mi♭-Do-Si♭-La♭: Woglinde intona una melodia su una scala pentafonica. Il primo canto dell'intero *Ring* – sul quale si scarica l'energia del preludio – ha dunque in sé qualcosa di primordiale (nel secolo di Wagner il pentafonismo è già considerato caratteristico della musica dei *Naturvölker*, dei 'popoli primitivi').[5]

Un'opinione diffusa vuole che il *Vorspiel* funzioni (per dirla con Warren Darcy) come una «metafora musicale della creazione del mondo», ovvero come una rappresentazione dell'«evoluzione graduale delle forze naturali impersonali nella coscienza umana». La migliore chiave di lettura del preludio, in tal senso, la offre ancora un titolo che ha il sapore di un verso wagneriano, con la sua esibita rima allitterativa (*Stabreim*, ossia rima delle radici, e non delle desinenze): *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Il mondo come volontà e rappresentazione*). È il libro più noto del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer (1788-1860), che Wagner avrebbe scoperto nell'autunno del 1854, reduce dal completamento del *Rheingold*, e che lo avrebbe assistito nel suo ripensamento del *Ring* e del suo significato ultimo. Tra queste pagine, Wagner imparò a decifrare nel mondo (e nel suo stesso poema nibelungico) l'azione di una sola, indivisa «volontà», o «volontà di vivere [*Wille zum Leben*]», che – manifestandosi in modo graduale, dall'inorganico all'organico – anima, attraversa e unisce in una grandiosa costruzione la totalità e la molteplicità dell'esistente.

Soprattutto, in un celebre paragrafo (libro III, § 52), Schopenhauer (flautista dilettante ma molto metodico nello studio) tracciava uno stringente parallelo tra musica e mondo, che si può utilizzare come commentario puntuale dell'apertura dell'*Oro del Reno*, dall'inizio sommesso dei contrabbassi al canto «Weia! Waga!» dell'es. 5:[6]

> Io riconosco nei suoni più gravi dell'armonia, nel basso fondamentale, i gradi infimi dell'oggettivazione della volontà [*der Objektivation des Willens*], la natura inorganica, la massa del pianeta. Tutti i suoni acuti, agili e veloci, sono, com'è noto, da ritenersi sorti dalle vibrazioni che accompagnano il suono fondamentale grave, al cui risuonare sempre essi risuonano insieme ad esso (i suoi *sons harmoniques*) per le sue vibrazioni. Ma ciò è analogo al fatto che tutti quanti i corpi e gli organismi della natura debbono essere considerati come sorti per sviluppo graduale dalla massa del pianeta: quest'ultima è insieme la loro portatrice e la loro scaturigine […]. Il basso fondamentale è per noi dunque nell'armonia ciò che nel mondo è la natura inorganica, la massa più grezza, su cui tutto posa e da cui tutto si solleva e si svolge. Poi ancora, in tutte le voci di ripieno che producono l'armonia, fra il basso e la voce-guida che canta la melodia, riconosco l'intera scala delle idee in cui la volontà si oggettiva, [fino alle] piante e [al] mondo animale. […] Nel modo più pesante si muove il basso profondo, che rap-

[5] Cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione* [*Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, 1990], Torino, Einaudi, 1997, pp. 64-65.

[6] Sulla filosofia della musica di Schopenhauer, 'interpretata' dalla musica di Wagner, il lettore italiano può consultare GIOVANNI PIANA, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Milano, Guerini, 1997.

> presenta la massa più grezza [...]. Più rapidamente [...] si muovono le voci di ripieno più alte [...]. Infine, nella *melodia*, nella voce principale, alta, cantante, [...] con la connessione ininterrotta e significativa di un unico pensiero dal principio alla fine, che rappresenta un tutto unico, io riconosco il più alto grado di oggettivazione della volontà, il vivere e aspirare consapevole dell'uomo.[7]

Non sappiamo se Wagner si sia mai avveduto della coincidenza. Certo è che, negli anni a venire, mentre proseguiva nella ciclopica impresa del *Ring*, tornò spesso a riflettere sull'analisi schopenhaueriana del «vivere e aspirare consapevole dell'uomo [*das besonnene Leben und Streben des Menschen*]».

«L'essenza dell'uomo consiste nel fatto che la sua volontà brama [*sein Wille strebt*], viene soddisfatta e torna a bramare, e così sempre», ammoniva il filosofo: e appunto questa brama inesaudibile è la radice della sua tragedia, perennemente rinnovantesi, della quale le quindici ore del *Ring* wagneriano costituiscono una delle espressioni più alte e coinvolgenti.

[7] ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, testo tedesco a fronte, a cura di Sossio Giametta, Milano, Bompiani, 2006, pp. 513 e segg.

VENEZIA

TEATRO LA FENICE

Rappresentazioni Straordinarie per la prima volta in Italia

del Teatro Riccardo Wagner

sotto la direzione di ANGELO NEUMANN

Nelle sere 14, 15, 17, 18 Aprile 1883 si rappresenterà

DER RING DES NIBELUNGEN

L'ANELLO DEL NIBELUNGE

TETRALOGIA DEL MAESTRO RICCARDO WAGNER

ripartita come segue:

Prima sera: Sabato 14 Aprile ore 8 e mezza

DAS RHEINGOLD

L'ORO DEL RENO

Prologo diviso in 2 parti

Seconda sera: Domenica 15 Aprile ore 8

DIE WALKÜRE

LA WALKIRE

in tre atti

Terza sera: Martedì 17 Aprile ore 8

SIEGFRIED

(SIFFREDO)

in tre atti

Quarta sera: Mercoledì 18 Aprile ore 8

GÖTTERDÄMMERUNG

(CREPUSCOLO DEGLI DEI)

in un prologo e tre atti

L'ORCHESTRA DEL TEATRO RICCARDO WAGNER DIRETTA DAL MAESTRO

ANTON SEIDL

Il principio d'ogni atto verrà avvertito mediante un doppio segnale di fanfara, col primo invitasi il pubblico a prender posto, col secondo avvertesi il principio dell'atto.

La musica è, per l'Italia, di proprietà dell'editrice signora GIOVANNINA LUCCA.

PREZZI D'ABBUONO PER L'INTERO CICLO (4 SERE)

Ingresso alla Platea e Palchi Lire 15

Poltrone (fauteuil) lire 75 - Scanni lire 30

PREZZI SERALI

Ingr. alla Platea L. 5 - al Loggione L. 1.50

Poltrone L. 25 - Scanni L. 10 - Posto numerato compreso l'ingr. in loggione L. 3

PALCHI DI PROPRIETÀ PRIVATA A PREZZI DA CONVENIRSI. TARIFFA PER ABBUONO CORSE SERALMENTE.

La vendita serale dei palchi, poltrone e scanni si farà al camerino Vendita Palchi sotto le Procurative.

Gli abbuonati di posta, poltrone e scanni si ricevono al camerino del Teatro fino 8 1/2 corr. dalle ore 10 ant. alle 4 pom.

L'Impresa ha ottenuto dalla Direzione delle Ferrovie dell'Alta Italia i ribassi con viglietti di andata e ritorno valevoli dal giorno 12 al 20 Aprile corr. Consimili abbuoni vennero pure accordati dalla Direzione del Lloyd Austro-Ungarico pel passaggio da Trieste a Venezia e viceversa dal giorno 12 al 21 Aprile corr.

ANGELO NEUMANN

Locandina per la messinscena dell'intera Tetralogia al Teatro La Fenice di Venezia, 1883 (prima rappresentazione italiana). Archivio storico del Teatro La Fenice. Il *Ring* fu portato in laguna dall'impresario Angelo Neumann (1838-1910). Sul podio dell'orchestra del Teatro Riccardo Wagner (il Wandernde Wagner-Theater) vi era Anton Seidl (1850-1898), che diresse anche le prime americane dei *Meistersinger*, di *Tristan*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*, *Rheingold*.

VORSPIEL UND ERSTE SZENE

Auf dem Grunde des Rheines. Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt. Nach der Tiefe zu lösen die Fluten sich in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so dass der Raum in Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfliesst. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so dass er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis tiefere Schlüfte annehmen lässt.

(Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter)[1]

WOGLINDE
Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagala weia!
Wallala, weiala weia!

WELLGUNDES STIMME (*von oben*)
Woglinde, wachst du allein?

WOGLINDE
Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.

WELLGUNDE (*taucht aus der Flut zum Riff herab*)
Lass sehn, wie du wachst!

PRELUDIO E SCENA PRIMA

Nel fondo del Reno. Crepuscolo verdastro, più chiaro verso l'alto, più scuro verso il basso. La parte superiore è piena d'acqua fluttuante, che corre senza posa da destra a sinistra. Verso il fondo le onde si sciolgono in una nebbia umida sempre più tenue in modo che lo spazio, a cominciare dal fondo per un'altezza d'uomo, pare interamente sgombro d'acqua. La quale via scorre come in teorie di nubi sopra il fondo d'un tenebrore di notte. Dappertutto si ergono dal profondo scabre scogliere, le quali chiudono lo spazio della scena. Tutto il fondo è un selvaggio dentato groviglio, in nessun punto completamente piano, e lascia supporre in tutte le direzioni recessi più profondi in densissima tenebra.

(Intorno ad uno scoglio nel mezzo della scena, che con punta sottile si erge fino all'acqua corrente più densa ed in più chiara luce crepuscolare, una figlia del Reno nuota in cerchio con mossa graziosa).

WOGLINDE
Weia! Waga!
Ondeggia tu onda,
cullati in culla!
Wagala weia!
Wallala, weiala weia!

VOCE DI WELLGUNDE (*dall'alto*)
Woglinde, vegli tu sola?

WOGLINDE
Con Wellgunde veglieremmo in due.

WELLGUNDE (*scendendo dalla corrente giù verso lo scoglio*)
Fa' vedere come vegli!

---

[1] La prima scena del *Rheingold* è inaugurata dall'es. 5-FIGLIE DEL RENO, ovvero dallo spigliato canto pentafonico di Woglinde, sorpresa dall'alzata del sipario mentre nuota graziosamente attorno a uno scoglio («Weia! Waga!»: cfr. analisi del preludio). 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 da 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». Intanto, in orchestra continua a imperversare l'es. 4-Reno, che accoglie il gioco tra i flutti di Woglinde e Wellgunde. La sezione si chiude sul rimbrotto di Flosshilde («Des Goldes Schlaf»: «Dell'oro il sonno»), sottolineato dalla prima, enfatica triade minore della partitura (do), nel timbro penetrante della famiglia degli oboi nel registro grave. Il monito non sembra tuttavia sortire alcun effetto: per nulla turbate, le ninfe riprendono a guizzare leggiadre, su una transizione orchestrale sempre affidata all'es. 4-Reno.

(Sie sucht Woglinde zu erhaschen)

WOGLINDE (*entweicht ihr schwimmend*)
Sicher vor dir!

(Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen)

FLOSSHILDES STIMME (*von oben*)
Heiala weia!
Wildes Geschwister!

WELLGUNDE
Flosshilde, schwimm'!
Woglinde flieht:
hilf mir die Fliessende fangen!

FLOSSHILDE (*taucht herab und fährt zwischen die Spielenden*)
Des Goldes Schlaf
hütet ihr schlecht!
Besser bewacht
des Schlummernden Bett,
sonst büsst ihr beide das Spiel!

(Mit muntrem Gekreisch fahren die beiden auseinander. Flosshilde sucht bald die eine, bald die andere zu erhaschen; sie entschlüpfen ihr und vereinigen sich endlich, um gemeinschaftlich auf Flosshilde Jagd zu machen. So schnellen sie gleich Fischen von Riff zu Riff, scherzend und lachend. – Aus einer finstern Schluft ist währenddem Alberich, an einem Riffe klimmend, dem Abgrunde entstiegen. Er hält, noch vom Dunkel umgeben, an und schaut dem Spiele der Rheintöchter mit steigendem Wohlgefallen zu)

ALBERICH
Hehe! Ihr Nicker![2]
Wie seid ihr niedlich,
neidliches Volk!
Aus Nibelheims Nacht
naht' ich mich gern,
neigtet ihr euch zu mir!

(Die Mädchen halten, sobald sie Alberichs Stimme hören, mit dem Spiele ein)

WOGLINDE
Hei! Wer ist dort?

(Cerca di afferrare Woglinde)

WOGLINDE (*le sfugge nuotando*)
Certo di fronte a te!

(Dandosi la baia, cercano di afferrarsi per gioco)

VOCE DI FLOSSHILDE (*dall'alto*)
Heiala weia!
Sorelle selvagge!

WELLGUNDE
Nuota, Flosshilde!
Fugge Woglinde:
aiutami la fuggitiva ad afferrare!

FLOSSHILDE (*scendendo giù e nuotando tra le scherzanti*)
Dell'oro il sonno
mal custodite!
Meglio vegliate
del sonnecchiante il letto,
o sconterete ambedue il gioco!

(Con strilli di gioia le due si separano. Flosshilde cerca di afferrare ora l'una ora l'altra; esse le sfuggono e alfine si ricongiungono per far caccia comune contro Flosshilde. Così guizzano esse, simili a pesci, di scoglio in scoglio scherzando e ridendo. – Nel frattempo, attraverso un oscuro anfratto è salito dall'abisso Alberich, arrampicandosi ad uno scoglio. Egli s'arresta, avvolto ancora dall'oscurità, e contempla il gioco delle figlie del Reno con crescente compiacenza)

ALBERICH
Eh! Eh! O nixe!
come nitide siete,
nazione invidiabile!
Dalla notte di Nibelheim
ben m'accosterei,
se voi a me v'accostaste!

(Le fanciulle interrompono il gioco, non appena odono la voce di Alberich)

WOGLINDE
Ehi! Chi è là?

---

[2] La svolta verso la tonalità minore di sol tinge di scuro l'appello di Alberich: «il suo piacere s'accresce fino a diventare bramosia» (così si legge nell'abbozzo in prosa del *Rheingold* steso da Wagner nel marzo 1852, d'ora innanzi AP). Mentre, alla vista del «laido nano» (AP) e all'ascolto dei suoi inviti, le tre figlie del Reno trascorrono dal timore al motteggio («Der lüsterne Kauz!»: «Il gufo lascivo!»), la linea del basso in orchestra inizia un eloquente smottamento cromatico (Re-Re♭-Do ecc.), che compromette definitivamente la rassicurante stabilità dell'apertura del *Rheingold*.

WELLGUNDE
Es dämmert und ruft!
FLOSSHILDE
Lugt, wer uns belauscht!
(Sie tauchen tiefer herab und erkennen den Nibelung)
WOGLINDE und WELLGUNDE
Pfui! der Garstige!
FLOSSHILDE (*schnell auftauchend*)
Hütet das Gold!
Vater warnte
vor solchem Feind.
(Die beiden andern folgen ihr, und alle drei versammeln sich schnell um das mittlere Riff)
ALBERICH
Ihr, da oben!
WOGLINDE, WELLGUNDE, FLOSSHILDE
Was willst du dort unten?
ALBERICH
Stör' ich eu'r Spiel,
wenn staunend ich still hier steh'?
Tauchtet ihr nieder,
mit euch tollte
und neckte der Niblung sich gern!
WOGLINDE
Mit uns will er spielen?
WELLGUNDE
Ist ihm das Spott?
ALBERICH
Wie scheint im Schimmer
ihr hell und schön!
Wie gern umschlänge
der Schlanken eine mein Arm,
schlüpfte hold sie herab!
FLOSSHILDE
Nun lach' ich der Furcht:
der Feind ist verliebt!
WELLGUNDE
Der lüsterne Kauz!
WOGLINDE
Lasst ihn uns kennen!
(Sie lässt sich auf die Spitze des Riffes hinab, an dessen Fusse Alberich angelangt ist)
ALBERICH
Die neigt sich herab.

WELLGUNDE
C'è oscuro e alcuno chiama!
FLOSSHILDE
Guardate, chi ci spia!
(Scendono più nel profondo e riconoscono il Nibelungo)
WOGLINDE e WELLGUNDE
Puh! Che mostriciattolo!
FLOSSHILDE (*subito risalendo*)
Custodite l'oro!
Il padre ci mise in guardia
contro tale nemico.
(Le altre due la seguono e tutte tre rapidamente si raccolgono sullo scoglio di mezzo)
ALBERICH
Voi, costassù!
WOGLINDE, WELLGUNDE, FLOSSHILDE
Che vuoi, costaggiù?
ALBERICH
Lo scherzar vostro io scomodo,
se stupito sto qui in silenzio?
Se a fondo scendeste,
folleggerebbe con voi
il Nibelungo e giocherebbe volentieri!
WOGLINDE
Vuol giocare con noi?
WELLGUNDE
O ci corbella?
ALBERICH
Come lucete nella luce
chiare e leggiadre!
Come volentieri cingerebbe
il mio braccio una delle agili,
dolcemente ella giù scivolasse!
FLOSSHILDE
Ora mi rido della paura!
Il nemico è innamorato!
WELLGUNDE
Il gufo lascivo!
WOGLINDE
Fate che lo conosciamo!
(Scende sulla punta dello scoglio ai cui piedi è giunto Alberich)
ALBERICH
Ella scende!

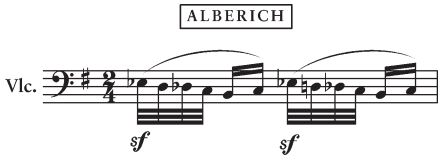
WOGLINDE
Nun nahe dich mir!
ALBERICH (*klettert mit koboldartiger Behendigkeit, doch wiederholt aufgehalten, der Spitze des Riffes zu*)[3]
Garstig glatter
glitschiger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füssen
nicht fasse noch halt' ich
das schlecke Geschlüpfer!
(Er prustet)
Feuchtes Nass
füllt mir die Nase:
verfluchtes Niesen!
(Er ist in Woglindes Nähe angelangt)
WOGLINDE (*lachend*)
Prustend naht
meines Freiers Pracht!
ALBERICH
Mein Friedel sei,
du fräuliches Kind!
(Er sucht sie zu umfassen)
WOGLINDE (*sich ihm entwindend*)
Willst du mich frei'n,
so freie mich hier!
(Sie taucht zu einem andern Riff auf, die Schwestern lachen)
ALBERICH (*kratzt sich den Kopf*)
O weh! du entweichst?
Komm' doch wieder!
Schwer ward mir,
was so leicht du erschwingst.

WOGLINDE
Ora avvicinati a me!
ALBERICH (*s'arrampica con lestezza di coboldo verso la punta dello scoglio, impedito tuttavia più volte*)
Laida, liscia,
lubrica mica!
Come sdrùcciolo!
Con mani e piedi
non afferro né tengo
l'umido lubrico!
(Starnuta)
Umido umidore
m'empie le nari:
maledetto starnuto!
(È giunto presso Woglinde)
WOGLINDE (RIDENDO)
Starnutando s'appressa
del mio proco lo sfarzo!
ALBERICH
Sii la mia dama
virginea donzella!
(Cerca di afferrarla)
WOGLINDE (*sfuggendo alla stretta*)
Se mi vuoi sposare,
sposami qui!
(Si lancia su di un altro scoglio. Le sorelle ridono)
ALBERICH (*grattandosi il capo*)
Ahimè! Mi sfuggi?
Oh, torna ancora!
Grave è per me
quel che lieve raggiungi.

---

[3] Un insistente cromatismo è anche il contrassegno della musica che dipinge i movimenti eccitati del Nibelungo sugli scogli sdrucciolevoli, a cominciare dal grossolano motivo di ALBERICH negli archi gravi e fagotti:

ESEMPIO 6: il motivo personale di ALBERICH (24/1/3)



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' («Was zankst du, Alp?»: «Che ingiuri, elfe?»).

WOGLINDE (*schwingt sich auf ein drittes Riff in grösserer Tiefe*)
Steig' nur zu Grund,
da greifst du mich sicher!

ALBERICH (*hastig hinab kletternd*)
Wohl besser da unten!

WOGLINDE (*schnellt sich rasch aufwärts nach einem höheren Riff zur Seite*)
Nun aber nach oben!

(Wellgunde und Flosshilde lachen)

ALBERICH
Wie fang' ich im Sprung
den spröden Fisch?
Warte, du Falsche!
(Er will ihr eilig nachklettern)

WELLGUNDE (*hat sich auf ein tieferes Riff auf der andern Seite gesenkt*)
Heia, du Holder!
Hörst du mich nicht?

ALBERICH (*sich umwendend*)
Rufst du nach mir?

WELLGUNDE
Ich rate dir wohl:
zu mir wende dich,
Woglinde meide!

ALBERICH (*indem er hastig über den Bodengrund zu Wellgunde hin klettert*)
Viel schöner bist du
als jene Scheue,
die minder gleissend
und gar zu glatt.
Nur tiefer tauche,
willst du mir taugen.

WELLGUNDE (*noch etwas mehr sich herabsenkend*)
Bin nun ich dir nah?

ALBERICH
Noch nicht genug!
Die schlanken Arme
schlinge um mich,
dass ich den Nacken
dir neckend betaste,
mit schmeichelnder Brunst
an die schwellende Brust mich dir schmiege.

WELLGUNDE
Bist du verliebt
und lüstern nach Minne,

WOGLINDE (*si lancia su di un terzo scoglio in maggiore profondità*)
Se scendi al fondo,
mi prendi di sicuro!

ALBERICH (*scendendo in fretta carponi*)
Certo, meglio costaggiù!

WOGLINDE (*guizza rapidamente all'insù verso uno scoglio laterale, più alto*)
Ora però verso l'alto!

(Wellgunde e Flosshilde ridono)

ALBERICH
Come prendo io al balzo
il pesce ritroso?
Attendi, bugiarda!
(Vuole arrampicarsi in fretta dietro di lei)

WELLGUNDE (*è discesa su di uno scoglio più profondo, da un'altra parte*)
Orsù, mio caro!
Non mi odi?

ALBERICH (*voltandosi*)
Me chiami?

WELLGUNDE
Bene ti consiglio!
a me vòlgiti,
lascia Woglinde!

ALBERICH (*arrampicandosi in fretta sul fondo verso Wellgunde*)
Molto più bella sei tu
di quella schiva,
meno lucente
e lubrica troppo.
Ma scendi più basso,
se vuoi valermi.

WELLGUNDE (*scendendo ancora un poco*)
Sono ora a te vicina?

ALBERICH
Ancora non assai!
Le agili braccia
intorno a me cingi,
ch'io la nuca
a te scherzando tocchi,
con carezzevole ardore
all'ondeggiante tuo petto mi stringa!

WELLGUNDE
Se sei innamorato,
e voglioso di lussuria,

lass sehn, du Schöner,
wie bist du zu schau'n? –
Pfui! Du haariger,
höckriger Geck!
Schwarzes, schwieliges
Schwefelgezwerg!
Such' dir ein Friedel,
dem du gefällst!

ALBERICH (*sucht sie mit Gewalt zu halten*)
Gefall' ich dir nicht,
dich fass' ich doch fest!

WELLGUNDE (*schnell zum mittleren Riff auftauchend*)
Nur fest, sonst fliess' ich dir fort!

(Woglinde und Flosshilde lachen)

ALBERICH (*Wellgunde erbost nachzankend*)

Falsches Kind!
Kalter, grätiger Fisch!
Schein' ich nicht schön dir,
niedlich und neckisch,
glatt und glau
hei! so buhle mit Aalen,
ist dir eklig mein Balg!

FLOSSHILDE
Was zankst du, Alp?
Schon so verzagt?
Du freitest um zwei:
frügst du die dritte,
süssen Trost
schüfe die Traute dir!

ALBERICH
Holder Sang
singt zu mir her!
Wie gut, dass ihr
eine nicht seid!
Von vielen gefall' ich wohl einer:
bei einer kieste mich keine! –
Soll ich dir glauben,
so gleite herab!

FLOSSHILDE (*taucht zu Alberich herab*)
Wie törig seid ihr,
dumme Schwestern,
dünkt euch dieser nicht schön!

ALBERICH (*hastig ihr nahend*)
Für dumm und hässlich

fa' vedere, o bello,
come sei a vedere?
Puh! irsuto,
gobbo galante!
Nero, calloso,
sulfureo gnomo!
Cercati una dama,
a cui tu piaccia!

ALBERICH (*cercando di trattenerla a forza*)
Se non ti piaccio,
pure t'afferro forte!

WELLGUNDE (*rapidamente salendo verso lo scoglio di mezzo*)
Forte davvero, altrimenti via ti sfuggo.

(Woglinde e Flosshilde ridono)

ALBERICH (*incattivito, inseguendo con improperi Wellgunde*)
Bimba bugiarda!
Freddo pesce liscoso!
Se bello non ti sembro,
grazioso e scherzoso,
liscio e lucente,
via, fa' all'amore con le anguille,
se la mia pelle ti fa stomaco!

FLOSSHILDE
Che ingiuri, elfe?
Già così sconfortato?
A due hai aspirato;
se or la terza tu chiamassi,
dolce conforto
la cara ti darebbe!

ALBERICH
Dolce canto
canta a me incontro!
Che fortuna, che voi
non siate una sola!
Tra le molte piacerò bene ad una:
ma una sola non mi sceglierebbe!…
Se ti devo credere,
scivola abbasso!

FLOSSHILDE (*scendendo da Alberich*)
Stolte che siete,
sciocche sorelle,
se non vi par bello costui!

ALBERICH (*accostandosi precipitosamente*)
E sciocche e brutte

darf ich sie halten,
seit ich dich Holdeste seh'.

FLOSSHILDE (*schmeichelnd*)
O singe fort
so süss und fein,
wie hehr verführt es mein Ohr!

ALBERICH (*zutraulich sie berührend*)
Mir zagt, zuckt
und zehrt sich das Herz,
lacht mir so zierliches Lob.

FLOSSHILDE (*ihn sanft abwehrend*)
Wie deine Anmut
mein Aug' erfreut,
deines Lächelns Milde
den Mut mir labt!
(Sie zieht ihn zärtlich an sich)
Seligster Mann!

ALBERICH
Süsseste Maid!

FLOSSHILDE
Wär'st du mir hold!

ALBERICH
Hielt' ich dich immer.

FLOSSHILDE (*ihn ganz in ihren Armen haltend*)
Deinen stechenden Blick,
deinen struppigen Bart,
o säh ich ihn, fasst' ich ihn stets!
Deines stachligen Haares
strammes Gelock,
umflöss' es Flosshilde ewig!
Deine Krötengestalt,
deiner Stimme Gekrächz,
o dürft' ich staunend und stumm
sie nur hören und sehn!

(Woglinde und Wellgunde sind nahe herabgetaucht und lachen)

ALBERICH (*erschreckt aus Flosshildes Armen auffahrend*)
Lacht ihr Bösen mich aus?

FLOSSHILDE (*sich plötzlich ihm entreissend*)
Wie billig am Ende vom Lied!
(Sie taucht mit den Schwestern schnell auf. Woglinde und Wellgunde lachen)

ALBERICH (*mit kreischender Stimme*)
Wehe! ach wehe!
O Schmerz! o Schmerz!

posso le altre stimare,
da poi che in te la più leggiadra io vedo.

FLOSSHILDE (*adulando*)
Oh canta ancora
così dolce e fino!
Come nobile il canto seduce il mio orecchio!

ALBERICH (*toccandola fiducioso*)
Mi trema e trasale
e struggesi il cuore,
così lieta lode mi ride!

FLOSSHILDE (*respingendolo dolcemente*)
Come la tua grazia
il mio occhio rallegra,
e il tuo mite sorriso
l'animo mio conforta!
(Lo trae teneramente a sé)
Uomo adorato!

ALBERICH
Fanciulla dolcissima!

FLOSSHILDE
Se tu mi volessi bene!

ALBERICH
Per sempre ti terrei.

FLOSSHILDE (*tenendolo tutto fra le sue braccia*)
Lo sguardo tuo pungente,
la tua barba irsuta,
oh la vedessi io e sempre la toccassi!
Del tuo spinoso pelo,
all'ispido riccio,
sempre fluisse intorno Flosshilde!
La tua figura di rospo,
della tua voce il gracchiare,
o potessi io stupita e silente
udire, vedere soltanto!

(Woglinde e Wellgunde sono scese vicine e ridono)

ALBERICH (*trasalendo spaventato fuori dalle braccia di Flosshilde*)
Mi deridete, maligne?

FLOSSHILDE (*svincolandosi da lui improvvisamente*)
Com'è giusto al termine della canzone!
(Risale rapidamente con le sorelle. Woglinde e Wellgunde ridono)

ALBERICH (*con voce stridula*)
Guai! oh guai!
O dolore! O dolore!

Die dritte, so traut,
betrog sie mich auch?
Ihr schmählich schlaues,
lüderlich schlechtes Gelichter!
Nährt ihr nur Trug,
ihr treuloses Nickergezücht?

DIE DREI RHEINTÖCHTER
Wallala! Lalaleia! Leialalei![4]
Heia! Heia! Haha!
Schäme dich, Albe!
Schilt nicht dort unten!
Höre, was wir dich heissen!
Warum, du Banger,
bandest du nicht
das Mädchen, das du minnst?
Treu sind wir
und ohne Trug
dem Freier, der uns fängt.
Greife nur zu,
und grause dich nicht!
In der Flut entflieh'n wir nicht leicht.
Wallala! Lalaleia! Leialalei!
Heia! Heia! Hahei!

(Sie schwimmen auseinander, hierher und dorthin, bald tiefer, bald höher, um Alberich zur Jagd auf sie zu reizen)

ALBERICH
Wie in den Gliedern[5]
brünstige Glut
mir brennt und glüht!
Wut und Minne,
wild und mächtig,
wühlt mir den Mut auf!
Wie ihr auch lacht und lügt,
lüstern lechz' ich nach euch,
und eine muss mir erliegen!
(Er macht sich mit verzweifelter Anstrengung zur Jagd auf; mit grauenhafter Behendigkeit erklimmt er

La terza, sì cara,
mi tradì anche lei?
O vituperosa e scaltra
e sconcia e vile razza di luce!
Tradimento solo nutrite,
traditrice genia di nixe?

LE TRE FIGLIE DEL RENO
Wallala! Lalaleia! Leialalei!
Heia! Heia! Haha!
Vergognati, elfe!
Non vituperare costaggiù!
Odi, quel che ti consigliamo!
Perché, pauroso,
non prendesti
la fanciulla che ami?
Fedeli siam noi
e senza inganno
al proco che ci prende.
Pensa solo a prendere,
e non inorridire!
Nel flutto non facilmente sfuggiamo.
Wallala! Lalaleia! Leilalei!
Heia! Heia! Hahei!

(Si separano nuotando in qua e in là, ora più basso ora più alto, per eccitare Alberich alla loro caccia)

ALBERICH
Come nelle membra
bruciante ardore
mi brucia e mi arde!
Furore e amore
selvaggio, possente,
mi sussulta nell'animo!
Ridete pure e mentite,
dietro voi anelo lascivo;
una mi dovrà soggiacere!
(Si accinge alla caccia con sforzo disperato; con terribile rapidità dà la scalata ad uno scoglio dopo l'al-

[4] Il primo episodio del dramma è chiuso simmetricamente dalla ripresa della prima sezione (cfr. nota 1), nella quale le ninfe uniscono per la prima volta le loro voci e si lanciano in un trio sulle note dell'es. 5-Figlie del Reno, che fa da cornice alla pagina (a sua volta simmetrica).

[5] Una transizione modulante, essenzialmente strumentale, è cucita da Wagner sulla pantomima concitata di Alberich e delle ninfe (la caccia disperata e vana del nano). Mentre un'orchestra mobilissima rievoca scorci appropriati dell'episodio precedente (impossessandosi anche di alcune melodie vocali), la musica ci porta lontano dal Mi♭, appena riaffermato dal trio delle figlie del Reno.

Riff für Riff, springt von einem zum andern, sucht bald dieses, bald jenes der Mädchen zu erhaschen, die mit lustigem Gekreisch stets ihm entweichen. – Er strauchelt, stürzt in den Abgrund hinab, klettert den hastig wieder in die Höhe zu neuer Jagd. – Sie neigen sich etwas herab. Fast erreicht er sie, stürzt abermals zurück und versucht es nochmals. – Er hält endlich, vor Wut schäumend, atemlos an und streckt die geballte Faust nach den Mädchen hinauf)

ALBERICH (*kaum seiner mächtig*)

Fing' eine diese Faust!...

(Er verbleibt in sprachloser Wut, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von dem folgenden Schauspiele angezogen und gefesselt wird. Durch die Flut ist von oben her ein immer lichterer Schein gedrungen, der sich an einer hohen Stelle des mittelsten Riffes allmählich zu einem blendend hell strahlenden Goldglanze entzündet: ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser)[6]

tro, salta dall'uno all'altro, cerca di prendere ora l'una ora l'altra fanciulla; ma sempre gli sfuggono con strilli di gioia. – Incespica, precipita al fondo, poi di nuovo si slancia a nuova caccia verso l'alto. – Le fanciulle si chinano un poco verso il basso. Quasi egli le afferra, ancora una volta precipita, ancora una volta tenta. – Si arresta alfine, schiumante di rabbia e trafelato, e tende il pugno chiuso alto verso le fanciulle)

ALBERICH (*quasi fuori di sé*)

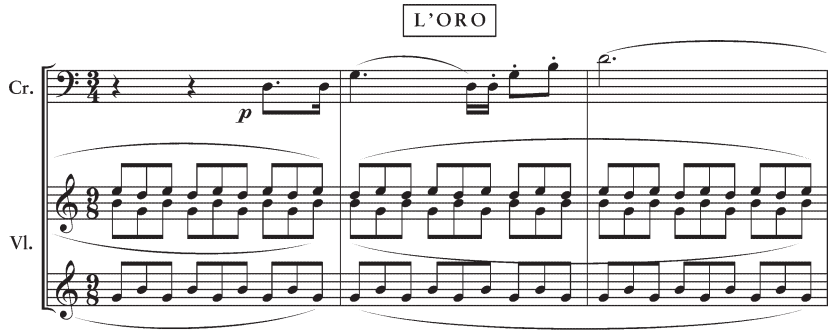
Se una ne cogliesse questo pugno!

(Rimane in muto furore, lo sguardo rivolto in alto, là dove viene poi improvvisamente attratto e vincolato dallo spettacolo che segue. A traverso la corrente è penetrata dall'alto una luce sempre più chiara, che a poco per volta, in un punto elevato dello scoglio di mezzo, si accende in uno sfolgorio d'oro dai chiari raggi abbaglianti. Un'aurea luce d'incantesimo rompe da quel punto a traverso l'acqua)

---

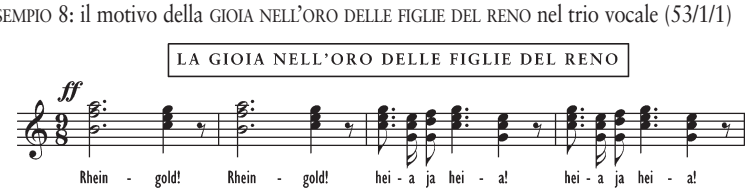
[6] In un improvviso clima di sospensione, una triade maggiore sul Sol viene animata delicatamente dal moto ondulatorio dei violini divisi. Al di sotto di questa superficie iridescente, un corno intona *piano* il motivo arpeggiato dell'ORO, nel quale rivive l'armonia di natura dell'es. 1:

ESEMPIO 7: il motivo dell'ORO nell'introduzione all'episodio 2 (46/1/7)



L'iridescenza della triade di Sol maggiore si intensifica, finché – con un rapido *crescendo* – si scarica sulla tonica di Do, suggellata da una tromba che esegue *forte* l'es. 7-Oro. Le figlie del Reno esultano, anticipando il contenuto delle bb. 3-4 dell'es. 8 («Heiajaheia! / Heiajaheia! / Wallalalalala leiajahei!»). È l'introduzione all'episodio 2 della prima scena: ora, le ninfe si gettano in *fortissimo* nel loro secondo trio, su un nuovo motivo:

ESEMPIO 8: il motivo della GIOIA NELL'ORO DELLE FIGLIE DEL RENO nel trio vocale (53/1/1)



Il canto è sormontato da una febbrile figurazione ondeggiante dei violini, che nel *Ring* si presterà ad esprimere la natura in movimento. L'es. 8 consolida la tonalità di Do, che – con il suo scarto rispetto al Mi♭ dell'episodio precedente – sembra tradurre lo splendore abbagliante dell'oro che irraggia il fondo del Reno. Concluso il trio

WOGLINDE
Lugt, Schwestern!
Die Weckerin lacht in den Grund.

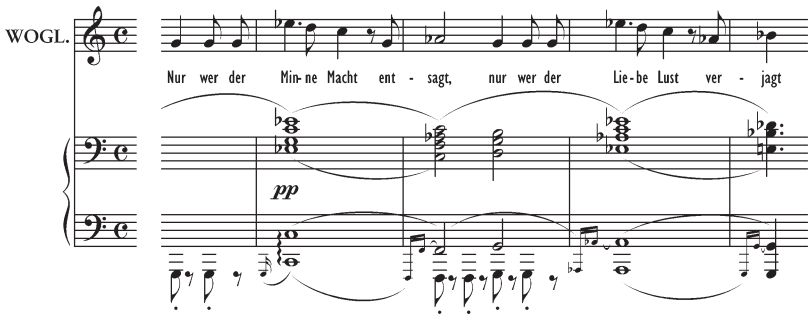
WOGLINDE
Guardate sorelle!
La risvegliante ride nel fondo.

segue nota 6

dal ritorno trionfante dell'es. 8 (e dell'es. 7-Oro nella tromba in *fortissimo*), la curiosità di Alberich (che interroga le ninfe su ciò che riluce tra le onde: «Was ist's, ihr Glatten»: «Che cos'è, o lubriche») innesca il primo scambio dialogico dell'episodio. La risposta delle fanciulle sfocia in una ripresa orchestrale dell'es. 5-Figlie del Reno, e del loro «Wallalalala leialalei!» corale. La successiva domanda dell'elfo provoca una risposta più articolata, e davvero cruciale nel dramma del *Ring*: la perplessità di Alberich sul valore dell'oro («Eurem Taucherspiele»: «Al vostro gioco di nuotatrici») spinge infatti l'incauta Wellgunde a menzionare per la prima volta l'anello, e il potere smisurato che guadagnerebbe a chi lo foggiasse dall'oro («Der Welt Erbe»: «Il retaggio del mondo»). Il canto di Wellgunde (sostenuto dalle terze di oboi e fagotti) allude per la prima volta al motivo musicale dell'Anello, che assumerà la sua forma tipica lungo l'interludio che accompagnerà l'imminente trasformazione scenica (cfr. es. 10). Il battibecco tra Flosshilde e la sorella (troppo) ciarliera porta di lì a poco Woglinde ad esporre un altro dei simboli musicali centrali del dramma, quello della rinuncia alla «potenza dell'amore» (*der Minne Macht*), al «piacere dell'amore» (*der Liebe Lust*), condizione necessaria per forgiare l'anello:

ESEMPIO 9: Il motivo della RINUNCIA ALL'AMORE nel canto di Woglinde (63/1/5)

LA RINUNCIA ALL'AMORE



Il *Leitmotiv* – punteggiato dall'intervento dei timpani – si appoggia al timbro inaudito del quartetto di *Tenortuben* e *Basstuben* (le cosiddette 'tube wagneriane'), coadiuvato da trombone contrabbasso e tuba contrabbassa: una sonorità di ottoni incredibilmente corposa e solenne, per uno degli elementi chiave dell'intera vicenda drammatico-musicale del *Ring*. Anche questa seconda replica del terzetto alla curiosità di Alberich si chiude sul ritorno in orchestra dell'es. 5-Figlie del Reno, e del loro «Wallalalala» (che hanno ormai assunto evidente funzione di *refrain*). Dopo i chiarimenti, è di nuovo il momento dello scherno, che si realizza in un altro trio canzonatorio delle ninfe («Lieblichster Albe!»: «Soavissimo elfe!»), ripresa della melodia del trio che aveva coronato l'episodio 1 («Schäme dich, Albe!»: «Vergognati, elfe!»: cfr. nota 4). Il trio è portato a conclusione dal consueto motivo «Heiajaheia!» (cfr. es. 8), che si è ormai imposto, a sua volta, come un *refrain* poetico-musicale dell'episodio 2. Ma non è più il tempo delle parole, bensì dell'azione. Mentre Alberich tiene gli occhi fissi sull'oro, rimuginando, legni e corni gli rammentano l'accenno di Wellgunde all'Anello (cfr. es. 10). La voce scura dell'elfo si impossessa della reminiscenza («Der Welt Erbe»: «Il retaggio del mondo»), seguita da un breve frammento dell'es. 9-Rinuncia all'amore; quindi Alberich balza in fretta sullo scoglio. Le figlie del Reno ne sono spaventate ma – cieche di fronte alla tragedia imminente – rinnovano subito la loro derisione, e il loro *refrain* «Heiajaheia!» si trasforma in una schietta risata. Mentre i fiati reiterano l'es. 7-Oro, Alberich maledice l'amore (sulle terze, rese imponenti, dell'Anello: cfr. es. 10) e strappa l'oro dallo scoglio, su una distorsione angosciosa in *fortissimo* dell'es. 7-Oro. L'uscita di scena precipitosa del Nibelungo, e delle sue disperate inseguitrici, avviene sulle figurazioni veementi della 'natura in movimento' (introdotte con l'es. 8), fino al riso stridulo dell'elfo, che fa da eco grottesca ai precedenti *refrain* di scherno delle ninfe. Un cupo postludio sullo stesso materiale, infine, restituisce le «nere ondate» che dovrebbero colmare la scena.

WELLGUNDE
Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüsst.

FLOSSHILDE
Jetzt küsst sie sein Auge,
dass er es öffne.

WELLGUNDE
Schaut, er lächelt
in lichtem Schein.

WOGLINDE
Durch die Fluten hin
fliesst sein strahlender Stern!

DIE DREI RHEINTÖCHTER (*zusammen das Riff anmutig umschwimmend*)
Heiajaheia!
Heiajaheia!
Wallalalalala leiajahei!
Rheingold!
Rheingold!
Leuchtende Lust,
wie lachst du so hell und hehr!
Glühender Glanz
entgleisset dir weihlich im Wag!
Heiajahei!
Heiajaheia!
Wache Freund!
wache froh!
Wonnige Spiele
spenden wir dir:
flimmert der Fluss,
flammet die Flut,
umfliessen wir tauchend
tanzend und singend
im seligen Bade dein Bett!
Rheingold!
Rheingold!
Heiajaheia!
Wallalalalala heiajahei!
(Mit immer ausgelassenerer Lust umschwimmen die Mädchen das Riff. Die ganze Flut flimmert in hellem Goldglanze)

ALBERICH (*dessen Augen, mächtig von dem Glanze angezogen, starr an dem Golde haften*)
Was ist's, ihr Glatten,
das dort so glänzt und gleisst?

DIE DREI MÄDCHEN
Wo bist du Rauher denn heim,

WELLGUNDE
A traverso il verde dell'onda
saluta il voluttuoso dormiente.

FLOSSHILDE
Ora bacia ella il suo occhio
perché l'apra.

WELLGUNDE
Vedete, sorride
in luce lucente.

WOGLINDE
Via a traverso i flutti
fluisce la sua stellante stella!

LE TRE FIGLIE DEL RENO (*nuotando graziosamente a frotta intorno allo scoglio*)
Heiajaheia!
Heiajaheia!
Wallalalalala leiajahei!
Oro del Reno!
Oro del Reno!
Lucente letizia,
come ridi serena, sublime!
Splendente splendore
ti sfugge fulgendo nell'onda sacra!
Heiajahei!
Heiajaheia!
Veglia amico!
Veglia sereno!
Voluttuosi giochi
giochiamo per te!
Sfolgora il fiume,
fiammeggia il flutto,
fluendo affondiamo,
danziamo, cantiamo,
in bagno beato intorno al tuo letto!
Oro del Reno!
Oro del Reno!
Heiajaheia!
Wallalalalala heiajahei!
(Con gioia sempre più sfrenata, le fanciulle nuotano intorno allo scoglio. Tutto il flutto fiammeggia in una chiara luce d'oro)

ALBERICH (*i suoi occhi potentemente attratti dallo splendore si fissano immobili sull'oro*)
Che cos'è, o lubriche,
quel che colà luce e riluce?

LE TRE FANCIULLE
Dove stai di casa, o rozzo,

dass vom Rheingold nie du gehört?

WELLGUNDE
Nichts weiss der Alp
von des Goldes Auge,
das wechselnd wacht und schläft?

WOGLINDE
Von der Wassertiefe
wonnigem Stern,
der hehr die Wogen durchhellt?

DIE DREI MÄDCHEN
Sieh, wie selig
im Glanze wir gleiten!
Willst du Banger
in ihm dich baden,
so schwimm' und schwelge mit uns!
Wallalalala leialalei!
Wallalalala leiajahei!

ALBERICH
Eurem Taucherspiele
nur taugte das Gold?
Mir gält' es dann wenig!

WOGLINDE
Des Goldes Schmuck
schmähte er nicht,
wüsste er all seine Wunder!

WELLGUNDE
Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der masslose Macht ihm verlieh'.

FLOSSHILDE
Der Vater sagt' es,
und uns befahl er,
klug zu hüten
den klaren Hort,
dass kein Falscher der Flut ihn entführe:
drum schweigt, ihr schwatzendes Heer!

WELLGUNDE
Du klügste Schwester,
verklagst du uns wohl?
Weisst du denn nicht,
wem nur allein
das Gold zu schmieden vergönnt?

WOGLINDE
Nur wer der Minne

che mai udisti dell'oro del Reno?

WELLGUNDE
Nulla sa l'elfe
dell'occhio dell'oro,
che dorme e veglia a vicenda?

WOGLINDE
Della, nel profondo dell'acqua,
voluttuosa stella,
che sovrana tra le onde riluce?

LE TRE FANCIULLE
Vedi come gioiose
nella luce guizziamo!
Vuoi tu, pauroso,
in quella immergerti,
nuota, gioisci con noi!
Wallalalala leialalei!
Wallalalala leiajahei!

ALBERICH
Al vostro gioco di nuotatrici
varrebbe l'oro soltanto?
Poco allora mi gioverebbe!

WOGLINDE
Dell'oro lo splendore
ei non sprezzerebbe,
se conoscesse tutte le sue meraviglie!

WELLGUNDE
Il retaggio del mondo
a sé conquisterebbe
chi con l'oro del Reno
foggiasse l'anello,
che gli desse smisurata potenza.

FLOSSHILDE
Il padre lo disse,
e a noi comandò
di custodire attente
il luminoso tesoro,
che nessun falso lo rapisca al flutto:
e però tacete, frotta ciarliera!

WELLGUNDE
O la più saggia tra le sorelle,
davvero ci accusi?
Non sai dunque,
a chi soltanto
l'oro sarà dato temprare?

WOGLINDE
Solo chi dell'amore

Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold.

WELLGUNDE
Wohl sicher sind wir
und sorgenfrei,
denn was nur lebt, will lieben,
meiden will keiner die Minne.

WOGLINDE
Am wenigsten er,
der lüsterne Alp;
vor Liebesgier
möcht' er vergeh'n!

FLOSSHILDE
Nicht fürcht' ich den,
wie ich ihn erfand:
seiner Minne Brunst
brannte fast mich.

WELLGUNDE
Ein Schwefelbrand
in der Wogen Schwall:
vor Zorn der Liebe
zischt er laut!

DIE DREI MÄDCHEN
Wallala! Wallaleialala!
Lieblichster Albe!
lachst du nicht auch?
In des Goldes Scheine
wie leuchtest du schön!
O komm', Lieblicher, lache mit uns!
Heiajaheia! heiajaheia!
Wallalalala leiajahei!
(Sie schwimmen lachend im Glanze auf und ab)

ALBERICH (*die Augen starr auf das Gold gerichtet, hat dem Geplauder der Schwestern wohl gelauscht*)
Der Welt Erbe
gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng' ich mir Lust?
(Furchtbar laut)
Spottet nur zu! –
der Niblung naht eurem Spiel!
(Wütend springt er nach dem mittleren Riff hinüber und klettert in grausiger Hast nach dessen Spitze

la potenza rinnega,
solo chi dell'amore
la gioia respinge,
costui solo la magia conquista
di costringere l'oro in anello.

WELLGUNDE
Sicure davvero noi siamo
e senza pensiero,
se tutto che vive vuol amare,
se nessuno l'amore vuole evitare.

WOGLINDE
E costui meno d'ogni altro,
l'elfe lascivo;
dalla lussuria,
per poco non muore.

FLOSSHILDE
Non già io lo temo,
come io l'ho trovato:
l'ardore del suo amore
per poco non m'ha bruciata.

WELLGUNDE
Sulfureo incendio
nel tumulto delle onde,
per l'ira d'amore
alto egli sibila!

LE TRE FANCIULLE
Wallala! Wallaleialala!
Soavissimo elfe!
Non sorridi anche tu?
Nella luce dell'oro
come bello riluci!
O vieni, caro, ridi con noi!
Heiajaheia! heiajaheia!
Wallalalala leiajahei!
(Nuotano su e giù, ridenti nello splendore)

ALBERICH (*fissi gli occhi sull'oro, ha prestato attentamente ascolto al cicaleccio delle sorelle*)
Il retaggio del mondo
a me, per te, potrei conquistare?
Se amore a me non conquisto,
che non abbia con astuzia a conquistarmi piacere?
(Terribilmente forte)
Continuate pure a schernirmi!...
Il Nibelungo al vostro gioco s'appressa!
(Furente si slancia su per lo scoglio di mezzo, arrampicandosi con rapidità spaventevole verso la sua

hinauf. – Die Mädchen fahren kreischend auseinander und tauchen nach verschiedenen Seiten hinauf)

DIE DREI MÄDCHEN
Heia! Heia! Heia! jahei!
Rettet euch!
Es raset der Alp:
in den Wassern sprüht's,
wohin er springt:
die Minne macht ihn verrückt!
(Sie lachen im tollsten Übermut)

ALBERICH (*gelangt mit einem letzten Satze zur Spitze*)
Bangt euch noch nicht?
So buhlt nun im Finstern,
feuchtes Gezücht!
(Er streckt die Hand nach dem Gold aus)
Das Licht lösch' ich euch aus,
entreisse dem Riff das Gold,
schmiede den rächenden Ring;
denn hör' es die Flut:
so verfluch' ich die Liebe!
(Er reisst mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe und stürzt damit hastig in die Tiefe, wo er schnell verschwindet. Dichte Nacht bricht plötzlich überall herein. Die Mädchen tauchen dem Räuber in die Tiefe nach)

FLOSSHILDE
Haltet den Räuber!

WELLGUNDE
Rettet das Gold!

WOGLINDE und WELLGUNDE
Hülfe! Hülfe!

DIE DREI MÄDCHEN
Weh'! Weh'!

(Die Flut fällt mit ihnen nach der Tiefe hinab. Aus dem untersten Grunde hört man Alberichs gellendes Hohngelächter. In dichtester Finsternis verschwinden die Riffe; die ganze Bühne ist von der Höhe bis zur Tiefe von schwarzem Wassergewoge erfüllt, das eine Zeitlang immer nach abwärts zu sinken scheint.[7] – Allmählich sind die Wogen in Gewölk

punta. – Le fanciulle si sperdono con stridi e risalgono verso la superficie in direzioni diverse)

LE TRE FANCIULLE
Heia! Heia! Heia! jahei!
Salvatevi!
L'elfe infuria;
sprizzano l'acque
dov'egli salta:
l'amore lo rende folle!
(Ridono con temeraria follia)

ALBERICH (*giungendo al vertice con un ultimo balzo*)
Ancora non temete?
Dameggiate dunque nel buio,
umida genia!
(Stendendo la mano verso l'oro)
Lo splendore io vi spengo,
allo scoglio l'oro rapisco,
l'anello della vendetta io tempro;
giacché l'onda lo oda:
io maledico l'amore!
(Strappa con terribile violenza l'oro dallo scoglio e rapido precipita con esso verso il fondo, dove subito scompare. Improvvisamente si diffonde una densa notte. Le fanciulle scendono precipitosamente verso il fondo, dietro il rapitore)

FLOSSHILDE
Fermate il ladro!

WELLGUNDE
Salvate l'oro!

WOGLINDE e WELLGUNDE
Aiuto! Aiuto!

LE TRE FANCIULLE
Guai! Guai!

(Le onde precipitano con loro verso il fondo. Dall'imo abisso s'intende lo stridulo riso di scherno di Alberich. Gli scogli scompaiono nella profondissima tenebra; l'intera scena si riempie da cima a fondo di nere ondate, che per un certo tempo sembrano affondare sempre più giù. – A poco per volta le onde si tramutano in una nuvolaglia, la quale, col so-

[7] Nel 1906, Karl Grunsky lodò in Wagner «l'arte più raffinata della transizione impercettibile» (*die feinste Kunst unmerklichen Überleitens*). Non aveva torto: lo stesso Wagner ostentava con orgoglio la sua abilità nel «mediare e legare intimamente tra loro [*Vermittelung und innige Verbindung*] tutti i momenti della transizione fra gli stati estremi» (come avrebbe scritto in una celebre lettera a Mathilde Wesendonck, datata 29 ottobre 1859). Una delle più celebrate espressioni di quest'arte sottile ci attende proprio qui, a cavallo tra prima e seconda scena del *Rheingold*, nell'interludio orchestrale che asseconda la trasformazione scenica dalla scura valle del Reno alle lu-

übergegangen, welches, als eine immer heller dämmernde Beleuchtung dahinter tritt, zu feinerem Nebel sich abklärt. – Als der Nebel in zarten Wolkchen sich gänzlich in der Höhe verliert, wird, im Tagesgrauen, eine freie Gegend auf Bergeshöhen sichtbar. Wotan und neben ihm Fricka, beide schlafend, liegen zur Seite auf blumigem Grunde)

praggiungere di una luce crepuscolare sempre più viva, si chiarisce in nebbia più fine. – Quando la nebbia si è interamente perduta verso l'alto in forma di tenui nuvolette, si rende visibile, nell'albore del giorno, una regione aperta su vette montane. Wotan, ed accanto a lui Fricka, ambedue nel sonno, giacciono da una parte sul suolo fiorito)

ZWEITE SZENE

Freie Gegend auf Bergeshöhen.

(Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht, zwischen diesem und dem Vordergrunde ist ein tiefes Tal, durch das der Rhein fliesst, anzunehmen. – Wotan und Fricka schlafend.[8] *– Die Burg ist ganz sichtbar geworden. Fricka erwacht; ihr Auge fällt auf die Burg)*

SCENA SECONDA

Regione libera su vette montane.

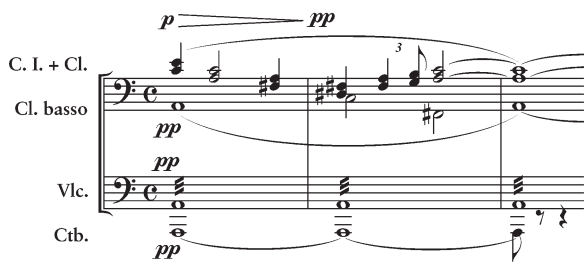
(Il giorno sorgente illumina con crescente splendore una rocca dai merli scintillanti, che si erge nello sfondo su una vetta rocciosa. Tra di essa e la parte anteriore della scena, è da supporre una valle profonda, a traverso la quale scorre il Reno. – Wotan e Fricka dormono. – La rocca è diventata in tutto visibile. Fricka si sveglia; il suo sguardo cade sulla rocca)

segue nota 7

minose vette montane che lo sovrastano. Si comincia con l'es. 9-Rinuncia all'amore, in un impasto di corno e corno inglese (*ausdrucksvoll*, «espressivo»). Poi lo stesso corno inglese si associa ai clarinetti nel disegno per terze della definitiva versione del motivo dell'Anello:

ESEMPIO 10: il motivo dell'ANELLO nella sua forma definitiva, durante la trasformazione scenica (82/2/1)

L'ANELLO



Nel contempo, le 'onde' tempestose dei violoncelli che infuriavano nel postludio dell'episodio 2 (cfr. nota 6) si placano, e si trasferiscono prima ai violini, poi a flauti ed arpa (quasi a mimare la fine nebbiolina descritta dalla didascalia). Soprattutto, l'es. 10-Anello viene condotto attraverso una sorprendente trasformazione (cfr. es. 11), gettando la sua ombra sulla scena che sta per aprirsi.

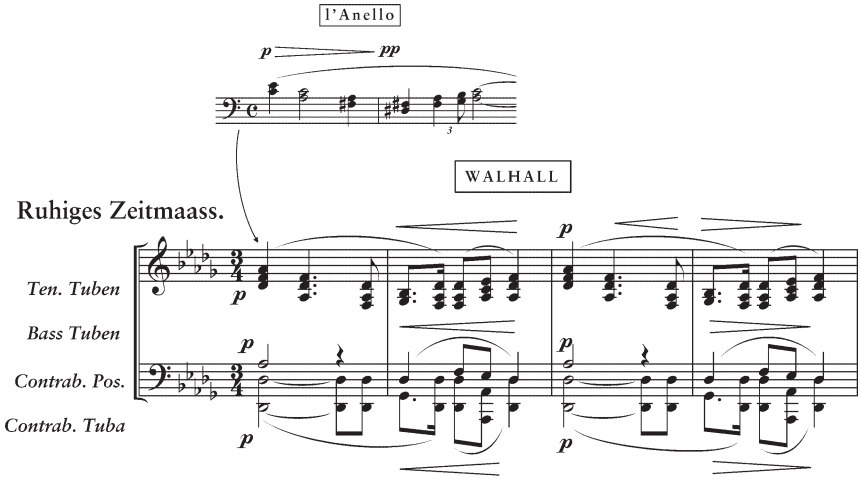
[8] Il terzo episodio del dramma (su cui si apre la nuova scena) è introdotto dalla solenne musica diatonica in Re♭ legata all'apparizione della rocca, con i suoi merli lucenti. Le tube wagneriane, con trombone e tuba contrabbassi, lo drappeggiano in una sonorità maestosa, che accentua lo stridente contrasto del nuovo motivo con la sua radice tematica (ossia l'es. 10-Anello):

FRICKA (*erschrocken*)
Wotan, Gemahl! erwache!
WOTAN (*fortträumend*)
Der Wonne seligen Saal
bewachen mir Tür und Tor:
  Mannes Ehre,
  ewige Macht,
ragen zu endlosem Ruhm!
FRICKA (*rüttelt ihn*)
  Auf, aus der Träume
  wonnigem Trug!
Erwache, Mann, und erwäge!
WOTAN (*erwacht und erhebt sich ein wenig; sein Auge wird so gleich vom Anblick der Burg gefesselt*)
Vollendet das ewige Werk!

FRICKA (*spaventata*)
Wotan, consorte! svegliati!
WOTAN (*continuando a sognare*)
La sala serena della voluttà
a me vegliano porte e portali:
  umano onore,
  potenza eterna,
salgono a sconfinata gloria!
FRICKA (*scuotendolo*)
  Su, dei sogni
  dal dolce inganno!
Svegliati, consorte e considera!
WOTAN (*si desta e s'alza un poco; il suo sguardo viene subito trattenuto dalla vista della rocca*)
Perfetta l'opera perenne!

segue nota 8

ESEMPIO 11: l'es. 10-Anello trasformato nel motivo del WALHALL in apertura della seconda scena (84/1/1)



Sulle prime, questa derivazione leitmotivica Anello-Walhall può sembrare enigmatica: cosa ha a che vedere lo strumento delle ambizioni sinistre di Alberich con il simbolo della regalità degli dei? Grazie alla musica, tuttavia, ci insinuiamo nel sogno dell'assopito Wotan, e afferriamo una verità centrale nel dramma del *Ring*: né più né meno dell'anello, la rocca è mezzo di «potenza eterna» e «sconfinata gloria», come il dio confesserà nel dormiveglia. Del resto, Wagner aveva spiegato già nelle paginette de *Il mito dei Nibelunghi, abbozzo per un dramma* (del 1848: da qui in poi MN) che anche «la stirpe degli dei [...] si espande verso il dominio universale», e che la funzione della rocca è appunto quella di consentire a Wotan «con sicurezza [di] amministrare e dominare il mondo». Il parallelo, oltretutto, si estende alla 'condizione d'accesso' dei due strumenti: sia nel caso dell'anello di Alberich che della dimora di Wotan, infatti, il prezzo pagato dal committente è il sacrificio dell'amore, come la scena mostrerà con crescente chiarezza. Nel *Walhall* 'musicale', insomma, è piantato il germe della sua stessa corruzione e rovina. In un breve recitativo, l'inquieta Fricka provoca poi a fatica il risveglio del consorte, restio ad abbandonare i suoi sogni di onore, potere e gloria (sottolineati in orchestra dalla citazione della parte terminale dell'interludio). La visione della rocca ultimata strappa a Wotan un arioso celebrativo («Vollendet das ewige Werk!»: «Perfetta l'opera perenne!»), che si svolge su una ripresa dell'es. 11-Walhall e chiude simmetricamente l'episodio.

Auf Berges Gipfel
die Götterburg;
prächtig prahlt
der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies,
stark und schön
steht er zur Schau;
hehrer, herrlicher Bau!

FRICKA

Nur Wonne schafft dir,[9]
was mich erschreckt?
Dich freut die Burg,
mir bangt es um Freia!
Achtloser, lass mich erinnern
des ausbedungenen Lohns!
Die Burg ist fertig,
verfallen das Pfand:
vergassest du, was du vergabst?

Sulla vetta del monte
la rocca degli dei;
superbo s'eleva
stupendo il castello!
Come nel sogno io lo sostenni,
come il mio volere lo volle,
solido, splendido,
s'erge allo sguardo;
augusto, magnifico castello!

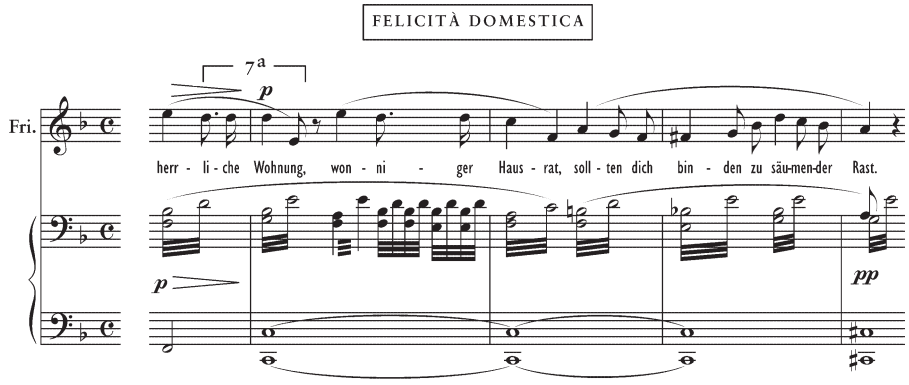
FRICKA

Voluttà soltanto ti crea
quel che mi spaventa?
Se a te piace la rocca,
a me angoscia la sorte di Freia!
Spensierato, lascia ch'io ti ricordi
del pattuito compenso!
Finita è la rocca,
scaduto il pegno:
hai dimenticato quel che promettesti?

---

[9] Per nulla impressionata, Fricka impegna il marito in un confronto puntuale e senza sconti. I coniugi danno vita a un episodio (il quarto della partitura) mosso e in stile recitativo, che omaggia – nella declamazione vocale e in certa gestualità orchestrale – le convenzioni operistiche, ma che nel contempo è farcito di reminiscenze o anticipazioni (*Ahnungen*, 'presentimenti', 'presagi', le chiamava lo stesso Wagner) di importante materiale tematico. A proposito di queste ultime, il riferimento della coppia ai costruttori della rocca provoca un accenno nei timpani al ritmo del motivo dei Giganti (cfr. es. 14), mentre le robuste le scale discendenti che si moltiplicano nei bassi sono forme del *Leitmotiv* della Lancia di Wotan, oggetto-simbolo della volontà del dio (cfr. es. 17). L'insinuazione sorniona di Wotan sulle ragioni che avevano indotto Fricka a sollecitare la costruzione del palazzo scatena ad un certo punto la svolta temporanea verso l'arioso, al quale partecipano entrambi. Qui è Fricka a gettare nella mischia una languida melodia, caratterizzata da un salto discendente di settima che segna molti temi 'amorosi' di Wagner, dal motivo dello sguardo (*Blickmotiv*) del *Tristan* a quelli della glorificazione di Brünnhilde e di Brünnhilde come donna mortale nel *Ring*:

ESEMPIO 12: il motivo della FELICITÀ DOMESTICA nel canto di Fricka (93/2/2)



Il rimprovero verso chi (come Wotan) sprezza amore e valore della donna («Liebe und Weibes Wert») spinge in ultimo Fricka a una variante dell'es. 9-Rinuncia all'amore che avrà una discreta fortuna nel *Ring* (cfr. es. 19).

WOTAN
Wohl dünkt mich's, was sie bedangen,
die dort die Burg mir gebaut;
durch Vertrag zähmt' ich
ihr trotzig Gezücht,
dass sie die hehre
Halle mir schüfen;
die steht nun, dank den Starken: –
um den Sold sorge dich nicht.

FRICKA
O lachend frevelnder Leichtsinn!
Liebelosester Frohmut!
Wusst' ich um euren Vertrag,
dem Truge hätt' ich gewehrt;
doch mutig entferntet
ihr Männer die Frauen,
um taub und ruhig vor uns,
allein mit den Riesen zu tagen:
so ohne Scham
verschenktet ihr Frechen
Freia, mein holdes Geschwister,
froh des Schächergewerbs!
Was ist euch Harten
doch heilig und wert,
giert ihr Männer nach Macht!

WOTAN (*ruhig*)
Gleiche Gier
war Fricka wohl fremd,
als selbst um den Bau sie mich bat?

FRICKA
Um des Gatten Treue besorgt,
muss traurig ich wohl sinnen,
wie an mich er zu fesseln,
zieht's in die Ferne ihn fort:
herrliche Wohnung,
wonniger Hausrat
sollten dich binden
zu säumender Rast.
Doch du bei dem Wohnbau sannst
auf Wehr und Wall allein;
Herrschaft und Macht
soll er dir mehren;
nur rastlosern Sturm zu erregen,
erstand dir die ragende Burg.

WOTAN (*lächelnd*)
Wolltest du Frau

WOTAN
Bene mi rimembro di quel che coloro imposero,
i quali colà m'han costruita la rocca:
con patto io costrinsi
la loro riluttante schiatta,
che a me la divina
dimora ergessero;
finita ora ell'è, grazie a quei forti:...
del compenso non t'impensierire.

FRICKA
O ridente delittuosa leggerezza!
O serenità senz'ombra d'amore!
Se sapevo del vostro contratto,
avrei impedito l'inganno;
ma coraggiosamente allontanaste
voi, uomini, le donne,
per sordi e sicuri di noi,
soli insieme coi giganti convenire:
così senza vergogna
faceste getto, spudorati,
di Freia la mia dolce sorella,
lieti del traffico vile!
Che cosa è a voi, crudi,
mai sacro e santo,
se, uomini, aspirate a potenza!

WOTAN (*tranquillo*)
Simile brama
era a Fricka lontana,
quando ella stessa mi pregò per il castello?

FRICKA
Inquieta per la fedeltà del consorte,
triste debbo pure pensare
come a me legarlo,
se alcun che lo tragga lontano:
superba dimora,
molli suppellettili,
dovrebbero stringerti
a riposante indugio.
Ma tu nella dimora non pensasti,
che a baluardi e bastioni.
Signoria e potenza
dovrà crescerti;
solo per più durevole procella suscitare,
a te sorse la rocca superba.

WOTAN (*sorridendo*)
Se tu volesti, o donna,

in der Feste mich fangen,
mir Gotte musst du schon gönnen,
dass, in der Burg
gebunden, ich mir
von aussen gewinne die Welt.
Wandel und Wechsel
liebt, wer lebt;
das Spiel drum kann ich nicht sparen!

FRICKA
Liebeloser,
leidigster Mann!
Um der Macht und Herrschaft
müssigen Tand
verspielst du in lästerndem Spott
Liebe und Weibes Wert?

WOTAN (*ernst*)
Um dich zum Weib zu gewinnen,
mein eines Auge
setzt' ich werbend daran;
wie törig tadelst du jetzt!
Ehr' ich die Frauen
doch mehr als dich freut;
und Freia, die gute,
geb' ich nicht auf;
nie sann dies ernstlich mein Sinn.

FRICKA (*mit ängstlicher Spannung in die Szene blikkend*)[10]
So schirme sie jetzt:
in schutzloser Angst
läuft sie nach Hülfe dort her!

chiudermi nella fortezza,
bene a me, dio, devi pure concedere
che, nella fortezza
preso, a me io
il mondo fuori conquisti.
Mutamento e vicenda
vuole chi vive;
e però al gioco io non posso sottrarmi!

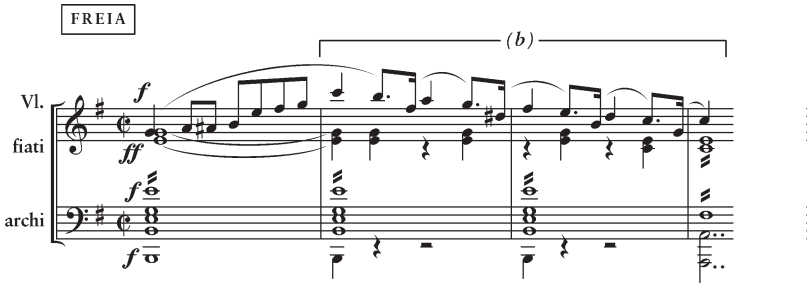
FRICKA
O senz'amore,
uomo tristissimo!
Del potere e della signoria
per l'oziosa vanità,
fai getto in gioco infame
dell'amore e del valore d'una donna?

WOTAN (*serio*)
Per conquistarti mia donna,
uno dei miei occhi
al mio aspirare misi per posta:
come follemente tu ora biasimi!
Onoro le donne
certo più che non ti piaccia;
a Freia, la buona,
io non rinunzio;
mai sul serio questo pensò il mio pensiero.

FRICKA (*guardando con angosciosa tensione verso la scena*)
Dunque a lei fa schermo;
angosciata, indifesa,
per aiuto verso di noi ella corre.

---

[10] Una brusca accelerazione del tempo musicale (*Ziemlich lebhaft*, «alquanto vivace») ci precipita nell'episodio successivo (n. 5), dove ci attende l'esposizione del motivo associato alla dea Freia, in «fuga precipitosa» dai giganti, che tornerà a chiudere simmetricamente l'episodio. L'animata melodia nel *forte* di tutti i violini circoscrive la triade di tonica della tonalità di mi (Mi-Sol-Si), drammaticamente sospesa su un pedale di dominante (Si):
ESEMPIO 13: Il motivo di FREIA al suo debutto orchestrale (*96/1/3*)



FREIA (*tritt, wie in hastiger Flucht auf*)
Hilf mir, Schwester!
Schütze mich, Schwäher!
Vom Felsen drüben
drohte mir Fasolt,
mich Holde käm' er zu holen.

WOTAN
Lass ihn droh'n!
Sahst du nicht Loge?

FRICKA
Dass am liebsten du immer
dem Listigen traust!
Viel Schlimmes schuf er uns schon,
doch stets bestrickt er dich wieder.

WOTAN
Wo freier Mut frommt,
allein frag' ich nach keinem.
Doch des Feindes Neid
zum Nutz sich fügen,
lehrt nur Schlauheit und List,
wie Loge verschlagen sie übt.
Der zum Vertrage mir riet,
versprach mir, Freia zu lösen:
auf ihn verlass' ich mich nun.

FRICKA
Und er lässt dich allein!
Dort schreiten rasch
die Riesen heran:
wo harrt dein schlauer Gehülf'?

FREIA
Wo harren meine Brüder,
dass Hilfe sie brächten,
da mein Schwäher die Schwache verschenkt?
Zu Hilfe, Donner!
Hieher, hieher!
Rette Freia, mein Froh!

FRICKA
Die in bösem Bund dich verrieten,
sie alle bergen sich nun!

FREIA (*entrando come in precipitosa fuga*)
Aiutami, sorella!
Cognato, proteggimi!
Dalla roccia là di fronte,
Fasolt m'ha minacciato
me, la dolce, di venire a prendere.

WOTAN
Lascialo minacciare!
Non hai visto Loge?

FRICKA
Come sempre di preferenza
all'infido t'affidi!
Assai male già ci ha fatto,
pur sempre nuovamente t'irretisce.

WOTAN
Dove giovi aperto coraggio,
solo, non chiedo d'alcuno.
Ma del nemico l'invidia
a volgere in profitto,
astuzia soltanto e scaltrezza insegnano,
come l'avveduto Loge le usa.
Egli che al patto mi consigliò,
di liberar Freia mi promise:
su di lui ora io conto.

FRICKA
Ed egli solo ti lascia!
Là rapidi avanzano
verso noi i giganti:
dove attende il tuo scaltro aiutatore?

FREIA
Dove tardano i miei fratelli,
a portarmi aiuto,
da poi che mio cognato di me debole fa getto?
Aiuto, Donner!
A me, a me!
Salva Freia, mio Froh!

FRICKA
Coloro che in maligna lega ti tradirono,
ora si nascondon tutti!

---

segue nota 10

Il *tremolo* degli archi e il contrattempo dei fiati contribuiscono a questo *Leitmotiv* angoloso e dolente, destinato (soprattutto nel suo segmento *b*) a importanti sviluppi nel corso del *Ring*. Del resto, «Freia, la dolce [*die Holde*]» ha l'ingrato compito di personificare l'amore: forza che – nel mondo delle macchinazioni di Wotan e di Alberich – viene negata, calpestata e deprezzata al rango di merce di scambio.

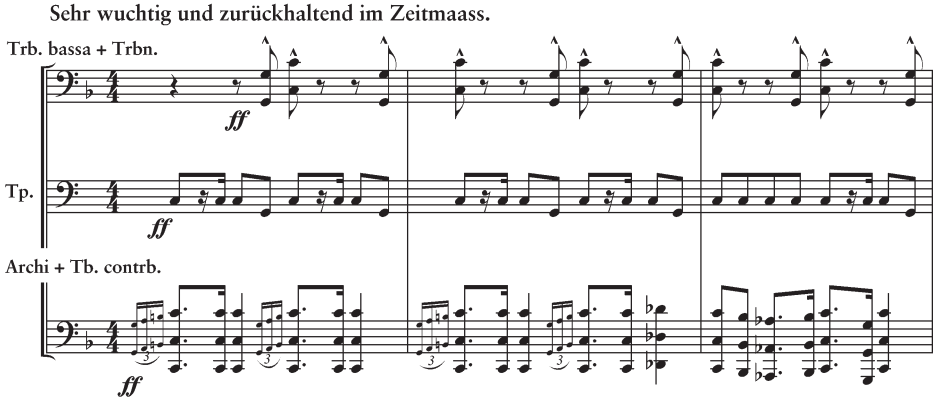
(Fasolt und Fafner, beide in riesiger Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet, treten auf)[11]

(Entrano Fasolt e Fafner, ambedue in figura di giganti, armati di forti randelli)

[11] Il rozzo *Leitmotiv* dei giganti si abbatte con l'impeto di un 'randello musicale' (*Sehr wuchtig*, «molto pesante») sulla cadenza in mi del precedente episodio, deragliandola verso il fa:

ESEMPIO 14: il motivo in *fortissimo* dei GIGANTI (99/1/5)

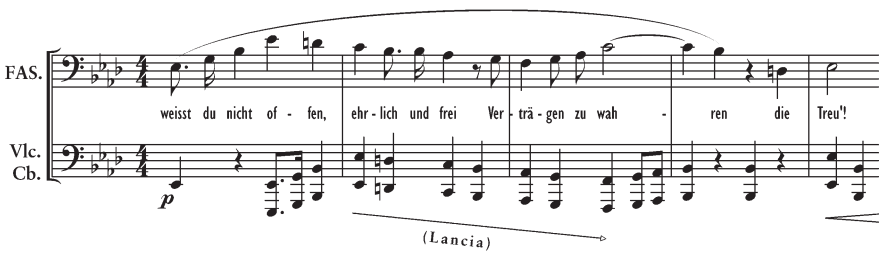
I GIGANTI



È un tema nel registro grave, ritmico ed elementare, esposto su due ottave dalla massa degli archi, scandito dalle quarte dei timpani e rinforzato dagli accenti degli ottoni: perfetto ritratto dei giganti, esseri «primevi, tracotanti e violenti», dotati di «immensa forza» e di «semplice furberia» (MN). L'episodio 6 è strutturato come una serie di quattro assoli di Fasolt (tre) e Fafner (uno), che si alternano ai recitativi modulanti nei quali Wotan controbatte le affermazioni dei giganti. Nel secondo assolo, Fasolt mette il dito nella piaga di Wotan: l'effettiva libertà del suo volere. Come si legge infatti in MN, «con grande impegno, gli dèi misero ordine [*ordneten*] nel mondo, ne unirono [*banden*] gli elementi per mezzo di leggi sagge»: la volontà di Wotan 'ordina' dunque il mondo tramite leggi (accordi, intese, contratti). Che però si capovolgono in «vincoli» (*Bande*) onerosi per la volontà stessa del dio. L'idea di una 'volontà vincolata' è resa musicalmente con un canone, basato sul profilo scalare della Lancia di Wotan (cfr. es. 17). Il canone è infatti una regola musicale vincolante, che prevede la combinazione di una linea melodica con se stessa:

ESEMPIO 15: il motivo (in canone) del PATTO con i giganti, derivato dal motivo dell'es. 17-Lancia (103/3/3)

IL PATTO



Il terzo e ultimo assolo di Fasolt («Die ihr durch Schönheit herrscht»: «Voi che per la bellezza dominate») è insieme un atto d'accusa contro la follia del pegno offerto da Wotan, e un appassionato inno alla grazia femminile; qui il segmento *b* dell'es. 13-Freia viene decontratto e diventa una struggente effusione melodica, nel canto e

FASOLT
Sanft schloss
Schlaf dein Aug';
wir beide bauten
Schlummers bar die Burg.
Mächt'ger Müh'
müde nie,
stauten starke
Stein' wir auf;
steiler Turm,
Tür und Tor,
deckt und schliesst
im schlanken Schloss den Saal.
(Auf die Burg deutend)
Dort steht's,
was wir stemmten,
schimmernd hell,
bescheint's der Tag:
zieh nun ein,
uns zahl' den Lohn!

WOTAN
Nennt, Leute, den Lohn:
was dünkt euch zu bedingen?

FASOLT
Bedungen ist,
was tauglich uns dünkt:
gemahnt es dich so matt?
Freia, die Holde,
Holda, die Freie,
vertragen ist's,
sie tragen wir heim.

WOTAN (*schnell*)
Seid ihr bei Trost
mit eurem Vertrag?

FASOLT
Soave serrò
il sonno il tuo occhio;
noi due costruimmo
senza sonno il castello.
Della forte fatica
mai faticati,
massicci ammassammo
noi massi;
erta torre,
porte e portali,
coprono e chiudono
nell'agile castello la sala.
(Accennando alla rocca)
Ecco là,
quel che noi consolidammo,
chiaro scintillante
lo illumina il giorno:
entraci dunque,
e paga il compenso!

WOTAN
Dite, gente, il compenso:
che vi sembra esservi dovuto?

FASOLT
Pattuito è,
quel che a noi giova:
così debole la memoria?
Freia, la dolce,
Holda, la libera,
è concordato,
noi la portiamo a casa.

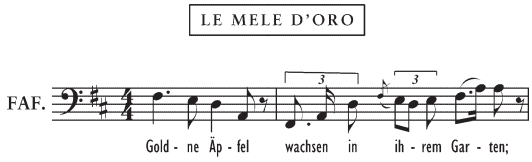
WOTAN (*rapido*)
Vi dà volta il cervello
col vostro patto?

---

segue nota 11

nel timbro dell'oboe intrecciati («ein Weib zu gewinnen»: «una donna per conquistare»). L'idealismo di questa sognante oasi lirica stona decisamente con il clima di questa vigilia del *Ring* – e non a caso Fasolt non ne vedrà la fine. Più pragmatico – fin da queste battute – Fafner, che nel suo unico assolo (ben 'piantato per terra' da corni e timpani) ricorda al fratello l'unico reale valore di Freia – le mele dell'eterna gioventù che essa sola può garantire agli altri dei:

ESEMPIO 16: il motivo delle MELE D'ORO intonato *sottovoce* da Fafner (106/3/4)



Denkt auf andern Dank:
Freia ist mir nicht feil!
FASOLT (*steht, in höchster Bestürzung, eine Weile sprachlos*)
Was sagst du? Ha!
Sinnst du Verrat?
Verrat am Vertrag?
Die dein Speer birgt,
sind sie dir Spiel,
des berat'nen Bundes Runen?
FAFNER (*höhnisch*)
Getreu'ster Bruder,
merkst du Tropf nun Betrug?
FASOLT
Lichtsohn du,
leicht gefügter!
hör' und hüte dich:
Verträgen halte Treu'!
Was du bist,
bist du nur durch Verträge;
bedungen ist,
wohl bedacht deine Macht.
Bist weiser du
als witzig wir sind,
bandest uns Freie
zum Frieden du:
all deinem Wissen fluch' ich,
fliehe weit deinen Frieden,
weisst du nicht offen,
ehrlich und frei
Verträgen zu wahren die Treu'! –
Ein dummer Riese
rät dir das:
du Weiser, wiss' es von ihm!
WOTAN
Wie schlau für Ernst du achtest,
was wir zum Scherz nur beschlossen!
Die liebliche Göttin,
licht und leicht,
was taugt euch Tölpeln ihr Reiz?
FASOLT
Höhnst du uns?
Ha, wie unrecht!
Die ihr durch Schönheit herrscht,
schimmernd hehres Geschlecht,
wie törig strebt ihr
nach Türmen von Stein,

Pensate ad altro compenso:
da me non si vende Freia!
FASOLT (*nella massima stupefazione rimane un certo tempo senza parola*)
Che dici? Ah!
Tradimento pensi?
Tradimento al contratto?
Quel che la tua lancia chiude,
sono forse un gioco,
le rune del pattuito patto?
FAFNER (*sarcastico*)
O troppo leale fratello,
t'avvedi, alfine, sciocco, dell'inganno?
FASOLT
O figlio della luce,
leggero agli impegni!
Ascolta e guardati;
tieni fede ai patti!
Quel che tu sei,
sei solo per patti;
condizionato è,
ben considerato, il tuo potere.
Se tu sei più saggio
che noi non siamo astuti,
e legasti noi liberi
tu alla pace:
tutto il tuo sapere io maledico,
la tua pace lunge io fuggo,
se aperto non sai
libero ed onesto
ai patti la fede serbare!...
Un gigante stupido
questo ti consiglia;
tu, saggio, sappilo da lui!
WOTAN
Come astuto prendi sul serio
quel che concordammo solo per scherzo!
La dea leggiadra
lieve, lucente,
che giova a voi, balordi, la sua grazia?
FASOLT
Ti fai beffa di noi?
Ah! come a torto!
Voi che per la bellezza dominate,
luminosa nobile schiatta,
come follemente aspirate
a torri di pietra,

setzt um Burg und Saal
Weibes Wonne zum Pfand!
Wir Plumpen plagen uns
schwitzend mit schwieliger Hand,
ein Weib zu gewinnen,
das wonnig und mild
bei uns Armen wohne;
und verkehrt nennst du den Kauf?

FAFNER
Schweig' dein faules Schwatzen,
Gewinn werben wir nicht:
Freias Haft
hilft wenig,
doch viel gilt's,
den Göttern sie zu entreissen.
(Leise)
Goldene Äpfel
wachsen in ihrem Garten;
sie allein
weiss die Äpfel zu pflegen;
der Frucht Genuss
frommt ihren Sippen
zu ewig nie
alternder Jugend:
siech und bleich
doch sinkt ihre Blüte,
alt und schwach
schwinden sie hin,
müssen Freia sie missen.
(Grob)
Ihrer Mitte drum sei sie entführt!

WOTAN (*für sich*)
Loge säumt zu lang!

FASOLT
Schlicht gib nun Bescheid!

WOTAN
Sinnt auf andern Sold!

FASOLT
Kein andrer: Freia allein!

FAFNER
Du da! folg' uns fort!

(Fafner und Fasolt dringen auf Freia zu. Froh und Donner kommen eilig)[12]

mettendo per rocca e per sala
la gioia d'una donna in posta!
Noi goffi ci diamo tormento
sudando con mano callosa,
una donna per conquistare,
la quale mite, voluttuosa,
con noi, poveri, abiti:
e voi dite mal fatta la compra?

FAFNER
Cessa il tuo vano ciarlare,
compenso non nelle nozze cerchiamo:
di Freia la presa
poco giova;
molto invece giova
di strapparla agli dei.
(Sommesso)
Aurei pomi
crescono nel suo giardino,
ella soltanto
quei pomi sa coltivare;
il gustare del frutto
porta ai suoi congiunti
un'eterna mai
invecchiante giovinezza:
consunto, pallido
appassirà invece il loro fiore,
vecchi, prostrati,
via spariranno,
se Freia dovrà loro mancare.
(Rude)
E però sia rapita di mezzo a loro!

WOTAN (*tra sé*)
Troppo indugia Loge!

FASOLT
Schietto a noi ora rispondi!

WOTAN
Pensate ad altro compenso!

FASOLT
Nessun altro: Freia soltanto!

FAFNER
Tu, costà! seguici!

(Fafner e Fasolt si slanciano verso Freia. Froh e Donner accorrono in fretta)

---

[12] L'intervento di Froh (episodio 7) è salutato in orchestra da una versione baldanzosa nei fiati dell'es. 16-Mele d'oro, che in verità sembra un poco a mal partito con la brutalità musicale dell'es. 14-Giganti, che circola mi-

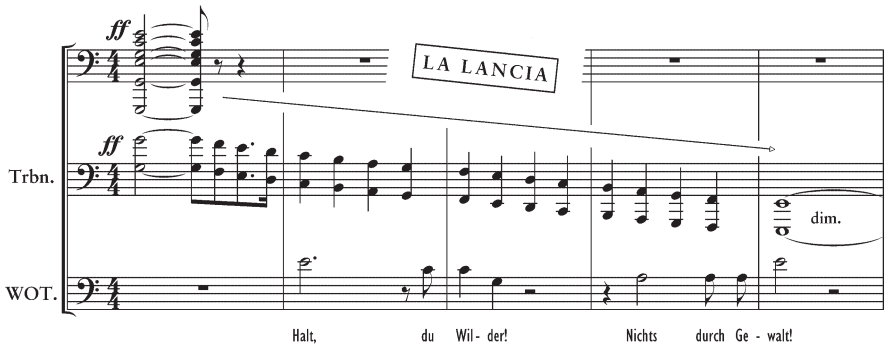
FREIA (*fliehend*)
Helft! Helft, vor den Harten!
FROH (*Freia in seine Arme fassend*)
Zu mir, Freia!
(Zu Fafner)
Meide sie, Frecher!
Froh schützt die Schöne.
DONNER (*sich vor die beiden Riesen stellend*)
Fasolt und Fafner,
fühltet ihr schon
meines Hammers harten Schlag?
FAFNER
Was soll das Drohn?
FASOLT
Was dringst du her?
Kampf kiesten wir nicht,
verlangen nur unsern Lohn.
DONNER
Schon oft zahlt' ich
Riesen den Zoll.
Kommt her, des Lohnes Last
wäg' ich mit gutem Gewicht!
(Er schwingt den Hammer)
WOTAN (*seinen Speer zwischen die Streitenden ausstreckend*)
Halt, du Wilder!

FREIA (*fuggendo*)
Aiutatemi! Aiutatemi contro quei crudi!
FROH (*stringendo Freia fra le sue braccia*)
A me, Freia!
(A Fafner)
Lasciala, tracotante!
Froh protegge la bella.
DONNER (*piantandosi avanti ai due giganti*)
Fasolt e Fafner,
provaste voi già
il duro colpo del mio martello?
FAFNER
A che cotesto minacciare?
FASOLT
A che il tuo incalzare?
Contesa non cercammo,
vogliamo solo il compenso nostro.
DONNER
Spesso già io pagai
tributo ai giganti.
Venite, il peso del compenso
peserò con buon peso!
(Brandisce il martello)
WOTAN (*interponendo la lancia fra i contendenti*)
Fermati, selvaggio!

segue nota 12

naccioso in orchestra. Per fortuna è supportato dal martello (musicalmente ben più energico!) di Donner. Lo scontro viene scongiurato da Wotan con una poderosa versione definitiva del *Leitmotiv* scalare della Lancia, nella quale Wagner riversa finalmente tutta la forza che aveva abilmente trattenuto fino a questo momento. Come ci ricorda Luca Zoppelli, il simbolo musicale della volontà di Wotan è *iconico*: «visto sulla carta, sembra illustrare la lancia stessa in posizione inclinata, con la punta verso il suolo» (in *Richard Wagner, Die Walküre*, «La Fenice prima dell'Opera», 2005-2006/2, p. 18):

ESEMPIO 17: la forma definitiva del motivo iconico della LANCIA nella famiglia dei tromboni (111/1/1)



Nichts durch Gewalt!
Verträge schützt
meines Speeres Schaft:
spar' deines Hammers Heft!

FREIA
Wehe! Wehe!
Wotan verlässt mich!

FRICKA
Begreif' ich dich noch,
grausamer Mann?

WOTAN (*wendet sich ab und sieht Loge kommen*)[13]
Endlich Loge!
Eiltest du so,

Niente con la violenza!
I patti protegge
l'asta della mia lancia:
risparmia l'impugnatura del tuo martello!

FREIA
Guai! Guai!
Wotan mi abbandona!

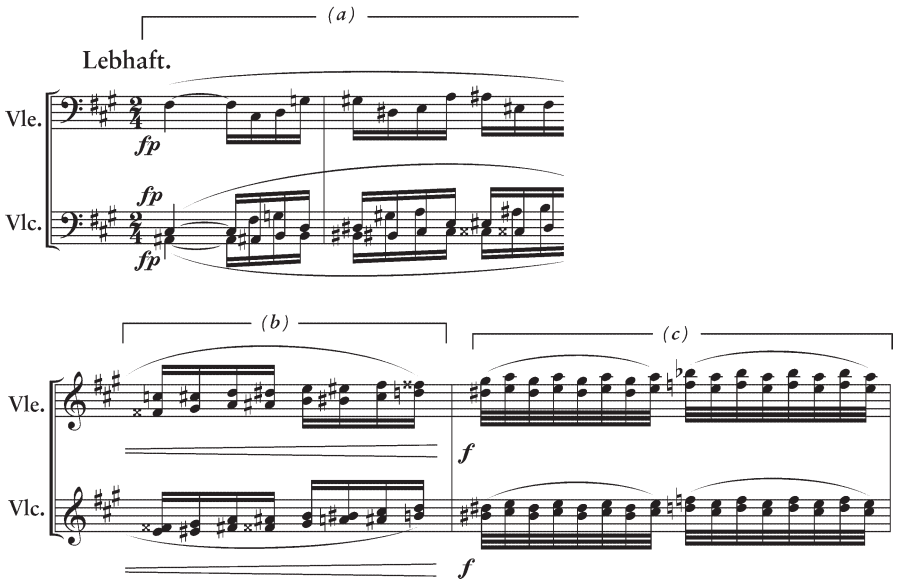
FRICKA
Ti comprendo io ancora,
uomo crudele?

WOTAN (*si volta e vede Loge avvicinarsi*)
Loge, finalmente!
Così ti sei affrettato

[13] L'episodio 8 è musicalmente egemonizzato dalla figura di Loge, e dalla sua natura di dio/demone del fuoco. Natura che spetta interamente all'orchestra enfatizzare, visto che – ed è circostanza spesso dimenticata – nei versi e nelle didascalie non c'è menzione di questa caratteristica (che Wagner decise a poema ultimato). Lo spazio tonale di Loge è il Fa♯: tonalità a massima distanza (di tritono) da quella di Do (cfr. es. 7-Oro), tanto quanto lo scaltro e ambiguo dio del fuoco è lontano dalla schietta innocenza dell'oro del Reno. I quattro segmenti tematici legati a Loge si prestano a usi separati ma posseggono tutti l'instabilità e l'irrequietezza della fiamma, a partire dal loro scintillante cromatismo (che li oppone alla musica d'acqua degli ess. 2-4): scale cromatiche di accordi di terza e sesta, cui gli scambi di viole e violoncelli donano una particolare mobilità interna (*a*), e che possono farsi molto veloci (*b*), fino a bloccarsi in oscillazioni rapidissime (*c*); infine, una pungente successione accordale dei legni, animata dai guizzi dei violini (*d*: è il segmento del cosiddetto 'fuoco magico').

ESEMPIO 18: i quattro segmenti del motivo di LOGE (112/1/5)

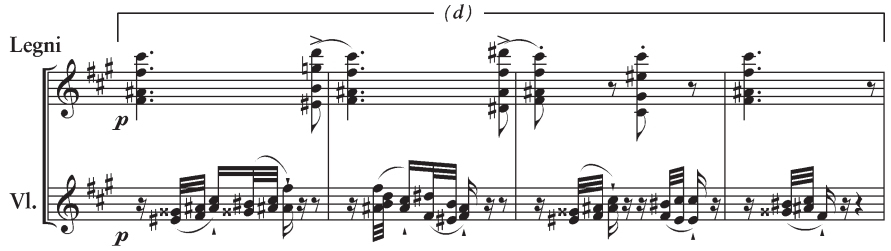
LOGE



den du geschlossen,
den schlimmen Handel zu schlichten?
LOGE (*ist im Hintergrunde aus dem Tale heraufgestiegen*)
Wie? Welchen Handel
hätt' ich geschlossen?
Wohl was mit den Riesen
dort im Rate du dangst?
In Tiefen und Höhen
treibt mich mein Hang:
Haus und Herd
behagt mir nicht.
Donner und Froh,
die denken an Dach und Fach,
wollen sie frei'n,
ein Haus muss sie erfreu'n.
Ein stolzer Saal,
ein starkes Schloss,
danach stand Wotans Wunsch.
Haus und Hof,
Saal und Schloss,
die selige Burg,
sie steht nun fest gebaut.
Das Prachtgemäuer
prüft' ich selbst,
ob alles fest,
forscht' ich genau:
Fasolt und Fafner
fand ich bewährt:
kein Stein wankt in Gestemm'.
Nicht müssig war ich,
wie mancher hier;
der lügt, wer lässig mich schilt!
WOTAN
Arglistig
weichst du mir aus:

quel che tu stringesti
grosso groviglio a dipanare?
LOGE (*che è salito su dalla valle nello sfondo*)
Come? Quale groviglio
avrei io stretto?
Certo quel che coi giganti
in conciliabolo colà mercanteggiasti?
Nell'alto e nel profondo
l'impulso mio mi spinge:
casa e focolare
non mi piacciono.
Donner e Froh,
loro, a tetto e nido pensano,
se vogliono sposare,
una casa deve loro piacere.
Una sala superba,
un massiccio maniero,
a questo mirava il desiderio di Wotan.
Casa e corte,
sala e castello,
la rocca serena
s'erge ora salda costrutta.
Le splendide mura
provai io stesso,
se tutto saldo [fosse]
accorto indagai:
Fasolt e Fafner
trovai buoni alla prova:
non una pietra vacilla nella costruzione.
Non fui ozioso,
come qualcuno qui;
mente colui che pigro mi biasima!
WOTAN
Frodolento
mi sfuggi:

segue nota 13



mich zu betrügen
hüte in Treuen dich wohl!
Von allen Göttern
dein einz'ger Freund,
nahm ich dich auf
in der übel trauenden Tross. –
Nun red' und rate klug!
Da einst die Bauer der Burg
zum Dank Freia bedangen,
du weisst, nicht anders
willigt' ich ein,
als weil auf Pflicht du gelobtest,
zu lösen das hehre Pfand.

LOGE
Mit höchster Sorge
drauf zu sinnen,
wie es zu lösen,
das hab' ich gelobt.
Doch, dass ich fände,
was nie sich fügt,
was nie gelingt, –
wie liess sich das wohl geloben?

FRICKA (*zu Wotan*)
Sieh, welch trugvollem
Schelm du getraut!

FROH
Loge heisst du,
doch nenn' ich dich Lüge!

DONNER
Verfluchte Lohe,
dich lösch' ich aus!
(Donner holt auf Loge aus)

LOGE
Ihre Schmach zu decken,
schmähen mich Dumme!
(Wotan tritt dazwischen)

WOTAN
In Frieden lasst mir den Freund!
Nicht kennt ihr Loges Kunst:
reicher wiegt
seines Rates Wert,
zahlt er zögernd ihn aus.

FAFNER
Nichts gezögert!
rasch gezahlt!

di mancarmi di fede,
affé, guardati bene!
Di tutti gli dei
tuo unico amico,
io ti accolsi
nella diffidente adunata…
Parla ora e saggio consiglia!
Da poi che un giorno i costruttori del castello
per compenso imposero Freia,
tu sai, non per altro
io consentii,
se non perché giurasti dover tuo,
di riscattare la nobile posta.

LOGE
Con ogni premura
di pensarvi su,
come liberarla,
questo ho giurato.
Ma di trovare
quel che non esiste,
quel che non è possibile…
come si poteva mai questo giurare?

FRICKA (*a Wotan*)
Vedi, di quale traditore
furfante ti sei fidato!

FROH
Loge ti chiami,
ma bugia io ti chiamo!

DONNER
Vampa maledetta,
io ti smorzo!
(Donner brandisce [il martello] verso Loge)

LOGE
Per coprir loro vergogna,
mi svergognano gli stupidi!
(Wotan si frammette)

WOTAN
In pace lasciatemi l'amico!
L'arte di Loge non sapete:
più alto vale
del suo consiglio il valore,
se con ritardo lo dispensa.

FAFNER
Nessun ritardo!
Pagamento pronto!

FASOLT
Lang währt's mit dem Lohn!
(Wotan wendet sich hart zu Loge)
WOTAN (*drängend*)
Jetzt hör', Störrischer!
Halte Stich!
Wo schweiftest du hin und her?
LOGE
Immer ist Undank[14]
Loges Lohn!
Für dich nur besorgt,
sah ich mich um,
durchstöbert' im Sturm
alle Winkel der Welt,
Ersatz für Freia zu suchen,
wie er den Riesen wohl recht.
Umsonst sucht' ich,
und sehe nun wohl:
in der Welten Ring
nichts ist so reich,
als Ersatz zu muten dem Mann
für Weibes Wonne und Werth!
(Alle geraten in Erstaunen und verschiedenartige Betroffenheit)
So weit Leben und Weben,
in Wasser, Erd' und Luft,
viel frug ich,

FASOLT
Va per le lunghe il pagamento!
(Wotan si volge a Loge duramente)
WOTAN (*incalzando*)
Ora odi, testardo!
Sostieni la prova!
Dove vagasti qua e là?
LOGE
Sempre ingratitudine
[è] di Loge il compenso!
Di te sol curante,
mi guardai attorno,
frugai con volo di procella
ogni angolo del mondo,
alla ricerca d'un equivalente di Freia,
che appagasse i giganti.
Invano cercai,
ed ora ben vedo:
nel cerchio del mondo
niente è così ricco,
da valere come compenso all'uomo,
per il valore e la voluttà della donna!
(Tutti fan meraviglia e si mostrano variamente stupiti)
Ovunque s'intesse la vita,
nell'acqua, sulla terra, per l'aria,
molto io domandai,

---

[14] Giunti all'episodio 9 del dramma, il 'tessuto' (*Gewebe*) di segni musicali (i cosiddetti *Leitmotive*) è divenuto ormai sufficientemente denso perché sia impossibile, qui, continuarne a seguire uno ad uno i fili – il lettore integrerà via via l'analisi sulla base del repertorio di motivi che gli abbiamo fornito, e che continueremo ad espandere. Ciò accade nel lungo racconto di Loge, che da solo rappresenta la prima metà dell'episodio (completato dalle reazioni degli astanti alle sue parole): un intreccio di *Leitmotive* ben noti, condito da qualche anticipazione di altri *Leitmotive*. Ben nota, peraltro, è anche parte di questa narrazione, che ci informa di qualcosa che in realtà conosciamo benissimo: il furto dell'oro da parte di Alberich. 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 il 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* (né la sua stessa genesi, come scrivevo in *Richard Wagner, Götterdämmerung*, «La Fenice prima dell'Opera», 2009/5, p. 27) 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 esperienze». Nel racconto di Loge, peraltro, il furto dell'oro è una narrazione (delle figlie del Reno) *dentro* un'altra narrazione (quella di Loge agli dei e ai giganti): una narrazione, dunque, di secondo grado. Nell'articolare l'episodio, un *refrain* testuale/musicale di un certo peso è rappresentato da una nuova forma dell'es. 9-Rinuncia all'amore, che già Fricka aveva contribuito a far germogliare (cfr. nota 9): una rivendicazione dell'importanza del femminile – dell'"amore' (*Liebe*) della donna, del suo 'valore' (*Wert*) e/o della sua 'voluttà' (*Wonne*).

forschte bei allen,
wo Kraft nur sich rührt,
und Keime sich regen:
was wohl dem Manne
mächt'ger dünk',
als Weibes Wonne und Wert?
Doch so weit Leben und Weben,
verlacht nur ward
meine fragende List:
in Wasser, Erd' und Luft,
lassen will nichts
von Lieb' und Weib.

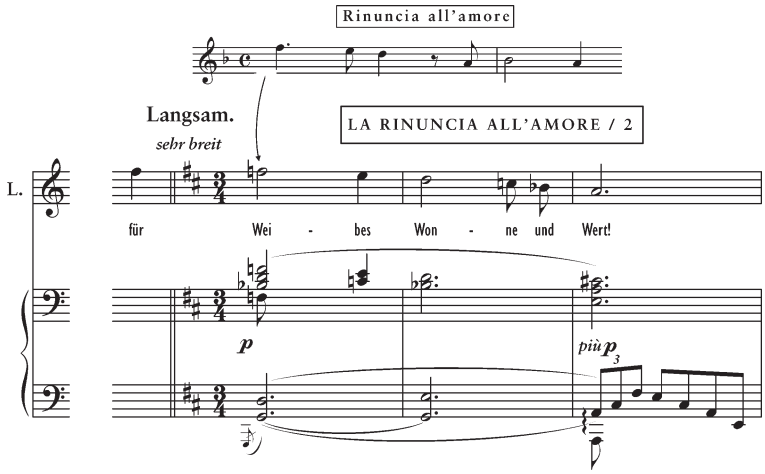
(Gemischte Bewegung)
Nur einen sah' ich,
der sagte der Liebe ab:
um rotes Gold
entriet er des Weibes Gunst.
Des Rheines klare Kinder
klagten mir ihre Not:
der Nibelung,
Nacht-Alberich,
buhlte vergebens
um der Badenden Gunst;
das Rheingold da
raubte sich rächend der Dieb:
das dünkt ihn nun
das teuerste Gut,
hehrer als Weibes Huld.

presso tutti indagai,
dove s'agita una qualsiasi forza,
od un germe si muove,
che cosa mai all'uomo
più valsente sembrasse,
che della donna la voluttà e il valore.
Ma ovunque s'intesse la vita
venne derisa
la mia astuta domanda:
nell'acqua, sulla terra, per l'aria,
nessuno vuol punto rinunziare
alla donna ed all'amore.

(Movimenti diversi)
Un solo io ho visto,
che all'amore ha rinunziato:
per rosso oro
ha rinunziato al favore della donna.
Le limpide figlie del Reno
la loro sciagura m'han pianto:
il Nibelungo
notturno Alberich,
invano vagheggiò
la grazia delle bagnanti;
l'oro del Reno allora
rapì per vendetta il ladro:
a lui ora questo sembra
il bene più caro,
più alto che favor di donna.

segue nota 14

ESEMPIO 19: la seconda forma dell'es. 9-Rinuncia all'amore, nel canto di Loge (121/1/1)



Um den gleissenden Tand,
der Tiefe entwandt,
erklang mir der Töchter Klage:
an dich, Wotan,
wenden sie sich,
dass zu Recht du zögest den Räuber,
das Gold dem Wasser
wieder gebest,
und ewig es bliebe ihr Eigen.
(Hingebende Bewegung aller)
Dir's zu melden,
gelobt' ich den Mädchen:
nun löste Loge sein Wort.

WOTAN
Törig du bist,
wenn nicht gar tückisch!
Mich selbst siehst du in Not:
wie hülft' ich andern zum Heil?

FASOLT (*der aufmerksam zugehört, zu Fafner*)
Nicht gönn' ich das Gold dem Alben;
viel Not schon schuf uns der Niblung,
doch schlau entschlüpfte unserm
Zwange immer der Zwerg.

FAFNER
Neue Neidtat
sinnt uns der Niblung,
gibt das Gold ihm Macht. –
Du da, Loge!
sag' ohne Lug:
was Grosses gilt denn das Gold,
dass dem Niblung es genügt?

LOGE
Ein Tand ist's
in des Wassers Tiefe,
lachenden Kindern zur Lust,
doch ward es zum runden
Reife geschmiedet,
hilft es zur höchsten Macht,
gewinnt dem Manne die Welt.

WOTAN (*sinnend*)
Von des Rheines Gold
hört' ich raunen:
Beute-Runen
berge sein roter Glanz;
Macht und Schätze
schüf' ohne Mass ein Reif.

Intorno al fulgente gingillo,
rapito al profondo,
a me suonò lamento delle fanciulle:
a te, Wotan,
elle si volgono,
che il rapitore al diritto tu stringa,
e l'oro all'acqua
nuovamente rendi,
ed eterno loro possesso rimanga.
(Movimento generale di curiosità)
Di dartene novella,
promisi alle fanciulle!
Loge ha dunque tenuto parola.

WOTAN
Folle tu sei,
se non sei fior di frodolento!
Tu vedi me stesso tra i guai:
come salvezza potrei portare altrui?

FASOLT (*che ha udito attentamente, a Fafner*)
Non godo che l'oro sia dell'elfe:
assai male a noi fece già il Nibelungo,
ma accorto sfuggì alla nostra
stretta sempre il nano.

FAFNER
Nuova minaccia
medita contro di noi il Nibelungo,
se l'oro gli dà potenza…
Tu, costà, Loge!
Di' senza menzogna:
che vale mai di grande cotest'oro,
che se ne contenta il Nibelungo?

LOGE
Un gingillo gli è
nel profondo dell'acqua,
gioia di ridenti fanciulle;
ma poi che sia in rotondo
anello temprato,
giova alla più alta potenza
ed all'uomo conquista il mondo.

WOTAN (*meditando*)
Dell'oro del Reno
udii io sussurrare:
che rune di conquista
nasconda il suo rosso splendore.
Potenza e tesori
creerebbe senza misura un anello.

FRICKA (*leise zu Loge*)
Taugte wohl
des goldnen Tandes
gleissend Geschmeid
auch Frauen zu schönem Schmuck?
LOGE
Des Gatten Treu'
ertrotzte die Frau,
trüge sie hold
den hellen Schmuck,
den schimmernd Zwerge schmieden,
rührig im Zwange des Reifs.
FRICKA (*schmeichelnd zu Wotan*)
Gewänne mein Gatte
sich wohl das Gold?
WOTAN (*wie in einem Zustande wachsenden Bezauberung*)
Des Reifes zu walten,
rätlich will es mich dünken.
Doch wie, Loge,
lernt' ich die Kunst?
Wie schüf' ich mir das Geschmeid'?
LOGE
Ein Runenzauber
zwingt das Gold zum Reif;
keiner kennt ihn;
doch einer übt ihn leicht,
der sel'ger Lieb' entsagt.
(Wotan wendet sich unmutig ab)
Das sparst du wohl;
zu spät auch kämst du:
Alberich zauderte nicht.
Zaglos gewann er
des Zaubers Macht:
(Grell)
geraten ist ihm der Ring!
DONNER (*zu Wotan*)
Zwang uns allen
schüfe der Zwerg,
würd' ihm der Reif nicht entrissen.
WOTAN
Den Ring muss ich haben!
FROH
Leicht erringt
ohne Liebesfluch er sich jetzt.

FRICKA (*sommessa a Loge*)
Varrebbe pure
dell'aureo gingillo
il fulgente gioiello
anche alle donne di bell'ornamento?
LOGE
Del marito la fede
conquisterebbe la donna,
portasse ella con grazia
il chiaro ornamento,
che fulgente i nani foggiano
laboriosi sotto l'impero dell'anello.
FRICKA (*lusingatrice a Wotan*)
Conquisterebbe il mio consorte,
per avventura, a sé l'oro?
WOTAN (*come sotto l'influsso d'un crescente incantesimo*)
Di conquistar l'anello
consigliabile mi sembra.
Ma, come, o Loge,
n'apprenderei l'arte?
Chi mi procurerebbe il gioiello?
LOGE
Magia di rune
costringe l'oro in anello;
nessuno la conosce;
però lieve alcuno l'esercita,
che alla beatitudine d'amore rinunzi.
(Wotan si volta indispettito)
Ma questo t'è ben risparmiato;
anche arriveresti troppo tardi;
non indugiò Alberich.
Risoluto ei conquistò
dell'incantesimo la potenza:
(Stridulo)
gli è riuscito l'anello!
DONNER (*a Wotan*)
Impero a noi tutti
imporrebbe il nano,
se non gli fosse rapito l'anello.
WOTAN
Debbo avere l'anello!
FROH
Facilmente se lo conquisterà
ora, senza maledizione d'amore.

LOGE (*grell*)
Spottleicht,
ohne Kunst, wie im Kinderspiel!
WOTAN
So rate, wie?
LOGE
Durch Raub!
Was ein Dieb stahl,
das stiehlst du dem Dieb;
ward leichter ein Eigen erlangt?
Doch mit arger Wehr
wahrt sich Alberich;
klug und fein
musst du verfahren,
ziehst den Räuber du zu Recht,
um des Rheines Töchtern,
den roten Tand,
(Mit Wärme)
das Gold wiederzugeben;
denn darum flehen sie dich.
WOTAN
Des Rheines Töchtern?
Was taugt mir der Rat?
FRICKA
Von dem Wassergezücht
mag ich nichts wissen:
schon manchen Mann
– mir zum Leid! –
verlockten sie buhlend im Bad.
(Wotan steht stumm mit sich kämpfend; die übrigen Götter heften in schweigender Spannung die Blicke auf ihn. Währenddem hat Fafner beiseite mit Fasolt beraten)
FAFNER (*zu Fasolt*)
Glaub' mir, mehr als Freia
frommt das gleissende Gold:
auch ew'ge Jugend erjagt,
wer durch Goldes Zauber sie zwingt.
(Fasolts Gebärde deutet an, dass er sich wider Willen überredet fühlt. Fafner tritt mit Fasolt wieder an Wotan heran)
Hör', Wotan,[15]
der Harrenden Wort!

LOGE (*stridulo*)
Roba da ridere,
senz'arte, come in un gioco di fanciulli!
WOTAN
Consiglia, dunque, come?
LOGE
Rubando!
Quel che un ladro rubò,
tu lo rubi al ladro:
più facile fu mai possesso raggiunto?
Ma con forte difesa
si difende Alberich;
accorto e scaltro,
devi condurti,
se costringerai al diritto il rapitore,
per alle figlie del Reno
il rosso gingillo,
(Con calore)
l'oro, nuovamente rendere:
poiché di questo esse ti pregano.
WOTAN
Le figlie del Reno?
A che mi vale il consiglio?
FRICKA
Dell'acquatica schiatta
non voglio sapere:
già più d'un uomo
– a mio dispetto! –
hanno allettato civettando nell'acqua.
(Wotan rimane muto combattendo con se stesso: gli altri dei in silenziosa tensione fissano lo sguardo su di lui. Nel frattempo, Fafner si è consigliato a parte con Fasolt)
FAFNER (*a Fasolt*)
Credimi; meglio di Freia
l'oro fulgente giova:
anche ottiene giovinezza eterna
chi la conquista con la magia dell'oro.
(I gesti di Fasolt indicano ch'egli si sente persuaso contro voglia. Fafner s'avanza insieme con Fasolt nuovamente verso Wotan)
Odi, Wotan,
la parola di noi che attendiamo!

[15] Nell'episodio 10 è possibile discernere un impianto tripartito: la vana proposta di Fafner a Wotan di sostituire a Freia «l'oro rosso del Nibelungo» («Hör', Wotan»: «Odi, Wotan»), in un recitativo scandito dall'es. 14-Gi-

Freia bleib' euch in Frieden;
leicht'ren Lohn
fand ich zur Lösung:
uns rauhen Riesen genügt
des Niblungen rotes Gold.

WOTAN
Seid ihr bei Sinn?
Was nicht ich besitze,
soll ich euch Schamlosen schenken?

FAFNER
Schwer baute
dort sich die Burg;
leicht wird dir's
mit list'ger Gewalt
(was im Neidspiel nie uns gelang)
den Niblungen fest zu fahn.

WOTAN
Für euch müht' ich
mich um den Alben?
für euch fing' ich den Feind?
Unverschämt
und überbegehrlich,
macht euch Dumme mein Dank!

FASOLT (*ergreift plötzlich Freia und führt sie mit Fafner zur Seite*)
Hieher, Maid!
In unsre Macht!
Als Pfand folgst du uns jetzt,
bis wir Lösung empfah'n!

FREIA (*schreiend*)
Wehe! Wehe! Wehe!

(Alle Götter sind in höchster Bestürzung)

FAFNER
Fort von hier
sei sie entführt!
Bis Abend – achtet's wohl! –
pflegen wir sie als Pfand;
wir kehren wieder;
doch kommen wir,

Freia in pace vi rimanga;
più lieve compenso
ho trovato per riscatto:
a noi rudi giganti basta
l'oro rosso del Nibelungo.

WOTAN
Siete in senno?
Quel che io non posseggo,
debbo regalare a voi, svergognati?

FAFNER
Grave s'eresse
colà la rocca;
lieve ti sarà
con astuta violenza
(cosa che a noi mai riuscì nell'invidioso gioco)
impadronirti saldamente del Nibelungo.

WOTAN
Per voi mi affaticherei,
attorno all'elfe?
Per voi m'impadronirei del nemico?
Impudenti
e ultrapretensiosi
vi rende, o sciocchi, il mio debito!

FASOLT (*afferra improvvisamente Freia e la conduce da parte insieme con Fafner*)
A noi, fanciulla!
In poter nostro!
Come pegno ora ci seguirai,
finché non avremo ricevuto il riscatto.

FREIA (*gridando*)
Ahimè, Ahimè! Ahi!

(Tutti gli dèi assistono costernati)

FAFNER
Via di qui
sia ella rapita!
Fino a sera – bene avvertite! –
la terremo in pegno:
noi torneremo;
però se tornando,

segue nota 15

ganti; quindi, Freia è trascinata in disparte da Fasolt e Fafner, in una sezione comprensibilmente agitata; infine, Loge conferma la sua vocazione di narratore (cfr. nota 14) descrivendoci la discesa dei due rapitori verso il Riesenheim («Über Stock und Stein zu Tal»: «Fra piante e pietre, a valle»), in una bella scenetta di ticoscopia (ovvero il racconto di un'azione nascosta allo sguardo dello spettatore).

und bereit liegt nicht als Lösung
das Rheingold licht und rot –

FASOLT
Zu End' ist die Frist dann,
Freia verfallen:
für immer folge sie uns!

FREIA (*schreiend*)
Schwester! Brüder!
Rettet! Helft!
(Sie wird von den hastig enteilenden Riesen fortgetragen)

FROH
Auf, ihnen nach!

DONNER
Breche denn alles!
(Sie blicken Wotan fragend an)

FREIA (*aus der Ferne*)
Rettet! Helft!

LOGE (*den Riesen nachsehend*)
Über Stock und Stein zu Tal
stapfen sie hin:
durch des Rheines Wasserfurt
waten die Riesen.
Fröhlich nicht
hängt Freia
den Rauhen über dem Rücken! –
Heia! hei!
wie taumeln die Tölpel dahin!
Durch das Tal talpen sie schon.
Wohl an Riesenheims Mark
erst halten sie Rast. –
(Er wendet sich zu den Göttern)
Was sinnt nun Wotan so wild?
Den sel'gen Göttern wie geht's?[16]

(Ein fahler Nebel erfüllt mit wachsender Dichtheit die Bühne; in ihm erhalten die Götter ein zunehmend bleiches und ältliches Aussehen; alle stehen bang und erwartungsvoll auf Wotan blickend, der sinnend die Augen an den Boden heftet)

non sarà pronto come riscatto
l'oro del Reno rosso e lucente…

FASOLT
spirato sarà il termine allora,
e Freia ceduta:
per sempre ci seguirà!

FREIA (*gridando*)
Sorella, fratelli!
Salvatemi! Aiuto!
(Viene trascinata via dai giganti in gran fretta)

FROH
Orsù, all'inseguimento!

DONNER
Tutto, dunque, si spezzi!
(Essi interrogano Wotan con lo sguardo)

FREIA (*di lontano*)
Salvatemi! Aiuto!

LOGE (*seguendo con lo sguardo i giganti*)
Fra piante e pietre, a valle
pesantemente scendono:
or traverso il guado del Reno
i giganti guadano.
Non gaia
pende Freia
di quei rozzi sul dorso!…
Heia! hei!
Come via trabalzano i balordi!
Barcolloni già vanno per la valle.
Di certo nella marca di Riesenheim,
per la prima volta si fermeranno…
(Si volta agli altri dei)
Che medita Wotan ora sì torvo?
Come se la passano gli dei beati?

(Una livida nebbia riempie la scena con densità crescente; a traverso di quella, gli dei prendono un aspetto sempre più pallido e invecchiato; tutti guardano con ansia ed aspettazione a Wotan, il quale tien fisso lo sguardo al suolo)

---

[16] La voce tenorile di Loge continua a descrivere e a commentare anche nell'episodio 11: la densa nebbia, il pallore e la senescenza che stanno abbattendo gli dei. Gli archi stendono un evocativo tappeto di tremoli su pedale, sul quale udiamo, nei fiati, spezzoni deformati dell'es. 13-Freia e soprattutto l'es. 16-Mele d'oro, che si ritaglierà in questo episodio un valore strutturale (come ingrediente base delle sezioni A di una forma leggibile, secondo Warren Darcy, come ABA^1CA^2). Nella coda, Wotan matura la risoluzione di scendere nel Nibelheim.

LOGE
Trügt mich ein Nebel?
Neckt mich ein Traum?
Wie bang und bleich
verblüht ihr so bald!
Euch erlischt der Wangen Licht;
der Blick eures Auges verblitzt!
Frisch, mein Froh,
noch ist's ja früh!
Deiner Hand, Donner,
entsinkt ja der Hammer!
Was ist's mit Fricka?
Freut sie sich wenig
ob Wotans grämlichem Grau,
das schier zum Greisen ihn schafft?

FRICKA
Wehe! Wehe!
Was ist geschehen?

DONNER
Mir sinkt die Hand!

FROH
Mir stockt das Herz!

LOGE
Jetzt fand ich's: hört, was euch fehlt!
Von Freias Frucht
genosset ihr heute noch nicht.
Die goldnen Äpfel
in ihrem Garten,
sie machten euch tüchtig und jung,
asst ihr sie jeden Tag.
Des Gartens Pflegerin
ist nun verpfändet;
an den Ästen darbt
und dorrt das Obst,
bald fällt faul es herab. –
Mich kümmert's minder;
an mir ja kargte
Freia von je,
knausernd die köstliche Frucht:
denn halb so echt nur
bin ich wie, Herrliche, ihr!
Doch ihr setztet alles
auf das jüngende Obst:
das wussten die Riesen wohl;
auf euer Leben
legten sie's an:

LOGE
M'inganna una nebbia?
Un sogno mi schernisce?
Come ansiosi e smorti
d'un subito sfiorite!
A voi si spegne la luce delle guance,
lo sguardo del vostro occhio perde splendore!
Animo, mio Froh,
veramente è ancora presto!
Alla tua mano, o Donner,
ve', sfugge a terra il martello!
Che n'è di Fricka?
Poco ella gode
del gramo grigiore di Wotan,
che quasi lo rende vegliardo?

FRICKA
Ahimè! Ahimè!
Che è avvenuto?

DONNER
Mi cade la mano!

FROH
Mi si arresta il cuore!

LOGE
Ora ho trovato: udite quel che vi manca!
Del frutto di Freia
non avete ancora oggi gustato.
Gli aurei pomi
nel suo giardino
vi rendevano giovani e vigorosi,
assaporandone voi ogni giorno.
La coltivatrice del giardino
data ora è in pegno;
sui rami intristisce
e inaridisce il frutto;
presto cadrà a terra imputridito…
A me meno mi tocca;
con me invero fu avara
fin da principio Freia,
lesinando il saporoso frutto:
poiché solo metà puro
sono di fronte a voi, magnifici!
Ma voi tutto poneste
sul ringiovanente frutto:
questo ben seppero i giganti;
alla vostra vita
attentarono:

nun sorgt, wie ihr das wahrt!
Ohne die Äpfel,
alt und grau,
greis und grämlich,
welkend zum Spott aller Welt,
erstirbt der Götter Stamm.

FRICKA (*bang*)
Wotan, Gemahl!
unsel'ger Mann!
Sieh, wie dein Leichtsinn
lachend uns allen
Schimpf und Schmach erschuf!

WOTAN (*mit plötzlichem Entschluss auffahrend*)
Auf, Loge!
hinab mit mir!
Nach Nibelheim fahren wir nieder:
gewinnen will ich das Gold.

LOGE
Die Rheintöchter
riefen dich an:
so dürfen Erhörung sie hoffen?

WOTAN (*heftig*)
Schweige, Schwätzer!
Freia, die Gute,
Freia gilt es zu lösen!

LOGE
Wie du befiehlst,
führ' ich dich gern:
steil hinab
steigen wir denn durch den Rhein?

WOTAN
Nicht durch den Rhein!

LOGE
So schwingen wir uns
durch die Schwefelkluft:
dort schlüpfe mit mir hinein!
(Er geht voran und verschwindet seitwärts in einer Kluft, aus der sogleich ein schwefliger Dampf hervorquillt)

WOTAN
Ihr andern harrt
bis Abend hier:
verlorner Jugend
erjag' ich erlösendes Gold!
(Er steigt Loge nach in die Kluft hinab: der aus ihr dringende Schwefeldampf verbreitet sich über die

provvedete dunque, come difenderla!
Senza i pomi,
vecchi e canuti
grigi e grami,
ludibrio di tutto il mondo, appassendo,
morirà la schiatta degli dèi.

FRICKA (*ansiosa*)
Wotan, consorte!
Uomo infelice!
Vedi, come la tua leggerezza
scherzando a noi tutti
disdoro e disonore ha procurato!

WOTAN (*balzando con decisione improvvisa*)
Orsù, Loge!
Abbasso, con me!
Scendiamo giù verso Nibelheim:
voglio conquistarmi l'oro.

LOGE
Le figlie del Reno
t'invocarono:
loro è lecito sperare esaudimento?

WOTAN (*con violenza*)
Taci, ciarlone!
Freia, la buona,
Freia occorre liberare!

LOGE
Come comandi,
volentieri ti guido:
giù a picco
scendiamo dunque a traverso il Reno?

WOTAN
Non a traverso il Reno!

LOGE
Ci lanceremo dunque,
nel sulfureo crepaccio:
scivola con me là dentro!
(Precede e scompare lateralmente in un crepaccio, dal quale subito emana un vapore di zolfo)

WOTAN
Voialtri attendete
qui, fino a sera:
alla perduta giovinezza
procaccerò l'oro che la riscatterà!
(Scende nel crepaccio seguendo Loge; il vapore di zolfo, che da quello esce impetuosamente, si diffon-

ganze Bühne und erfüllt diese schnell mit dichtem Gewölk. Bereits sind die Zurückbleibenden unsichtbar)

DONNER
Fahre wohl, Wotan!

FROH
Glück auf! Glück auf!

FRICKA
O kehre bald
zur bangenden Frau!

(Der Schwefeldampf verdüstert sich zu ganz schwarzem Gewölk, welches von unten nach oben steigt;[17] *dann verwandelt sich dieses in festes, finstres Steingeklüft, das sich immer aufwärts bewegt, so dass es den Anschein hat, als sänke die Szene immer tiefer in*

de su tutta la scena e la riempie di una fitta nuvola. Già i personaggi che rimangono sono diventati invisibili)

DONNER
Buon viaggio, Wotan!

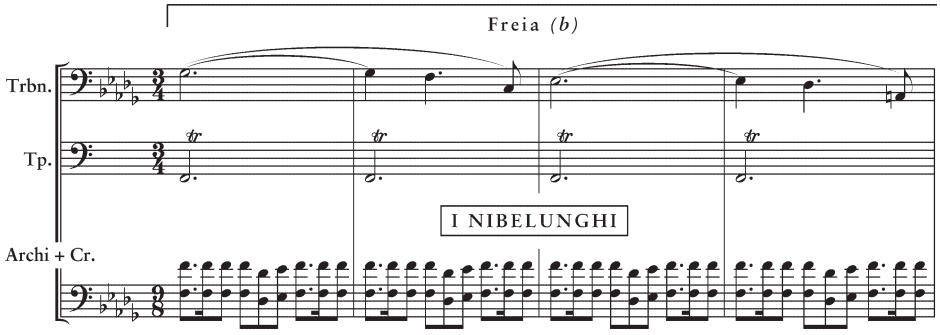
FROH
Buona fortuna! Buona fortuna!

FRICKA
Oh! subito torna
all'ansiosa tua donna!

(Il vapore di zolfo si oscura in nuvola nerissima, che sale dal basso in alto; poi essa si muta in una salda, oscura parete rocciosa che si muove sempre verso l'alto, in modo da dare l'impressione, che la scena si sprofondi sempre più nella terra. – Da diverse parti

[17] Siamo alla seconda mutazione scenica del dramma, e un nuovo interludio fa da cerniera tra le vette montane e la caverna sotterranea del Nibelheim. La mediazione si realizza attraverso una struttura bipartita: un *postludio* alla scena precedente (prima parte) si innesta in un *preludio* alla successiva (seconda parte). Nel postludio l'orchestra guarda immediatamente dietro di sé, ai cromatismi dell'es. 18-Loge e all'es. 19-Rinuncia all'amore/2. Quanto alla seconda parte, è una delle pagine più visionarie tra quelle uscite dalla penna di Wagner, costruita interamente su un pedale di dominante della tonalità di si♭, di una settantina di battute. Dapprima il preludio si rituffa fino al primo episodio del *Rheingold*, all'opera di seduzione di Flosshilde su Alberich (cfr. nota 3), e al furibondo dolore dello gnomo al vedersi sbeffeggiato («Wehe! ach wehe!»: «Guai! oh guai!»), su una melodia intessuta di cadute di seconda minore ($Si♭_2$-La_2, $Sol♭_2$-Fa_2, $Re♭_3$-Do_3 ecc.): lamentose flessioni di semitono che – come scriveva il wagneriano Frederick Corder – sono pur sempre lo strumento principe a disposizione del compositore nella «tecnica del *pathos*» (in questo caso, dell'espressione della disperazione). Là il povero Alberich adombrava già il segmento *b* dell'es. 13-Freia, che infatti turbina anche nel nostro interludio (*Sehr schnell*, «molto veloce»); per sfociare, infine, nel martellante ed ossessivo ritmo in *fortissimo* dell'es. 20-Nibelunghi (anticipato da Loge, cfr. nota 14: «den schimmernd Zwerge schmieden»: «che fulgente i nani foggiano»). L'evocazione musicale del frastuono dei fabbri al lavoro (negli archi) si combina proprio con il segmento *b* dell'es. 13-Freia (negli ottoni). Ed è uno straordinario contrappunto di motivi internamente 'ciclici' (l'uno stazionario, l'altro regolarmente discendente):

ESEMPIO 20: il motivo dei NIBELUNGHI in combinazione con il segmento *b* dell'es. 13-Freia (157/1/5)



Al suono inaudito di questa musica concorrono anche strumenti alquanto insoliti: secondo le prescrizioni di Wagner, infatti, il ritmo dell'es. 20-NIBELUNGHI dovrebbe essere rafforzato da ben diciotto incudini di varie dimensioni, notate in partitura e distribuite meticolosamente nello spazio dietro la scena. Per qualche secondo, oltretutto, l'orchestra tace e il rombo delle incudini resta scoperto, in un passo 'a cappella' di sconcertante modernità.

die Erde hinab. – Von verschiedenen Seiten her dämmert aus der Ferne dunkelroter Schein auf: wachsendes Geräusch wie von Schmiedenden wird überall her vernommen. – Das Getöse der Ambosse verliert sich. Eine unabsehbar weit sich dahinziehende unterirdische Kluft wird erkennbar, die sich nach allen Seiten hin in enge Schachte auszumünden schient)

DRITTE SZENE

Nibelheim.[18]

(Alberich zerrt den kreischenden Mime aus einer Seitenschluft herbei)

ALBERICH
Hehe! Hehe!
Hieher! Hieher!
Tückischer Zwerg!
Tapfer gezwickt
sollst du mir sein,
schaffst du nicht fertig,
wie ich's bestellt,
zur Stund' das feine Geschmeid'!

rompe di lontano una luce crepuscolare d'un rosso scuro: crescente fragore, come di fabbri, si fa intendere dovunque. – Si perde il rombo delle incudini. Si rende visibile una caverna sotterranea che si stende a perdita d'occhio, e sembra sboccare in tutte le direzioni in stretti pozzi)

SCENA TERZA

Nibelheim.

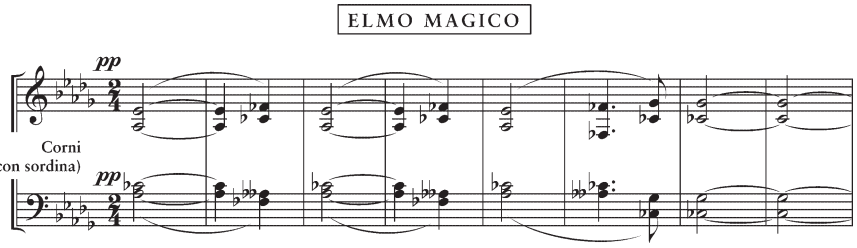
(Alberich, trascinando fuori da una stretta laterale Mime, strillante)

ALBERICH
Hehe! Hehe!
A me! A me!
Nano frodolento!
Pizzicato a buono
sarai da me,
se non mi finisci
come l'ho ordinato,
su due piedi, il grazioso gioiello!

---

[18] Il mondo sotterraneo del Nibelheim, popolato di anfratti e caverne, ululi e strida disperate – e teatro di prevaricazioni, inganni ed incantesimi – strappa a Wagner una caratterizzazione musicale tetra e piena di mistero, davvero indimenticabile. Rispetto alla precedente, la terza scena ha una struttura molto meno frastagliata, organizzata in due ampi episodi. L'episodio 12 è controllato dalla cupa tonalità di si♭ (stabilita dal preludio: cfr. nota 17), ed è articolato in tre parti dalle entrate ed uscite simmetriche di Alberich (che si allontana dal palcoscenico immediatamente prima che Wotan e Loge scivolino dall'anfratto, e vi ricompare dopo il loro dialogo con Mime, sospingendo una schiera di Nibelunghi). Nella prima parte, Alberich (accompagnato dal suo motivo, l'es. 6) estorce al riluttante Mime l'elmo magico: la musica dell'es. 20-Nibelunghi che aveva chiuso il preludio torna ad accompagnare la scomparsa di Alberich sul fondo della scena, e pertanto fa da cornice sonora alle sevizie dell'elfo. A sottolineare le torture inflitte ai Nibelunghi dall'invisibile Alberich, l'es. 20 si combina con il motivo della Servitù (cfr. es. 22). Al centro, quasi scollegati dal contesto, gli enigmatici accordi in *pianissimo* del motivo dell'ELMO MAGICO, affidati al timbro ovattato ed irreale dei corni con sordina:

ESEMPIO 21: il motivo dell'ELMO MAGICO (163/1/7)



MIME (*heulend*)
Ohe! Ohe!
Au! Au!
Lass mich nur los!
Fertig ist's,
wie du befahlst,
mit Fleiss und Schweiss
ist es gefügt:
(Grell)
nimm nur die Nägel vom Ohr!

ALBERICH (*loslassend*)
Was zögerst du dann
und zeigst es nicht?

MIME
Ich Armer zagte,
dass noch was fehle.

ALBERICH
Was wär' noch nicht fertig?

MIME (*verlegen*)
Hier – und da –

ALBERICH
Was hier und da?
Her das Geschmeid'!
(Er will ihm wieder an das Ohr fahren; vor Schreck lässt Mime ein metallenes Gewirke, das er krampfhaft in den Händen hielt, sich entfallen. Alberich hebt hastig auf und prüft es genau)

ALBERICH
Schau, du Schelm!
Alles geschmiedet
und fertig gefügt,
wie ich's befahl!
So wollte der Tropf
schlau mich betrügen?
Für sich behalten
das hehre Geschmeid',
das meine List
ihn zu schmieden gelehrt?
Kenn' ich dich dummen Dieb?
(Er setzt das Gewirk als Tarnhelm auf den Kopf)
Dem Haupt fügt sich der Helm:
ob sich der Zauber auch zeigt?
(Sehr leise)
«Nacht und Nebel –
niemand gleich!»
(Seine Gestalt verschwindet; statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule)

MIME (*ululando*)
Ohe! Ohe!
Ahi! Ahi!
Lasciami!
Finito è,
come comandasti,
con cura e sudore
è lavorato:
(Stridulo)
togli ora le unghie dall'orecchio!

ALBERICH (*lasciandolo*)
Perché indugi, dunque,
e non lo mostri?

MIME
Temevo, povero me,
che qualcosa mancasse ancora.

ALBERICH
Che cosa mancherebbe ancora?

MIME (*imbarazzato*)
Qua… e là…

ALBERICH
Come qua e là?
Qua il gioiello!
(Lo vuol riprendere per l'orecchio; Mime dalla paura lascia cadere un oggetto di metallo, che teneva nelle sue mani contratte. Alberich lo raccoglie in fretta e lo esamina attentamente)

ALBERICH
Vedi, furfante!
Tutto temprato
e lavorato a punto,
come avevo comandato!
Voleva dunque lo sciocco
scaltramente ingannarmi?
Per sé tenere
il nobile gioiello,
che la mia astuzia
a lui insegnò di temprare?
Ti conosco bene, stupido ladro?
(Si mette l'oggetto in capo, a modo di elmo magico)
Al capo l'elmo s'adatta;
che abbia effetto anche l'incantesimo?
(Molto sommesso)
«Notte e nebbia…
subito nessuno!»
(La sua figura scompare; in vece sua si vede una colonna di nebbia)

Siehst du mich, Bruder?

MIME (*blickt sich verwundert um*)
Wo bist du? Ich sehe dich nicht.

ALBERICH (*unsichtbar*)
So fühle mich doch,
du fauler Schuft!
Nimm das für dein Diebesgelüst!

MIME (*windet sich unter empfangenen Geisselhieben, deren Fall man vernimmt, ohne die Geissel selbst zu sehen*)
Ohe! Ohe!
Au! Au! Au!

ALBERICH (*lachend – unsichtbar*)
Hab' Dank, du Dummer!
Dein Werk bewährt sich gut!
Hoho! Hoho!
Niblungen all',
neigt euch nun Alberich!
Überall weilt er nun,
euch zu bewachen;
Ruh' und Rast
ist euch zerronnen;
ihm müsst ihr schaffen
wo nicht ihr ihn schaut;
wo nicht ihr ihn gewahrt,
seid seiner gewärtig!
Untertan seid ihr ihm immer!
(Grell)
Hoho! Hoho!
Hört' ihn, er naht:
der Niblungen Herr!

(Die Nebelsäule verschwindet dem Hintergrunde zu; man hört in immer weiterer Ferne Alberichs Toben und Zanken; Geheul und Geschrei antwortet ihm aus den untern Klüften, das sich endlich in immer weitere Ferne unhörbar verliert. Mime ist vor Schmerz zusammengesunken. Wotan und Loge lassen sich aus einer Schluft von oben herab)

LOGE
Nibelheim hier.
Durch bleiche Nebel
was blitzen dort feurige Funken!

MIME
Au! Au! Au!

WOTAN
Hier stöhnt es laut:
was liegt im Gestein?

Mi vedi fratello?

MIME (*si guarda intorno maravigliato*)
Dove sei? Non ti vedo.

ALBERICH (*invisibile*)
Allora sentimi, dunque,
pigro furfante!
Questo prendi per il tuo gusto di rubare!

MIME (*si torce sotto i colpi di frusta, il cui rumore s'intende, senza che si vegga neppure la frusta*)
Ohe, Ohe!
Ahi! Ahi! Ahi!

ALBERICH (*ridendo, invisibile*)
Abbi questo ringraziamento, scemo!
La tua opera funziona bene!
Hoho! Hoho!
Nibelunghi tutti,
inchinatevi dunque ad Alberich!
Dovunque ora egli veglia,
a vigilarvi;
tregua, riposo,
finito è per voi;
per lui dovete faticare,
dove non lo vedrete;
dove non ve ne accorgerete,
attendetevelo!
Sudditi per sempre a lui siete!
(Stridulo)
Hoho! Hoho!
Uditelo, s'avvicina:
il re dei Nibelunghi!

(La colonna di nebbia si dissipa verso il fondo; si ode in sempre maggior lontananza Alberich che fa chiasso e contesa. Urli e gridi rispondono a lui dalle caverne inferiori, i quali alfine si perdono all'orecchio in sempre maggiore distanza. Mime dal dolore s'è abbattuto al suolo. Wotan e Loge scivolano giù dall'alto per un crepaccio)

LOGE
Ecco Nibelheim.
Per la livida nebbia,
come folgorano laggiù scintille di fuoco!

MIME
Ahi! Ahi! Ahi!

WOTAN
Qui sono alti sospiri:
che giace sulla roccia?

LOGE (*sich zu Mime neigend*)
Was Wunder wimmerst du hier?
MIME
Ohe! Ohe!
Au! Au!
LOGE
Hei, Mime! Munt'rer Zwerg!
Was zwickt und zwackt dich denn so?
MIME
Lass mich in Frieden!
LOGE
Das will ich freilich,
und mehr noch, hör':
helfen will ich dir, Mime!
(Er stellt ihn mühsam aufrecht)
MIME
Wer hälfe mir?[19]
Gehorchen muss ich
dem leiblichen Bruder,
der mich in Bande gelegt.
LOGE
Dich, Mime, zu binden,
was gab ihm die Macht?
MIME
Mit arger List
schuf sich Alberich
aus Rheines Gold
einem gelben Reif:
seinem starken Zauber

LOGE (*curvandosi su Mime*)
Qual maraviglia qui guaioli?
MIME
Ohe! Ohe!
Ahi! Ahi!
LOGE
Ehi! Mime! Nano avveduto!
Che mai tanto ti punge e pizzica?
MIME
Lasciami in pace!
LOGE
Certo questo io voglio
ed anche più; ascolta:
aiutare io ti voglio, Mime!
(Con fatica lo drizza in piedi)
MIME
Chi m'aiuterebbe?
Ubbidire io debbo
al mio fratel germano,
che m'ha posto in vincoli.
LOGE
Di legarti, o Mime,
che donò a lui il potere?
MIME
Con maligna astuzia
a sé creò Alberich
con l'oro del Reno
un aureo anello:
al suo forte incanto

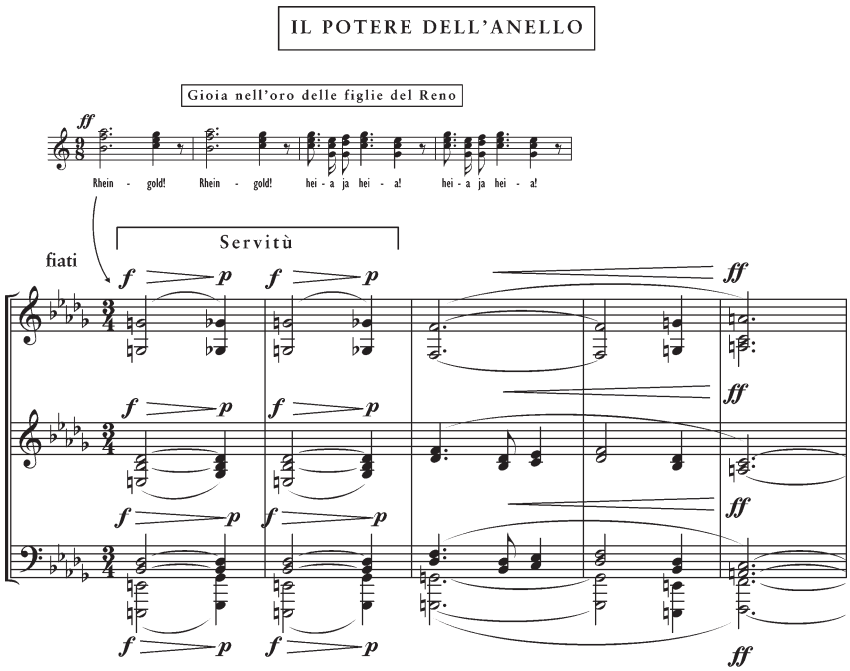
[19] In un melodramma ottocentesco di conio più tradizionale, il racconto di Mime (cuore dell'episodio) sarebbe stato trattato secondo il genere della ballata operistica: un pezzo solistico che intona due o tre strofe di testo a carattere narrativo, grazie alle quali il pubblico viene informato di azioni nascoste, o pregresse (i cosiddetti antefatti). La tensione, in questi pezzi, è alimentata dal caratteristico 'paradosso' della ballata: mentre la musica e lo schema poetico restano monotonamente gli stessi, strofa dopo strofa, il *plot* narrato progredisce. È un genere al quale Wagner aveva offerto uno degli esemplari più noti (la *Ballade* leggendaria intonata da Senta nell'atto secondo del *Fliegende Holländer*): qui viene evocato dalla forma complessivamente strofica della narrazione del nano, nella quale è possibile distinguere tre parti, articolate dalle due successive domande di Loge. Il racconto gravita sulla tonalità di sol (incidentalmente, come la *Ballade* di Senta). Nella sezione introduttiva, i fagotti sussurrano il *Leitmotiv* della Macchinazione di Mime – un'ingegnosa semplificazione dell'es. 10-Anello, che giocherà un ruolo significativo soprattutto nell'atto primo di *Siegfried*. Terminata la narrazione, l'episodio 12 viene portato a conclusione (terza parte) dal drammatico ingresso di Alberich e dei Nibelunghi, che entrano in scena pungolati dalla frusta del nano. Con Alberich torna in orchestra, in *crescendo*, la combinazione dell'es. 20-Nibelunghi con il motivo della Servitù, che aveva siglato la prima parte (cfr. nota 18). Di fronte all'esitazione dei Nibelunghi, il 'Signore dell'anello' dà la prima dimostrazione diretta del potere che reca al dito: mentre protende minaccioso verso la folla l'oro foggiato ad anello che ha sottratto al Reno («Zittre und zage»: «Trema, sbigottisci»), i fiati attaccano in *fortissimo* una sorprendente corruzione del canto festoso delle ninfe («Rheingold! Rheingold!»), su un'armonia cromatica, movimentata dall'escursione della dinamica:

zittern wir staunend;
mit ihm zwingt er uns alle,
der Niblungen nächt'ges Heer.
Sorglose Schmiede,
schufen wir sonst wohl
Schmuck unsern Weibern,
wonnig Geschmeid',
niedlichen Niblungentand;
wir lachten lustig der Müh'.
Nun zwingt uns der Schlimme,
in Klüfte zu schlüpfen,
für ihn allein
uns immer zu müh'n.
Durch des Ringes Gold
errät seine Gier,
wo neuer Schimmer
in Schachten sich birgt:
da müssen wir spähen,

attoniti tremiamo;
con quello noi tutti costringe,
notturna schiera dei Nibelunghi.
Fabbri, privi d'affanno,
foggiavamo altra volta
ornamento alle nostre donne
deliziosi gioielli,
gioioso passatempo dei Nibelunghi;
sereni sorridevamo alla fatica.
Ora ci costringe
il malvagio a strisciare nelle caverne,
per lui solo
a sempre faticare.
Con l'oro dell'anello
la sua avidità indovina
dove un nuovo fulgore
nelle cavità s'asconda:
allora dobbiamo spiare,

segue nota 19

ESEMPIO 22: l'es. 8-Gioia nell'oro si trasforma nel motivo del POTERE DELL'ANELLO (184/2/7)



L'es. 22 chiarisce una volta per tutte l'origine di un semitono discendente lamentoso e ostinato (Sol♭-Fa, Sol♭-Fa), che le nostre orecchie hanno già incontrato ripetutamente: il motivo della Servitù è un'alterazione delle prime due battute dell'es. 8-Gioia nell'oro delle figlie del Reno.

spüren und graben,
die Beute schmelzen
und schmieden den Guss,
ohne Ruh' und Rast
dem Herrn zu häufen den Hort.

LOGE
Dich Trägen soeben
traf wohl sein Zorn?

MIME
Mich Ärmsten, ach!
mich zwang er zum Ärgsten:
ein Helmgeschmeid'
hiess er mich schweissen;
genau befahl er,
wie es zu fügen.
Wohl merkt' ich klug,
welch mächtige Kraft
zu eigen dem Werk,
das aus Erz ich wob;
für mich drum hüten
wollt' ich den Helm;
durch seinen Zauber
Alberichs Zwang mich entzieh'n:
vielleicht – ja vielleicht
den Lästigen selbst überlisten,
in meine Gewalt ihn zu werfen,
den Ring ihm zu entreissen,
dass, wie ich Knecht jetzt dem Kühnen
(Grell)
mir Freien er selber dann fröhn'!

LOGE
Warum, du Kluger,
glückte dir's nicht?

MIME
Ach! der das Werk ich wirkte,
den Zauber, der ihm entzuckt,
den Zauber erriet ich nicht recht!
Der das Werk mir riet
und mir's entriss,
der lehrte mich nun,
– doch leider zu spät, –
welche List läg' in dem Helm.
Meinem Blick entschwand er,
doch Schwielen dem Blinden
schlug unschaubar sein Arm.
(Heulend und schluchzend)

rintracciare, scavare,
la preda fondere
e il getto temprare,
senza riposo, né tregua,
per crescere al signore il tesoro.

LOGE
Te pigro or ora
colpì la sua ira, vero?

MIME
Me miserabile! Ah!
me al peggio costrinse:
la forma d'un elmo
volle ch'io saldassi;
preciso comandò
come fosse da congiungere.
Accorto bene io osservai
quale forza poderosa
fosse propria all'opera,
che io di bronzo costruivo;
e però per me tenere
l'elmo volevo;
con l'incantesimo suo
alla stretta d'Alberich sottrarmi:
forse… sì forse,
il soverchiatore stesso soverchiare,
in mio potere ridurlo,
l'anello strappargli,
affinché, come io servo oggi al prepotente,
(Stridulo)
a me libero egli dovesse venire!

LOGE
Come mai, a te accorto,
non riuscì?

MIME
Ahimè! io che l'opera operai,
l'incantesimo col quale ella incanta,
l'incantesimo non bene indovinai!
Chi a me comandò l'opera
e me la rapì,
m'ha ora insegnato
– ahimè, troppo tardi –
quale magia fosse nell'elmo.
Al mio sguardo disparve;
ma sodi colpi su me [reso] cieco
scaraventò invisibile il suo braccio.
(Ululando e singhiozzando)

Das schuf ich mir Dummen
schön zu Dank!
(Er streicht sich den Rücken. – Wotan und Loge lachen)

LOGE (*zu Wotan*)
Gesteh', nicht leicht
gelingt der Fang.

WOTAN
Doch erliegt der Feind,
hilft deine List!

MIME (*von dem Lachen der Götter betroffen, betrachtet diese aufmerksamer*)
Mit eurem Gefrage,
wer seid denn ihr Fremde?

LOGE
Freunde dir;
von ihrer Not
befrei'n wir der Niblungen Volk!

MIME (*schrickt zusammen, da er Alberich sich wieder nahen hört*)
Nehmt euch in Acht!
Alberich naht.
(Er rennt vor Angst hin und her)

WOTAN (*ruhig sich auf einen Stein setzend. Loge lehnt ihm zur Seite*)
Sein' harren wir hier.

(Alberich, der den Tarnhelm vom Haupte genommen und an den Gürtel gehängt hat, treibt mit geschwungener Geissel aus der unteren, tiefer gelegenen Schlucht aufwärts eine Schar Nibelungen vor sich her; diese sind mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, das sie, unter Alberichs steter Nötigung, all auf einen Haufen speichern und so zu einem Horte häufen)

ALBERICH
Hieher! Dorthin!
Hehe! Hoho!
Träges Heer!
Dort zu Hauf
schichtet den Hort!
Du da, hinauf!
Willst du voran?
Schmähliches Volk!
Ab das Geschmeide!
Soll ich euch helfen?
Alle hieher!
(Er gewahrt plötzlich Wotan und Loge)

Questo io a me sciocco acquistai
buon ringraziamento!
(Si frega il dorso. – Wotan e Loge ridono)

LOGE (*a Wotan*)
Ammetterai: non facile
riesce la presa.

WOTAN
Pure soccomberà il nemico,
se soccorrerà la tua astuzia!

MIME (*colpito dal riso degli dei, li considera con maggiore attenzione*)
Col vostro domandare,
chi siete mai, voi stranieri?

LOGE
Amici tuoi!
Dalla sua servitù
libereremo il popolo dei Nibelunghi!

MIME (*trasale dallo spavento, udendo che Alberich nuovamente s'avvicina*)
State in guardia!
S'avvicina Alberich.
(Corre spaurito qua e là)

WOTAN (*sedendo tranquillamente su di un sasso. Loge, al fianco, appoggiato su di lui*)
Lui qui attendiamo.

(Alberich, che si è tolto l'elmo magico dal capo e l'ha appeso alla cintura, spinge avanti a sé, dalle più profonde cavità inferiori verso l'alto, una schiera di Nibelunghi, brandendo la frusta. Essi sono carichi di oggetti d'oro e d'argento, che, sotto la costante costrizione di Alberich, raccolgono tutti in un mucchio, e così cumulano in un tesoro)

ALBERICH
Qua! Costà!
Hehe! Hoho!
Popolo poltrone!
Colà a mucchio
collocate il tesoro!
Tu costà, sali!
Vuoi camminare?
Folla infame!
Giù il carico!
Debbo aiutarvi io?
Tutto qui!
(S'avvede improvvisamente di Wotan e di Loge)

He! Wer ist dort?
Wer drang hier ein?
Mime, zu mir!
Schäbiger Schuft!
Schwatztest du gar
mit dem schweifenden Paar?
Fort, du Fauler!
Willst du gleich schmieden und schaffen?
(Er treibt Mime mit Geisselhieben unter den Haufen der Nibelungen hinein)
He! An die Arbeit!
Alle von hinnen!
Hurtig hinab!
Aus den neuen Schachten
schafft mir das Gold!
Euch grüsst die Geissel,
grabt ihr nicht rasch!
Dass keiner mir müssig,
bürge mir Mime,
sonst birgt er sich schwer
meiner Geissel Schwunge!
Dass ich überall weile,
wo keiner mich wähnt,
das weiss er, dünkt mich, genau!
Zögert ihr noch?
Zaudert wohl gar?
(Er zieht seinen Ring vom Finger, küsst ihn und streckt ihn drohend aus)
Zittre und zage,
gezähmtes Heer!
Rasch gehorcht
des Ringes Herrn!
(Unter Geheul und Gekreisch stieben die Nibelungen – unter ihnen Mime – auseinander und schlüpfen nach allen Seiten in die Schachte hinab)
ALBERICH (*betrachtet lange und misstrauisch Wotan und Loge*)[20]
Was wollt ihr hier?

Ehi! Chi è là?
Chi è penetrato fin qui?
A me, Mime!
Rognoso furfante!
Di certo hai ciarlato
con quella coppia di vagabondi?
Via, poltrone!
Vuoi metterti subito al lavoro?
(Spinge Mime a colpi di frusta nella turba dei Nibelunghi)
Ehi! Al lavoro!
Via tutti quanti!
Abbasso, di corsa!
Dai nuovi pozzi
cavatemi l'oro!
Vi saluterà lo staffile
se non scavate rapidi!
Che nessuno mi stia in ozio
mi garantisca Mime,
se no difficilmente si sottrarrà
al sibilo del mio staffile!
Che io ovunque vigili
dove nessuno s'aspetta,
ei sa, mi sembra, a puntino!
Tardate ancora?
Tentennate davvero?
(Trae l'anello dal dito, lo bacia e lo protende minaccioso)
Trema, sbigottisci,
turba domata!
Presto, obbedite
al padrone dell'anello!
(Con ululi e stridi i Nibelunghi – e tra di essi Mime – si disperdono e sgattáiolano in tutte le direzioni, giù verso i pozzi)
ALBERICH (*contemplando a lungo e con diffidenza Wotan e Loge*)
Che volete voi qui?

---

[20] Un pregiudizio resistente vuole che l'orchestra di Wagner sia poco più che una matassa informe di *Leitmotive*, via via 'appiccicati' ai versi del libretto sulla base di una elementare equivalenza tra musica e parola. L'episodio 13 – che giunge fino al termine della scena – mostra, al contrario, come un'azione drammatica di grande complessità possa essere tenuta insieme e plasmata architettonicamente proprio *grazie* alla musica. Warren Darcy legge infatti nell'episodio un grande rondò di forma ABA^{1}CA^{2}DA^{3}EA^4: un modello, s'intende, interpretato da Wagner con la consueta flessibilità, alla maniera di un canovaccio da ritoccare e rimpolpare continuamente. Ecco una sommaria corrispondenza tra sezioni musicali e contenuto drammatico, nella quale utilizziamo abbondanti citazioni da AP:

WOTAN
Von Nibelheims nächt'gem Land
vernahmen wir neue Mär':
mächt'ge Wunder
wirke hier Alberich;
daran uns zu weiden,

WOTAN
Della notturna terra di Nibelheim
udimmo nuova novella:
potenti meraviglie
qui opererebbe Alberich;
di esse a pascerci

segue nota 20

Introduzione: Alberich «dimostra la sua diffidenza e teme i ladri», ma Loge «lo lusinga» e «punge la vanità di Alberich che ora inizia perfino a vantarsi del proprio potere».

Sezione A: il nano «accenna al tesoro che i Nibelunghi accumulano per lui» al fine della conquista del mondo.

Sezione B: sarà infatti la brama d'oro a mettere in ginocchio gli elfi luminosi, che patiranno la stessa rinuncia all'amore di cui soffre ora l'elfo nero; gli dei devono temere il giorno in cui il tesoro salirà dalla profondità!

Sezione A^1: Loge «si finge meravigliato per il progetto di Alberich e lo esalta come l'essere più potente».

Sezione C: istigato da Loge, il nano «svela con compiacimento il segreto dell'elmo magico, che la sua astuzia ha ideato affinché l'anello non possa essergli strappato nel sonno».

Sezione A^2: Loge «si finge incredulo» e Alberich lo sfida, garantendo che saprà assumere qualunque figura gli verrà chiesta.

Sezione D: Alberich «esprime il desiderio» di trasformarsi e, al posto del nano, «uno spaventoso serpente si contorce al suolo, si erge e spalanca le fauci» verso Wotan e Loge.

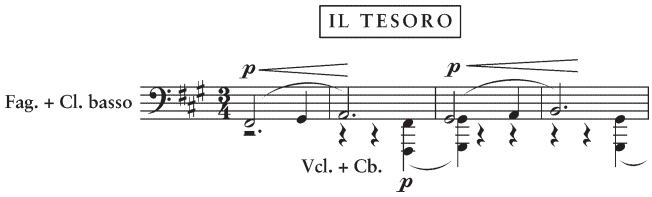
Sezione A^3: quest'ultimo provoca l'elfo ad assumere una «figura minuscola», che lo metterebbe più facilmente al riparo dai pericoli.

Sezione E: Alberich «scompare e al suo posto gli dei scorgono un rospo che avanza di soppiatto sulla roccia»; il nano, «gemendo e gridando, giace incastrato sotto il piede di Wotan», mentre Loge «lega Alberich mani e piedi» con una «fune di corteccia».

Sezione A^4: gli dei «lo trascinano con loro verso l'alto, attraverso la gola dalla quale erano discesi».

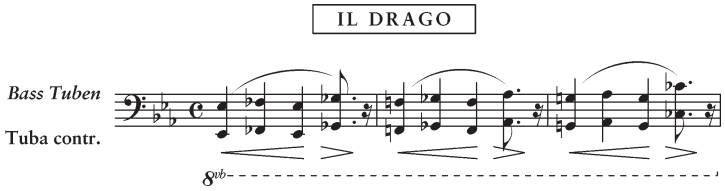
Le sezioni A rappresentano il *refrain* del rondò, che 'cementa' con le sue ricorrenze quattro sezioni differenti tra loro (B, C, D, E: i cosiddetti *couplets* del rondò). Il segno più evidente di questa volontà costruttiva da parte di Wagner è il periodico ritorno alla tonalità di La nel corso del *refrain*. Nella sezione A («Das ist für heut'»: «Questo è per oggi»), dagli abissi dell'orchestra (fagotti, clarinetto basso e archi gravi) emerge il motivo del TESORO, che si srotola faticosamente per intervalli di terza, forse memori delle ultime note dell'es. 10-Anello:

ESEMPIO 23: il motivo del TESORO (189/3/6)



Una lingua analoga parla il motivo del DRAGO, esposto ovviamente nella sezione D. Simile all'es. 23 per andatura, registro, struttura intervallare e timbro (con le due 'tube wagneriane' basse e la tuba contrabbassa che si sostituiscono a fagotti e clarinetto basso):

ESEMPIO 24: il motivo del DRAGO (189/3/6)



trieb uns Gäste die Gier.

ALBERICH
Nach Nibelheim
führt euch der Neid:
so kühne Gäste,
glaubt, kenn' ich gut!

LOGE
Kennst du mich gut,
kindischer Alp?
Nun sag', wer bin ich,
dass du so bellst?
Im kalten Loch,
da kauernd du lagst,
wer gab dir Licht
und wärmende Lohe,
wenn Loge nie dir gelacht?
Was hülf' dir dein Schmieden,
heizt' ich die Schmiede dir nicht?
Dir bin ich Vetter,
und war dir Freund:
nicht fein drum dünkt mich dein Dank!

ALBERICH
Den Lichtalben
lacht jetzt Loge,
der list'ge Schelm:
bist du falscher ihr Freund,
wie mir Freund du einst warst:
haha! mich freut's!
von ihnen fürcht' ich dann nichts.

LOGE
So denk' ich, kannst du mir trau'n.

ALBERICH
Deiner Untreu trau' ich,
nicht deiner Treu'!
(Eine herausfordernde Stellung annehmend)
Doch getrost trotz' ich euch allen!

LOGE
Hohen Mut
verleiht deine Macht;
grimmig gross
wuchs dir die Kraft!

ALBERICH
Siehst du den Hort,
den mein Heer
dort mir gehäuft?

brama spinse noi ospiti.

ALBERICH
Verso Nibelheim
invidia vi guida:
ospiti così arditi,
credete, li conosco bene!

LOGE
Ben mi conosci,
fanciullesco elfe?
Di', dunque, chi sono
che così abbai?
In freddo foro
raggomitolato giacevi;
chi a te luce avrebbe dato
e riscaldante vampa,
se Loge non t'avesse mai sorriso?
A che varrebbe il tuo fucinare,
se la fucina io non t'accendessi?
Tuo cugino io sono,
e amico tuo io fui:
e però punto grazioso mi sembra il tuo
[ringraziamento!

ALBERICH
Agli elfi della luce
ora Loge sorride,
l'astuto furfante;
falso tu sei loro amico,
come una volta amico a me fosti.
Ah! ah! me ne rallegro!
Da loro non temo ormai più nulla.

LOGE
Allora, io penso, puoi fidarti di me.

ALBERICH
Della tua infedeltà mi fido,
non della tua fede!
(Prendendo un atteggiamento di sfida)
Comunque, sicuro, sfido voi tutti!

LOGE
Alto coraggio
la tua potenza infonde:
grande, truce
t'è cresciuta la forza!

ALBERICH
Vedi il tesoro,
che la mia schiera
colà m'ha ammucchiato?

LOGE
So neidlichen sah ich noch nie.
ALBERICH
Das ist für heut',
ein kärglich Häufchen!
Kühn und mächtig
soll er künftig sich mehren.
WOTAN
Zu was doch frommt dir der Hort,
da freudlos Nibelheim,
und nichts für Schätze hier feil?
ALBERICH
Schätze zu schaffen
und Schätze zu bergen,
nützt mir Nibelheims Nacht.
Doch mit dem Hort,
in der Höhle gehäuft,
denk' ich dann Wunder zu wirken:
die ganze Welt
gewinn' ich mit ihm mir zu eigen!
WOTAN
Wie beginnst du, Gütiger, das?
ALBERICH
Die in linder Lüfte Weh'n
da oben ihr lebt,
lacht und liebt:
mit goldner Faust
euch Göttliche fang' ich mir alle!
Wie ich der Liebe abgesagt,
alles, was lebt,
soll ihr entsagen!
Mit Golde gekirrt,
nach Gold nur sollt ihr noch gieren!
Auf wonnigen Höh'n,
in seligem Weben
wiegt ihr euch;
den Schwarzalben
verachtet ihr ewigen Schwelger!
Habt Acht!
Habt Acht!
Denn dient ihr Männer
erst meiner Macht,
eure schmucken Frau'n,
die mein Frei'n verschmäht,
sie zwingt zur Lust sich der Zwerg,
lacht Liebe ihm nicht!

LOGE
Così degno d'invidia mai ancora non vidi.
ALBERICH
Questo è per oggi
piccolo cumulo!
Ardito, potente
crescerà nell'avvenire.
WOTAN
Ma a che ti giova il tesoro,
poiché senza gioia è Nibelheim,
e niente qui si vende a prezzo di tesori?
ALBERICH
Tesori a produrre,
tesori a nascondere,
a me vale la notte di Nibelheim.
Ma col tesoro
nella caverna raccolto,
penso di operare un giorno maraviglia:
il mondo intero
conquisterò, per mezzo suo, a me soggetto!
WOTAN
Come t'accingerai a questo, mio caro?
ALBERICH
Voi che nel lieve ventare dell'aure
colassù vivete,
amate, ridete:
con pugno d'oro
voi, divini, conquisterò tutti a me!
Come io ho rinunziato all'amore,
tutto che vive
a quello dovrà rinunziare!
Dall'oro adescati,
d'oro soltanto dovrete ancora aver brama!
Su alture gioiose
in vita beata,
vi cullate;
il nero elfe
spregiate, eterni gaudenti!
Guardatevi!
Guardatevi!
Poiché servirete voi, uomini,
primi al mio potere,
e le vostre adorne donne
che la mia brama derisero,
a suo piacere le piegherà il nano,
poiché amore non gli ride!

(Wild lachend)
Haha, haha!
Habt ihr's gehört?
Habt Acht!
Habt Acht vor dem nächtlichen Heer,
entsteigt des Niblungen Hort
aus stummer Tiefe zu Tag!
WOTAN (*auffahrend*)
Vergeh, frevelnder Gauch!
ALBERICH
Was sagt der?
LOGE (*dazwischen tretend*)
Sei doch bei Sinnen!
(Zu Alberich)
Wen doch fasste nicht Wunder,
erfährt er Alberichs Werk?
Gelingt deiner herrlichen List,
was mit dem Horte du heischest:
den Mächtigsten muss ich dich rühmen;
denn Mond und Stern',
und die strahlende Sonne,
sie auch dürfen nicht anders,
dienen müssen sie dir.
Doch – wichtig acht' ich vor allem,
dass des Hortes Häufer,
der Niblungen Heer,
neidlos dir geneigt.
Einen Reif rührtest du kühn;
dem zagte zitternd dein Volk: –
doch, wenn im Schlaf
ein Dieb dich beschlich',
den Ring schlau dir entriss', –
wie wahrtest du, Weiser, dich dann?
ALBERICH
Der Listigste dünkt sich Loge;
andre denkt er
immer sich dumm:
dass sein' ich bedürfte
zu Rat und Dienst,
um harten Dank,
das hörte der Dieb jetzt gern!
Den hehlenden Helm
ersann ich mir selbst;
der sorglichste Schmied,
Mime, musst' ihn mir schmieden:
schnell mich zu wandeln,

(Con riso selvaggio)
Haha! Haha!
L'avete udito?
Guardatevi!
Guardatevi dalla turba notturna,
salirà del Nibelungo il tesoro
al giorno dal muto profondo!
WOTAN (*trasalendo*)
Perisci, sciocco sacrilego!
ALBERICH
Che dice costui?
LOGE (*frammettendosi*)
Sii padrone di te!
(Ad Alberich)
Chi non prenderebbe maraviglia
l'opera di Alberich apprendendo?
Se riuscirà alla tua astuzia stupenda,
quel che col tesoro tu esigi,
potentissimo dovrò io celebrarti;
perché e luna e stelle
ed il raggiante sole,
loro non sarà lecito altrimenti,
dovranno servirti.
Però… importante sopra tutto reputo,
che i cumulatori del tesoro,
la turba dei Nibelunghi,
sincera ti serva.
Ardito un anello toccasti;
al tocco tremò abbrividendo il tuo popolo: …
ma, se nel sonno
un ladro a te strisciasse,
astuto ti strappasse l'anello…
come, o saggio, ti guarderesti allora?
ALBERICH
Il più lesto si crede Loge;
gli altri ei pensa
stupidi sempre:
che di lui abbia bisogno
per consiglio e servizio,
[stretto] a duro contraccambio,
questo ora il ladro volentieri udirebbe!
L'elmo che asconde
a me io stesso inventai:
il fabbro più attento,
Mime, a me dovette foggiarlo:
ad aggirarmi rapido,

nach meinem Wunsch
die Gestalt mir zu tauschen,
taugt der Helm.
Niemand sieht mich,
wenn er mich sucht;
doch überall bin ich,
geborgen dem Blick.
So ohne Sorge
bin ich selbst sicher vor dir,
du fromm sorgender Freund!

LOGE
Vieles sah ich,
Seltsames fand ich,
doch solches Wunder
gewahrt' ich nie.
Dem Werk ohnegleichen
kann ich nicht glauben;
wäre das eine möglich,
deine Macht währte dann ewig!

ALBERICH
Meinst du, ich lüg'
und prahle wie Loge?

LOGE
Bis ich's geprüft,
bezweifl' ich, Zwerg, dein Wort.

ALBERICH
Vor Klugheit bläht sich
zum Platzen der Blöde!
Nun plage dich Neid!
Bestimm', in welcher Gestalt
soll ich jach vor dir stehn?

LOGE
In welcher du willst;
nur mach' vor Staunen mich stumm.

ALBERICH (*setzt den Helm auf*)
«Riesenwurm
winde sich ringelnd!»
(Sogleich verschwindet er. Statt seiner windet sich eine ungeheure Riesenschlange am Boden; sie bäumt sich und streckt den aufgesperrten Rachen nach Wotan und Loge hin)

LOGE (*stellt sich von Furcht ergriffen*)
Ohe! Ohe!
Schreckliche Schlange,
verschlinge mich nicht!
Schone Logen das Leben!

secondo il mio desiderio,
la mia figura a trasfigurare,
l'elmo ha valore.
Nessuno mi vede
quando mi cerca;
ma dappertutto io sono,
nascosto allo sguardo.
Così senza cura,
sicuro me ne sto di fronte a te stesso,
o amorevole premuroso amico!

LOGE
Molto io vidi
e singolare trovai;
pure tale meraviglia
ho mai osservato.
All'opera senza pari
non posso credere;
se questo solo fosse possibile,
durerebbe eterno il tuo potere!

ALBERICH
Pensi ch'io dica menzogna
e millanti come Loge?

LOGE
Finché non l'ho provata,
dubito, nano, della tua parola.

ALBERICH
Di scaltrezza si gonfia
fino a scoppiare lo stupido!
Ora torturati, invidia!
Delibera: in quale figura
innanzi a te debbo io subito stare?

LOGE
In quella che tu vuoi;
solo fammi dallo stupore silenzioso!

ALBERICH (*mettendosi l'elmo*)
«Drago gigantesco
le sue spire svolga».
(Subito scompare. In vece sua un immane gigantesco serpente si torce al suolo; si erge e protende le fauci spalancate verso Wotan e Loge)

LOGE (*come se fosse preso dallo spavento*)
Ohe! Ohe!
Spaventevole serpente,
non inghiottirmi!
Lascia a Loge la vita!

WOTAN (*lachend*)
Gut, Alberich!
Gut, du Arger!
Wie wuchs so rasch
zum riesigen Wurme der Zwerg!

(Die Schlange verschwindet; statt ihrer erscheint sogleich Alberich wieder in seiner wirklichen Gestalt)

ALBERICH
Hehe! Ihr Klugen!
Glaubt ihr mir nun?

LOGE (*mit zitternder Stimme*)
Mein Zittern mag dir's bezeugen!
Zur grossen Schlange
schufst du dich schnell:
weil ich's gewahrt,
willig glaub' ich dem Wunder.
Doch, wie du wuchsest,
kannst du auch winzig
und klein dich schaffen?
Das Klügste schien' mir das,
Gefahren schlau zu entfliehn:
das aber dünkt mich zu schwer.

ALBERICH
Zu schwer dir,
weil du zu dumm!
Wie klein soll ich sein?

LOGE
Dass die feinste Klinze dich fasse,
wo bang die Kröte sich birgt.

ALBERICH
Pah! Nichts leichter!
Luge du her!
(Er setzt den Helm auf)
«Krumm und grau
krieche Kröte!»

(Er verschwindet; die Götter gewahren im Gestein eine Kröte auf sich zukriechen)

LOGE (*zu Wotan*)
Dort, die Kröte!
Greife sie rasch!

(Wotan setzt seinen Fuss auf die Kröte, Loge fährt ihr nach dem Kopfe und hält den Tarnhelm in der Hand)

ALBERICH (*ist plötzlich in seiner wirklichen Gestalt sichtbar geworden, wie er sich unter Wotans Fusse windet*)
Ohe! Verflucht!

WOTAN (*ridendo*)
Bene, Alberich!
Bene, o accorto!
Come rapido crebbe
in gigantesco drago il nano!

(Il serpente scompare; in vece sua compare subito Alberich nuovamente nella sua reale figura)

ALBERICH
Eh! Eh! maligni!
Mi credete ora?

LOGE (*con voce tremante*)
Il mio tremore ben te lo manifesta!
In gran serpente
subito crescesti;
da poi che l'ho vista,
volentieri credo alla maraviglia.
Però, come tu crescesti,
puoi tu pure piccolo
piccolo farti?
Il più prudente parrebbe a me questo,
astutamente sfuggire ai pericoli:
ma questo mi sembra troppo difficile.

ALBERICH
Troppo difficile a te,
perché troppo sei stupido!
Come piccolo devo farmi?

LOGE
Che la più fine fessura ti raccolga,
dove ansioso il rospo s'asconde.

ALBERICH
Bah! Niente di più facile!
Guarda qua!
(Mettendosi l'elmo)
«Torto e grigio
striscia, rospo!»

(Scompare; gli dei scorgono sulla roccia un rospo che striscia verso di loro)

LOGE (*a Wotan*)
Là, il rospo!
Rapido afferralo!

(Wotan pone il piede sul rospo. Loge si accosta alla sua testa e prende in mano l'elmo magico)

ALBERICH (*improvvisamente è tornato visibile nella sua reale figura, e in atto di torcersi sotto il piede di Wotan*)
Ohe! Maledetto!

Ich bin gefangen!

LOGE
Halt' ihn fest,
bis ich ihn band.
(Loge hat ein Bastseil hervorgeholt und bindet Alberich damit Hände und Beine)
Nun schnell hinauf:
dort ist er unser!

(Den Geknebelten, der sich wütend zu wehren sucht, fassen beide und schleppen ihn mit sich zu der Kluft, aus der sie herabkamen. Dort verschwinden sie, aufwärts steigend.[21] *– Die Szene verwandelt sich, nur in umgekehrter Weise, wie zuvor. – Die Verwandlung führt wieder an den Schmieden vorüber. – Fortdauernde Verwandlung nach oben. – Wotan und Loge, den gebundenen Alberich mit sich führend, steigen aus der Kluft herauf).*

Sono preso!

LOGE
Tienilo saldo,
finché io lo leghi.
(Loge ha tirato fuori una corda di corteccia e con essa lega ad Alberich mani e piedi)
Ora subito saliamo:
là sarà nostro!

(Ambedue afferrano il [nano] ben legato, che cerca furiosamente di riluttare, e lo trascinano insieme con loro per lo stesso crepaccio donde sono scesi. Colà essi dispaiono, salendo verso l'alto. – La scena si cambia come prima, ma alla rovescia. – Il mutamento porta ancora una volta davanti alle fucine. – Continua il mutamento verso l'alto. – Wotan e Loge, trascinando con loro Alberich legato, escono, salendo, dal crepaccio).

VIERTE SZENE

Freie Gegend auf Bergeshöhen.[22]

(Die Aussicht ist noch in fahle Nebel verhüllt wie am Schluss der zweiten Szene)

LOGE
Da, Vetter,
sitze du fest!

SCENA QUARTA

Regione libera su vette montane.

(La vista è ancora velata dalla nebbia livida come alla fine della seconda scena)

LOGE
Qui, cugino,
siediti per bene!

---

[21] La terza mutazione del *Rheingold* è – come ricorda esplicitamente la didascalia di Wagner – un cambiamento in senso inverso rispetto alla seconda: dal Nibelheim si torna alle vette montane. E anche questo interludio sinfonico (nel quale possiamo distinguere di nuovo un postludio alla scena appena conclusa, e un preludio alla seguente) è un liberissimo 'rovesciamento' del precedente (cfr. nota 17). Se quest'ultimo, infatti, dava ampio spazio nel postludio alla musica di Loge (cfr. es. 18), e si concentrava nel preludio sulla musica dell'es. 20-Nibelunghi, qui accadrà l'inverso. Risentiamo dunque nel postludio il rombo delle incudini, mentre nel preludio l'es. 14-Giganti inizia una carrellata di *Leitmotive* fusi dal 'calore' dell'ubiquo es. 18-Loge, che ci porta verso la luce.

[22] L'episodio 14 sigla il ritorno al *Walhall*, e ai materiali musicali che avevano impresso la loro 'tinta' agli episodi 3-11 della scena seconda (cfr. note 8-16). Tuttavia, il rapimento di Alberich fa saltare ogni barriera protettiva: il tenebroso mondo sonoro del Nibelheim si infiltra nel regno degli elfi luminosi (a cominciare dalla tonalità 'nibelungica' per eccellenza di si♭, affermata dal preludio alla terza scena: cfr. nota 17). Due assoli di Alberich («Wohlan, die Nibelungen», «Bin ich nun frei?») cingono il drammatico duetto con Wotan (cfr. nota 23), mentre uno stile tendente al recitativo fa da legante della struttura. Nel primo assolo («Orsù, i Nibelunghi») Alberich, prigioniero di Wotan e Loge, «bacia l'anello e mormora a bassa voce parole in tono di comando» (AP) per far portare in superficie ai suoi Nibelunghi il tesoro: in questa pagina grandiosa (su cui sarà modellato il preludio all'atto primo del *Siegfried*) si fondono lo spirito dominatore di Alberich (es. 22-Potere dell'anello), la sua umiliazione, e lo spettacolo dell'accumulo progressivo dei gioielli (es. 23-Tesoro), impregnati della muta sofferenza dei loro fucinatori (es. 20-Nibelunghi ed es. 22-Servitù).

Luge, Liebster,
dort liegt die Welt,
die du Lungrer gewinnen dir willst:
welch Stellchen, sag',
bestimmst du drin mir zu Stall?
(Er schlägt tanzend ihm Schnippchen)

ALBERICH
Schändlicher Schächer!
Du Schalk! Du Schelm!
Löse den Bast,
binde mich los,
den Frevel sonst büssest du Frecher!

WOTAN
Gefangen bist du,
fest mir gefesselt,
wie du die Welt,
was lebt und webt,
in deiner Gewalt schon wähntest;
in Banden liegst du vor mir,
du Banger kannst es nicht leugnen!
Zu ledigen dich,
bedarf's nun der Lösung.

ALBERICH
O ich Tropf!
ich träumender Tor!
Wie dumm traut' ich
dem diebischen Trug!
Furchtbare Rache
räche den Fehl!

LOGE
Soll Rache dir frommen,
vor allem rate dich frei:
dem gebundnen Manne
büsst kein Freier den Frevel.
Drum sinnst du auf Rache,
rasch ohne Säumen
sorg' um die Lösung zunächst!
(Er zeigt ihm, den Fingern schnalzend, die Art der Lösung an)

ALBERICH (*barsch*)
So heischt, was ihr begehrt!

WOTAN
Den Hort und dein helles Gold.

ALBERICH
Gieriges Gaunergezücht!
(Für sich)

Mira, amico,
là il mondo si stende,
che, poltrone, ti vuoi conquistare:
quale posticino, dimmi,
mi destini in quello per alloggio?
(Gli danza intorno, facendogli beffa)

ALBERICH
Scandaloso furfante!
Imbroglione! Miserabile!
Sciogli la corda,
slegami;
altrimenti, sfacciato, sconterai il delitto!

WOTAN
Preso tu sei,
saldo a me legato,
a quel modo che tu il mondo,
quanto vive e vibra,
già in tuo potere stimavi:
in vincoli tu stai a me dinnanzi,
non puoi, o tremante, negarlo!
Per renderti libero,
occorre ora il riscatto.

ALBERICH
O me scempio!
O fantastico folle!
Come scemo mi fidai
al trucco ladresco!
Fiera vendetta
vendichi il fallo!

LOGE
Se vorrai vendetta,
vedi anzitutto di farti libero:
all'uomo legato
nessun libero espierà il proprio fallo.
E però, se pensi a vendetta,
subito senza indugiare,
occupati anzitutto del riscatto!
(Gli fa vedere, schioccando le dita, il genere del riscatto)

ALBERICH (*brusco*)
Chiedete dunque quel che desiderate!

WOTAN
Il tesoro e il tuo oro lucente.

ALBERICH
Avida genìa di giuntatori!
(Tra sé)

Doch behalt' ich mir nur den Ring,
des Hortes entrat' ich dann leicht;
denn von neuem gewonnen
und wonnig genährt
ist er bald durch des Ringes Gebot:
eine Witzigung wär's,
die weise mich macht;
zu teuer nicht zahl' ich die Zucht,
lass' für die Lehre ich den Tand.

WOTAN
Erlegst du den Hort?

ALBERICH
Löst mir die Hand,
so ruf' ich ihn her.

(Loge löst ihm die Schlinge an der rechten Hand)

ALBERICH (*berührt den Ring mit den Lippen und murmelt heimlich einen Befehl*)
Wohlan, die Nibelungen
rief ich mir nah'.
Ihrem Herrn gehorchend,
hör' ich den Hort
aus der Tiefe sie führen zu Tag:
nun löst mich vom lästigen Band!

WOTAN
Nicht eh'r, bis alles gezahlt.

(Die Nibelungen steigen aus der Kluft herauf, mit den Geschmeiden des Hortes beladen. – Während des Folgenden schichten die Nibelungen den Hort auf)

ALBERICH
O schändliche Schmach!
Dass die scheuen Knechte
geknebelt selbst mich erschau'n!
(Zu den Nibelungen)
Dorthin geführt,
wie ich's befehl'!
All zu Hauf
schichtet den Hort!
Helf' ich euch Lahmen?
Hieher nicht gelugt!
Rasch da! rasch!
Dann rührt euch von hinnen,
dass ihr mir schafft!
Fort in die Schachten!
Weh' euch, find' ich euch faul!
Auf den Fersen folg' ich euch nach!
(Er küsst seinen Ring und streckt ihn gebieterisch

Ma pur ch'io tenga per me l'anello,
farò a meno facilmente del tesoro;
poiché, nuovamente conquistato
e con voluttà cresciuto,
sarà presto per comando dell'anello:
una piccolezza sarebbe
quella che mi fa saggio;
né pagherò la lezione troppo cara,
se per l'ammaestramento perderò quell'inezia.

WOTAN
Consegni il tesoro?

ALBERICH
Se mi sciogliete la mano,
lo farò portare qui.

(Loge gli scioglie il nodo della mano destra)

ALBERICH (*tocca l'anello con le labbra e mormora segretamente un comando*)
Orsù, i Nibelunghi
a me vicini ho chiamato.
Al loro signore ossequienti,
odo io che il tesoro
portano dal profondo alla luce del giorno:
scioglietemi dunque il vincolo gravoso.

WOTAN
Non prima che tutto sia pagato.

(I Nibelunghi salgono dall'abisso carichi degli oggetti del tesoro. – Durante quel che segue i Nibelunghi accumulano il tesoro)

ALBERICH
O smacco scandaloso,
che i servi spauriti
me in persona vedano legato!
(Ai Nibelunghi)
Colà portate,
com'io comando!
Tutto a mucchio
cumulate il tesoro!
Ch'io aiuti a voi pigri?
Non guardate in qua!
Presto costà! Presto!
Poi, andatevene di tra i piedi
al lavoro per me!
Via, nei pozzi!
Guai a voi, se vi troverò oziosi!
Vi incalzerò alle calcagna!
(Bacia il suo anello e lo protende con atto imperio-

aus. – Wie von einem Schlage getroffen, drängen sich die Nibelungen scheu und ängstlich der Kluft zu, in die sie schnell hinabschlüpfen)

Gezahlt hab' ich;
nun lasst mich zieh'n:
und das Helmgeschmeid',
das Loge dort hält,
das gebt mir nun gütlich zurück!

LOGE (*den Tarnhelm auf den Hort werfend*)
Zur Busse gehört auch die Beute.

ALBERICH
Verfluchter Dieb!
(Leise)
Doch, nur Geduld!
Der den alten mir schuf,
schafft einen andern:
noch halt' ich die Macht,
der Mime gehorcht.
Schlimm zwar ist's,
dem schlauen Feind
zu lassen die listige Wehr!
Nun denn! Alberich
liess euch alles:
jetzt löst, ihr Bösen, das Band!

LOGE (*zu Wotan*)
Bist du befriedigt?
Bind' ich ihn frei?

WOTAN
Ein goldner Ring
ragt dir am Finger;
hörst du, Alp?
Der, acht' ich, gehört mit zum Hort.

ALBERICH (*entsetzt*)
Der Ring?

WOTAN
Zu deiner Lösung
musst du ihn lassen.

ALBERICH (*bebend*)
Das Leben, doch nicht den Ring!

WOTAN (*heftiger*)
Den Reif' verlang' ich,
mit dem Leben mach', was du willst!

ALBERICH
Lös' ich mir Leib und Leben,
den Ring auch muss ich mir lösen;
Hand und Haupt,

so. – Come colpiti dal fulmine, i Nibelunghi timidi e paurosi fanno ressa verso il crepaccio, nel quale rapidi discendendo s'insinuano)

Ho pagato;
ora lasciatemi andare!
E l'oggetto a forma d'elmo
che Loge costà tiene,
siate cortesi di rendermelo!

LOGE (*gettando l'elmo magico sul tesoro*)
All'espiazione pertiene anche la preda.

ALBERICH
Ladro maledetto!
(Sommesso)
Pure, pazienza!
Chi il vecchio m'ha fatto
un altro me ne farà:
ancora conservo il potere,
al quale Mime obbedisce.
Grave è veramente
all'astuto nemico
la frodolente arma lasciare!
Via dunque, Alberich
tutto a voi ha lasciato:
sciogliete ora, furfanti, la fune!

LOGE (*a Wotan*)
Sei soddisfatto?
Lo slego?

WOTAN
Un anello d'oro
brilla al suo dito;
odi tu, elfe?
Esso, io penso, appartiene al tesoro.

ALBERICH (*atterrito*)
L'anello?

WOTAN
Per il tuo riscatto
devi lasciarlo.

ALBERICH (*tremante*)
La vita, ma non l'anello!

WOTAN (*con maggior violenza*)
L'anello io bramo,
della vita fa' quel che vuoi!

ALBERICH
Se mi riscatto vita e persona,
l'anello pure debbo riscattarmi;
mano e capo,

Aug' und Ohr
sind nicht mehr mein Eigen,
als hier dieser rote Ring!

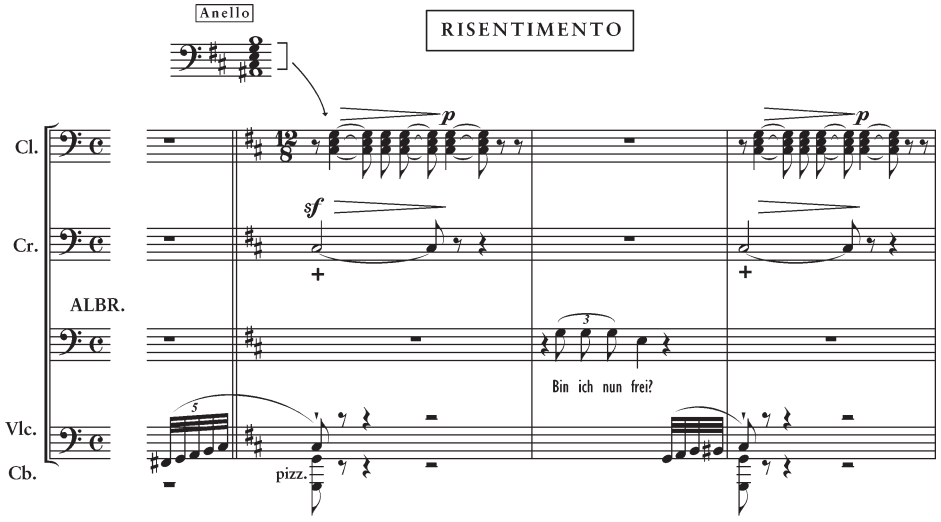
WOTAN
Dein Eigen nennst du den Ring?[23]
Rasest du, schamloser Albe?
Nüchtern sag',
wem entnahmst du das Gold,
daraus du den schimmernden schufst?
War's dein Eigen,
was du Arger
der Wassertiefe entwandt?
Bei des Rheines Töchtern
hole dir Rat,
ob ihr Gold sie

occhio ed orecchio
non sono miei, più
di questo rosso anello!

WOTAN
Tuo chiami l'anello?
Sei fuori di te, elfe svergognato?
Di' sincero,
a chi rubasti l'oro,
onde quel lucente lavorasti?
Era tuo,
quel che malvagio
al profondo delle acque rapisti?
Presso le figlie del Reno
informati,
se quell'oro, esse

[23] La temperatura vocale (ed orchestrale) si impenna lungo il duetto/scontro dell'elfo nero e del supremo tra gli elfi luminosi, al termine del quale Wotan commetterà la colpa che prima Siegmund (*Die Walküre*) e poi Siegfried (*Götterdämmerung*) saranno chiamati ad espiare. Materia del contendere è il diritto al possesso dell'anello: il canto sprezzante e il tono accusatorio di Wotan egemonizzano la prima parte del duetto, per lasciare poi il posto alla reazione rabbiosa – quanto vana – di Alberich. La lucidità, bisogna ammettere, è tutta dalla parte del nano: il peccato che Wotan sta per compiere è di portata ben più grave di quello di Alberich. Il momento cruciale è sottolineato da una versione cromatica della ferma linea diatonica dell'es. 17-Lancia, seguita da una distorsione in *fortissimo* dell'es. 7-Oro che richiama espressamente il furto di Alberich (cfr. nota 6). Il custode della giustizia si è macchiato dell'ingiustizia: l'estorsione violenta e fraudolenta dell'anello del potere ad Alberich, al solo scopo di «garantire il proprio dominio universale» (MN). Il secondo assolo del nano sconfitto («Sono libero ora?») è tutto consacrato alla furia e alla maledizione, espresse su due motivi che ingrossano la livida famiglia tematica dell'es. 10-Anello. Il primo 'verticalizza' in accordo il motivo dell'Anello, e ne ripercuote la triade centrale in una pulsazione dei clarinetti nel registro grave. Il tutto è introdotto da una rabbiosa scaletta ascendente dei violoncelli, e sostenuto dal suono chiuso del corno, che accentua il carattere sinistro della combinazione:

ESEMPIO 25: il motivo del RISENTIMENTO di Alberich come derivato dell'es. 10-Anello (237/2/5)



zu eigen dir gaben,
das du zum Ring dir geraubt!

ALBERICH

Schmähliche Tücke!
Schändlicher Trug!
Wirfst du Schächer
die Schuld mir vor,
die dir so wonnig erwünscht?
Wie gern raubtest
du selbst dem Rheine das Gold,
war nur so leicht
die Kunst, es zu schmieden, erlangt?
Wie glückt es nun
dir Gleissner zum Heil,
dass der Niblung, ich,
aus schmählicher Not,
in des Zornes Zwange,
den schrecklichen Zauber gewann,
dess' Werk nun lustig dir lacht?
Des Unseligsten,
Angstversehrten
fluchfertige,
furchtbare Tat,
zu fürstlichem Tand
soll sie fröhlich dir taugen,
zur Freude dir frommen mein Fluch? –
Hüte dich,
herrischer Gott!

a te in proprio donarono,
che, per [farne] anello rubasti!

ALBERICH

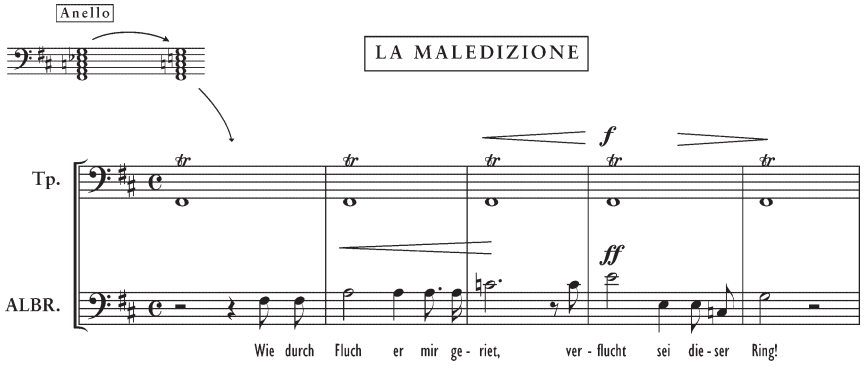
Vergognosa perfidia!
Scandalosa frode!
Rinfacci, ladrone,
a me la colpa,
che con tanta gioia avresti compiuta?
Quanto volentieri avresti rubato
al Reno tu stesso l'oro,
pur che così facile
l'arte di foggiarlo ti fosse soccorsa?
Come giova ora,
a vantaggio di te frodolento,
che io, il Nibelungo,
in vergognosa angoscia,
sotto l'impero dell'ira,
l'orribile incantesimo abbia inventato,
la cui opera ora a te gaio sorride?
Dello sventuratissimo,
divorato dall'ansia,
la maledetta
tremenda azione,
a vanità principesca
dovrà lietamente valere per te;
in gioia mutarsi la mia maledizione?...
Guardati,
imperioso Iddio!

---

segue nota 23

La maledizione dell'anello, invece («Wie durch Fluch er mir geriet»: «Come per maledizione a me giunse»), viene scagliata dalla voce nuda di Alberich, sul solo rullo dei timpani. Il *Leitmotiv* omonimo ribalta in direzione opposta la serie di intervalli discendenti dell'es. 10-Anello, in una sovrapposizione di terze che si discosta di un solo semitono (Mi♮ invece che Mi♭) dal modello:

ESEMPIO 26: un altro *Leitmotiv* della famiglia dell'es. 10-Anello, la MALEDIZIONE di Alberich (238/1/4)



Frevelte ich,
so frevelt' ich frei an mir:
doch an allem, was war,
ist und wird,
frevelst, Ewiger, du,
entreissest du frech mir den Ring!

WOTAN
Her den Ring!
Kein Recht an ihm
schwörst du schwatzend dir zu.
(Er ergreift Alberich und entzieht seinem Finger mit heftiger Gewalt den Ring)

ALBERICH (*grässlich aufschreiend*)
Ha! Zertrümmert! Zerknickt!
Der Traurigen traurigster Knecht!

WOTAN (*den Ring betrachtend*)
Nun halt' ich, was mich erhebt,
der Mächtigen mächtigsten Herrn!
(Er steckt den Ring an)

LOGE (*zu Wotan*)
Ist er gelöst?

WOTAN
Bind' ihn los!

(Loge löst Alberich vollends die Bande)

LOGE (*zu Alberich*)
Schlüpfe denn heim!
Keine Schlinge hält dich:
frei fahre dahin!

ALBERICH (*sich erhebend*)
Bin ich nun frei?
(Wütend lachend)
Wirklich frei? –
So grüss' euch denn
meiner Freiheit erster Gruss! –
Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold
mir Macht ohne Mass,
nun zeug' sein Zauber
Tod dem, der ihn trägt!
Kein Froher soll
seiner sich freun,
keinem Glücklichen lache
sein lichter Glanz!
Wer ihn besitzt,
den sehre die Sorge,

S'io peccai,
peccai, libero, contro me stesso:
ma contro tutto che fu,
è, o sarà,
peccherai, Eterno, tu,
se mi strapperai prepotente l'anello.

WOTAN
Qua l'anello!
Nessun diritto su di lui
ti conquisti ciarlando.
(Afferra Alberich e con sforzo violento toglie l'anello al suo dito)

ALBERICH (*urlando spaventevolmente*)
Ah! Annientato! Schiacciato!
Dei miserabili miserabilissimo servo!

WOTAN (*osservando l'anello*)
Ora io posseggo quel che mi solleva
dei potenti a potentissimo signore!
(S'infila l'anello)

LOGE (*a Wotan*)
È riscattato?

WOTAN
Scioglilo!

(Loge scioglie tutti i legami ad Alberich)

LOGE (*ad Alberich*)
A casa, quatto, quatto!
Nessun legame ti tiene:
vattene, libero!

ALBERICH (*alzandosi*)
Sono libero ora?
(Con riso rabbioso)
Veramente libero?...
Vi saluti, dunque,
della mia libertà il primo saluto!...
Come per maledizione a me giunse,
così sia maledetto l'anello!
Donò il suo oro
a me potere senza misura,
così doni la sua magia
morte a colui che lo porta!
Nessun gioioso dovrà
di lui godere;
a nessun felice rida
il suo raggiante fulgore!
Chi lo possiede
lo consumi la cura,

und wer ihn nicht hat,
den nage der Neid!
Jeder giere
nach seinem Gut,
doch keiner geniesse
mit Nutzen sein!
Ohne Wucher hüt' ihn sein Herr;
doch den Würger zieh' er ihm zu!
Dem Tode verfallen,
fessle den Feigen die Furcht:
solang er lebt,
sterb' er lechzend dahin,
des Ringes Herr
als des Ringes Knecht:
bis in meiner Hand
den geraubten wieder ich halte! –
So segnet
in höchster Not
der Nibelung seinen Ring!
Behalt' ihn nun,
(Lachend)
hüte ihn wohl:
(Grimmig)
meinem Fluch fliehest du nicht!
(Er verschwindet schnell in der Kluft. – Der dichte Nebelduft des Vordergrundes klärt sich allmählich auf)

LOGE
Lauschtest du
seinem Liebesgruss?

WOTAN (*in den Anblick des Ringes an seiner Hand versunken*)
Gönn' ihm die geifernde Lust!
(Es wird immer heller)[24]

LOGE (*nach rechts in die Szene blickend*)
Fasolt und Fafner
nahen von fern:
Freia führen sie her.

e chi non l'ha
lo roda il rovello!
Ognuno si strugga
di possederlo,
ma nessuno gioisca
con frutto di lui!
Che il suo signore senza profitto lo serbi;
ed esso l'assassino a lui guidi!
Consacrato alla morte,
lo spavento vincoli il vile:
finché viva,
muoia struggendosi,
dell'anello signore
dell'anello servo;
finché in mia mano
il rapito nuovamente io non tenga!…
Così consacra
nella sua pena estrema
il Nibelungo il suo anello:
conservalo,
(Ridendo)
custodiscilo bene:
(Truce)
non fuggirai la mia maledizione!
(Scompare rapido nel crepaccio. – La densa nebbia del fondo si chiarisce a poco a poco)

LOGE
Ascolto porgesti
al suo saluto d'amore?

WOTAN (*sprofondato nella contemplazione dell'anello [infilato] alla sua mano*)
Lasciagli lo sfogo bavoso!
(Diventa sempre più chiaro)

LOGE (*guardando a destra verso la scena*)
Fasolt e Fafner
dal profondo s'accostano.
Freia con sé portano.

---

[24] L'evocazione sommessa, nei timpani, del ritmo dell'es. 14-Giganti, mentre il proscenio si rischiara, apre l'episodio 15. La prima parte, essenzialmente orchestrale, accoglie Donner, Froh e Fricka, fino al saluto del dio del tuono. La seconda reca l'annuncio della buona novella da parte di Loge, e culmina nella reazione lirica e sollevata di Froh («Wie liebliche Luft»: «Quale vento soave»), qui impegnato nell'unico arioso che valorizzi la sua voce tenorile. C'è un certo parallelismo nella costruzione, come dimostrano ad esempio i due passi a canone, su pedale, che funzionano entrambi da clausola delle due parti: il primo, lanciato dai corni sull'es. 16-Mele d'oro, il secondo – più libero – sul materiale conclusivo del cantabile di Froh. Inevitabile ripensare al preludio del *Rheingold*.

(Aus dem sich immer mehr zerteilenden Nebel erscheinen Donner, Froh und Fricka und eilen dem Vordergrunde zu)

FROH
Sie kehren zurück!

DONNER
Willkommen, Bruder!

FRICKA (*besorgt zu Wotan*)
Bringst du gute Kunde?

LOGE (*auf den Hort deutend*)
Mit List und Gewalt
gelang das Werk:
dort liegt, was Freia löst.

DONNER
Aus der Riesen Haft
naht dort die Holde.

FROH
Wie liebliche Luft
wieder uns weht,
wonnig' Gefühl
die Sinne erfüllt!
Traurig ging es uns allen,
getrennt für immer von ihr,
die leidlos ewiger Jugend
jubelnde Lust uns verleiht.

(Fasolt und Fafner treten auf, Freia zwischen sich führend. Der Vordergrund ist wieder ganz hell geworden; das Aussehen der Götter gewinnt durch das Licht wieder die erste Frische; über dem Hintergrunde haftet jedoch noch der Nebelschleier, so dass die ferne Burg unsichtbar bleibt. Fricka eilt freudig auf die Schwester zu, um sie zu umarmen)

FRICKA
Lieblichste Schwester,
süsseste Lust!
Bist du mir wieder gewonnen?

FASOLT (*ihr wehrend*)
Halt! Nicht sie berührt!
Noch gehört sie uns.[25]

(Dalla nebbia sempre più diradantesi appaiono Donner, Froh e Fricka e si affrettano verso il proscenio)

FROH
Tornano indietro!

DONNER
Benvenuto, fratello!

FRICKA (*impensierita a Wotan*)
Porti buone nuove?

LOGE (*accennando al tesoro*)
Con frode e violenza
riuscì l'impresa:
ecco là quel che riscatta Freia.

DONNER
Dalla prigionia dei giganti
torna la dolce.

FROH
Quale vento soave
nuovamente a noi venta,
voluttuoso brivido
i sensi pervade!
Triste era la vita a noi tutti
strappati per sempre da lei,
che d'una gaia eterna giovinezza
a noi la gioia gaudiosa prodiga.

(Fasolt e Fafner entrano conducendo Freia in mezzo a loro. Il davanti della scena è tornato nuovamente del tutto luminoso; l'aspetto degli dei riconquista con la luce la primitiva freschezza; sullo sfondo tuttavia permane ancora un velo di nebbia, così che la rocca lontana rimane invisibile. Fricka si affretta gioiosa alla sorella per abbracciarla)

FRICKA
Diletta sorella,
dolcissima gioia!
Nuovamente ti ho conquistata?

FASOLT (*respingendola*)
Ferma! Non si tocca!
Ancora ella ci appartiene.

---

[25] L'episodio 16 rimette al centro la dialettica tra amore e potere che aveva già sostanziato larghi tratti delle prime due scene. Una dialettica sbilanciata, s'intende, dagli esiti scontati, che è – soprattutto – anche musicale. Da una parte, un mondo di temi 'mascolini' – energici, brutali, martellanti: l'es. 14-Giganti, l'es. 15-Patto, l'es. 20-Nibelunghi, l'es. 23-Tesoro. Motivi che per lo più si srotolano pesanti nel registro grave dell'orchestra: fagotti, clarinetto basso, corni, tromboni, tube, timpani, archi gravi. L'intreccio leitmotivico raggiunge punte di grande densità, come quando Wagner incastra contrappuntisticamente il canone dell'es. 15-Patto (tube, violoncelli, con-

Auf Riesenheims
ragender Mark
rasteten wir;
mit treuem Mut
des Vertrages Pfand
pflegten wir.
So sehr mich's reut,
zurück doch bring' ich's,
erlegt uns Brüdern
die Lösung ihr.

WOTAN
Bereit liegt die Lösung:
des Goldes Mass
sei nun gütlich gemessen.

FASOLT
Das Weib zu missen,
wisse, gemutet mich weh:
soll aus dem Sinn sie mir schwinden
des Geschmeides Hort
häufet denn so,
dass meinem Blick
die Blühende ganz er verdeck'!

WOTAN
So stellt das Mass
nach Freias Gestalt!

(Freia wird von den beiden Riesen in die Mitte gestellt. – Darauf stossen sie ihre Pfähle zu Freias beiden Seiten so in den Boden, dass sie gleiche Höhe und Breite mit ihrer Gestalt messen)

FAFNER
Gepflanzt sind die Pfähle
nach Pfandes Mass;

Di Riesenheim
nella turrita marca
noi ci fermammo;
con animo fedele
il pegno del patto
custodimmo.
Per quanto a malumore,
tuttavia lo rendo;
se a noi fratelli pagate
il riscatto.

WOTAN
Pronto è a terra il riscatto:
la misura dell'oro
sia ora onestamente misurata.

FASOLT
Di lasciare la donna,
sappi, mi fa male all'animo;
se dal mio ricordo ella deve sparire,
il tesoro degli oggetti preziosi
così dunque ammucchiate,
che al mio sguardo
la fiorente tutta ricopra!

WOTAN
Fate dunque misura
della persona di Freia!

(Freia viene posta nel mezzo dai due giganti. – Essi conficcano quindi ai due lati di Freia i loro randelli nel suolo, in modo da misurare un'altezza e larghezza eguale alla persona di lei)

FAFNER
Piantati sono i pali,
secondo la misura del pegno;

segue nota 25

trabbassi) con l'es. 20-Nibelunghi (corni, viole, legni) e con l'attacco ritmico dell'es. 14-Giganti nei timpani. Dall'altra, una sola, delicata controparte 'femminile' e melodica: l'es. 13-Freia, nella sua versione lirica e decontratta, che oppone una flebile resistenza dall'alto della regione medio-acuta dell'orchestra (dapprima il timbro caldo delle prime corde dei violoncelli, poi sempre un flauto o un oboe solista, e sempre con dinamiche tra *piano* e *pianissimo*). È questa alternanza simbolica a scandire le tre fasi del pagamento del riscatto: la preparazione della misura del pegno, l'ammassamento del tesoro, la misurazione finale del tesoro da parte dei giganti. L'alternanza viene scardinata dalla richiesta dell'anello da parte di Fafner: l'orchestra partecipa dapprima dello stupore di Wotan («Wie! Diesen Ring?»: «Come? Quest'anello?») e si anima progressivamente con il dio in collera (*Immer belebter*, «sempre più vivace»), sulle ripetizioni delle prime misure dell'es. 8-Gioia nell'oro, evocato dal riferimento di Loge alle figlie del Reno. Dopo una robusta variazione a due voci dell'es. 7-Oro (nei corni), ottoni e legni guidano un *crescendo* su una riscrittura battagliera dell'es. 10-Anello, sul ritmo marziale dell'es. 14-Giganti nei timpani. Dopo una breve parentesi, il poderoso *crescendo* sfocia su un'ultima esposizione in *fortissimo* dell'es. 10-Anello, violentemente sincopata, che precipita negli archi per diverse ottave, sullo sfondo di una triade minore sul Fa (nei fiati).

gehäuft nun füll' es der Hort!

WOTAN
Eilt mit dem Werk:
widerlich ist mir's!

LOGE
Hilf mir, Froh!

FROH
Freias Schmach
eil' ich zu enden.

(Loge und Froh häufen hastig zwischen den Pfählen das Geschmeide)

FAFNER
Nicht so leicht
und locker gefügt!
(Er drückt mit roher Kraft die Geschmeide dicht zusammen)
Fest und dicht
füll' er das Mass.
(Er beugt sich, um nach Lücken zu spähen)
Hier lug' ich noch durch:
verstopft mir die Lücken!

LOGE
Zurück, du Grober!
Greif' mir nichts an!

FAFNER
Hierher! die Klinze verklemmt!

WOTAN (*unmutig sich abwendend*)
Tief in der Brust
brennt mir die Schmach!

FRICKA (*den Blick auf Freia geheftet*)
Sieh, wie in Scham
schmählich die Edle steht:
um Erlösung fleht
stumm der leidende Blick.
Böser Mann!
der Minnigen botest du das!

FAFNER
Noch mehr!
Noch mehr hierher!

DONNER
Kaum halt' ich mich:
schäumende Wut
weckt mir der schamlose Wicht!
Hierher, du Hund!
Willst du messen,
so miss dich selber mit mir!

che il cumulo del tesoro ora la riempia!

WOTAN
Rapidi agite:
l'atto mi ripugna!

LOGE
Aiutami, Froh!

FROH
L'onta di Freia
m'affretto a cancellare.

(Loge e Froh ammucchiano in fretta gli oggetti preziosi tra i due pali)

FAFNER
Non così lieve
e rado ammucchiate!
(Comprime insieme gli oggetti preziosi con rude forza)
Denso e compatto
colmi il tesoro la misura!
(Si curva per spiare le lacune)
Qui vedo ancora attraverso:
colmatemi le lacune!

LOGE
Indietro, rozzo!
Non mi toccar niente!

FAFNER
Qui! La fessura otturate!

WOTAN (*ritraendosi urtato*)
Profondo nel petto
il dispetto mi brucia.

FRICKA (*fisso lo sguardo su Freia*)
Vedi, come vergognosa
nel vituperio la nobile sta:
liberazione prega
in silenzio il sofferente sguardo.
Uomo malvagio!
Questo all'amorosa [dea] hai offerto!

FAFNER
Più ancora!
Qui, più ancora!

DONNER
A stento mi tengo:
schiumante furore
mi sveglia lo sfrontato furfante!
Qui, cane!
Se vuoi misurare,
misura te stesso con me!

FAFNER
Ruhig, Donner!
Rolle, wo's taugt:
hier nützt dein Rasseln dir nichts!
DONNER (*ausholend*)
Nicht dich Schmähl'chen zu zerschmettern?
WOTAN
Friede doch!
Schon dünkt mich Freia verdeckt.
LOGE
Der Hort ging auf.
FAFNER (*misst den Hort genau mit dem Blick und späht nach Lücken*)
Noch schimmert mir Holdas Haar:
dort das Gewirk
wirf auf den Hort!
LOGE
Wie? auch den Helm?
FAFNER
Hurtig, her mit ihm!
WOTAN
Lass ihn denn fahren!
LOGE (*wirft den Tarnhelm auf den Hort*)
So sind wir denn fertig!
Seid ihr zufrieden?
FASOLT
Freia, die Schöne,
schau' ich nicht mehr:
so ist sie gelöst?
muss ich sie lassen?
(Er tritt nahe hinzu und späht durch den Hort)
Weh! Noch blitzt
ihr Blick zu mir her;
des Auges Stern
strahlt mich noch an:
durch eine Spalte
muss ich's erspäh'n.
(Ausser sich)
Seh' ich dies wonnige Auge,
von dem Weibe lass' ich nicht ab!
FAFNER
He! Euch rat' ich,
verstopft mir die Ritze!
LOGE
Nimmersatte!
seht ihr denn nicht,

FAFNER
Tranquillo, Donner!
Rulla dove occorre;
qui il tuo fragore non ti giova a niente!
DONNER (*in atto di vibrare)*
Neppure a schiacciarti, svergognato?
WOTAN
Pace, dunque!
Già coperta pare a me Freia.
LOGE
Il tesoro è finito.
FAFNER (*misura minutamente il tesoro con lo sguardo, cercando le fessure*)
Ancora mi brilla la chioma di Freia:
cotesto oggetto costà
getta sul tesoro!
LOGE
Come? Anche l'elmo?
FAFNER
Lesto, anche quello!
WOTAN
E lascialo perdere!
LOGE (*gettando sul tesoro l'elmo magico*)
Abbiamo finito, dunque!
Siete soddisfatti?
FASOLT
Freia, la bella,
io più non vedo:
è dunque riscattata?
Debbo lasciarla?
(Si avvicina e spia a traverso il tesoro)
Ahimè! Ancora brilla
il suo sguardo a me;
l'occhio stellato
ancora mi splende;
a traverso una scissura
ancora m'è dato spiarlo.
(Fuori di sé)
Se io vedo quest'occhio dolcissimo,
dalla donna non recedo.
FAFNER
Ehi! vi consiglio,
chiudetemi la fessura!
LOGE
Mai sazi!
Non vedete dunque,

ganz schwand uns das Gold?

FAFNER
Mitnichten, Freund!
An Wotans Finger
glänzt von Gold noch ein Ring:
den gebt, die Ritze zu füllen!

WOTAN
Wie! Diesen Ring?

LOGE
Lasst euch raten!
den Rheintöchtern
gehört dies Gold;
ihnen gibt Wotan es wieder.

WOTAN
Was schwatztest du da?
Was schwer ich mir erbeutet,
ohne Bangen wahr' ich's für mich!

LOGE
Schlimm dann steht's
um mein Versprechen,
das ich den Klagenden gab!

WOTAN
Dein Versprechen bindet mich nicht;
als Beute bleibt mir der Reif.

FAFNER
Doch hier zur Lösung
musst du ihn legen.

WOTAN
Fordert frech, was ihr wollt,
alles gewähr' ich;
um alle Welt doch
nicht fahren lass' ich den Ring!

FASOLT (*zieht wütend Freia hinter dem Horte hervor*)
Aus denn ist's!
beim Alten bleibt's;
nun folgt uns Freia für immer!

FREIA
Hülfe! Hülfe!

FRICKA
Harter Gott!
gib ihnen nach!

FROH
Spare das Gold nicht!

DONNER
Spende den Ring doch!

come tutto l'oro a noi sparve?

FAFNER
Per niente, amico!
Al dito di Wotan
ancora brilla un anello d'oro:
datelo, perché si colmi la lacuna!

WOTAN
Come? Quest'anello?

LOGE
Lasciatevi persuadere!
Alle figlie del Reno
appartiene quest'oro;
a loro Wotan lo renderà.

WOTAN
Che ciarli costà?
Quel che con difficoltà ho predato,
tranquillo tengo per me!

LOGE
Pericolo dunque corre
la promessa,
che alle piangenti io feci!

WOTAN
La tua promessa non lega me;
bottino a me resta l'anello.

FAFNER
Pure qui in riscatto
tu devi deporlo.

WOTAN
Chiedete sfrontati quel che volete,
tutto concedo;
ma per tutto il mondo
non mi lascerò sfuggire l'anello!

FASOLT (*furente, trae Freia di dietro al tesoro*)
È finita, dunque!
Restiamo all'antico;
per sempre Freia ora ci seguirà!

FREIA
Aiuto! Aiuto!

FRICKA
Crudo Iddio!
Cedi loro!

FROH
L'oro non risparmiare!

DONNER
L'anello, dunque, dispensa!

(Fafner hält den fortdrängenden Fasolt noch auf: alle stehen bestürzt)

WOTAN

Lasst mich in Ruh':
den Reif geb' ich nicht!

(Wotan wendet sich zürnend zur Seite. Die Bühne hat sich von neuem verfinstert. – Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor;[26] *in ihm wird plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber*

(Fafner trattiene Fasolt che continua ad incalzare; tutti assistono costernati)

WOTAN

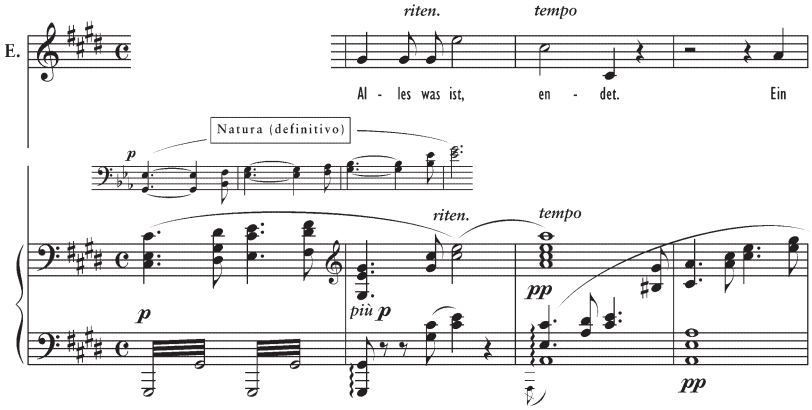
Lasciatemi in pace:
l'anello non lo do!

(Wotan si ritrae in disparte incollerito. La scena si è nuovamente oscurata. – Dal crepaccio laterale nella roccia rompe un bagliore azzurrino; nel quale appare improvvisamente Erda, che sale dal profondo, er-

[26] L'impetuosa conclusione dell'episodio precedente collassa su un ambiguo Do♯/Re♭ nel registro grave dei tromboni. Le battute successive spostano l'asse tonale dal fa (consolidato dal *fortissimo* sull'es. 10-Anello) al do♯: una mossa spiazzante, almeno quanto i timbri cavernosi degli ottoni che la eseguono (tromboni, trombone e tuba contrabbassi, poi il quartetto delle 'tube wagneriane'), che sembrano emergere da una profondità insondabile. È l'appropriato inizio dell'episodio 17, dominato dall'«alta e nobile figura femminile» di Erda (AP). L'episodio gravita sull'ammonimento della *Ur-Wala*, che ne avvia anche la conclusione («Alles was ist, endet» ecc.: nella traduzione di Olimpio Cescatti, «Tutto quel che è, finisce! / Un giorno cupo / s'appressa agli dei: / ti consiglio, butta l'anello!»). Monito nel quale vanno distinte due parti: la profezia della *Weltuntergang* (e cioè della 'fine del mondo': «Tutto quel che è, finisce!») che fu inserita da Wagner solo mentre stava componendo questa scena; e l'esortazione a Wotan, affinché con il suo comportamento sconsiderato non acceleri la *Götterdämmerung*, il 'crepuscolo degli dei' (il significato di questo secondo passo è illuminato dal discorso di Erda in AP: «pericolo correte voi dei, se tradirete i patti; maggior pericolo vi è per te, se conserverai l'anello; lenta si approssima per voi una fine, ma repentina essa si abbatterà, se non ti liberi dall'anello!»). In orchestra, sotto il vaticinio della *Ur-Wala*, udiamo inizialmente il motivo legato ad Erda fin dal principio dell'episodio, qui riproposto dapprima nella famiglia dei clarinetti (bb. 1-2 dell'es. 27), poi in violini e viole (bb. 3-4). Senza dubbio, il motivo di ERDA riscrive in modo minore l'es. 3-Natura: un punto di partenza quasi obbligato, per colei che incarna la dea germanica della terra (*Erde*), come gli scritti di Jacob Grimm avevano suggerito a Wagner. Poi, quale contraccolpo musicale alla profezia della fine, alla quinta battuta dell'es. 27 violini e viole capovolgono a sorpresa il corso del motivo di Erda, affondando lentamente e *pianissimo* in quella che suona come un'inversione del motivo, e dell'es. 3-Natura. La metafora della fine non potrebbe essere più esplicita. A diffondere una struggente mestizia su questo motivo del CREPUSCOLO DEGLI DEI è soprattutto la sua base armonica, l'accordo di sesta napoletana (♭II^6) della tonalità di Erda, il do♯.

ESEMPIO 27: i motivi speculari di ERDA e del CREPUSCOLO DEGLI DEI, ovvero trasformazioni dell'es. 3-Natura (266/2/6)

ERDA



Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt; sie ist von edler Gestalt, weithin von schwarzem Haar umwallt)

ERDA (*die Hand mahnend gegen Wotan ausstrekkend*)

Weiche, Wotan! Weiche!
Flieh' des Ringes Fluch!
  Rettungslos
  dunklem Verderben
weiht dich sein Gewinn.

WOTAN

Wer bist du, mahnendes Weib?

ERDA

Wie alles war – weiss ich;
  wie alles wird,
  wie alles sein wird, –
  seh' ich auch,
  der ew'gen Welt
  Urwala,
Erda, mahnt deinen Mut.
  Drei der Töchter,
  urerschaff'ne,
  gebar mein Schoss;
  was ich sehe,
sagen dir nächtlich die Nornen.
  Doch höchste Gefahr

gendosi fino a mezza persona. È una nobile figura, ampiamente avvolta nella nera chioma ondeggiante)

ERDA (*tendendo la mano ammonitrice verso Wotan*)

Cedi, Wotan, cedi!
La maledizione dell'anello fuggi!
  Senza salvezza,
  a nera sciagura
la sua conquista ti consacra.

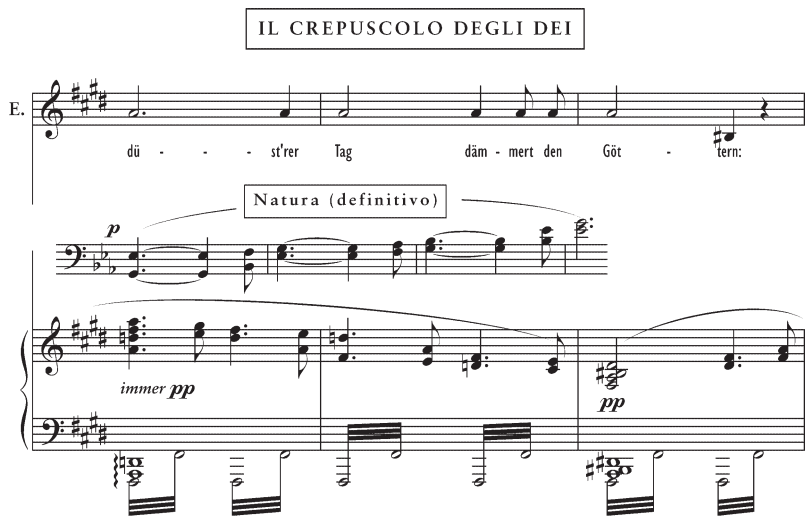
WOTAN

Chi sei tu, donna ammonitrice?

ERDA

Come tutto fu… io so;
  come tutto è,
  come tutto sarà…
  io anche vedo:
  dell'eterno mondo
  Urwala,
Erda, ammonisce il tuo animo.
  Tre figlie,
  primeve,
  partorì il mio grembo:
  quel ch'io vedo
ti dicono la notte le Norne.
  Ma l'alto periglio

segue nota 26



Nell'insieme, l'es. 27 – e l'episodio 17 nel suo complesso – è dunque una formidabile sintesi dell'intera vicenda del *Ring*: in una manciata di secondi – ovvero in pochi minuti – siamo condotti dalla *creatio ex nihilo* del preludio del *Rheingold*, all'epilogo della *Götterdämmerung*.

führt mich heut'
selbst zu dir her.
Höre! Höre! Höre!
Alles was ist, endet.
Ein düst'rer Tag
dämmert den Göttern:
dir rat' ich, meide den Ring!
(Erda versinkt langsam bis an die Brust, während der bläuliche Schein zu dunkeln beginnt)

WOTAN
Geheimnishehr
hallt mir dein Wort:
weile, dass mehr ich wisse!

ERDA (*im Versinken*)
Ich warnte dich;
du weisst genug:
sinn' in Sorg' und Furcht!
(Sie verschwindet gänzlich)

WOTAN
Soll ich sorgen und fürchten,
dich muss ich fassen,
alles erfahren!
(Wotan will der Verschwindenden in die Kluft nach um sie zu halten, Froh und Fricka werfen sich ihm entgegen und halten ihn zurück)

FRICKA
Was willst du, Wütender?

FROH
Halt' ein, Wotan!
Scheue die Edle,
achte ihr Wort!

(Wotan starrt sinnend vor sich hin)[27]

conduce oggi me
stessa, a te, qui.
Ascolta, ascolta, ascolta!
Tutto quel che è, finisce!
Un giorno oscuro
rompe agli dei:
ti consiglio, scansa l'anello!
(Erda affonda lentamente fino al petto, mentre la luce azzurrina comincia ad offuscarsi)

WOTAN
Augusta, segreta,
mi suona la tua parola:
fermati, ch'io sappia di più!

ERDA (*nell'affondare*)
Ti ho prevenuto:
assai tu sai:
medita in turbamento e timore!
(Scompare del tutto)

WOTAN
S'io debbo turbarmi e temere,
ch'io ti afferri necessita,
e che tutto io sappia!
(Wotan vuol precipitarsi nel crepaccio dietro la sparente, per trattenerla. Froh e Fricka gli si gettano incontro e lo trattengono)

FRICKA
Che vuoi, furente?

FROH
Fermati, Wotan!
Temi l'augusta,
rispetta la sua parola!

(Wotan medita, fisso lo sguardo avanti a sé)

---

[27] Come mostra la prima parte dell'episodio 18, l'avvertimento di Erda non ha lasciato indifferente Wotan. Un paio di sommesse ripetizioni dell'es. 27-Erda alludono alla profonda meditazione del dio. Infine, la risoluzione, e il gesto di Wotan: la musica traduce entrambi con un'enfatica ripresentazione dell'es. 17-Lancia, in trombe e tromboni. La liberazione di Freia è salutata dalla piena orchestra con una versione esultante in Mi♭ dell'es. 13-Freia (*fortissimo* e *Sehr lebhaft*, «molto vivace»). Potrebbe essere la fine della storia, con la tonica del preludio del *Rheingold* finalmente riaffermata tra scoppi di giubilo. Ma, evidentemente, le cose non stanno così. Sulle note dell'es. 14-Giganti (fagotti e timpani) e dell'es. 20-Nibelunghi (corni), Fasolt e Fafner danno il via alla loro disputa. Il progresso della contesa è siglato dal ritorno infausto dell'es. 10-Anello e della sua famiglia (es. 25-Risentimento). L'es. 26-Maledizione giunge per ultimo, proclamato nel *forte* dei tromboni all'unisono, mentre Wotan si interroga, scosso, di fronte all'epilogo fratricida («Furchtbar nun»: «Spaventevole davvero»). A nulla valgono i tentativi successivi di Loge e di Fricka, che «rincuora lusinghevole» il consorte (AP) accennando la melodia dell'es. 12-Felicità domestica («Wo weilst du, Wotan?»: «Dove indugi, o Wotan?»): è sempre la famiglia dell'es. 10-Anello a chiudere l'episodio, assecondando la cupezza di Wotan.

DONNER (*sich entschlossen zu den Riesen wendend*)
Hört, ihr Riesen!
Zurück, und harret:
das Gold wird euch gegeben.

FREIA
Darf ich es hoffen?
Dünkt euch Holda
wirklich der Lösung wert?

(Alle blicken gespannt auf Wotan; dieser, nach tiefem Sinnen zu sich kommend, erfasst seinen Speer und schwenkt ihn, wie zum Zeichen eines mutigen Entschlusses)

WOTAN
Zu mir, Freia!
Du bist befreit.
Wieder gekauft
kehr' uns die Jugend zurück!
Ihr Riesen, nehmt euren Ring!
(Er wirft den Ring auf den Hort. Die Riesen lassen Freia los; sie eilt freudig auf die Götter zu, die sie abwechselnd längere Zeit in höchster Freude liebkosen. – Fafner breitet sogleich einen ungeheuren Sack aus und macht sich über den Hort her, um ihn da hinein zu schichten)

FASOLT (*dem Bruder sich entgegenwerfend*)
Halt, du Gieriger!
Gönne mir auch 'was!
Redliche Teilung
taugt uns beiden.

FAFNER
Mehr an der Maid als am Gold
lag dir verliebtem Geck:
mit Müh' zum Tausch
vermocht' ich dich Toren;
ohne zu teilen,
hättest du Freia gefreit:
teil' ich den Hort,
billig behalt' ich
die grösste Hälfte für mich.

FASOLT
Schändlicher du!
Mir diesen Schimpf?
(Zu den Göttern)
Euch ruf' ich zu Richtern:
teilet nach Recht
uns redlich den Hort!

DONNER (*risoluto, volgendosi ai giganti*)
Udite, giganti!
Indietro, e attendete:
l'oro vi sarà dato.

FREIA
Posso sperarlo?
Pare a voi Holda
veramente degna del riscatto?

(Tutti guardano ansiosi verso Wotan, il quale tornando in sé dopo un profondo meditare, afferra la sua lancia e la vibra quasi a segno di eroica deliberazione)

WOTAN
A me, Freia!
Franca tu sei.
Ricomprata
a noi la giovinezza nuovamente ritorni!
Giganti, prendete il vostro anello!
(Getta l'anello sul tesoro. I giganti liberano Freia; ella s'affretta lietamente agli dei, che per un certo tempo con grandissima gioia s'avvicendano nel carezzarla. – Fafner apre subito un sacco enorme e si appressa al tesoro per ammassarvelo dentro)

FASOLT (*gettandosi contro il fratello*)
Fermati, cupido!
Cedi anche a me qualcosa!
Una partizione onesta
converrà ad ambedue.

FAFNER
Più della ragazza che dell'oro
a te importava, galante innamorato;
a stento allo scambio
persuasi te stupido;
senza spartire
avresti Freia sposata:
se spartisco il tesoro,
a ragione ritengo
la maggior parte per me!

FASOLT
Scandaloso!
A me questo scherno?
(Agli dei)
Voi giudici chiamo:
secondo giustizia spartite
a noi giustamente il tesoro!

(Wotan wendet sich verächtlich ab)

LOGE (*zu Fasolt*)
Den Hort lass ihn raffen;
halte du nur auf den Ring!

FASOLT (*stürzt sich auf Fafner, der immerzu eingesackt hat*)
Zurück! Du Frecher!
Mein ist der Ring;
mir blieb er für Freias Blick!
(Er greift hastig nach dem Reif; sie ringen)

FAFNER
Fort mit der Faust!
Der Ring ist mein!

(Fasolt entreisst Fafner den Ring)

FASOLT
Ich halt' ihn, mir gehört er!

FAFNER (*mit seinem Pfahle ausholend*)
Halt' ihn fest, dass er nicht fall'!
(Er streckt Fasolt mit einem Streiche zu Boden: dem Sterbenden entreisst er dann hastig den Ring)
Nun blinzle nach Freias Blick!
An den Reif rührst du nicht mehr!
(Er steckt den Ring in den Sack und rafft dann gemächlich den Hort vollends ein. Alle Götter stehen entsetzt: feierliches Schweigen)

WOTAN (*erschüttert*)
Furchtbar nun
erfind' ich des Fluches Kraft!

LOGE
Was gleicht, Wotan,
wohl deinem Glücke?
Viel erwarb dir
des Ringes Gewinn;
dass er nun dir genommen,
nützt dir noch mehr:
deine Feinde – sieh!
fällen sich selbst
um das Gold, das du vergabst.

WOTAN
Wie doch Bangen mich bindet!
Sorg' und Furcht
fesseln den Sinn:
wie sie zu enden,
lehre mich Erda:
zu ihr muss ich hinab!

(Wotan volge con spregio le spalle)

LOGE (*a Fasolt*)
Lascia che arraffi il tesoro,
ma tu tienti solo all'anello

FASOLT (*si precipita su Fafner che ha continuato ad insaccare*)
Indietro! Sfrontato!
Mio è l'anello;
a me tocca per lo sguardo di Freia!
(Tenta precipitosamente di por mano sull'anello: lottano)

FAFNER
Giù le mani!
Mio è l'anello!

(Fasolt strappa l'anello a Fafner)

FASOLT
Io lo tengo; m'appartiene!

FAFNER (*vibrando il randello*)
Tienlo sodo, che non caschi!
(Con un colpo stende Fasolt al suolo: strappa quindi in fretta l'anello al morente)
Occhieggia ora verso l'occhio di Freia!
L'anello non lo toccherai più!
(Chiude l'anello nel sacco, poi, a suo agio, v'insacca tutto il tesoro. Tutti gli dei assistono atterriti: silenzio solenne)

WOTAN (*sconvolto*)
Spaventevole davvero
trovo la forza della maledizione!

LOGE
Che somiglia, o Wotan,
mai alla tua sorte?
Molto ti giovò
la conquista dell'anello;
che ti sia ora stato tolto,
ti giova ancor più:
i tuoi nemici… vedi!
se stessi uccidono
per l'oro, che tu hai loro donato.

WOTAN
Eppure, come l'ansia m'assilla!
Turbamento, timore,
lo spirito vincolano:
come loro por termine
m'insegni Erda:
a lei io debbo scendere!

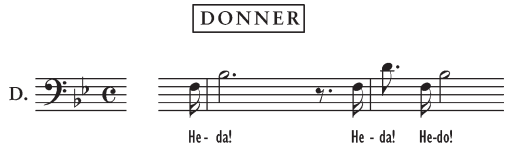
FRICKA (*schmeichelnd sich an ihn schmiegend*)
Wo weilst du, Wotan?
Winkt dir nicht hold
die hehre Burg,
die des Gebieters
gastlich bergend nun harrt?
WOTAN (*düster*)
Mit bösem Zoll
zahlt' ich den Bau.
DONNER (*auf den Hintergrund deutend, der noch in Nebelgehüllt ist*)[28]
Schwüles Gedünst
schwebt in der Luft;
lästig ist mir
der trübe Druck!
Das bleiche Gewölk
samml' ich zu blitzendem Wetter,
das fegt den Himmel mir hell!
(Donner besteigt einen hohen Felsstein am Talabhange und schwingt dort seinen Hammer; mit dem Folgenden ziehen die Nebel sich um ihn zusammen)
Heda! Heda! Hedo!
Zu mir, du Gedüft!
Ihr Dünste, zu mir!
Donner, der Herr,
ruft euch zu Heer!

FRICKA (*carezzevolmente cingendo la sua persona*)
Dove indugi, o Wotan?
Gratamente non t'accenna
sublime la rocca,
che il signore
ora attende, protettrice ospitale?
WOTAN (*fosco*)
Con triste tributo
ho pagato la rocca!
DONNER (*accennando allo sfondo, che è tuttora velato dalla nebbia*)
Afoso vapore
pende nell'aria;
greve mi pesa
la torbida gravezza!
La nuvolaglia livida,
raccolgo in folgorante tempesta,
che il cielo spazzando chiarisca!
(Donner sale su un'alta roccia sul declivio che scende a valle, e di là vibra il martello; durante quel che segue, le nebbie si addensano intorno a lui)
Heda! Heda! Hedo!
A me, bruma!
Vapori, a me!
Donner, signore,
vi chiama a schiera!

---

[28] L'episodio precedente si era chiuso in modo dissonante su un pedale di dominante di si♭, la tonalità di Alberich e del Nibelheim. Tocca al protagonista dell'episodio 19, Donner, dissipare quel velo di nebbia che grava sia sulla rocca che sull'animo di Wotan. Un breve recitativo è sufficiente allo scopo: alla parola *hell* («chiaro») la terza minore della triade di tonica di si♭ (Re♭) si innalza (Re♮), trasportandoci nell'omologa maggiore (la tonalità di Si♭). Le figurazioni di violini e viole divisi all'estremo delle possibilità (i pentagrammi occupano l'intera pagina di partitura!) animano febbrilmente la triade maggiore della nuova tonica, evocando il «vapore fumoso» che aleggia sulla scena. Su questa 'bruma' di fondo, Donner canta un arioso strutturato in modo rigorosamente simmetrico: tre porzioni di testo (4 + 2 + 4 versi) sono circondate e collegate dal *refrain* «Heda! Heda! Hedo!» (ossia l'es. 28-DONNER, intonato dalla voce nella cornice esterna, ed echeggiato dai corni all'interno dell'arioso). Inutile sottolineare quanto l'es. 28 appartenga alla famiglia dei motivi dell'es. 2-Natura:

ESEMPIO 28: il motivo di DONNER (281/1/2)



Terminato il canto, la scomparsa del dio nella nube tempestosa che va addensandosi lascia una traccia anche sulla musica, che si scurisce mentre gli ottoni continuano a rilanciarsi l'es. 28-Donner, finché si ode il colpo di martello. Tuono e fulmine disperdono i 'vapori' orchestrali, e resta solo una linea di basso inquieta.

(Er schwingt den Hammer)
Auf des Hammers Schwung
schwebet herbei!
Dunstig Gedämpf!
Schwebend Gedüft!
Donner, der Herr,
ruft euch zu Heer!
Heda! Heda! Hedo!
(Donner verschwindet völlig in einer immer finsterer sich ballenden Gewitterwolke. Man hört Donners Hammerschlag schwer auf den Felsstein fallen. Ein starker Blitz entfährt der Wolke: ein heftiger Donnerschlag folgt. Froh ist im Gewölk verschwunden)

DONNER (*unsichtbar*)
Bruder, zu mir!
Weise der Brücke den Weg!

(Plötzlich verzieht sich die Wolke; Donner und Froh werden sichtbar: von ihren Füssen aus zieht sich, mit blendendem Leuchten, eine Regenbogen-Brücke über das Tal hinüber bis zur Burg, die, von der Abendsonne beschienen, im hellsten Glanze erstrahlt. Fafner, der neben der Leiche seines Bruders endlich den ganzen Hort eingerafft, hat, den ungeheuren Sack auf dem Rücken, während Donners Gewitterzauber die Bühne verlassen)[29]

FROH (*der der Brücke mit der ausgestreckten Hand den Weg über das Tal angewiesen, zu den Göttern*)
Zur Burg führt die Brücke,

(Vibrando il martello)
Al ritmo di questo martello,
qui raccoglietevi!
Fumoso vapore!
Pendula bruma!
Donner, signore,
vi chiama a schiera!
Heda! Heda! Hedo!
(Donner scompare interamente in una nuvola temporalesca, che si addensa sempre più scura. Si ode il martello di Donner cadere pesantemente sulla roccia. Un potente fulmine sfugge alla nuvola; segue un tuono violento. Froh è scomparso anche lui nella nuvola)

DONNER (*invisibile*)
A me fratello!
Traccia la via al ponte!

(Improvvisamente la nuvola si dissipa. Donner e Froh diventano visibili; dai loro piedi con luce abbagliante parte un arcobaleno a foggia di ponte, sopra la valle su fino alla rocca; la quale, illuminata dal sole che tramonta, raggia nel più vivo splendore. Fafner, il quale presso il cadavere del fratello ha finito di raccogliere il tesoro, ha abbandonato la scena, l'enorme sacco sulle spalle, durante l'incantesimo della tempesta suscitato da Donner)

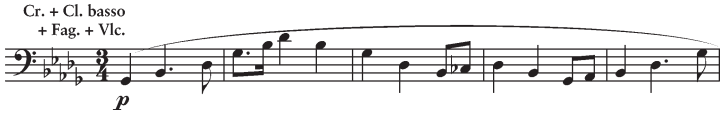
FROH (*il quale con la mano stesa ha tracciato la via al ponte sopra la valle, [rivolto] agli dei*)
Alla rocca porta il ponte,

---

[29] L'immagine sonora dell'arcobaleno prodotto dall'incantesimo di Froh inaugura l'ultimo episodio del *Rheingold*. Corni, clarinetto basso, fagotti e violoncelli arpeggiano con tutta calma la triade di tonica di Sol♭, che vibra sopra di loro nel timbro dei legni, di sei arpe e dei violini divisi:

ESEMPIO 29: il motivo dell'ARCOBALENO PONTE generato da Froh (292/1/1)

L'ARCOBALENO PONTE



Invitati da Froh, volgiamo con gli dei lo sguardo alla rocca: con un bel saggio di wagneriana 'arte della transizione', l'es. 29-Arcobaleno-ponte si risolve in una monumentale ricapitolazione dell'episodio 3 (cfr. nota 8), che ci condurrà verso il sipario. Mentre Wotan e gli altri dei sono perduti nella visione, torna dunque la musica diatonica in Re♭ dell'es. 11-Walhall. Su di essa, Wotan rinnova la sua celebrazione della rocca («Abendlich strahlt»: «Serotino splende»). Il pensiero delle fatiche ed angosce che la rocca ha comportato («Von Morgen bis Abend»: «Da mattina a sera») riporta però in orchestra l'inquietante radice tematica dell'es. 11-Walhall, l'es. 10-Anello. La musica si incupisce nuovamente, fino a quando un «grave pensiero» sembra restituire sicurezza al dio: in un radioso Do, la tromba scolpisce energicamente (*sehr energisch*) il motivo della SPADA. Ennesimo parto (dopo i recenti es. 28-Donner ed es. 29-Arcobaleno-ponte) della famiglia leitmotivica dell'es. 2-Natura, che cita quasi letteralmente:

leicht, doch fest eurem Fuss:
beschreitet kühn
ihren schrecklosen Pfad!

(Wotan und die andern Götter sind sprachlos in den prächtigen Anblick verloren)

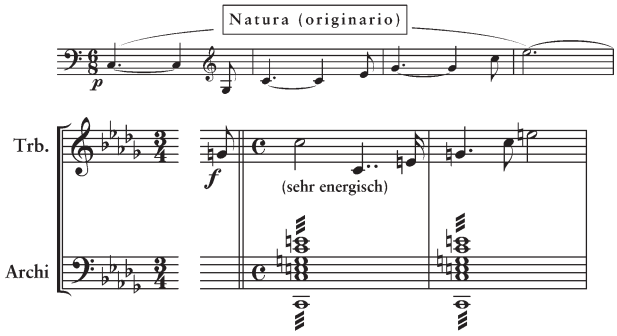
lieve, e pur saldo al vostro passo:
arditi battete
il suo sicuro sentiero!

(Wotan e gli altri dei si perdono muti nella mirabile visione)

segue nota 29

ESEMPIO 30: il motivo del «grave pensiero» di Wotan, la SPADA (238/1/4)

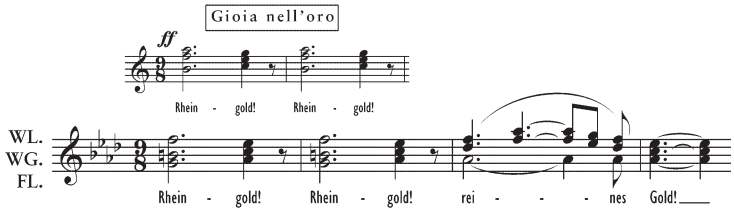
LA SPADA



Del suo «grave pensiero», qui, Wotan non fa parola. La 'naturalezza originaria' dell'es. 30, 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, e affrontare poi «l'espiazione con la morte [*Todesbüßung*]» della sua impresa (MN). Rasserenato, Wotan invita Fricka ad attraversare il ponte verso la loro comune dimora («Folge mir, Frau»: «Seguimi, donna»), seguiti da Froh, Freia e Donner. La solenne processione degli dei sembra finalmente incamminata alla meta, e con essa riprende l'es. 11-Walhall. E tuttavia, l'indugio irriverente di Loge («Ihrem Ende eilen sie zu»: «Alla loro fine essi s'appressano») produce la prima interruzione, mentre i cromatismi dell'es. 18-Loge dilagano in orchestra. Né le interruzioni sono finite. Loge non fa in tempo a ricongiungersi svogliatamente alla processione degli dei, che dalla valle sale il trio vocale delle figlie del Reno («Rheingold! Rheingold!»), assai meno lieto e spensierato di quanto fosse nell'episodio 1 (cfr. nota 6), su un accompagnamento spettrale di arpa (anch'essa dietro le quinte) e pizzicati:

ESEMPIO 31: il motivo del LAMENTO DELLE FIGLIE DEL RENO, a confronto con l'es. 8-Gioia nell'oro (309/2/1)

IL LAMENTO DELLE FIGLIE DEL RENO



WOTAN
Abendlich strahlt
der Sonne Auge;
in prächtiger Glut
prangt glänzend die Burg.
In des Morgens Scheine
mutig erschimmernd,
lag sie herrenlos,
hehr verlockend vor mir.
Von Morgen bis Abend,
in Müh' und Angst,
nicht wonnig ward sie gewonnen!
Es naht die Nacht:
vor ihrem Neid
biete sie Bergung nun.
(Wie von einem grossen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen)
So grüss' ich die Burg,
sicher vor Bang' und Grau'n!
(Er wendet sich feierlich zu Fricka)
Folge mir, Frau:
in Walhall wohne mit mir!

FRICKA
Was deutet der Name?
Nie, dünkt mich, hört' ich ihn nennen.

WOTAN
Was, mächtig der Furcht,
mein Mut mir erfand,
wenn siegend es lebt,
leg' es den Sinn dir dar!
(Er fasst Fricka an der Hand und schreitet mit ihr langsam der Brücke zu; Froh, Freia und Donner folgen)

LOGE (*im Vordergrunde verharrend und den Göttern nachblickend*)
Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähnen.
Fast schäm' ich mich,

WOTAN
Serotino splende
l'occhio del sole;
in ardore stupendo
esulta la rocca lucente.
Nell'albore del mattino,
superba splendente,
stava senza signore,
brama sublime davanti a me.
Da mattina a sera,
con fatica ed affanno,
non soavemente fu vinta da noi!
La notte s'appressa:
contro la sua invidia
offra ella dunque rifugio.
(Come preso da un gran pensiero, con ferma decisione)
Che la rocca io saluti,
scevro d'ansia e terrore!
(Si volge solennemente a Fricka)
Seguimi, donna,
nel Walhalla dimora con me!

FRICKA
Che significa il nome?
Mai, mi sembra, l'udii pronunziare.

WOTAN
Quel che, signore della paura,
l'animo mio ha trovato,
se con vittoria vivrà,
ti spiegherà quel senso.
(Prende Fricka per la mano e s'avvia lentamente con lei verso il ponte; Froh, Freia e Donner seguono)

LOGE (*rimanendo sul davanti della scena e seguendo gli dei con lo sguardo*)
Alla loro fine essi s'appressano,
essi che così forti nel loro durare si credono.
Quasi mi vergogno,

segue nota 29

Wotan mal sopporta questa ulteriore interruzione, e ordina a Loge di zittire le ninfe. Sulla ripresa dell'es. 11-Walhall, lo scherno di Loge diverte gli dei in transito sul ponte, ma non riesce ad impedire un secondo lamento delle figlie del Reno. In ogni caso, non c'è più spazio per i cattivi auguri: Wotan ha ritrovato la fiducia, come dimostra un'ultima ricorrenza dell'es. 30-Spada, che suona particolarmente confidente (tromba e trombone, ancora *sehr energisch*). Infine, trasportato in Re♭ (la tonalità della rocca), si materializza di nuovo l'es. 29-Arcobaleno-ponte. Scandito da un frammento propulsivo dell'es. 11-Walhall (trombe e tromboni), tocca proprio all'es. 29 chiudere simmetricamente l'episodio – e l'intero *Rheingold* – nell'abbagliante magnificenza del *tutti* orchestrale.

mit ihnen zu schaffen;
zur leckenden Lohe
mich wieder zu wandeln,
spür' ich lockende Lust:
sie aufzuzehren,
die einst mich gezähmt,
statt mit den Blinden
blöd zu vergehn,
und wären es göttlichste Götter! –
Nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's:
wer weiss, was ich tu'!
(Er geht, um sich den Göttern in nachlässiger Haltung anzuschliessen)

DIE DREI RHEINTÖCHTER (*in der Tiefe des Tales, unsichtbar*)
Rheingold! Rheingold!
Reines Gold!
wie lauter und hell
leuchtest hold du uns!
Um dich, du klares,
wir nun klagen:
gebt uns das Gold!
O gebt uns das reine zurück!

WOTAN (*im Begriff, den Fuss auf die Brücke zu setzen, hält an und wendet sich um*)
Welch' Klagen klingt zu mir her?

LOGE (*späht in das Tal hinab*)
Des Rheines Kinder
beklagen des Goldes Raub!

WOTAN
Verwünschte Nicker!
(Zu Loge)
Wehre ihrem Geneck!

LOGE (*in das Tal hinabrufend*)
Ihr da im Wasser!
Was weint ihr herauf?
Hört, was Wotan euch wünscht!
Glänzt nicht mehr
euch Mädchen das Gold,
in der Götter neuem Glanze
sonnt euch selig fortan!

(Die Götter lachen und beschreiten mit dem Folgenden die Brücke)

DIE DREI RHEINTÖCHTER
Rheingold! Rheingold!

d'aver a che fare con loro;
in fiamma guizzante
nuovamente di trasformarmi
ritrovo la voglia tentante:
di consumarli
costoro che un giorno mi domarono,
invece che con [loro] ciechi
scioccamente perdermi,
e fossero anche tra gli dei i più divini!...
Non mi sembrerebbe stupido questo!
Ci voglio pensare:
chi sa che farò?
(Si incammina con aria dinoccolata per ricongiungersi agli dei)

LE TRE FIGLIE DEL RENO (*dal profondo della valle, invisibili*)
Oro del Reno! Oro del Reno!
Oro puro!
Come limpido e lucente
e dolce a noi lucevi!
Per te, luminoso,
ora facciamo lamento:
dateci l'oro!
Oh! rendeteci quel puro!

WOTAN (*in procinto di porre il piede sul ponte si trattiene e si volta*)
Quale lamento sale verso me?

LOGE (*spiando giù per la valle*)
Le figlie del Reno
lamentano il ratto dell'anello!

WOTAN
Nixe maledette!
(A Loge)
Il loro gridio reprimi!

LOGE (*dando voce verso la valle*)
Voi, costà, nell'acqua!
Che piangete verso quassù?
Udite il voto che fa Wotan per voi!
Non più splenderà
a voi fanciulle l'oro;
nel nuovo splendore degli dei
da quest'ora su voi meriggerà sereno!

(Gli dei ridono e durante quel che segue passano sul ponte)

LE TRE FIGLIE DEL RENO
Oro del Reno! Oro del Reno!

Reines Gold!
O leuchtete noch
in der Tiefe dein laut'rer Tand!
Traulich und treu
ist's nur in der Tiefe:
falsch und feig
ist, was dort oben sich freut!

(Während die Götter auf der Brücke der Burg zuschreiten, fällt der Vorhang)

Oro puro!
Oh! lucesse ancora,
nel profondo il tuo puro gioco!
Schietto, fedele
solo è nel profondo:
falso e vile
è quel che lassù trionfa!

(Mentre gli dei s'avviano sul ponte verso la rocca, cala la tela)

L'orchestra

ottavino
3 flauti (il III anche ottavino)
3 oboi
corno inglese (anche oboe IV)
3 clarinetti
clarinetto basso
3 fagotti (il III anche controfagotto se i fagotti non hanno l'estensione al La_0)

7 arpe (una dietro le quinte)

violini I
violini II
viole
violoncelli
contrabbassi

8 corni (V e VII anche tube tenori; VI e VIII anche tube basse)
3 trombe
tromba bassa
3 tromboni tenor-bassi
trombone contrabbasso (anche trombone basso)
tuba contrabbassa

2 coppie di timpani
triangolo
piatti
cassa rullante
gong
18 incudini di varie dimensioni

L'immane potenziale dell'orchestra del *Ring* non va frainteso. Certo, è una faccenda di decibel, ma non solo. In primo luogo, si tratta di approntare una tavolozza sonora tanto ricca da consentire sfumature quasi illimitate: necessarie, soprattutto, alla tecnica leitmotivica della maturità wagneriana, che sfrutta il timbro come elemento di differenziazione dei materiali tematici (già in *Lohengrin*, secondo Liszt, il timbro degli archi era associato al Gral, quello dei legni ad Elsa e gli ottoni ad Heinrich). In secondo luogo, è un'orchestra destinata a suonare in un contenitore preciso: quel 'golfo mistico' di Bayreuth che la occulta allo sguardo degli spettatori, la fonde con le voci sul palcoscenico e ne bilancia la forza (una preoccupazione, quest'ultima, con la quale Wagner combatterà tutta la vita).

Sulla compagine degli archi, Wagner ha pochi margini di manovra, se non allargarne stabilmente il numero a 16 violini I, 16 violini II, 12 viole, 12 violoncelli e 8 contrabbassi. Ma è una compagine che viene piegata anche a delicate sonorità 'cameristiche', come accade con i radi squarci del violino solo; o che viene divisa all'estremo, ottenendo effetti impagabili di 'brulichio' orchestrale (come accade nell'arioso di Don-

ner, «Heda! Heda! Hedo!»). Wagner concede anche spazi insoliti di protagonismo, ad esempio ai contrabbassi all'inizio del preludio (nel quale chiede a quattro strumenti di abbassare la corda più grave di un semitono, al Mi♭, non potendo dare per scontata la presenza di una quinta corda intonata sul Do).

Proporzionalmente rinforzato è anche il gruppo delle arpe, che conta sei strumenti (più uno dietro le quinte, destinato ad accompagnare le figlie del Reno nel loro lamento della scena quarta). Neppure qui è semplicemente una questione di massa sonora: Wagner tende a differenziare le parti, al punto che – nel monumentale finale dell'opera – è costretto a pubblicarle separatamente in appendice, visto che la pagina di partitura (già saturata dagli altri strumenti) non basterebbe a contenerle tutte. L'arpista August Tombo ebbe il coraggio di avvisare Wagner che le sue richieste nel *Rheingold* non erano esaudibili, ricevendone in tutta risposta un impermalito «non puoi aspettarti che io sappia suonare l'arpa, studia l'effetto che voglio e cavatela da solo».

È invece nel campo dei fiati che la creatività di Wagner ha modo di operare rivoluzioni non solo numeriche, che lasceranno un segno indelebile sulla musica colta occidentale. Erede delle innovazioni di compositori come Spontini, Weber, Berlioz o Meyerbeer, in *Lohengrin* Wagner aveva sperimentato estensivamente un elemento aggiunto (*dritte Bläser*) – ovvero l'aggiunta del corno inglese ai due oboi e del clarinetto basso ai due clarinetti – ottenendo con i tre flauti e i tre fagotti quattro gruppi timbrici omogenei di legni. Nel *Ring*, Wagner porta la scrittura a gruppi di quattro legni, con l'eccezione singolare dei fagotti, un'anomalia che consente di aprire uno spaccato sul rapporto di Wagner con gli strumenti dell'orchestra. Frequentatore abituale del laboratorio del celebre costruttore Heckel, a Biebrich, Wagner non cesserà di mettere in discussione le limitazioni di estensione, di qualità e di intensità del suono dei fiati dell'epoca. È insoddisfatto del fagotto consegnatogli dalla tradizione, tanto che ricorre ai suoi prediletti clarinetti per un sostegno migliore ai legni, individuandolo nel clarinetto basso (valorizzato dagli *Huguenots* dell'odiato Meyerbeer). Vuole pertanto per il fagotto un ruolo più spostato al centro della tessitura orchestrale, ma continua a soffrirne i limiti. È perciò entusiasta del perfezionamento di Heckel del modello di fagotto di Carl Almenraeder (1820), raffinato nel suono e finalmente agile nel cromatismo – tanto che il nuovo strumento fa il suo debutto proprio a Bayreuth, nel 1876. Wagner resta però inflessibile sul 'contrabbasso' dei legni, il controfagotto, che gli consentirebbe di completare il gruppo 'a quattro' nella sua orchestra: i modelli correnti non lo persuadono affatto, tanto che rinuncerà ad avere una 'famiglia' di fagotti fino all'ottobre 1879, quando udirà il suono del *Kontrafagott* di Heckel. Giusto in tempo per includerlo nel *Parsifal*. Nel *Ring*, pertanto, il controfagotto è tollerato da Wagner solo nel caso in cui i fagotti non dispongano dell'estensione al La_0 degli strumenti di Heckel. Anche per il gruppo degli oboi medita un rimpasto, che tuttavia non vivrà abbastanza da vedere realizzato. Non ama il corno inglese, ed è sua l'idea di un basso alla famiglia degli oboi: purtroppo l'*Heckelphon* farà la sua prima comparsa solo nella straussiana *Salome* (1905).

Ma l'ampliamento più vistoso delle risorse riguarda il reparto degli ottoni: i corni vengono portati a otto, consentendo il meraviglioso effetto illusionistico del canone del

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Mittwoch den 22. September 1869.

119ter Vorstellung im Jahres-Abonnement:

Zum ersten Male:

Das Rheingold.

Vorspiel zu der Trilogie: „Der Ring des Nibelungen", von Richard Wagner.

Regie: Herr Dr. Hallwachs.

Personen:

Wotan, Donner, Froh, Loge,	Götter	Herr Kindermann. Herr Heinrich. Herr Nachbaur. Herr Vogl.
Alberich, Mime,	Nibelungen	Herr Fischer. Herr Schlosser.
Fasolt, Fafner,	Riesen	Herr Petzer. Herr Bausewein.
Fricka, Freia, Erda,	Göttinnen	Fräulein Stehle. Fräulein Müller. Fräulein C. Seehofer.
Woglinde, Wellgunde, Flosshilde,	Rheintöchter	Fräulein Kaufmann. Frau Vogl. Fräulein Ritter.

Nibelungen.

Neue Decorationen:

Erstes Bild: In der Tiefe des Rheines, entworfen und ausgeführt von dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Heinrich Döll.

Zweites Bild: Freie Gegend auf Bergeshöhen am Rhein gelegen, entworfen von dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Christian Jank, ausgeführt von denselben und dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.

Drittes Bild: Die unterirdischen Klüfte Nibelheims, entworfen von dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Christian Jank, ausgeführt von denselben und dem kgl. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.

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

Preise der Plätze:

Ein Galeriesoble-Sitz	3 fl. 30 kr.
Ein Parket-Sitz	3 fl. — kr.
Parterre	1 fl. — kr.
Galerie	— fl. 30 kr.

Die Kasse wird um sechs Uhr geöffnet.

Anfang um 7 Uhr, Ende um halb zehn Uhr.

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

Beurlaubt kontraktlich vom Schauspielpersonal: Frau von **Bulyovszky** bis 31. Oktober.
vom Opernpersonal: Herr **Bachmann** bis 4. Oktober.

Beurlaubt auf ärztliche Anordnung vom Schauspielpersonal: Herr **Rüthling** für unbestimmte Zeit.

Krank vom Opernpersonal: Fräulein Therese **Seehofer**.

Der einzelne Zettel kostet 2 kr.

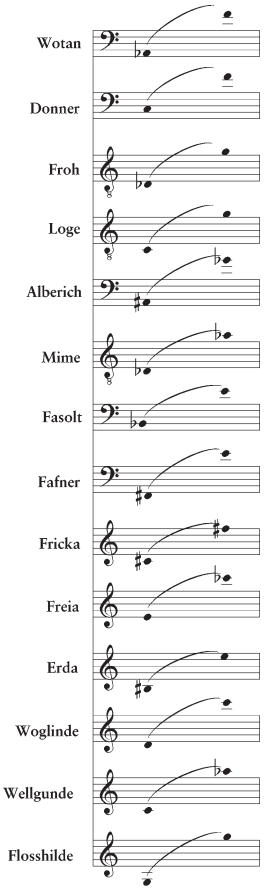
Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn

Locandina della prima rappresentazione assoluta del *Rheingold* al Königliches Hof- und National-Theater di Monaco, 1869. Cantavano: August Kindermann (Wotan), Karl Samuel Heinrich (Donner), Franz Nachbaur (Froh), Heinrich Vogl (Loge), Sophie Stehle (Fricka), Henriette Müller (Freia), Emma Seehofer (Erda), Wilhelm Fischer (Alberich), Max Schlosser (Mime), Anton Petzer (Fasolt), Kaspar Bausewein (Fafner), Anna Kaufmann (Woglinde), Therese Vogl (Wellgunde), Wilhelmine Ritter (Flosshilde); scene di Heinrich Döll (1) e Christian Jank (2 e 3; realizzate da Angelo Quaglio).

preludio del *Rheingold* (nel quale, come poi nel caso dell'es. 16-Mele d'oro, Wagner s'impegna a scrivere secondo lo stile e le possibilità dei corni naturali). Il secondo quartetto di cornisti deve sovente impugnare le poderose *Tenortuben* e *Basstuben*, espressamente concepite da Wagner (forse ispirato dal *Saxhorn* di Adolphe Sax) per ispessire il suono del *Ring* nel registro medio con una specie di 'corni modificati' ('tuba' è pertanto un nome fuorviante). I quattro strumenti – probabilmente commissionati al costruttore berlinese Moritz – suonarono per la prima volta nella *première* del *Ring* a Bayreuth. Senza il loro apporto, l'es. 9-Rinuncia all'amore o l'es. 24-Drago sarebbero davvero tutt'altra cosa. Le 'tube wagneriane' non sono tuttavia l'unica innovazione dell'*Anello*: il desiderio di disporre di 'famiglie' complete portò nell'orchestra del *Ring* anche una tromba bassa e un trombone contrabbasso, mentre una tuba contrabbassa forniva un robusto sostegno ai corni e alle tube wagneriane.

Un ultimo cenno lo merita la 'bizzarria' visionaria delle 18 incudini, sbarre d'acciaio che imitano l'attrezzo del fabbro e che fanno decisamente impallidire quelle martellate nel coro di zingari che apre la seconda parte del *Trovatore* verdiano (per inciso, cronologicamente molto vicino al *Rheingold*). Nella partitura dei due interludi che connettono Nibelheim e vette montane, le incudini sono scrupolosamente differenziate da Wagner per dimensione (9 piccole, 6 più grandi, 3 di grandezza ancora maggiore) e dislocate nello spazio teatrale secondo una pianta rigorosa. Un'ulteriore riprova di quanto la musica di Wagner abbia contribuito a sfondare la barriera – artificiale e culturale – tra la *nota* e il *suono*, e abbia saputo farsi 'materica'.

Le voci



L'anello non è l'unico oggetto del contendere, nel *Rheingold*. In questo dramma-mito autenticamente corale, ci sono anche quattordici personaggi che si disputano il palcoscenico, e le attenzioni compositive di Wagner. Tra loro, non ci sono doppioni: le fisionomie vocali sono differenziate e mai piattamente sovrapponibili.

Cominciamo dai tenori: un conto è Froh, tenore lirico leggero tutto d'un pezzo che gode di un minuto di popolarità con il suo «Wie liebliche Luft» (scena quarta); ben altra faccenda è evidentemente Loge, segnato nella voce da quella stessa duplicità che rende attraente il personaggio. La parte (che ha il suo momento di maggior spicco in «Immer ist Undank», scena seconda) coniuga infatti accenti da *Heldentenor*, il 'tenore eroico' alla Siegfried, con inflessioni da tenore buffo alla Mime. Ruolo tenorile, quest'ultimo, che raggiungerà la piena maturità solo con l'atto primo del *Siegfried*, ma che si presta fin da ora alla degenerazione caricaturale: non pochi interpreti nasalizzano, parlottano oltre il dovuto, equivocando la vera natura del nano. Già alle prese con il *Rheingold*, al contrario, gli interpreti di Mime dovrebbero meditare il ritratto tracciato da Wagner in una didascalia per *Der junge Siegfried*: a volte «*esteriormente* ridicolo, *mai* però troppo *volgare*. Ha voce rauca ed aspra: ma anche ciò non dovrà *mai indurre al riso* l'ascoltatore».

Le cose non cambiano scendendo verso il grave dell'estensione maschile. Il grande ruolo di Wotan è indicato come quello di un 'basso acuto' (*hoher Bass*): il che significa ora un'andatura da baritono, ora incursioni nel registro del basso, in un'identità vocale sfaccettata che qualcuno definisce di 'baritono eroico' (*Heldenbariton*) e che risplende sia nella scena seconda («Vollendet das ewige Werk!») che nell'epilogo del dramma («Abendlich strahlt», scena quarta). Diversi Wotan hanno iniziato la carriera rivestendo i panni meno impegnativi di Donner: ruolo opaco, al quale non manca tutta-

via una grande occasione per farsi notare come promettente *hoher Bass* («Heda! Heda! Hedo!», scena quarta). Terzo 'basso acuto' – ma non certo in ordine d'importanza – è l'antagonista di Wotan, l'elfo nero Alberich: baritono al quale si chiede un timbro 'nero' e cavernoso, come sarà quello di Hagen nella *Götterdämmerung*. I due ruoli, peraltro, soffrono degli stessi equivoci: soprattutto, la tendenza alla caricatura macchiettistica del 'cattivo' da *cartoon* hollywoodiano, tra manierismi e ammiccamenti allo *Sprechgesang*. Che possono affossare nel ridicolo pagine come «Bin ich nun frei?» (scena quarta).

All'estremità grave dello spettro virile, Fasolt e Fafner: due voci di basso, ancora una volta, per nulla intercambiabili. Basso cantante, il primo (come in «Sanft schloss», scena seconda), sensibile alle grazie di Freia e capace di calde accensioni vocali: parente, insomma, più del Pogner dei *Meistersinger von Nürnberg*, o del re Marke del *Tristan*, che dell'altro gigante armato di randello, il fratello Fafner, basso profondo e scuro per antonomasia.

In minoranza il drappello delle voci femminili, ma non meno diversificato al suo interno. Quella di Freia è una particina da soprano lirico, che – nei cicli integrali del *Ring* – ha una continuazione ideale nella Gutrune della *Götterdämmerung*: due ritratti di femminilità angosciata e dolente. Voce più grave da mezzosoprano ha invece la signora Fricka, consorte di Wotan: ruolo che alterna piccati rimbrotti da moglie scontenta a più calorosi tentativi di seduzione che – in verità – non sembrano sortire su Wotan gli effetti sperati.

Scendendo nella tessitura, la parte di Erda esige una grande voce da contralto – richiesta non facile da esaudire, e tuttavia indispensabile per conferire il necessario risalto a uno degli snodi fondamentali del *Rheingold* e dell'intero *Ring*.

Compendia, infine, l'intero spettro vocale femminile il trio delle figlie del Reno (soprano, mezzosoprano e contralto). Piccoli ruoli, che nondimeno hanno lanciato la carriera di non poche cantanti (e non necessariamente nel repertorio wagneriano): basti pensare che per la parte di Woglinde sono transitate, ad esempio, Elisabeth Schwarzkopf, Gundula Janowitz e Lucia Popp. Nuotare nel Reno, evidentemente, porta fortuna.

Das Rheingold in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Nel 1848, quando affrontò il ciclo nibelungico, Richard Wagner (Lipsia 1813-Venezia 1883) aveva già al suo attivo sei opere, tutte su libretto proprio, e una prolifica attività di scrittore: come ha sottolineato di recente Quirino Principe, se non fosse stato un grande compositore di musica, sarebbe stato comunque «uno dei sommi poeti tedeschi».

In quegli anni il mito dei Nibelunghi era stato da poco tratto dall'oblio da due germanisti insigni, Friedrich Heinrich von der Hagen (1780-1856), che aveva curato l'edizione critica del *Nibelungenlied* (1810), e Karl Simrock (1802-1876), che aveva già pubblicato un poema tardomedievale, *Gudrun* (1843), e si apprestava a farne uscire un altro, l'*Edda* (1851). La riflessione del compositore su questi nuovi temi trovò espressione nel *Nibelungen-Mythus*, una sintesi in prosa delle linee portanti del mito, elaborata nell'estate 1848.

Poco dopo Wagner cominciò la redazione dei quattro libretti che avrebbero costituito il suo *Ring des Nibelungen*, partendo dal nucleo tematico della morte di Siegfried e della restituzione purificatoria dell'oro al fiume (*Siegfrieds Tod*, cui l'autore avrebbe dato più tardi il titolo definitivo di *Götterdämmerung*) per procedere poi a ritroso con gli antefatti: la giovinezza dell'eroe (*Siegfried*), il suo concepimento (*Die Walküre*) e, origine dell'intera vicenda, il furto dell'oro al Reno (*Das Rheingold*). Tra l'autunno 1851 e il 3 novembre 1852 *Das Rheingold* fu steso dapprima come schizzo in prosa, poi ulteriormente rimaneggiato e infine versificato. Per la composizione musicale della Tetralogia, che lo avrebbe impegnato fino al 1874, Wagner seguì invece l'ordine narrativo, cominciando proprio col *Rheingold*, scritto tra il primo novembre 1853 e il 26 settembre 1854, seguito da *Die Walküre* (1854-1856), *Siegfried* (1856-1857, 1864-1865 e 1869-1871) e *Götterdämmerung* (1869-1874).

Das Rheingold (L'oro del Reno), *Vorabend* (vigilia, prologo) del *Ring des Nibelungen*, presenta i personaggi che danno origine all'azione. Vi sono i Nibelunghi, una stirpe di lavoratori dei metalli che abita crepacci e caverne tenebrose, cui appartengono Alberich e il fratello Mime; i giganti, mostri primitivi e violenti, preoccupati per l'attività dei Nibelunghi forgiatori di armi; e infine gli dei, che dai giganti ottengono la costruzione di una sede finalmente stabile e sicura, il *Walhall*.

All'inizio del *Rheingold*, che si apre con il celebre, prolungato accordo iniziale di Mi bemolle maggiore ispirato a una visione acquea, Alberich corteggia inutilmente tre affascinanti ondine. Mentre nel fiume sfavilla l'oro risvegliato dal sole, le figlie del Reno gli rivelano imprudentemente che colui che si forgerà un anello con quell'oro otterrà il dominio del mondo, purché rinunci all'amore. Respinto dalle fanciulle, Alberich ruba l'oro e maledice l'amore. Nelle scene successive i giganti Fafner e Fasolt esigono il pagamento del *Walhall* e trattengono Freia, la dea dell'amore e della giovinezza che era stata loro promessa. Su suggerimento di Loge, astuto dio del fuoco, Wotan scende a Nibelheim e sottrae oro, elmo magico e anello ad Alberich. Questi è costretto a cedere quanto aveva fatto forgiare, ma conferisce all'anello una maledizione che por-

terà morte al suo possessore. Gli dei saldano il loro debito con i giganti consegnando loro gli oggetti predati in cambio di Freia. Prima conseguenza della maledizione dell'anello, Fafner uccide Fasolt. In preda a sentimenti diversi, gli dei si avviano verso il *Walhall*: Fricka, moglie di Wotan, è lieta della nuova lussuosa dimora, Wotan rimugina su come riconquistare l'anello e Loge, in disparte, presagisce la rovina degli dei, mentre le figlie del Reno reclamano l'oro che è stato sottratto al fiume.

In una *Nota sulla Tetralogia* (*Le regard éloigné*, 1983) l'antropologo Claude Lévi-Strauss ha osservato che nel *Rheingold* si contrappongono Wotan e Alberich, figure parallele e al fondo equivalenti, che danno origine a dinastie rivali. Alberich rinuncia all'amore totale e si accontenta dell'amore fisico, che potrà ottenere con l'astuzia, avvalendosi dell'oro come esca. Nella terza scena dell'*Oro del Reno* il Nibelungo già prevede gli sviluppi che lo porteranno a sedurre Grimhilde, sovrana dei Ghibicunghi, la quale gli partorirà Hagen, figlio asservito al suo volere e destinato ad uccidere Siegfried nell'ultima giornata. Anche Wotan sembra inizialmente disposto a rinunciare all'amore rappresentato da Freia, la dea della sensualità e del desiderio carnale. Tuttavia, a differenza del nano, egli evita di farlo concretamente e cede l'anello ai giganti pur di tenere la dea presso di sé. Ma non rinuncia alla volontà di potenza rappresentata dall'anello: per riottenerlo avrà bisogno di creature libere in grado di riconquistarlo per lui e a tal fine anch'egli avrà una discendenza, le valchirie e i due gemelli Siegmund e Sieglinde, futuri genitori di Siegfried.

Nodo centrale della Tetralogia, complementare rispetto al tema fondamentale della libertà, è lo spirito di una legge universale incisa da Wotan sulla propria lancia, valida per uomini e dei: ogni possesso implica un costo e una rinuncia. Nel *Rheingold* è posto in primo piano il conflitto tra esigenze contraddittorie che le tre giornate successive cercheranno di risolvere, e fin da subito viene evidenziato il fatto che è proibito ricevere qualcosa senza dare nulla in cambio. A questa visione cosmicamente circolare sembra rimandare il titolo stesso del ciclo, *L'anello del Nibelungo*.

Das Rheingold debuttò nel Teatro di corte di Monaco il 22 settembre 1869, su sollecitazione del re Ludwig di Baviera, grande mecenate dell'artista. Fu rappresentato per la prima volta come parte dell'intero ciclo al Festspielhaus di Bayreuth il 13 agosto 1876.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

SCENA PRIMA

Nel fondo del Reno Woglinde, Wellgunde e Flosshilde, figlie del fiume, nuotano, scherzano e cantano. Il Nibelungo Alberich sbuca da un crepaccio, le vede e le invita una dopo l'altra ad accoppiarsi con lui. Woglinde si allontana subito beffarda e va a nuotare poco lontano; Wellgunde si rivolge in modo carezzevole al nano, per poi sottrarsi rapidamente; Flosshilde lo alletta con una specie di serenata sentimentale che però improvvisamente volge al grottesco lasciando di nuovo il nano scornato e deluso. Improvvisamente l'oro che giace in fondo al Reno, illuminato dai raggi del sole, si 'desta' e sfavilla: le ondine cantano festose la bellezza incontaminata dell'oro. Incuriosito, Alberich chiede maggiori ragguagli e le tre gli rivelano incautamente il potere del tesoro da loro custodito: chiunque sarà capace di forgiare con l'oro del Reno un anello, dominerà il mondo. Per dar forma al terribile monile è però necessario rinunciare per sempre all'amore, cioè al legame che unisce ogni creatura alle altre. Alberich, attirato dall'idea del dominio assoluto – con il quale volendo potrà anche acquistarsi il piacere –, compie il furto, maledice l'amore e fugge. La scena è invasa dalle tenebre e dalla nebbia.

SCENA SECONDA

In un prato fiorito circondato da cime montane, Wotan riposa accanto alla moglie Fricka. Il giorno nascente illumina sempre più una rocca dalle merlature scintillanti che sorge su una vetta rocciosa oltre la valle del Reno. Quando il castello è diventato completamente visibile, Fricka si sveglia e lo nota spaventata. Nel dormiveglia Wotan, re degli dei, si compiace intanto della monumentale dimora costruitagli dai giganti Fasolt e Fafner. In cambio egli ha promesso loro la sorella di Fricka, Freia, dea della giovinezza e della fecondità: ella coltiva le mele d'oro che danno agli dei la gioventù eterna, senza le quali essi invecchierebbero all'improvviso e morirebbero. Fricka, che pure ha voluto anch'essa la nuova reggia con la quale spera di trattenere presso di sé lo sposo, eterno girovago, è però molto preoccupata per l'incauto impegno preso da Wotan.

Arriva di corsa Freia, inseguita dai giganti Fasolt e Fafner che esigono il pagamento convenuto. Consapevole di quanto Freia sia essenziale, Wotan non vuole accondiscendere alle giuste richieste dei giganti. Egli temporeggia, ma i giganti non cedono: Fasolt perché invaghito sinceramente di Freia, Fafner perché conosce le qualità della dea, necessarie ai numi. I fratelli di Freia, Froh (un equivalente di Apollo) e Donner, dio degli uragani, cercano di ribellarsi, tanto che Wotan deve interporre la propria lancia per sedare il conflitto. Giunge finalmente il dio Loge, che vaga fiammeggiando per il cosmo: egli narra di aver cercato inutilmente un sostituto da offrire ai giganti al posto di Freia. In nessun luogo egli ha trovato qualcuno disposto a rinunciare alla bellezza

della donna e all'amore, tranne Alberich, il Nibelungo che ha rubato l'oro al Reno e si è foggiato l'anello che conferisce il potere supremo. Loge riferisce anzi a Wotan le recriminazioni delle ondine, le quali si rivolgono al più grande degli dei affinché faccia restituire l'oro rubato. Wotan, pensieroso, decide di conquistare l'anello per sé, e Loge gli suggerisce di sottrarlo ad Alberich con l'inganno. Fafner e Fasolt dichiarano di accettare l'oro in cambio di Freia, ma per precauzione portano in pegno con loro la dea piangente. In assenza dei frutti di Freia gli dei deperiscono immediatamente. Wotan si riscuote e accompagnato da Loge si inoltra nell'abisso, per conquistare oro e anello.

SCENA TERZA

Nel Nibelheim Alberich, divenuto signore dei Nibelunghi grazie al potere dell'anello, sta insultando il fratello Mime, abilissimo fabbro, che non gli ha ancora consegnato l'elmo magico che gli aveva commissionato. Rendendolo invisibile, consentendogli di assumere l'aspetto di qualunque altro essere, uomo o animale, o di essere trasportato da un luogo all'altro con la velocità del pensiero, questo oggetto gli eviterà di essere derubato durante il sonno dell'anello magico che porta al dito. Strappato l'elmo a Mime, Alberich lo prova e, resosi invisibile, percuote il fratello con una frusta. Scende quindi a spronare al lavoro il popolo dei Nibelunghi, affinché strappino l'oro alla terra accrescendo sempre più il suo tesoro.

Giunge Loge assieme a Wotan: Mime racconta loro che Alberich, foggiato l'anello, costringe i nani a lavorare senza interruzione nei pozzi. Fa ritorno Alberich, di nuovo visibile, con l'elmo magico alla cintola. Loge lo blandisce e astutamente gli chiede di mettersi alla prova: grazie all'elmo magico il Nibelungo dapprima si trasforma in un drago enorme, poi in un minuscolo rospo. Loge e Wotan immobilizzano il piccolo animale, gli strappano l'elmo e portano con sé Alberich prigioniero, restituito alle fattezze originarie.

SCENA QUARTA

Lo stesso prato della seconda scena, avvolto dalla nebbia. Loge deride il nano prigioniero, che deve sottomettersi per riottenere la libertà: Wotan gli intima di consegnargli il tesoro, l'elmo magico e infine l'anello. Prima di sparire nelle viscere della terra il Nibelungo maledice l'anello: chi lo possiederà sarà divorato dal timore di perderlo, chi ne sarà privo vorrà conquistarlo ad ogni costo, chi se ne impadronirà sarà destinato alla morte.

I due giganti si presentano all'appuntamento convenuto: essi hanno trattenuto Freia nel Riesenheim (casa dei giganti) e l'hanno rispettata, tuttavia ora esigono il pagamento della loro opera. Fasolt e Fafner piantano a terra due pali, dietro di loro viene messa Freia e davanti Loge, Froh e Donner incominciano ad ammucchiare l'oro. La dea è coperta dal tesoro, ma Fafner riesce a vedere ancora i suoi capelli lucenti e per impedirne la vista impone a Loge di gettare sopra il tesoro anche l'elmo magico. Fasolt vede ancora sfavillare l'occhio della dea e chiede a Wotan di consegnare l'anello che questi ha al dito. Ora il nume si trova nella stessa condizione in cui poco prima si trovava Alberich: è concentrato sull'anello che dà il potere sul mondo, replica incollerito a Loge che gli suggerisce di restituirlo alle figlie del Reno, e non vorrebbe più separarsene. Fasolt fa per afferrare Freia e portarla con sé. Una fenditura si apre tra le rocce: appare Erda, dea veggente della terra, madre delle tre Norne, filatrici del destino. Erda ammonisce Wotan a cedere l'anello per sfuggire alla maledizione del Nibelungo: ella gli ricorda la provvisorietà di ogni condizione e la fine di tutto ciò che esiste. Wotan, turbato, si slancia verso Erda per trattenerla ma questa sparisce inghiottita dalla terra. Il dio deve cedere e consegna ai giganti l'anello. Subito i due fratelli litigano orribilmente: Fafner, il più avido, comincia ad accaparrarsi il tesoro. Fasolt protesta inutil-

Franz Betz (costume di Carl Emil Doepler), Wotan al Festspielhaus di Bayreuth, 1876. Betz (1835-1900) fu il primo Sachs e interprete eminente dei ruoli baritonali wagneriani (Heinrich der Vogler, Telramund, Olandese, Marke, Kurwenal, Wolfram); tra gli altri suoi grandi ruoli: Pizarro, Falstaff, Don Giovanni.

mente, poi, istigato da Loge, si impadronisce con la forza dell'anello. A quel punto Fafner vibra il suo randello sul capo di Fasolt, che crolla a terra con il cranio spaccato. Nell'atterrimento generale, si riappropria dell'anello, finisce di insaccare il tesoro e se ne va col bottino sulle spalle.

La nebbia si è levata e la rocca è di nuovo visibile. Fricka è contenta di andare ad abitare nella nuova casa, mentre Wotan è in preda a cupi pensieri. Con voce di tuono Donner chiama a sé le brume e i densi vapori: il suo martello rimbomba, il tuono si propaga e un fulmine placa e ricompone il cielo. Froh getta un ponte alato: un arcobaleno oltrepassa la valle del Reno giungendo fino al castello. Wotan saluta la rocca, rasserenato da un improvviso segreto pensiero: egli creerà una stirpe di eroi che toglierà l'anello a Fafner, e per difendere la rocca dalle trame di Alberich vi adunerà un gran numero di guerrieri. Il nume invita Fricka a seguirlo nel Walhall (aula degli eroi) e vi si avvia con gli altri dei. Nel corteo vi è anche Loge, il quale però sa quanto la speranza di Wotan sia fallace e d'ora in poi non comparirà più, se non sotto forma di fiamma. Dal Reno giunge il canto delle ondine che reclamano e rimpiangono l'oro perduto e con il loro canto riassumono tutto il dolore del mondo: «Oro del Reno! Oh lucesse ancora nel profondo il tuo puro gioco! Schietto, fedele solo è nel profondo: falso e vile è quel che lassù trionfa!».

Argument

SCÈNE PREMIÈRE

Au fond du Rhin, Woglinde, Wellgunde et Flosshilde, les filles du fleuve, nagent, s'amusent et chantent. Le Nibelung Alberich émerge d'une crevasse, les voit et les invite, l'une après l'autre, à s'accoupler avec lui. Woglinde s'éloigne aussitôt, en se moquant de lui, et va nager un peu plus loin; Wellgunde s'adresse tendrement au nain, pour lui échapper immédiatement après; Flosshilde l'allèche avec une sorte de sérénade sentimentale qui tourne tout à coup au grotesque, en laissant le nain déçu et humilié. Soudain l'or qui se cache au fond du Rhin, touché par les rayons du soleil, se 'réveille' et brille. Les ondines chantent joyeusement la beauté sans tache de l'or. Alberich, intrigué, demande à en savoir plus, et les filles du Rhin lui dévoilent imprudemment le pouvoir du trésor qu'elles gardent: celui qui se forgerait un anneau avec l'or du Rhin sera le maître du monde. Mais pour y parvenir, il faut renoncer pour toujours à l'amour, au lien qui unit toutes les créatures entre elles. Alberich, séduit par l'idée du pouvoir absolu, qui lui donnera aussi la possibilité de se procurer tous les plaisirs qu'il veut, s'empare de l'or, maudit l'amour et s'enfuit. La scène est envahie par le brouillard et les ténèbres.

SCÈNE DEUXIÈME

Dans un pré fleuri entouré par des montagnes, Wotan repose aux côtés de sa femme Fricka. Dans la lumière du jour naissant, un magnifique château devient peu à peu visible. Fricka se réveille et le voit, pendant que Wotan, encore à moitié endormi, se réjouit de la grandiose demeure que les géants Fasolt et Fafner lui ont édifiée; mais en échange il leur a promis Freia, la déesse de la jeunesse et de la fécondité, sœur de Fricka. C'est elle qui cultive les pommes d'or qui donnent aux dieux l'éternelle jeunesse; sans ces fruits, ils vont vieillir et, à la fin, mourir. Fricka, qui, pourtant, a voulu elle aussi la nouvelle demeure pour y retenir auprès d'elle son époux, si volage, est toutefois très inquiète à cause de l'engagement imprudent pris par Wotan.

Freia arrive en courant, poursuivie par Fasolt et Fafner; les géants réclament le paiement qui leur est dû. Wotan, qui sait trop bien à quel point Freia est essentielle pour les dieux, voudrait trouver le moyen pour ne pas respecter sa promesse, et cherche à gagner du temps; mais les géants

n'en démordent pas, Fasolt parce qu'il est sincèrement amoureux de Freia, Fafner parce qu'il connaît les qualités de la déesse. Les frères de Freia, Froh (le dieu de la pluie et du soleil) et Donner (le dieu du tonnerre), se précipitent à son sécours, mais Wotan arrête la querelle en interposant sa lance. Finalement Loge arrive, après avoir parcouru le monde avec ses flammes, et dit avoir cherché en vain quelque chose qu'on puisse donner aux géants à la place de Freia: il n'a trouvé nulle part quelqu'un qui soit disposé à renoncer à la beauté et à l'amour, sauf Alberich, le Nibelung qui a volé l'or du Rhin et en a forgé l'anneau qui donne le pouvoir suprême. Loge rapporte aussi à Wotan les récriminations des ondines, qui s'adressent à travers lui au seigneur des dieux pour obtenir que l'or volé leur soit restitué. Wotan, par contre, décide de conquérir l'anneau pour soi-même; Loge lui conseille de le soustraire à Alberich par la ruse. Fafner et Fasolt déclarent accepter l'or du Rhin à la place de Freia, mais par précaution, ils emmènent en otage la déesse éplorée. Privés des fruits de Freia, les dieux s'affaiblissent aussitôt. Wotan n'a d'autre choix que de descendre sous terre, à la poursuite de l'or et de l'anneau; Loge l'accompagne.

SCÈNE TROISIÈME

Au Nibelheim Alberich, devenu seigneur des Nibelungen en vertu du pouvoir de l'anneau, est en train d'insulter son frère Mime, un habile forgeron, parce que celui-ci n'a pas encore livré le heaume magique qu'il a fabriqué sur l'ordre d'Alberich. Grâce à ce heaume, qui va rendre son porteur invisible, lui permettre de prendre n'importe quelle forme, d'homme ou d'animal, et le transporter d'un lieu à l'autre à la vitesse de la pensée, l'anneau magique ne pourra pas lui être arraché pendant le sommeil. Alberich s'empare finalement du casque, s'en coiffe et, devenu invisible, accable son frère de coups de fouet; puis il descend aux abîmes, pour pousser avec la violence le peuple des Nibelungen à déterrer l'or caché dans les entrailles de la terre et à augmenter le trésor de leur maître.

Loge survient avec Wotan; Mime leur raconte qu'Alberich, après avoir forgé l'anneau, force les nains à travailler sans cesse au fond des fissures. Alberich revient, redevenu visible, le casque à la ceinture. Loge le flatte, puis, habilement, démande une démonstration des pouvoirs du heaume magique: le Nibelung alors se transforme d'abord en dragon, ensuite en crapaud. Promptement, Loge et Wotan le saisissent, lui ôtent le casque et amènent à la surface le nain prisonnier, qui a repris sa forme.

SCÈNE QUATRIÈME

Le même pré de la deuxième scène, enveloppé par le brouillard. Loge se moque du nain captif, qui maintenant doit se soumettre pour récupérer sa liberté: Wotan lui ordonne de livrer son trésor, le heaume magique et enfin l'anneau. Avant de disparaître dans les entrailles de la terre, Alberich maudit l'anneau: celui qui le possédera sera rongé par la peur de le perdre, celui qui ne l'aura pas voudra le conquérir à tout prix, et celui qui s'en emparera va s'attirer la mort.

Les deux géants se présentent au rendez-vous; ils ont gardé Freia dans leur demeure, le Riesenheim, et l'ont respectée, mais maintenant ils exigent que leur travail soit payé. Ils plantent donc deux pieux dans la terre, pour prendre les mesures de Freia: l'or devra la cacher entièrement à la vue. Loge, Froh et Donner empilent les richesses, mais Fafner voit encore briller la chevelure de la déesse, et ordonne à Loge de jeter le casque aussi sur le tas. Mais Fasolt voit encore le regard étincelant de Freia, et demande à Wotan l'anneau qu'il porte au doigt, pour fermer la dernière fente. Maintenant le dieu se trouve dans les mêmes conditions qu'Alberich peu avant: il ne veux absolument pas céder l'anneau qui donne le pouvoir sur le monde, et se fâche contre Loge, qui lui rappelle qu'il faut le rendre aux filles du Rhin. Fasolt se saisit de Freia, pour l'emmener avec lui.

Soudainement Erda, la déesse de la Terre, mère des trois Nornes, les fileuses du destin du monde, surgit d'entre les rocs. Erda met Wotan en garde: il faut qu'il cède l'anneau, pour échapper à la malédiction du Nibelung. Elle lui rappelle que tout ce qui existe a une fin. Wotan, effrayé, voudrait la retenir pour en savoir davantage, ma Erda a déjà disparu, engloutie par la Terre; le dieu tend alors l'anneau aux géants. Aussitôt, une dispute éclate entre les deux frères: Fafner, le plus avide, s'empare de la majeure partie du trésor; Fasolt proteste, en vain, puis, incité par Loge, saisit l'anneau. Devant le yeux horrifiés des dieux, Fafner tue son frère en lui fendant le crâne avec son gourdin et lui arrache l'anneau; après ça, il entasse calmement le reste du trésor dans son sac et part.

Fricka est contente d'aller s'installer dans la nouvelle démeure des dieux, mais Wotan est en proie à de sombres pensées. Avec sa voix tonitruante, Donner fait retentir son marteau pour dissiper brumes et vapeurs: un éclair jaillit, le tonnerre gronde et les nuages s'enfuient, en libérant le ciel. Après l'orage, Froh produit un arc-en-ciel qui franchit la vallée du Rhin comme un pont, jusqu'à la citadelle des dieux. Wotan salue le Walhalla, invite Fricka à le suivre et mène le cortège des dieux vers le château. Une idée soudaine le saisit: il envisage d'engendrer une race de héros qui va arracher l'anneau à Fafner. Pendant que les dieux s'acheminent, seul Loge s'attarde, avant de se joindre aux autres: il sait qu'ils courent à leur perte, et est tenté de reprendre la forme de dansantes flammes. Une plainte arrive du Rhin: ce sont les ondines qui réclament et pleurent leur or perdu, et expriment dans leur chant toute la douleur du monde: «Or du Rhin! Or du Rhin! Or pur! Ô si dans les flots rayonnait encore ton joyau de feu! Dans ces profondeurs seules, on est tendre et fidèle: tout ce qui se réjouit là-haut est faux et lâche!».

Synopsis

SCENE ONE

The Rhine maidens Woglinde, Wellgunde and Flosshilde are swimming, jesting and singing in the river. The Nibelung Alberich suddenly appears from behind a crevice and sees them. He asks them one after the other to couple with him. Woglinde withdraws scornfully and goes for a swim not far away; Wellgunde turns to the gnome with a caress, but then quickly distances herself; Flosshilde delights him with a sort of sentimental serenade that suddenly becomes grotesque, leaving the gnome disappointed and held up to their ridicule. All of a sudden, the gold that is lying on the bed of the Rhine is illuminated by the sunrays: it 'awakens' and sparkles. The nymphs sing their praises of the untainted beauty of the gold. His curiosity aroused, Alberich asks what it is and the three nymphs imprudently reveal the power of the treasure they are guarding: whoever is able to fashion the Rheingold into a ring will rule the world. The price to pay is, however, to renounce love for ever – the very tie that links one living creature to another. Attracted by the idea of total power, as it would also enable to him to have as much pleasure as he wished, Alberich steals the ring, curses love and flees. Darkness and fog fall.

SCENE TWO

In a meadow full of flowers, surrounded by the mountain peaks Wotan is resting next to his wife Fricka. The rising sun gradually illuminates a fortress with dazzling crenulations high up a rocky peak on the other side of the Rhine valley. Once the castle can be seen completely, Fricka awakens and sees it with a fright. Half asleep, Wotan, King of the gods, is pleased with the monumental home his giants Fasolt and Fafner have built him. In exchange, he promised them Fricka's sister, Freia, goddess of youth and fertility: she grows the golden apples that give the gods their

eternal youth; if they did not have them, they would suddenly grow old and die. Although Fricka also wanted this new beautiful home where she hoped she would be able to keep her husband by her side – an eternal wanderer – she is very worried about Wotan's imprudent promise.

Freia arrives in a rush, followed by the giants Fasolt and Fafner who are demanding their rightful pay. Totally aware of just how important Freia is, Wotan does not want to give in to the giants' rightful demands. He dallies, but the giants don't give in: Fasolt because he is truly enamoured with Freia, Fafner because he knows the goddess' true qualities, ones that are so essential to the gods. Freia's brothers, Froh (Spring) and Donner, god of hurricanes, try to rebel and Wotan has no choice but to intervene with his sword to end the dispute. The god Loge finally arrives, wandering around the universe in flames; he tells them that he sought a replacement to offer the giants instead of Freia but to no avail. The only person who was willing to renounce the beauty of the woman and love was Alberich, the Nibelung who stole the Rhinegold and fashioned it into a ring to endow himself with supreme power. Loge tells Wotan about the nymphs' recriminations and how they have turned to the greatest god of all to get back the stolen gold. Deep in thought, Wotan decides to get the ring for himself and Loge suggests he outwit Alberich to do so. Fafner and Fasolt say they are prepared to accept the gold instead of Freia, but they take the crying goddess away with them as hostage. No sooner does Freia disappear, than the gods begin to weaken. Wotan goes together with Loge to the nether world to seek the gold and ring.

SCENE THREE

In Nibelheim, Alberich, who has now, thanks to the ring, become the lord of the Nibelungs, is insulting his brother Mime, a highly skilled ironmonger who has not yet finished the magic helmet he asked for. It makes its wearer invisible and can transform him into any size or shape, man or beast; it can transport him from one place to another in a flash. This means the magic ring he wears on his finger can not be stolen while he is asleep. Alberich grabs the helmet from Mime and tries it on; he becomes invisible and thrashes his brother with a whip. He then goes down to spur the people of the Nibelungs on with their work so they can find even more gold and make him even richer.

Loge arrives with Wotan: Mime tells them that Alberich has fashioned the ring and is now forcing the gnomes to work non stop in the wells. Alberich comes back, visible once again, wearing the magic helmet on his belt. Loge cajoles him and astutely asks him for a demonstration: thanks to the magic helmet the Nibelung is transformed first into a huge dragon and then a tiny toad. Loge and Wotan block the tiny animal, take off the helmet and take Alberich with them as prisoner – now returned to his usual form.

SCENE FOUR

The same meadow as in act two, covered with fog. Loge is making fun of the imprisoned gnome who has to bend to their will if he wants to be set free. Wotan hints he will return the treasure, the magic helmet and the ring. Before disappearing back into the bowels of the earth, the Nibelung puts a curse on the ring: those who do not possess it will want to find it at any cost; whoever possesses it will be devoured by their fear of losing it and will die.

The two giants meet as agreed: they had kept Freia in the Riesenheim (house of giants), untouched, and are now demanding their rightful pay. Fasolt and Fafner place two stakes in the ground; Freia is put behind them, and in front Loge, Froh and Donner begin stacking the gold. The goddess is covered with the treasure but Fafner can still see her shining hair. He tells Loge to put the magic helmet on it to cover it up. Fasolt can still see the gleam of the goddess's eye and

asks Wotan to give him the ring he is wearing on his finger. The god now finds himself in the very same condition Alberich was in shortly before: he is concentrating on the ring that will endow him with supreme power; he responds angrily to Loge when he tells him to give it back to the Rhine maidens and no longer wants to let it out of his sight. Fasolt is about to grab Freia and take her away. A cleft opens in the rocks: The earth goddess Erda appears, mother of the three nymphs, and weaver of destiny. Erda warns Wotan to yield the ring if he wants to escape the curse of the Nibelungs: she reminds him of the fleeting nature of all states and conditions, and the end of everything that exists. Overcome with fear, Wotan tries to grab Erda but she disappears, swallowed up by the earth. The god has no choice but to give the giants the ring. The two brothers immediately start a terrible fight: Fafner, the greediest, tries to take all the treasure. Fasolt protests in vain and then, spurred on by Loge, seizes power thanks to the ring. Fafner then hits Fasolt on the head with his bludgeon and the latter falls dead to the ground, his head split in two. Amidst this general terror, he seizes the ring, packs away the treasure with leisure and leaves with the bounty over his shoulders.

The fog has risen and the fortress can now be seen. Fricka is happy she is going to live in her new home, while Wotan is lost in gloomy thoughts. With a clap of thunder Donner, summons the clouds and mists to him. His hammer roars – the thunder spreads and a flash of lightening calms the sky. Froh throws down a winged bridge: a rainbow goes over the Rhine valley to the castle. Wotan greets the fortress, heartened by a sudden secret thought: He will create a lineage of heroes who will get the ring back from Fafner, and he will summon a vast number of warriors to defend the fortress from Alberich. He tells Fricka to follow him to Valhalla (the hall of heroes) and walks ahead with the other gods. Loge is also part of the procession but he knows that Wotan's hope is delusive; from now on, he will no longer appear unless in the form of flames. The nymphs singing can be heard from the Rhine, grieving the loss of the gold; their song expresses all the pain of the world: «Rhinegold! Rhinegold! Purest gold! If but your bright gleam still glittered in the deep! Now only in the depths is there tenderness and truth: false and faint-hearted are those who revel above!».

Handlung

ERSTE SZENE

Auf dem Grund des Rheins tummeln sich bei Gesang und Scherz die Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Flosshilde. Aus einer Spalte taucht der Nibelung Alberich auf und umwirbt die drei nacheinander. Woglinde schwimmt sogleich spöttisch davon, bleibt aber in der Nähe; Wellgunde wendet sich scheinbar zärtlich an den Zwerg, zieht sich dann aber blitzartig zurück; Flosshilde umgarnt ihn mit einer Art sentimentaler Serenade, die aber bald in ein groteskes Spottlied umschlägt, so dass sich der Zwerg erneut dem Hohn der drei ausgesetzt sieht. Plötzlich 'erwacht' das glitzernde, von den Sonnenstrahlen beschienene Rheingold: Feierlich stimmen die Undinen ein Lied auf die unberührte Schönheit des Goldes an. Unvorsichtigerweise eröffnen sie dem neugierigen Alberich, welche Zauberkraft der von ihnen gehütete Schatz in sich birgt: Wem es gelinge, sich einen Ring aus dem Rheingold zu schmieden, der werde über die Welt herrschen, sofern er «der Minne Macht entsagt» und somit auf das Band zu verzichten bereit ist, das alle Geschöpfe eint. Alberich kann sich der Verlockung der Weltherrschaft nicht entziehen, denn mit ihr könnte er sich jeden Genuss zu eigen machen. Daher raubt er das Gold, verflucht die Liebe und flüchtet mit seiner Beute. Nebel und Finsternis senken sich über die Szene.

Friederike Sadler-Grün, prima Fricka al Festspielhaus di Bayreuth, 1876.

Lilli Lehmann, prima Woglinde (anche prima Helmwige e primo Waldvogel) al Festspielhaus di Bayreuth, 1876. La Lehmann (1848-1929) esordì a Praga (1865) nella *Zauberflöte* (Primo Genio). Wagneriana insigne (Brünnhilde, Isolde, Ortrud), fu interprete molto versatile, impersonando con successo (tra i tanti) ruoli così diversi come Pamina, Donna Anna, Leonore, Rachel, Violetta, Aida, Norma, Marguerite.

ZWEITE SZENE

Auf einer blühenden, von Bergwipfeln umgebenen Wiese ruht Wotan neben seiner Gemahlin Fricka. Der anbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanz eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel über dem Rheintal thront. Als die Burg gänzlich zu sehen ist, erwacht Fricka und erschrickt bei dem ungewohnten Anblick. Im Halbschlaf rühmt der Götterherrscher

Wotan die mächtige, von den Riesen Fasolt und Fafner erbaute Festung. Er hat ihnen Frickas Schwester Freia, die Göttin der Jugend und Fruchtbarkeit, zum Lohn versprochen: Freia hegt aber auch die Goldenen Äpfel, die den Göttern ewige Jugend verleihen; ohne diese Äpfel würden sie jäh altern und sterben. Zwar hat auch Fricka in der Hoffnung, dem rastlosen Treiben ihres Gatten ein Ende zu setzen, dem Bau der neuen Burg zugestimmt, ist jedoch äußerst besorgt über das unvorsichtige Versprechen Wotans.

Freia eilt hastig herbei, verfolgt von den Riesen Fasolt und Fafner, die den versprochenen Lohn einfordern. Doch im Wissen um die Unentbehrlichkeit Freias will Wotan der berechtigten Lohnforderung nicht stattgeben. Vergebens versucht er, die Riesen zu vertrösten: Fasolt ist wahrhaft betört von Freia und Fafner weiß, wie wichtig diese für die Asen ist. Freias Brüder Froh (dem Apollo vergleichbar) und Donner, der Gott der Stürme, stellen sich den Riesen entgegen, doch Wotan tritt mit seiner Lanze dazwischen und verhindert ein Blutvergießen. Schließlich tritt der flammend durchs All wandernde Feuergott Loge auf: wie er berichtet, hat er vergeblich nach einem Ersatz gesucht, den er den Riesen an Freias statt hätte anbieten können. Er hat niemanden finden können, der bereit gewesen wäre, auf die Schönheit der Frauen und die Liebe zu verzichten, außer Alberich, dem Nibelungen, der das Rheingold geraubt und sich den Ring der Weltherrschaft geschmiedet hat. Loge berichtet Wotan zugleich auch von den Klagen der Undinen. Diese bitten den obersten Gott, ihnen bei der Rückbeschaffung des geraubten Goldes beizustehen. Wotan beschließt nachdenklich, den Ring selbst in Besitz zu nehmen, und Loge rät ihm, Alberich den Ring mit einer List zu entwenden. Fafner und Fasolt sind bereit, für das Gold auf Freia zu verzichten, nehmen die weinende Göttin jedoch als Pfand mit sich. Ohne Freias Äpfel altern die Götter augenblicklich. Wotan fasst sich ein Herz und begibt sich gemeinsam mit Loge nach Nibelheim, um Gold und Ring zu erobern.

DRITTE SZENE

In Nibelheim ist Alberich Dank der Macht seines Ringes zum Herrn der Nibelungen aufgestiegen. Er wirft seinem Bruder, dem begnadeten Schmied Mime, vor, er habe ihm noch immer nicht den gewünschten Tarnhelm gegeben. Der Helm verleiht seinem Träger die Macht, sich unsichtbar zu machen oder sich in die Gestalt anderer Menschen und Tiere zu verwandeln, und sich im Nu an einen anderen Ort zu wünschen. Er soll Alberich davor schützen, im Schlaf seines Zauberrings beraubt zu werden, den er am Finger trägt. Alberich entreißt Mime den Helm und setzt ihn sich auf. Unsichtbar geworden, züchtigt er seinen Bruder mit einer Geißel. Sodann geht er hinaus, um das Volk der Nibelungen zur Arbeit anzutreiben, um immer mehr Gold zu Tage zu fördern und seinen Schatz weiter zu vergrößern.

Loge und Wotan treten auf: Mime berichtet ihnen, dass Alberich den Ring geschmiedet hat und nun die Zwerge pausenlos zur Arbeit in den Schächten zwingt. Der inzwischen wieder sichtbare Alberich kehrt mit dem Tarnhelm am Gürtel zurück. Loge umschmeichelt ihn und bittet ihn listig um eine Kostprobe: der Nibelunge verwandelt sich mit seinem Tarnhelm zunächst in einen riesigen Drachen, dann in eine winzige Kröte. Loge und Wotan packen das Tier, entreißen ihm den Zauberhelm und nehmen den zurückverwandelten Alberich gefangen.

VIERTE SZENE

Dieselbe Wiese wie in der zweiten Szene, nebelverhangen. Loge macht sich über den gefangenen Zwerg lustig, der sich unterwerfen muss, um seine Freiheit zurückzuerlangen: auf Wotans Geheiß muss er diesem den Schatz, den Tarnhelm und schließlich den Ring aushändigen. Bevor er im Erdreich verschwindet, verwünscht der Nibelunge den Ring: wer ihn besitze, den solle die Furcht ver-

zehren, ihn zu verlieren; wer ihn entbehre, der solle sich im heißen Begehren nach dem Ring verzehren, und wer ihn in Besitz nehme, der solle dem Tode geweiht sein.

Die beiden Riesen erscheinen wie verabredet: sie haben Freia in Riesenheim gefangen gehalten, ohne ihr ein Leid zu tun. Nun dringen sie auf den Lohn für ihr Werk. Fasolt und Fafner rammen zwei Pfähle in die Erde zwischen Freia und Loge. Froh und Donner beginnen das Gold anzuhäufen. Die Göttin ist zwar über und über von Gold bedeckt, doch Fafner kann noch immer ihr glänzendes Haar erkennen und verlangt von Loge, dies mit dem Zauberhelm zu bedecken. Fasolt erkennt noch immer das blinzelnde Auge der Göttin und verlangt von Wotan, ihm auch noch den Ring zu geben, den dieser am Finger trägt. Der Ase sieht sich nun in einer ähnlich misslichen Lage wie zuvor Alberich: er ist ganz auf den Ring gebannt, der ihm Macht über die Welt verleiht. Wütend herrscht er Loge an, der ihm rät, den Rheintöchtern den Ring zurückzugeben, doch Wotan will ihn nicht mehr hergeben. Fasolt schickt sich an, Freia zu ergreifen und fortzuschleppen. Da öffnet sich eine Felsspalte: Erda erscheint, die weise Erdgöttin, Mutter der drei die Schicksalsfäden spinnenden Nurnen. Erda ermahnt Wotan, den Ring abzulegen, um dem Fluch des Nibelungen zu entgehen: sie gemahnt ihn an die Vergänglichkeit aller Dinge und die Endlichkeit alles Bestehenden. Verängstigt versucht Wotan, Erda aufzuhalten, kann jedoch nicht verhindern, dass sie erneut im Erdboden verschwindet. Der Ase muss nachgeben und übergibt den Riesen den Ring. Sogleich kommt es zu einem erbitterten Streit zwischen den Brüdern: der habgierige Fafner fordert den Schatz für sich alleine. Fasolt lehnt sich vergeblich gegen den Bruder auf, bemächtigt sich dann aber auf Geheiß Loges des Ringes. Da erschlägt ihn Fafner mit seiner Keule. Mit zerschmettertem Haupt sinkt er zu Boden. In der allgemeinen Aufruhr nimmt Fafner den Ring wieder an sich, rafft den Schatz seelenruhig zusammen und geht mit dem geschulterten Sack von dannen.

Der Nebel hat sich gelichtet und die Burg ist wieder zu sehen. Fricka freut sich auf den Einzug in ihr neues Heim, während Wotan von düsteren Ahnungen geplagt wird. Donner befiehlt Nebel und Dunst mit donnernder Stimme zu sich: sein Hammer bebt, Donner grollen und ein Blitz zerreißt den Himmel. Froh schlägt eine geflügelte Brücke: ein Regenbogen spannt sich über das Rheintal bis an den Fuß der Burg. Von einer heimlichen Idee angetan, grüßt Wotan die Burg: er will ein Heldengeschlecht schaffen, um Fafner den Ring abzujagen. Und um die Burg gegen Alberich zu verteidigen, will er eine Vielzahl kühner Recken um sich scharen. Der Ase fordert Fricka auf, ihn nach Walhall zu begleiten und bricht im Gefolge der übrigen Götter auf. Auch Loge befindet sich im Zug. Er weiß jedoch, dass Wotans Hoffnung vergebens ist, und erscheint nur noch in Form einer Flamme. Aus dem Rhein erhebt sich der Gesang der Undinen, die ihr verlorenes Gold beweinen. In ihrem Lied schwingt der gesamte Weltschmerz mit: «Rheingold! Rheingold! Reines Gold! O leuchtete noch in der Tiefe dein laut'rer Tand! Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: falsch und feig ist, was dort oben sich freut!».

Bibliografia

a cura di Riccardo Pecci

L'imponente bibliografia wagneriana ricorda il tesoro ammonticchiato di fronte a Freia nella scena conclusiva del *Rheingold*: per quanto si ingigantisca di anno in anno, non riuscirà mai a colmare tutte le lacune e a 'ricoprire' interamente il suo oggetto. Nella catasta di libri già scritti, si aprono sempre nuove fessure e spiragli, da riempire con altri libri, ed altri ancora.

Solo l'editoria italiana – e non c'è davvero troppo da stupirsene – sembra bellamente ignorare il fenomeno. Una falla che rende il corpo a corpo con le lingue straniere quasi inevitabile. Un quadro complessivo relativamente aggiornato sugli studi è offerto dall'edizione 2001 del *New Grove*,[1] alla voce «(Wilhelm) Richard Wagner» firmata da Barry Millington con apporti di John Deathridge, Carl Dahlhaus e Robert Bailey. Il contesto biografico, storico e culturale nel quale presero forma il *Rheingold* e il *Ring* è ricostruito nelle molte monografie basate sullo schema 'vita e opere di Wagner', delle quali (almeno questo, per fortuna!) si può leggere una buona scelta in lingua italiana, anche se esclusivamente nelle biblioteche (poco o nulla è ormai in libreria): Mayer, Gutman, Westernhagen, Gregor-Dellin,[2] da integrare, ora, con il recente volume di Köhler.[3] Chi ami le spudorate agiografie, potrà deliziarsi anche con il 'vangelo' di Curt von Westernhagen.[4] Gli spettatori di un *Ring* veneziano potranno invece trovare interessante la rievocazione di Wagner come «gran Maestro del Vendramin», che si spegne sul Canal Grande di Venezia nel pomeriggio del 13 febbraio 1883, in procinto di festeggiare i suoi settant'anni.[5] Per i cultori del dettaglio biografico, l'opera di riferimento è invece ancora quella di Ernest Newman.[6] Né ci dobbiamo accontentare di questa tipologia libraria: una grande messe di informazioni è offerta

---

[1] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, London, MacMillan, 2001².

[2] Hans Mayer, *Richard Wagner*, Milano, Mondadori, 1967 (trad. di *Anmerkungen zu Wagner*, Frankfurt am Main, 1966); Robert W. Gutman, *Wagner, l'uomo, il pensiero, la musica*, Milano, Rusconi, 1983 (trad. di *Richard Wagner. The Man, his Mind, and his Music*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968); Curt von Westernhagen, *Wagner. L'uomo, il creatore*, Milano, Mondadori, 1983 (trad. di *Wagner*, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1979); Martin Gregor-Dellin, *Wagner*, Milano, Rizzoli, 1983 (trad. di *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München-Zürich, Piper, 1980).

[3] Joachim Köhler, *Der Letzte der Titanen: Richard Wagners Leben und Werk*, Berlin, Claassen, 2001 (trad. inglese: *Richard Wagner: the Last of the Titans*, New Haven and London, Yale University Press, 2004).

[4] Ossia Curt von Westernhagen, *Wagner*, Milano, Accademia, 1977² (trad. di *Wagner*, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1968).

[5] Henry Perl, *Richard Wagner in Venedig. Mosaikbilder aus seinen letzen Lebenstagen. Mit einem Vorworte und unter Benutzung der Beobachtungen des Herrn Dr. Friedrich Keppler*, Augsburg, Gebrüder Reichel, 1883: trad. in *Richard Wagner a Venezia*, edizione italiana e tedesca a cura di Quirino Principe, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 78 e 226.

[6] Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, 4 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1976².

anche da iniziative editoriali di altro genere. In particolare, si segnalano i vari *Companions*, firmati da squadre di specialisti, in grado di rispondere a molte delle curiosità che s'annidano invariabilmente nella testa dello spettatore del *Ring*: ultimo arrivato, il *Cambridge Companion to Wagner*, a cura autorevole di Thomas S. Grey.[7] Utile al lettore italiano per un inquadramento del *Ring* nella storia ottocentesca del teatro d'opera tedesco è anche una fatica recente di Principe.[8] A completare l'offerta, si può contare anche su una discreta raccolta di materiale iconografico e documentario relativo a Wagner e ai suoi contemporanei.[9]

Impossibile dare conto qui di tutte le ruminazioni di Wagner intorno al *Ring*, che furono fissate dal Maestro – in forma più o meno organica, più o meno frammentaria – sulla carta (ora di un saggio, ora di una pagina di diario, ora di un foglio di lettera). A coloro che possiedono un computer e leggono il tedesco segnaliamo un utilissimo strumento, che finalmente raduna in pochi grammi di plastica una parte cospicua di questo materiale, di provenienza tanto eterogenea: il ricchissimo CD-ROM curato da Sven Friedrich.[10] Il CD-ROM accoglie tra l'altro buona parte dei 16 voll. delle *Sämtliche Schriften und Dichtungen* di Wagner (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911-1916: ricordiamo comunque ai tradizionalisti che possono accedere a diverse edizioni – e ristampe – cartacee del *corpus* degli scritti e poemi di Wagner).[11] Una vasta raccolta di documenti relativi al *Ring* è, in ogni caso, già pronta per essere consultata.[12] In lingua italiana, meritano una lettura mirata molti passi dell'autobiografia (di cui si contano due traduzioni),[13] e soprattutto gli abbozzi preparatori in prosa stesi da Wagner durante la concezione del *Ring*: il disegno complessivo tracciato in *Il mito dei Nibelunghi, abbozzo per un dramma* (*Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama*, 1848) e poi i quattro singoli *Abbozzi in prosa* (*Prosaentwürfe*) del *Ring* (1848-1852), tra i quali appunto *Il furto dell'oro del Reno*.[14] Fondamentali per avvicinare l'*Anello* sono poi gli scritti teorici zurighesi ed altri scritti posteriori, disponibili anche in italiano,[15] da percorrere comunque con qualche buon sussidio interpretativo

---

[7] Cambridge, Cambridge University Press, 2008; lo precedono PETER BURBIDGE e RICHARD SUTTON, *The Wagner Companion*, London, Faber & Faber, 1979; BARRY MILLINGTON, *Wagner*, London, Dent and Sons, 1984; JOHN DEATHRIDGE e CARL DAHLHAUS, *The New Grove Wagner*, New York, Norton, 1984; ULRICH MÜLLER e PETER WAPNEWSKI, *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1986 (trad. inglese *Wagner Handbook*, Harvard, Harvard University Press, 1992); *The New Grove Wagner*, a cura di Barry Millington, London, St. Martins Press, 2001; *The Wagner Compendium*, a cura di Barry Millington, London, Thames & Hudson, 2001[2].

[8] QUIRINO PRINCIPE, *Il teatro d'opera tedesco 1830/1918*, Palermo, L'Epos, 2004.

[9] HERBERT BARTH, DIETRICH MACK, EGON VOSS, *Richard Wagner. Leben und Werk in zeitgenössischen Bildern und Dokumenten*, a cura di Egon Voss, Zürich, Atlantis, 1998[3] (ed. inglese: *Richard Wagner. A Documentary Study*, New York, Thames and Hudson, 1984).

[10] RICHARD WAGNER, *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Direct Media, 2004.

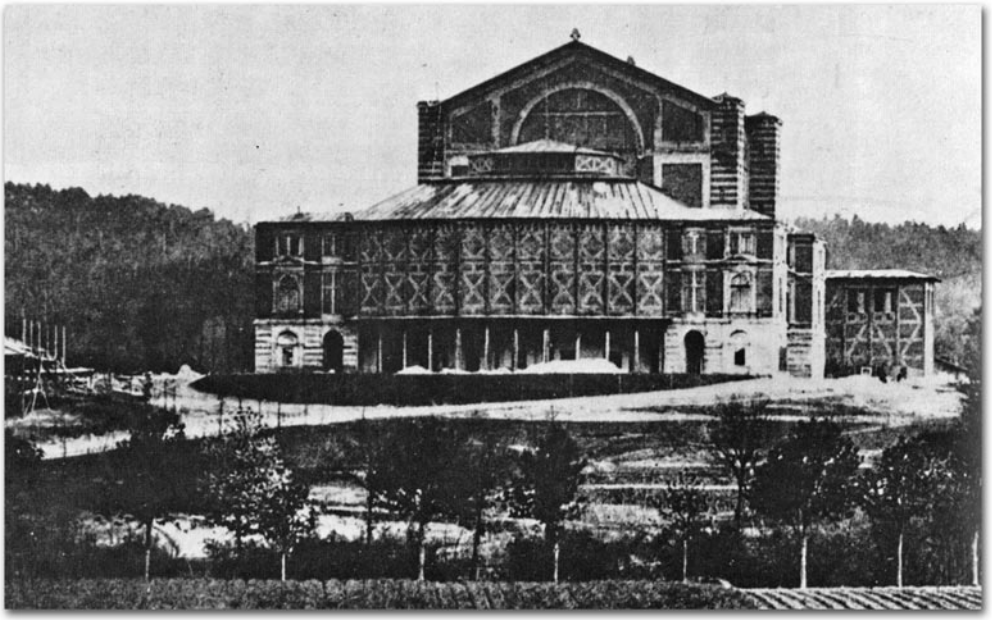
[11] Menzioniamo almeno la rist. anastatica (Hildesheim, Olms, 1976) di ID., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 voll., Leipzig, Fritzsch, 1887-1888[2], e la successiva *Jubiläumsausgabe* (uscita appunto nel centenario della morte di Wagner): ID., *Dichtungen und Schriften*, a cura di Dieter Borchmeyer, 10 voll., Frankfurt am Main, Insel, 1983.

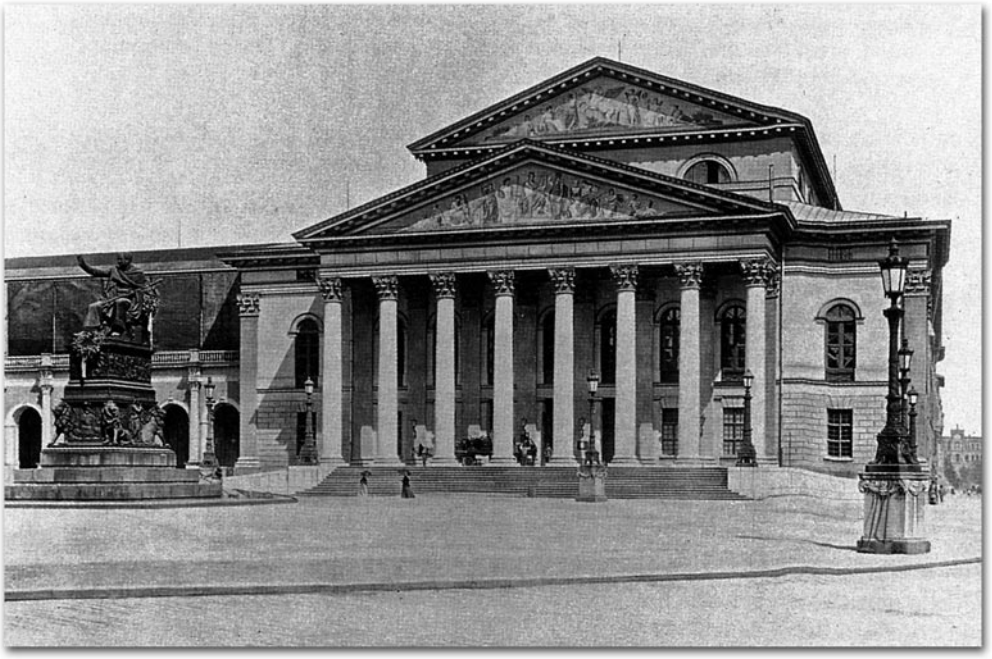
[12] ID., *Sämtliche Werke,* 29.1: *Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»*, a cura di Werner Breig e Hartmut Fladt, Mainz, Schott, 1976.

[13] ID., *Autobiografia*, Milano, Dall'Oglio, 1983 e *La mia vita*, a cura di Massimo Mila, Torino, UTET, 1953 (poi anche Torino, EDT, 1982).

[14] FRANCESCO GALLIA, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi. «Il mito dei Nibelunghi» e abbozzi in prosa per «L'anello del Nibelungo»*, Torino, Fògola, 1996.

[15] *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. di Alfio Cozzi, introduzione di Paolo Isotta, Milano, Rizzoli, 1983; *Una comunicazione ai miei amici*, trad. di Francesco Gallia, Pordenone, Studio Tesi, 1985; quanto ad *Oper und Drama*, è sì accessibile ma in una versione da maneggiare con cautela – ossia quella ottocentesca preparata per la Biblioteca Artistica dei torinesi Fratelli Bocca: *Opera e dramma*, trad. italiana eseguita sulla seconda edizione te-





Il Festspielhaus di Bayreuth in una fotografia scattata al completamento dei lavori. Edificato su progetto di Otto Bruckwald (1841-1917), e inaugurato con la prima rappresentazione dell'intera Tetralogia (1876), il Festspielhaus fu chiuso subito dopo e riaperto solo con la prima di *Parsifal*.

Il Hof- und National-Theater di Monaco, che ospitò le prime wagneriane di *Die Feen*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*.

al proprio fianco.[16] Una lettura curiosa – ma altamente istruttiva per comprendere quel Wagner 'schopenhaueriano' che intrattiene un rapporto complesso con il suo *Ring* – è la recentissima traduzione in lingua italiana della *Lettera aperta* contro la vivisezione.[17] Non meno importanti ed istruttivi sono gli schizzi per la musica del *Ring*, cui Westernhagen ha dedicato un lavoro famoso.[18]

Ed ora, preoccupiamoci di qualche 'utensile' utile a scavare nel *Ring*. Il lettore italiano può tranquillamente cominciare dalle versioni commentate dei libretti wagneriani di Guido Manacorda, che offrono più di una semplice traduzione (purché, naturalmente, non gli faccia difetto il senso della storia).[19]

Lasciandoci (momentaneamente) alle spalle gli anni Trenta di Manacorda, una traduzione commentata ben più aggiornata è quella inglese di Stewart Spencer,[20] che offre più di quanto sembri: un'edizione finalmente affidabile del libretto tedesco (anche se suscettibile di qualche critica), una guida tematica e un gruppo di saggi 'in miniatura' utili ad un primo approccio al *Ring* (firmati da specialisti quali Barry Millington, Elizabeth Magee, Roger Hollinrake e Warren Darcy). Un ottimo sguardo d'insieme sul *Ring* è offerto dalla già citata monografia di Millington del 1984, che nel 2006 ha proposto anche un (fin troppo) agile volumetto basato sulle sue voci wagneriane per il *New Grove Dictionary of Opera* (1992), arricchito tra l'altro dalla classica voce *Leitmotif* di Arnold Whittall.[21] Con intenti parimenti divulgativi, coprono i quattro titoli del *Ring* sia la meritoria serie di guide della English National Opera (ENO), che il bimestrale francese «L'Avant-Scène Opéra».[22]

In italiano, è giocoforza iniziare dalle riflessioni di Dahlhaus.[23] Dopo di che, si schiude l'oceano della cosiddetta *Leitfadenliteratur*: la tradizione, cioè, delle guide tematiche alle opere di Wagner, che cercano di dipanarne l'imbrogliata 'matassa' leitmotivica raccontandoci, passo dopo passo, la trama dell'opera. In principio (1876) fu quella celeberrima del barone Hans von Wolzogen (1848-1938), ripubblicata ininterrottamente per decenni,[24] che le biblioteche italiane

---

desca da Luigi Torchi, Bocca, Torino, 1894, 1929[2]. Altamente pertinenti per un inquadramento del *Ring* sono senza dubbio alcuni dei testi raccolti in RICHARD WAGNER, *«Musikdrama». Scritti teorici sulla musica*, trad. di Francesco Gallia, Pordenone, Studio Tesi, 1988 e ID., *Scritti scelti*, a cura di Dietrich Mack, introduzione di Ernst Bloch, Parma, Guanda, 1988.

[16] Ad esempio: DIETER BORCHMEYER, *Richard Wagner: Theory and Theatre*, Oxford, Clarendon Press, 1991 (trad. riveduta di *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*, Stuttgart, Reclam, 1982); THOMAS S. GREY, *Wagner's musical prose: Texts and contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; MAURIZIO GIANI, *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner*, Torino, De Sono-Paravia, 1999.

[17] RICHARD WAGNER, *Sulla vivisezione. Lettera aperta al signor Ernst von Weber, autore dello scritto «Le camere di tortura della scienza»*, a cura di Sandro Barbera e Giuliano Campioni, Pisa, ETS, 2006.

[18] Ne citiamo la traduzione inglese: CURT VON WESTERNHAGEN, *The forging of the «Ring»: Richard Wagner's composition sketches for «Der Ring des Nibelungen»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

[19] Vedi la nostra introduzione all'edizione del libretto.

[20] *Wagner's «Ring of the Nibelung»: A Companion*, a cura di Stewart Spencer e Barry Millington, London, Thames & Hudson, 2000[2].

[21] BARRY MILLINGTON, *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

[22] In particolare, sul nostro *Rheingold*: *Richard Wagner, «The Rhinegold / Das Rheingold»*, a cura di Nicholas John, London-New York, Calder-Riverrun, 1985 (ENO/35) e «L'Avant-Scène Opéra», 227, 2005 (acquistabile anche in formato PDF: http://www.asopera.com/fr/).

[23] CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1984 (trad. di *Die Musikdramen Richard Wagners*, Hannover, Friedrich, 1971).

[24] Quella in nostro possesso è HANS VON WOLZOGEN, *Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel «Der Ring des Nibelungen». Ein thematischer Leitfaden*, neue wohlfeile Ausgabe, Leipzig, Reinboth, s. a. [1896?].

– e qualche libreria antiquaria – mettono a disposizione nella nostra lingua, a sua volta in svariate riedizioni.[25] Nonostante l'età, vale una lettura: la mappa dell'*Anello* tracciata da Wolzogen è una pagina di storia, e ha pur sempre gettato le fondamenta sulle quali è stata edificata gran parte della *Leitfadenliteratur* posteriore – che non sempre, va detto, ha superato Wolzogen per cura del dettaglio. Della prima, storica ondata di guide al *Ring* consigliamo quella di Max Chop, che ha ugualmente beneficiato di una traduzione italiana, e quella di Otto Neitzel, un discepolo di Liszt.[26] All'interno di questo filone s'inscrive anche il popolarissimo volume del grande biografo di Wagner, Newman – un classico intramontabile, che manca ormai da troppi anni dagli scaffali delle librerie italiane.[27] *The Wagner Nights* è un volume impreziosito da un'accurata ricostruzione della genesi delle opere, che – nonostante qualche ruga – è tuttora candidato a ideale viatico dell'aspirante wagneriano. Nel mondo anglosassone, in ogni caso, la vocazione alla guida wagneriana è tutt'altro che spenta: la tradizione non mostra segni di cedimento, come dimostra ad esempio l'ambizioso (pretenzioso?) *Wagner's «Ring»* di Holman – manuale che vorrebbe coprire virtualmente ogni area del suo soggetto, sia pure senza particolari scandagli.[28] Tra i «*Ring* analysts» citati sistematicamente da Holman, figura Robert Donington, autore negli anni Sessanta di una celebre lettura junghiana dell'*Anello* e dei suoi *Leitmotive*.[29] Holman ha inoltre contribuito al prototipo dell'evoluzione tecnologica della *Leitfadenliteratur*: la dettagliatissima guida al *Ring* in CD-ROM compilata da Monte Stone, che – permettendo di costruire itinerari personalizzati tra spartito, libretto, commento, ascolto, immagini, schede informative – schiude interessanti prospettive di fruizione dei quattro capolavori wagneriani.[30] Uno dei frutti più insoliti, complessi ed articolati della *Leitfadenliteratur* è la guida sonora di Deryck Cooke, già autore di un saggio sul *Wagner's Musical Language* nel vecchio *Companion* di Burbidge e Sutton: una introduzione alla struttura tematica del *Ring* (ossia al sistema dei suoi *Leitmotive*) incisa su vinile alla fine degli anni Sessanta e ora riproposta su due CD audio, che si giova di circa duecento esempi musicali tratti dal celebre *Ring* discografico di Georg Solti con i Wiener Philharmoniker, ovvero preparati per l'occasione (stampati anche nel *booklet* allegato, non per i miopi ovviamente).[31] La guida di Cooke avrebbe dovuto confluire in un progetto ben altrimenti ambizioso: un'analisi capillare ed esauriente di musica e dramma dell'intero *Ring*, che la morte dell'autore (per uno scherzo del destino, avvenuta nel 1976, nel centenario del *Ring*) ha tuttavia lasciato allo stato di torso.[32] Del disegno originale, Cooke ebbe il tempo di realizzare probabilmente meno di un quarto – uno studio accurato dei libretti di *Rheingold* e *Walküre*, integrato da un sostanzioso capitolo introduttivo che tocca al-

---

[25] Ad esempio, RICCARDO WAGNER, *«L'anello del Nibelungo»: «L'oro del Reno», «La Walkiria», «Siegfried», «Il crepuscolo degli dei»*, guida musicale per Hans von Wolzogen, Torino, Bocca, 1908².

[26] MAX CHOP [M. CHARLES], *Vademecum für Wagnerfreunde. Führer durch Richard Wagner's Tondramen*, Leipzig, Rossberg, 1893 (trad. it. parziale come *«L'anello del Nibelungo» di Riccardo Wagner*, commento storico-scenico-musicale di Max Chop, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1950); OTTO NEITZEL, *Richard Wagners Opern*, Stuttgart-Berlin, Cotta'sche Buchhandlung, 1908⁴.

[27] ERNEST NEWMAN, *Le opere di Wagner*, Milano, Mondadori, 1981 (trad. di *The Wagner Nights,* London, Putnam, 1949; pubblicato anche come *The Wagner Operas*, New York, Knopf, 1949, e ora Princeton, Princeton University Press, 1991).

[28] JAMES K. HOLMAN, *Wagner's «Ring». A Listener's Companion & Concordance*, Portland, Amadeus, 1996.

[29] *Wagner's «Ring» and Its Symbols*, London, Faber and Faber, 1974²; cfr. anche ID., *Opera & Its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*, New Haven & London, Yale University Press, 1990.

[30] *The Ring Disc*, New York, The Media Cafe, 1997.

[31] DERYCK COOKE, *An Introduction to «Der Ring des Nibelungen»*, DECCA 443 581-2 (2 CD), 1995².

[32] ID., *I Saw the World End. A study of Wagner's «Ring»*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

Ferdinand Piloty (1828-1895), Ludwig II di Baviera (1865). Olio su tela. Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Ludwig II di Wittelsbach (1845-1886) salì al trono nel 1864. Fu grande amico e protettore di Wagner.

cune questioni fondamentali della musica del *Bühnenfestspiel*: e tuttavia, ciò che abbiamo è sufficiente per porre le basi di una lettura complessiva dell'*Anello*.

Non resta che indicare una piccola scelta di libri ed articoli che toccano temi particolari, o sperimentano angolature specifiche. Al lettore interessato alle fonti che Wagner rifuse nel *Ring*, potremmo segnalare almeno un volume di Elizabeth Magee e un articolo di Stanley R. Hauer.[33] Resta intrigante la lettura de *The Perfect Wagnerite* di George Bernard Shaw, famoso volumetto volto ad esplorare il *Ring* in chiave di allegoria politica.[34] Capitolo sostanzioso è quello che riguarda lo sfondo filosofico del *Ring*. Su Wagner interprete del *Wille* di Schopenhauer il lettore italiano può consultare un piccolo libro di Giovanni Piana[35] e uno studio sulla controversia Wagner-(Schopenhauer)-Nietzsche,[36] che nel titolo ammicca ai «documenti processuali» del *Nietzsche contra Wagner* – lettura consigliabilissima, assieme alle altre prose wagneriane del filologo-filosofo della *Nascita della tragedia dallo spirito della musica*.[37] Un autentico compendio di approcci ermeneutici al *Ring* è poi il *Wagner androgyne* di Jean-Jacques Nattiez: nell'ambito di una discussione imperniata sul rapporto tra Wagner e il mito dell'androgino nutrita da riferimenti alla psicanalisi, all'antropologia, alla sociologia, alla linguistica, il lettore si imbatterà ad esempio ne *Il «Ring» come narrazione mitica della storia della musica*.[38] Al rapporto di proiezione che lega Wagner ad alcuni dei suoi più grandi eroi (come il nostro Wotan) è dedicato un classico studio del germanista Peter Wapnewski, che sa trarre partito dalla sua dimestichezza con le fonti medievali.[39] In tema di eroismo, si può consultare anche Simon Williams.[40] La delicata questione di Alberich e Mime come costruzioni antisemite è stata invece discussa in modo particolarmente stimolante da Marc A. Weiner.[41] Utili anche alcuni saggi (più o meno recenti) che esplorano vari aspetti del *Ring*, firmati dall'autorevole Dieter Borchmeyer.[42] Diverso (ed originale) il taglio di un paio di recenti volumi collettanei, che prendono espressamente di mira i personaggi che agiscono nel *Ring*.[43] E potremmo proseguire a piacimento.[44]

---

[33] Elizabeth Magee, *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford, Oxford University Press, 1990; Stanley R. Hauer, *Wagner and the «Völospá»*, «Nineteenth Century Music», xv/1, 1991, pp. 52-63.

[34] George Bernard Shaw, *Il wagneriano perfetto*, Torino, edt, 1981.

[35] Giovanni Piana, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Milano, Guerini, 1997.

[36] Guido Morpurgo Tagliabue, *Nietzsche contro Wagner*, Pordenone, Studio Tesi, 1993.

[37] Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner: «Richard Wagner a Bayreuth» – «Il caso Wagner» – «Nietzsche contra Wagner»*, Milano, Adelphi, 1979.

[38] Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1997 (trad. di *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris, Christian Burgeois, 1990).

[39] Peter Wapnewski, *Der traurige Gott: Richard Wagner in seinen Helden*, München, dtv, 1978; dello stesso autore si veda anche il più recente *«Der Ring des Nibelungen». Richard Wagners Weltendrama*, München, Piper, 1998, 2004[4].

[40] Simon Williams, *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

[41] Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the anti-semitic imagination*, Lincoln, University of Nebraska, 1997[2].

[42] Borchmeyer, *Richard Wagner: Theory and Theatre* cit.; Id., *Drama and the World of Richard Wagner*, Princeton, Princeton University Press, 2003 (trad. di *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt-Leipzig, Insel, 2002).

[43] *Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, a cura di Susanne Vill, Stuttgart-Weimar, Metzler 2000; *Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen»*, a cura di Udo Bermbach, Stuttgart-Weimar, Metzler 2001.

[44] Citiamo ancora solo: *New Studies on Richard Wagner's «The Ring of the Nibelung»*, a cura di Herbert Richardson, Lewinston, The Edwin Melles Press, 1991, pp. 39-53; *«Der Ring des Nibelungen». Ansichten des Mythos*, a cura di Udo Bermbach e Dieter Borchmeyer, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995; Egon Voss, *«Wagner und kein Ende». Betrachtungen und Studien*, Zürich, Atlantis-Verlag 1996.

E per quanto concerne specificamente la musica? Il significato della tecnica leitmotivica del *Ring* e le modalità narrative dell'orchestra wagneriana hanno ricevuto le attenzioni di almeno un paio di studiosi italiani.[45] Cruciale è anche lo studio della tecnica wagneriana della strumentazione, oggetto di uno studio classico di Egon Voss, con i suoi copiosi riferimenti al *Ring*.[46] E determinante è il rapporto di Wagner con l'idolatrato Beethoven.[47] Sul terreno dell'analisi formale, resta la ciclopica impresa di Alfred Lorenz, tesa a 'smascherare' il presunto 'segreto' della forma dei capolavori della maturità wagneriana:[48] impresa controversa invero più citata che non effettivamente letta, soprattutto in Italia, e al centro tuttora di un dibattito che ne testimonia – piaccia o meno – tutta la vitalità.[49]

Se concentriamo infine la nostra attenzione sul *Rheingold*, il nome da fare è senza dubbio quello di Warren Darcy – autore peraltro di una fondamentale analisi della scena dell'immolazione di Brünnhilde che chiude *Götterdämmerung*.[50] Con alcuni saggi, e una monografia edita nella collana degli *Studies in Musical Genesis and Structure* della Oxford University Press (nei quali lo studioso concerta analisi musicale, drammaturgica e delle fonti) Darcy ha fatto probabilmente del *Rheingold* il titolo meglio investigato dell'intero *Ring*.[51]

C'è da sperare che l'impresa non resti isolata, e sappia varcare il ponte-arcobaleno della chiusa del *Rheingold* – incamminandosi verso *Die Walküre*, *Siegfried* e *Götterdämmerung*.

---

[45] Francesco Orlando, *Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, «Nuova rivista musicale italiana» x, 1975, pp. 230-247; Luca Zoppelli, *«Der Ring des Nibelungen»: proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, «Studi musicali» xx, 1991, pp. 317-338; cfr. anche Id., *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

[46] Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg, Bosse, 1970.

[47] Klaus Kropfinger, *Wagner and Beethoven. Richard Wagner's reception of Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

[48] Alfred Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, i: *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles «Der Ring des Nibelungen»*, Berlin, Max Hesse, 1924, rist.: Tutzing, Hans Schneider, 1966.

[49] Come scriveva David Lewin nei primi anni Ottanta: «deve aver pur combinato qualcosa di giusto, un critico il cui lavoro susciti ancora un vivace dibattito a cinquant'anni dalla sua pubblicazione!» (David Lewin, *Amfortas's Prayer to Titurel and the Role of D in «Parsifal»: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C♭/B*, «Nineteenth Century Music», vii/3, 1984, pp. 336-349: 337 nota).

[50] Warren Darcy, *The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the «Ring»*, «Music Theory Spectrum», 16/1, 1994, pp. 1-40.

[51] Id., *«Everything That Is, Ends!»: The Genesis and Meaning of the Erda Episode in «Das Rheingold»*, «The Musical Times», Vol. 129, No. 1747, 1988, pp. 443-447; Id., *«Creatio ex nihilo»: The Genesis, Structure, and Meaning of the «Rheingold» Prelude*, «Nineteenth Century Music», xiii/2, 1989, pp. 79-100; Id., *Wagner's «Das Rheingold»*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

L'oro del Canal Grande

Wagner approda sulle scene del Teatro La Fenice nella stagione di carnevale e quaresima del 1873-1874 con *Rienzi, l'ultimo dei tribuni*, che racconta la romanissima storia di Cola di Rienzo, proposta oltre trent'anni dopo la sua prima rappresentazione. Il risultato di questa prima apparizione è certamente positivo: ben tredici serate nella seconda metà di marzo, segno indiscutibile del gradimento del pubblico.

Passa una decina d'anni e la Nobile Società proprietaria propone in apertura di stagione quella che viene considerata la più 'italiana' tra le opere del compositore, anche se l'ambientazione è già migrata verso gli attuali Paesi Bassi, attorno a quella Schelda che viene percorsa dall'apparizione del protagonista e del cigno che lo scorta. Siamo oramai nella stagione di carnevale-quaresima 1881-1882 e *Lohengrin* apre così la lunga serie di ben undici allestimenti equamente distribuiti da allora sino ad oggi. Il successo del lavoro (ben diciannove le repliche) è pienissimo, tanto che l'opera viene ripresa nelle tre serate conclusive della stagione.

Poco più di un anno dopo, il 13 febbraio 1883, Richard Wagner muore a Ca' Vendramin Calergi, nella Venezia della profetica *Lugubre gondola* di Franz Liszt (i cui rapporti con Wagner erano stati 'celebrati' dal matrimonio tra la figlia e il compositore). L'eco della scomparsa del massimo operista tedesco è clamorosa: nelle parole del ventenne Gabriele D'Annunzio «il mondo parve diminuito di valore». Proprio a ridosso del lutto, il 14 aprile 1883 inizia dalle scene della Fenice la *tournée* italiana della compagnia di Angelo Neumann, che propone per la prima volta nella penisola l'esecuzione integrale del *Ring des Nibelungen*, in lingua tedesca, con orchestra, coro e allestimenti provenienti dalla Germania.

Dopo i fasti della Tetralogia bastano tre anni perché venga ripreso un altro capolavoro wagneriano, *Tannhäuser*, nella stagione di carnevale-quaresima 1886-1887: anche questa volta sono molte le recite che si dipanano tra il 22 gennaio e il 21 febbraio, undici in tutto, a sancire un ulteriore, schietto successo. Ci vorranno invece molti anni perché la Fenice osi tentare la rappresentazione di *Tristan und Isolde*, che appare solo nella stagione di carnevale del 1909, divenendo però in breve un titolo fra i più amati dai veneziani. La fama e il gradimento del musicista aumentano quindi vertiginosamente, tanto da indurre il teatro a programmare solo cinque anni più tardi *Parsifal* (stagione di primavera 1914). Un ritardo consistente segna invece l'apparizione di altri due titoli importanti come *Die Meistersinger von Nürnberg* (1938) e *Der fliegende Holländer* (stagione lirica di primavera 1961). Per quanto la tradizione italiana fosse in generale piuttosto aperta alla produzione wagneriana, vale comunque la pena di sottolineare la densità delle recite veneziane di questi capolavori. L'opera maggiormente ripresa risulta essere *Tristan* (dodici allestimenti), segue *Lohengrin* (undici), *Die Walküre* (dieci), *Siegfried* (nove), *Parsifal* (sette), *Das Rheingold* e *Götterdämmerung* (sei), *Tannhäuser* e *Die Meistersinger* (cinque); chiudono la rassegna i due allestimenti del *Fliegende Holländer* e di *Rienzi*, non più dato dal 1874.

L'apparizione della Tetralogia sulle scene della Fenice nell'ambito della fortunata *tournée* del 1883 suscita un grande interesse da parte del pubblico, come viene ampiamente rimarcato nella recensione del *Rheingold* sulla «Gazzetta di Venezia»:

> Un pubblico, se non affollato, scelto ed intelligente si è recato iersera alla Fenice per udire il *Rheingold*, vale a dire il prologo in due parti della grande tetralogia *L'anello del Nibelungo*, la maggiore tra le opere di Wagner. Lo diciamo subito per timore di dimenticarlo: mai e poi mai abbiamo veduto in teatro un pubblico così docile, così paziente, così equanime, e che tenga fermo in questa docilità, in questa pazienza e in questa equanimità sino all'ultimo, malgrado la grandissima parte di esso facesse sforzi erculei di volontà per assistere con attenzione. Pareva che si trattasse di dare un voto, il quale non fosse impegnativo solamente per il proprio amore per l'arte, ma che vincolasse la propria coscienza. Non si guardava per i palchi, non si bisbigliava col vicino. Si stava fermi, attenti, quasi assorti in contemplazione nel timore che una distrazione qualunque facesse perdere un particolare, il cui peso potrebbe poscia influire sul giudizio complessivo. […] Incominciò il preludio, ch'è basato su un accordo pertinacemente tenuto, sul quale ora questi ed ora quelli strumenti, i corni specialmente, vi ricamano su trapunti armonici magnifici. La prima scena, i canti delle Najadi, è sempre sullo stesso metro: è l'orchestra che emerge e solo qua e là le voci bene armonizzate tra loro brillano un poco, ma non emergono mai se non in un punto in una specie di inno. Nella scena seconda siamo sempre allo stesso denominatore. Dialoghi brevi, frasi declamate, accenni a canto nelle voci; superbi particolari, vigoria, nerbo in orchestra. Il racconto di Loge, monotono alquanto, quello di Mime meglio sentito e la profezia di Erda servono a mettere in qualche rilievo il merito non comune dei cantanti. L'Erda, specialmente, sig.ra Bleiter, spiega voce bella, vellutata, pastosa, magnifica. Nella seconda parte, sempre per il lavoro orchestrale, ci è sembrata assai bella la scena della maledizione, e soprattutto e sempre per potente effetto d'insieme, sorprese la magnificenza del finale di questo prologo. Però, a spettacolo finito, quasi tutti si guardavano in viso, e pur riconoscendo nel *Rheingold* un lavoro musicale di grande, di strana potenza, dichiaravano che avevano sudata una camicia per capire qualche cosa e che avevano capito poco. Difatti questa penuria, per non dire mancanza assoluta di canto nelle voci, quel continuo dialogare senza un pezzo d'assieme propriamente detto, senza un coro, senza nulla infatti che valga a rompere la monotonia, dolce, ideale, voluttuosa anche, se si vuole, in qualche punto, ma sempre monotonia, non si confà al gusto italiano. Chissà che, riudendo questo prologo, cosa che per ora non è facile si verifichi, o udendo le parti che lo seguono, il giudizio del pubblico non debba essere modificato […]. Il maestro Wagner nulla ha voluto concedere al pubblico: un canto od un accenno di canto sta per svolgersi, ma ad un tratto cangia, sfuma, si perde in un mare di accordi differenti, di passaggi stravaganti.[1]

Una annotazione interessante circa le dimensioni di questa compagine appare poco dopo, ed è istruttivo leggere una critica documentata che mette a confronto numeri e qualità degli strumenti:

> L'orchestra amorosamente diretta dal maestro Anton Seidl è stupenda, quantunque non abbastanza numerosa per il lavoro chiamata ad eseguire. Per esempio nei violini non vi è quella morbidezza che non si ottiene se non dal grande numero di ottimi professori. Quanto ad ottoni si sta bene. Per esempio vi sono sette corni e gran mercé se in Italia, in un'orchestra anche più numerosa, se ne contano quattro. I contrabbassi tutti, a quattro corde, anziché a tre, sono pochi: quattro contrabbassi per quanto buoni sono pochi per quel complesso. In Italia non vi è spettacolo di importanza senza otto o almeno sei contrabbassi. Magnifici i timpani e ottimi tutti gli strumenti. L'assieme è omogeneo assai. L'affiatamento è perfetto; e se in qualche punto si è notato qualche peccatuccio nella intonazione – come per esempio nei corni al principio del prologo – fu cosa passeggera.[2]

Siamo quindi di fronte a un successo, tanto più importante considerata l'ampiezza degli spettacoli e la loro durata. Ma nonostante la valutazione più che positiva, dovranno passare parecchi

---

[1] *Teatro la Fenice. La Tetralogia di Riccardo Wagner*, «Gazzetta di Venezia», 15 aprile 1883.
[2] Ivi.

Das Rheingold al Teatro La Fenice di Venezia, 1957; regia e scene di Wolfgang Wagner, costumi di Fred Thiel; sul podio, Franz Konwitschny. In scena, sopra: Alois Pernerstorfer (Fasolt), Ludwig Hofmann (Fafner), Paul Schöffler (Wotan), Kerstin Meyer (Fricka), Judith Hellwig (Freia). Sotto: i Nibelunghi al lavoro (scena 3). Archivio storico del Teatro La Fenice. Paul Schöffler (1897-1977) partecipò alla prima rappresentazione pubblica (postuma) di *Die Liebe der Danae* di Strauss (Jupiter) e alla prima di *Dantons Tod* di Gottfried von Einem.

anni prima che il lavoro possa essere ripreso alla Fenice. Dei quattro titoli che lo compongono, il primo a calcare nuovamente le scene del massimo teatro veneziano sarà *La valchiria*, nel 1899 e poi ancora una volta nel 1909, in apertura di stagione. Dovremo aspettare invece altri tre anni perché ritorni anche *L'oro del Reno* (1912-1913).

L'organizzazione di questa stagione inizia assai per tempo, dalla tarda primavera del 1912, quando il primo candidato all'impresariato, il conte Broglio, si fa vivo con la presidenza:

> Il sottoscritto si permette presentare a codesta on. Direzione il seguente progetto di spettacolo lirico, per la ventura stagione di carnevale-quaresima: *Fanciulla del West* di Giacomo Puccini (protagonista Giuseppina Piccoletti), *Mefistofele* di Arrigo Boito (protagonista Quinzi-Tapergi), *Lohengrin* di R. Wagner (protagonista Italo Cristalli), *La Cassandra* di Vittorio Gnecchi. Maestro direttore Edoardo Mascheroni, od altro di pari valore. Qualora potessi intendermi per le condizioni, sarei disposto di dare in commemorazione della morte di Riccardo Wagner il 13 febbraio 1914 il *Parsifal*: naturalmente però in una simile circostanza sarà necessario che gli egregi sigg. palchettisti accordino una scorta per questo spettacolo […]. P.S. Oltre le quattro opere citate, ve ne saranno in repertorio altre due da scegliersi.[3]

Per ora è *Lohengrin* a rappresentare Wagner, ma qualche giorno dopo s'affaccia il prologo dell'*Anello*, proposto da un altro impresario, Giuseppe Lusardi, rivelatosi poi finanziariamente poco affidabile:

> Wagner, *Oro del Reno* (Cesari, Kurelick, Anitua, Ludikar, Raventos); Boito, *Mefistofele* (Llacer, Muzio, Rimondini, Cristalli, Ludikar); Puccini, *Manon* (Llacer, Cervi Caroli, Muzio, Grassi); Puccini, *Fanciulla del West* (Rimondini, Poli Randaccio, Corti, Stabile) o equivalenti per tutte le opere. Più due opere da destinarsi, una delle quali da scegliersi di comune accordo con codesta on. Direzione, anzi sin d'ora proponiamo *Il santo*, o *Bianca Cappello* dell'editore Puccio. Maestro direttore: Baldi Zenoni. […] Quest'impresa ha con intenzione lasciato da parte per questa stagione le opere VERDIANE onde riservarle all'autunno 1913, anniversario della nascita di Giuseppe Verdi, nella speranza che anche la Fenice, come tutti i grandi teatri d'Italia si aprirà espressamente in quell'epoca per dare magari una sola opera del grande maestro ma con esecuzione veramente eccezionale e non subordinata ai calcoli economici di una lunga stagione.[4]

La conferma degli impegni contrattuali con il primo proponente, lo Studio d'affari teatrali di Luigi Broglio, avviene il 4 luglio 1912, con *La fanciulla del West* di Puccini e *Mefistofele* di Boito (come previsto), *L'oro del Reno* di Wagner e *Bianca Cappello* di Lozzi invece di *Lohengrin* e *Cassandra* (come proposto da Lusardi), e con *Otello* di Verdi, *Melisenda* di Merli e *Carmen* di Bizet. Nel corso della preparazione della stagione emergono più volte dubbi e perplessità riguardanti gli impegnativi interventi scenografici e scenotecnici, in modo particolare per il lavoro wagneriano, che presenta specifici problemi tanto di illuminazione[5] quanto di dosaggio del vapore indispensabile a creare la nebbia nella quale è avvolta l'opera.[6]

---

[3] Lettera del conte Luigi Grabinski Broglio, Studio d'affari teatrali, in data 7 maggio 1912 (tutti i documenti citati da qui in avanti si trovano nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, busta spettacoli dal 1912, 486).

[4] Agenzia teatrale Giuseppe Lusardi, Milano, 20 maggio 1912.

[5] «L'elettricista Beretter, al quale mi sono rivolto per la fornitura di tutti gli spettacoli che si dovranno dare a codesto teatro durante la ventura stagione di carnevale e quaresima, mi scrive oggi incitandomi a pregare codesta on. Direzione, affinché voglia provvedere all'impianto elettrico poiché, in caso contrario, sarà assai difficile ottenere gli effetti voluti, specialmente poi nell'opera *L'oro del Reno*»; conte Luigi Grabinski Broglio, Studio d'affari teatrali.

[6] Vengono richieste indicazioni sul «punto ove dovrà distare la caldaia acciò regolarmi per la tubazione di vapore e relative viziature»; F.I.P. Fabbrica Italiana Projettori Antonio Beretter, fornitore dei principali teatri d'Italia e dell'estero, 17 settembre 1912.

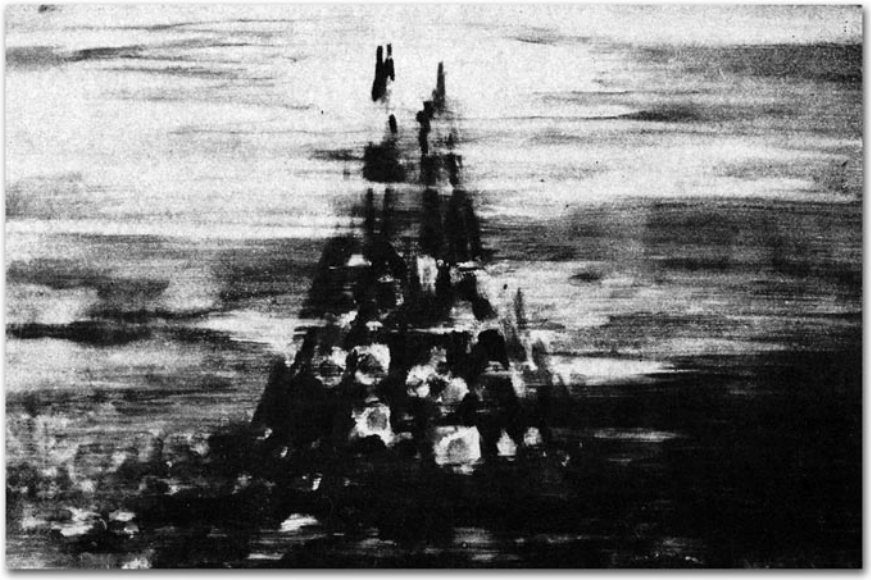
Il risultato della stagione è però più che soddisfacente: con le eccezioni delle due opere minori, gli altri lavori tengono bene.[7] *L'oro del Reno* rende alla prima serata 3.501,50 lire, per poi scendere nelle tredici recite a una media di 1.416 lire; buono è anche il risultato di *Otello*, che rende 3.656 lire alla prima, e regge dodici recite con una media di 2.185 lire. I due bòtti sono però appannaggio della *Fanciulla del West*, che porta nelle casse dell'impresario 4.687 lire alla *première* (per scendere nelle otto recite restanti a 1.694 lire di media), e di *Carmen*, con un incasso nella sola prima serata di 7.188 lire e una media con le altre dieci recite di 3.430 lire, di gran lunga la più alta dell'intera stagione.

Il 16 dicembre la «Gazzetta di Venezia» riserba all'*Oro del Reno* un'ampia premessa di ben tre colonne, accompagnata dal preannuncio di una delle numerose modifiche che tratteggiano la storia dell'edificio teatrale stesso: la creazione di un nuovo accesso alla platea[8] (e il giorno stesso un'intera pagina è dedicata all'auspicabile restauro del Teatro Malibran). Ed è un «rispettoso raccoglimento» e una «intensa attenzione» che sottolineano il «lieto successo» che accoglie, questa volta in maniera netta e senza reticenze, la nuova apparizione del prologo del *Ring* a Venezia: i dubbi e le perplessità che in modo compìto erano affiorati nel 1883 cadono, e Wagner si conferma definitivamente come autore amato e non più solo rispettato dal pubblico veneziano, grazie anche alla scelta – allora assolutamente normale – di eseguire il testo in traduzione ritmica italiana (come d'altra parte negli stessi anni in Germania erano cantate in tedesco le opere di Verdi).

A partire dalla successiva ripresa nella stagione lirica invernale del 1957, *Das Rheingold* tornerà comunque in lingua originale, e per ben due volte (su tre) sarà proposto nel quadro dell'intero *Ring des Nibelungen*.

[7] Anche la *Messa da requiem* di Giuseppe Verdi procura la prima sera 2.591,50 lire d'incasso, senza alcuna flessione nelle tre recite previste, per una media di 2.551 lire.

[8] I frequentatori della Fenice avranno poi campo di osservare una pratica innovazione, eseguita dalla Società proprietaria su proposta e colla direzione dell'ing. comm. Cadel. Si tratta di un corridoio di accesso alle poltrone di destra praticato sotto la platea: vi si giunge dalla scala dei palchi di sinistra, ed esso si apre sul largo corridoio di sicurezza che gira appunto intorno alla platea. Il corridoio è foderato elegantemente in legno. Notevole lungo il nuovo corridoio un moderno sistema di lampade elettriche di sicurezza. «Gazzetta di Venezia», 16 dicembre 1912.



Das Rheingold al Teatro La Fenice di Venezia, 1968; regia di Heinz Arnold, scene e costumi di Johannes Dreher; sul podio, Omar Suitner. Sopra: bozzetto scenico (1) di Johannes Dreher. Sotto: Tomislav Neralic (Wotan), Wolfgang Windgassen (Loge), Heiner Horn e Eduard Wollitz (i Giganti), Alfons Herwig (Donner), Hermin Esser (Froh), Ditha Somer (Freia), Herta Mixa Topper (Fricka). Archivio storico del Teatro La Fenice. Windgassen (1914-1974) esordì a Pforzheim (1941) nella *Forza del destino* (Don Alvaro). Fattosi conoscere come Tamino, Max, Florestan, Hoffmann, partecipò da protagonista alla celebre rappresentazione di *Parsifal* (messinscena di Wieland Wagner, direttore Knappertsbusch) con la quale il Festspielhaus di Bayreuth riaprì i battenti nel 1951, e nel tempio wagneriano cantò sino al 1970 (Siegmund, Siegfried, Loge, Lohengrin, Tannhäuser, Walther, Tristan).

Das Rheingold / *L'oro del Reno* al Teatro La Fenice.

Vorabend zu dem Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen* / prologo della sagra scenica *L'anello del Nibelungo*, parole e musica di Richard Wagner; ordine dei personaggi: 1. Wotan 2. Donner 3. Froh 4. Loge 5. Alberich 6. Mime 7. Fasolt 8. Fafner 9. Fricka 10. Freia 11. Erda 12. Woglinde 13. Wellgunde 14. Flosshilde.

1883 – *Recite straordinarie*

Prima rappresentazione in Italia, 14 aprile 1883 (1 recita, in lingua originale, nel contesto dell'intero *Ring*).*

1. Hans Thomasczek 2. August Ulbrich 3. Adolf Wallnöfer 4. Friedrich Caliga 5. Franz Krückl 6. Julius Lieban 7. Josef Chandon 8. Robert Biberti 9. Elisabeth Lindemann 10. Elise Freitag 11. Rosa Bleiter 12. Therese Milàr 13. Auguste Kraus 14. Orlanda Riegler – M° conc.: Anton Seidl; reg.: R. Müller; scen.: M. F. Lütkemayer; Compagnia artistica del Teatro Riccardo Wagner.

*L'opera venne data in due parti. «Il principio d'ogni atto verrà avvertito con due segnali di fanfara, col primo è invitato il pubblico a prendere posto, col secondo si avverte il principio dell'atto».

1912-1913 – *Stagione di carnevale-quaresima*

19 dicembre 1912 (13 recite, nella trad. italiana di Angelo Zanardini).*

1. Enrico Molinari 2. Angelo Zoni 3. Vincenzo Montanari 4. Alfredo Zonghi 5. Mattia Morro 6. Romeo Boscussi 7. Baldo Montico 8. Giuseppe Pacchiani 9. Adele Ponzano 10. Ines Cesari 11. Assunta Lugli 12. Gina Frigerio 13. Laura Catastini 14. Assunta Lugli - M° conc.: Baldi Zenoni.

*«Opera in due atti (4 quadri)».

1956-1957 – *Stagione lirica invernale*

27 febbraio 1957 (3 recite, in lingua originale, nel contesto dell'intero *Ring*).

1. Paul Schöffler 2. Alexander Fenyves 3. Hasso Eschert 4. Wilhelm Ernest 5. Toni Blankenheim 6. Erich Zimmermann 7. Alois Pernerstorfer 8. Ludwig Hofmann 9. Kerstin Meyer 10. Judith Hellwig 11. Ruth Siewert 12. Emmy Funk 13. Dorothea Frass 14. Sonja Draxler – M° conc.: Franz Konwitschny; reg.: Wolfgang Wagner; bozz.: Wolfgang Wagner; cost.: Fred Thiel; all. Teatro La Fenice di Venezia.

1967-1968 – *Stagione lirica*

21 febbraio 1968 (5 recite, nel contesto dell'intero *Ring*).

1. Tomislav Neralic 2. Alfons Herwig 3. Hermin Esser 4. Wolfgang Windgassen 5. Gustav Neidlinger 6. Herold Kraus 7. Heiner Horn 8. Eduard Wollitz 9. Herta Mixa-Topper 10. Ditha Sommer 11. Eva Tamassy 12. Gabriella Oxenstierna 13. Valborg Steffensen 14. Yvonne Helvey – M° conc.: Otmar Suitner; reg.: Heinz Arnold; scen. e cost.: Johannes Dreher; all. Teatro Comunale di Bologna.

1975-1976 – *Stagione lirica*

6 marzo 1976 (6 recite).

1. Siegfried Vogel (Rolf Kühne) 2. Robert Christesen 3. Wilhelm Richter 4. Donald Grobe (Günther Kurth) 5. Rolf Kühne (Günter von Kannen) 6. Horst Hiestermann 7. Günter von Kannen (Heikki Toivanen) 8. Thomas Thomaschke 9. Gwendolin Killebrew 10. Irmgard Stadler 11. Ortrun Wenkel 12. Eva Temper 13. Paula Page 14. Emmy Greger – M° conc.: Wolfgang Rennert; reg.: Alfred Wopmann; scen. e cost.: Peter Bissegger; all. CTC, Milano.

Das Rheingold al Teatro La Fenice di Venezia, 1976; regia di Alfred Wopmann, scene e costumi di Peter Bissegger; sul podio Wolfgang Rennert. In scena, sopra: Siegfried Vogel (Wotan), Irmgard Stadler (Freia), Gwendolin Killebrew (Fricka), Günter von Kannen (Fasolt), Thomas Thomaschke (Fafner). Sotto: Donald Grobe (Loge), Rolf Kühne (Alberich), Siegfried Vogel (Wotan). Archivio storico del Teatro La Fenice. Siegfried Vogel (1937-) partecipò alle prime assolute di *Reiter in der Nacht* di Meyer, *Lanzelot* di Dessau, e della versione tedesca di *Der Weg der Verheißung* di Weill.

Biografie

Lothar Zagrosek

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Otting in Baviera, studia direzione d'orchestra con Swarovsky, Kertész, Maderna e Karajan. È stato direttore musicale della Radio-Symphonieorchester di Vienna (1982-1986), dell'Opéra di Parigi (1986-1989), dell'Opera di Lipsia (1990-1992), della Staatsoper di Stoccarda (1997-2006) e, dal 2006, della Konzerthausorchester di Berlino, oltre che primo direttore ospite della BBC Symphony Orchestra e, dal 1995, della Junge Deutsche Philharmonie. Ha collaborato con teatri quali Staatsoper di Vienna e di Amburgo, Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Semperoper di Dresda, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Covent Garden di Londra. Ha diretto orchestre quali Berliner e Münchner Philharmoniker, Gewandhausorchester di Lipsia, Wiener Symphoniker, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestre national de France, London Philharmonic Orchestra, Koninklijk Concertgebouworkest di Amsterdam, Orquesta nacional de España, Orchestre symphonique de Montréal, NHK Symphony Orchestra di Tokyo. Ha partecipato ai festival di Glyndebourne e Salisburgo, alle Wiener e alle Berliner Festwochen, ai Münchner Opernfestspiele, ai Proms di Londra, ed è ospite abituale dei festival di musica contemporanea di Donaueschingen, Berlino, Bruxelles e Parigi. Ha diretto fra l'altro *Al gran sole carico d'amore* di Nono, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Lachenmann, *Dantons Tod* di von Einem, *Saint François d'Assise* di Messiaen (con Dietrich Fischer-Dieskau); si è inoltre dedicato agli autori della *entartete Musik* con esecuzioni di *Jonny spielt auf* di Krenek, *Der Kaiser von Atlantis* di Ullmann, *Deutsche Sinfonie* di Eisler (con la Gewandhausorchester di Lipsia), *Der Gewaltige Hahnrei* di Goldschmidt, *Die Vögel* di Braunfels, *Verlobung im Traum* di Krása. Ha diretto a Stoccarda l'integrale del *Ring* di Wagner. Nominato due volte direttore dell'anno, ha ricevuto nel 2006 l'Hessischer Kulturpreis e nel 2009 il Deutscher Kritikerpreis. Nel gennaio 2011 ha diretto alla Fenice *Intolleranza 1960* di Luigi Nono.

Greer Grimsley

Basso-baritono, interprete del ruolo di Wotan. Nato a New Orleans, si è formato alla Juilliard School di New York, intraprendendo un'intensa carriera internazionale che l'ha condotto nei principali teatri americani (Metropolitan, San Diego, Philadelphia, San Francisco, Santa Fe, Houston, Baltimora, Toronto, Montreal) ed europei (Deutsche Oper di Berlino, Ginevra, Nancy, Kongelige Teater di Copenaghen, Scottish Opera, Teatro Real di Madrid, Festival di Bregenz, Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Tel Aviv). Riconosciuto a livello internazionale come specialista wagneriano, annovera nel suo repertorio ruoli quali l'Olandese nel *Fliegende Holländer* (cantato a Berlino, Nancy, Minneapolis, Bologna, Seattle), Telramund in *Lohengrin* (a San Diego, Seattle, Copenaghen), Wotan nel *Ring* (a Seattle, Montreal, Venezia), Kurwenal in *Tristan*

und Isolde (a Copenaghen, al Metropolitan) e Amfortas in *Parsifal* (a Seattle e Barcellona). Ha inoltre cantato Don Giovanni, Don Pizarro in *Fidelio*, Oreste in *Elektra*, Jochanaan in *Salome* (a Berlino e Tel Aviv), Mandryka in *Arabella*, Macbeth, Amonasro in *Aida*, Scarpia in *Tosca* (a San Francisco, Houston, San Diego), Jack Rance nella *Fanciulla del West*, *Les contes d'Hoffmann*, Escamillo in *Carmen* (al Metropolitan, a Baltimora, Philadelphia, Vancouver, Madrid, Bologna, Edimburgo, Ginevra, Bregenz), Méphistophélès in *Faust* (Seattle), il gran sacerdote in *Samson et Dalila* (Houston, San Diego), Barbablù nel *Castello di Barbablù* (Montreal), Balstrode in *Peter Grimes* (Metropolitan), Claggart in *Billy Budd* (Pittsburgh). Ha collaborato con direttori quali Delfs, Gatti, Levine, Masur, Mehta, Vonk.

STEPHAN GENZ

Baritono, interprete del ruolo di Donner. Nato a Erfurt nel 1973, fa parte come voce bianca del Thomanerchor di Lipsia e nella stessa città porta a termine gli studi musicali frequentando quindi i corsi di Mitsuko Shirai, Hartmut Höll, Elisabeth Schwarzkopf e Dietrich Fischer-Dieskau. Vincitore nel 1994 del primo premio al Concorso Brahms di Amburgo e del secondo premio al Concorso Hugo Wolf di Stoccarda, a 23 anni debutta alla Wigmore Hall di Londra iniziando un'intensa carriera che l'ha portato ad esibirsi al Concertgebouw di Amsterdam, alla Alte Oper di Francoforte, al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, a Châtelet, Champs-Élysées e Opéra Bastille di Parigi, a Nantes, Strasburgo, Losanna, Rennes, in Spagna e in Giappone, e a collaborare con direttori quali Chung, Albrecht, Guttenberg, Harding, Harnoncourt, Herreweghe, Hengelbrock, Kuhn, Kuijken, Lopez-Coboz, Luisi, Masur, Nagano, Prêtre, Jacobs, Rilling, Sinopoli. Apprezzato liederista, ha tenuto recital a Londra, Edimburgo, Firenze, Hohenems, Stati Uniti e Giappone. Fra gli impegni operistici degli ultimi anni ricordiamo *Ariadne auf Naxos* (Harlequin) a Monte-Carlo, *Così fan tutte* (Guglielmo) e *Die Zauberflöte* (Papageno) a Ginevra e Colonia, *Don Giovanni* (ruolo titolo) in Belgio, Francia e Spagna con Kuijken e agli Herrenchiemsee Festspiele con Guttenberg. In Italia ha cantato *Ariadne auf Naxos* alla Scala con Sinopoli, *Das Paradies und die Peri* di Schumann al San Carlo di Napoli con Tate, *Die Zauberflöte* al Regio di Parma con Spinosi, *Die tote Stadt* di Korngold (Frank e Fritz) con Inbal e il *War Requiem* di Britten con Bartoletti alla Fenice di Venezia, *A Midsummer Night's Dream* di Britten (Demetrius) con Webb a Bari e Reggio Emilia.

LADISLAV ELGR

Tenore, interprete del ruolo di Froh. Nato a Cheb nella Repubblica Ceca, inizia gli studi musicali al Conservatorio di Plzeč e si laurea nel 2005 all'Accademia delle arti musicali di Praga. Già durante gli studi si esibisce nel suo paese in ruoli quali Don Ottavio in *Don Giovanni* (al Teatro di Ústí), Vašek e Jeník nella *Sposa venduta* di Smetana (al Teatro Nazionale di Praga), Alfred nella *Fledermaus* (all'Opera di Stato di Praga), Monostatos e Tamino nella *Zauberflöte*. Debutta all'estero nel 2004 al Festival di Wexford e nel 2006 canta nella *Zauberflöte* alla Fenice di Venezia con la regia di Jonathan Miller e al Festival di Macerata con la regia di Pier Luigi Pizzi. Dal 2006 al 2008 fa parte dell'Internationales Opernstudio della Staatsoper di Amburgo dove allarga il suo repertorio lavorando con importanti direttori e registi. Dal 2008 al 2011 è solista della Volksoper di Vienna dove canta ruoli quali Tamino, Lysander in *A Midsummer Night's Dream* di Britten, Lorenzo in *Fra Diavolo* di Auber. All'Opera di Graz è Edwin nella *Csárdásfürstin* di Kálmán con la regia di Konwitschny e al Theater an der Wien è Kudrjáš in *Kát'a Kabanová* di Janáček. Nel 2010 debutta con i Wiener Philharmoniker diretti da Boulez come solista nella *Messa Glagolitica* di Janáček al Musikverein di Vienna, e alla Semperoper di Dresda come Leukippos in

Daphne di Strauss diretta da Wellber. Ha cantato il ruolo di Froh nel *Rheingold* ad Amburgo con la regia di Claus Guth e a Budapest sotto la direzione di Ádám Fischer.

MARLIN MILLER
Tenore, interprete del ruolo di Loge. Dopo aver iniziato la carriera nel programma formativo della Lyric Opera di Chicago (teatro nel quale ha partecipato a produzioni quali *A View from the Bridge* di Bolcom, *Carmen* di Bizet, *Tristan und Isolde* di Wagner), dal 2001 fa parte dell'ensemble dell'Opera di Graz, dove ha interpretato lavori di Mozart (Don Ottavio in *Don Giovanni*, Tamino nella *Zauberflöte*), Bellini (Tebaldo nei *Capuleti e Montecchi*), Donizetti (Nemorino nell'*Elisir d'amore*), Massenet (Werther), Offenbach (Piquillo nella *Périchole*), Wagner (David nei *Meistersinger*), Johann Strauss (Alfred nella *Fledermaus*), Richard Strauss (l'apparizione in *Die Frau ohne Schatten*), Čajkovskij (Lenskij in *Evgenij Onegin*), Prokof'ev (il principe nell'*Amore delle tre melarance*). Come artista ospite è stato Licco in *Ercole amante* di Cavalli alla Nederlandse Opera di Amsterdam; Jupiter in *Semele* di Händel alla Vlaamse Opera di Anversa; Hoffmann nei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach all'Opera di Losanna e alla Tri-Cities Opera di New York; Andrès in *Wozzeck* alla Scala; Tom Rakewell in *The Rake's Progress* a Bologna e Oviedo; Peter Quint in *The Turn of the Screw* di Britten alle Wiener Festwochen, al Festival di Edimburgo, al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi e al Festival di Aix-en-Provence; Rodolfo in *A View from the Bridge* di Bolcom all'Opera di Roma. Alla Fenice di Venezia ha cantato Æneas in *Dido and Æneas* di Purcell, Don Ottavio in *Don Giovanni*, Quint in *The Turn of the Screw* e Aschenbach in *Death in Venice* di Britten. Ha collaborato con direttori quali Bartoletti, Bolton, Minkowski, Ono, Harding, Herrewege, Gatti, Tate, Cremonesi, e registi quali Alden, Bondy, Pelly, Copley, Zambello, Carsen, Flimm, Pizzi, Teshigawara, Michieletto.

RICHARD PAUL FINK
Baritono, interprete del ruolo di Alberich. Iniziata la carriera professionale presso la Houston Grand Opera, debutta nel 1998 al Metropolitan come Telramund in *Lohengrin*, nel 2000 alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino e nel 2001 come Klingsor in *Parsifal* all'Opéra di Parigi. Si è esibito nei principali teatri americani (New York, San Francisco, Houston, Washington, San Diego, Seattle, Los Angeles, Chicago, Ravinia, Dallas, Philadelphia, Atlanta, Miami, New Orleans, Portland, Tulsa, St. Louis, Boston, Vancouver, Toronto, Montreal, Mexico City) e internazionali (Staatsoper e Deutsche Oper di Berlino, Amburgo, Lipsia, Salisburgo, Bregenz, Parigi, Tolosa, Amsterdam, Cardiff, Edimburgo, Madrid, Bologna, Trieste, Spoleto, Tel Aviv, Sydney, Santiago del Cile), collaborando con direttori quali Levine, Abbado, Eschenbach, Conlon, Gergiev, Runnicles, Gatti. Il suo repertorio comprende lavori di Beethoven (*Fidelio*), Weber (*Der Freischütz*), Wagner (*Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* e soprattutto Alberich nel *Ring* e Klingsor in *Parsifal*), Strauss (*Salome*, *Elektra*), d'Albert (*Tiefland*), Korngold (*Die tote Stadt*), Dvořák (*Rusalka*), Čajkovskij (*Evgenij Onegin*), Musorgskij (*Chovanščina*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Bizet (*Carmen*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Verdi (*Nabucco*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *Aida*, *Otello*), Puccini (*Tosca*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Ponchielli (*La Gioconda*), Giordano (*Andrea Chénier*), Stravinskij (*The Rake's Progress*, *Oedipus Rex*). Ha inoltre partecipato alle prime assolute di *The Great Gatsby* di Harbison al Metropolitan e *Dr. Atomic* di Adams a San Francisco. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con *Das Rheingold* e *Nixon in China* di Adams al Metropolitan e *Noye's Fludde* di Britten a Los Angeles.

KURT AZESBERGER

Tenore, interprete del ruolo di Mime. Formatosi presso il coro di voci bianche del monastero di St. Florian in Austria, completa gli studi con Hilde Rössel-Majdan, Kurt Equiluz and Peter Schreier. Particolarmente apprezzato per l'interpretazione dell'Evangelista nelle Passioni di Bach (al Festival di Salisburgo, all'Osterklang di Vienna, al Concertgebouw di Amsterdam, all'Aia, alla Royal Festival Hall di Londra, a Praga, alla Konzerthaus e al Musikverein di Vienna, a Tel Aviv, Berlino, Milano, Lucerna e Parigi, con direttori quali Frühbeck de Burgos, Welser-Möst, Chailly, Gielen, Masur, Harnoncourt, Nagano), ha partecipato ad esecuzioni dei *Gurrelieder* (con Abbado, Fedoseyev e Jansons) e della *Jakobsleiter* (con Gielen e Nagano) di Schoenberg, della Nona di Beethoven (con Chung e Bychkov) e di musiche di Zender, Britten e Weill. In ambito operistico ha interpretato i ruoli di Oberon in *The Fairy Queen* di Purcell a Linz; Pedrillo nell'*Entführung aus dem Serail* a Palermo e Torino; Monostato nella *Zauberflöte* con Abbado a Ferrara, Reggio Emilia, Modena, Baden-Baden ed Edimburgo e con Colin Davis a Madrid; Tito nella *Clemenza di Tito* alla Volksoper di Vienna; *Manfred* di Schumann con Abbado e i Berliner Philharmoniker; Froh e Mime nel *Rheingold* rispettivamente a Catania e a Bari; Walther in *Tannhäuser* a Santa Cecilia; Egisto in *Elektra* alla Brucknerhaus di Linz con Welser-Möst, alla Staatsoper di Berlino con Barenboim e alla Fenice di Venezia con Inbal; il capitano e il pazzo in *Wozzeck* rispettivamente con Gatti a Santa Cecilia e con Abbado a Salisburgo; Hiob nella prima mondiale di *Ich, Hiob* di Schlee al Carinthischer Sommer. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con *Elektra* a Varsavia e *Die Zauberflöte* a Salisburgo (con Jacobs).

GIDON SAKS

Basso-baritono, interprete del ruolo di Fasolt. Nato in Israele e cresciuto in Sud Africa, si è perfezionato al Royal Northern College of Music di Manchester e all'Università di Toronto ed è stato membro della Canadian Opera Company e dell'Opernstudio dell'Opernhaus di Zurigo. La sua carriera l'ha quindi portato ad esibirsi nei principali teatri inglesi (Covent Garden, English National Opera, Scottish Opera, Welsh National Opera), europei (Opéra Bastille e Opéra-Comique di Parigi, Staatsoper di Berlino, Nederlandse Opera e Concertgebouw di Amsterdam, Bruxelles, Enschede, Anversa, Vienna, Bregenz, Colonia, Ginevra, Palermo, La Coruña) e americani (Toronto, Washington, Houston, San Francisco, New York City Opera), collaborando con direttori quali Nelsons, Tate, Pappano, Eotvos, Harding, Hickox, Runnicles, Marriner, Minkowski, Jacobs, Metzmacher, Gardiner. Ha interpretato ruoli di primo basso in lavori di Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*), Händel (*Giulio Cesare*, *Semele*, *Hercules*, *Saul*), Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Beethoven (*Fidelio*), Donizetti (*Anna Bolena*), Verdi (*Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Don Carlo*), Boito (*Mefistofele*), Puccini (*Tosca*, *La fanciulla del West*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Weber (*Der Freischütz*), Spohr (*Faust*), Wagner (*Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*, il *Ring*), Strauss (*Ariadne auf Naxos*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Čajkovskij (*Mazeppa*), Bartók (*Il castello di Barbablù*), Weill (*Silbersee*), Stravinskij (*The Rake's Progress*), Vaughan Williams (*The Pilgrim's Progress*), Britten (*Billy Budd*, *Curlew River*). Ha partecipato alle prime assolute di *Harvey Milk* di Wallace, *Salammbô* di Fénélon e *Arianna* di Goehr. Alla Fenice è stato Hagen in *Götterdämmerung* (Premio Abbiati 2009).

ATTILA JUN

Basso, interprete del ruolo di Fafner. Nato a Seoul in Corea, inizia gli studi all'Università di Seoul con Philip Kang. Dopo aver vinto tre concorsi in Corea ed essere stato premiato ai concorsi Belvedere di Vienna e Re Manfredi di Manfredonia si trasferisce nel 1998 in Germania per completare

gli studi con Hans Sotin alla Musikhochschule di Colonia. Debutta in Europa nel 1998 come Sparafucile in *Rigoletto* alla Staatsoper di Stoccarda, della cui compagnia fa parte dal 1999. Oltre che a Stoccarda, si è esibito nei principali teatri e festival europei (Bayreuth, Amburgo, Wels, Salisburgo, Theater an der Wien e festival Klangbogen di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, Vlaamse Opera di Gand e Anversa, Kongelige Teater di Copenaghen, Capitole di Tolosa, Liceu di Barcellona, Teatro Real di Madrid, Festival di La Coruña, Scala di Milano, Opera di Roma, Maggio Musicale Fiorentino, Fenice di Venezia) e negli Stati Uniti all'Opera di San Francisco. Il suo repertorio spazia da Mozart (il Commendatore, Sarastro), Bellini (Oroveso), Verdi (Sparafucile, il grande inquisitore) e Puccini (Timur) a Weber (l'eremita nel *Freischütz*), Wagner (il langravio, Heinrich der Vogler, Daland, Hunding, Fafner, Hagen, re Marke, il guardiano notturno, Gurnemanz) e Strauss (der Holsteiner in *Friedenstag*). Ha collaborato con direttori quali Sinopoli, Steinberg, Pappano, Thielemann, Eschenbach, Tate, Minkowski, Dudamel, Lopez-Cobos, Törsz, Elder, Maazel, e registi quali Warner, Mussbach, Bieto e Kosky. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con *Götterdämmerung* (Hagen) all'Aalto-Theater di Essen e *Parsifal* (debutto nel ruolo di Gurnemanz) a Stoccarda. Nell'aprile 2011 è stato nominato *Kammersänger* della Staatsoper di Stoccarda.

NATASCHA PETRINSKY

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Fricka. Nata a Vienna, si diploma da avvocato e studia quindi canto in Israele con Tamar Rachum, debuttando con la New Israeli Opera in *Carmen*. Collaboratrice frequente di Giuseppe Sinopoli (*Requiem* di Verdi, *Missa solemnis* e Nona di Beethoven, Terza di Mahler, *Wozzeck*, *Ring*), la sua carriera l'ha portata ad esibirsi nei principali teatri e festival europei: Scala di Milano, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Maggio Musicale Fiorentino, Fenice di Venezia, Festival di Bayreuth (il *Ring* con Sinopoli, *Parsifal* con Eschenbach), Berlino, Lipsia, Halle, Helsinki, Bruxelles, Anversa, Amsterdam, Leeds, Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Strasburgo, Bordeaux, Nancy, Losanna, Madrid. Ha inoltre debuttato negli Stati Uniti con *Rigoletto* al Ravinia Festival e *Carmen* a Los Angeles. Ha cantato in lavori di Verdi (*Il trovatore*, *La traviata*, Amneris in *Aida*), Wagner (il *Ring*, *Parsifal*, Venus in *Tannhäuser*), Humperdinck (*Hänsel und Gretel*), Strauss (*Ariadne auf Naxos*, *Elektra*), Berg (*Wozzeck*, *Lulu*), Hindemith (*Sancta Susanna*), Henze (*Phaedra*), Janáček (*Kát'a Kabanová*, *La volpe astuta*), Bartók (*Il castello di Barbablù*), Prokof'ev (*L'amore delle tre melarance*, *Aleksandr Nevskij*), Šostakovič (*Una lady Macbeth del distretto di Mcensk*), Britten (*The Rape of Lucretia*, *A Midsummer Night's Dream*), Stravinskij (*The Rake's Progress*, *Oedipus Rex*), Adès (*The Tempest*) e nella prima assoluta di *La lumière Antigone* di Bartholomée. È stata diretta, tra gli altri, da Bakels, Chailly, Conlon, Eschenbach, Graf, Haenchen, Kuhn, Letonja, Maazel, Ono, Sinopoli, Tate, Dudamel. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con *Kát'a Kabanová* a Bruxelles, *La pagina en blanco* di Pilar Jurado a Madrid, *Aida* a Lipsia e *Die Frau ohne Schatten* ad Anversa.

NICOLA BELLER CARBONE

Soprano, interprete del ruolo di Freia. Nata in Germania e cresciuta in Spagna, vive attualmente in Toscana. Dopo aver studiato recitazione a Saragozza, si diploma in canto presso l'Escuela Superior de Canto di Madrid perfezionandosi poi con Astrid Varnay all'Opernstudio della Bayerische Staatsoper di Monaco. Dal 1993 al 1996 è membro della compagnia stabile del Gärtnerplatztheater di Monaco e dal 1996 al 2000 di quella del Nationaltheater di Mannheim, dove interpreta i ruoli principali del repertorio lirico (Fiordiligi, Contessa, Antonia, Tatjana, Liù, Violetta, Mimì). Nel 2003, ormai come artista indipendente, debutta in *Salome* di Strauss (ruolo eponimo), rivolgendosi a un repertorio piu drammatico e specializzandosi in particolare nella

musica del ventesimo secolo. Seguono ruoli come Katerina Izmajlova in *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič a Toronto e Berlino, Marie nel *Wozzeck* di Berg a Essen e Graz, i ruoli eponimi in *Turandot* di Busoni a Macerata e in *Tosca* a Nizza e Nantes, Sieglinde nella *Walküre* a Weimar e Jenny in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Weill a Berlino. Nel 2008 è Salome a Torino con la regia di Robert Carsen, ruolo ripreso a Ginevra con la regia di Nicolas Brieger e a Birmingham. Interpreta quindi i ruoli di Eleonore in *Karl V* di Krenek al Festival di Bregenz, Rosalinde nella *Fledermaus* di Johann Strauss a Lione, Marietta nella *Tote Stadt* di Korngold a Palermo, Gutrune in *Götterdämmerung* a Venezia (Premio Abbiati 2009), la donna in *Erwartung* di Schoenberg a Toronto. Ha iniziato il 2011 come Livia Serpieri nella prima assoluta di *Senso* di Marco Tutino al Teatro Massimo di Palermo.

Ceri Williams

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Erda. Nata in Galles, ha studiato al Royal Welsh College of Music and Drama. Trasferitasi in Germania, fra il 2002 e il 2007 ha fatto parte delle compagnie stabili del Nationaltheater di Mannheim e, successivamente, della Deutsche Oper di Berlino. Dal 2007 si esibisce regolarmente come artista indipendente in molti dei principali teatri d'opera europei, fra cui la Nederlandse Opera di Amsterdam, il Teatro La Fenice di Venezia, la Nationale Reisopera di Enschede, la Staatsoper di Stoccarda, la Deutsche Oper di Berlino e l'Opéra National de Lyon. In ambito concertistico collabora regolarmente con le maggiori orchestre inglesi. Ha cantato in lavori di Mozart (la terza dama nella *Zauberflöte*), Rossini (Tisbe nella *Cenerentola*), Verdi (Azucena nel *Trovatore*, Ulrica in *Un ballo in maschera*, Amneris in *Aida*), Puccini (Suzuki in *Madama Butterfly*, Frugola e Ciesca nel *Trittico*), Wagner (Erda, Schwertleite e la prima Norna nel *Ring*), Strauss (Annina nel *Rosenkavalier*), Korngold (Brigitta nella *Tote Stadt*), Berlioz (Anna nei *Troyens*), Debussy (Geneviève in *Pelléas et Mélisande*).

Eva Oltiványi

Soprano, interprete del ruolo di Woglinde. Nata a Zurigo, studia canto con Jane Thorner-Mengedoht alla Musikhochschule di Zurigo e all'Opera Studio del Teatro di Biel (Svizzera) dove debutta nei ruoli di Olympia, Mrs Gobineau, Contessa, Konstanze e Lucy (*The Telephone* di Menotti). In ruoli come Giunia in *Lucio Silla*, Konstanze nell'*Entführung aus dem Serail*, Hanna Glawari nella *Lustige Witwe* e la quinta ancella in *Elektra* canta alla Monnaie di Bruxelles, al San Carlo di Napoli, alla Fenice di Venezia, ai teatri Stoccarda, Friburgo, Lucerna, Copenaghen e al Garsington Festival. Ospite regolare dei festival di Zurigo e Lucerna, recentemente ha cantato la *Matthäuspassion* di Bach ad Oviedo, la Nona Sinfonia di Beethoven alla Tonhalle di Zurigo e a Palma di Maiorca, i *Carmina Burana* a Bregenz, lo *Stabat Mater* di Dvořák nel Liechtenstein, la *Theresienmesse* di Haydn in Svizzera, il *Gloria* di Poulenc e il *Requiem* di Fauré con il Musikkollegium Winterthur, l'oratorio *Golgotha* di Frank Martin con l'Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española diretta da Matthias Bamert. Ha lavorato con direttori quali Tate, Inbal, Valdés, Ventura, Weikert, Bielohlavek, Pacor, Rilling, Savall, Lutz, Rouland, Brossé, Griffiths, Cao, e con orchestre quali la Tonhalle Orchester e la Kammer Orchester di Zurigo, l'Orchestra sinfonica delle Asturie, la Kammer Philharmonie di Praga, la Filarmonica delle Fiandre. Al Teatro La Fenice ha interpretato il ruolo di Woglinde in *Götterdämmerung*.

Stefanie Irányi

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Wellgunde. Nata a Chiemgau in Germania, si è diplomata alla Hochschule für Musik und Theater di Monaco, perfezionandosi poi con Sena Jurinac,

Christa Ludwig, Margreet Honig e Helmut Deutsch. Nel 2004 ha vinto il Concorso Schumann a Zwickau e il Concorso Vocale Nazionale a Berlino. Dopo aver partecipato ad esecuzioni della *Matthäus-Passion* di Bach in Giappone, dell'*Elias* di Mendelssohn in Brasile e del *Magnificat* di Bach con il Bach-Collegium Stuttgart, nel 2006 ha debuttato in Italia nel *Console* di Menotti al Regio di Torino, dove è stata reinvitata nel 2010 come Idamante in *Idomeneo*. Il 2007 l'ha vista impegnata nella *Walküre* al São Carlos di Lisbona e nella *Vida breve* di Falla con l'Orchestra Sinfonica della Rai. Nella stagione 2007-2008 ha cantato *Ercole sul Termodonte* (Martesia) di Vivaldi a Venezia, *Parsifal* al San Carlo di Napoli, le *Faustszenen* di Schumann e *Così fan tutte* (Despina) al Regio di Parma, *La clemenza di Tito* a Bari, la *Petite messe solennelle* a Palermo, *Rigoletto* (Maddalena) al Festival Verdi di Parma e al Teatro delle Muse di Ancona, i *Kindertotenlieder* con l'Orchestra Haydn di Bolzano. Nel 2009 e 2010 è stata impegnata a Vienna e Parigi con l'Europa Galante, al Musikverein di Vienna nel *Ritorno di Tobia* di Haydn, a Bari nella *Walküre*, a Venezia in *Götterdämmerung*, a Torino in *Elias* e *Idomeneo*. Ha iniziato il 2011 con *Parsifal* a Torino e *Salome* a Bari. Ha collaborato con direttori quali Schreier, Neshling, Rilling, Letonja, Frühbeck de Burgos, Biondi, Fish, Renzetti, Bartoletti, Haselböck, Tate, e registi quali Vick, de Ana, Vizioli, Carsen.

ANNETTE JAHNS

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Flosshilde. Nata a Dresda, oltre che cantante è compositrice, attrice, pantomima, jazzista. Da sempre ha posto molta attenzione sulla mobilità scenica, tanto che Pina Bausch le ha affidato i ruoli di Orfeo in *Orfeo ed Euridice* e di Anna nei *Sette peccati capitali*. A Dresda, dove ha fatto parte dell'ensemble di canto della Semperoper, ha tenuto alcuni originali recital di Lieder presentati in forma scenica (*Wesendonck Lieder* di Wagner, *Dichterliebe* di Schumann, *Winterreise* di Schubert, *Liebeslieder Walzer* di Brahms). Ha inoltre firmato la regia di un *Pierrot lunaire* scenico rappresentato in Germania e in Spagna. In Italia ha cantato alla Rai di Torino, all'Opera di Roma, alla Fenice di Venezia, agli Arcimboldi di Milano, al San Carlo di Napoli, al Regio di Parma, al Carlo Felice di Genova, a Bologna, Palermo, in un repertorio che comprende *Die Zauberflöte* di Mozart, *Der Rose Pilgerfahrt* e le *Faustszenen* di Schumann, *Die Walküre* e *Götterdämmerung* di Wagner, *Die Frau ohne Schatten*, *Elektra* e *Der Rosenkavalier* di Strauss, *La volpe astuta* di Janáček. Ha collaborato con direttori quali Sinopoli (*Die Walküre* a Roma e Bayreuth), Pesko, Tate, Ferro, e in particolare con Fabio Luisi che l'ha diretta in *Die Liebe der Danae* e *Die Ägyptische Helena* al Festival di Salisburgo, nel *Ring* di Dresda con la regia di Decker e nel *Rosenkavalier* a Genova. Ha inoltre partecipato al *Ring* dello Châtelet di Parigi diretto da Eschenbach con la regia di Wilson. È stata protagonista di alcune serate dedicate a James Joyce (con musiche di Berio, Palmer, Cage, Szymanowski, de Incontrera) presentate al Mittelfest di Cividale, a Torino e a Venezia.

San Marco Hotels

HOTEL
SATURNIA&INTERNATIONAL
VENEZIA

Ristorante
La Colomba

BAUER
VENEZIA

TECNOLOGIE INDUSTRIALI

THETIS

SESTEL
Servizi di Supporto Tecnico Logistici

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

Sovrintendenza

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

Direzioni operative

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim

Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola

Barbara Montagner
addetta stampa

Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Gianni Pilon
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile

*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
*nnp**
Nicola Zennaro
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

Direzione artistica

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile
Thomas Silvestri
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico
Valter Marcanzin
Lucia Cecchelin
responsabile produzione
Silvia Martini ◊
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore
Vitaliano Bonicelli
assistente
Francesca Piviotti

Area tecnica

◊ a termine

Macchinisti, falegnameria, magazzini

Massimiliano Ballarini
capo reparto
Andrea Muzzati
vice capo reparto
Roberto Rizzo
vice capo reparto
Paolo De Marchi
responsabile falegnameria
Michele Arzenton
Roberto Cordella
Antonio Covatta
*nnp**
Dario De Bernardin
Luciano Del Zotto
Roberto Gallo
Michele Gasparini
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Francesco Nascimben
Pasquale Paulon
Stefano Rosan
Claudio Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegon
Mario Visentin
Andrea Zane
Pierluca Conchetto ◊
Franco Contini ◊
Cristiano Gasparini ◊
Enzo Martinelli ◊
Francesco Padovan ◊
Giovanni Pancino ◊
Paolo Scarabel ◊

Elettricisti

Vilmo Furian
capo reparto
Fabio Barettin
vice capo reparto
Costantino Pederoda
vice capo reparto
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Marco Covelli
Federico Geatti
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Marino Perini
*nnp**
Alberto Petrovich
*nnp**
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Luca Seno ◊
Michele Voltan ◊

Audiovisivi

Alessandro Ballarin
capo reparto
Michele Benetello
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Tullio Tombolani
Marco Zen

Attrezzeria

Roberto Fiori
capo reparto
Sara Valentina Bresciani
vice capo reparto
Salvatore De Vero
Vittorio Garbin
Romeo Gava
Dario Piovan
Paola Ganeo ◊
Roberto Pirrò ◊

Interventi scenografici

Marcello Valonta

Sartoria e vestizione

Carlos Tieppo ◊
capo reparto
Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Luigina Monaldini
Tebe Amici ◊
Valeria Boscolo ◊
Stefania Mercanzin ◊
Paola Milani
addetta calzoleria

◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Joyce Fieldsend ◊
maestro di sala

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi
Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi
Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viole
Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli
Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi
Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino
Franco Massaglia

Flauti
Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi
Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese
Renato Nason

Clarinetti
Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso
Salvatore Passalacqua

Fagotti
Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti
Fabio Grandesso

Corni
Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga • ◊
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Sabino Allegrini ◊
Dileno Baldin ◊
Gianluca Mugnai ◊
Ezio Rovetta ◊

Trombe
Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni
Giuseppe Mendola •
Federico Garato
Gabriele Malloggi ◊
Gabriele Marchetti ◊

Tromboni bassi
Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tube
Alessandro Ballarin
Davide Viada ◊

Timpani
Dimitri Fiorin •
Claudio Cavallini • ◊

Percussioni
Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Barbara Tomasin ◊

Pianoforte
Carlo Rebeschini •

Arpe
Emanuela Battigelli • ◊
Nabila Chajai • ◊
Jasna Corrado Merlak ◊
Antonella Ferrigato ◊

Δ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Coro del Teatro La Fenice

Soprani	*Alti*	*Tenori*	*Bassi*
Nicoletta Andeliero	Valeria Arrivo	Domenico Altobelli	Giuseppe Accolla
Cristina Baston	Mafalda Castaldo	Ferruccio Basei	Carlo Agostini
Lorena Belli	Claudia Clarich	Cosimo D'Adamo	Giampaolo Baldin
Anna Maria Braconi	Marta Codognola	Dionigi D'Ostuni	Julio Cesar Bertollo
Lucia Braga	Roberta De Iuliis	*nnp**	Antonio Casagrande
Mercedes Cerrato	Elisabetta Gianese	Enrico Masiero	Antonio S. Dovigo
Emanuela Conti	Lone Kirsten Loëll	Carlo Mattiazzo	Salvatore Giacalone
Chiara Dal Bo'	Manuela Marchetto	Stefano Meggiolaro	Umberto Imbrenda
Milena Ermacora	Misuzu Ozawa	Roberto Menegazzo	Massimiliano Liva
Susanna Grossi	Gabriella Pellos	Dario Meneghetti	Gionata Marton
Michiko Hayashi	Francesca Poropat	Ciro Passilongo	Nicola Nalesso
Maria Antonietta Lago	Orietta Posocco	Raffaele Pastore	Emanuele Pedrini
Loriana Marin	Nausica Rossi	Marco Rumori	Mauro Rui
Antonella Meridda	Paola Rossi	Bo Schunnesson	Roberto Spanò
Alessia Pavan		Salvatore Scribano	Franco Zanette
Lucia Raicevich		Massimo Squizzato	
Andrea Lia Rigotti		Paolo Ventura	
Ester Salaro		Bernardino Zanetti	
Elisa Savino			

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
28 / 30 gennaio
1 / 3 / 5 febbraio 2011

Intolleranza 1960

musica di **Luigi Nono**

personaggi e interpreti principali
Un emigrante Stefan Vinke
La sua compagna Cornelia Horak
Una donna Julie Mellor
Un torturato Michael Leibundgut

maestro concertatore e direttore
Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi
Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia
tutors Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Vera Marzot, Gabriele Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 50° anniversario della prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice
25 / 26 / 27 febbraio 1 / 2 / 3 / 6 / 8 / 9 / 11 / 12 /13 marzo 2011

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali
Rodolfo Sébastien Guèze / Gianluca Terranova
Marcello Seung-Gi Jung / Damiano Salerno
Schaunard Armando Gabba / Alessandro Battiato
Colline Luca Dall'Amico / Gianluca Buratto
Mimì Lilla Lee / Serena Farnocchia
Musetta Ekaterina Sadovnikova / Beatriz Díaz

maestro concertatore e direttore
Juraj Valčuha / Matteo Beltrami
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 / 26 / 27 / 29 marzo 2011

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Il duca di Mantova Eric Cutler / Shalva Mukeria
Rigoletto Dimitri Platanias / Roberto Frontali
Gilda Ekaterina Sadovnikova / Gladys Rossi
Sparafucile Gianluca Buratto
Maddalena Daniela Innamorati

maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Daniele Abbado**
scene e costumi **Alison Chitty**
coreografia **Simona Bucci**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

Teatro La Fenice
28 / 29 / 30 aprile 2011
Les Ballets de Monte-Carlo

Cenerentola

coreografia e regia di
Jean-Christophe Maillot
musica di **Sergej Prokof'ev**
interpreti solisti e corpo di ballo dei Ballets de Monte-Carlo
scene **Ernest Pignon-Ernest**
costumi **Jérôme Kaplan**

con il sostegno del Consolato onorario del Principato di Monaco a Venezia

Teatro La Fenice
20 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 31 maggio 1 giugno 2011

Lucia di Lammermoor

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali
Enrico Claudio Sgura / Simone Piazzola
Lucia Jessica Pratt / Ekaterina Sadovnikova
Edgardo Shalva Mukeria / Gianluca Terranova
Arturo Leonardo Cortellazzi / Emanuele Giannino
Raimondo Mirco Palazzi / Enrico Iori

maestro concertatore e direttore
Antonino Fogliani
regia **John Doyle**
scene e costumi **Liz Ascroft**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Houston Grand Opera e Opera Australia

Teatro La Fenice
24 / 26 / 28 / 30 giugno 2 luglio 2011

Das Rheingold

(L'oro del reno)
musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali
Wotan Greer Grimsley
Loge Marlin Miller
Alberich Richard Paul Fink
Mime Kurt Azesberger
Fasolt Gidon Saks
Fafner Attila Jun
Fricka Natascha Petrinsky
Freia Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore
Lothar Zagrosek
Orchestra del Teatro La Fenice
esecuzione in forma di concerto

Teatro La Fenice
9 / 10 / 12 / 13 luglio 2011

Sogno di una notte di mezza estate
(A Midsummer Night's Dream)

commedia di **William Shakespeare**

musiche di scena di **Felix Mendelssohn Bartholdy**

interpreti vocali
soprano Elena Monti
mezzosoprano Marina Comparato

ensemble di attori della Fondazione Teatro Due di Parma
Oberon / Teseo Luca Giordana
Titania / Ippolita Paola De Crescenzo
Puck Luca Nucera
Ermia Francesca Porrini
Elena Ippolita Baldini
Demetrio Francesco Gerardi
Lisandro Alessandro Averone
Peter Quince Gigi Dall'Aglio
Nick Bottom Nanni Tormen

maestro concertatore e direttore
Gabriele Ferro

direzione teatrale **Walter Le Moli**
spazio scenico **Tiziano Santi**
costumi **Gianluca Falaschi**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
in collaborazione con Fondazione Teatro Due e Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice
27 / 28 / 30 agosto 4 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 settembre 2011

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Violetta Valéry Patrizia Ciofi / Gladys Rossi / Jessica Nuccio
Alfredo Germont Gianluca Terranova / Shalva Mukeria
Giorgio Germont Claudio Sgura / Seung-Gi Jung

maestro concertatore e direttore
Renato Palumbo

regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**
coreografia **Philippe Giraudeau**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2 / 3 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 settembre 6 / 7 / 8 / 9 ottobre 2011

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva Enrico Iviglia / Dmitry Trunov
Bartolo Elia Fabbian / Omar Montanari
Rosina Manuela Custer / Marina Comparato
Figaro Christian Senn / Giorgio Caoduro
Basilio Mirco Palazzi / Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore
Andrea Battistoni / Giovanni Battista Rigon

regia **Bepi Morassi**
scene e costumi **Lauro Crisman**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 settembre 1 / 2 ottobre 2011

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali
Don Giovanni Markus Werba / Simone Alberghini
Donna Anna Anita Watson / Elena Monti
Don Ottavio Antonio Poli
Donna Elvira Carmela Remigio / Maria Pia Piscitelli
Leporello Vito Priante / Simone Del Savio / Alex Esposito

maestro concertatore e direttore
Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**
scene **Paolo Fantin**
costumi **Carla Teti**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro La Fenice
14 / 15 / 16 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 ottobre 2011

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali
Il conte di Almaviva Markus Werba / Simone Alberghini
La contessa di Almaviva Carmela Remigio
Susanna Caterina Di Tonno
Figaro Alex Esposito / Vito Priante
Cherubino Marina Comparato / José Maria Lo Monaco

maestro concertatore e direttore
Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**
scene **Paolo Fantin**
costumi **Carla Teti**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
26 / 27 / 28 / 29 / 30 ottobre 2011

Acis and Galatea
(Aci e Galatea)

musica di **Georg Friedrich Händel**

interpreti solisti dell'Académie européenne de musique del Festival d'Aix-en-Provence

maestro concertatore e direttore
Leonardo García Alarcón

regia, scene, costumi e coreografia
Saburo Teshigawara
Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival d'Aix-en-Provence

Teatro La Fenice
2 / 3 / 4 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 dicembre 2011

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Il conte di Luna Franco Vassallo / Claudio Sgura
Leonora María José Siri / Kristin Lewis
Azucena Veronica Simeoni
Manrico Francesco Meli / Stuart Neill
Ferrando Giorgio Giuseppini / Ugo Guagliardo

maestro concertatore e direttore
Riccardo Frizza

regia **Lorenzo Mariani**
scene e costumi **William Orlandi**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice
18 / 20 / 21 / 22 dicembre 2011

Koninklijk Ballet van Vlaanderen

La bella addormentata

coreografia e regia di
Marcia Haydée

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

interpreti solisti e corpo di ballo del Balletto Reale delle Fiandre

scene e costumi **Pablo Nuñez**
Orchestra del Teatro La Fenice
direttore **Benjamin Pope**

Stagione sinfonica 2010-2011

Teatro La Fenice
18 novembre 2010 ore 20.00 turno S
20 novembre 2010 ore 17.00 turno U
direttore

Omer Meir Wellber

Richard Wagner
Tristan und Isolde: Preludio

Robert Schumann
Concerto per pianoforte e orchestra in la minore op. 54
pianoforte **Antonio Di Dedda**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
26 novembre 2010 ore 20.00 turno S
27 novembre 2010 ore 17.00 turno U
direttore

Muhai Tang

Alexander von Zemlinsky
Sinfonietta op. 23

Autori vari
Due suites da *Odhecaton* (Venezia, Petrucci, 1501). Composizioni di Josquin, Compère, Ockeghem e altri maestri del XV secolo trascritte per orchestra da Bruno Maderna

Johannes Brahms
Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in sol minore op. 25, trascrizione per orchestra di Arnold Schoenberg

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
16 dicembre 2010 ore 20.00 solo per invito
17 dicembre 2010 ore 20.00 turno S
direttore

Stefano Montanari

Alessandro Stradella
Sinfonia dalla Cantata per il Santissimo Natale

Pietro Antonio Locatelli
Concerto grosso in fa minore op. 1 n. 8

Alessandro Scarlatti
Cantata pastorale per la natività di Nostro Signore Gesù Cristo

Maria Grazia Schiavo *soprano*

Antonio Maria Montanari
Concerto grosso in la maggiore

Nicola Zingarelli
«Velut avis laetabunda», mottetto per la notte di Natale
prima esecuzione in tempi moderni

Sara Mingardo *contralto*

Orchestra del Teatro La Fenice
in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice
8 gennaio 2011 ore 20.00 turno S
9 gennaio 2011 ore 17.00 f.a.
direttore

John Eliot Gardiner

Edward Elgar
In the South (Alassio), ouverture da concerto op. 50

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto per violino e orchestra n. 4 in re maggiore KV 218
violino **Alina Ibragimova**

Béla Bartók
Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
15 gennaio 2011 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2011 ore 17.00 turno U
direttore

Manlio Benzi

Felix Mendelssohn Bartholdy
Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26

Alban Berg
Tre movimenti dalla *Lyrische Suite* trascritti per orchestra d'archi

Jean Sibelius
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro La Fenice
29 gennaio 2011 ore 20.00 turno S

Quartetto d'archi del Teatro La Fenice

Roberto Baraldi, Gianaldo Tatone *violini*
Daniel Formentelli *viola*
Emanuele Silvestri *violoncello*

Anton Webern
Langsamer Satz per quartetto d'archi
Luigi Nono
Fragmente - Stille, An Diotima per quartetto d'archi

Teatro Malibran
11 febbraio 2011 ore 20.00 turno S
12 febbraio 2011 ore 17.00 turno U
direttore

Juraj Valčuha

Sergej Prokof'ev
Giorno d'estate, suite infantile op. 65 bis
Maurice Ravel
La valse, poema coreografico M. 72
Sergej Rachmaninov
Sinfonia n. 3 in la minore op. 44
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
1 aprile 2011 ore 20.00 turno S
2 aprile 2011 ore 17.00 turno U
direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto per clarinetto e orchestra in la maggiore KV 622
clarinetto di bassetto **Vincenzo Paci**
Gustav Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
15 aprile 2011 ore 20.00 turno S
16 aprile 2011 ore 17.00 turno U
direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
21 aprile 2011 ore 20.00 turno S
22 aprile 2011 ore 17.00 turno U
direttore

Yutaka Sado

Johannes Brahms
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 77
violino **Pavel Berman**
Ein deutsches Requiem (Un requiem tedesco) op. 45
per soli, coro e orchestra
soprano **Christina Carvin**
baritono **Wolfgang Holzmair**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran
6 maggio 2011 ore 20.00 turno S
7 maggio 2011 ore 20.00 f.a.
direttore

Michel Tabachnik

Béla Bartók
Concerto per viola e orchestra
viola **Daniel Formentelli**
Anton Bruckner
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore *Romantica*
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
10 giugno 2011 ore 20.00 turno S
11 giugno 2011 ore 17.00 f.a.
direttore

John Axelrod

Gustav Mahler
Blumine, secondo movimento della prima versione della Sinfonia n. 1 *Titano*
Charles Ives
Three Places in New England, suite per orchestra
Aaron Copland
Appalachian Spring, suite per orchestra
Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 giugno 2011 ore 20.00 turno S
direttore

Claudio Marino Moretti

Gioachino Rossini
Petite messe solennelle per soli, coro, due pianoforti e harmonium
soprano **Lucia Raicevich**
mezzosoprano **Claudia Clarich**
tenore **Raffaele Pastore**
basso **Claudio Zancopè**
Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
17 luglio 2011 ore 20.00 turno S
direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler
Sinfonia n. 7 in mi minore
Orchestra del Teatro La Fenice

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010
a cura di Michele Girardi

Giacomo Puccini, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

Henry Purcell, *Dido and Æneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi

Benjamin Britten, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio Perosa, Emanuele Bonomi

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, 5, 162 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

Gaetano Donizetti, *L'elisir d'amore*, 6, 130 pp. ess. mus.: saggi di Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Giorgio Pagannone, Emanuele Bonomi

Claudio Ambrosini, *Il killer di parole*, 7, 130 pp. ess. mus.: saggi di Claudio Ambrosini e Michele Girardi, Giordano Ferrari, Ingrid Pustijanac, Emanuele Bonomi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2011
a cura di Michele Girardi

Giacomo Puccini, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, 2, 144 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo

Richard Wagner, *Das Rheingold*, 3, 192 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Guido Paduano, Riccardo Pecci

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche
Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità
A.P. Comunicazione
VeNet comunicazioni

finito di stampare
nel mese di giugno 2011
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00

FONDAZIONE
Amici della Fenice

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.
Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406
Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana
Tesoriere Luciana Bellasich Malgara
Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi
Contabilità Nicoletta di Colloredo
Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani
Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione
- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri
- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni
Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti
- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.
In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.
The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:
Iban: IT50Q0634502000100000007406
Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo
In the name of
Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana
Treasurer Luciana Bellasich Malgara
Auditors Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi
Accounting Nicoletta di Colloredo
Organizational secretary Maria Donata Grimani
Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:
- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation
- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

e-mail: info@amicifenice.it - website: www.amicifenice.it

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

Publications

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (after the fire);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.

Presidente
Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione
Fabio Achilli
Fabio Cerchiai
Cristiano Chiarot
Francesco Panfilo
Luciano Pasotto
Vittorio Radice
Mara Rumiz

Responsabile
Giusi Conti

Collegio Sindacale
Giampietro Brunello
Presidente
Giancarlo Giordano
Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera

Visite a Teatro
Eventi
Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice
Gestione marchio Teatro La Fenice®
Caffetteria
Pubblicità
Sponsorizzazioni
Fund raising

Per informazioni:
Fest srl, Fenice Servizi Teatrali
San Marco 4387, 30124 Venezia
Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677
info@festfenice.com - www.festfenice.com

PH. GUIDO MOCAFICO
800-018005 pomellato.com
Pomellato
CAPRI
CALLE LARGA XXII MARZO, 2031 VENEZIA · TEL. 041 5231909