

SIEGFRIED

seconda giornata della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen, in tre atti

libretto e musica di **Richard Wagner**

Teatro La Fenice

giovedì 14 giugno 2007 ore 18.00 turno A

domenica 17 giugno 2007 ore 15.30 turno B

mercoledì 20 giugno 2007 ore 18.00 turno E 

sabato 23 giugno 2007 ore 15.30 turno C

martedì 26 giugno 2007 ore 18.00 turno D

La Fenice prima dell'Opera 2007 4





Friedrich Pecht (1814-1903), *Richard Wagner*. Olio su tela (dicembre 1864-gennaio 1865), New York, Metropolitan Museum of Art.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Doch heisse mich das: hat der Wurm ein Herz?»
di Michele Girardi
- 11 Luca Zoppelli
La fiaba interrotta: *Siegfried*
- 23 Delphine Vincent
Fafner contro Harry Potter. Wagner e il cinema, andata e ritorno
- 41 *Siegfried*: libretto e guida all'opera
a cura di Riccardo Pecci
- 151 *Siegfried*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 153 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 163 Riccardo Pecci
Bibliografia
- 171 *Online*: Se la selva non è oscura
a cura di Roberto Campanella
- 185 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Il primo *Sigfrido* del Novecento a Venezia? In italiano
a cura di Franco Rossi

Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

Aufführungen am 13.—17., 20.—24. u. 27.—30. August

Richard Wagner's Tetralogie Der Ring des Nibelungen.

Erster Abend: Rheingold.

Personen:

Wotan,	„	Herr Vog von Berlin.
Donner,	„	„ Glasfisch „
Froh,	„	„ Unger v. Bayreuth.
Loge,	„	„ Bogl v. München.
Hafsl,	„	„ Alers v. Coburg.
Hofner,	„	„ Reichenberg v. Bonn.
Alberich,	„	„ Hill v. Schwerin.
Wime,	„	„ Schlosser v. Witten.
Freia,	„	Hr. Grün von Coburg.
Erda,	„	Hr. Baumert v. Gellert.
Höglinde,	„	Hr. Jade v. Darmstadt.
Woglinde,	„	Hr. Lehmann I v. Bonn.
Wellgunde,	„	Hr. Lehmann II v. Bonn.
Hörschilde,	„	Hr. Kammer v. Berlin.
Nibelungen		

Ort der Handlung: 1. In die Tiefe des Rheins.
2. Freie Gegend auf Bergeshöhen a. Rhein.
3. Die unterirdischen Höhle Nibelheims.

Zweiter Abend: Walküre.

Personen:

Siegfried	„	Herr Niemann von Berlin.
Wandlung	„	„ Niering von Darmstadt.
Wotan	„	„ Vog von Berlin.
Sieglinde	„	Hr. Schellisch von Wetzlar.
Brünnhilde	„	Hr. Materna von Wien.
Freia	„	Hr. Grün von Coburg.
Wald Walküren.		

Ort der Handlung: 1. Das Innere der Wohnung Wandlung's.
2. Wildes Felsengebirge.
3. Auf dem Brunnhildenstein.

Dritter Abend: Siegfried.

Personen:

Siegfried	„	Herr Unger v. Bayreuth.
Mime	„	„ Schlosser v. Witten.
Der Wanderer.		
Alberich	„	„ Hill v. Schwerin.
Hofner	„	„ Reichenberg v. Bonn.
Erda	„	Hr. Jade v. Darmstadt.
Brünnhilde	„	Hr. Materna von Wien.
Ort der Handlung:		

1. Eine Felsenhöhle im Walde.
2. Tiefes Wald.
3. Wilde Gegend am Felsenberg.

Vierter Abend: Götterdämmerung.

Personen:

Siegfried	„	Herr Unger v. Bayreuth.
Guntker	„	Hr. Grün von Coburg.
Vagen	„	Hr. Jade v. Darmstadt.
Alberich	„	Hr. Hill v. Schwerin.
Brünnhilde	„	Hr. Materna von Wien.
Wotan	„	Hr. Lehmann I v. Bonn.
Waldtraute	„	Hr. Jade v. Darmstadt.
Die Nornen.		
Die Rheintöchter.		
Wannen.		
Frauen.		

Ort der Handlung: 1. Auf dem Felsen der Walküren
2. Guntker's Hofhalle am Rhein
Der Walkürensteinen
3. Vor Guntker's Halle
4. Waldige Gegend am Rhein
Guntker's Halle.

Eintrittskarten (½ Patronatschein) zu beziehen durch den

Kölner Richard Wagner-Verein.

Locandina per la prima rappresentazione assoluta dell'intero Ring (Bayreuth, 1876). Il Rheingold e la Walküre erano già stati rappresentati al Königliches Hof- und Nationaltheater di Monaco, rispettivamente nel 1869 e nel 1870. Nel Siegfried cantavano: Georg Unger (Siegfried), Max Schlosser (Mime), Franz Betz (Wanderer), Karl Hill (Alberich), Franz von Reichenberg (Fafner), Luise Jade (Erda), Amalie Materna (Brünnhilde), Lilli Lehmann (Waldvogel).

SIEGFRIED

Seconda giornata della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen, *in tre atti*

libretto e musica di
Richard Wagner

una produzione di
Robert Carsen e Patrick Kinmonth

personaggi ed interpreti

<i>Siegfried</i>	Stefan Vinke
<i>Mime</i>	Wolfgang Ablinger-Sperrhacke
<i>Il viandante</i>	Greer Grimsley
<i>Alberich</i>	Werner Van Mechelen
<i>Fafner</i>	Bjarni Thor Kristinsson
<i>Erda</i>	Anne Pellekooorne
<i>Brünnhilde</i>	Susan Bullock
<i>Voce di un uccello della foresta</i>	Inka Rinn

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Patrick Kinmonth

light designer Manfred Voss

Orchestra del Teatro La Fenice

in lingua originale con sopratitoli in italiano

costumi, scene e parti della decorazione
realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt Köln

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Eike Ecker
<i>assistente alle scene e ai costumi</i>	Darko Petrovic
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>scene</i>	Oper der Stadt Köln Decorpan (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Oper der Stadt Köln
<i>costumi</i>	Oper der Stadt Köln Atelier Fondazione Teatro La Fenice
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>effetti pirotecnici</i>	Flavio Guerini (Brescia)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«Doch heisse mich das: hat der Wurm ein Herz?»

Siegfried è il secondo appuntamento dei quattro previsti dalla programmazione veneziana col Wagner del capolavoro irrinunciabile, *Der Ring des Nibelungen*, saga scenica in un prologo e tre giornate. Con questo monumento della musica teatrale, il Teatro La Fenice vanta una lunga consuetudine, visto che ne ha ospitato la tappa iniziale della prima *tour-née* al di fuori della Germania, che il tenore e impresario austriaco Angelo Neumann volle iniziare dalla Fenice: omaggio alla città prediletta da Wagner, morto negli appartamenti di Ca' Vendramin Calergi dove risiedeva, il 13 febbraio del 1883. Esso fu dato in prima rappresentazione italiana e in lingua originale il 15 aprile, a due mesi dal lutto, e diretto da una bacchetta prestigiosa come quella di Anton Seidl. Per rivedere un'altra Tetralogia bisognerà attendere il 1957, ma intanto le singole opere sbarcarono in laguna una per una, e in lingua italiana. Prima di tutte *La valchiria*, da sempre la più amata dal pubblico del nostro paese, seguita da *Sigfrido* nella traduzione dell'infaticabile Angelo Zanardini, opera inaugurale della stagione 1904-1905, che Franco Rossi ci racconta nella sua finestra dedicata alla documentazione dell'Archivio storico del Teatro.

Siegfried approda oggi a Venezia come parte di una nuova produzione del *Ring* di cui il pubblico della Fenice ha già apprezzato *Die Walküre* l'anno scorso, e che avrà modo di vedere per intero negli anni a venire. Tratti unificanti del ciclo la regia di un mago delle scene liriche attuali, Robert Carsen, e la direzione di un musicista fra i più sensibili alle ragioni delle partiture wagneriane, come Jeffrey Tate. Questo volume de «La Fenice prima dell'Opera» viene concepito come parte di quel tutto, e prosegue la collaborazione con Luca Zoppelli, che qui scrive il secondo capitolo della sua tetralogia, dedicato all'opera forse più problematica fra le quattro, per una questione che il titolo stesso del suo saggio – *La fiaba interrotta: «Siegfried»* – mette in luce: «per almeno due terzi del suo svolgimento» scrive Zoppelli, «la “seconda giornata” dell'*Anello* ci presenta la storia attraverso gli occhi del suo protagonista, nei modi poetici della fiaba». Poi interviene un fattore imponderabile, perché «nel 1857, giunto alla fine dell'atto secondo, Wagner chiuse la partitura in un cassetto, e quando vi si rimise – dodici anni più tardi, dopo *Tristan e Meistersinger* – il suo modo di scrivere musica era cambiato. Le grandi opere d'arte, certo, sono il frutto del genio: capita però che anche la fortuna ci metta qualcosa di suo. Una circostanza esteriore – l'evoluzione dello stile di Wagner durante gli anni d'interruzione del lavoro al *Ring* – finì per combaciare con quanto esigeva la logica drammaturgica: rendere udibile lo stacco fra il mondo di fiaba dei primi due atti, osser-

vato con gli occhi ingenui del ragazzino, e il risveglio alla coscienza dell'immane peso delle circostanze mitiche, che torna alla superficie nell'atto terzo, e si prolunga nell'oscuro viluppo d'intrighi della *Götterdämmerung*».

Sull'aspetto della fiaba, anche in termini visivi, torna anche il secondo saggio, che Delphine Vincent dedica al rapporto fra le creazioni di Wagner, e le loro implicazioni sul piano spettacolare con il cinema, opportunamente definite come «andata e ritorno». Illustrando le proprie tesi con immagini tratte da alcune messinscene recenti del *Ring*, messe in paragone con fonti iconografiche d'epoca, ma anche con alcune tra le numerose saghe che il cinema ha prodotto nel corso della sua breve storia, la studiosa dimostra come l'interazione fra la cosiddetta 'settima arte' e il modo di rappresentare Wagner si disponga su diversi piani, e come alcuni *tòpoi* della fiaba, in particolare il combattimento fra l'eroe e il drago, siano passati dal ruolo di modelli per l'azione filmica, a luoghi in parte superati, perché «il cinema, con le sue immagini prodotte al computer, ha mutato il nostro immaginario e il nostro orizzonte d'attesa».

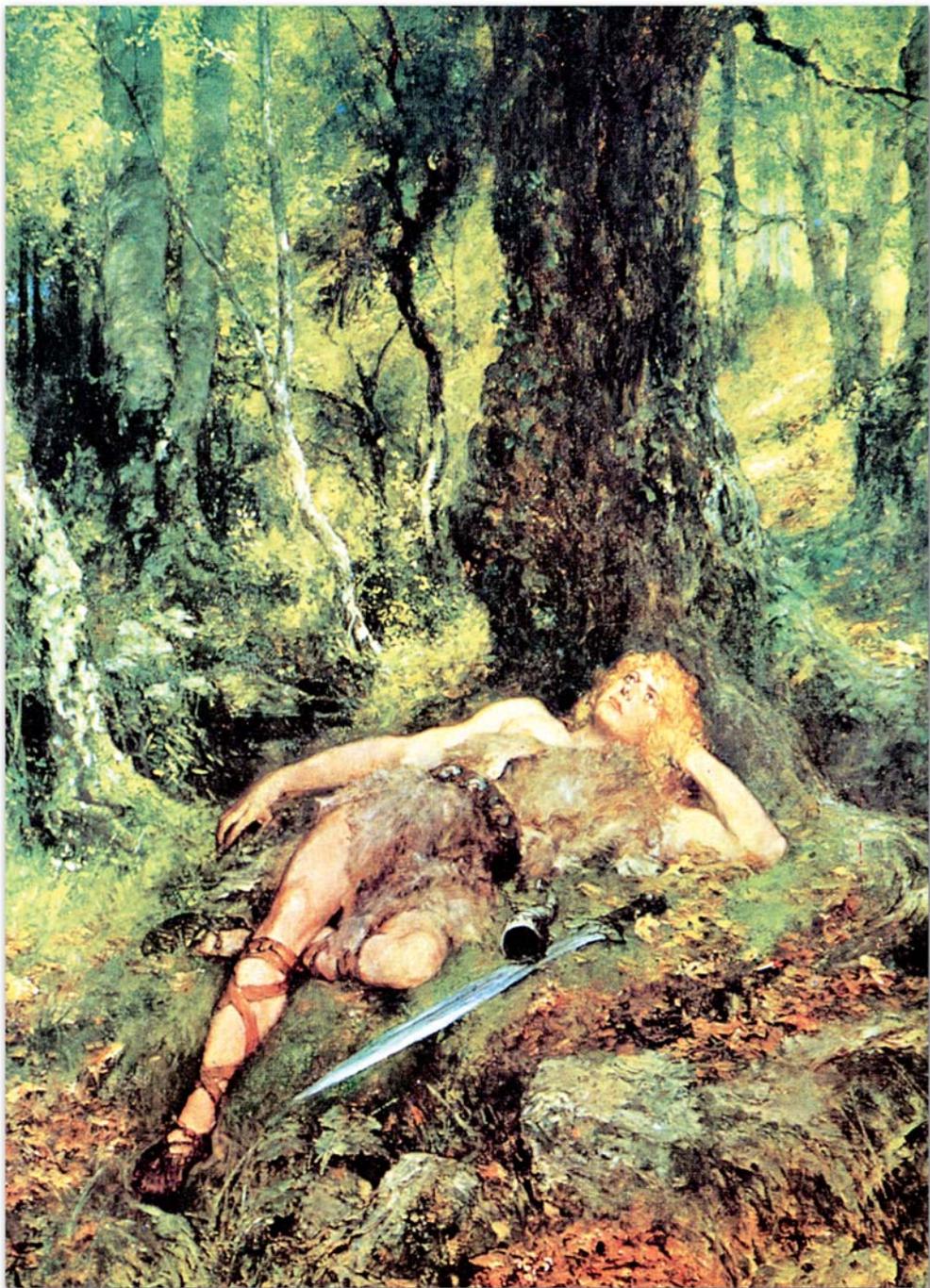
Anche il curatore dell'edizione del libretto, nonché estensore della guida musicale all'ascolto, Riccardo Pecci, è un ulteriore elemento di continuità dei numeri che «La Fenice prima dell'opera» ha dedicato e dedicherà alla Tetralogia *in progress* sulle scene della Fenice del Duemila, ed è particolarmente importante per un lavoro come il *Ring*, dove l'artefice scatena una fitta rete di motivi conduttori che percorrono l'intero ciclo, con l'intento sia di assicurare continuità al fluire della musica, sia di tracciare una sorta di percorso semantico dal mondo mitico del *Rheingold* fino al mondo degli uomini, protagonisti della *Götterdämmerung*. La traduzione prescelta è nuovamente «quella realizzata da Guido Manacorda negli anni Trenta del secolo scorso», che Pecci definisce giustamente come un «piccolo vanto del wagnerismo italiano».

Fra le quattro del ciclo, *Siegfried* è l'opera più ostica, non solo perché muta statuto a cavaliere fra gli atti secondo e terzo (anche se Zoppelli mostra che la sua drammaturgia trae, dalla discontinuità, elementi funzionali al messaggio poetico), ma per le implicazioni in qualche modo imbarazzanti del rapporto fra un biondo *Heldentenor* e il mondo che lo circonda, a cominciare da quel Mime – su cui si riverbera l'antisemitismo di Wagner – che cresce l'eroe con l'intento di guadagnare il dominio del mondo attraverso la forza inconsapevole, quanto brutale, di quel giovinotto pieno di interrogativi.

Fra le tante domande a cui cerca risposta, una riguarda il nemico feroce che dovrebbe affrontare, per provare paura per la prima volta: «il drago ha un cuore?». Anche se Siegfried lo vuol sapere per piantarci la fida spada Notung, il drago ha un cuore, e nell'agonia parla da saggio: «Or guarda chiaro, [...] Vedi come finisce!», espressione di un pessimismo che invaderà l'opera conclusiva del *Ring des Nibelungen*. Ma per il momento siamo ancora in una fiaba che, come conclude Zoppelli, «è un po' come l'infanzia: un mondo magico che finisce troppo presto. Popolato certo di gnomi avvelenatori, dragoni collerici e muri di fuoco, ma in fondo inoffensivo: giacché, per statuto, quegli ostacoli stanno lì per essere superati. Ben altre insidie attendono».



Arthur Rackham, *Siegfried contempla Brünnhilde dormiente*. Le 64 tavole di Rackham (1867-1939) furono pubblicate in due volumi da William Heinemann (London) e da Doubleday, Page & Co. (New York): *Siegfried & the Twilight of the Gods* (1911) e *The Rhinegold & the Valkyrie* (1912).



Ferdinand Leeke (1859-1937), *Siegfried sdraiato sotto il tiglio* (atto II). Tribschen, Richard-Wagner-Museum.

Luca Zoppelli

La fiaba interrotta: *Siegfried*

I

Prendete un ragazzino di sublimi origini (il nonno è nientemeno che un dio, il reggente dell'Universo), orfano però d'entrambi i genitori, e del tutto inconscio della propria origine; fatelo allevare in una capanna nel bosco a cura di un nano infido, e osservatelo crescere forte e coraggioso. Mandatelo, poi, a far fortuna per il mondo: lo vedrete uccidere un drago, conquistare un tesoro, ottenere preziosi consigli da parte di un usignolo parlante, evitare le insidie tese dal nano che gli vuol sottrarre il tesoro, battere a duello il guardiano della rupe e attraversare un muro di fuoco, dietro il quale la bella addormentata (anch'essa di sublimi origini: figlia del dio di cui sopra, è anzi la zia del ragazzino) attende il suo bacio per risvegliarsi...

Chiunque riconoscebbe in questo schema un archetipo classico del *Märchen*, ovvero la fiaba di magia, il *conte de fées* della tradizione folcloristica europea, fissato poi come genere letterario in diverse tradizioni nazionali – ma con autorità probabilmente ineguagliata soprattutto in Germania, grazie ai fratelli Grimm. Commentando *Die Walküre* per l'allestimento veneziano del 2006 notavamo che i quattro drammi del *Ring* sono appunto concepiti a partire da diversi modelli di genere letterario: il mito per *Das Rheingold*, la tragedia per *Die Walküre* – e, a valle di *Siegfried*, l'opera in musica per la *Götterdämmerung*. Notavamo che questi quattro modelli non riguardano solo l'aspetto esteriore dell'intreccio: costituiscono anche tipi diversi di drammaturgia, e richiedono dunque tecniche diverse di messa in musica – giacché, nel teatro musicale, è alla fin fine la musica che rappresenta il fattore drammaturgico decisivo. Era tuttavia chiaro – cosa assai importante – che per ciascuno di questi drammi il modello principale viene intersecato da filoni che rinviano ad altri generi, e che sfondano l'orizzonte d'attesa per arricchire infinitamente la nostra percezione dell'insieme.

Nella *Walküre*, il carattere tragico della drammaturgia risultava dalla preminenza dei conflitti interni ai protagonisti: motivati dalle loro contraddizioni, dallo scontro fra affetti individuali e strutture sociali, fra valori morali tutti positivi eppur inconciliabili. I personaggi, Wotan e Brünnhilde *in primis*, restavano irretiti in un ingranaggio più grande di loro: corruzione progressiva del mondo a causa della maledizione dell'anello, impossibilità di avviarne la redenzione senza infrangere il sistema della legge, necessità di sacrificare ogni affetto individuale. Di tutto questo, beato lui, il ragazzino biondocchiazurri che gira i boschi catturando orsi e lupi (ma senza far loro del

male: nella grammatica della fiaba è una condizione essenziale affinché gli esseri della natura restituiscano poi il favore con avvertimenti o doni magici) non sa nulla. I confini tra fiaba e mito, come osservava Claude Lévi-Strauss, sono spesso labili: si può interpretare la fiaba come «una trasposizione attenuata di temi la cui realizzazione amplificata è caratteristica del mito». Tuttavia, nella sua forma standard, essa è un genere narrativo a sé, caratterizzato da una sospensione delle leggi di natura che tutti accettano come scontata (né i personaggi né i lettori trovano sorprendente che un drago parli o che un uccello sprigioni fiamme). È dotata di un forte carattere ludico e d'intrattenimento, e non pretende di essere creduta come vera (a differenza del mito e della leggenda, da cui promanano credenze religiose o spiegazioni sulla struttura del reale); non tocca la sfera del sacro né include personaggi di natura divina. La sua struttura narrativa è scandita da una serie di tappe prestabilite, e i personaggi assolvono a una serie limitata di «funzioni» (identificate a suo tempo in un celebre studio di Vladimir Propp, la *Morfologia della fiaba*), che si ritrovano come costanti nella maggior parte dei casi, anche se vengono incarnate da personaggi differenti (un drago, un gigante, un orco, una strega possono essere varianti della medesima funzione). In un quadro dove buoni e cattivi sono chiaramente distinti, è previsto che la simpatia del lettore vada all'eroe, che passa attraverso una serie d'avventure o di prove sino alla conquista del premio desiderato: secondo una formulazione di Hans Robert Jauss, la fiaba è quel genere letterario che risponde alla domanda «come sarebbe un mondo in cui i nostri desideri si avverassero?». La distinzione fondamentale rispetto al mito ed alla sua dimensione cosmica, dunque, sta soprattutto nella prospettiva individuale che la fiaba assume: il lettore si mette dalla parte dell'eroe e ne segue la progressione necessaria, di prova in prova, sino alla conquista della principessa. Non si pone interrogativi sulla motivazione o sulla legittimità del suo percorso, sugli antecedenti che hanno forgiato la costellazione contro la quale l'eroe combatte, né sulle conseguenze che i suoi atti possono avere per altri.

È appunto sull'adozione credibile di una simile prospettiva individuale, del tutto ingenua ed inconsapevole, che si gioca l'attribuzione di *Siegfried* agli statuti della fiaba. Antefatti e motori dell'azione rinviano piuttosto ad un quadro mitico: noi sappiamo benissimo che la venuta al mondo di Siegfried fa parte di un piano cosmico (dapprima promosso da Wotan nella persona di Siegmund, poi ritirato per obbligo politico, infine comunque avveratosi, con una generazione di ritardo, grazie all'abnegazione di Brünnhilde che salva Sieglinde e il bimbo che costei porta nel seno) per liberare il mondo dalla minaccia dell'anello. Prima ancora di nascere, nel corso dell'atto terzo di *Walküre*, il bimbo ha ricevuto un nome (da Brünnhilde stessa, che l'ha imposto a Sieglinde). Si sa di lui che sarà un eroe intrepido, che non avrà paura della lancia di Wotan e che attraverserà il fuoco; a lui è riservato di risvegliare la valchiria punita dal padre col sonno magico. Ancora più importante, è già stato battezzato 'musicalmente': in tutte le situazioni appena citate, il suo *Leitmotiv* echeggia chiaramente, ed è anzi su una grandiosa perorazione di questo motivo che si chiudeva l'opera precedente del ciclo. Nell'atto primo del *Siegfried*, la scena fra Mime e il Viandante (ovvero Wotan 'in incogni-



Hans Thoma (1839-1924), *Sigfrido dopo il combattimento col drago* (1889). Acquarello. Berlin, Staatliche Museen.

to') è concepita, grazie alla sua doppia struttura di domande e risposte, come una ricapitolazione degli antecedenti cosmici, che si prolunga nella progettazione di un futuro dato già per scontato: il ragazzino ucciderà il drago e si impadronirà del tesoro. Pur osservando l'azione da semplice spettatore, Wotan accompagna, e sottilmente favorisce, il corso previsto e sperato degli eventi.

Di più, però, non ha il diritto di fare. L'anello è stato ceduto ai giganti in pagamento del Walhall, dunque Wotan non può in nessun modo determinare o pilotare gli eroi cui spetta il compito di recuperarlo: essi devono agire in modo totalmente spontaneo e inconsapevole. Questo eroe non poteva essere Siegmund, troppo apertamente guidato e protetto dal dio: potrà invece esserlo Siegfried, pura forza vitale incosciente, senza genitori e senza storia, in mano una spada che si è forgiata da se stesso. Questo punto concettuale della trama è, in fondo, quello che spiega perché l'opera *deve* assumere i tratti della fiaba. Ciò che accade in *Siegfried* può essere letto, da un osservatore esterno, come mito cosmico, da valutare in funzione del tutto: è però necessario che l'eroe, soggettivamente, sia inconscio e spontaneo, privo di sovrastrutture, totalmente egocentrico e passabilmente balordo – come appunto l'eroe di un *conte de fées*. L'azione, insomma, si svolge a due livelli: lui, Siegfried, incosciente degli antecedenti e della posta in gioco, agisce come un eroe da fiaba; gli altri (Mime, Wotan, Alberich), che dei suoi *exploits* sperano in diverso modo di raccogliere i frutti, gli preparano il terreno, intrattengono attorno a lui un *décor*, un'atmosfera appropriata (nella Tetralogia berlinese allestita da Götz Friedrich la foresta era tutta di fiori di carta, pazientemente preparati da Mime per creare un quadro fiabesco attorno al piccolo eroe...). In fondo, Wagner poteva scegliere se presentarci la storia nella prospettiva ingenua e soggettiva del ragazzo o in quella smalzata e onnisciente delle vecchie volpi che gli girano attorno. Ha scelto la prima: affinché tutti sian persuasi che Siegfried è *veramente* l'eroe ingenuo e spontaneo, inconsapevole di tutto ciò che si addensa sopra la sua testa, cui è dato di compiere l'atteso gesto. Per almeno due terzi del suo svolgimento, dunque, la «seconda giornata» dell'*Anello* ci presenta la storia attraverso gli occhi del suo protagonista, nei modi poetici della fiaba.

II

La determinazione dei punti di vista, dei 'modi' narrativi, è in generale una questione di scelte di scrittura, di statuti del testo: nel caso di un dramma musicale, è la *musica* che decide. È ormai un luogo comune dire che in Wagner il compositore opera un po' come un narratore onnisciente che, usando i *Leitmotive*, contrappunta l'azione visibile con una serie di riferimenti al passato, al futuro, a personaggi e concetti assenti: il che gli consente di glossare, spiegare, commentare. Il tema dell'anello si trasforma gradualmente in quello del Walhall? Chiaro che, nonostante l'apparente diversità, i due oggetti hanno qualcosa in comune (sono stati pagati a prezzo di una rinuncia all'amore). Un personaggio cade ammazzato al suolo? Subito il motivo della maledizione ci ricorda che il malcapitato crepa per essere stato possessore dell'anello. Questo modo di



Henri Fantin-Latour (1836-1904), *Siegfried: Acte III. Evocation d'Erde* (1886). Litografia. Parigi, Bibliothèque Nationale.

comporre, insomma, situa sempre il presente scenico in una rete complessa di riferimenti concettuali, che oltrepassano largamente il livello di coscienza e l'atteggiamento soggettivo dei personaggi: la musica dice molto di più di quel ch'essi sanno e sentono. Ora, nel caso di *Siegfried* – per meglio dire: nelle scene ove opera il protagonista – il tono della fiaba è ottenuto proprio grazie ad una drastica riduzione del tasso di 'onniscienza' musicale. Se nella scena iniziale – con la lunga, vana riflessione di Mime – siamo ben consci della complessità delle questioni in gioco, all'arrivo di Siegfried (con orso) abbiamo, di colpo, tutto un altro mondo musicale: non solo motivi nuovi di zecca, ma anche lunghi tratti in cui, semplicemente, la voce avanza senza appoggiarsi su alcuna base motivica, oppure utilizzando figurazioni nuove e passeggiere. (I rarissimi riferimenti musicali agli oscuri antefatti del dramma sono, appunto per questo, tanto più forti: nel momento in cui Siegfried racconta di essersi specchiato nel torrente e di aver notato quant'è diverso rispetto a Mime, l'orchestra non cita solo il suo personale *Leitmotiv*, ma anche quello della stirpe – i Velsunghi – cui egli appartiene, e di cui tuttavia non sa nulla: inquietante allusione al peso dell'appartenenza razziale.) Interessante notare che, anche nel momento in cui Mime accetta di raccontare al ragazzo la storia della sua nascita, il racconto è presentato dal punto di vista dello gnomo: il complesso motivico di Sieglinde, proveniente dall'atto primo della *Walküre* (ex. 1a), risuona sotto le sue parole in maniera distorta e quasi grottesca, con gli intervalli compressi ed un'orchestrazione chioccia (clarinetto basso e tre fagotti, ex. 1b).

In simili passi – volutamente privi della densa base leitmotivica cui il linguaggio della Tetralogia ci ha abituati; tematicamente 'neutrali' – il discorso musicale, al fine di restare logico e intelligibile, deve fondarsi su altri parametri, essenzialmente sulle regolarità fraseologiche e sintattiche. Si tratta di quel tipo di scrittura che Wagner teorico, con un certo disdegno, chiamava «quadratura»: gruppi simmetrici di frasi tutte della stessa lunghezza, progressioni, ripetizioni. Tutto questo è ben lontano dalla «prosa musicale», sempre diversa e imprevedibile, del suo linguaggio maturo, ma il «ritorno all'antico» è qui accuratamente calcolato: suona al tempo stesso fresco e arcaico, come un linguaggio dei tempi andati, ingenuo e diretto, oppure (quando è Mime a cantare) caricaturale e meccanico, associato com'è a intervalli esagerati e vezzi d'emissione vocale. Questa nuova strutturazione del discorso musicale approda, com'era appena ovvio, ad un fenomeno peculiare: la frequenza dei numeri chiusi, delle canzoni organizzate sulla base di una forma regolare interna (perlopiù strofica), e largamente impermeabili alla penetrazione di *Leitmotive* esterni. Pezzi, insomma, che fungono da *objets trouvés*, musiche intonate dai personaggi in scena sulla base di *tòpoi*, di modelli standardizzati, e dal cui trattamento musicale l'autore/narratore si ritrae, sospendendo la sua funzione di commento, per lasciar semplicemente parlare il personaggio. Tali sono, nell'atto primo di *Siegfried*, la ninna-nanna su cui Mime vanta i propri meriti di padre adottivo (e che ritorna, come oggetto musicale fisso, in numerosi passi ulteriori), oppure i due 'canti di lavoro' su cui Siegfried si forgia la spada; ma anche, in maniera musicalmente più sottile, il canto con cui il ragazzo descrive la propria scoperta del carattere 'sessuato' della natura («Es sangen die Vöglein so selig im Lenz»).

ESEMPIO 1a, *Die Walküre*, I.1

Engl. H. *p*

Klar. I. II. in A. *p*

Fag. I. *p*

I. in F. *p (sehr weich)* *più p* *pp*

II. in E. *p (sehr weich)* *p* *più p* *pp*

Hörn. in E. *p (sehr weich)* *più p* *pp*

III. in E. *p (sehr weich)* *più p* *pp*

IV. in E. *p (sehr weich)* *più p*

Viol. I. *p (weich)*

Viol. II. *p (weich)*

Sm. (Er lehnt sich an den Herd; sein Blick haftet mit ruhiger und entschlossener Teilnahme an Sieglinde; diese hebt lang- warten. Bog. *p*)

Vcl. u. K. B. *p (sehr weich und ausdrucksoll)*

ESEMPIO 1b, *Siegfried*, I.1

Fig. 1. Ziemlich langsam.

Fig. 2. *p (zart.)*

Fig. 3. *p (zart.)*

Bss. Cl. (in A) *p (zart.)*

Br. *più*

MIME. *pizz.* *p*

Vc. Dank? *pizz.* *p*

Ziemlich langsam. *pizz.* *p*

A questa immediatezza di un linguaggio musicale volutamente semplificato si aggiungono altri aspetti che distinguono i primi due atti di *Siegfried* dal resto della Tetralogia. In primo luogo, ovviamente, il peso rivestito dalla categoria del comico, legata a quell'aspetto ludico-distensivo che appunto distingue la fiaba dal mito, nonché alla



Joan Llaveries i Labro (1865-1938), *L'Uccellino avverte Siegfried del pericolo*. Da C. A. JORDANA, *L'Anel del Nibelung*, Barcelona, Ediciones Diana, 1926.

prospettiva individuale, e priva delle implicazioni collettive a esso legate. Comico è innanzitutto Mime nello scollamento che esiste fra i suoi aspetti grotteschi (fisico, voce, portamento) e i suoi maldestri atteggiamenti da patrigno amorevole, per tacere delle sue spropositate ambizioni da signore del mondo. Il culmine di questo scollamento è rappresentato dalla sua scena estrema, laddove il poveraccio si sforza di presentarsi a Siegfried con melliflua dolcezza, mentre dalla sua bocca escono disinvolti propositi di morte: una scena geniale che rovescia diametralmente quella che era stata una delle grandi tecniche del *Musikdrama*, la capacità della musica di dire la verità quando la parola mente. Qui, al contrario, la musica mente (suggerendo il tono mellifluido, gli atteggiamenti ipocriti, i gesti affettati), ma la parola dice il vero: un effetto che ufficialmente 'sonorizza' ciò che Siegfried sente grazie al potere magico acquisito nell'assaggiare il sangue del drago, ma che, nella presentazione scenica, ha piuttosto la conseguenza di mostrarci nella sua più caratteristica prestazione un personaggio le cui macchinazioni falliscono sempre per la mancanza di un ultimo, decisivo fattore. L'ingannatore ingannato – il presunto astuto che naufraga per l'idiozia con cui tratta il dettaglio conclusi-

vo – è appunto un *tòpos* del genere comico. Comico, però, è anche il protagonista, per lo scollamento paradossale che esiste fra il suo statuto d'eroe e la sua incoscienza (laddove, nella realtà, una sana dose di paura è necessaria agli eroi: com'ebbe a dire Reinhold Messner, per conquistare tutti e quattordici gli 'ottomila' del pianeta *bisogna aver paura, altrimenti si cade prima...*); i *cartoons* son appunto pieni di scene esilaranti in cui – distrazione o miopia – il personaggio volteggia senza rendersene conto su pericoli spaventosi, e se la cava solo perché il Fafner di turno è troppo sorpreso per azzannare. Anche nel suo caso, questa 'incoscienza dell'inadeguatezza', che è poi il nucleo dell'effetto comico, si esprime musicalmente nella *gag* del piffero di canna, fabbricato per rispondere al cinguettio dell'uccellino – con i risultati noti.

Il secondo elemento d'immediatezza fiabesca sta, naturalmente, nella presenza sonora della natura. Nietzsche aveva presentato questa capacità di dare un linguaggio «a tutto ciò che nella natura non aveva ancora voluto parlare» come una caratteristica di Wagner, che sa immergersi «nell'aurora, nella foresta, nella nebbia, nel burrone, nella cima del monte, nel brivido della notte e nello splendore della luna». Ciò è vero soprattutto per *Siegfried*: lo stormir di fronde e il canto degli uccelli vi sono presentati come oggetti sonori diretti, quasi inarticolati, visti con gli occhi del fanciullo che in questa natura s'aggira. L'immediatezza della *Tonmalerei*, della pittura sonora, ha la meglio sul gioco dei riferimenti: è ben vero che il complesso motivico del drago deriva da quello dei giganti (la cui quarta giusta è mostruosamente degenerata in quarta eccedente, tritono, *diabolus in musica*, così come Fafner è divenuto mostro) e da quello dell'accumulazione dell'oro (entrambi esposti nel *Rheingold*); tuttavia, all'ascolto, la melodia serpeggiante della tuba contrabbassa nel registro grave non evoca altro che lo srotolarsi dell'immane basilisco, e il tritono ripetuto sonorizza naturalisticamente il suo ronfare. I due piani certo coesistono, ma quello illustrativo s'impone, alla nostra percezione, come l'unico pertinente. La musica dei primi due atti di *Siegfried*, insomma, ci costringe a seguire le imprese del ragazzino con l'immediatezza del suo stesso sguardo, e ci obbliga a dimenticare che tutto ciò è parte di una storia molto più complessa, in cui ogni dettaglio fa parte di una rete di corrispondenze, ogni azione è prevista da un *planning* complesso – e sulla cui posta in gioco non c'è proprio nulla da ridere...

III

Il mito, accantonato per due atti a favore della fiaba (oppure confinato ai momenti in cui Siegfried è assente dal palcoscenico), ritorna prepotentemente alla ribalta nel terzo, che consta di tre grandi unità drammatiche tutte centrate sul concetto di palingenesi cosmica, di rinascita dell'universo: liquidazione dell'antica saggezza, ormai inutile, di Erda; sconfitta (in parte volontaria, ma pur sempre bruciante) del vecchio dio di fronte al nuovo eroe; riattivarsi della primavera cosmica – su basi completamente nuove – grazie all'unione di Siegfried e Brünnhilde. Diversi commentatori si sono interrogati sulla funzione della scena iniziale, quella tra Erda e Wotan: il dio evoca la divinità ctonia, saggezza eterna e primordiale, che già gli era apparsa intimandogli di cedere l'anello (alla

fine del *Rheingold*), e che poi Wotan aveva nuovamente risvegliato per ottenerne ulteriori profezie, nonché una figlia (Brünnhilde). In questo caso, però, ci si rende subito conto che Erda ha perso il controllo degli eventi: nulla di ciò che è avvenuto di recente le è noto, il suo sguardo è opaco, altro non le resta che immergersi di nuovo in un sonno che – contrariamente a ciò ch'ella credeva – non è più «riflessione e sapienza», ma sonno eterno e basta. Evocata, insomma, giusto per notificarle lo stato delle cose – che lo spettatore già conosce – Erda non può in nessun modo influire sull'azione a venire: dal punto di vista evenemenziale questa scena è perfettamente inutile (ed è anche successo, in effetti, che sia stata omissa). Dal punto di vista simbolico, invece, ha la funzione di sottolineare che la storia del mondo – dopo l'inaudita frattura costituita dall'irruzione della violenza contro l'uomo e la natura – ha conosciuto una tale lacerazione, che nessuna saggezza, presunta «eterna», nessuna autorità costituita, nessuna gerarchia può più pretendere di sopravvivere: il vecchio ordine cosmico è morto, e una nuova genesi si prepara con l'arrivo di Siegfried, eroe solare che costituisce, come nel mito, una sorta di 'riattivazione della creazione'. È appunto verso la fine di questa scena – là dove Wotan afferma di voler lasciare al ragazzo l'eredità dell'universo – che Wagner introduce un nuovo tema (es. 2), destinato poi a ricorrere nella grande scena dell'unione con Brünnhilde: la sua allusività semantica pare piuttosto di natura amorosa, ma la sua origine ci rende consci della portata sovraindividuale di ciò che sta per compiersi.

ESEMPIO 2, *Siegfried*, III.1

The image displays a page of a musical score for Wagner's *Siegfried*, Act III, Scene 1. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the instruments listed are Flute (Fl.), Horn (Hob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Bs. Tromp.), Trombone (Pos.), Violin (Viol.), Viola (Br.), Cello (Vcllo), and Double Bass (WANDR.). The vocal part is for the character Erda, with the lyrics: "Er, kiel des Niblungen Neidschöndie Welt, dem herrlichsten Walsung weis ich mein Erbe nun". The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *fp*, *p*, *sf*, *ff*), crescendos (*cres.*), and specific performance instructions like "(offen)", "(zu 2.)", "(in Es.)", and "(Bog.)". The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments and the vocal line.

Anche nella scena terza il senso di rinascita, di palingenesi, sarà sottolineato dalla creazione di diversi motivi nuovi, come se tutto l'arsenale tematico volesse rimettersi a nuovo; il rapporto con la scena di Erda, tuttavia, ci rende coscienti del fatto che, nel risvegliare la bella addormentata, l'eroe non ha soltanto esaudito i propri desideri: ha anche aperto una nuova pagina della storia del mondo.

Brünnhilde, dal canto suo, non è una semplice «funzione» alla Propp, una bella addormentata da fiaba, messa lì solo per svegliarsi e sposare il principe azzurro. Un amaro dissidio interiore la rende restia a concedersi all'eroe: dissidio legato al rimpianto per la propria storia e la propria natura più che umana, il che si esplica in una serie di richiami tematici al dramma precedente. (Per lo spettatore odierno, l'atteggiamento di Brünnhilde sa da *pruderie* vittoriana, cosa che rende il lungo dipanarsi di questa scena persino un po' irritante: ma la verginità cui l'ex valchiria si aggrappa va intesa, più che come valore morale, come un aspetto del rimpianto per la propria natura divina). Qui, per la prima volta, Siegfried si trova confrontato alla conoscenza, alla presenza sonora di eventi anteriori e complessi dei quali, sino ad allora, non aveva avuto la minima idea: la prospettiva ingenua e soggettiva dell'eroe da fiaba lascia il passo – pian piano – ad una nuova coscienza del tutto. Ciò spiega, naturalmente, l'abbandono del tipo di funzionalità musicale praticata sino ad allora: il narratore sonoro riprende il suo ruolo di commentatore onnisciente degli eventi, la drammaturgia musicale della fiaba cede il passo a quella del mito, con le sue dense implicazioni di riferimenti cosmici. La tecnica della scrittura musicale, abbandonato il carattere tra *naïf* e arcaicizzante che dominava nei primi due atti, è ostensibilmente diversa, assai più densa, più complessa: come e più che nei drammi precedenti. In effetti, questo surplus di complessità si deve anche alla storia interna della composizione dell'opera: nel 1857, giunto alla fine dell'atto secondo, Wagner chiuse la partitura in un cassetto, e quando vi si rimise – dodici anni più tardi, dopo *Tristan e Meistersinger* – il suo modo di scrivere musica era cambiato. Le grandi opere d'arte, certo, sono il frutto del genio: capita però che anche la fortuna ci metta qualcosa di suo. Una circostanza esteriore – l'evoluzione dello stile di Wagner durante gli anni d'interruzione del lavoro al *Ring* – finì per combaciare con quanto esige la logica drammaturgica: rendere udibile lo stacco fra il mondo di fiaba dei primi due atti, osservato con gli occhi ingenui del ragazzino, e il risveglio alla coscienza dell'immane peso delle circostanze mitiche, che torna alla superficie nell'atto terzo, e si prolunga nell'oscuro viluppo d'intrighi della *Götterdämmerung*. La discontinuità stilistica – che in altri casi sarebbe un semplice difetto – si rovescia qui in una risorsa di caratterizzazione.

I musicologi, talora infatuati per una visione tecnologica e gratuita del progresso musicale, hanno spesso trattato i primi due atti di *Siegfried* con sufficienza; ma a teatro, per quanto si ammira la ricchezza musicale e concettuale del terzo, non si può evitare un sentimento di perdita, di soffocamento, di nostalgia rispetto alla freschezza dei primi due. Il fatto è che la fiaba, in *Siegfried*, è un po' come l'infanzia: un mondo magico che finisce troppo presto. Popolato certo di gnomi avvelenatori, dragoni collerici e muri di fuoco, ma in fondo inoffensivo: giacché, per statuto, quegli ostacoli stanno lì per essere superati. Ben altre insidie attendono.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Come di consueto – e come nessuna lettura dell’opera di Wagner può prescindere dal fare – l’interpretazione qui condotta tien conto innanzitutto degli studi di Carl Dahlhaus, che cito nelle versioni italiane: *La concezione wagneriana del dramma musicale* [Regensburg, 1971], Fiesole, Discanto, 1983, e *I drammi musicali di Richard Wagner* [Hannover, 1971], Venezia, Marsilio, 1984. Sull’«onniscienza» del sistema leitmotivico si può anche vedere LUCA ZOPPELLI, *L’opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 65-75. Della letteratura critica recente citerò almeno: DIETER BORCHMEYER, *Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt*, in *Richard Wagner – «Der Ring des Nibelungen» Ansichten des Mythos*, a cura di Udo Borchbach e Dieter Borchmeyer, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995, pp. 1-26; EGON VOSS, «Wagner und kein Ende». *Betrachtungen und Studien*, Zürich, Atlantis, 1996; *Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen»*, a cura di Udo Borchbach, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001 (in particolare i saggi di: DIETER BORCHMEYER, *Siegfried. Der Held als Opfer*, pp. 68-80; ULRIKE KIENZLE, *Brünnhilde – das Wotanskind*, pp. 81-103; STEFAN BODO WÜRFEL, *Alberich und Mime. Zwerge, Gecken, Aussenseiter*, pp. 120-143). Citerò ancora MANFRED FRANK, *Der Ring-Mythos als «Totschlägerreihe»*, in *Narben des Gesamtkunstwerks: Wagners Ring des Nibelungen*, a cura di Richard Klein, Stuttgart, Wilhelm Fink, 2001, pp. 81-102; WOLFRAM ETTE, *Mythos und negative Dialektik in Wagners «Ring»*, ivi, pp. 133-165.

Per una definizione delle caratteristiche del genere della fiaba mi sono giovato dell’articolo *Märchen* del *Sachwörterbuch der Literatur*, a cura di Gero von Wilpert, Stuttgart, Kröner, 2001, oltre che sullo studio classico di VLADIMIR JA. PROPP, *Morfologia della fiaba* [*Morfologija skazki*, 1928], Torino, Einaudi, 1988: il volume include anche il commento di Claude Lévi-Strauss da cui proviene (p. 181) la frase citata nel nostro studio. Il passo di Hans Robert Jauss è tratto dal suo *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, Wilhelm Fink, 1977, p. 40. Infine, il commento di Nietzsche è tratto da *Richard Wagner in Bayreuth*; tradotto da Sossio Giametta in NIETZSCHE, *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979, p. 141.

Gli esempi musicali sono tratti dalle partiture di *Die Walküre* e *Siegfried* edite rispettivamente da Peters (Leipzig, 1910; rist.: New York, Dover, 1978, p. 30) e Schott (Mainz, 1876; rist.: New York, Dover, 1983, pp. 40 e 313).

Delphine Vincent

Fafner contro Harry Potter.

Wagner e il cinema, andata e ritorno

Mentre Harry Potter, penetrato nella Camera dei Segreti, sta tentando di mettere in salvo Ginny, un immane serpente (il Basilisco) compare alle sue spalle. Harry afferra la spada e si prepara a combattere: arrampicandosi lungo le membra di una statua colossale riesce ad issarsi alla stessa altezza della testa del mostro, che si avventa alla cieca contro la roccia nel tentativo di afferrarlo. Perdendo l'equilibrio nel vibrare i colpi, Harry si lascia scappare la spada, ma riesce a recuperarla: la pianta allora nelle fauci irte di zanne del Basilisco, che si affloscia con un rantolo impressionante. Il *Wurm* è vinto.¹

Dato che il cinema hollywoodiano, grazie all'utilizzo del computer, può ormai realizzare immagini di mostri dal 'realismo' impressionante, sarebbe ormai impossibile montare a teatro un Fafner che stia loro alla pari. Costatazione, peraltro, non nuova: molti passaggi della Tetralogia sono difficili da rendere in scena, e già nel 1948 Jacques Bourgeois scriveva:

certe parti dell'azione, concepite da Wagner secondo grandiose visioni plastiche e decorative, non si possono realizzare che in modo imperfetto sulla scena, mentre ben si presterebbero all'illustrazione cinematografica. Menzioniamo il Bacchanale del Venusberg, l'entrata degli dèi nel Walhall, la cavalcata delle Valchirie, il combattimento di Sigfrido col drago, la trasformazione di Monsalvat.²

Nella battaglia dell'illusionismo visivo tra Fafner e Harry Potter, dunque, il povero dragone wagneriano sembra destinato a soccombere, dato che il suo avversario dispone di un arsenale ben più avanzato di effetti speciali hollywoodiani. Eppure è innegabile che la cultura del film si rifà ad un immaginario comune, in cui il modello wagneriano (quello 'ideale', più che quello scenicamente realizzato) è ben presente. Accostando un fotogramma del film alla nota litografia di Franz Stassen (1915 circa) è impossibile non restare colpiti dalle analogie di gestualità e di taglio dell'immagine (figure 1 e 2). Lunghi dall'essere concorrenziali, Wagner e il cinema hanno intrattenuto – praticamente dalle origini di quest'ultimo – un rapporto continuo, anche se complesso e talora difficile da definire.

¹ Cfr. *Harry Potter and the Chamber of Secrets (H. P. e la Camera dei segreti)*, regia di Chris Columbus, Warner, 2002.

² JACQUES BOURGEOIS, *Musique dramatique et cinéma*, «La revue du cinéma», 10, 1948, p. 26.



Fig. 1



Fig. 2

Il cinema delle origini, in cerca di legittimazione, cercò in effetti di attirare il pubblico borghese anche per mezzo di una musica di qualità elevata, che bilanciassero il carattere di intrattenimento da fiera che il genere aveva agli esordi. Ciò spiega come mai, lungo tutta la sua storia, il cinema abbia impiegato come accompagnamento musicale brevi estratti di composizioni ‘classiche’, in primo luogo quelli tratti da Wagner (si pensi alle numerose scene matrimoniali accompagnate dalla marcia nuziale di *Lohengrin* o ai multipli impieghi della Cavalcata delle Valchirie). La funzione di questi estratti è assai varia: dalla musica di circostanza o di scena, come la marcia nuziale, ad un trattamento extra-diegetico che sfrutta i tratti semantici del brano per un certo tipo di combinazione con l’immagine. (In *Apocalypse now* la Cavalcata, scelta per il suo tono bellicoso, si sovrappone all’immagine degli elicotteri d’assalto, dapprima in funzione intradiegetica – è la musica che il colonnello Kilgore ascolta a bordo durante gli attacchi – poi, con geniale rovesciamento, extradiegetica e connotativa: sulle immagini del pacifico villaggio vietnamita lo spettatore, contro ogni verosimiglianza uditiva, sente avvicinarsi non tanto il rumore degli elicotteri quanto la musica di Wagner).³

Tuttavia, non si tratta solo di prendere a prestito della musica, ma anche di comporne – o improvvisarne – della nuova: dando origine ad un dibattito sempre vivo sulle caratteristiche che dovrebbero contraddistinguere una buona musica da film. In questi dibattiti Wagner viene incessantemente invocato, come un modello vuoi da seguire (come nell’articolo citato di Jacques Bourgeois), vuoi da evitare: è il caso di *Composing for the films*, il saggio del 1947 di Theodor W. Adorno (che però rinunciò a firmare questa prima versione) e Hanns Eisler.⁴ La questione principale che si pongono i teorici è quella di decidere se la musica debba o meno sottolineare e chiarire ciò che avviene sullo schermo. Entra allora in gioco la nozione di *Leitmotiv*, vale a dire l’impiego di motivi musicali ricorrenti legati a un personaggio o a un concetto, con funzioni di re-

³ *Apocalypse now*, regia di Francis Ford Coppola, American Zoetrope, 1979.

⁴ Trad. it. di Piero Oddo Bertini: *La musica per film*, Roma, Newton Compton, 1975.

miniscenza o di presagio. Wagner, dunque, vien tirato in ballo come modello di questo meccanismo, anche se non del tutto a proposito: nel *Musikdrama*, infatti, il gioco dei motivi non ha solo funzione semantica, ma anche strutturale, di trama sinfonica, mentre l'uso sparso di motivi identificanti e di reminiscenza è una tecnica diffusa in tutta la tradizione operistica europea dell'Ottocento. (Il riferimento a Wagner, insomma, funge più da icona culturale che da modello tecnico). In effetti, nella produzione cinematografica corrente (e persino nelle serie televisive) l'uso del *Leitmotiv* è del tutto corrente, mentre i teorici più sofisticati tendono a giudicarlo negativamente: Adorno e Eisler ne sottolinearono la ridondanza, notando sarcasticamente che la sua funzione «si riduce a quella di un cameriere musicale che, con aspetto compreso, presenta il suo signore, mentre tutti sanno chi è».⁵ Benché invocato nel contesto di questa diatriba, Wagner è raramente citato in quanto tale nelle colonne sonore appositamente composte: di fatto la sua musica, quand'anche fondata su basi leitmotiviche, si snoda per lunghi e complessi sviluppi che sono totalmente contrari all'estetica filmica, che è piuttosto quella del montaggio e della discontinuità. È ben vero che certi compositori, fra cui John Williams, guru della colonna sonora hollywoodiana, passano per «wagneriani» (e ne godono): moltissimi spettatori, giudicando un po' a orecchio, hanno creduto di individuare citazioni dirette, ad esempio, nella musica della saga di *Guerre stellari*.⁶ Nella realtà, a parte qualche assonanza di superficie limitata ad una o due battute di spunto, le musiche di John Williams si rifanno a criteri di montaggio e logiche discorsive di provenienza piuttosto novecentesca. Tanto per restare nel campo delle creature mostruose: nonostante certi *clichés* intervallari che potrebbero anche rinviare a Fafner (ma la tradizione è lunga), la musica che segnala l'imminenza degli attacchi del megasqualo nel film di Spielberg⁷ è chiaramente indebitata, per il suo motorismo meccanico e la sospensione del fraseggio, con la lezione primonovecentesca di Stravinskij e Prokof'ev, e in maniera più esplicita con la colonna sonora che quest'ultimo compose per *Alexander Nevskij* di Ejzenštejn (la si riascolti in corrispondenza dell'inizio dell'attacco della cavalleria teutonica, durante la battaglia sul ghiaccio).⁸ Lo sbandierato modello wagneriano nella concezione della colonna sonora di Hollywood, dunque, potrebbe risultare più ideologico che reale.

Quest'impressione potrebbe anche derivare dal fatto che il cinema, nel corso della sua storia, si è più volte misurato con saghe che evocano il soggetto della Tetralogia, come i *Nibelunghi* (1923-1924: fig. 3) di Fritz Lang o la *Saga dei Nibelunghi* (2004) di Uli Edel.⁹ Il soggetto di questi film, tuttavia, proviene meno da Wagner che dalle fonti letterarie e mitiche cui Wagner stesso attinse, e si sa quanto il cinema ami cimentarsi con soggetti leggendari di origine medievale (anche Tristano e Isotta contano fra i sog-

⁵ Ivi, p. 23.

⁶ *Star Wars*, regia di George Lucas, sei episodi, Lucasfilm Ltd, 1977-2005.

⁷ *Jaws (Lo squalo)*, regia di Steven Spielberg, Universal Pictures, 1975.

⁸ *Alexander Nevskij*, regia di Sergeij Ejzenštejn, Mosfilm, 1938.

⁹ *Die Nibelungen*, regia di Fritz Lang, Decla-Bioscop AG, 1923-24; *Curse of the Ring (La Saga dei Nibelunghi)*, regia di Uli Edel, Columbia, 2004.



Fig. 3



Fig. 4

getti più spesso adattati allo schermo). Altre saghe cinematografiche, come *Il signore degli anelli* (2001-2003) di Peter Jackson¹⁰ e *Guerre stellari* (1977-2005) di George Lucas integrano dei riferimenti a Wagner e al suo immaginario, ma non esclusivamente (si veda il peso dell'immaginario orientale in *Guerre stellari*). In questi casi, se la fonte principale è leggendaria o letteraria (Tolkien per *Il signore degli anelli*), il *Ring* può comunque aver costituito una molla decisiva per l'adozione di uno schema d'intrigo divenuto grammatica comune della coscienza culturale, e anche aver funzionato da modello per l'ambiziosa struttura monumentale della saga ripartita in più pellicole. Si può constatare come un immaginario comune agisca perlomeno a livello visivo, creando un certo numero di suggerimenti incrociati, ad esempio nell'invenzione fantasmagorica dei costumi (si veda – fig. 4 – quello di Wotan nella Tetralogia londinese di Götz Friedrich/Josef Svoboda, risalente appunto alla metà degli anni Settanta).

È ad ogni modo significativo che, malgrado tutto il gran discutere che s'è fatto su Wagner nell'ambito cinematografico, la trasposizione integrale di una delle sue opere allo schermo non si sia realizzata che per il *Parsifal* di Hans-Jürgen Syberberg.¹¹ Per quanto riguarda il *Ring*, non è difficile capirne le ragioni: sebbene una Tetralogia in puro stile *fantasy*, con effetti speciali hollywoodiani, possa teoricamente incontrare il gusto di quanti aspirano ad una messa in scena 'realistica' e rifiutano le pratiche dell'odierno *Regietheater*, l'investimento necessario sarebbe spropositato rispetto all'esiguità del *target* (il pubblico-tipo del cinema non s'interessa all'opera, mentre quello dell'opera – ma specialmente quello che ama Wagner – guarda con diffidenza alle trasposizioni cinematografiche, considerate inappropiate rispetto all'estetica del teatro musicale). Inoltre, i drammi di Wagner superano di troppo la durata standard delle proiezioni cinematografiche, criterio sacrosanto per le produzioni di Hollywood.

Il cinema ha tuttavia trovato un altro modo d'infiltrarsi nelle opere di Wagner: l'influsso dei suoi modelli visivi sulle messe in scena del *Ring* è sempre più importante, e ciò soprattutto per quanto riguarda *Siegfried*, un'opera che in fondo è destinata a suscitare questo tipo di procedimento. Si tratta in effetti di una fiaba, strutturata come una serie di prove cui l'eroe si sottopone per giungere al fine desiderato: affinché il protagonista susciti in noi il necessario processo di identificazione/ammirazione, è necessario che le prove appaiano atroci (anche per sottolineare il carattere paradossale di quella «incapacità di provar paura» che caratterizza Siegfried). In questo senso, il combattimento con il drago è una scena importante, ma estremamente difficile da realizzare, dato che il cinema, con le sue immagini prodotte al computer, ha mutato il nostro immaginario e il nostro orizzonte d'attesa. Già da bambini, gli spettatori odierni si abituano a scene di un illusionismo impressionante (Harry Potter affronta un altro drago, alato questa volta, e sputafiamme, nel quarto film della serie: la realizzazione techni-

¹⁰ *The Lord of the Ring 1: The Fellowship of the Ring* (*Il signore degli anelli 1: La compagnia dell'Anello*), regia di Peter Jackson, New Line Cinema, 2001. II: *The two Towers* (*Le due torri*), 2002. III: *The return of the king* (*Il ritorno del re*), 2003.

¹¹ WAGNER, *Parsifal*, regia di Hans-Jürgen Syberberg, Gaumont-TMS Film, München, 1982.



Fig. 5

ca non potrebbe essere più virtuosistica);¹² se nessuno di noi ha mai visto un mostro di tal fatta, il cinema s'è incaricato di farci sapere a cosa dovrebbe assomigliare. Un drago di cartapesta, insomma, è ormai impossibile da mostrare in scena senza cadere nel ridicolo, e di ciò sembrano convinti persino gli assertori di uno stile d'allestimento storicistico, 'rispettoso' della lettera delle prescrizioni sceniche wagneriane. La Tetralogia montata al Metropolitan Opera House di New York, per la regia di Otto Schenk, a partire dal 1986 (filmata nel 1990, disponibile ora in DVD) intendeva ricostruire un quadro scenico corrispondente a quello concepito da Wagner; più esattamente, essa s'ispirava alle scene concepite da Max Brückner per il *Ring* di Bayreuth del 1896. A questa volontà di ricostruzione storicistica (realizzata peraltro con i mezzi tecnologici di un teatro moderno: palcoscenici girevoli, sofisticati giochi di luce...) fa eccezione una sola scena, quella appunto del drago. Che non ha l'aspetto né di un «Wurm»/Basilisco né di un dragone alato né di alcun altro animale dal profilo morfologico riconoscibile, ma di una «cosa»: un essere vivente informe di cui è quasi impossibile determinare l'aspetto esatto (fig. 5). La scena rappresenta una radura del bosco, naturalisticamente ricostruita: alberi, tronchi, ciuffi di vegetazione e sentieri fangosi. Al centro s'indovina un immane cratere, da cui poi, gradualmente, emergono le membra del mostro: avendo lo stesso colore bruno dei tronchi d'albero, si fonde in effetti nel paesaggio, e lo spettato-

¹² *Harry Potter and the goblet of fire* (*H. P. e il calice di fuoco*), regia di Mike Newell, Warner, 2005.

re non giunge mai a farsi un'idea precisa della sua forma. Si vedono dapprima dei tentacoli che si muovono in tutte le direzioni, poi la bocca ornata di zanne smisurate, infine s'intravede un occhio immenso: si è portati a credere che il resto dell'orribile creatura sia ancora all'interno del buco, oppure che faccia corpo unico con il suolo.¹³ Si tratta dunque di un tipico mostro cinematografico, una «cosa» analoga a quelle che propone il film dell'orrore di Hollywood: la volontà di ricostruzione storicistica s'è arrestata davanti alla constatazione che il nostro orizzonte d'attesa, profondamente mutato dall'immaginario del cinema, necessitava di ben altro che d'un serpentine di cartapesta – pena lo scacco del processo comunicativo.

Anche nell'ambito di allestimenti ulteriori, basati su un'estetica assai diversa e su un'idea non necessariamente realistica dell'immagine teatrale, si riconosce l'influsso di procedimenti cinematografici per la resa di questa scena. Nell'allestimento di Harry Kupfer a Bayreuth (1988 e sgg.)¹⁴ il drago non ha, di per sé, nulla che ricordi il cinema: tuttavia, è probabilmente di origine cinematografica la tecnica consistente nel mostrare solo una parte del mostro, lasciandoci immaginare l'immensità del resto. Mentre il protagonista sguaina la spada (vedi fig. 6), incombono infatti su di lui, dall'alto e dai lati della scena, le grinfie d'una sorta d'idra smisurata. Il fuori-campo, per usare un termine tipico dell'analisi filmica, diventa dunque implicitamente cinematografico. Per valutare l'impatto emotivo di questa scena, inoltre, bisogna tener conto anche del *décor*: l'antro di Fafner è qui rappresentato come un'installazione industriale (una raffineria? una centrale nucleare?) sventrata da un'esplosione che ha prodotto una catastrofe ambientale: tutto è ricoperto da una materia nera e grommosa, ovunque blocchi di cemento lacerati lasciano intravedere le armature metalliche (fig. 7). Anche questa scena fa allusione ad un certo filone hollywoodiano, quello appunto che si compiace di rappresentare lo stato futuro dell'umanità in seguito a catastrofi nucleari, ecologiche, biologiche; l'atmosfera – non solo in questa scena – ricorda quella di *Blade Runner*.¹⁵ In questo modo – per usare una terminologia dell'analisi filmica – il «campo», la scena teatrale, fa allusione ad un immaginario cinematografico, mentre le grinfie del mostro rinviano a un «fuori campo» che lo spettatore ricostruisce mentalmente – ancora sulla base delle sue esperienze cinematografiche – immaginandosi la belva orribile che Siegfried deve combattere. Il risultato è a dir poco impressionante. D'altronde Harry Kupfer non è stato il primo, per quanto riguarda questa scena, a giocare con la suggestione del «fuori campo» immaginato. Già nel loro *Siegfried* al Covent Garden (1975), Götz Friedrich e Josef Svoboda avevano mostrato di Fafner una sola zampa munita di immani unghioni metallici (fig. 8). Il procedimento ha avuto seguito: al Théâtre Royal di Liegi (2004), Jean-Louis Grinda ha usato la stessa tecnica, applicata ad un'altra par-

¹³ WAGNER, *Siegfried*, direttore musicale James Levine, regia di Otto Schenk, scene di Günther Schneider-Siemssen, ripresa video di Brian Large, New York, Metropolitan Opera, 1990; DVD Deutsche Grammophon 073 037-9.

¹⁴ WAGNER, *Siegfried*, direttore musicale Daniel Barenboim, regia di Harry Kupfer, scene di Hans Schaver-noch, ripresa video di Horant H. Hohlfeld; Bayreuth, Festspielhaus, 1992; DVD Warner Classics 2564 62320-2.

¹⁵ Regia di Ridley Scott, Warner, 1982.



Fig. 6

te del mostro, l'occhio (fig. 9). Si tratta di una citazione, al tempo stesso, di *Jurassic Park* di Steven Spielberg (1993), dove l'occhio vitreo del dinosauro è più volte mostrato in primo piano, e del manifesto del film d'animazione *Dinosauri* di Ralph Zondag (2000: fig. 10).¹⁶ Dal momento in cui il cinema ha rimesso in circolazione l'immaginario del dinosauro, ecco che il buon Fafner ha trovato un nuovo punto di riferimento visivo. Non sarà privo d'interesse notare che questa Tetralogia di Liegi è stata in seguito trasmessa dalla RTFB (televisione pubblica belga di lingua francese) in forma di *serial* (!), suddivisa in diciotto episodi, col titolo *La malédiction de l'anneau*, evidentemente studiato per riecheggiare la notorietà del film *The Curse of the Ring*. L'occhio come metonimia del mostro – con effetto analogo – era già stato usato da Peter Beat Wyrsh a Münster nel 2000 (fig. 11); qui, tuttavia, lo stile della messa in scena allude piuttosto all'universo del fumetto, in particolare del *manga* giapponese.

È invece più esplicito il rapporto con l'immaginario cinematografico nell'allestimento, parzialmente mutato rispetto a quello di Bayreuth, che Harry Kupfer preparò per la Deutsche Staatsoper di Berlino, in seguito nuovamente allestito (e filmato) al Liceu di Barcellona.¹⁷ Scomparsa la centrale nucleare esplosa, abbiamo qualche tronco al suo-

¹⁶ *Dinosaur*, regia di Ralph Zondag, Walt Disney, 2000.

¹⁷ WAGNER, *Siegfried*, direttore musicale Bertrand de Billy, regia di Harry Kupfer, scene di Hans Schavernoch, ripresa video di Toni Bargallo, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2004; DVD Opus Arte OA 0912 D.



Fig. 7

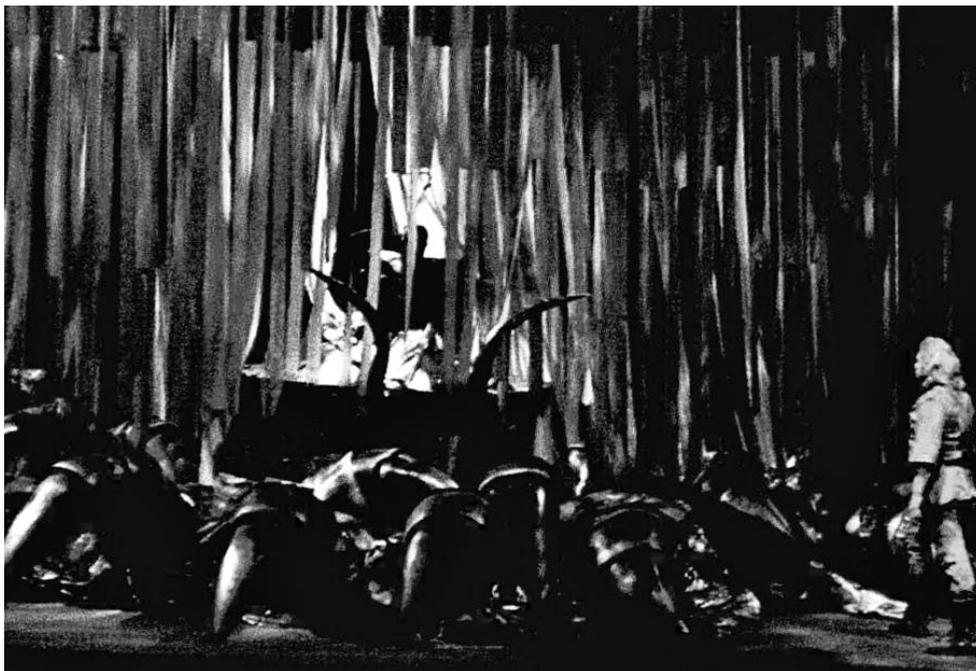


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

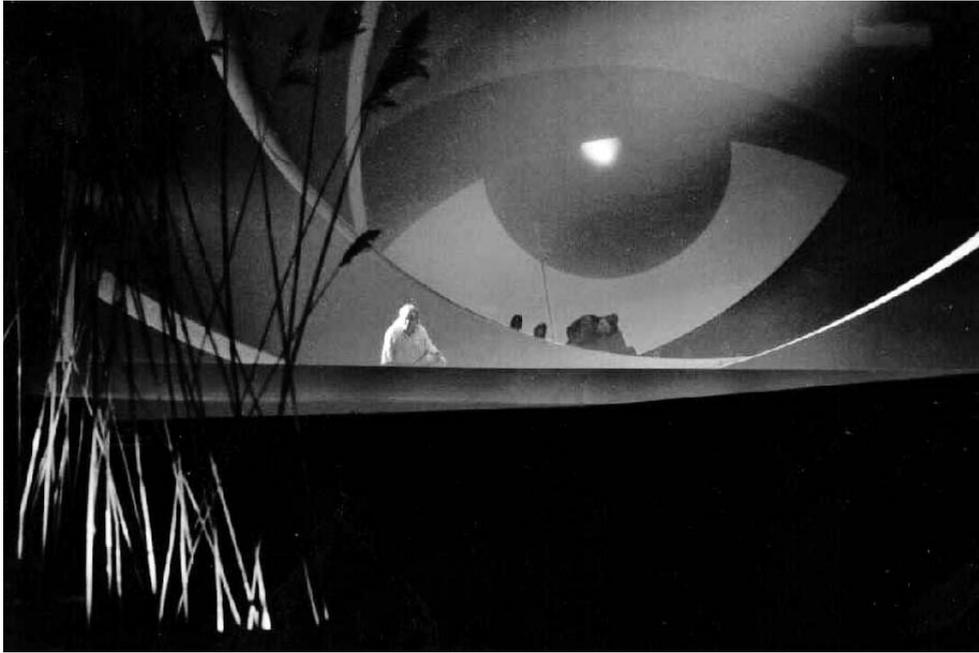


Fig. 11

lo, una grande griglia a fondo scena, e il frassino del mondo incastrato diagonalmente in essa (questi due elementi, variamente orientati, ricorrono nell'intero ciclo): manca l'effetto ambientale repellente della versione di Bayreuth. La presenza di Fafner è segnalata dall'accendersi, in verde (colore tradizionalmente associato ai draghi), delle barre della griglia. Siegfried combatte dapprima contro delle 'mani' consistenti in grandi pinze meccaniche, in acciaio. Poi, da un lato e dall'altro della scena, cadono al suolo due enormi zampe. A questo punto, mortalmente ferito, il gigante ricompare in scena, vestito di nero (fig. 12): ha ancora delle pinze d'acciaio al posto delle braccia, e assomiglia dunque alle numerose figure di 'cattivi' meccanici – dotati, in particolare, di arnesi metallici offensivi al posto degli arti – cui ci ha abituati la fantascienza hollywoodiana. In un'interpretazione politico-ecologica della Tetralogia – un'interpretazione che consideri lo sviluppo tecnologico del mondo come parte della maledizione dell'oro – non è raro vedere attribuiti a Fafner dei caratteri 'meccanici': il secondo *Ring* di Götz Friedrich, quello della Deutsche Oper di Berlino (1984), ne faceva una sorta di Caterpillar o di carro armato. Tuttavia, la rappresentazione di una figura per metà umana e per metà meccanica, recante il marchio del personaggio negativo per eccellenza, costituisce una citazione diretta dell'universo cinematografico. La messa in scena realizzata da Jossi Wieler e Sergio Morabito per la Staatsoper di Stoccarda (nell'ambito di un'operazione caratterizzata da uno stile di *Regietheater* aggressivo e decostruzionista) si distingue invece per l'assenza totale del mostro, o della volontà di



Fig. 12

rappresentarlo in qualsiasi modo in quanto tale.¹⁸ La scena, vuota ed oscura, è tagliata in due per tutta la sua larghezza da un reticolato illuminato da una luce violenta di riflettori; dietro si distinguono degli altoparlanti (da cui uscirà la voce del mostro); al reticolato stanno appesi dei cartelli che indicano il pericolo di morte e il divieto di suonare il corno (!). Un fascio luminoso finisce per rivelare la presenza, dietro la griglia, di una sedia, e quivi del cantante che interpreta il ruolo, spalle al pubblico, vestito in modo perfettamente *casual* (come d'altronde l'uccellino del bosco: vedili entrambi alla fig. 13). Il senso di paura, qui, non è creato dal mostro in sé, ma dall'impianto scenico, che può evocare sia il reticolato di un campo di concentramento nazista, sia una celebre scena di *Jurassic Park* di Steven Spielberg (da quel reticolato, ovviamente, deve uscire il tirannosauro). Due figure d'orrore, dunque, sostituiscono la rappresentazione diretta del mostro, creando quell'atmosfera di paura cui il solo Siegfried non pare sensibile. Questi esempi mostrano che, in fondo, la scomparsa dalle scene moderne del drago in quanto tale non è generalmente motivata da una volontà di decostruirne la funzione, o di

¹⁸ WAGNER, *Siegfried*, direttore musicale Lothar Zagrosek, regia di Sergio Morabito e Jossi Wieler, scene di Anna Viebrock, ripresa video di Hans Hulscher, Stuttgart, Staatsoper, 2002-2003; DVD Euroarts-TDK 10 5208 9. L'aspetto 'decostruzionista' di questo *Ring* di Stoccarda consiste nel fatto che l'*Intendant* Klaus Zehelein, convinto dell'irriducibile pluralità di senso dell'opera, ha scelto di montare il ciclo affidandolo a quattro registi diversi (di fatto cinque, dato che per *Siegfried* era all'opera il consolidato *team* di casa, Morabito/Wieler). Il principio viene ribadito e giustificato in una raccolta di studi pubblicati per l'occasione, dal titolo – significativo – di «cicatrici dell'opera d'arte totale» (*Narben des Gesamtkunstwerks*, a cura di R. Klein, Stuttgart, Wilhelm Fink, 2001).



Fig. 13

parodiarlo (come avviene per altre scene ‘terribili’ del repertorio romantico: si pensi al massacro sistematico della scena della Gola del lupo, che negli allestimenti attuali del *Freischütz* vien spesso vòlta in ridicolo), bensì dalla consapevolezza che si può ricorrere ad immaginari attuali – in primo luogo cinematografici – per evocare, dal punto di vista di Siegfried, l’orrore della sfida che l’eroe, con coraggiosa leggerezza, si appresta a combattere. Una vera lotta tra Fafner e Potter, insomma, non ha luogo: i registi ricorrono a suggestioni tratte dall’eredità del film fantastico per poter continuare a situare un elemento essenziale della grammatica della fiaba in un universo mutato, contemporaneo o addirittura futurista.

Vale la pena comunque di ricordare che il cinema fornisce un numero sempre maggiore di suggestioni alla regia operistica, anche al di là di situazioni sceniche delicate come quella della lotta tra Fafner e Siegfried. È un fenomeno che tocca probabilmente l’insieme della messinscena d’oggi, tuttavia è possibile osservarlo con particolare frequenza proprio negli allestimenti dei drammi wagneriani. Va notata, ad esempio, la circolazione di personale artistico che lavora per entrambi i generi. Il *Ring* allestito ad Amsterdam (1999) da Pierre Audi, ora disponibile in DVD,¹⁹ s’è avvalso dell’opera di costumista di Eiko Ishioka, che in precedenza aveva disegnato i costumi per *Dracula* di Francis Ford

¹⁹ WAGNER, *Der Ring des Nibelungen*, direttore musicale Hartmut Haenchen, regia di Pierre Audi, scene di George Tsy-pin, ripresa video di Misjel Vermeiren, Amsterdam, Het Muziektheater, 1999 ; DVD Opus Arte OA 0946/9 D.



Fig. 14

Coppola, e che in seguito, proprio grazie all'effetto suscitato dai costumi della Tetralogia olandese, è stata ingaggiata per *La cellula* di Tarsem Singh.²⁰ In quest'ultima pellicola, alcune sequenze fanno entrare lo spettatore nella mente di un *serial killer*, e mirano a rappresentare le allucinazioni di uno spirito malato attraverso un universo visuale che non deve conoscere alcun limite: il regista si è dunque rivolto a Ishioka perché progettasse dei costumi fantastici, corrispondenti in parte ad un immaginario operistico. In effetti, è facile ritrovare delle corrispondenze, ad esempio fra i costumi delle Figlie del Reno (fig. 14) e quelli che consentono al medico di immedesimarsi nello spirito dell'omicida (fig. 15); oppure fra la cappa di Dracula e quella di Wotan. Altri costumi fanno riferimento a ulteriori films di Hollywood, ad esempio quello di Erda (mezza nera e mezza bianca: fig. 16) che ricorda al tempo stesso Crudelia, la sterminatrice di cuccioli dalmati nei *101* disneyani (fig. 17),²¹ e i fantasmi di *Beetlejuice*.²² Sempre nel *Ring* di Amsterdam, i giganti (fig. 18) fanno chiaramente riferimento (pur non essendo verdi) a Hulk, l'irascibile mostro disegnato da Stan Lee nel 1962, poi diffuso in tutto il mondo sotto forma di serie televisiva dal 1966 (fig. 19): come Hulk, possiedono una forza smisurata, sono semplici, ma in fondo – prima che la maledizione dell'oro li corrompa – buoni. Non è tuttavia l'identità di alcuni costumi che importa, ma il fatto che il cinema diviene, sempre di più, un filone, un modello visivo cui attingere anche senza riferimen-

²⁰ *Dracula di Bram Stoker (Dracula)*, regia di Francis Ford Coppola, Columbia, 1992; *The Cell (La cellula)*, regia di Tarsem Singh, New Line productions, 2000.

²¹ *101 Dalmatians (La carica dei 101)*, regia di Stephen Herek, Walt Disney, 1996.

²² *Beetlejuice (Beetlejuice – Spiritello porcello)*, regia di Tim Burton, Warner, 1988.



Fig. 15

ti precisi, in senso semplicemente evocativo. Questo gioco di modelli – e la circolazione del personale artistico – spinge verso l'adozione, a teatro, di un'estetica spettacolare di tipo hollywoodiano. In effetti, nel *Ring* di Amsterdam, i costumi, con la loro dimensione di *féerie*, non erano il solo elemento a spingere in questa direzione: Pierre Audi ha esplicitamente progettato una Tetralogia atemporale, mitologica e astratta, e al tempo stesso un *divertissement* spettacolare. Marginalizzando così – esattamente come avviene nella produzione hollywoodiana – la dimensione politica e concettuale che altre interpretazioni visive, a buon diritto, individuano nel *Ring*.

Troviamo infine, in talune *mises en scène*, un tipo di riferimento ben più problematico e complesso: la citazione esplicita di scene-chiave della cultura cinematografica. Nel *Siegfried* di Wielert/Morabito a Stoccarda, dopo l'interludio orchestrale che separa la seconda e la terza scena dell'atto terzo, il sipario si apre su un'immagine sorprendente (fig. 20): Brünnhilde giace addormentata (seduta, la testa reclinata su un mobile laccato bianco addossato alla parete di fondo) in una stanza che costituisce la replica di quella immaginata da Stanley Kubrick per l'ultima sequenza di *2001: odissea nello spazio* (fig. 21).²³ Sebbene il *décor* teatrale sia un po' semplificato, vi si ritrova il medesimo stile d'appartamento borghese dalle eleganti decorazioni, in cui la luce sembra provenire dalle piastrelle del pavimento, interamente bianco nelle pareti e nel mobilio, salvo le macchie verde scuro della testata del letto, del copriletto e delle imbottiture delle sedie. Riferimento esplicito, dunque, al film che, incarnando la rinascita dell'immaginario fantascientifico, ha segnato tutte le generazioni di spettatori a partire dalla sua comparsa nelle sale, e occupa un posto incontestabile nella storia della nostra cultura. Ma quale può essere il senso di una tale citazione nella scena finale di *Siegfried*?

²³ 2001: *Space Odyssey* (2001: *odissea nello spazio*), regia di Stanley Kubrick, MGM, 1968



Fig. 16

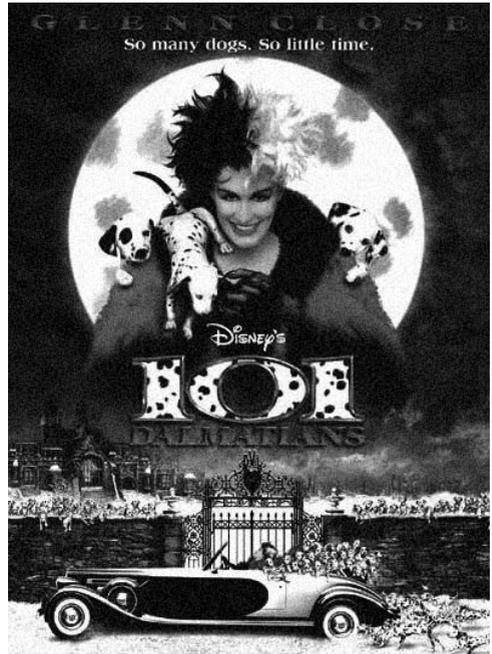


Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

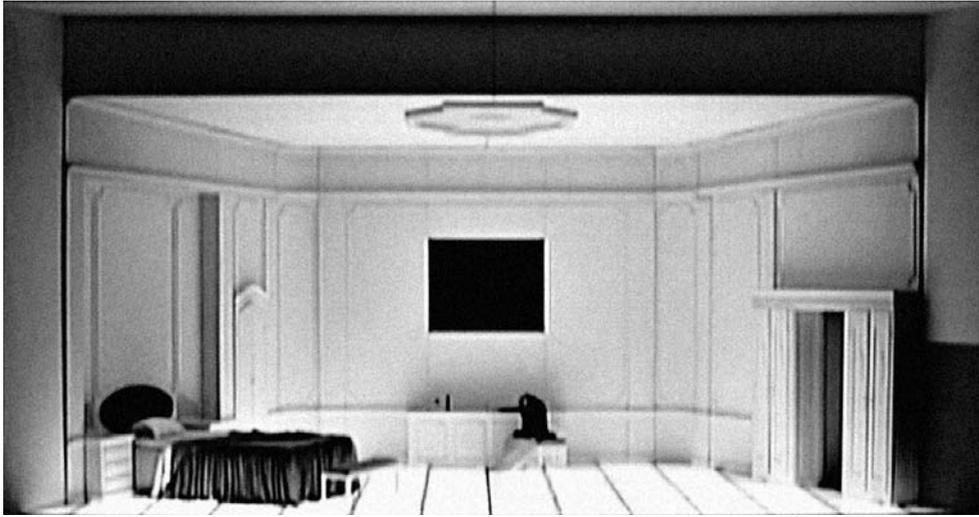


Fig. 20

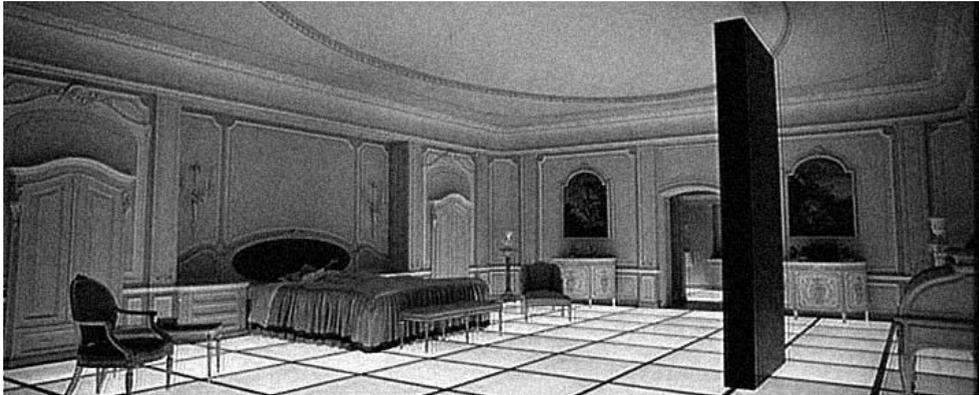


Fig. 21

Riandiamo al film. L'astronauta Bowman, dopo aver incontrato un nuovo monolite nero, è risucchiato in un vortice spaziotemporale vertiginoso. Quando la navicella atterra all'interno di questa camera bianca, i suoi tratti sono quelli di un vecchio. Disteso nel grande letto, attraversa a ritroso le età della vita per ritrovarsi allo stadio di feto. Conclusione enigmatica e aperta quant'altre mai: ritornerà verso la terra, distrutta nel frattempo da una catastrofe nucleare, partirà verso un altro pianeta, un'altra galassia? Nonostante il diluvio di interpretazioni che questa conclusione ha suscitato, e continua a suscitare, tutti son d'accordo sul fatto che vi sia una dimensione di palingenesi, di nuovo inizio dell'essere e della società. Ora, non c'è dubbio che l'ultima scena di *Siegfried* costituisca una palingenesi: il risveglio di Brünnhilde e l'unione

con l'eroe rimettono in marcia la storia del mondo (verso la redenzione). La citazione potrebbe sottolineare appunto questo parallelismo – così come il fatto che Siegfried, arrivando in una dimensione completamente diversa e inattesa, diviene *altro* (in precedenza, l'allestimento di *Wieler/Morabito* lo rappresentava come un emarginato, uno sbandato di periferia dedito allo spinello; anche la vittoria su *Fafner* avveniva in modo piuttosto casuale. Il balordo prende coscienza di sé solo quando giunge in questa dimensione completamente nuova). Ad ogni modo, il ricorso all'intertestualità visiva con uno dei grandi capolavori della storia del cinema permette di evidenziare il senso simbolico profondo di questa scena.

Si sente dire spesso che, se fosse vissuto un secolo dopo, Wagner avrebbe fatto del cinema. Jacques Bourgeois, ad esempio, affermava che «chi volesse analizzare la Tetralogia battuta per battuta per confrontarla con la partitura di un film d'azione [...] si stupirebbe certo nello scoprire che la musica di Wagner è, per così dire, scritta per il cinema» e che «le note di mess'in scena per il finale del *Crepuscolo degli dèi* [...] costituiscono un vero montaggio cinematografico con campi lunghi, primi piani, panoramiche e carrellate molto evidenti». ²⁴ In fondo, persino la categoria della «fantasmagoria» utilizzata da Adorno nella sua lettura dell'opera wagneriana sembra andare in questa direzione. ²⁵ È probabile, tuttavia, che si tratti di un luogo comune, che non tiene conto della centralità e dell'autonomia del linguaggio musicale nella concezione wagneriana (e ciò malgrado il fatto che la dimensione visiva, in effetti, nei suoi drammi sia spesso sollecitata). Certo, il cinema ha spesso rivendicato l'eredità della drammaturgia wagneriana. Ad una visione più attenta, però, questo rapporto pare meno diretto: il cinema non può prendere da Wagner che alcuni spunti tematici o tecnici, e l'opera, viceversa, sarebbe ingenua se sperasse di ricostituire in scena visioni degne della spettacolarità hollywoodiana. Se *Fafner* pretendesse di combattere contro Harry Potter, insomma, sarebbe spacciato prima ancora d'iniziare. È però possibile che lo spettacolo operistico faccia allusione al cinema, suscitando certi meccanismi percettivi legati all'esperienza visiva dello spettatore, ad esempio per risolvere determinate situazioni spettacolari, la cui rappresentazione su scena è particolarmente problematica. In modo sottile ed obliquo, ma efficace, facendo riferimento a certe tipologie di personaggi cinematografici, evocando una rete intertestuale di riferimenti extra-teatrali, la regia operistica può continuare a rendere credibile dei motivi drammatici di difficile declinazione – quali la struttura della fiaba o la dimensione eroica del personaggio – all'orizzonte culturale di uno spettatore del ventunesimo secolo.

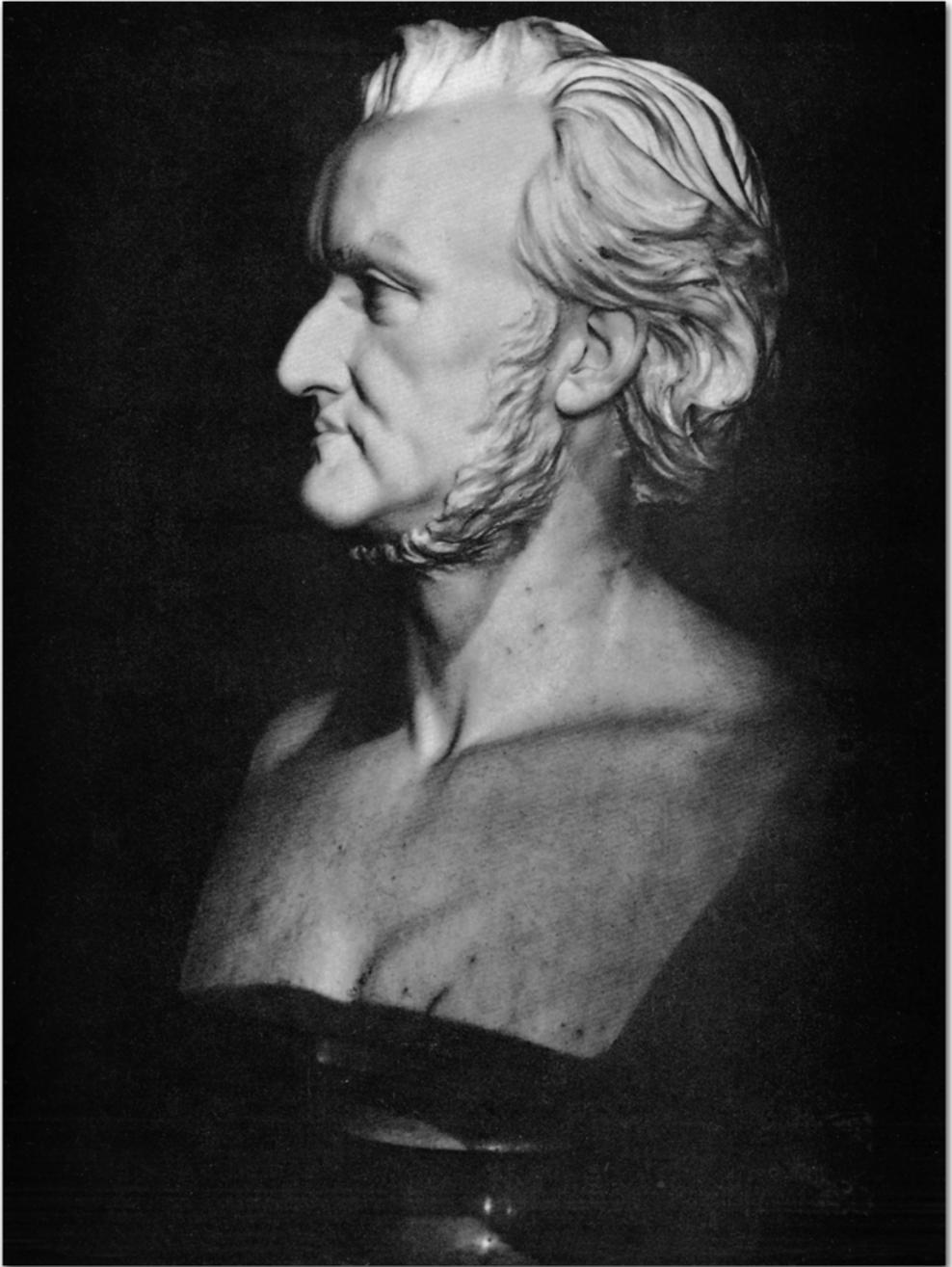
²⁴ BOURGEOIS, *Musique dramatique et cinéma* cit., pp. 25-26.

²⁵ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Versuch über Wagner*, Berlin-Frankfurt, Suhrkamp 1952 (trad. it. in *Wagner. Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1966).

SIEGFRIED

Libretto originale di Richard Wagner
Traduzione italiana di Guido Manacorda

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



Caspar Clemens von Zumbusch (1830-1915), Busto marmoreo di Wagner (1864), Bayreuth, Richard-Wagner-Gedenkstätte.

Siegfried, libretto e guida all'opera

a cura di Riccardo Pecci

Eccoci, per la seconda volta, a mettere tra le mani dei nostri lettori una porzione del libretto dell'*Anello del Nibelungo*. Eppure, parlare *tout court* del 'libretto' del *Ring* è cosa più ingenua di quanto possa sembrare a prima vista. C'è chi ritiene¹ che l'unica forma del testo pubblicabile – separatamente dalle note musicali, s'intende – sia quella fissata da Wagner stesso per la fruizione 'letteraria' nei volumi V-VI delle *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Lavori in prosa e poemi riuniti)*.² Così non faremo: si può facilmente obiettare che, all'epoca della preparazione di questi volumi, la composizione del *Ring* era ancora un *work in progress*, e che scrivendo la musica Wagner continuò ad intervenire – a volte in modo significativo – sui suoi versi. Che utilità può dunque avere, per il frequentatore di un teatro, sfogliare un testo che non corrisponde a quanto viene cantato sul palcoscenico, o che omette molte delle didascalie inserite durante la composizione? Si può allora ricavare il testo del nostro *Siegfried* dalla prima edizione della partitura (1875), che fu sorvegliata dall'autore. Peccato che in questo modo vadano perduti l'assetto grafico e la preziosa ortografia ottocentesca delle *Gesammelte Schriften*, quest'ultima parte integrante della patina arcaizzante che Wagner volle spargere generosamente sulle sue parole. C'è chi, allora, ha tentato una soluzione ibrida, di compromesso: pubblicare così com'è il testo delle *Gesammelte Schriften*, correggendone tuttavia didascalie e testo sulla base delle varianti della partitura.³

Insomma, la cautela è d'obbligo: mentre libretti del *Ring* d'ogni genere continuano a venire venduti e stampati, sulla questione non c'è accordo. La nostra scelta è stata dettata anzitutto dalla traduzione che intendevamo riproporre, e che costituisce un piccolo vanto del wagnerismo italiano: quella realizzata da Guido Manacorda negli anni Trenta del secolo scorso.⁴ Letterariamente pregevole, oltre che fedele, nel *Sieg-*

¹ Si veda ad esempio DIETER BORCHMEYER, *Drama and the World of Richard Wagner*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. x.

² E oggi consultabile, ad esempio, in RICHARD WAGNER, *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Directmedia, 2004 (anche se non nella disposizione grafica decisa da Wagner).

³ *Wagner's «Ring of the Nibelung»: A Companion*, a cura di Stewart Spencer e Barry Millington, London, Thames & Hudson, 1993.

⁴ RICCARDO WAGNER, *Siegfried. Con versione ritmica a fronte*, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni, 1935. 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.

fried osa perfino il recupero del «verso regolare italiano – specie l’endecasillabo e il novenario».⁵ Rispettando la lettera e l’organicità della sua versione, di Manacorda accogliamo pertanto anche il libretto tedesco che gli era servito di base, che il traduttore trasse dal «testo dello spartito musicale adottato dalla regia di Bayreuth (Breitkopf u. Härtels Textbibliothek, n. 520; *Textbuch mit Leitmotiven*) da [lui] leggermente emendato nella grafia e nella punteggiatura».⁶ Siamo intervenuti a nostra volta solo in una manciata di circostanze.

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 già citata prima edizione della partitura d’orchestra;⁷ gli esempi musicali sono nostre riduzioni/trascrizioni della partitura in suoni reali, ovvero riproducono il testo di una diffusa riduzione per canto e pianoforte, edita dalla Peters.⁸ La provenienza dell’esempio è regolarmente indicata attraverso il formato ‘pagina/sistema/numero di battuta’ (o semplicemente ‘pagina /numero di battuta’ quando la pagina non contiene che un sistema; i riferimenti s’intendono alla partitura anche quando gli esempi riproducono il testo della riduzione Peters). Nella guida, infine, facciamo uso di qualche convenzione.⁹

Ed ora è tempo di entrare nella caverna rocciosa di Mime. Buona lettura.

Un tessuto di fiaba: il Vorspiel all’atto I di <i>Siegfried</i>	p. 47
ERSTER AUFZUG / ATTO PRIMO	p. 53
ZWEITER AUFZUG / ATTO SECONDO	p. 90
DRITTER AUFZUG / ATTO TERZO	p. 119
APPENDICI: <i>L’orchestra</i>	p. 147
<i>Le voci</i>	p. 149

⁵ WAGNER, *Siegfried. Con versione ritmica* cit., p. XVII.

⁶ *Ivi*, p. XV.

⁷ Id., *Siegfried*, Mainz, Schott, s.a. [1875] (rist. New York, Dover, 1983). L’edizione critica nei *Sämtliche Werke* è ferma all’atto I (Band 12: Zweiter Tag; *Siegfried* wwv 86C; Teil I: Erster Aufzug, a cura di Klaus Döge, Mainz, Schott, 2006).

⁸ Id., *Siegfried* wwv 86C, Klavierauszug von Felix Mottl, Frankfurt/M, Peters, ©1942.

⁹ In particolare, i *Leitmotive* che compaiono per la prima volta nel *Ring* vengono evidenziati dall’uso del maiuscolo. Nella designazione delle triadi, il nome della nota o il grado armonico in maiuscolo indicano la terza maggiore (ad es., DO = I in Do maggiore = Do-Mi-Sol), in minuscolo la terza minore (ad es., do = i in Do minore = Do-Mib-Sol).

Richard Wagner

SIEGFRIED

Zweiter Tag des Bühnenfestspiels
«Der Ring des Nibelungen»

PERSONEN

SIEGFRIED	Tenor
MIME	Tenor
DER WANDERER (WOTAN)	Baß
ALBERICH	Baß
FAFNER	Baß
ERDA	Alt
BRÜNNHILDE	Sopran

Schauplatz

Erster Aufzug: Eine Felsenhöhle im Walde.

Zweiter Aufzug: Tiefer Wald.

Dritter Aufzug: Wilde gegend am Fuss eines Felsenberges, dann auf dem Gipfel des «Brünnhil-
densteines».

Richard Wagner

SIGFRIDO

Seconda giornata della sagra scenica
«L'anello del Nibelungo»

PERSONEN

SIEGFRIED	Tenore
MIME	Tenore
IL VIANDANTE (WOTAN)	Basso
ALBERICH	Basso
FAFNER	Basso
ERDA	Contralto
BRÜNNHILDE	Soprano

Luogo dell'azione

Atto primo: Una caverna rocciosa nella foresta

Atto secondo: Nel folto della foresta.

Atto terzo: Regione selvaggia ai piedi di una montagna rocciosa; poi sulla vetta del «Sasso di Brünnhilde».

Un tessuto di fiaba: il *Vorspiel* all'atto I di *Siegfried*

Un'immagine cruciale nel *Ring* (evocata nella scena d'apertura dell'atto terzo del nostro *Siegfried*) è quella delle Norne intente a tessere (*weben*) la fune del destino. E uno smisurato «tessuto» (*Gewebe*) è a sua volta il *Ring* – almeno, secondo una metafora che lo stesso Richard Wagner (il Wagner degli scritti teorici) si era compiaciuto di utilizzare per descrivere il suo concetto di *Musikdrama*. Un tessuto che intreccia segni verbali, poetici e drammatici (ossia le parole, i gesti ecc.) e segni musicali (i cosiddetti *Leitmotive*) in una trama indistricabile e a maglie fittissime. Ed è davvero un intreccio denso e aggrovigliato, quello dell'*Anello del Nibelungo*: in esso, il 'qui ed ora' – il presente scenico e musicale – è costantemente annodato al passato e al futuro, in un gioco di rimandi cangiante e mai univoco; un dialogo mai interrotto di musica e dramma, di quanto accade con quanto è accaduto od accadrà, che – ad ogni nuovo allestimento – modifica le prospettive per il nostro occhio ed il nostro orecchio.

Il preludio all'atto I del *Siegfried* esemplifica bene la natura 'aperta' e mutevole di questo incontro. Un'annotazione in margine all'abbozzo preparatorio a *Der junge Siegfried* (*Il giovane Siegfried*)¹ mostra che Wagner aveva immaginato già nel maggio 1851 un «preludio orchestrale» nel quale i suoni dipingessero le «misteriosamente indeterminate, fantasticamente fiabesche riflessioni meditabonde» di Mime. Il contenuto delle riflessioni sarà esplicitato dalle parole di Mime, nel soliloquio che apre l'atto: stando alla formulazione dell'abbozzo, qui il piccolo e curvo nibelungo

rammenta lo scopo dei suoi ambiziosi progetti; Siegfried dovrà uccidere Fafner per lui, conquistando l'anello, da esso custodito, che gli darebbe il potere sull'intera sua stirpe, i Nibelunghi. A questo anello è rivolto il suo sforzo; [...] Mime possiede l'acciaio col quale deve venir forgiata la spada con cui Siegfried dovrebbe abbattere Fafner – ma ora gli è impossibile domare questo acciaio.²

Non c'è che dire: un nano, un anello magico, un drago (Fafner), un eroe e una spada. Gli ingredienti evocati dal primo scorcio del *Siegfried* sono davvero 'fantasticamente

¹ Ovvero il secondo – in ordine di stesura – dei quattro singoli «abbozzi in prosa» (*Prosaentwürfe*) dell'*Anello*, redatti tra il 1848 e il 1852.

² FRANCESCO GALLIA, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi. «Il mito dei Nibelunghi» e abbozzi in prosa per «L'anello del Nibelungo»*, Torino, Fògola, 1996, pp. 133-134.

fiabeschi' – sappiamo bene, d'altronde, quanto la vicenda e la psicologia del campione wagneriano rechino traccia della «storia di uno che se ne andò in cerca della paura», fiaba n. 4 dei *Kinder- und Hausmärchen* di Jacob e Wilhelm Grimm. Sulla scia dell'analisi ottocentesca del barone Hans von Wolzogen,³ tutti i commentatori successivi del preludio si sono appunto messi a caccia dei segni musicali da collegare – uno ad uno – agli elementi di questa 'fiaba', rintracciando ed inventariando così i molti fili di quel «tessuto di temi fondamentali che attraversa, percorre l'intera opera d'arte» della maturità wagneriana (*ein das ganze Kunstwerk durchziehendes Gewebe von Grundthemen*).⁴ Fili tematici, peraltro, tutti già noti dalle pagine del *Rheingold*, la «vigilia» (*Vorabend*) in un atto del *Ring*.

Ecco allora, nelle prime battute del *Vorspiel* (*Mässig bewegt*, «moderatamente mosso» – $\frac{3}{4}$, Si bemolle minore), riemergere nei fagotti il cupo *Leitmotiv* della Macchinazione di Mime, che nel corso del preludio (bb. 4/7 e segg.) verrà eloquentemente messo in rapporto con quel motivo dell'Anello al quale – come dice l'abbozzo – «è rivolto il suo sforzo» (vedi es. 1).

ESEMPIO 1: motivi dell'Anello e della Macchinazione di Mime

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet (Clarinetti) and Bassoon (Fagotti). The time signature is 4/7 and the dynamics are marked 'p' (piano). The top staff, for the Clarinet, is labeled 'l'Anello' and features a melodic line with a slur and two triplets. The bottom staff, for the Bassoon, is labeled 'Macchinazione' and features a lower melodic line with a slur.

Poco oltre (bb. 2/4/1 e segg.), la musica dell'esempio 2 combina tra loro altri tre segni musicali riferibili ai pensieri di Mime, parimenti recuperati dal *Rheingold*: il motivo del Tesoro, oggetto della concupiscenza del nano, che il quartetto delle *Tenor- e Basstuben* srotola lento negli abissi dell'orchestra; sullo sfondo, il motivo ritmato dei Nibelunghi nei violoncelli con sordina, ad evocare il martellante lavoro di fucina necessario per

³ 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?], p. 55 (questa celeberrima guida era stata edita per la prima volta nel 1876, anno della prima rappresentazione del ciclo completo dell'*Anello* al Festspielhaus di Bayreuth). Si può leggere il passo in traduzione italiana (d'epoca): 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, pp. 79-80.

⁴ RICHARD WAGNER, *Über die Anwendung der Musik auf das Drama (Sull'applicazione della musica al dramma)*, in ID., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 16 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, s. a. [1911], X, pp. 176-93: 185, ora in ID., *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Direct Media, 2004, pp. 4995-5023: 5010.

«domare» l'acciaio recalcitrante e forgiare la spada; infine, la stessa condanna di Mime ad uno «sforzo» duro, tenace quanto puntualmente frustrato, effigiata dal lamento semitono Sol \flat -Fa del motivo della Servitù, al corno inglese e viole con sordina.

ESEMPIO 2: combinazione dei motivi del Tesoro, della Servitù e dei Nibelunghi

2/4/1:

The musical score for Example 2 is written in 2/4/1 time and B-flat major. It features five staves:

- Fag. (Bassoon):** Starts with a rest, then plays a half note G \flat (Sol \flat), followed by a half note F (Fa), and a final half note G \flat . Dynamics: *p*.
- Tube ten. e basse (Tenor and Bass):** Plays a melodic line with dynamics *pp*, *p*, *pp*, and *p*. A bracket above the staff labels the first part as "il Tesoro" and the end as "ecc.".
- Timp. (Timpani):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- C. ingl. Vlc. (English Horn and Viola):** Plays a melodic line with dynamics *pizz.* and *arco*. A bracket above the staff labels the section as "Servitù".
- Vcl. Ctb. (Violin and Cello):** Plays a melodic line with dynamics *pp* and *stacc.*. A bracket above the staff labels the section as "i Nibelunghi".

Lo sforzo è tuttavia giustificato agli occhi di Mime dall'obiettivo finale: e l'esaltazione di Mime per il «potere» che otterrebbe «conquistando l'anello» viene urlata dall'orchestra sulle note del motivo del suo Potere (es. 3), nel punto culminante del preludio.

ESEMPIO 3: il motivo del Potere dell'anello

4/3:

The musical score for Example 3 is written in 4/3 time and B-flat major. It features two staves:

- Upper Staff (Right Hand):** Plays a melodic line with dynamics *ff* and *ff*. A bracket above the staff labels the section as "il Potere dell'anello".
- Lower Staff (Left Hand):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *f* and *piii f*.

Nella coda/transizione del preludio, per finire, la tromba bassa incorpora l'ultimo elemento mancante, disegnando sul pedale degli archi e percussionione una sfuggente immagine di quella «spada con cui Siegfried dovrebbe abbattere Fafner» che elude ogni tentativo di Mime (il motivo della Spada dell'es. 4).

ESEMPIO 4: il motivo della Spada

la Spada

The musical score is for the 'la Spada' motif. It is in 5/2/9 time and marked *pp*. The score consists of three staves: Tromba bassa (Bass Trombone), Un piatto (con bacchette per timpani) (Timpani), and Vcl. Ctb. (Violoncello and Contrabbasso). The Tromba bassa staff shows a fragmented melodic line with notes and rests. The Un piatto staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with *tr* (trill) markings. The Vcl. Ctb. staff shows a low, sustained accompaniment with a *pp* marking at the bottom.

L'Anello, la Macchinazione, il Tesoro, la Servitù, i Nibelunghi, il Potere dell'anello, la Spada: questo tipo di ascolto, come si vede, 'polverizza' il preludio in frammenti di poche battute (i *Leitmotive*), mettendoli in corrispondenza con precisi frammenti del libretto. In tal modo, la riflessione di Mime si è letteralmente fatta musica, parola dopo parola.

Eppure questo ascolto 'parcellizzato' non è l'unica via al significato di questo preludio. Distanziando lo sguardo dalla tela musicale, ci si accorge infatti che il corpo centrale del brano è un lembo di tessuto 'strappato' dalla musica della scena quarta del *Rheingold*.⁵ Laddove Alberich, prigioniero di Wotan e Loge, «bacia l'anello e mormora a bassa voce parole in tono di comando» per far portare in superficie ai suoi Nibelunghi il tesoro:

attraverso il crepaccio i Nibelunghi salgono verso l'alto, portando gli oggetti preziosi del tesoro. ALBERICH: «Oh vergogna che i miei servi come servo mi vedano.» Li apostrofa bruscamente: «cumulate tutto in un mucchio laggiù!». I Nibelunghi obbediscono e ammucciano i gioielli. Ad un comando di Alberich, scendono nuovamente nella gola.⁶

Letta in questa chiave, la musica dell'apertura di *Siegfried* mette in rapporto le «riflessioni meditative» di Mime con un episodio decisivo del *Rheingold*, e con i suoi ingredienti drammatici: lo spirito dominatore di Alberich e insieme la sua umiliazione, l'asservimento dei Nibelunghi, e – al centro – la visione progressiva dello splendore del tesoro ora agognato da Mime, impregnato delle lacrime e della muta sofferenza dei suoi trasportatori. Si sarebbe tentati di dar ragione a Curt von Westernhagen, e vedere in questa pagina un'ulteriore prova del desiderio di Wagner che i suoi preludi fossero *ele-*

⁵ Cfr. RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, Mainz, Schott, s.a. [1873] (rist. New York, Dover, 1985), bb. 221/1/6 e segg. Per questa interpretazione, si vedano CURT VON WESTERNHAGEN, *The forging of the «Ring»: Richard Wagner's composition sketches for «Der Ring des Nibelungen»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 133-134 ma soprattutto WARREN DARCY, *Wagner's «Das Rheingold»*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 188 n.

⁶ Così l'abbozzo in prosa di Wagner: GALLIA, *Wagner nell'officina* cit., pp. 85-86.

mentarisch, ovvero focalizzati su *elementi* importanti del dramma a venire, senza quelle fuorvianti ambizioni drammatiche che portano spesso i preludi a sostituirsi al dramma stesso, rendendo quest'ultimo «superfluo» (*überflüssig*):⁷ dopo l'*acqua* che egemonizza il preludio al *Rheingold* e il *vento* che soffia in quello della *Walküre*, ora sarebbe appunto la volta dell'*oro* sofferente – strappato dalle viscere della natura per ordine di Alberich e costretto nelle forme di gioielli – del tesoro custodito da Fafner.

Bene: siamo forse chiamati a scegliere? Sembrerebbe di no: le due diverse, possibili letture del preludio convivono, senza escludersi, conversando 'amabilmente' tra loro. Mirabile viatico alla complessità e alla stratificazione del teatro musicale di Richard Wagner – e di quel *Siegfried* che va ora ad incominciare.

⁷ Così, perlomeno, avrebbe sottolineato Wagner a Cosima nell'ottobre 1878: cfr. RICHARD WAGNER, *Sämtliche Werke*, 30: *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, a cura di Martin Geck ed Egon Voss, Mainz, Schott, 1970, n. 127, p. 36.

TEATRO LA FENICE

LA COMPAGNIA ARTISTICA DEL TEATRO RICCARDO WAGNER

sotto la direzione di

ANGELO NEUMANN

rappre.intera

nella sera di Martedì 17 Aprile 1883, alle ore 8 ½

SIEGFRIED

SIFFREDO

Seconda parte della Trilogia **L'anello del Nibelunge** di R. WAGNER

I N T R E A T T I

Siegfried	GEORG UNGER	Fafner	ROBERT BIBERTI
Mime	JULIUS LIEBAN	Brunnhilde	REICHER-KINDERMANN
Il viandante (Wotan).	HANS THOMASCZEK	La voce dell'uccello del bosco.	THERESE MILAR
Alberich	FRANZ PISCHEK		

L'azione ha luogo nel I. atto: l'averna scossa in un bosco - II. atto: nel fondo di un bosco presso la Grotta di Fafner - III. atto: luogo selvaggio appiedi di una roccia e poi sulla cima del Sasso di Brunnhilde.

Fra un atto e l'altro 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. Lütkenayer** - Ispettore al macchinismo **M. A. Schick**
Ispettore per la parte pirotecnica e per gli apparecchi a vapore **A. Grebe**

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.

Mercoledì 18 corr. **GÖTTERDÄMMERUNG** (Crepuscolo degli Dei)

Locandina per il *Siegfried* al Teatro La Fenice, 1883. L'impresario Angelo Neumann (1838-1910) portò in quell'anno a Venezia l'intero *Ring* (prima rappresentazione italiana). Nel *Siegfried* cantavano: Georg Unger (Siegfried), Julius Lieban (Mime), Hans Thomasczek (Wanderer), Franz Pischek (Alberich), Robert Biberti (Fafner), Rose Bleiter (Erda), Hedwig Reicher Kindermann (Brunnhilde), Therese Milar (Waldvogel). Il direttore d'orchestra Anton Seidl (1850-1998) diresse le prime rappresentazioni americane dei *Maestri cantori*, del *Tristano*, del *Sigfrido*, del *Crepuscolo degli dei* e dell'*Oro del Reno*. Archivio storico del Teatro La Fenice.

ERSTER AUFZUG

ATTO PRIMO

VORSPIEL UND ERSTE SZENE

Wald. Den Vordergrund bildet ein Teil einer Felsenhöhle, die sich links tiefer nach innen zieht, nach rechts aber gegen drei Viertel der Bühne einnimmt. Zwei natürlich gebildete Eingänge stehen dem Walde zu offen: der eine nach rechts, unmittelbar im Hintergrunde, der andere, breitere, ebenda seitwärts. An der Hinterwand, nach links zu, steht ein grosser Schmiedeherd, aus Felsstücken natürlich geformt; künstlich ist nur der grosse Blasebalg: die rohe Esse geht – ebenfalls natürlich – durch das Felsendach hinauf. Ein sehr grosser Amboss und andre Schmiedegerätschaften.

MIME (*sitzt, als der Vorhang nach einem kurzen Orchestervorspiel aufgeht, am Ambosse und hämmert mit wachsender Unruhe an einem Schwerte: endlich hält er unmutig ein*)

Zwangvolle Plage!¹

Müh' ohne Zweck!

Das beste Schwert,
das je ich geschweisst,
in der Riesen Fäusten
hielte es fest;

doch dem ich's geschmiedet,
der schmählige Knabe,

er knickt und schmeisst es entzwei,
als schüf' ich Kindergeschmeid! –

(*Mime wirft das Schwert unmutig auf den Amboss, stemmt die Arme ein und blickt sinnend zu Boden*)

Es gibt ein Schwert,
das er nicht zerschwänge:

Notungs Trümmer
zertrotzt' er mir nicht,
könnt' ich die starken
Stücken schweissen,

PRELUDIO E SCENA PRIMA

Foresta. Sul davanti, parte di una caverna rocciosa che si sprofonda a sinistra verso l'interno, ma, verso destra, occupa circa tre quarti del palcoscenico. Due ingressi naturali stanno aperti verso la foresta. L'uno, verso destra, direttamente nel fondo; l'altro, più vasto, dalla medesima parte, di lato. Alla parete posteriore, verso sinistra, una grossa fucina da fabbro formata naturalmente da blocchi di roccia. D'artificiale, non c'è che il gran mantice. La grezza cappa della fucina – anch'essa naturale – sbocca verso l'alto attraverso la volta rocciosa. Una grandissima incudine e altri utensili da fabbro.

MIME (*nel momento in cui, dopo un breve preludio dell'orchestra, s'alza il sipario, sta seduto all'incudine e martella una spada con crescente inquietudine. Alla fine, s'arresta stizzito*)

Tormento forzato!

Fatica senza mèta!

La spada migliore,
che mai abbia temprato,
nel pugno dei giganti
resterebbe calda;

invece, colui per il quale l'ho foggiate,
quel terribile ragazzo,

spezzata in due la scaglierà,
come facessi balocchi per bambini.

(*Mime getta stizzito la spada sull'incudine e, le braccia sui fianchi, guarda a terra pensoso*)

C'è una spada,
ch'ei non frangerebbe al vibrare:
di Notung i resti
non mi spezzerebbe a dispetto,
s'io potessi quei forti
frammenti temprare,

¹ La scena 1 si apre all'insegna della totale continuità (tematica e tonale) con il preludio: come abbiamo anticipato, è qui infatti che le parole di Mime danno corpo alle «misteriosamente indeterminate, fantasticamente fiabesche riflessioni meditative» rappresentate dal *Vorspiel*. Il monologo del nano continua pertanto a gravitare attorno al *Si bemolle minore* (la tonalità specificamente legata ai nibelunghi da Wagner) e ad insistere nel $\frac{3}{4}$, snodandosi sui familiari motivi dell'Anello, della Macchinazione, della Servitù, dei Nibelunghi, della Spada (← preludio, ess. 1, 2 e 4). In un atto che (come vedremo) trabocca di autentiche forme di *Lied*, il monologo ostenta a sua volta una architettura in qualche modo in sé conclusa, con un *da capo* marcato sia dal testo (con il ritorno conclusivo dei versi «Tormento forzato! / Fatica senza mèta!» ecc.) che dalla musica; tanto da permetterci di trattare la pagina come una sorta di quasi-*Lied* di Mime 'dell'impotenza a forgiare la spada'. Ce ne ricorderemo in chiusa d'atto.

die meine Kunst
 nicht zu kitten weiss!
 Könnt' ich's dem Kühnen schmieden,
 meiner Schmach erlangt' ich da Lohn! –
*(Er sinkt tiefer zurück und neigt sinnend das Haupt)*²
 Fafner, der wilde Wurm,
 lagert im finstren Wald;
 mit des furchtbaren Leibes Wucht
 der Niblungen Hort
 hütet er dort.
 Siegfrieds kindischer Kraft
 erläge wohl Fafners Leib:
 des Niblungen Ring
 erränge er mir.
 Nur ein Schwert taugt zu der Tat;
 nur Notung nützt meinem Neid,
 wenn Siegfried sehrend ihn schwingt: –
 und ich kann's nicht schweissen,
 Notung, das Schwert! –
*(Er hat das Schwert wieder zurechtgelegt und häm-
 mert in höchstem Unmut daran weiter)*
 Zwangvolle Plage!
 Müh' ohne Zweck!
 Das beste Schwert,
 das je ich geschweisst,
 nie taugt es je
 zu der einzigen Tat!

cui la mia arte
 non sa saldare!
 Se potessi a quel fiero foggjarla,
 alla mia infamia otterrei ricompensa!
*(Abbattendosi maggiormente all'indietro e curvan-
 do il capo pensoso)*
 Fafner, il drago selvaggio,
 in fosca foresta s'adagia;
 con mole tremenda di corpo
 dei Nibelunghi il tesoro
 ei colà custodisce.
 Alla forza fanciulla di Siegfried
 il corpo di Fafner ben soccomberebbe;
 del Nibelungo l'anello
 ei mi conquisterebbe.
 Giova alla gesta solo una spada;
 giova Notung soltanto al mio livore,
 pur che Siegfried l'impugni a ferire: –
 ma io non la posso saldare
 Notung, la spada! –
*(Ha rimesso la spada nuovamente al punto e, al col-
 mo della stizza, continua a martellarla)*
 Tormento forzato!
 Fatica senza mèta!
 La spada migliore,
 che mai abbia temprata,
 giammai non gioverà
 a quell'unica gesta!

² Unica integrazione di rilievo di Mime al repertorio tematico dal sapore fiabesco del preludio, è il *Leitmotiv* associato – sempre nel *Rheingold* – alla forma di drago (es. 5), che finora mancava all'appello e che qui allude ovviamente alla mole di Fafner, «drago selvaggio» custode del tesoro. Viene scavato in *pianissimo* ai limiti inferiori dell'orchestra dalle due 'tube wagneriane' basse e dalla tuba contrabbassa:

ESEMPIO 5: ricomparsa del motivo del Drago

il Drago

9/17: ecc.

Tuba basse
 Tuba contrabbassa

pp

È facile osservare che questo motivo del *custode* tende a confondersi con quello del *custodito* (il tesoro): già nel *Rheingold* il *Leitmotiv* del Drago suonava infatti modellato sul Tesoro (← preludio, es. 2) per incedere, registro, timbro e struttura intervallare. Parentela che ben si presta qui a simboleggiare la passività di Fafner e la totale identificazione con la sua preda, cui è soggiogato dalla maledizione dell'anello («il drago giace da tempi antichissimi in inerte fertilità sopra il tesoro»), aveva appuntato Wagner ne *Il mito dei nibelunghi*, l'*Abbozzo per un dramma* del 1848).

Ich tappe und hämmere nur,
weil der Knabe es heischt:
er knickt und schmeisst es entzwei,
und schmäht doch, schmied' ich ihm nicht!
(*Er lässt den Hammer fallen*)

(*Siegfried, in wilder Waldkleidung, mit einem silbernen Horn an einer Kette, kommt mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein; er hat einen grossen Bären mit einer Bastseile gezäumt und treibt diesen mit lustigem Übermute gegen Mime an*)³

SIEGFRIED

Hoiho! Hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
Friss ihn! Friss ihn,
Den Fratzenschmied!
(*Er lacht unbändig*)

(*Mime entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd; Siegfried treibt ihm den Bären überall nach*)

MIME

Fort mit dem Tier!
Was taugt mir der Bär?

M'arrabatto, martello soltanto,
perché quel ragazzo l'esige:
spezzata in due egli la scaglierà,
eppure m'offende, s'io per lui non fucino!
(*Lascia cadere il martello*)

(*Siegfried in selvaggio vestimento silvestre, un corno d'argento appeso ad una catena, entra con impeto improvviso, uscendo dal bosco. Ha costretto al guinzaglio d'una corda di corteccia un grand'orso e lo aizza con buffa baldanza contro Mime*)

SIEGFRIED

Hoiho! Hoiho!
Azzannalo! Azzannalo!
Divoralo! Divoralo,
codesto fabbro di frottole!
(*Ride sfrenatamente*)

(*A Mime cade la spada dalla paura e si rifugia dietro la fucina. Siegfried gli aizza dappertutto l'orso alle calcagna*)

MIME

Via codesta bestia!
A che mi serve l'orso?

³ Il Si bemolle minore della stizza e della frustrazione di Mime viene infine travolto dal Sol maggiore del motivo del corno d'argento fucinato dal nano per Siegfried (prescritto *rasch*, «affrettato»):

ESEMPIO 6: IL CORNO DI SIEGFRIED

13/1/6:

The musical score for 'IL CORNO DI SIEGFRIED' is presented in four staves. The top staff is for T. basse (Bass) and T. crb. (Cello/Double Bass), showing a melodic line with a fermata. The second staff is for SIEGF., showing a vocal line with the lyrics 'Hoi - ho!'. The third and fourth staves are for Viol. + Vcl. (Violins and Violas) and Ctb. (Cello/Double Bass), showing a rhythmic accompaniment with a 'p' dynamic marking. A box labeled 'IL CORNO DI SIEGFRIED' highlights the horn part in the violin/viola staff.

Sono gli archi ad introdurre qui il profilo impetuoso ed estroverso in $\frac{6}{8}$ del CORNO DI SIEGFRIED; il ragazzo (ancora fuori scena) sovrappone il suo grido («Hoiho! Hoiho!») alla corsa degli strumenti, poi raddoppiandola in una risata senza freni che lo conduce fino ad un Do₂ accentato. Il motivo domina questa pagina iniziale del confronto di Siegfried e Mime (e prestissimo lo udremo nel timbro che gli è proprio, quello del corno, a b. 16/2/4: «questo io domandai con quel mio suono!»). Esso cattura perfettamente lo spirito *naïf* del ragazzo ed il suo rapporto ingenuo, spontaneo con la Natura: una squillante antitesi sonora dei rovellati e dei tetri pensieri di Mime, che hanno tinto di scuro la partitura fino a questo ingresso.

SIEGFRIED

Zu zwei komm' ich,
dich besser zu zwicken:
Brauner! Frag' nach dem Schwert!

MIME

He! Lass das Wild!
Dort liegt die Waffe:
fertig fegt' ich sie heut'.

SIEGFRIED

So fährst du heute noch heil!
(Er löst dem Bären den Zaum und gibt ihm damit einen Schlag auf den Rücken)
Lauf', Brauner!
Dich brauch' ich nicht mehr!
(Der Bär läuft in den Wald zurück)

MIME *(kommt zitternd hinter dem Herde hervor)*

Wohl leid' ich's gern,
erlegst du Bären:
was bringst du lebend
die braunen heim?

SIEGFRIED *(setzt sich, um sich vom Lachen zu erholen)*

Nach bessrem Gesellen sucht' ich,
als daheim mir einer sitzt;
im tiefen Walde mein Horn
liess ich hallend da ertönen:
ob sich froh mir gesellte
ein guter Freund?

Das frug ich mit dem Getön!
Aus dem Busche kam ein Bär,
der hörte mir brummend zu;
er gefiel mir besser als du,
doch bessre fänd' ich wohl noch!

Mit dem zähen Baste
zäumt' ich ihn da,
dich, Schelm, nach dem Schwerte zu fragen.
(Er springt auf und geht auf den Amboss zu)

MIME *(nimmt das Schwert auf, um es Siegfried zu reichen)*

Ich schuf die Waffe scharf,
ihrer Schneide wirst du dich freun.

(Er hält das Schwert ängstlich in der Hand fest, das Siegfried ihm heftig entwindet)

SIEGFRIED

Was frommt seine helle Schneide,
ist der Stahl nicht hart und fest!

SIEGFRIED

Vengo accompagnato
per pizzicarti meglio.
Bruno! Domanda della spada!

MIME

Ehi! Lascia codesto selvatico!
Laggiù sta l'arma:
oggi l'ho finita e forbita.

SIEGFRIED

Così per oggi salvi ancora la pelle!
(Scioglie il guinzaglio all'orso e gli dà con quello un picchio sul groppone)
Corri, Bruno!
Non ho più bisogno di te!
(L'orso rientra di corsa nella foresta)

MIME *(uscendo tremante da dietro alla fucina)*

Volentieri sopporto
che tu ammazzi gli orsi:
perché vivi li porti
codesti bruni, in casa?

SIEGFRIED *(si mette a sedere per rimettersi dal ridere)*

Mi son cercato un compagno migliore,
che non quel solo che mi siede in casa;
nel folto della selva il mio corno
a grand'eco lo feci risuonare:
chi sa, se lieto m'accompagnerebbe
un buon amico?

Questo io domandai con quel mio suono!
Ed ecco dalla macchia un orso uscire
ed ascoltarmi ringhiando.
Meglio di te mi piacque,
ma di migliori ancor ne troverei.

Con la tenace corteccia
lo strinsi allora al guinzaglio,
per chiederti, fufante, della spada.
(Balza in piedi e va verso l'incudine)

MIME *(raccoglie la spada per porgerla a Siegfried)*

Tagliante l'arma io t'ho temprata,
del suo filo tu sarai contento.
(Angosciato tiene stretta in mano la spada che Siegfried gli strappa con violenza)

SIEGFRIED

Che importa il suo filo lucente,
se l'acciaio non è duro né saldo?

(Das Schwert mit der Hand prüfend)⁴

Hei! Was ist das
für müss'ger Tand!
Den schwachen Stift
nennst du ein Schwert?

(Er zerschlägt es auf dem Amboss, dass die Stücken
ringsum fliegen; Mime weicht erschrocken aus)

Da hast du die Stücken,⁵
schändlicher Stümper:
hätt' ich am Schädel
dir sie zerschlagen! –
Soll mich der Prahler
länger noch prellen?
Schwatz mir von Riesen
und rüstigen Kämpfen,
von kühnen Taten
und tüchtiger Wehr;
will Waffen mir schmieden,
Schwerte schaffen;
rühmt seine Kunst,
als könnt' er was Rechts:

(Saggiando con la mano la spada)

Olà, che è mai questo
inutile aggeggio?
Questo fragile puntale
tu chiami spada?

(Battendola sull'incudine la spezza in modo che le
schegge volano tutto all'intorno. Mime retrocede
spaventato)

Eccoti le schegge
scandaloso sciattone:
così contro il tuo cervello
te le avessi spezzate! –
Deve il fanfarone
infinochiarmi ancora per un pezzo?
Mi chiacchiera di giganti,
e di dure tenzoni,
di audaci imprese,
e di fiere difese,
vuole armi foggiarmi
e spade fabbricarmi;
vanta la sua arte,
come se potesse alcun che di buono:

⁴ Un breve «accelerando impetuosamente» (*heftig beschleunigend*), sempre basato sulla manipolazione del motivo del Corno, prepara il contatto tra la mano di Siegfried e la spada strappata a Mime. Ed è un momento cruciale: dopo un paio di battute – cariche d'aspettazione – di *tremolo* in ottava degli archi, i corni e la tromba bassa reintonano l'*incipit* di un tema che aveva illuminato la scena prima dell'ultimo atto di *Walküre* (es. 7).

ESEMPIO 7: ritorno del motivo di Siegfried

Lo continueremo a designare come *Leitmotiv* di Siegfried: su questo canto degli ottoni, in tonalità minore e di piglio eroico, Brünnhilde aveva appunto annunciato a Sieglinde il concepimento del figlio di Siegmund («il più nobile eroe del mondo / tu nutri, o donna, / nel protettore tuo grembo!...»). Ed è come se, afferrando l'impugnatura dell'arma, l'incosciente Siegfried entrasse in contatto con la sua stirpe di velsungo, e con quel destino di eroismo tragico che la segna di generazione in generazione.

⁵ Entriamo nel vivo del lungo confronto/scontro tra Mime e Siegfried. E, come sulla scena, anche nella musica si fronteggiano d'ora in avanti due figure diametralmente opposte, che articolano a proprio modo la comune battuta di $\frac{3}{8}$. La prima è irata ed irruente quanto lo è Siegfried: una triade minore che 'esplode' in *forte* nei fiati, seguita da una cascata torrenziale di intervalli di quarta degli archi *molto staccati* (ossia il motivo de LA COLLERA DI SIEGFRIED).

nehm' ich zur Hand nun,
was er gehämmert,
mit einem Griff
zergreif' ich den Quark! –
Wär' mir nicht schier
zu schäbig der Wicht,
ich zerschmiedet' ihn selbst
mit seinem Geschmeid,
den alten albernen Alp!
Des Ärgers dann hätt' ich ein End!
(Siegfried wirft sich wütend auf eine Steinbank zur Seite rechts. Mime ist ihm immer vorsichtig ausgewichen)

MIME

Nun tobst du wieder wie toll:
dein Undank, traun, ist arg.
Mach' ich dem bösen Buben
nicht alles gleich zu best,
was ich ihm Gutes schuf,
vergisst er gar zu schnell!
Willst du denn nie gedenken,
was ich dich lehrt' vom Danke?
Dem sollst du willig gehorchen,
der je sich wohl dir erwies.

(Siegfried wendet sich unmutig um, mit dem Gesicht nach der Wand, so dass er Mime den Rücken kehrt)

Das willst du wieder nicht hören!
(Er steht verlegen; dann geht er in die Küche am Herd)

e se ora prendo in mano
quel che ha martellato,
d'un sol piglio,
afferro la frusaglia e gliela spezzo! –
Se per poco non m'apparisse
troppo meschino il miserabile,
lui stesso a pezzi lo fucinerei
col suo ferraccio,
il vecchio goffo elfe!
Avrebbe allora una fine il mio furore!
(Siegfried si getta furente su di una panca di sasso che gli sta accanto sulla destra, Mime si mantiene sempre prudentemente a rispettosa distanza)

MIME

Ora di nuovo infurii come un folle:
affé, che trista è la tua ingratitudine!
Se non faccio al ragazzaccio
subito ogni cosa per il meglio,
quel che di bene io gli ho procurato
dimentica davvero troppo presto!
Non mai tu dunque ti vuoi ricordare,
quel che t'insegnai sull'esser grati?
Volentieri devi a colui obbedire
che sempre buono a te s'è dimostrato.

(Siegfried indispettito torce il viso verso la parete in modo da volgere a Mime le spalle)

Di nuovo questo non lo vuoi sentire!
(S'arresta imbarazzato, poi se ne va in cucina presso il fuoco)

segue nota 5

ESEMPIO 8: LA COLLERA DI SIEGFRIED

LA COLLERA DI SIEGFRIED

La seconda ritrae invece i modi prudenti e insinuanti di Mime, e consiste in una riscrittura sommessata e rallentata, in ritmo di sole crome, del motivo della fucina dei Nibelunghi (← preludio, es. 2): la pulsazione | $\underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}}$ | si semplifica in | $\underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}}$ |. In questa nuova situazione, con la sua accentuata insistenza ritmico-melodica, il motivo sembra alludere al martellante lavoro psicologico compiuto da Mime su Siegfried per accattivarselo.

Doch speisen magst du wohl?
 Vom Spiesse bring' ich den Braten:
 versuchtest du gern den Sud?
 Für dich sott ich ihn gar.
 (Er bietet Siegfried Speise hin; dieser, ohne sich um-
 zuwenden, schmeisst ihm Topf und Braten aus der
 Hand)

SIEGFRIED

Braten briet ich mir selbst:
 deinen Sudel sauf' allein!

MIME (*stelt sich empfindlich. – Mit kläglich krei-
 schender Stimme*)

Das ist nun der Liebe
 schlimmer Lohn!
 Das der Sorgen
 schmähhlicher Sold! –
 Als zullendes Kind⁶
 zog ich dich auf,
 wärmte mit Kleiden
 den kleinen Wurm:
 Speise und Trank
 trug ich dir zu,
 hütete dich
 wie die eigne Haut.
 Und wie du erwuchsest,
 wartet' ich dein;
 dein Lager schuf ich,
 dass leicht du schliefst.
 Dir schmiedet' ich Tand
 und ein tönend Horn;
 dich zu erfreuen,
 müht' ich mich froh:
 mit klugem Rate
 riet ich dir klug,
 mit lichtem Wissen

Però ti piacerà bere e mangiare?
 Dallo spiede ti porto l'arrosto:
 la broda assaggeresti volentieri?
 Proprio per te l'ho cucinata.
 (Offre a Siegfried la vivanda. Egli, senza voltarsi, gli
 scaraventa via di mano pignatta e arrosto)

SIEGFRIED

L'arrosto l'ho arrostito io a me stesso:
 la tua brodaglia, ingòzzala da solo!

MIME (*prendendo l'aria offesa, con voce stridula e la-
 mentosa*)

Ecco, dunque, dell'amore
 l'amaro compenso!
 Ecco delle pene
 l'obbrobriosa paga! –
 Bambino lattante
 io t'allevai,
 con panni ti scaldai
 piccolo drago:
 vivanda e bevanda
 io ti portai;
 e ti guardai
 come mia propria pelle.
 E come tu crescevi,
 di te io mi curavo,
 il tuo giaciglio assettavo,
 perché dolce vi dormissi.
 Ti fucinai balocchi
 e un risonante corno:
 per farti gioioso,
 m'affaticai con gioia;
 con scaltro consiglio
 scaltro ti consigliai,
 con luminoso sapere

⁶ La strategia insinuante di Mime si amplifica in un vero e proprio *Lied*, una canzone intonata dal nano «con voce stridula e lamentosa». La «vecchia cantilena [*Starenlied*]» di Mime (come la bollerà stizzito Siegfried) è una canzone melliflua in $\frac{3}{4}$ impiantata in Fa minore, rivolta al marmocchio di un tempo. Con le sue note, Mime – come Kundry farà con Parsifal nell'ultimo dramma wagneriano – cerca di «far vibrare le corde più delicate dei suoi sentimenti toccando [...] i suoi ricordi d'infanzia» (così si legge nell'abbozzo in prosa del *Parsifal* del 1865). Una canzone, s'intende, in senso pieno: secondo una testimonianza epistolare dello stesso Wagner, Mime qui *canta* davvero. E, un poco come nel caso di Kundry, anche lo *Starenlied* di Mime suona come una specie di 'ninnananna' cullante ed ipnotica (in essa non cessa mai di risuonare la variante per crome del motivo dei Nibelunghi: ← nota 5). Senza addentrarci in un dibattito tuttora molto vivace, è peraltro quasi impossibile negare allo *Starenlied* – e alla parte di Mime in generale – l'intenzione di una caricatura antisemita: se nei versi si può ravvisare una parodia del «mercanteggiamento 'ebraico' dei sentimenti» (Nattiez), gli inciampi sgraziati della melodia prenderebbe-
 ro infatti di mira lo «stridore» del canto sinagogale.

lehrt' ich dich Witz.
Sitz' ich daheim
in Fleiss und Schweiss,
nach Herzenslust
schweifst du umher:
für dich nur in Plage,
in Pein nur für dich
verzehr' ich mich alter,
armer Zwerg!

(Schluchzend)

Und aller Lasten
ist das nun mein Lohn,
dass der hastige Knabe
mich quält und hasst!

(Schluchzend)

(Siegfried hat sich wieder umgewendet und ruhig in Mimes Blick geforscht. Mime begegnet Siegfrieds Blick und sucht den seinigen scheu zu bergen)

SIEGFRIED

Vieles lehrtest du, Mime,
und manches lern' ich von dir;
doch was du am liebsten mich lehrtest,
zu lernen gelang mir nie:
wie ich dich leiden könnt'. –
Trägst du mir Trank
und Speise herbei, –
der Ekel speist mich allein;
schaffst du ein leichtes
Lager zum Schlaf, –
der Schlummer wird mir da schwer;
willst du mich weisen,
witzig zu sein, –
gern bleib' ich taub und dumm.

Seh' ich dir erst
mit den Augen zu,
zu übel erkenn' ich,
was alles du tust:
seh' ich dich stehn,
gangeln und gehn,
knicken und nicken,
mit den Augen zwicken:
beim Genick möcht' ich
den Nicker packen,
den Garaus geben
dem garst'gen Zwickel! –
So lern' ich, Mime, dich leiden.

senso arguto t'appresi.
Seggo io in casa
in assiduo sudore,
tu, ad estro del tuo cuore,
te ne vai girovagando:
per te solo in patimento,
in pena solo per te,
io mi consumo, vecchio
povero nano!

(Singhiozzando)

E di tutti i miei pesi
ora è questo il mio compenso:
che il fanciullo furioso
m'odia e mi tormenta!

(Singhiozzando)

(Siegfried si è nuovamente voltato e ha scrutato tranquillamente nello sguardo di Mime. Mime, incontrando lo sguardo di Siegfried, cerca, intimidito, di nascondere il suo)

SIEGFRIED

Molto m'insegnasti, o Mime,
ed alcun che da te ho io imparato:
ma quel che con piacer più m'insegnasti,
a me non riuscì mai d'imparare:
come io ti potessi sopportare. –
Se bevanda mi porgi,
e vivanda,
schifo soltanto è quel che m'alimenta;
disponi tu un soffice
giaciglio pel sonno –
torpido lì mi diventa il sopore;
vuoi insegnarmi
l'essere arguto –
volentieri rimango sordo e sciocco.
S'io ti guardo appena
cogli occhi,
troppo riconosco odioso
tutto quel che tu fai.
Se ti vedo stare,
dondolare, andare,
dinoccolato del capo accennare,
e d'occhi strizzare:
per la cuticagna vorrei
il coboldo afferrare,
e lo strizzone dare di grazia
al laido ammiccatore! –
Così, o Mime, imparerei a soffrirti.

Bist du nun weise,
so hilf mir wissen,
worüber umsonst ich sann:
in den Wald lauf' ich,
dich zu verlassen, –
wie kommt das, kehr ich zurück?

Alle Tiere sind
mir teurer als du:
Baum und Vogel,
die Fische im Bach,
lieber mag ich sie
leiden als dich:
wie kommt das nun, kehr' ich zurück?
Bist du klug, so tu mir's kund.

MIME (*setzt sich in einiger Entfernung ihm traulich gegenüber*)⁷

Mein Kind, das lehrt dich kennen,
wie lieb ich am Herzen dir lieg'.

SIEGFRIED (*lachend*)

Ich kann dich ja nicht leiden, –
vergiss das nicht so leicht!

Ora, se tu sei saggio,
aiutami a sapere
cosa che invano ho meditato:
fuggo nella foresta
per lasciarti, –
come capita, dunque, ch'io me ne ritorni?

Tutte le bestie sono
a me più care di te:
pianta e uccello
i pesci nel ruscello,
io li posso meglio
di te soffrire:
come càpita, dunque, ch'io me ne ritorni?
Se tu sei scaltro, spiegamelo!

MIME (*gli si mette a sedere di faccia, ad una certa distanza, familiarmente*)

Bimbo mio, questo t'insegna a riconoscere
come caro io ti stia nel cuore.

SIEGFRIED (*ridendo*)

Ma io non ti posso soffrire, –
non lo scordare tanto facilmente!

⁷ Dopo la tetraggine della musica 'nibelungica', l'irruenza di quella di Siegfried e la falsità di Mime ecco un tasto decisamente nuovo: Mime sta per toccare strumentalmente il tema 'del cuore', e i violoncelli divisi iniziano a sviluppare *piano* un motivo lirico ed espressivo, che raccoglierà le ansie di Siegfried sulle sue origini e sul fenomeno dell'amore tra le creature (padri, madri, figli); un mistero dal quale si sente finora escluso. L'urgenza del desiderio di Siegfried fa riemergere appunto una forza – l'amore – che nel *Ring* è costantemente soffocata e repressa, e che proprio i suoi genitori avevano fatto sbocciare in *Walküre*, l.1. Non è un caso che questo nuovo *Leitmotiv* della BRAMA D'AMORE DI SIEGFRIED suoni così imparentato con il Tema d'amore per eccellenza del *Ring*, quello di Siegmund e Sieglinde, come dimostra la forma dell'es. 9:

ESEMPIO 9: LA BRAMA D'AMORE DI SIEGFRIED e il segmento *a* del Tema d'amore di Siegmund e Sieglinde

Parentela fondata, innanzitutto, sul timbro: il canto dei sei violoncelli sulle armonie degli altri archi gravi divisi dell'es. 9 replica (variandola) la strumentazione originaria del Tema di Siegmund e Sieglinde (un violoncello solo

MIME (*fährt zurück und setzt sich wieder abseits, Siegfried gegenüber*)

Des ist deine Wildheit schuld,
die du Böser bänd'gen sollst. –
Jammernd verlangen Junge
nach ihrer Alten Nest;
Liebe ist das Verlangen;
so lechzest du auch nach mir,
so liebst du auch deinen Mime –
so musst du ihn lieben!
Was dem Vögelein ist der Vogel,
wenn er im Nest es nährt
eh' das flügge mag fliegen:
das ist dir kind'schem Spross
der kundig sorgende Mime –
das muss er dir sein!

SIEGFRIED

Ei, Mime, bist du so witzig,
so lass mich eines noch wissen! –
Es sangen die Vögelein
so selig im Lenz,
das eine lockte das andre:
du sagtest selbst,
da ich's wissen wollt' –
das wären Männchen und Weibchen.
Sie kosten so lieblich,
und liessen sich nicht;
sie bauten ein Nest
und brüteten drin:
da flatterte junges
Geflügel auf,
und beide pflügten der Brut. –
So ruhten im Busch
auch Rehe gepaart,
selbst wilde Füchse und Wölfe:
Nahrung brachte
zum Neste das Männchen,
das Weibchen säugte die Welpen.
Da lernt' ich wohl,
was Liebe sei:

MIME (*arretra e si mette a sedere nuovamente in disparte, di faccia a Siegfried*)

N'è colpa il tuo costume selvatico,
che tu, cattivo, devi frenare. –
Desiano tristi i giovani
verso il nido dei lor vecchi;
amore è quel desio:
così anche tu verso me aneli,
così anche tu ami il tuo Mime, –
così tu devi amarlo!
Quel che l'uccello è per l'uccellino,
quando lo nutre nel nido,
prima che il piccolo si provi a volare:
tale per te, infantile virgulto,
coltivatore accorto è Mime, –
tale per te dev'essere!

SIEGFRIED

Su via, Mime, poiché sei sì saggio,
fammi una cosa sola ancor sapere! –
Cantavano i piccoli uccelli
così felici a primavera,
e l'un l'altro allettava:
dicesti tu stesso,
quando lo volli sapere –
ch'eran maschio e femmina.
Si vezzeggiavan sì teneri,
e non si lasciavano;
facevano il nido
vi covavan dentro:
ed ecco i piccoli alati
a batter d'ali,
e la coppia curar la nidiata. –
Così posavan nella macchia
i caprioli accoppiati,
le stesse volpi selvagge e i lupi:
nutrimento portava
al nido il maschietto
e la femminella i cuccioli allattava.
Allora bene io appresi
quel che sia l'amore:

segue nota 7

sugli altri violoncelli divisi e due contrabbassi). Ma anche il profilo della melodia è eloquente: il segmento indicato come *a* nell'es. 9 cita infatti da vicino il Tema di Siegmund e Sieglinde. In questo duplice modo, la musica comincia a rispondere anche alla domanda che Siegfried non cessa di porre al nano, ricevendone solo risposte reticenti («Da te io debbo una buona volta sapere / chi sia mio padre e chi mia madre!»).

der Mutter entwandt' ich
die Welpen nie. –
Wo hast du nun, Mime,
dein minniges Weibchen,
dass ich es Mutter nenne?

MIME (*ärgerlich*)

Was ist dir, Tor?
Ach, bist du dumm!
Bist doch weder Vogel noch Fuchs?

SIEGFRIED

Das zullende Kind
zogest du auf,
wärmtest mit Kleiden
den kleinen Wurm:
wie kam dir aber
der kindische Wurm?
Du machtest wohl gar
ohne Mutter mich?

MIME (*in grosser Verlegenheit*)

Glauben sollst du,
was ich dir sage:
ich bin dir Vater
und Mutter zugleich.

SIEGFRIED

Das lügst du, garstiger Gauch! –
Wie die Jungen den Alten gleichen,
das hab' ich mir glücklich ersehnt.
Nun kam ich zum klaren Bach:
da erspäht' ich die Bäum'
und Tier' im Spiegel;
Sonn' und Wolken,
wie sie nur sind,
im Glitzer erschienen sie gleich.
Da sah ich denn auch
mein eigen Bild;
ganz anders als du
dünkt' ich mir da:
so glich wohl der Kröte
ein glänzender Fisch;
doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte!

MIME (*höchst ärgerlich*)

Gräulichen Unsinn
kramst du da aus!

SIEGFRIED (*immer lebendiger*)

Siehst du, nun fällt
auch selbst mir ein,

né rapii alla madre
mai i suoi piccoli. –
Dove hai tu dunque, Mime,
la tua moglietta amabile,
che io la chiami madre?

MIME (*stizzito*)

Che ti passa per la testa, pazzo?
Ahimè, sei pure stupido!
Mica sei volpe o uccello?

SIEGFRIED

Il bambino lattante
tu allevasti,
con panni riscaldasti
il piccolo drago:
ma come a te venne
il drago bambino?
Ma che davvero facesti
me senza madre?

MIME (*in grande imbarazzo*)

Credevo tu devi
quel ch'io ti dico:
io ti son padre
e madre insieme.

SIEGFRIED

Questo tu menti, brutto barbagianni! –
Come i giovani somigliano ai vecchi,
facilmente io mi son reso esperto.
Me n'andai dunque al limpido ruscello:
ed alberi vi spiai
e animali a specchio;
e sole e nubi,
proprio come sono,
in fulgore m'apparvero improvvisi.
Là dunque io pur vidi
l'immagin di me stesso;
tutt'altro da te
io là m'apparvi:
proprio come somiglierebbe al rospo
il pesce rilucente;
ma mai pesce sbucò fuori dal rospo!

MIME (*al colmo della stizza*)

Baie abbominevoli
tu qui mi spacchi!

SIEGFRIED (*sempre più vivace*)

Vedi tu, ora anche
a me stesso sovviene,

was zuvor umsonst ich besann:
 wenn zum Wald ich laufe,
 dich zu verlassen,
 wie das kommt, kehr' ich doch heim?
(Er springt auf)
 Von dir erst muss ich erfahren,
 wer Vater und Mutter mir sei!

MIME *(weicht ihm aus)*

Was Vater! Was Mutter!
 Müßige Frage!

SIEGFRIED *(packt ihn bei der Kehle)*

So muss ich dich fassen,
 um was zu wissen:
 gutwillig
 erfahr' ich doch nichts!
 So musst' ich alles
 ab dir trotzen:
 kaum das Reden
 hätt' ich erraten,
 entwand ich's mit Gewalt
 nicht dem Schuft!
 Heraus damit,
 rädiger Kerl!

Wer ist mir Vater und Mutter?

MIME *(nachdem er mit dem Kopfe genickt und mit den Händen gewinkt, ist von Siegfried losgelassen worden)*

Ans Leben gehst du mir schier!
 Nun lass! Was zu wissen dich geizt,
 erfahr' es, ganz wie ich's weiss. –

O undankbares,
 arges Kind!

Jetzt hör', wofür du mich hassest!

Nicht bin ich Vater
 noch Vetter dir,

und dennoch verdankst du mir dich!

Ganz fremd bist du mir,
 dem einzigen Freund;
 aus Erbarmen allein
 barg ich dich hier:

nun hab' ich lieblichen Lohn!

Was verhofft' ich Tor mir auch Dank?⁸

quel che nel passato invano ho riflettuto:
 s'io corro alla selva
 per lasciarti

come avviene, che pure io torno a casa?
(Balzando)

Da te io debbo una buona volta sapere
 chi sia mio padre e chi mia madre!

MIME *(scansandolo)*

Che padre! Che madre!
 Oziosa domanda!

SIEGFRIED *(afferrandolo per la gola)*

Debbo pure afferrarti
 per sapere qualcosa:
 se con le buone
 non vengo a capo di nulla!
 Così tutto ho dovuto
 estorcerti:
 la tua favella a stento
 avrei indovinata,
 se a forza non te l'avessi
 cavata fuori, furfante!
 Fuori quel che sai,
 mascalzone tignoso!

Chi è mio padre, chi mia madre?

MIME *(dopo avere consentito con cenni del capo e delle mani, è stato lasciato libero da Siegfried)*

Per poco non m'ammazzi!
 Ora lasciami! Quel che ti preme sapere,
 apprendilo, proprio come io lo so. –

O ingrato,
 tristo ragazzo!

Odi ora perché tu m'odii!

Non io ti son padre
 né parente,

eppure di te tu mi sei debitore!

Del tutto straniero tu sei a me,
 unico amico;
 per compassione soltanto
 t'offersi qui rifugio:

una bella ricompensa m'è toccata!

Che grazie mi potei, pazzo, sperare?

⁸ Dopo la musica, alla fine anche a Mime, costretto dalla violenza di Siegfried, non resta che parlare: e il racconto della nascita del giovane ci riporta indietro a *Walküre*, convocando in orchestra materiali associati alla madre ed alla schiatta dei velsunghi: a cominciare dal motivo della Simpatia dei velsunghi, in queste battute esposto *zart* («teneramente») dal clarinetto basso, e combinato con quello di Sieglinde (nei tre fagotti).

Einst lag wimmernd ein Weib
da draussen im wilden Wald:
zur Höhle half ich ihr her,
am warmen Herd sie zu hüten.
Ein Kind trug sie im Schosse;
traurig gebar sie's hier;
sie wand sich hin und her,
ich half, so gut ich konnt':
gross war die Not! Sie starb –
doch Siegfried, der genas.

SIEGFRIED

So starb meine Mutter an mir?

MIME

Meinem Schutz übergab sie dich:

(Siegfried steht sinnend)

ich schenkt' ihn gern dem Kind.
Was hat sich Mime gemüht!
was gab sich der Gute für Not!

«Als zullendes Kind
zog ich dich auf...»

SIEGFRIED

Mich dünkt, des gedachtest du schon!
Jetzt sag': woher heiss' ich Siegfried?

MIME

So hiess mich die Mutter,
möcht' ich dich heissen:
als «Siegfried» würdest
du stark und schön. –
«Ich wärmte mit Kleiden
den kleinen Wurm...»

SIEGFRIED

Nun melde, wie hiess meine Mutter?

MIME

Das weiss ich wahrlich kaum!
«Speise und Trank
trug ich dir zu...»...

SIEGFRIED

Den Namen sollst du mir nennen!

MIME

Entfiel er mir wohl? Doch halt!
Sieglinde mochte sie heissen,
die dich in Sorge mir gab. –
«Ich hütete dich
wie die eigne Haut...»

Giacque un giorno gemente una donna,
fuori, là, nella selva selvaggia:
fino a questa caverna io l'aiutai,
per confortarla al caldo focolare.
Un bimbo portava ella nel grembo,
ed in tristezza qui lo partorì.
In qua in là torcevasi,
io l'aiutai così com'io poteva:
era grande la distretta! Ella morì –
ma Siegfried, lui, fu salvo.

SIEGFRIED

Morì dunque mia madre a causa mia?

MIME

Ella t'affidò alla mia protezione:

(Siegfried se ne sta penseroso)

volentieri al fanciullo l'accordai!
Quanto mai ebbe Mime a faticare!
Quanto affanno quel dabbene non si dette!

«Bambino lattante
io t'allevai...»

SIEGFRIED

Me n'hai già parlato, mi sembra!
Or dimmi: ond'è il mio nome Siegfried?

MIME

Così tua madre impose,
che t'avessi a chiamare:
qual «Siegfried» saresti cresciuto
forte e formoso. –
«Con panni ti scaldai,
piccolo drago...»

SIEGFRIED

Fammi ora sapere: come si chiamava mia madre?

MIME

A stento davvero lo rammento!
«Vivanda e bevanda
io ti portai...»

SIEGFRIED

Me la devi per nome nominare!

MIME

Che me lo sia scordato? Però attendi!
Doveva chiamarsi Sieglinde,
colei che in pena mi ti consegnò. –
«Io ti guardai
come mia propria pelle...»

SIEGFRIED (*immer dringender*)

Dann frag' ich, wie hiess mein Vater?

MIME (*barsch*)

Den hab' ich nie gesehen.

SIEGFRIED

Doch die Mutter nannte den Namen?

MIME

Erschlagen sei er,
das sagte sie nur;
dich Vaterlosen
befahl sie mir da: –
«und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein;
dein Lager schuf ich,
dass leicht du schliefst...»

SIEGFRIED

Still mit dem alten
Starenlied! –

Soll ich der Kunde glauben,
hast du mir nichts gelogen,
so lass mich Zeichen sehn!

MIME

Was soll dir's noch bezeugen?

SIEGFRIED

Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr',
dir glaub' ich nur mit dem Aug':
welch Zeichen zeugt für dich?

MIME (*holt nach einigem Besinnen die zwei Stücken
eines zerschlagenen Schwertes herbei*)

Das gab mir deine Mutter:
für Mühe, Kost und Pflege
liess sie's als schwachen Lohn.
Sieh' her, ein zerbrochnes Schwert!
Dein Vater, sagte sie, führt' es,
als im letzten Kampf er erlag.

SIEGFRIED (*begeistert*)

Und diese Stücken
sollst du mir schmieden:
dann schwing' ich mein rechtes Schwert!
Auf! Eile dich, Mime!
Mühe dich rasch;
kannst du was Rechts,
nun zeig' deine Kunst!
Täusche mich nicht
mit schlechtem Tand:
den Trümmern allein

SIEGFRIED (*sempre più incalzante*)

E ora domando: come si chiamava mio padre?

MIME (*bruscamente*)

Non l'ho mai veduto.

SIEGFRIED

Pure mia madre lo nomò per nome?

MIME

Ch'era stato ucciso,
ella disse soltanto:
te senza padre
qui a me t'affidò: –
«e come tu crescevi,
di te io mi curavo,
il tuo giaciglio assettavo,
perché dolce vi dormissi...»

SIEGFRIED

Zitto con la vecchia
cantilena!

Se alla novella debbo prestar fede,
se di nulla m'hai detto menzogna,
un segno fammi vedere!

MIME

Che te lo deve ancora provare?

SIEGFRIED

A te con l'orecchio non credo,
a te credo soltanto con l'occhio:
quale indizio dà prova per te?

MIME (*dopo qualche riflessione va a prendere i due
pezzi di una spada infranta*)

Questo a me dette tua madre:
per la mia pena, per il cibo e per la cura,
lasciò questo in meschina mercede.
Vedi qua: una spada spezzata!
Tuo padre, ella disse, la portava
quando soggiacque nell'ultimo duello.

SIEGFRIED (*esaltandosi*)

E questi pezzi
tu mi devi saldare:
allora io brandirò il mio giusto brando!
Suvvia, Mime, affrettati,
datti subito da fare;
se tu sai qualche cosa di buono,
orsù, mostra la tua arte!
Non m'aggirare
con cattivi gingilli:
su quei frammenti soltanto,

trau' ich was zu!
 Find' ich dich faul,
 fügst du sie schlecht,
 flickst du mit Flausen
 den festen Stahl, –
 dir Feigem fahr' ich zu Leib',
 das Fegen lernst du von mir!
 Denn heute noch, schwör' ich,
 will ich das Schwert;
 die Waffe gewinn' ich noch heut'!

MIME (*erschrocken*)

Was willst du noch heut' mit dem Schwert?

SIEGFRIED

Aus dem Wald fort⁹
 in die Welt ziehn:
 nimmer kehr' ich zurück!
 Wie ich froh bin,
 dass ich frei ward,
 nichts mich bindet und zwingt!
 Mein Vater bist du nicht;
 in der Ferne bin ich heim;
 dein Herd ist nicht mein Haus,
 meine Decke nicht dein Dach.

io fo qualche baldanza!
 S'io ti trovo pigro,
 se mal li saldi,
 se con fandonie credi racconciare
 il duro acciaio, –
 a te, vile, la farò pagar cara,
 che sia spazzare, imparerai da me!
 Perché, giuro, oggi stesso
 io voglio la spada;
 oggi stesso l'arme io mi conquisterò!

MIME (*spaventato*)

Che vuoi tu farne oggi stesso della spada?

SIEGFRIED

Dalla selva via
 nel mondo uscire:
 e non tornar mai più!
 Come mi sento lieto,
 che, divenuto libero,
 nulla mi legghi più, né mi costringa!
 Tu non sei mio padre;
 lontananza si chiama la mia patria;
 il tuo focolare non è la mia casa,
 né mio rifugio il tuo tetto.

⁹ Prima di precipitarsi nel bosco, Siegfried canta con baldanza a Mime i suoi progetti: «Dalla selva via» è il cosiddetto *Fahrtenlustlied* di Siegfried (♩, Si bemolle maggiore), ovvero il *Lied* – dominato dal timbro dei legni – nel quale il giovane esprime il suo desiderio di mettersi in viaggio lasciandosi alle spalle l'odiato 'nido'. La sua risolutezza è enfaticata dall'es. 8-Collera di Siegfried, che serpeggia nella linea vocale e negli archi staccati (in robuste ottave). Un frammento della musica, in particolare, assume valore leitmotivico e si presta a compendiare LA MISSIONE DI SIEGFRIED: quello corrispondente ai versi «così di qui io m'involò / e me ne scorro via», intonati su una struttura per quarte discendenti memore appunto dell'es. 8-Collera di Siegfried (ma anche, a ben vedere, dell'*incipit* della melodia della «vecchia cantilena» di Mime, il cui invito a trattenersi presso il 'nido' viene qui beffardamente ribaltato).

ESEMPIO 10: LA MISSIONE DI SIEGFRIED

LA MISSIONE DI SIEGFRIED

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are: "flieg ich von hier, flu - te da - von,". The piano accompaniment is in the lower staves, starting with a grand staff (treble and bass clefs) and a 3/4 time signature. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and features a strong rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Il frammento viene infine messo in risalto dai legni nella ripresa puramente strumentale in *fortissimo* del *Lied*, subito dopo i disperati richiami di Mime («Férmati, férmati! Dove vai?» ecc.).

Wie der Fisch froh
 in der Flut schwimmt,
 wie der Fink frei
 sich davon schwingt:
 flieg' ich von hier,
 flute davon,
 wie der Wind übern Wald
 weh' ich dahin –
 dich, Mime, nie wieder zu sehn!
(Er stürmt in den Wald fort)
 MIME *(in höchster Angst)*
 Halte! Halte! Wohin?
(Er ruft mit der grössten Anstrengung in den Wald)
 He! Siegfried!
 Siegfried! He!
(Er sieht dem Fortstürmenden eine Weile staunend nach; dann kehrt er in die Schmiede zurück und setzt sich hinter den Amboss)
 Da stürmt er hin! –
 Nun sitz' ich da: –
 zur alten Not
 hab' ich die neue;
 vernagelt bin ich nun ganz! –
 Wie helf' ich mir jetzt?
 Wie halt' ich ihn fest?
 Wie führ' ich den Huien
 zu Fafners Nest?
 Wie füg' ich die Stücken
 des tückischen Stahls?
 Keines Ofens Glut
 glüht mir die echten;
 keines Zwergen Hammer
 zwingt mir die harten.
 Des Niblungen Neid,
 Not und Schweiss
 nietet mir Notung nicht,
 schweisst mir das Schwert nicht zu ganz! –
(Mime knickt verzweifelt auf dem Schemel hinter dem Amboss zusammen)

Come giocondo il pesce
 guizza nell'onda,
 come libero il fringuello
 via si slancia in volo,
 così di qui io m'involo
 e me ne scorro via;
 come il vento sulla selva
 spiro via lontano –
 per non mai più vederti, o Mime!
(Si precipita nella foresta)
 MIME *(al colmo dell'angoscia)*
 Fermati, fermati! Dove vai?
(Chiama con tutte le sue forze verso la foresta)
 Ehi! Siegfried!
 Siegfried, ehi!
(Per un certo tempo segue con lo sguardo stupito Siegfried che s'allontana a precipizio; poi torna nella fucina e si mette a sedere dietro l'incudine)
 S'allontana di corsa!
 Ed io qui me ne seggo: –
 alla sciagura vecchia
 ho per giunta la nuova;
 Or eccomi del tutto istupidito! –
 Ed ora come me la cavo?
 Come lo tengo fermo?
 Come conduco quell'impetuoso
 fino al covo di Fafner?
 Come saldo i pezzi
 dell'acciaio traditore?
 Di nessun fuoco la vampa
 me l'avvamperà, quei puri;
 di nessun nano il martello
 me li costringerà, quei saldi;
 del Nibelungo l'invidia,
 né la sciagura o il sudore,
 Notung mi ribadirà;
 né mi ritempererà una spada! –
(Mime si abbatte disperato sullo sgabello dietro l'incudine)

ZWEITE SZENE

(Der Wanderer [Wotan] tritt aus dem Wald an das hintere Tor der Höhle heran. – Er trägt einen dunkelblauen langen Mantel; einen Speer führt er als Stab. Auf dem Haupte hat er einen grossen Hut mit breiter runder Krämpe, die über das fehlende eine Auge tief hereinhängt)¹⁰

SCENA II^a

(Il viandante [Wotan] avanza dalla foresta verso la porta posteriore della caverna. – Indossa un lungo mantello azzurro scuro e tiene per bastone una lancia. Sul capo ha un gran cappello a tesa larga e rotonda che s'abbassa profondamente sull'occhio che gli manca)

¹⁰ L'apparizione di Wotan, dissimulato nei panni del Viandante, reca con sé anche una netta cesura di linguaggio musicale. Wagner confeziona infatti per il suo dio un 'lungo mantello' musicale – che chiameremo appunto il tema del VIANDANTE – tessuto dagli ottoni e improntato alla solennità (l'indicazione in partitura è *Mässig und etwas feierlich*, «moderato e un poco solenne»). I ritmi spediti – e talvolta frenetici – di ♩ e ♪ che avevano egemonizzato le sezioni del dialogo di Mime e Siegfried vengono ora soppiantati da un movimento per ♩ nella comoda battuta di 4/4. Particolarmente maestosa è l'apertura del tema, nella quale gli ottoni – punteggiati dal pizzicato degli archi – si spartiscono una serie di triadi maggiori che implica il regolare slittamento cromatico di una voce:

ESEMPIO 11: IL VIANDANTE

IL VIANDANTE

58/1:

L'effetto è insolito e maestoso, come si conviene peraltro all'irruzione di un dio: quasi magico (non incongruamente, del resto, ci rammenta lo sprofondamento ipnotico delle triadi della magia del sonno dello stesso Wotan in *Walküre*, III.3). Interpolato dagli interventi inquieti di Mime (a cominciare subito da «chi è che nella selvaggia / selva mi cerca?»), il tema raggiunge un'estensione ragguardevole, e attraversa da cima a fondo l'intera scena come in una forma di rondò. Le sezioni rimanenti della «gara del sapere» tra Mime e il Viandante, con il suo gioco di domande e risposte, offrono il pretesto per un riepilogo dei materiali musicali associati alle stirpi che popolano il mondo del *Ring*: dagli «elfi oscuri» (i nibelunghi) alla «progenie dei giganti», e poi agli «elfi di luce» – gli dèi – per finire con i *vesunghi* (o *wälsidi*, come traduce Manacorda). Simili riepiloghi drammatico-musicali, non rari nel teatro di Wagner (si pensi, per quanto ci riguarda, al grandioso monologo di Wotan in *Walküre*, II.2), sono spesso affrontati dallo spettatore con una punta di noia, come inutili zavorre (un po' didascaliche) a *Musikdramen* già sufficientemente mastodontici. L'atteggiamento, tuttavia, è sbagliato. Come ha sottolineato Joseph Ker-

WANDERER

Heil dir, weiser Schmied!
Dem wegmüden Gast
gönne hold
des Hauses Herd!

MIME (*ist erschrocken auffahrend*)

Wer ist's, der im wilden
Walde mich sucht?

Wer verfolgt mich im öden Forst?

WANDERER (*sehr langsam, immer nur einen Schritt sich nähernd*)

«Wand'rer» heisst mich die Welt;
weit wandert' ich schon:
auf der Erde Rücken
rührt' ich mich viel.

MIME

So rühre dich fort
und raste nicht hier,
heisst dich «Wand'rer» die Welt!

WANDERER

Gastlich ruht' ich bei Guten,
Gaben gönnten viele mir:
denn Unheil fürchtet,
wer unhold ist.

MIME

Unheil wohnte
immer bei mir:
willst du dem Armen es mehren?

WANDERER (*langsam immer näherschreitend*)

Viel erforscht' ich,
erkannte viel:
Wicht'ges konnt' ich
manchem künden,
manchem wehren,
was ihn mühte:
nagende Herzensnot.

MIME

Spürtest du klug
und erspähtest du viel,

VIANDANTE

Salute a te, o saggio fabbro!
All'ospite stanco della strada
concedi benigno
il focolare della casa!

MIME (*trasalendo spaventato*)

Chi è che nella selvagia
selva mi cerca?

Chi mi perseguita nella deserta foresta?

VIANDANTE (*molto lentamente avvicinandosi sempre d'un solo passo*)

«Viandante» mi chiama il mondo;
ampiamente io già migrai:
sul dorso della terra
molto è stato il mio cammino!

MIME

E vattene, dunque, camminando,
e qui non ti posare,
se ti chiama «viandante» il mondo!

VIANDANTE

Ospitalmente posai presso i buoni,
offerte assai m'offrirono:
perché malanno teme
chi è maligno.

MIME

Abitò il malanno
sempre con me:
vuoi tu al meschino aumentarlo?

VIANDANTE (*avvicinandosi sempre lentamente*)

Assai ho indagato,
assai appreso:
cosa importante ho potuto
a qualcuno annunziare;
a qualcuno alleviare
quel che gli dava fatica:
furente affanno nel cuore.

MIME

Se accortamente hai braccato,
e assai spiato,

segue nota 10

man, questa tecnica del «*résumé*» della trama [...] con il generoso supporto dei *Leitmotive*» non è ciò che sembra superficialmente: non è mera ripetizione del già noto, bensì sua *reinterpretazione*, condotta da snodi sempre nuovi dell'azione. Ossia, ancora nelle calzanti parole di Kerman: «il principio che sta dietro a tali riepiloghi [...] è un principio genuinamente drammatico, serve a reinterpretare l'azione passata in una nuova sintesi, determinata dalle nuove esperienze».

hier brauch' ich nicht Spürer noch Späher.

Einsam will ich
und einzeln sein,
Lungerern lass' ich den Lauf.

WANDERER (*tritt wieder etwas näher*)

Mancher währte
weise zu sein,
nur was ihm not tat,
wusste er nicht;
was ihm frommte,
liess ich erfragen:
lohnend lehrt' ihn mein Wort.

MIME (*immer ängstlicher, da er den Wanderer sich nahen sieht*)

Müss'ges Wissen
wahren manche:
ich weiss mir grade genug;

(*Der Wanderer schreitet vollends bis an den Herd vor*)

mir genügt mein Witz,
ich will nicht mehr:
dir Weisem weis' ich den Weg!

WANDERER (*am Herd sich setzend*)

Hier sitz' ich am Herd
und setze mein Haupt
der Wissenswette zum Pfand:
mein Kopf ist dein,
du hast ihn erküest,
entfrägst du mir nicht,
was dir frommt,

lös' ich's mit Lehren nicht ein.

MIME (*der zuletzt den Wanderer mit offenem Munde angestaunt hat, schrickt jetzt zusammen; kleinmütig für sich*)

Wie werd' ich den Lauernden los?
Verfänglich muss ich ihn fragen.
(*Er ermannt sich wie zu Strenge*)

Dein Haupt pfänd' ich
für den Herd:
nun sorg', es sinnig zu lösen!
Drei der Fragen
stell' ich mir frei.

WANDERER

Dreimal muss ich's treffen.

MIME (*sammelt sich zum Nachdenken*)

Du rührtest dich viel
auf der Erde Rücken,

non mi serve qui braccio né spia.

Solitario vogl'io
starmene e segregato:
e lascio ai girelloni il girare.

VIANDANTE (*s'avvicina ancora un poco*)

Qualcuno s'avvisò
d'esser saggio,
solo quel che gli bisognava
non seppe;
quel che gli giovava
gli feci domandare:
in compenso gli insegnò la mia parola.

MIME (*sempre più angosciosamente, dacché vede il Viandante avvicinarsi*)

Ozioso sapere
serbano alcuni;
io appunto ne so quel che mi basta:

(*Il Viandante avanza fin presso al focolare*)

mi basta la mia arguzia,
di più non voglio:
a te saggio io insegno la strada!

VIANDANTE (*sedendo al focolare*)

Qui seggo al focolare
e il mio capo scommetto
pegno nella gara del sapere:
tua sarà la mia testa,
te la sarai tu stesso eletta,
se non otterrai, con domande,
quel che t'è utile,
e s'io non me ne sdebiterò insegnando.

MIME (*che davanti al Viandante è rimasto infine a bocca aperta, sobbalza impaurito; poi timidamente tra sé*)

Come liberarmi da codesta spia?
Debbo interrogarlo a chiapparello.
(*Si fa coraggio come per atteggiarsi a severità*)

Il tuo capo impegno,
per il focolare:
tu pensa ora a riscattarlo accorto!
Tre domande
io ti farò a mio talento.

VIANDANTE

Tre volte io dovrò dare nel segno.

MIME (*si raccoglie per riflettere*)

Molto è stato il tuo cammino
sul dorso della terra,

die Welt durchwandertst du weit; –
 nun sage mir schlau:
 welches Geschlecht
 tagt in der Erde Tiefe?

WANDERER

In der Erde Tiefe
 tagen die Nibelungen:
 Nibelheim ist ihr Land.
 Schwarzalben sind sie;
 Schwarz-Alberich
 hütet' als Herrscher sie einst!
 Eines Zauberringes
 zwingende Kraft
 zähmt' ihm das fleissige Volk.
 Reicher Schätze
 schimmernden Hort
 häuften sie ihm:

der sollte die Welt ihm gewinnen. –
 Zum zweiten was fragst du, Zwerg?

MIME (*versinkt in immer tieferes Nachsinnen*)

Viel, Wanderer,
 weisst du mir
 aus der Erde Nabelnest;
 nun sage mir schlicht,
 welches Geschlecht
 ruht auf der Erde Rücken?

WANDERER

Auf der Erde Rücken
 wuchtet der Riesen Geschlecht:
 Riesenheim ist ihr Land.

Fasolt und Fafner,
 der Rauhen Fürsten,
 neideten Nibelungs Macht;
 den gewaltigen Hort
 gewannen sie sich,
 errangen mit ihm den Ring.

Um den entbrannte
 den Brüdern Streit;
 der Fasolt fällte,
 als wilder Wurm
 hütet nun Fafner den Hort. –
 Die dritte Frage nun droht.

MIME (*der ganz in Träumerei entrückt ist*)

Viel, Wanderer,
 weisst du mir
 von der Erde rauhem Rücken.

ed ampiamente migrasti per il mondo; –
 dimmi, dunque, accorto,
 quale razza
 s'aduna nel profondo della terra?

VIANDANTE

Nel profondo della terra
 s'adunano i Nibelunghi:
 Nibelheim è il loro paese.
 Elfi oscuri sono essi;
 Alberico, l'oscuro,
 li reggeva un giorno, signore!
 D'un magico anello
 la costringente forza
 a lui soggiogò il popol laborioso.
 Di preziose ricchezze
 il fulgente tesoro
 a lui accumularono:

esso doveva guadagnargli il mondo. –
 E per secondo, che domandi o nano?

MIME (*immerso in sempre più profonda riflessione*)

Molto, o Viandante,
 tu mi sai
 intorno al nido, ombelico della terra:
 dimmi ora schietto,
 quale schiatta
 s'adagia sul dorso della terra?

VIANDANTE

Sul dorso della terra
 grava la progenie dei giganti:
 Riesenheim è il loro paese.
 Fasolt e Fafner
 principi di quei rudi,
 invidiarono il potere al Nibelungo:
 dello smisurato tesoro
 s'impadronirono,
 insieme a forza conquistando l'anello.

Per il quale s'accese
 rissa tra i fratelli;
 chi Fasolt uccise,
 quale selvaggio drago,
 Fafner guarda ora il tesoro. –
 La terza domanda ora incombe.

MIME (*ormai del tutto assorto nel suo fantasticare*)

Molto, o camminante,
 tu mi sai
 intorno al rude dorso della terra.

Nun sage mir wahr,
welches Geschlecht
wohnt auf wolkigen Höhen?

WANDERER

Auf wolkigen Höhen
wohnen die Götter:
Walhall heisst ihr Saal.
Lichtalben sind sie;
Licht-Alberich,
Wotan, waltet der Schar.
Aus der Welt-Esche
weihlichstem Aste
schuf er sich einen Schaft:
dort der Stamm,
nie verdirbt doch der Speer;
mit seiner Spitze
sperrt Wotan die Welt.

Heil'ger Verträge
Treuerunen
schnitt in den Schaft er ein.
Den Haft der Welt
hält in der Hand,
wer den Speer führt,
den Wotans Faust umspannt.

Ihm neigte sich
der Niblungen Heer;
der Riesen Gezücht
zähmte sein Rat:
ewig gehorchen sie alle
des Speeres starkem Herrn.

(Er stösst wie unwillkürlich mit dem Speer auf den Boden; ein leiser Donner lässt sich vernehmen, wovon Mime heftig erschrickt)

Nun rede, weiser Zwerg:
wusst' ich der Fragen Rat?
Behalte mein Haupt ich frei?

MIME *(nachdem er den Wanderer mit dem Speer aufmerksam beobachtet hat, gerät nun in grosse Angst, sucht verwirrt nach seinen Gerätschaften und blickt scheu zur Seite)*

Fragen und Haupt
hast du gelöst:
nun, Wand'rer, geh deines Wegs!

WANDERER

Was zu wissen dir frommt,
solltest du fragen:
Kunde verbürgte mein Kopf. –

Indovinami ora,
quale stirpe
abita sulle nebulose alture?

VIANDANTE

Sulle nebulose alture
abitano gli dèi:
Walhall si chiama la loro sala.
Elfi di luce son essi,
Alberico il luminoso,
Wotan regge la schiera.
Del frassino del mondo
dal ramo più sacro
l'asta si costruì:
inaridisce il fusto,
non si logorerà mai la lancia;
con la sua punta
sbarra Wotan il mondo.

Di sacri patti
rune fedeli
egli incise nel fusto.
La garanzia del mondo
tiene in sua mano
chi porta la lancia,
cui impugna il pugno di Wotan.

A lui s'inclinò
la schiera dei Nibelunghi;
la genìa dei giganti
soggiogò il suo consiglio:
obbediranno, tutti loro, in eterno
al possente signore della lancia.
(Batte involontariamente la lancia contro il suolo; si sente un leggero brontolio di tuono, di cui Mime prende gran spavento)

Parla, dunque, nano sapiente:
Ho io risposto a tono alle domande?
Ho salvo il mio capo?

MIME *(avendo osservato attentamente il Viandante con la lancia, cade in grande angoscia e va in cerca smarrito dei proprii utensili, volgendo lo sguardo timidamente altrove)*

Domande e capo
hai riscattato:
ora, viandante, va per la tua via!

VIANDANTE

Quel che ti giova sapere
dovevi domandare:
il mio capo garantiva la risposta. –

Dass du nun nicht weisst,
was dir nützt,
des fass' ich jetzt deines als Pfand.

Gastlich nicht
galt mir dein Gruss,
mein Haupt gab ich
in deine Hand,
um mich des Herdes zu freun.

Nach Wettens Pflicht
pfänd' ich nun dich,
lösest du drei
der Fragen nicht leicht.
Drum frische dir, Mime, den Mut!

MIME (*sehr schüchtern und zögernd, endlich in
fürchtamer Ergebung sich fassend*)

Lang' schon mied ich
mein Heimatland,
lang' schon schied ich
aus der Mutter Schoss;
mir leuchtete Wotans Auge,
zur Höhle lugt' es herein:
vor ihm magert
mein Mutterwitz.

Doch frommt mir's nun weise zu sein,
Wand'rer, frage denn zu!
Vielleicht glückt mir's, gezwungen
zu lösen des Zwerges Haupt.

WANDERER (*wieder gemächlich sich niederlassend*)

Nun, ehrlicher Zwerg,
sag' mir zum ersten:
welches ist das Geschlecht,
dem Wotan schlimm sich zeigte,
und das doch das liebste ihm lebt?

MIME (*sich ermunternd*)

Wenig hört' ich
von Heldensippen;
der Frage doch mach' ich mich frei. –
Die Wälsungen sind
das Wunschgeschlecht,
das Wotan zeugte
und zärtlich liebte,
zeigt' er auch Ungunst ihm.
Sigmund und Sieglinde
stammten von Wälse,
ein wild-verzweifelt
Zwillingspaar:

Ebbene, che tu non sai
quel che t'è utile,
ne prendo ora il tuo capo per pegno.

Inospitale
mi suonò il tuo saluto,
il mio capo ho rimesso
nella tua mano
per godere del focolare.
A norma di gara
ora io t'impegno,
se tre domande
non mi sciogli facilmente.

E però, fatti animo, Mime!

MIME (*molto timido e titubante, riprendendosi alla fi-
ne con paurosa sommissione*)

Già da lungo lasciai
il suolo della patria,
già da lungo mi disgiunsi
dal grembo di mia madre;
l'occhio di Wotan m'è brillato,
ed ha guardato dentro la caverna:
davanti a lui smagrisce
la mia materna arguzia.

Pure, s'or mi giova esser saggio,
viandante, orsù, domanda!

Forse mi riuscirà, costretto,
di riscattare il mio capo di nano.

VIANDANTE (*mettendosi di nuovo comodamente a se-
dere*)

Ed ora, onorando nano,
dimmi per primo:
qual è la stirpe,
cui Wotan s'è mostrato avverso,
e che pure a lui vive più cara?

MIME (*prendendo coraggio*)

Poco io ho udito
delle stirpi eroiche;
pure della domanda libero mi faccio. –

Sono i Wälsidi,
stirpe del suo desio,
cui Wotan generò
e amò teneramente,
anche se le mostrò disfavore.

Sigmund e Sieglinde
nacquero da Wälse,
selvaggia disperata
coppia gemella:

Siegfried zeugten sie selbst,
den stärksten Wälsungenspross.

Behalt' ich, Wand'rer,
zum ersten mein Haupt?

WANDERER (*gemütlich*)

Wie doch genau
das Geschlecht du mir nennst:
schlau eracht' ich dich Argen!

Der ersten Frage
wardst du frei.

Zum zweiten nun sag' mir, Zwerg:
ein weiser Niblung
wahret Siegfried;

Fafnern soll er ihm fallen,
dass den Ring er erränge,
des Hortes Herrscher zu sein.

Welches Schwert
muss Siegfried nun schwingen,
taug' es zu Fafners Tod?

MIME (*seine gegenwärtige Lage immer mehr vergessend und von dem Gegenstande lebhaft angezogen, reibt sich vergnügt die Hände*)

Notung heisst
ein neidliches Schwert;
in einer Esche Stamm
stiess es Wotan:

dem sollt' es geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.

Der stärksten Helden
keiner bestand's:
Siegmund, der Kühne,
konnt's allein:

fechtend führt' er's im Streit,
bis an Wotans Speer es zersprang.

Nun verwahrt die Stücken
ein weiser Schmied;
denn er weiss, dass allein
mit dem Wotans-schwert

ein kühnes dummes Kind,
Siegfried, den Wurm versehrt.

(*Ganz vergnügt*)

Behalt' ich Zwerg
auch zweitens mein Haupt?

WANDERER (*lachend*)

Der witzigste bist du
unter den Weisen:
wer käm' dir an Klugheit gleich?

Siegfried ella stessa partorì,
il più forte germoglio dei Wälsidi.

Ho salvo, o viandante,
sul primo punto il mio capo?

VIANDANTE (*con cordialità*)

Quanto mai preciso
quella stirpe mi nomini:
accorto io ti stimo, o malizioso!
Dalla prima domanda
ti sei fatto libero.

Ma ora dimmi per secondo, o nano:
un saggio Nibelungo
veglia su Siegfried;
questi deve uccidergli Fafner,
perch'egli s'impossessi dell'anello,
e diventi signore del tesoro.

Quale spada
deve mai Siegfried brandire
che alla morte valga di Fafner?

MIME (*dimenticando sempre più la condizione in cui si trova, vivamente attratto dall'argomento, si frega contento le mani*)

Notung si chiama
spada invidiabile;
nel tronco d'un frassino
Wotan la conficcò:

a colui doveva spettare,
che la traesse dal tronco.

Dei più forti tra gli eroi
nessuno riuscì:
Siegmund l'ardito,
soltanto lo poté:

duellando la portò nella battaglia,
finché non s'infranse contro la lancia di Wotan.

Or ne conserva i pezzi
un fabbro saggio:
perché egli sa, che solo
con la spada di Wotan

un giovinetto ardo e sempliciotto,
Siegfried, ferirà a morte il drago.

(*Tutto contento*)

Ho salvo, io nano,
anche sul secondo punto, il mio capo?

VIANDANTE (*ridendo*)

Il più arguto tu sei
tra i saggi:
chi potrebbe in sagacia eguagliarti?

Doch bist du so klug,
den kindischen Helden
für Zwergenzwecke zu nützen: –
mit der dritten Frage
droh' ich nun!
Sag' mir, du weiser
Waffenschmied:
wer wird aus den starken Stücken
Notung, das Schwert, wohl schweissen?
MIME (*fährt im höchsten Schrecken auf*)

Die Stücken! Das Schwert!
O weh! Mir schwindelt!
Was fang' ich an?
Was fällt mir ein?
Verfluchter Stahl,
dass ich dich gestohlen!
Er hat mich vernagelt
in Pein und Not!
Mir bleibt er hart,
ich kann ihn nicht hämmern:
Niet' und Löte
lässt mich im Stich!
(*Er wirft wie sinnlos sein Gerät durcheinander und
bricht in helle Verzweiflung aus*)

Der weiseste Schmied
weiss sich nicht Rat!
Wer schweisst nun das Schwert,
schaff' ich es nicht?
Das Wunder, wie soll ich's wissen?
WANDERER (*ist ruhig vom Herd aufgestanden*)
Dreimal solltest du fragen,
dreimal stand ich dir frei:
nach eitlen Fernen
forschtest du;
doch was zunächst dir sich fand,
was dir nützt, fiel dir nicht ein.
Nun ich's errate,
wirst du verrückt:
gewonnen hab' ich
das witzige Haupt!
Jetzt, Fafners kühner Bezwingen,
hör', verfall'ner Zwerg:
«Nur wer das Fürchten
nie erfuhr,
schmiedet Notung neu».

(*Mime starrt ihn gross an: er wendet sich zum Fort-
gange*)

Però se tanto sei sagace,
che il giovinetto eroe
sfrutti ai fini d'un nano: –
con la terza domanda
ecco io minaccio!
Dimmi, o saggio
fabbro d'armi:
chi da quei forti frammenti
Notung, la spada, tempererò mai?
MIME (*sobbalzando, al colmo della paura*)

I pezzi! La spada!
Ahimè! Mi gira il capo!
Che cosa mai fare?
Che cosa pensare?
Acciaio maledetto,
da poi che t'ho rubato!
Conficcato m'ha
in pena ed in malanno.
Restìo mi rimane
né lo posso martellare:
ribaditura, saldatura,
mi piantano in asso!
(*Getta sottosopra, come fuor di sé, i suoi strumenti
e prorompe in aperta disperazione*)

Il più saggio dei fabbri
per sé non sa consiglio! –
Chi tempererà, dunque, la spada,
s'io non vi riesco?
Un tal prodigio come l'apprenderò?
VIANDANTE (*s'è alzato tranquillo dal focolare*)
Tre volte dovesti domandare,
tre volte innanzi a te l'ho fatta franca:
vane cose lontane
sei andato cercando;
ma quel che a te più vicino si trovava,
quel che t'è utile, non t'è venuto in mente.
Ora indovino,
ti dà volta il cervello:
ho guadagnato
il tuo capo sagace!
Ed ora, domatore ardito di Fafner,
odi, nano votato a rovina:
«Solo chi la paura
non ha mai conosciuto,
Notung ritempererà».

(*Mime lo fissa con tanto d'occhi: egli si volge per
uscire*)

Dein weises Haupt
wahre von heut':
verfallen lass' ich es dem,
der das Fürchten nicht gelernt!
*(Er wendet sich lächelnd ab und verschwindet
schnell im Walde. Mime ist wie vernichtet auf den
Schemel hinter dem Amboss zurückgesunken)*

Al tuo capo saggio
bada da oggi:
votato io lo lascio a colui,
che non ha imparato la paura!
*(Si volta sorridendo e scompare rapido nella foresta.
Mime, come annientato, s'accascia sullo sgabello
dietro l'incudine)*

DRITTE SZENE

MIME *(starrt grad vor sich aus in den sonnig beleuchteten Wald hinein und gerät zunehmend in heftiges Zittern)*¹¹

Verfluchtes Licht!
Was flammt dort die Luft?
Was flackert und lackert, –
was flimmert und schwirrt, –
was schwebt dort und webt
und wabert umher?
Da glimmert's und glitzt's
in der Sonne Glut!
Was säuselt und summt
und saust nun gar?
Es brummt und braust –
und prasselt hieher!
Dort bricht's durch den Wald,
will auf mich zu!
(Er bäumt sich vor Entsetzen auf)
Ein grässlicher Rachen
reisst sich mir auf:
der Wurm will mich fangen!
Fafner! Fafner!
*(Er sinkt laut schreiend hinter dem breiten Amboss
zusammen)*

SCENA III^a

MIME *(guarda con gli occhi sbarrati dritto davanti a sé nella foresta illuminata dal sole e cade in sempre più violento timore)*

Luce maledetta!
Che infiamma là l'aria?
Che guizza ed oscilla,
che trema e sfavilla,
che fluttua e freme
e intorno vacilla?
Là brilla, scintilla,
in vampa di sole!
Che ronza e sussurra
che sibila or forte?
E brontola e muggia –
e strepita e avanza!
Un varco là si spezza per la selva,
vuol lanciarsi su di me!
(Si drizza dal terrore)
Fauci terribili
si spalancan su di me:
il drago sta per prendermi!
Fafner! Fafner!
(S'accascia gridando forte, dietro la grande incudine)

¹¹ Esaurita l'interruzione solenne del Viandante, la terza ed ultima scena dell'atto ricomporrà la coppia di personaggi della prima (Mime-Siegfried), in una simmetria della quale Wagner pare intenzionato a sfruttare le potenzialità drammatiche. Non è un caso che vi ricompaiano tutti i principali elementi drammatico-musicali, riordinati e magari ribaltati di segno. Tanto per cominciare il nano, che ha riguadagnato la solitudine, ripiomba sullo sgabello dietro l'incudine: è in preda ad una disperazione ancora più forte di quella che lo affliggeva alla fine della prima scena. Mime è caduto in uno stato di alterazione, dal quale viene distolto dal reingresso di Siegfried, sulle note del suo spavaldo *Fabrtenlustlied* (← nota 9). Non appena Siegfried torna a preoccuparsi della sua spada riecco in orchestra l'es.8-Collera di Siegfried, seguito a breve distanza dalla variante per crome del motivo dei Nibelunghi (← nota 5), quando Mime riprende il controllo di sé e ricomincia pazientemente a 'martellare' (ossia a lavorarsi) l'ingenuo ragazzo.

SIEGFRIED (*bricht aus dem Waldgesträuch hervor und ruft noch hinter der Szene, während man seine Bewegung an dem zerkrachenden Gezweige des Gesträuches gewahrt*)

Heda! Du Fauler!

Bist du nun fertig!

(*Er tritt in die Höhle herein und hält verwundert an*)

Schnell! Wie steht's mit dem Schwert?

Wo steckt der Schmied?

Stahl er sich fort?

Hehe! Mime, du Memme!

Wo bist du? Wo birgst du dich?

MIME (*mit schwacher Stimme hinter dem Amboss*)

Bist du es, Kind?

Kommst du allein?

SIEGFRIED (*lachend*)

Hinter dem Amboss? –

Sag', was schufest du dort?

Schärftest du mir das Schwert?

MIME (*höchst verstört und zerstreut hervorkommend*)

Das Schwert? Das Schwert?

Wie möcht' ich's schweissen? –

(*Halb für sich*)

«Nur wer das Fürchten

nie erfuhr,

schmiedet Notung neu». –

Zu weise ward ich

für solches Werk!

SIEGFRIED (*heftig*)

Wirst du mir reden?

Soll ich dir raten?

MIME (*wie zuvor*)

Wo nähm' ich redlichen Rat? –

Mein weises Haupt

hab' ich verwettet:

(*Vor sich hinstarrend*)

verfallen, verlor ich's an den,

«der das Fürchten nicht gelernt». –

SIEGFRIED (*ungestüm*)

Sind mir das Flausen?

Willst du mir fliehn?

MIME (*allmählich sich etwas fassend*)

Wohl flöh' ich dem,

der's Fürchten kennt! –

Doch das liess ich dem Kinde zu lehren!

Ich Dummer vergass,

SIEGFRIED (*esce dalla macchia e chiama, ancora dietro la scena, mentre si scorgono i suoi movimenti per farsi strada tra le ramaglie che si spezzano con fracasso*)

Ehi là! Poltrone!

Sei ormai pronto?

(*Entra nella caverna e s'arresta meravigliato*)

Presto! A che punto siamo con la spada?

Dove s'è ficcato il fabbro?

Se l'è svignata?

Olà! Mencio d'un Mime!

Dove sei? Dove ti nascondi?

MIME (*con voce fievole dietro l'incudine*)

Sei tu, ragazzo?

Vieni solo?

SIEGFRIED (*ridendo*)

Dietro l'incudine? –

Dimmi, che facevi laggiù?

M'affilavi la spada?

MIME (*sbucando fuori smarrito e al colmo della costernazione*)

La spada? La spada?

come potrei temprarla? –

(*Mezzo tra sé*)

«Solo chi la paura

non ha mai conosciuto,

Notung ritempererà»

Ero troppo saggio

per un'opera simile!

SIEGFRIED (*impetuosamente*)

Mi vorrai spiegare?

Debbo darti consiglio?

MIME (*c. s.*)

Dove prenderei retto consiglio?

Il mio saggio capo

ho scommesso e perduto:

(*Guardando fisso innanzi a sé*)

votato, io l'ho perduto di fronte a colui,

«che non ha imparato paura» –

SIEGFRIED (*con violenza*)

A me codeste gherminelle?

Mi vuoi sfuggire?

MIME (*riprendendosi alquanto un poco alla volta*)

Bene io sfuggirei a chi

conosce la paura!

Ma questo tralasciai d'insegnare al ragazzo!

Sciocco obliai

was einzig gut:
 Liebe zu mir
 sollt' er lernen; –
 das gelang nun leider faul! –
 Wie bring' ich das Fürchten ihm bei?

SIEGFRIED (*packt ihn*)

He! Muss ich helfen?
 Was fegtest du heut'?

MIME

Um dich nur besorgt,
 versank ich in Sinnen,
 wie ich dich Wichtiges wiese.

SIEGFRIED (*lachend*)

Bis unter den Sitz
 warst du versunken:
 was Wichtiges fandest du da?

MIME (*sich immer mehr fassend*)

Das Fürchten lern' ich für dich,
 dass ich's dich Dummen lehre.

SIEGFRIED (*mit ruhiger Verwunderung*)

Was ist's mit dem Fürchten?

MIME

Erfuhrst du's noch nie
 und willst aus dem Wald
 doch fort in die Welt?
 Was frommte das festeste Schwert,
 blieb dir das Fürchten fern?

SIEGFRIED (*ungeduldig*)

Faulen Rat
 erfindest du wohl?

MIME (*immer zutraulicher Siegfried näher tretend*)

Deiner Mutter Rat
 redet aus mir;
 was ich gelobte,
 muss ich nun lösen:
 in die listige Welt
 dich nicht zu entlassen,
 eh' du nicht das Fürchten gelernt.

SIEGFRIED (*heftig*)

Ist's eine Kunst,
 was kenn' ich sie nicht?
 Heraus! Was ist's mit dem Fürchten?

MIME

Fühltest du nie
 im finstren Wald,

quel solo ch'era bene:
 amore per me
 doveva egli imparare; –
 purtroppo la cosa è riuscita male! –
 Come insegnargli la paura?

SIEGFRIED (*afferrandolo*)

Ehi, debbo aiutarti?
 Che hai tu costruito oggi?

MIME

Solo di te curante,
 m'immersi a meditare,
 come insegnarti cosa di momento.

SIEGFRIED (*ridendo*)

Fin sotto il sedile
 eri sprofondato:
 qual cosa di momento v'hai trovato?

MIME (*riprendendosi sempre più*)

La paura per te io ho imparato,
 per insegnarla a te, che sei uno sciocco.

SIEGFRIED (*con tranquilla meraviglia*)

Che roba è codesta paura?

MIME

Ancora non l'hai mai provata,
 eppure vuoi dalla foresta
 andartene via per il mondo?
 Che mai ti gioverebbe la più salda spada,
 se lontana ti restasse la paura?

SIEGFRIED (*impaziente*)

Qualche losco consiglio
 hai forse escogitato?

MIME (*avvicinandosi a Siegfried, sempre più confidentziale*)

Di tua madre il consiglio
 parla da me;
 il voto ch'io ho fatto
 debbo ora sciogliere:
 nel mondo astuto
 per non mandarti
 prima che tu imparato abbia la paura.

SIEGFRIED (*impetuosamente*)

S'ella è un'arte,
 perché non la conosco?
 Fuori! Che roba è codesta paura?

MIME

Hai tu mai sentito
 nella foresta fosca,

bei Dämmerchein
 am dunklen Ort,
 wenn fern es säuselt,
 summt und saust,
 wildes Brummen
 näher braust,
 wirres Flackern
 um dich flimmert,
 schwellend Schwirren
 zu Leib dir schwebt: –
 fühltest du dann nicht grieselnd
 Grausen die Glieder dir fahen?
 Glühender Schauer
 schüttelt die Glieder,
 in der Brust bebend und bang
 berstet hämmernd das Herz?
 Fühltest du das noch nicht,
 das Fürchten blieb dir dann fremd.

SIEGFRIED (*nachsinnend*)

Sonderlich seltsam
 muss das sein!
 Hart und fest,
 fühl' ich, steht mir das Herz. –
 Das Grieseln und Grausen,
 das Glühen und Schauern,
 Hitzen und Schwindeln,
 Hämmern und Beben: –
 gern begehrt' ich das Bangen,
 sehndend verlangt mich's der Lust! –
 Doch wie bringst du,
 Mime, mir's bei?
 Wie wärest du, Memme, mir Meister?

MIME

Folge mir nur,
 ich führe dich wohl:
 sinnend fand ich es aus.
 Ich weiss einen schlimmen Wurm,
 der würgt' und schlang schon viel:
 Fafner lehrt dich das Fürchten,
 folgst du mir zu seinem Nest.

SIEGFRIED

Wo liegt er im Nest?

MIME

Neidhöhle
 Wird es genannt:
 im Ost, am Ende des Walds.

al barlume del crepuscolo,
 in fondo tenebroso,
 quando ampio è sussurro,
 e sibilo e ronzio,
 e un brontolio selvaggio
 s'avvicina mugghiando,
 e confusamente una vampa
 intorno a te sfavilla,
 ed un crescente tremito
 intorno al tuo corpo fluttua: –
 non hai sentito allora rabbrividente
 orrore corretti per le membra?
 Un fremito di fuoco
 fa sussultar le membra,
 mentre nel petto che ti trema dall'ansia,
 fino a scoppiare ti martella il cuore?
 Se questo ancora tu non hai sentito,
 straniera a te è rimasta la paura.

SIEGFRIED (*riflettendo*)

Singolarmente strano
 questo dev'essere!
 Forte e saldo
 mi sta il cuore: lo sento. –
 Rabbrividir dall'orrore,
 raccapricciar, bruciare,
 ardere in vertigine,
 martellare, tremare: –
 ben desidero l'ansia,
 di codesto piacer mi strugge il desiderio.
 Però, come l'insegnerai tu
 a me, o Mime?
 Come tu, mencio, saresti a me maestro?

MIME

Séguimi soltanto,
 e ben ti guiderò:
 meditando io l'ho trovato.
 Tristo un drago io conosco,
 molti già strozzando divorò:
 te l'insegnerà Fafner la paura,
 se al suo covo tu mi seguirai.

SIEGFRIED

Dov'è che giace nel covo?

MIME

Neidhöhle
 vien chiamato quel posto:
 ad oriente, in fondo alla foresta.

SIEGFRIED

Dann wär's nicht weit von der Welt?

MIME

Bei Neidhöhle liegt sie ganz nah.

SIEGFRIED

Dahin denn sollst du mich führen:

lernt' ich das Fürchten,
dann fort in die Welt!

Drum schnell! Schaffe das Schwert,
in der Welt will ich es schwingen.

MIME

Das Schwert? O Not!

SIEGFRIED

Rasch in die Schmiede!
Weis', was du schufst!

MIME

Verfluchter Stahl!

Zu flicken versteh' ich ihn nicht:

den zähen Zauber

bezwingt keines Zwergen Kraft.

Wer das Fürchten nicht kennt,
der fänd' wohl eher die Kunst.

SIEGFRIED

Feine Finten
weiss mir der Faule;
dass er ein Stümper,
sollt' er gestehn:

nun lügt er sich listig heraus!

Her mit den Stücken,
fort mit dem Stümper!

(Auf den Herd zuschreitend)

Des Vaters Stahl
fügt sich wohl mir:

ich selbst schweisse das Schwert!

(Er macht sich, Mimes Gerät durcheinander werfend, mit Ungestüm an die Arbeit)

MIME

Hättest du fleissig
die Kunst gepflegt,
jetzt käm' dir's wahrlich zugut;
doch lässig warst du
stets in der Lehr':
was willst du Rechtes nun rüsten?

SIEGFRIED

Was der Meister nicht kann,
vermöcht' es der Knabe,

SIEGFRIED

Non dovrebbe, allora, esser lontano dal mondo!

MIME

A Neidhöhle è proprio vicino.

SIEGFRIED

Laggiù dunque tu mi devi guidare:

imparata ch'avrò la paura,
via poi nel mondo!

E però lesto! Fammi la spada,
ch'io la voglio nel mondo brandire.

MIME

La spada? O sciagura!

SIEGFRIED

Presto alla fucina!
Mostra quel che hai fatto!

MIME

Acciaio maledetto!

Di racconciarlo io non m'intendo:

l'incantesimo tenace

nessuna forza di nano vincerà.

Chi non conosce la paura,
lui sì, quell'arte potrebbe trovare!

SIEGFRIED

Raffinate finzioni
mi finge l'infingardo;
che egli è un ciabattone
dovrebbe confessare:
da furbo, mentendo, se la cava!

Fuori quei pezzi!

In malora il ciabattone!

(Andando verso la fucina)

L'acciaio di mio padre
bene a me si piegherà:

e la spada io stesso temprerò!

(Si mette impetuosamente al lavoro, buttando sotto sopra gli strumenti di Mime)

MIME

Se con impegno tu avessi
l'arte coltivata,
davvero ora ti sarebbe utile;
ma sempre tu pigro
fosti nell'imparare:
che cosa di buono vuoi ora apprestare?

SIEGFRIED

Quel che il maestro non può,
potrebbe l'apprendista,

hätt' er ihm immer gehorcht? –
(*Er dreht ihm eine Nase*)

Jetzt mach' dich fort,
misch' dich nicht drein:

sonst fällst du mir mit ins Feuer!
(*Er hat eine grosse Menge Kohlen auf dem Herd aufgebäuft und unterhält in einem fort die Glut, während er die Schwertstücke in den Schraubstock einspannt und sie zu Spänen zerfeilt*)

MIME (*der sich etwas abseits niedergesetzt hat, sieht Siegfried bei der Arbeit zu*)

Was machst du denn da?

Nimm doch die Löte:
den Brei braut' ich schon längst.

SIEGFRIED

Fort mit dem Brei!

Ich brauch' ihn nicht:

Mit Bappe back' ich kein Schwert!

MIME

Du zerfeilst die Feile,
zerreibst die Raspel:
wie willst du den Stahl zerstampfen?

SIEGFRIED

Zersponnen muss ich
in Späne ihn sehn:

was entzwei ist, zwing' ich mir so.
(*Er feilt mit grossem Eifer fort*)

MIME (*für sich*)

Hier hilft kein Kluger,
das seh' ich klar:
hier hilft dem Dummen
die Dummheit allein!

Wie er sich rührt
und mächtig regt!

Ihm schwindet der Stahl,
doch wird ihm nicht schwül! –

(*Siegfried hat das Herdfeuer zur hellsten Glut angefaht*)

Nun ward ich so alt
wie Höhl' und Wald,
und hab' nicht so was geseh'n!

(*Während Siegfried mit ungestümem Eifer fortfährt, die Schwertstücken zu zerfeilen, setzt sich Mime noch mehr beiseite*)

Mit dem Schwert gelangt's,
das lern' ich wohl:
furchtlos fegt er's zu ganz.

se gli avesse sempre obbedito?
(*Canzonandolo*)

Ed ora vattene,
non ti ci immischiare:

se no, mi vai a finire anche tu nel fuoco!
(*Ha ammucchiato sulla fucina una gran quantità di carbone, continuando senza interruzione ad attizzare la fiamma. Intanto mette in morsa i tronconi della spada e limando li riduce in polvere*)

MIME (*che s'è messo a sedere un poco in disparte, guarda Siegfried al lavoro*)

Che fai mai costà?

Ma prendi dunque la saldatura:
l'impasto l'ho già cotto da un pezzo.

SIEGFRIED

In malora l'impasto!

Non ne ho bisogno:
non fucino le spade con la pappa!

MIME

Limando logori la lima,
raspando consumi la raspa:
come vuoi tu triturare l'acciaio?

SIEGFRIED

Ridotto io debbo
in polvere vederlo:

quel ch'è spezzato, a me così costringo.
(*Continua a limare con gran foga*)

MIME (*tra sé*)

Qui non aiuta alcun saggio
lo vedo chiaro:
allo sciocco qui giova
la sciocchezza soltanto!

Come si muove!

E s'agita potente!

A lui sparisce l'acciaio,
e neppur gli manca il fiato! –

(*Siegfried ha attizzato il fuoco della fucina fino alla sua maggiore incandescenza*)

Vecchio io sono ormai
come selva e caverna,

né mai ho visto nulla di simile!

(*Mentre Siegfried continua con foga impetuosa a limare i tronconi della spada, Mime si mette a sedere anche più in disparte*)

Della spada ne verrà a capo!
bene l'imparo:
senza paura tutta la ricostruirà.

Der Wand'rer wusst' es gut! –

Wie berg' ich nun
mein banges Haupt?

Dem kühnen Knaben verfiel's,
lehrt' ihn nicht Fafner die Furcht!

(*Mit wachsender Unruhe aufspringend und sich beugend*)

Doch weh' mir Armen!

Wie würgt' er den Wurm,
erführ' er das Fürchten von ihm?

Wie erräng' er mir den Ring?

Verfluchte Klemme!

Da klebt' ich fest,

fänd' ich nicht klugen Rat,
wie den Furchtlosen selbst ich bezwäng'. –

SIEGFRIED (*hat nun die Stücken zerfeilt und in einem Schmelztiegel gefangen, den er jetzt in die Herdglut stellt*)

He, Mime! Geschwind!

Wie heisst das Schwert,
das ich in Späne zersponnen?

MIME (*fährt zusammen und wendet sich zu Siegfried*)

Notung nennt sich
das neidliche Schwert:

deine Mutter gab mir die Mär.

SIEGFRIED (*nährt unter dem Folgenden die Glut mit dem Blasebalg*)

Notung! Notung!¹²

Neidliches Schwert!

Was musstest du zerspringen?

Zu Spreu nun schuf ich
die scharfe Pracht,
im Tiegel brat' ich die Späne.

Hoho! Hoho!

Hohei! Hohei!

Il viandante lo sapeva bene! –

Ed ora, come metto al sicuro
l'ansioso mio capo?

Sarebbe votato a quel ragazzo ardito,
se non gli insegnasse Fafner la paura!

(*Balzando e curvandosi con crescente inquietudine*)

D'altra parte, ah, povero me!

Come potrebbe ucciderlo, il drago,
se da lui imparasse la paura?

Come l'anello mi conquisterebbe?

Maledetta morsa!

Ci resterei preso,

se non trovassi qualche consiglio accorto,
come domare io stesso quel senza paura! –

SIEGFRIED (*limando ha ridotto in polvere i tronconi; li ha quindi raccolti in un crogiuolo, che pone sui carboni ardenti*)

Ehi! Mime! Lesto!

Come si chiama la spada,
che limando ho ridotto in polvere?

MIME (*trasalisce e si volta verso Siegfried*)

Notung si noma
la spada invidiabile:

me ne dette tua madre novella.

SIEGFRIED (*durante quel che segue alimenta la fiamma col mantice*)

Notung! Notung!

Spada invidiabile!

Perché dovesti infrangerti?

In pula ecco ho ridotto
la lucentezza tua affilata:
la limatura ne cocio al crogiolo.

Hoho! Hoho!

Hohei! Hohei!

¹² Nelle pagine precedenti, Siegfried ha maturato la decisione di temprare da sé la spada («fuori quei pezzi!»: *schnell*, «veloce» – ♯, Sol maggiore), e si è gettato nell'impetuoso lavoro di lima che ha ridotto l'arma in polvere. Queste due fasi sono state accompagnate nella musica dal ritorno di un'altra parte della prima scena dell'atto: l'es. 6-Corno di Siegfried, con le sue duttili manipolazioni (← nota 3), siglato perfino dalla stessa tonalità originaria. Ora il ragazzo intona il suo *Schmelzlied*, la canzone 'della fusione' sulla fiamma dell'acciaio così ottenuto (*Kräftig, doch nicht schnell*, «energico, ma non veloce» – ♯, Re minore). Lo *Schmelzlied* ha una complessa forma strofica, e conta due *refrain*, funzionalmente distinti. Nel *refrain* d'apertura, in particolare, questo Siegfried-fabbro invoca il nome della spada («Notung! Notung!») su un'ottava discendente (Fa₃-Fa₂) che cita la scena corrispondente di *Walküre* (1.3): si tratta infatti dell'identico intervallo sul quale il padre Siegmund ne aveva proclamato a sua volta il nome («Notung! Notung!»: Mi₃-Mi₂), dopo averla estratta dal tronco del frassino. Nel secondo *refrain* (il *refrain* 'interno') Siegfried si rivolge invece al mantice («Hoho! Hoho! / Hohei! Hohei! / Mantice soffia! / Soffia nel fuoco!» →) su uno sviluppo in orchestra dell'es. 6-Corno di Siegfried.

Blase, Balg!
 Blase die Glut! –
 Wild im Walde
 wuchs ein Baum,
 den hab' ich im Forst gefällt: –
 die braune Esche
 brannt' ich zur Kohl',
 auf dem Herd nun liegt sie gehäuft.
 Hoho! Hoho!
 Hohei! Hohei!
 Blase, Balg!
 Blase die Glut!
 Des Baumes Kohle,
 wie brennt sie kühn;
 wie glüht sie hell und hehr!
 In springenden Funken
 sprühet sie auf:
 hohei, hohei, hohei!
 Zerschmilzt mir des Stahles Spreu.
 Hoho! Hoho!
 Hohei! Hohei!
 Blase, Balg!
 Blase die Glut!

MIME (*immer für sich, entfernt sitzend*)

Er schmiedet das Schwert,
 und Fafner fällt er:
 das seh' ich nun sicher voraus.
 Hort und Ring
 erringt er im Harst: –
 wie erwerb' ich mir den Gewinn?
 Mit Witz und List
 erlang' ich beides
 und berge heil mein Haupt.

SIEGFRIED (*nochmals am Blasebalg*)

Hoho! Hoho!
 Hohei! Hohei!

MIME (*im Vordergrunde für sich*)
 Rang er sich müd mit dem Wurm,
 von der Müh' erlab' ihn ein Trunk:
 aus würz'gen Säften,
 die ich gesammelt,
 brau' ich den Trank für ihn;
 wenig Tropfen nur
 braucht er zu trinken,
 sinnelos sinkt er in Schlaf.
 Mit der eignen Waffe,

Mantice soffia!
 Soffia nel fuoco! –
 Selvaggio nella selva,
 un albero crebbe, –
 nella foresta io l'ho tagliato: –
 il frassino bruno
 io l'ho in carbone bruciato,
 sulla fucina or si trova ammucchiato.
 Hoho! Hoho!
 Hohei! Hohei!
 Mantice soffia!
 Soffia nel fuoco!
 Il carbone dell'albero,
 ardito com'arde;
 come divampa chiaro, e come agosto!
 In balzanti scintille
 si leva sprizzando:
 hohei, hohei, hohei!
 dell'acciaio mi fonde la pula.
 Hoho! Hoho!
 Hohei! Hoho!
 Mantice soffia!
 Soffia la vampa!

MIME (*sempre tra sé, sedendo lontano*)

La spada ei tempererà
 e Fafner ucciderà:
 ormai lo prevedo sicuro.
 Anello e tesoro
 nel folto acquisterà: –
 come mi guadagnerò la partita?
 Con spirito e astuzia
 mi farò d'ambidue padrone,
 e metterò il mio capo al sicuro.

SIEGFRIED (*ancora una volta al mantice*)

Hoho! Hoho!
 Hohei! Hohei!

MIME (*al proscenio tra sé*)
 Poiché sarà stanco dalla lotta col drago,
 della fatica una bevanda lo ristorerà:
 da balsamici succhi
 ch'io avrò già raccolto,
 a lui preparerò la bevanda;
 poche gocce soltanto
 avrà bisogno di bere;
 inconsciamente nel sonno affonderà.
 Proprio con l'arma

die er sich gewonnen,
räum' ich ihn leicht aus dem Weg,
erlange mir Ring und Hort.

(Er reibt sich vergnügt die Hände)

Hei! Weiser Wand'rer!

Dünkt' ich dich dumm?

Wie gefällt dir nun

mein feiner Witz?

Fand ich mir wohl

Rat und Ruh'?

SIEGFRIED

Notung! Notung!

Neidliches Schwert!

Nun schmolz deines Stahles Spreu!

Im eignen Schweisse

schwimmst du nun.

(Er gießt den glühenden Inhalt des Tiegels in eine Stangenform und hält diese in die Höhe)

Bald schwing' ich dich als mein Schwert!

(Er stösst die gefüllte Stangenform in den Wassereimer. Dampf und lautes Gezisch der Kühlung erfolgen)

In das Wasser floss

ein Feuerfluss:

grimmiger Zorn

zischt' ihm da auf!

Wie sehrend er floss,

in des Wassers Flut

fliessen er nicht mehr.

Starr ward er und steif,

herrisch der harte Stahl:

heisses Blut doch

fliessen ihm bald! –

(Er stösst den Stahl in die Herdglut und zieht die Blasebälge mächtig an)

Nun schwitze noch einmal,

dass ich dich schweisse,

Notung, neidliches Schwert!

(Mime ist vergnügt aufgesprungen; er holt verschiedene Gefässe hervor, schüttet aus ihnen Gewürz und Kräuter in einen Kochtopf und sucht, diesen auf dem Herd anzubringen. Siegfried beobachtet während der Arbeit Mime, welcher vom andern Ende des Herdes her seinen Topf sorgsam an die Glut stellt)

Was schafft der Tölpel

dort mit dem Topf?

Brenn' ich hier Stahl,

braust du dort Sudel?

che s'è conquistata,
lo torrò facilmente dalla strada
ed anello e tesoro avrò in mia mano.

(Si frega contento le mani)

Ehi, saggio viandante!

Ti son parso stupido?

Come ti piace ora

la mia fine arguzia?

Mi son ben trovato

rimedio e riposo?

SIEGFRIED

Notung! Notung!

Spada invidiabile!

La pula del tuo acciaio, ecco s'è fusa!

Nel tuo stesso sudore

ecco, tu nuoti.

(Versa l'ardente contenuto del crogiolo in una forma a stanga che leva verso l'alto)

Presto ti brandirò quale mio brandito!

(Tuffa la forma riempita nel secchio d'acqua; seguono all'immersione vapore ed alti sibili)

Fluì nell'acqua

flutto di fuoco:

rabbiosa collera

su quella s'alza e sibila!

Come fluì ad offesa

nel flutto acqueo,

non più fluisce.

Rigido e fermo è diventato

alteramente il duro acciaio:

Ma caldo un sangue

presto ne fluirà! –

(Spinge l'acciaio tra i carboni ardenti e tira potentemente i mantici)

Ed ora ancora una volta suda,

ch'io ti tempri,

Notung, spada invidiabile!

(Mime è balzato in piedi contento; tira fuori diversi vasi, ne versa droghe ed erbe dentro una pignatta, cercando di metterla al fuoco. Siegfried osserva durante il lavoro Mime che all'estremità opposta della fucina, mette con cura al fuoco la sua pignatta)

Che fa quel tanghero

laggiù con la pignatta?

Mentre qui brucio acciaio,

costà bolli brodaglia?

MIME

Zuschanden kam ein Schmied,
den Lehrer sein Knabe lehrt:
mit der Kunst nun ist's beim Alten aus,
als Koch dient er dem Kind.
Brennt es das Eisen zu Brei,
aus Eiern braut
der Alte ihm Sud.
(*Er fährt fort zu kochen*)

SIEGFRIED

Mime, der Künstler,
lernt jetzt kochen;
das Schmieden schmeckt ihm nicht mehr.
Seine Schwerter alle
hab' ich zerschmissen;
was er kocht, ich kost' es ihm nicht!
(*Unter dem Folgenden zieht Siegfried die Stangen-
form aus der Glut, zerschlägt sie und legt den glü-
henden Stahl auf dem Amboss zurecht*)
Das Fürchten zu lernen,
will er mich führen;
ein Ferner soll es mich lehren:
was am besten er kann,
mir bringt er's nicht bei:
als Stümper besteht er in allem!
(*Während des Schmiedens*)
Hoho! Hoho! Hohei!¹³
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! Hahei!
Hoho! Hahei!
Einst färbte Blut
dein falbes Blau;

MIME

C'è un fabbro a cui è andata male,
ché l'apprendista ora insegna al maestro:
pel vecchio l'arte ormai proprio è finita,
deve servir da cuoco al suo ragazzo.
S'ei brucia il ferro fino a farne pappà,
di uova bolle
il vecchio a lui la broda.
(*Continua a cucinare*)

SIEGFRIED

Mime, l'artista,
ora impara a cucinare,
l'arte del fabbro non gli va più a genio.
Le sue spade, tutte
gliel'ho scaraventate in pezzi;
quel che cucina non gliel'assaggerò!
(*Durante quel che segue, Siegfried estrae la forma
dai carboni, la spezza e assesta sull'incudine l'accia-
io incandescente*)
Ad imparar paura
mi vuol guidare;
uno che sta lontano me l'insegnerà:
quel che sa meglio
non me l'apprende:
in tutto rimane un ciabattone!
(*Martellando*)
Hoho! Hoho! Hohei!
O mio martello batti
una dura spada!
Hoho! Hohei!
Hoho! Hohei!
Colorò sangue un giorno
l'azzurro tuo pallido;

¹³ La canzone 'della fusione' fa coppia con il successivo *Schmiedelied*, la canzone 'della forgiatura' della spada (*Schwer und kräftig, nicht zu schnell*, «pesante ed energico, non troppo veloce» – 4, Fa maggiore); entrambe disturbate dagli interventi di Mime. Un energico disegno *fortissimo* degli archi in ottave, coadiuvato dai colpi ritmati di un vero martello da fabbro, percorre la canzone 'della forgiatura' raccontandoci i progressi del lavoro del nostro fabbro velsungo. Ad enfatizzare il ricordo tra le due canzoni, lo *Schmiedelied* incorpora entrambi i *refrain* del suo predecessore: in particolare, culmina in una variante in *fortissimo* (e in maggiore) del primo, allorché Siegfried impugna la spada appena forgiata e provvista dell'elsa («Notung! Notung! / Spada invidiabile! / Ora di nuovo sei inserita nell'elsa»). Anche in questo caso è possibile individuare un elemento corrispondente nella prima scena: il quasi-*Lied* di Mime («Tormento forzato!»: ← nota 1). L'atto si chiude pertanto in modo pressoché circolare: si parte dal lavoro di fucina di Mime, e al lavoro di fucina si viene ricondotti da Siegfried. Ma con un eloquente ribaltamento dell'inizio, valorizzato dalla simmetria: alla frustrazione del quasi-*Lied* del nano (che abbiamo appunto chiamato 'dell'impotenza a forgiare la spada') si contrappone infatti qui il successo pieno dello *Schmiedelied* di Siegfried, e della sua forgiatura. Differenza, questa, davvero non di poco conto.

sein rotes Rieseln
 rötete dich:
 kalt lachtest du da,
 das warme lecktest du kühl!
 Heiaho! Haha!
 Haheiaha!
 Nun hat die Glut
 dich rot geglüht;
 deine weiche Härte
 dem Hammer weicht:
 zornig sprühst du mir Funken,
 dass ich dich Spröden gezähmt!
 Heiaho! Heiaho!
 Heiahohoho!
 Hahei!

MIME (*beiseite*)

Er schafft sich ein scharfes Schwert,
 Fafner zu fällen,
 der Zwerge Feind:
 ich braut' ein Truggetränk,
 Siegfried zu fangen,
 dem Fafner fiel.
 Gelingen muss mir die List;
 lachen muss mir der Lohn!
 (*Er beschäftigt sich während des Folgenden damit,
 den Inhalt des Topfes in eine Flasche zu giessen*)

SIEGFRIED

Hoho! Hoho!
 Hahei!
 Schmiede, mein Hammer,
 ein hartes Schwert!
 Hoho! Hahei!
 Hoho! Hahei!
 Der frohen Funken,
 wie freu' ich mich;
 es ziert den Kühnen
 des Zornes Kraft:
 lustig lachst du mich an,
 stellst du auch grimm dich und gram!
 Heiaho, haha,
 haheiaha!
 Durch Glut und Hammer
 glückt' es mir;
 mit starken Schlägen
 streckt' ich dich:
 nun schwinde die rote Scham;

il suo rosso stillare
 ti arrossò;
 fredda allor tu ridesti,
 il caldo, tu, fresca, lambisti!
 Heiaho! Haha!
 Haheiaha!
 Or t'ha la vampa
 rosso avvampata;
 la tua cedevole durezza
 cede al martello:
 irosa tu mi sprizzi scintille,
 per averti, ritrosa, domata!
 Heiaho! Heiaho!
 Heiahohoho!
 Hahei!

MIME (*a parte*)

Affilata ei si foggia una spada,
 per uccidere Fafner,
 il nemico dei nani:
 ingannatrice bevanda ho cucinato
 per prender Siegfried,
 cui Fafner soccomberà.
 L'inganno mi dovrò riuscire;
 ed il compenso rider mi dovrò!
 (*Durante quel che segue, si va affaccendando a ver-
 sare in una fiasca il contenuto della pignatta*)

SIEGFRIED

Hoho! Hoho!
 Hohei!
 O mio martello, temprà
 una dura spada!
 Hoho! Hohei!
 Hoho! Hohei!
 Delle gaie scintille
 come gioisco!
 Orna l'ardito
 la forza dell'ira:
 gioconda incontro tu mi ridi,
 se anche mi ti mostri grama ed irosa!
 Heiaho, haha,
 haheiaha!
 Tra vampa e martello
 m'è riuscita;
 con duri colpi
 io t'ho prostrata:
 il rosso del pudore ora scompaia;

werde kalt und hart, wie du kannst.

Heiaho! Heiaho!

Heiahohoho!

Heiah!

(Er schwingt den Stahl und stösst ihn in den Wassereimer. Er lacht bei dem Gezisch laut auf)

(Während Siegfried die geschmiedete Schwertklinge in dem Griffhefte befestigt, treibt sich Mime mit der Flasche im Vordergrund umher)

MIME

Den der Bruder schuf,
den schimmernden Reif,
in den er gezaubert
zwingende Kraft,
das helle Gold,
das zum Herrscher macht, –
ihn hab' ich gewonnen!
Ich walte sein! –

(Er trippelt, während Siegfried mit dem kleinen Hammer arbeitet und schleift und feilt, mit zunehmender Vergnügtheit lebhaft umher)

Alberich selbst,
der einst mich band,
zur Zwergenfrone
zwing' ich ihn nun;
als Niblungenfürst
fahr' ich darnieder;
gehorschen soll mir
alles Heer!
Der verachtete Zwerg,
wie wird er geehrt! –
Zu dem Horte hin drängt sich
Gott und Held:

(Mit immer lebhafteren Gebärden)

vor meinem Nicken
neigt sich die Welt,
vor meinem Zorne
zittert sie hin! –
Dann wahrlich müht sich
Mime nicht mehr:
ihm schaffen andre
den ew'gen Schatz.
Mime, der kühne,
Mime ist König,
Fürst der Alben,
Walter des Alls!

diventa come puoi, e fredda e dura.

Heiaho! Heiaho!

Heiahohoho!

Heiah!

(Brandisce l'acciaio e lo tuffa nel secchio d'acqua. Ride forte a sentirne il sibilo)

(Mentre Siegfried fissa all'elsa la lama temprata della spada, Mime, al proscenio, se ne va girando con la fiasca)

MIME

Quel che mio fratello foggìo
anello fulgente,
per magia infondendogli
forza imperiosa,
l'oro lucente
che fa dominatori –
io me lo sono guadagnato!
Io ne disporrò!

(Se ne va intorno con crescente soddisfazione vivacemente sgambettando, mentre Siegfried lavora col piccolo martello e affila e lima)

Lo stesso Alberico
che un giorno mi legò
a servitù di nano,
ora io costringerò;
dei Nibelunghi principe
me n'andrò nel profondo;
mi dovrà obbedire
ogni schiera!
Il dispregiato nano,
come verrà onorato! –
Verso il tesoro fa ressa
dio ed eroe:

(Con gesti sempre più vivi)

al mio cenno,
s'inchinerà il mondo,
davanti al mio furore
cadrà in tremore! –
Certo fatica allora
non più Mime avrà:
gli daranno altri
il tesoro eterno.
Mime, l'ardito,
è Mime il re,
degli elfi principe,
Signore del tutto!

Hei, Mime! Wie glückte dir das!

Wer hätte wohl das gedacht!

SIEGFRIED (*hat während der letzten Absätze von Mimes Lied mit den letzten Schlägen die Niete des Griffheftes geglättet und fasst nun das Schwert*)

Notung! Notung!

Neidliches Schwert!

Jetzt hastest du wieder im Heft.

Warst du entzwei,

ich zwang dich zu ganz;

kein Schlag soll nun dich mehr zerschlagen.

Dem sterbenden Vater

zersprang der Stahl,

der lebende Sohn

schuf ihn neu:

nun lacht ihm sein heller Schein,

seine Schärfe schneidet ihm hart.

(*Das Schwert vor sich schwingend*)

Notung! Notung!

Neidliches Schwert!

Zum Leben weckt' ich dich wieder,

tot lagst du

in Trümmern dort,

jetzt leuchtest du trotzig und hehr.

Zeige den Schächern

nun deinen Schein!

Schlage den Falschen,

fälle den Schemel! –

Schau, Mime, du Schmied: –

(*Er holt mit dem Schwert aus*)

so schneidet Siegfrieds Schwert!

(*Er schlägt auf den Amboss, welcher von oben bis unten in zwei Stücke zerspaltet, so dass er unter grossem Gepolter auseinander fällt. Mime, welcher in höchster Verzückung sich auf einen Schemel geschwungen hatte, fällt vor Schreck sitzlings zu Boden. Siegfried hält jauchzend das Schwert in die Höhe. – Der Vorhang fällt*)

Oh Mime! Come t'è ben riuscito!

Chi l'avrebbe mai pensato?

SIEGFRIED (*durante le ultime strofe della canzone di Mime, ha levigato con gli ultimi colpi le inchiodature dell'elsa, ed ora impugna la spada*)

Notung! Notung!

Spada invidiabile!

Ora di nuovo sei inserita nell'elsa.

Eri in due spezzata,

una t'ho a forza saldata;

or nessun colpo ti dovrà più infrangere.

Al morente padre

si spezzò l'acciaio,

vivo, suo figlio

l'ha ritemperato:

ora gli ride la sua luce lucente,

per lui s'è fatto il duro filo tagliente.

(*Brandendo la spada avanti a sé*)

Notung! Notung!

Spada invidiabile!

In vita nuovamente t'ho svegliata.

Morta giacevi

laggiù in detriti;

ora riluci augusta e baldanzosa.

Ai masnadieri mostra

ora, il tuo fulgore!

Colpisci il falso,

uccidi il traditore!

Guarda, o Mime, tu fabbro: –

(*Alzando la spada a colpire*)

così taglia la spada di Siegfried!

(*Batte sull'incudine che si spacca dall'alto in basso, in due pezzi, così che, bipartendosi, cade con gran fragore. Mime, il quale al colmo dell'esaltazione s'era slanciato sopra uno sgabello, dalla paura cade a sedere per terra. Siegfried giubilante leva in alto la spada. – Cala la tela*)

ZWEITER AUFZUG

ATTO SECONDO

VORSPIEL UND ERSTE SZENE¹⁴

Tiefer Wald. Ganz im Hintergrunde die Öffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet; von da senkt er sich nach hinten, der Höhle zu, wieder abwärts, so dass von dieser nur der obere Teil der Öffnung dem Zuschauer sichtbar ist. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felsenwand.

PRELUDIO E SCENA PRIMA

Folto d'una foresta. Proprio nel fondo, l'apertura d'una caverna. Il terreno sale fino alla metà del palcoscenico dove forma un piccolo pianoro rialzato. Di là declina nuovamente verso il fondo, cioè verso la caverna stessa, così che solo la parte superiore di questa resta visibile allo spettatore. A sinistra si vede attraverso la boscaglia una parete rocciosa, tutta cre-

¹⁴ Il *Vorspiel* all'atto II (*Träg und schleppend*, «pesante e stentando» – $\frac{3}{4}$, armatura in chiave di Fa minore) non pesca da registri e timbri meno scuri e profondi di quello che aveva aperto la partitura. D'altronde, se il primo evocava il Nibelheim, il nuovo preludio ci prepara a Neidhöhle, la tana del gigante Fafner tramutato in mostro luctiforme. Nelle battute iniziali, Wagner impasta con un tremolo *pianissimo* di viole e violoncelli due motivi riferibili appunto a Fafner: una declinazione individuale del motivo del Drago (← nota 2, es. 5), che volge le sue spire nella sola tuba contrabbassa (FAFNER COME DRAGO); e il motivo di FAFNER COME GIGANTE-DRAGO (timpani e contrabbassi), ovvero lo spunto iniziale del vecchio motivo dei Giganti, nel quale però l'originario intervallo di quarta (Do-Sol) si presenta corrotto dal tritono (Do-Sol♭ = Fa♯). Questa distorsione è significativa: il tritono è infatti il contrassegno del motivo dell'Anello (← es. 1), del personaggio di Alberich (che stiamo per incontrare per la prima volta dall'ultima scena del *Rheingold*) e della famiglia di motivi che ne scaturiscono nel *Ring*. 'Fili' motivici che verranno richiamati e tessuti anche in questo preludio: nello specifico, il profilo di Fafner come gigante-drago tende a confondersi con quello del cosiddetto Risentimento del Nibelungo, soprattutto in virtù della comune scaletta ascendente. Con questo assorbimento del *Leitmotiv* dei Giganti nella cupa famiglia dell'Anello la musica ribadisce appunto l'asservimento dell'inerte Fafner alla maledizione.

ESEMPIO 12: il motivo di FAFNER COME DRAGO combinato con FAFNER COME GIGANTE-DRAGO nelle prime battute del preludio

Alla musica del preludio si riallaccia in modo particolarmente diretto l'epilogo della scena tra Alberich, il Viedante e la voce cavernosa di Fafner. E il tritono stende la sua ombra insistente sulle battute estreme della scena: proprio alla pulsazione aritmica su settima diminuita del Risentimento del Nibelungo e alla combinazione dell'es. 12 (congelata sul tritono del motivo di Fafner come gigante-drago) spetta il compito di chiudere il confronto.

– Finstere Nacht, am dichtesten über dem Hintergrunde, wo anfänglich der Blick des Zuschauers gar nichts zu unterscheiden vermag.

ALBERICH (*an der Felsenwand zur Seite gelagert, düster brütend*)

In Wald und Nacht
vor Neidhöhl' halt' ich Wacht:
es lauscht mein Ohr,
mühevoll lugt mein Aug'. –
Banger Tag,
bebst du schon auf?
Dämmerst du dort
durch das Dunkel her?

(*Aus dem Walde von rechts her erhebt sich ein Sturmwind; ein bläulicher Glanz leuchtet von ebendaher*)

Welcher Glanz zittert dort auf?
Näher schimmert
ein heller Schein; –
es rennt wie ein leuchtendes Ross,
bricht durch den Wald
brausend daher. –
Naht schon des Wurm's Würger?
Ist's schon, der Fafner fällt?
(*Der Sturmwind legt sich wieder; der Glanz verlischt*)

Das Licht erlischt, –
der Glanz barg sich dem Blick:
Nacht ist's wieder.

(*Der Wanderer tritt aus dem Wald und hält Alberich gegenüber an*)

Wer naht dort schimmernd im Schatten?

WANDERER

Zur Neidhöhle
fuhr ich bei Nacht: –
wen gewahr' ich im Dunkel dort?

(*Wie aus einem plötzlich zerreissenden Gewölk bricht Mondschein herein und beleuchtet des Wanderers Gestalt*)

ALBERICH (*erkennt den Wanderer, fährt erschrocken zurück, bricht aber sogleich in höchste Wut aus*)

Du selbst lässt dich hier sehn?
Was willst du hier?
Fort, aus dem Weg!
Von dannen, schamloser Dieb!

pacci. – Notte oscura, più che mai densa sul fondo, dove da principio lo sguardo dello spettatore non riesce a discernere assolutamente nulla.

ALBERICH (*a giacere in disparte, lungo la parete rocciosa, torvamente macchinando*)

Nella selva e nella notte
davanti a Neidhöhle vigilo:
origlia il mio orecchio,
faticato adocchia il mio occhio. –
O giorno ansioso,
già ti levi tremando?
Crepuscolare t'approssimi
attraverso la tenebra?

(*Dalla foresta, a destra, s'alza un vento di turbine; una luce azzurrina riluce, venendo dalla medesima parte*)

Quale splendore là s'alza tremando?
Sempre più vicino brilla
un luminoso chiarore; –
corre come un lucente cavallo,
irrompe per la selva,
arriva strepitando. –
già s'avvicina l'uccisore del drago?
Già è colui che Fafner abatterà?
(*Il turbine si calma, la luce si spenge*)

La luce si spenge, –
è fuggito il fulgore alla vista:
nuovamente è notte.

(*Il Viandante esce dalla foresta e si pianta di fronte ad Alberich*)

Chi s'avvicina costà brillando nell'ombra?

VIANDANTE

Verso Neidhöhle
ho cavalcato nella notte: –
chi vedo costà nella tenebra?

(*Come da una nube che si squarci improvvisamente, irrompe luce di luna e illumina la figura del Viandante*)

ALBERICH (*riconosce il Viandante, retrocede sbigottito, ma subito prorompe al colmo del furore*)

Proprio tu ti fai qui vedere?
Che vuoi tu qua?
Via dalla mia strada!
Vattene, ladro svergognato!

WANDERER (*ruhig*)

Schwarz-Alberich,
schweifst du hier?

Hütetest du Fafners Haus?

ALBERICH

Jagst du auf neue
Neidtat umher?

Weile nicht hier,
weiche von hinnen!

Genug des Truges
tränkte die Stätte mit Not.

Drum, du Frecher,
lass sie jetzt frei!

WANDERER

Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen:

wer wehrte mir Wand'ers Fahrt?

ALBERICH (*lacht tückisch auf*)

Du Rat wütender Ränke!

Wär' ich dir zulieb
doch noch dumm, wie damals,
als du mich Blöden bandest,

wie leicht geriet' es,

den Ring mir nochmals zu rauben!

Hab' acht! Deine Kunst
kenne ich wohl;

doch wo du schwach bist,

blieb mir auch nicht verschwiegen.

Mit meinen Schätzen
zahltest du Schulden;

mein Ring lohnte
der Riesen Müh',

die deine Burg dir gebaut.

Was mit den Trotzigern
einst du vertragen,

des Runen wahr noch heut'
deines Speeres herrischer Schaft.

Nicht du darfst,

was als Zoll du gezahlt,

den Riesen wieder entreissen:

du selbst zerspelltest
deines Speeres Schaft;

in deiner Hand

der herrische Stab,

der starke, zerstierte wie Spreu!

VIANDANTE (*tranquillo*)

Alberich l'oscuro,
per qui t'aggiri?

Custodisci il covo di Fafner?

ALBERICH

Vai tu di nuovo alla caccia
d'invidiosa opera qua intorno?

Qui non indugiare,
vattene di qua!

Assai inganno

abbeverò di sciagura questo luogo.

E però, insolente,
ora lascialo libero!

VIANDANTE

A guardar son venuto,
non ad oprare:

chi m'impedirebbe la via del viandante?

ALBERICH (*rompendo in riso maligno*)

Consigliere di rabbia e di raggiri!

S'io fossi per amor tuo,

ancora così sciocco come allora,

che me ingenuo legasti,

come riescirebbe facile,

ancora una volta, di rapirmi l'anello!

Sta attento! La tua arte

io ben conosco;

ma dove tu sei debole,

neppure m'è rimasto segreto:

coi miei tesori

tu saldasti debiti;

compensò il mio anello

la fatica dei giganti,

che la rocca t'avevan costruito.

Quanto con quei tracotanti

un giorno pattuisti,

di quello oggi ancora conserva le rune

il fusto imperioso della tua lancia.

Non ti è lecito

quanto pagasti per tributo,

ristrappar nuovamente ai giganti:

spezzeresti tu stesso

il fusto della tua lancia;

in tua mano

l'imperioso scettro

forte com'è, si dissiperebbe qual pula!

WANDERER

Durch Vertrages Treuerunen
band er dich
Bösen mir nicht:
dich beugt' er mir durch seine Kraft;
zum Krieg drum wahr' ich ihn wohl.

ALBERICH

Wie stolz du dräust
in trotziger Stärke,
und wie dir's im Busen doch bangt! –
Verfallen dem Tod
durch meinen Fluch
ist des Hortes Hüter: –
wer wird ihn beerben?
Wird der neidliche Hort
dem Niblungen wieder gehören?
Das seht dich mit ew'ger Sorge!
Denn fass' ich ihn wieder
einst in der Faust,
anders als dumme Riesen
üb' ich des Ringes Kraft: –
dann zittre der Helden
heiliger Hüter!
Walhalls Höhen
stürm' ich mit Hellas Heer:
der Welt walte dann ich!

WANDERER (*ruhig*)

Deinen Sinn kenn' ich wohl;
doch sorgt er mich nicht.
Des Ringes waltet,
wer ihn gewinnt.

ALBERICH

Wie dunkel sprichst du,
was ich deutlich doch weiss!
An Heldensöhne
hält sich dein Trotz,
(*Höhnisch*)
die traut deinem Blute entblüht.
Pflgtest du wohl eines Knaben,
der klug die Frucht dir pflücke,
(*Immer heftiger*)
die du nicht brechen darfst?

WANDERER

Mit mir nicht,
hadre mit Mime:
dein Bruder bringt dir Gefahr;

VIANDANTE

Con le rune fedeli del patto
lo scettro non legò
a me, te malvagio:
te a me ei curvò con la sua forza;
e però bene io a guerra lo conservo!

ALBERICH

Come superbo minacci
in forza tracotante;
eppure quanta è l'ansia nel tuo petto! –
Votato alla morte
per mia maledizione
è del tesoro il custode: –
chi ne sarà l'erede?
Apparterrà l'invidiabile tesoro
di nuovo al Nibelungo?
Con affanno eterno questo ti consuma!
Poiché, s'io nuovamente lo stringerò
un giorno nel pugno,
altrimenti che gli stupidi giganti
adopererò la forza dell'anello: –
tremi allora degli eroi
il sacro protettore!
Del Walhalla le alture
assalterò con le schiere della Hella:
il mondo dominerò io allora!

VIANDANTE (*tranquillo*)

Il tuo pensiero lo conosco bene;
ma affanno non mi dà.
Disporrà dell'anello
chi lo conquisterà.

ALBERICH

Come tu parli oscuro,
quel che pure io so chiaro!
Su figli d'eroi
conta la tua insolenza,
(*Sarcastico*)
i caramente dal tuo sangue fioriti.
Tu bene avesti cura d'un ragazzo,
che astuto quel frutto ti cogliesse,
(*Sempre più violento*)
che non t'è lecito cogliere?

VIANDANTE

Non con me,
con Mime contendi:
pericolo ti porta tuo fratello;

einen Knaben führt er daher,
 der Fafner ihm fällen soll.
 Nichts weiss der von mir;
 der Niblung nützt ihn für sich.
 Drum sag' ich dir, Gesell:
 tue frei, wie dir's frommt!

(Alberich macht eine Gebärde heftiger Neugierde)

Höre mich wohl,
 sei auf der Hut!
 Nicht kennt der Knabe den Ring;
 doch Mime kundet' ihn aus.
 ALBERICH (*heftig*)
 Deine Hand hieltest du vom Hort?

WANDERER

Wen ich liebe,
 lass' ich für sich gewähren;
 er steh' oder fall',
 sein Herr ist er:
 Helden nur können mir frommen.

ALBERICH

Mit Mime räng' ich
 allein um den Ring?

WANDERER

Ausser dir begehrt er
 einzig das Gold.

ALBERICH

Und dennoch gewänn' ich ihn nicht?

WANDERER (*ruhig näher tretend*)

Ein Helde naht,
 den Hort zu befrei'n;
 zwei Niblungen geizen das Gold;
 Fafner fällt,
 der den Ring bewacht: –
 wer ihn rafft, hat ihn gewonnen. –
 Willst du noch mehr?

Dort liegt der Wurm:
(Er wendet sich nach der Höhle)
 warnst du ihn vor dem Tod,
 willig wohl liess' er den Tand. –
 Ich selber weck' ihn dir auf.
(Er stellt sich auf die Anhöhe vor der Höhle und ruft hinein)

Fafner! Fafner!
 Erwache, Wurm!

un ragazzo ei va qui conducendo,
 che per lui deve uccidere Fafner.
 Nulla egli sa di me;
 per sé lo sfrutta il Nibelungo.
 E perciò, camerata, io ti dico:
 come ti giova, libero tu agisci!

(Alberich fa un gesto di viva curiosità)

Ascoltami bene,
 sta' in guardia!
 Il ragazzo, l'anello, non conosce:
 però Mime glie lo ha rintracciato.
 ALBERICH (*impetuosamente*)
 Terresti la mano lontana dal tesoro?

VIANDANTE

Colui ch'io amo,
 lascio che sia garante di se stesso;
 o vinca o cada,
 di se stesso è signore:
 eroi soltanto a me posson giovare.

ALBERICH

Contro Mime lotterei, io
 solo, per l'anello?

VIANDANTE

Oltre te, desidera egli
 solo, quell'oro.

ALBERICH

E tuttavia, non lo conquisterai?

VIANDANTE (*avvicinandogli tranquillo*)

Un eroe s'avvicina
 ad affrancare il tesoro:
 due Nibelunghi son avidi dell'oro.
 Cade Fafner,
 che custodisce l'anello: –
 chi l'arrafferà, l'avrà guadagnato. –
 Vuoi più ancora?
 Colà giace il drago:

(Voltandosi verso la caverna)
 se contro la morte tu lo metti in guardia,
 volentieri il gingillo potrebbe anche lasciare.
 Te lo sveglierò io stesso.
(Si pone sul rialzo del terreno davanti alla caverna e chiama verso l'interno)

Fafner! Fafner!
 Drago, svégliati!

ALBERICH (*in gespanntem Erstaunen, für sich*)

Was beginnt der Wilde?

Gönnt er mir's wirklich?

(*Aus der finstern Tiefe des Hintergrundes hört man Fafners Stimme durch ein starkes Sprachrohr*)

FAFNER

Wer stört mir den Schlaf?

WANDERER (*der Höhle zugewandt*)

Gekommen ist einer,

Not dir zu künden:

er lohnt dir's mit dem Leben;

lohnst du das Leben ihm

mit dem Horte, den du hütest?

(*Er beugt sein Ohr lauschend der Höhle zu*)

FAFNER'S STIMME

Was will er?

ALBERICH (*ist zum Wanderer getreten und ruft in die Höhle*)

Wache, Fafner!

Wache, du Wurm!

Ein starker Helden naht,

dich heil'gen will er bestehn.

FAFNER'S STIMME

Mich hungert sein.

WANDERER

Kühn ist des Kindes Kraft,

scharf schneidet sein Schwert.

ALBERICH

Den goldnen Reif

geizt er allein:

lass mir den Ring zum Lohn,

so wend' ich den Streit;

du wahrest den Hort,

und ruhig lebst du lang'!

FAFNER'S STIMME

Ich lieg' und besitz': –

(*Gähmend*)

lasst mich schlafen!

WANDERER (*lacht auf und wendet sich dann wieder zu Alberich*)

Nun, Alberich, das schlug fehl.

Doch schilt mich nicht mehr Schelm!

Dies eine, rat' ich,

achte noch wohl:

ALBERICH (*con intenta meraviglia tra sé*)

Che sta facendo codesto selvaggio?

Sul serio in questo mi favorirà?

(*Mediante un potente altoparlante si sente la voce di Fafner dall'oscura profondità del fondo*)

FAFNER

Chi mi disturba il sonno?

VIANDANTE (*rivolto verso la caverna*)

Qualcuno è venuto

ad annunziarti sventura:

te ne compenserà con la vita;

la vita tu a lui compenserai

col tesoro che tu custodisci?

(*Tende l'orecchio in ascolto curvandosi verso la caverna*)

VOCE DI FAFNER

Che vuole?

ALBERICH (*s'è avvicinato al Viandante e chiama verso la caverna*)

Vigila Fafner!

Vigila, drago!

Un forte eroe s'appressa,

che te sacro, vuol sopraffare.

VOCE DI FAFNER

Di lui ho fame.

VIANDANTE

Ardita è la forza del fanciullo,

e tagliente taglia la sua spada.

ALBERICH

Del cerchio d'oro

ei solamente è cupido:

lasciami l'anello per compenso,

ed io storno la lotta;

tu badi al tuo tesoro,

e vivi a lungo tranquillo!

VOCE DI FAFNER

Io possego e giaccio: –

(*Sbadigliando*)

lasciami dormire!

VIANDANTE (*rompe in una risata e poi si volta nuovamente ad Alberich*)

Dunque, Alberich, è fallito il colpo.

Ma più non m'accusar d'esser furfante!

Questo solo ti consiglio,

pensaci bene ancora:

(Vertraulich zu ihm tretend)

Alles ist nach seiner Art:
an ihr wirst du nichts ändern. –

Ich lass' dir die Stätte,
stelle dich fest!

Versuch's mit Mime, dem Bruder:
der Art ja versiehst du dich besser.

(Zum Abgange gewendet)

Was anders ist, –
das lerne nun auch!

(Er verschwindet im Walde. Sturmwind erhebt sich, heller Glanz bricht aus; dann vergeht beides schnell)

ALBERICH *(blickt dem davonjagenden Wanderer nach)*

Da reitet er hin,
auf lichtem Ross;
mich lässt er in Sorg' und Spott.

Doch lacht nur zu,
ihr leichtsinniges,
lustgeriges
Göttergelichter!

Euch seh' ich
noch alle vergehn!
Solang' das Gold
am Lichte glänzt,

hält ein Wissender Wacht: –
trügen wird euch sein Trotz!

(Er schlüpft zur Seite in das Geklüft. Die Bühne bleibt leer. Morgendämmerung)

ZWEITE SZENE

*(Bei anbrechendem Tage treten Mime und Siegfried auf. Siegfried trägt das Schwert in einem Gebenke von Bastseil. Mime erspäht genau die Stätte; er forscht endlich dem Hintergrunde zu, welcher – während die Anhöhe im mittleren Vordergrunde später immer heller von der Sonne beleuchtet wird – in finstrem Schatten bleibt; dann bedeutet er Siegfried)*¹⁵

(Avvicinandogliasi confidenzialmente)

tutto è secondo sua maniera:
per nulla tu la muterai. –

Io ti sgombro il passo,
tu tienti saldo!

Tenta con Mime tuo fratello:

dalla sua maniera certo puoi aspettarti meglio.

(Volto per andarsene)

Quanto al resto, –
anch'esso, ormai, imparalo!

(Scompare nella foresta. S'alza un turbine, erompe una chiara luce, poi l'uno e l'altra rapidamente svaniscono)

ALBERICH *(seguendo con lo sguardo il Viandante che s'allontana a galoppo)*

Ei via se ne cavalca
sul lucente cavallo,
e lascia me in ischerno ed in affanno.

Però ridete pure,
o voi, frivola,
di piacere avida,
genia degli dèi!

Voi io vedrò
ancora tutti in perdizione!
Finché l'oro
lucerà alla luce,

farà la guardia un saggio: –
la sua tracotanza inganno vi farà.

(Sguscia in un crepaccio laterale. La scena rimane vuota. Crepuscolo del mattino)

SCENA II^a

*(Sul fare del giorno entrano Mime e Siegfried. Siegfried porta la spada ad una bandoliera di corteccia. Mime ispeziona il luogo con cura. Da ultimo indaga verso il fondo, il quale – mentre il rialzo di terreno alla metà del proscenio viene in seguito sempre più chiaramente illuminato dal sole – rimane invece in ombra profonda. Poi fa cenno a Siegfried)*¹⁵

¹⁵ Sono le note della canzone 'della fusione' (← nota 13) a salutare l'ingresso di Mime e di Siegfried, che nella bandoliera reca appunto la spada che gli è riuscito di forgiare.

MIME

Wir sind zur Stelle!
Bleib' hier stehn!

SIEGFRIED (*setzt sich unter einer grossen Linde nieder und schaut sich um*)

Hier soll ich das Fürchten lernen?
Fern hast du mich geleitet:
eine volle Nacht im Walde
selbender wanderten wir.

Nun sollst du, Mime,
mich meiden!
Lern' ich hier nicht,
was ich lernen muss,
allein zieh' ich dann weiter:
dich endlich werd' ich da los!

MIME (*setzt sich ihm gegenüber, so dass er die Höhle immer noch im Auge behält*)

Glaube, Liebster!
Lernst du heut' und hier
das Fürchten nicht,
an andrem Ort,
zu andrer Zeit
schwerlich erfährst du's je. –
Siehst du dort
den dunklen Höhlenschlund?

Darin wohnt
ein greulich wilder Wurm:
unmassen grimmig
ist er und gross;
ein schrecklicher Rachen
reisst sich ihm auf;
mit Haut und Haar
auf einen Happ
verschlingt der Schlimme dich wohl.

SIEGFRIED (*immer unter der Linde sitzend*)
Gut ist's, den Schlund ihm zu schliessen:
drum biet' ich mich nicht dem Gebiss.

MIME

Giftig giesst sich
ein Geifer ihm aus:
wen mit des Speichels
Schweiss er bespeit,
dem schwinden wohl Fleisch und Gebein.

SIEGFRIED

Dass des Geifers Gift mich nicht sehre,
weich' ich zur Seite dem Wurm.

MIME

Siamo sul posto!
Rimani qui!

SIEGFRIED (*si mette a sedere sotto un gran tiglio e si guarda intorno*)

Qui dovrò imparare la paura?
Lontano tu m'hai condotto:
una notte intera nella foresta
noi due insieme abbiam girovagato.

Ora, tu Mime,
devi lasciarmi!
Se qui non imparo
quel che debbo imparare,
proseguirò io solo il cammino:
così alla fine sarò libero di te!

MIME (*gli si pone di faccia in modo da tener sempre sott'occhio la caverna*)

Credi, carissimo!
Se tu oggi e qui
non impari la paura,
in altro luogo
in altro tempo,
difficilmente mai l'apprenderai. –

Vedi tu laggiù
la gola oscura d'una caverna?

Abita là dentro
un drago orribile e selvaggio:
fuor di misura feroce
egli è e grande;
spaventevoli le fauci
gli si spalancano;
con pelle e pelo
in un batter di ganascia
lo scellerato ben t'ingoiierà.

SIEGFRIED (*sempre a sedere sotto il tiglio*)
Sarà bene chiudergli la strozza:
perciò non m'offrirò alle sue zanne.

MIME

Velenosa si versa
da lui una bava:
colui ch'egli sbava
col sudor della saliva,
a lui di certo spariscon carne ed ossa.

SIEGFRIED

Perché non m'offenda il veleno della bava,
sui fianchi del drago io mi ritirarrò.

MIME

Ein Schlangenschweif
schlägt sich ihm auf:
wen er damit umschlingt
und fest umschliesst,
dem brechen die Glieder wie Glas!

SIEGFRIED

Vor des Schweifes Schwang mich zu wahren,
halt' ich den Argen im Aug'. –

Doch heisse mich das:
hat der Wurm ein Herz?

MIME

Ein grimmiges, hartes Herz!

SIEGFRIED

Das sitzt ihm doch,
wo es jedem schlägt,
trag' es Mann oder Tier?

MIME

Gewiss, Knabe,
da führt's auch der Wurm.
Jetzt kommt dir das Fürchten wohl an?

SIEGFRIED (*bisher nachlässig ausgestreckt, erhebt sich
rasch zum Sitz*)

Notung stoss' ich
dem Stolzen ins Herz!
Soll das etwa Fürchten heissen?
He! Du Alter!
Ist das alles,
was deine List
mich lehren kann?
Fahr' deines Wegs dann weiter;
das Fürchten lern' ich hier nicht.

MIME

Wart' es nur ab!
Was ich dir sage,
dünke dich tauber Schall:
ihn selber musst du
hören und sehn,
die Sinne vergehn dir dann schon!
Wenn dein Blick verschwimmt,
der Boden dir schwankt,
im Busen bang,
dein Herz erbebt: –
(*Sehr freundlich*)
dann dankst du mir, der dich führte,
gedenkst, wie Mime dich liebt.

MIME

Coda di serpente
gli si drizza:
colui ch'egli con quella avvolge,
e saldo stringe,
a lui si spezzan come vetro le membra!

SIEGFRIED

Per guardarmi dal vibrar della coda,
terrò ben d'occhio quel furfante. –

Però questo fammi sapere:
il drago ha un cuore?

MIME

Un cuor duro e feroce!

SIEGFRIED

Gli sarà, penso, situato
dove batte a ciascuno,
l'abbia uomo od animale?

MIME

Certo, ragazzo,
colà lo porta anche il drago.
Ma comincia ora forse a venirti la paura?

SIEGFRIED (*finora neghittosamente disteso, s'alza svel-
to a sedere*)

Notung io pianterò
al superbo nel cuore!
Questo, per caso, si chiamerà paura?
Ehi! Vecchio!
È questo tutto
quel che la tua astuzia
mi può insegnare?
Continua allora per la tua strada;
la paura qui, io non l'imparerò.

MIME

Ma aspetta il séguito!
Quel che ti dico
potrà sembrarti morta risonanza:
se tu stesso lo dovrai
udire e vedere,
subito allora ti svaniranno i sensi!
Quando il tuo sguardo naufragherà,
e il suolo ti vacillerà, –
e ansioso nel petto
il cuor ti tremerà: –
(*Molto amichevolmente*)
ringrazierai allora me, che t'ho condotto,
e rimembrerai come t'ama Mime.

SIEGFRIED

Du sollst mich nicht lieben!
Sagt' ich dir's nicht?
Fort aus den Augen mir!
Lass mich allein:
sonst halt' ich's hier länger nicht aus,
fängst du von Liebe gar an!
Das eklige Nicken
und Augenzwicken,
wann endlich soll ich's
nicht mehr sehn,
wann werd' ich den Albernern los?

MIME

Ich lass' dich schon.
Am Quell dort lagr' ich mich;¹⁶
steh' du nur hier;
steigt dann die Sonne zur Höh',
merk' auf den Wurm:
aus der Höhle wälzt er sich her,
hier vorbei
biegt er dann,
am Brunnen sich zu tränken.

SIEGFRIED (*lachend*)

Mime, weilst du am Quell,
dahin lass' ich den Wurm wohl gehn:

SIEGFRIED

Tu non mi devi amare!
Non te l'ho detto?
Via dai miei occhi!
Lasciami solo:
o io qui non sopporto più a lungo,
che proprio d'amore tu mi venga a parlare!
Quel nauseante accennare,
quel d'occhi strizzare,
quando mai finalmente
non lo vedrò più;
quando mi libererò dallo scimunito?

MIME

Già io ti lascio.
Mi stenderò laggiù presso la fonte,
tu sta pur qui;
ma poi che il sole salirà verso l'alto,
tu bada al drago:
fuori della caverna egli si snoderà,
di qua passando,
e poi piegherà,
per abbeverarsi alla fonte.

SIEGFRIED (*ridendo*)

Mime, se ti trattieni alla fonte,
certo io lascerò che il drago ci vada:

¹⁶ Le parole di Mime attirano la nostra attenzione sul paesaggio circostante, e in orchestra qualcosa improvvisamente accade alla sua variante 'personale' del motivo dei Nibelunghi (← nota 5), che è tornata ad imperversare negli archi: il disegno per crome staccate si scioglie in una figurazione legata e *dolce*, basata su un'oscillazione di seconda, che non ci abbandonerà per il resto dell'atto, dandogli un'impronta affatto particolare. Abbiamo infatti qui a che fare con la forma embrionale dell'es. 15-Mormorio della foresta, attraverso il quale Wagner darà ampio spazio alla voce della natura e alla vita brulicante del bosco (→ nota 20).

ESEMPIO 13: trasformazione dei Nibelunghi (versione di Mime) nell'embrione dell'es. 15-Mormorio della foresta

205/1/2: mäßiger im Zeitmaß

Mime

Ich laß dich schon. Am Quell dort la - gr'ich mich;

Nibelunghi cfr. ESEMPIO 15

dim. *p* *dolce*

Notung stoss' ich
ihm erst in die Nieren,
wenn er dich selbst dort
mit weggesoffen.

Darum hör' meinen Rat,
raste nicht dort am Quell;
kehre dich weg,
so weit du kannst,
und komm' nie mehr zu mir!

MIME

Nach freislichem Streit
dich zu erfrischen,
wirst du mir wohl nicht wehren?

(Siegfried wehrt ihn hastig ab)

Rufe mich auch,
darbst du des Rates –

(Siegfried wiederholt die Gebärde mit Ungestüm)
oder wenn dir das Fürchten gefällt.

*(Siegfried erhebt sich und treibt Mime mit wütender
Gebärde zum Fortgehen)*

MIME *(im Abgehen für sich)*

Fafner und Siegfried –
Siegfried und Fafner –

O brächten beide sich um!
*(Er verschwindet rechts im Wald)*¹⁷

Notung io gli pianterò
allora soltanto nelle reni,
che proprio anche te laggìu
abbia fatto sparire nella strozza.

E però, senti il mio consiglio:
non ti posar laggìu presso la fonte;
vattene via,
lontano quanto puoi,
e da me non tornar più!

MIME

Dopo la lotta tremenda,
ch'io ti porti rinfresco
non vorrai già tu vietarmi?

(Siegfried lo respinge con rabbia)

E anche chiamami,
se ti manca consiglio, –

(Siegfried ripete il gesto con violenza)
oppur se ti sorprende la paura.

*(Siegfried s'alza e con gesto furioso spinge Mime ad
andarsene)*

MIME *(tra sé, nell'andarsene)*

Fafner e Siegfried –
Siegfried e Fafner –

Oh se s'ammazzassero a vicenda!
(Scompare a destra nella foresta)

¹⁷ Secondo due note lettere a Liszt e a Julie Ritter, convalidate da una data su uno schizzo, è in questo punto che, nel giugno del 1857, Wagner avrebbe deciso di interrompere per un anno la composizione, per dedicarsi al *Tristan* (a Liszt scrisse: «ho accompagnato il mio giovane Siegfried fin dentro alla bella solitudine della foresta, dove l'ho abbandonato sotto un tiglio e mi sono accomiato»). Una risoluzione che comportò probabilmente qualche conseguenza sulla continuità stilistica di *Siegfried* (nella realtà dei fatti, un parziale ripensamento indusse poi Wagner a completare almeno l'abbozzo dell'intero atto II, prima di concedersi il suo 'anno sabbatico' dal *Ring* – anni che poi divennero addirittura sette: non prima del settembre del 1864 Wagner avrebbe ripreso in mano queste carte, e avviato il completamento la partitura). Per la precisione, Wagner pensò di deporre la penna dopo aver schizzato qualche ulteriore battuta di forma embrionale dell'es. 15-Mormorio, in Re minore (bb. 208/1/5 e segg.), che – nella sua intelaatura di arpeggio ascendente – sembra modellata sul versatile, basilare motivo della Natura del *Ring* (esposto nel preludio al *Rheingold*). Poche battute più avanti, ci imbattiamo già nella veste pressoché definitiva dell'es. 15-MORMORIO DELLA FORESTA (ovvero quella esemplificata dagli archi dell'es. 15: → nota 20), che ci terrà compagnia fino alla calata del sipario: un fremito sommo che ondeggia su pedale, con il motivo che aumenta in vitalità ritmica (passando alle semicrome, allorché Siegfried «si rovescia maggiormente all'indietro e guarda attraverso la vetta dell'albero») e si stabilizza nella tonalità di Mi maggiore. In associazione a questa tonica (Mi) l'es. 15-Mormorio tenderà a ripresentarsi per tutto il resto dell'atto, in blocchi che articolano quest'ultimo quasi come un gigantesco rondò. (A questa prima apparizione della forma definitiva, peraltro, il motivo si combina espressivamente con il *Leitmotiv* della Simpatia dei velsunghi, a suggerirci i pensieri di Siegfried, che si interroga sulla madre). La vita crescente del bosco si popola infine di cinguettii, di canti degli uccelli (o forse, è Siegfried a prestare loro ascolto per la prima volta, e noi con lui): udiamo una varietà di spunti melodici affidati ai legni, che qualcuno – Bernhard Hoffmann – provò perfino a classificare dal punto di vista ornitologico, in uno studio del 1906 (di fatto, secondo la testimonianza di *Mein Leben* questa pagina sarebbe il frutto di una specie di lavoro *en plen air*, ossia un pomeriggio trascorso nel bosco con le orecchie ben aperte, con Wagner intento a memorizzare i canti sorprendenti dei

SIEGFRIED (*streckt sich behaglich unter der Linde aus und blickt dem davongehenden Mime nach*)

Dass der mein Vater nicht ist,
wie fühl' ich mich drob so froh!

Nun erst gefällt mir
der frische Wald;
nun erst lacht mir
der lustige Tag,
da der Garstige von mir schied
und ich gar nicht ihn wiederseh'!

(*Er verfällt in schweigendes Simmen*)

Wie sah mein Vater wohl aus? –
Ha! Gewiss, wie ich selbst!

Denn wär' wo von Mime ein Sohn,
müsst' er nicht ganz
Mime gleichen?
Grade so garstig,
griesig und grau,
klein und krumm,
höckrig und kinkend,
mit hängenden Ohren,
triefigen Augen –
fort mit dem Alp!

Ich mag ihn nicht mehr sehn.

(*Er lehnt sich tiefer zurück und blickt durch die Baumwipfel auf. Tiefe Stille. – Waldweben*)

Aber – wie sah
meine Mutter wohl aus?
Das kann ich
nun gar nicht mir denken! –
Der Rehhindin gleich
glänzten gewiss
ihr hell schimmernde Augen,
nur noch viel schöner! –
Da bang sie mich geboren,
warum aber starb sie da?
Sterben die Menschenmütter
an ihren Söhnen
alle dahin? –
Traurig wäre das, traun!
Ach! möcht' ich Sohn

SIEGFRIED (*si stende comodamente sotto il tiglio e segue con lo sguardo Mime che s'allontana*)

Che costui non sia mio padre,
come me ne sento lieto!

Ora per la prima volta a me piace
la fresca foresta;
ora per la prima volta a me ride
il giocondo giorno,
che quel laido m'ha lasciato,
e non lo rivedrò mai più!

(*Cadendo in silenziosa meditazione*)

Chi sa com'era l'aspetto di mio padre? –
Oh, certamente come il mio!

Perché, dove mai sarebbe un figlio di Mime,
che in tutto non dovesse
a Mime assomigliare?
Appunto sì brutto
e tetro e grigio,
e corto e curvo,
e goffo e zoppicone,
dagli orecchi penzoloni,
dagli occhi cisposi. –
Alla malora quell'elfe!

Non lo posso più vedere!

(*Si rovescia maggiormente all'indietro e guarda attraverso la vetta dell'albero. Silenzio profondo. – Vita della foresta*)

Ma – come mai sarà stato
l'aspetto di mia madre?
Questo non me lo posso
ora proprio pensare! –
Simile a cerbiatta,
brillavan di certo
a lei chiarolucenti gli occhi;
solo molto più belli ancora! –
Da poi che in ansia mi dette alla luce,
perché in quel punto mai venne a morire?
Via se ne muoiono le madri umane,
per i loro figli
tutte?
Sarebbe questo triste, in fede mia!
Ah potessi, io figlio,

segue nota 00

penvenuti più diversi). In questa offerta di materiale naturalistico, agile ed aggraziato, due spunti vengono particolarmente focalizzati: si tratta della versione ancora 'muta' – ossia puramente strumentale – dei due motivi dell'UCCELLO DEL BOSCO, che presto verranno rivestiti di parole (motivo ① → nota 20; motivo ② → nota 21).

meine Mutter sehen! –
 Meine Mutter –
 ein Menschenweib!

(Er seufzt leise und streckt sich tiefer zurück. Grosse Stille. – Wachsendes Waldweben. – Siegfrieds Aufmerksamkeit wird endlich durch den Gesang der Waldvögel gefesselt. Er lauscht mit wachsender Teilnahme einem Waldvogel in den Zweigen über ihm)

Du holdes Vöglein!
 Dich hört' ich noch nie:
 bist du im Wald hier daheim? –
 Verständ' ich sein süßes Stammeln!
 Gewiss sagt' es mir was, –
 vielleicht von der lieben Mutter?

Ein zankender Zwerg
 hat mir erzählt,
 der Vöglein Stammeln
 gut zu verstehn,
 dazu könnte man kommen.

Wie das wohl möglich wär'? –
(Er sinnt nach. Sein Blick fällt auf ein Rohrgebüsch unweit der Linde)

Hei! Ich versuch's;
 sing' ihm nach:
 auf dem Rohr tön' ich ihm ähnlich!

Entrat' ich der Worte,
 achte der Weise,
 sing' ich so seine Sprache,
 versteh' ich wohl auch, was es spricht.

(Er springt an den nahen Quell, schneidet mit dem Schwerte ein Rohr ab und schnitzt sich hastig eine Pfeife daraus. – Währenddem lauscht er wieder)

Es schweigt und lauscht: –
 so schwatz' ich denn los!
(Er bläst auf dem Rohr. Er setzt ab, schnitzt wieder und bessert. Er bläst wieder. Er schüttelt mit dem Kopfe und bessert wieder. Er wird ärgerlich, drückt das Rohr mit der Hand und versucht wieder. Er setzt lächelnd ganz ab)

Das tönt nicht recht;
 auf dem Rohre taugt
 die wonnige Weise mir nicht. –
 Vöglein, mich dünkt,
 ich bleibe dumm:

von dir lernt sich's nicht leicht! –
(Er hört den Vogel wieder und blickt zu ihm auf)

mia madre vedere!
 Mia madre –
 una donna umana!

(Sospira lievemente e si stende sempre più supino. Gran silenzio. – Vita crescente della foresta. – L'attenzione di Siegfried viene finalmente fermata dal canto degli uccelli della foresta. Egli tende l'orecchio con crescente partecipazione ad un uccel di bosco tra i rami sul suo capo)

Mio caro uccelletto!
 Non ti ho ancora mai udito:
 sei qui nella foresta a casa tua? –
 Se comprendessi il suo dolce cinguettio!
 Certo qualche cosa m'ha detto, –
 forse della mia madre cara?

Un nano litigioso
 m'ha raccontato
 che il cinguettio degli uccelli
 a ben comprendere

l'uomo potrebbe arrivare.

Come sarebbe mai questo possibile?
(Va meditando. Il suo sguardo cade su di un canneto non lontano dal tiglio)

Su via, lo tento;
 l'imiterò col canto:
 sulla canna suonerò simile a lui!

Se, facendo a meno delle parole,
 osservo la melodia,
 ecco ch'io canto la sua lingua,
 e ben comprendo anche quel ch'ei parla.

(Balza presso la fonte vicina, taglia una canna con la spada e se ne forma rapidamente uno zufolo. – Nel frattempo, presta nuovamente orecchio)

Tace e sta in ascolto: –
 dunque chiacchiererò io a distesa.
(Soffia nella canna. S'interrompe, migliora il taglio, torna a soffiare. Scuote il capo e corregge nuovamente. Stizzito, preme la canna con la mano e tenta di nuovo. Ridendo, smette del tutto)

Non suona giusto;
 sulla canna non mi confà
 la gioiosa melodia. –
 Mi sembra, uccelletto,
 che rimango sciocco:

il canto da te non s'impara facilmente! –
(Nuovamente ascolta l'uccello e guarda in su verso di lui)

Nun schäm' ich mich gar
vor dem schelmischen Lauscher:
er lugt und kann nichts erlauschen. –
Heida! So höre
nun auf mein Horn.
(*Er schwingt das Rohr und wirft es weit fort*)
Auf dem dummen Rohre
gerät mir nichts. –
Einer Waldweise,
wie ich sie kann,
der lustigen sollst du nun lauschen:
nach liebem Gesellen
lockt' ich mit ihr:
nichts Bessres kam noch
als Wolf und Bär.
Nun lass mich sehn,
wenn jetzt sie mir lockt:

ob das mir ein lieber Gesell?
(*Er nimmt das silberne Hifthorn und bläst darauf.*¹⁸
*Im Hintergrunde regt es sich. – Fafner, in der Gestalt
eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangengewurmes,
hat sich in der Höhle von seinem Lager erhoben;
er bricht durch das Gestrüch und wälzt sich
aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor, so dass er*

Ora mi vergogno sul serio
di fronte al briccone che m'ascolta:
guarda, ed all'ascolto non può nulla afferrare. –
Ehi costà! Senti dunque,
ora, dal mio corno!
(*Agita lo zufolo nell'aria e lo scaglia via lontano*)
Con questa sciocca canna
nulla mi riesce. –
Una melodia di selva,
come m'è possibile,
di quelle gioiose, ora devi ascoltare:
cari compagni ho cercato
con quella d'allettare:
niente finora è venuto di meglio
che lupi ed orsi.
Dunque lasciami vedere,
chi ora m'attrae;

chi sa non sia un compagno caro?
(*Prende il piccolo corno d'argento e gli dà fiato. Nel
fondo, qualche cosa si muove. – Fafner, in figura
d'un drago enorme a forma di lucertola, s'è alzato
dal suo giaciglio nella caverna. Si fa strada tra la
macchia snodandosi fuori dal profondo verso il rialzo
di terreno, così che con la parte anteriore del cor-*

¹⁸ È il momento del corno d'argento di Siegfried, che si produce finalmente in un lungo assolo 'interlocutorio', nel tentativo di stabilire una comunicazione con l'uccello (*Mässig bewegt*, «moderatamente mosso» – $\frac{3}{8}$, Fa maggiore). La struttura della sua «melodia di selva» (*Waldweise*) – dilatata da attese e prolungamenti – è ternaria: l'es. 6-Corno di Siegfried (suonato largamente *forte e sehr kräftig*, «molto energico») fornisce le due parti esterne A ed A', mentre la sezione centrale B piega al minore e consiste del motivo eroico di Siegfried (← nota 4), eseguito *zart* («teneramente») in Re minore. La coda della melodia rappresenta uno dei più arditi passi per soli otto-ni firmati da Wagner: il corno, avviato alla conclusione, contamina in un giubilante *fortissimo* la linea del motivo della Spada (← es. 4) con quella dell'es. 6-Corno di Siegfried; noncurante, tuttavia, del motivo del Drago (← nota 2), che comincia a torcersi con i suoi semitoni nella tuba bassa e contrabbassa e compromette il limpido diatonismo della «melodia di selva». Al suono del corno, Fafner si è destato.

ESEMPIO 14: il motivo del Drago in collisione con due motivi del corno d'argento di Siegfried

221/5/6:

Corno

Tuba bassa
Tuba contrabbassa

ff

p

il Corno di Siegfried

la Spada

il Drago

mit dem Vorderleibe bereits auf ihr angelangt ist, als er jetzt einen starken, gähnenden Laut ausstösst. Siegfried sieht sich um und heftet den Blick verwundert auf Fafner)

Haha! Da hätte mein Lied
mir was Liebes erblasen!

Du wärst mir ein saubrer Gesell!

FAFNER (*hat beim Anblick Siegfrieds auf der Höhe angehalten und verweilt nun daselbst*)

Was ist da?

SIEGFRIED

Ei, bist du ein Tier,
das zum Sprechen taugt,
wohl liess' sich von dir was lernen?

Hier kennt einer
das Fürchten nicht:
kann er's von dir erfahren?

FAFNER

Hast du Übermut?

SIEGFRIED

Mut oder Übermut –
was weiss ich!

Doch dir fahr' ich zu Leibe,
lehrst du das Fürchten mich nicht!

FAFNER (*stösst einen lachenden Laut aus*)

Trinken wollt' ich:
nun treff' ich auch Frass!

(*Er öffnet seinen Rachen und zeigt die Zähne*)

SIEGFRIED

Eine zierliche Fresse
zeigst du mir da,
lachende Zähne
im Leckermaul!

Gut wär' es, den Schlund dir zu schliessen;
dein Rachen reckt sich zu weit!

FAFNER

Zu tauben Reden
taugt er schlecht:
dich zu verschlingen,
frommt der Schlund.

(*Er droht mit dem Schweife*)

SIEGFRIED

Hoho! Du grausam
grimmiger Kerl!
Von dir verdaut sein,
dückt mich übel:

po vi è già arrivato, quando rompe in un forte e sonoro sbadiglio. Siegfried si guarda intorno e fissa meravigliato lo sguardo su Fafner)

Haha! Proprio questo la mia canzone
doveva trarmi, col fiato, di carino!

Simpatico compagno mi saresti!

FAFNER (*alla vista di Siegfried s'è fermato sul rialzo, ed ivi ora s'indugia*)

Che c'è costà?

SIEGFRIED

Ehi! se tu sei una bestia,
che sa parlare,
qualcosa forse da te ci sarebbe da imparare?

Ecco qui uno
che non conosce la paura:
la può per mezzo tuo sperimentare?

FAFNER

Hai tu gran baldanza?

SIEGFRIED

Baldanza o gran baldanza –
che ne so io?

Però te la farò pagar cara,
se non m'insegnerai la paura!

FAFNER (*rompe in una sonora risata*)

Volevo bere:
e mi trovo il pasto per giunta!
(*Aprè le fauci e mostra le zanne*)

SIEGFRIED

Un grugno grazioso
ecco tu mi mostri:
zanne che ridono,
in boccaccia di ghiottone!
Sarebbe bene chiuderti la strozza;
si stiran le tue fauci troppo lontano!

FAFNER

A vane parole
male esse valgono:
ad ingoiarti
serve quella strozza.

(*Lo minaccia con la coda*)

SIEGFRIED

Oh! Oh! Crudele
tipo feroce!
D'esser da te digerito,
poco mi persuade:

rätlich und fromm doch scheint's,
du verrecktest hier ohne Frist.

FAFNER (*brüllend*)

Pruh! Komm,
prahlendes Kind!

SIEGFRIED

Hab' acht, Brüller!
Der Prahler kommt!

(Er zieht sein Schwert, springt Fafner an und bleibt herausfordernd stehen. Fafner wälzt sich weiter auf die Höhe herauf und sprüht aus den Nüstern auf Siegfried. Dieser weicht dem Geifer aus, springt näher zu und stellt sich zur Seite. Fafner sucht ihm mit dem Schweife zu erreichen. Siegfried, welchen Fafner fast erreicht hat, springt mit einem Satze über diesen hinweg und verwundet ihn an dem Schweife. Fafner brüllt, zieht den Schweif heftig zurück und bäumt den Vorderleib, um mit dessen voller Wucht sich auf Siegfried zu werfen; so bietet er diesem die Brust dar; Siegfried erspäht schnell die Stelle des Herzens und stösst sein Schwert bis an das Heft hinein. Fafner bäumt sich vor Schmerz noch höher und sinkt, als Siegfried das Schwert losgelassen und zur Seite gesprungen ist, auf die Wunde zusammen)

Da lieg', neidischer Kerl!
Notung trägst du im Herzen.¹⁹

FAFNER (*mit schwächerer Stimme*)

Wer bist du, kühner Knabe,
der das Herz mir traf?
Wer reizte des Kindes Mut
zu der mordlichen Tat?
Dein Hirn brütete nicht,
was du vollbracht.

SIEGFRIED

Viel weiss ich noch nicht,
noch nicht auch, wer ich bin.
Mit dir mordlich zu ringen,
reiztest du selbst meinen Mut.

FAFNER

Du helläugiger Knabe,
unkund deiner selbst,

parrebbe invece onesto ed opportuno,
che senza indugio qui te ne crepassi!

FAFNER (*ruggiando*)

Puh! Vieni!
fanciullo fanfarone!

SIEGFRIED

Attento, ruggitore!
Il fanfarone si fa avanti!

(Trae la spada, balza contro Fafner e rimane in posizione di sfida. Fafner continua a snodarsi su per il rialzo del terreno e sprizza dalle froge contro Siegfried. Questi si sottrae alla bava, e balzandogli più vicino, gli si mette al fianco. Fafner cerca di raggiungerlo con la coda. Siegfried, cui Fafner per poco non ha raggiunto, passa d'un salto sopra il corpo di lui e lo ferisce alla coda. Fafner mugghia, ritrae con violenza la coda e solleva la parte superiore del corpo per gettarsi su Siegfried con tutta quella mole. E così si scopre il petto. Siegfried rintraccia subito la posizione del cuore e vi pianta dentro la sua spada fino all'elsa. Fafner dal dolore si solleva ancora più alto, e mentre Siegfried, abbandonando la spada, è saltato da parte, s'abbatte sulla propria ferita)

Stai lì, invidioso furfante!
Notung tu porti nel cuore.

FAFNER (*con voce che va indebolendosi*)

Chi sei tu, ragazzo ardito,
che m'hai trafitto il cuore?
Chi incitò l'animo del fanciullo
all'atto micidiale?
Non la tua fronte ha tramato
quel che tu hai compiuto.

SIEGFRIED

Molto ancora io non so,
neppure ancora chi io mi sia:
a lottare a morte con te,
tu stesso suscitasti il mio animo.

FAFNER

O ragazzo dagli occhi chiari,
inconsco di te stesso,

¹⁹ L'assassinio di Fafner è siglato da una presenza diffusa, capillare, dell'intervallo di tritono/quarta eccedente: in particolare, le parole di Siegfried sono scandite proprio dal tritono (Re-La_b) del motivo dell'es. 12-Fafner come gigante-drago, sostenuto dalle tube e ribattuto dai timpani. Sullo sfondo, il lento pulsare della settima diminuita (Si⁹⁷) del Risentimento del Nibelungo nei violini e nelle viole, sotto il quale si ripete un frammento distorto dell'es. 6-Corno di Siegfried.

wen du gemordet
 meld' ich dir.
 Der Riesen ragend Geschlecht,
 Fasolt und Fafner,
 die Brüder – fielen nun beide.
 Um verfluchtes Gold,
 von Göttern vergabt,
 traf ich Fasolt zu Tod:
 der nun als Wurm
 den Hort bewachte,
 Fafner, den letzten Riesen,
 fällte ein rosiger Held. –
 Blicke nun hell,
 blühender Knabe:
 der dich Blinden reizte zur Tat,
 berät jetzt des Blühenden Tod!
(Ersterbend)
 Merk', wie's endet! –
 Acht' auf mich!

SIEGFRIED
 Woher ich stamme,
 rate mir noch;
 weise ja scheinst du,
 Wilder, im Sterben:
 rat' es nach meinem Namen: –
 Siegfried bin ich genannt.

FAFNER
 Siegfried...!
(Er seufzt, hebt sich und stirbt)

SIEGFRIED
 Zur Kunde taugt kein Toter. –
 So leite mich denn
 mein lebendes Schwert!

(Fafner hat sich im Sterben zur Seite gewälzt. Siegfried zieht ihm jetzt das Schwert aus der Brust: dabei wird seine Hand vom Blute benetzt: er fährt heftig mit der Hand auf)

Wie Feuer brennt das Blut!
(Er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzusaugen. Wie er sinnend vor sich hinblickt, wird seine Aufmerksamkeit immer mehr von dem Gesange der Waldvögel angezogen)²⁰

chi tu abbia ucciso
 io ti dirò.
 La razza colossale dei giganti,
 Fasolt e Fafner
 fratelli – l'uno e l'altro – sono ormai caduti.
 Per l'oro maledetto,
 dato dagli dèi,
 io colpìi Fasolt a morte:
 colui che ora qual drago
 custodiva il tesoro,
 Fafner, ultimo gigante,
 l'ha ucciso un roseo eroe. –
 Or guarda chiaro,
 o florido fanciullo:
 chi te, cieco, ha suscitato all'impresa,
 or va tramando al florido la morte!
(Spirando)
 Vedi come finisce! –
 Bada a me!

SIEGFRIED
 Donde io m'origini,
 ancora sappimi dire;
 davvero saggio tu sembri,
 o selvaggio, nel morire:
 dal mio nome sappi indovinare: –
 Siegfried sono chiamato.

FAFNER
 Siegfried...!
(Sospira, si solleva e muore)

SIEGFRIED
 Nessun morto vale ad informare. –
 Così dunque mi guidi
 la mia viva spada!

(Fafner morendo s'è voltato sul fianco. Siegfried ora gli estrae la spada dal petto. Nel far questo, la sua mano viene irrorata dal sangue: la mano gli trasalisce con violenza)

Come fuoco brucia questo sangue!
(Porta involontariamente le dita alla bocca per succhiarne via il sangue. Mentre sta guardando pensieroso innanzi a sé, la sua attenzione viene sempre più attratta dal canto degli uccelli della foresta)

²⁰ Siegfried torna a volgersi alla foresta circostante, ed ecco tornare l'es. 15-Mormorio della foresta, nel suo Mi maggiore, allietato dai canti degli uccelli. Questa volta, però, i motivi dei legni restano muti per poco: dai rami del

Ist mir doch fast,
als sprächen die Vöglein zu mir!
Nützte mir das
des Blutes Genuss?

Das seltn Vöglein hier,
horch! was singt es mir?

STIMME EINES WALDVOGELS (*aus den Zweigen der Linde über Siegfried*)

Hei! Siegfried gehört
nun der Nibelungen Hort!
O, fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!

Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger Tat:
doch möcht' er den Ring sich erraten,
der macht' ihn zum Walter der Welt!

SIEGFRIED (*hat mit verhaltenem Atem und verzückter Miene gelauscht*)

Dank, liebes Vöglein,
für deinen Rat!

Eppure mi par quasi,
come se gli uccelletti mi parlassero!
Mi gioverebbe forse
aver gustato il sangue?

Quell'uccello singolare, qui
senti, che cosa mi canta?

VOCE DI UN UCCELLO DELLA FORESTA (*dai rami del tiglio sopra Siegfried*)

Oilà! Appartiene a Siegfried
ora il tesoro dei Nibelunghi!
Oh, trovasse nella caverna
ora il tesoro!

Se l'elmo magico volesse conquistare,
ad impresa gioiosa certo gli varrebbe:
però se potesse l'anello rintracciare,
esso lo renderebbe padrone del mondo!

SIEGFRIED (*ha ascoltato trattenendo il respiro e con viso estasiato*)

Grazie, uccelletto caro,
per il tuo consiglio!

segue nota 20

taglio la voce di soprano dell'uccellino lascia cadere sul Mormorio (smorzato dalla sordina ed impreziosito da suoni armonici) la prima strofa del suo *Lied* («Oilà! Appartiene a Siegfried»), imperniata sul motivo ① dell'UCCELLO DEL BOSCO:

ESEMPIO 15: il MORMORIO DELLA FORESTA (riduzione) e il motivo ① DELL'UCCELLO DEL BOSCO

MORMORIO DELLA FORESTA *ecc.*

236/2/6:
(con sordina) *più p*

VI. I
(con sordina)

VI. II
(con sordina)

Vcl.

STIMME eines WALDVOGELS

①

L'UCCELLO DEL BOSCO

9 = 6

Hei! Siegfried gehört nun der Nibelungen Hort!

Come si può constatare sull'es. 15, il motivo dell'Uccello del bosco ha lo stesso linguaggio intervallare pentatonico (cioè senza semitoni) di tutte le creature della natura che si muovono nel *Ring*, a cominciare dal canto delle figlie del Reno; è anzi un chiaro derivato del loro motivo, il canto inaugurale del *Ring* («Weia! Waga!», *Rheingold*, 1).

Gern folg' ich dem Ruf!
*(Er wendet sich nach hinten und steigt in die Höhle
 hinab, wo er alsbald gänzlich verschwindet)*

DRITTE SZENE

*(Mime schleicht heran, scheu umherblickend, um
 sich von Fafners Tod zu überzeugen. – Gleichzeitig
 kommt von der anderen Seite Alberich aus dem Ge-
 klüft; er beobachtet Mime genau. Als dieser Siegfried
 nicht mehr gewahrt und vorsichtig sich nach
 hinten der Höhle zuwendet, stürzt Alberich auf ihn
 zu und vertritt ihm den Weg)*

ALBERICH

Wohin schleichst du
 eilig und schlau,
 schlimmer Gesell?

MIME

Verfluchter Bruder,
 dich brauchst' ich hier!
 Was bringt dich her?

ALBERICH

Geizt es dich, Schelm,
 nach meinem Gold?
 Verlangst du mein Gut?

MIME

Fort von der Stelle!
 Die Stätte ist mein:
 was stöberst du hier?

ALBERICH

Stör ich dich wohl
 im stillen Geschäft,
 wenn du hier stiehlest?

MIME

Was ich erschwang
 mit schwerer Müh',
 soll mir nicht schwinden.

ALBERICH

Hast du dem Rhein
 das Gold zum Ringe geraubt?
 Erzeugtest du gar
 den zähen Zauber im Reif?

MIME

Wer schuf den Tarnhelm,
 der die Gestalten tauscht?
 Der seiner bedurfte,
 erdachtest du ihn wohl?

Volentieri seguirò il tuo richiamo!
*(Volgendosi verso il fondo scende nella caverna e
 scompare subito del tutto)*

SCENA III^a

*(Mime avanza quatto quatto e guarda intorno timi-
 damente per persuadersi della morte di Fafner. – Al
 medesimo tempo, esce da un crepaccio della parte
 opposta Alberich, il quale osserva attentamente Mi-
 me. Quando questi, non vedendo più Siegfried, si
 avvia con precauzione al fondo, verso la caverna,
 Alberich si precipita su di lui e gli sbarra la strada)*

ALBERICH

Dove te la svigni,
 rapido e scaltro,
 o pessimo soggetto?

MIME

Fratello maledetto,
 qui mi ci volevi!
 Che ti porta quaggiù?

ALBERICH

Avido tu sei, furfante,
 del mio oro?
 Brami il mio bene?

MIME

Levati di torno!
 Il posto è mio:
 che frughi tu qui?

ALBERICH

Ti disturbo forse
 in qualche affare segreto,
 se qui tu rubi?

MIME

Quel che ho conquistato
 a gran fatica,
 non mi deve sparire!

ALBERICH

Hai tu al Reno
 rubato l'oro per l'anello?
 Proprio tu hai suscitato
 l'incanto tenace nell'anello?

MIME

Chi foggìò l'elmo magico,
 che scambia le figure?
 Tu che n'avevi bisogno,
 l'inventasti forse?

ALBERICH

Was hättest du Stümper
je wohl zu stampfen verstanden?
Der Zauberring
zwang mir den Zwerg erst zur Kunst.

MIME

Wo hast du den Ring?
Dir Zagem entrissen ihn Riesen!
Was du verlorst,
meine List erlangt es für mich.

ALBERICH

Mit des Knaben Tat
will der Knicker nun knausern?
Dir gehört sie gar nicht,
der Helle ist selbst ihr Herr!

MIME

Ich zog ihn auf;
für die Zucht zahlt er mir nun:
für Müh' und Last
erlauert' ich lang meinen Lohn!

ALBERICH

Für des Knaben Zucht
will der knickrige
schäbige Knecht
keck und kühn
wohl gar König nun sein?
Dem rüdigsten Hund
wäre der Ring
geratner als dir:
nimmer erringst
du Rüpel den Herrscherreif!

MIME (*kratzt sich den Kopf*)

Behalt' ihn denn:
hüt' ihn wohl,
den hellen Reif!
Sei du Herr:
doch mich heisse auch Bruder!
Um meines Tarnhelms
lustigen Tand
tausch' ich ihn dir:
uns beiden taugt's,
teilen die Beute wir so.

(*Er reibt sich zutraulich die Hände*)ALBERICH (*mit Hohmlachen*)

Teilen mit dir?
Und den Tarnhelm gar?

ALBERICH

Che avresti, ciabattone,
saputo mai da te foggiare?
L'anello magico
soltanto, m'obbligò il nano all'arte.

MIME

Dove l'hai l'anello?
A te tremante lo tolsero i giganti!
Quel che tu perdesti,
la mia scaltrezza me l'ha conquistato.

ALBERICH

Sull'impresa del ragazzo
vuoi, spilorcio, speculare?
Essa a te punto non appartiene,
quel luminoso solo n'è padrone!

MIME

Io l'educai;
di quell'educazione ora mi paga:
d'ogni peso e fatica
a lungo io spiai il mio compenso!

ALBERICH

Per l'educazione del fanciullo
vuoi tu, spilorcio,
servo scabbioso,
sfrontato e sfacciato,
essere ora, per davvero, re?
Al più rognoso dei cani
converrebbe l'anello
meglio che a te:
non raggiungerai mai,
cialtrone, l'anello del dominio!

MIME (*grattandosi il capo*)

Ebbene tièntelo:
guardalo bene,
l'anello lucente!
Sii tu signore:
però chiamami anche fratello!
Del mio elmo magico
per il gaio gingillo,
io te lo scambio:
la cosa torna a tutti e due,
spartiamo la preda così!
(*Si frega le mani con aria di confidenza*)

ALBERICH (*con riso di scherno*)

Spartire con te?
E proprio l'elmo magico?

Wie schlau du bist!
Sicher schließ' ich
niemals vor deinen Schlingen!

MIME (*ausser sich*)

Selbst nicht tauschen?
Auch nicht teilen?
Leer soll ich gehn?
Ganz ohne Lohn?

(*Kreischend*)

Gar nichts willst du mir lassen?

ALBERICH

Nichts von allem!
Nicht einen Nagel
sollst du dir nehmen!

MIME (*in höchster Wut*)

Weder Ring noch Tarnhelm
soll dir denn taugen,
nicht teil' ich nun mehr!
Gegen dich doch ruf' ich
Siegfried zu Rat
und des Recken Schwert;
der rasche Held,
der richte, Brüderchen, dich!

(*Siegfried erscheint im Hintergrund*)

ALBERICH

Kehre dich um!
Aus der Höhle kommt er daher!

MIME (*sich umblickend*)

Kindischen Tand
erkor er gewiss. –

ALBERICH

Den Tarnhelm hält er!

MIME

Doch auch den Ring!

ALBERICH

Verflucht! – Den Ring! –

MIME (*hämisches Lachen*)

Lass ihn den Ring dir doch geben!
Ich will ihn mir schon gewinnen.

(*Er schlüpft mit den letzten Worten in den Wald zurück*)

ALBERICH

Und doch seinem Herrn
soll er allein noch gehören!
(*Er verschwindet im Geklüft*)

Come sei furbo!
Non dormirei sicuro
mai, di fronte alle tue insidie!

MIME (*fuori di sé*)

Neppur scambiare?
Neppur spartire?
Via a mani vuote?
Senza alcun compenso?

(*Con voce stridula*)

Proprio nulla mi vuoi lasciare?

ALBERICH

Nulla di nulla!
Neppure un chiodo
ti devi prendere!

MIME (*al colmo del furore*)

Né anello né elmo magico,
dunque, non ti faranno pro.
Ora non spartisco più.
Contro te io chiamo
Siegfried a consiglio,
e dell'eroe la spada;
l'impetuoso eroe,
o piccolo fratello, sentenzi su di te!

(*Siegfried appare nel fondo*)

ALBERICH

Vòltati!
Vien verso di noi dalla caverna.

MIME (*guardandosi intorno*)

Balocco da bambini
s'è di certo scelto. –

ALBERICH

Ha l'elmo magico!

MIME

Ma anche l'anello!

ALBERICH

Maledetto! – L'anello! –

MIME (*ridendo con perfidia*)

Ma fa' che te lo dia, dunque, l'anello!
Per conto mio, me lo voglio guadagnare.

(*Nel dire queste ultime parole, rientra sguisciando nella foresta*)

ALBERICH

Eppure al suo padrone
soltanto, deve ancora appartenere!
(*Scompare nel crepaccio*)

(Siegfried ist mit Tarnhelm und Ring während des letzteren langsam und simmend aus der Höhle vorge-schritten: er betrachtet gedankenvoll seine Beute und hält, nahe dem Baume, auf der Höhe des Mittelgrundes wieder an)

SIEGFRIED

Was ihr mir nützt,
weiss ich nicht;
doch nahm ich euch
aus des Horts gehäuftem Gold,
weil guter Rat mir es riet.

So taug' eure Zier
als des Tages Zeuge,
es mahne der Tand,
dass ich kämpfend Fafner erlegt,
doch das Fürchten noch nicht gelernt!
(Er steckt den Tarnhelm sich in den Gürtel und den Reif an den Finger. – Stillschweigen. – Wachsendes Waldweben. – Siegfried achtet unwillkürlich wieder des Vogels und lauscht ihm mit verhaltenem Atem)

STIMME DES WALDVOGELS

Hei! Siegfried gehört
nun der Helm und der Ring!
Oh! traute er Mime,
dem treulosen, nicht!
Hörte Siegfried nur scharf
auf des Schelmen Heuchlergered'!
Wie sein Herz es meint,
kann er Mime verstehn:
so nützt' ihm des Blutes Genuss.

(Siegfrieds Miene und Gebärde drücken aus, dass er den Sinn des Vogelgesanges wohl vernommen. Er sieht Mime sich nähern und bleibt, ohne sich zu rühren, auf sein Schwert gestützt, beobachtend und in sich geschlossen, in seiner Stellung auf der Anhöhe bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes)

MIME *(schleicht heran und beobachtet vom Vordergrund aus Siegfried)*

Er sinnt und erwägt
der Beute Wert: –
weilte wohl hier
ein weiser Wand'rer,
schweifte umher,
beschwatze das Kind
mit list'ger Runen Rat?
Zwiefach schlau

(Siegfried è avanzato nel frattempo con elmo magico ed anello, lento e meditabondo, fuori della caverna. Osserva pensieroso il suo bottino e si ferma nuovamente presso l'albero, sul rialzo di terreno al mezzo della scena)

SIEGFRIED

A che mi serviate,
io non lo so;
pure io v'ho presi
dall'oro ammucciato del tesoro,
perché me lo consigliò un buon consiglio.

Valga il vostro ornamento
a testimonio di questo giorno:
rimembri questo gingillo
che Fafner io ho ucciso combattendo,
ma che non ho imparato la paura!
(Appende l'elmo magico alla cintura, e si mette in dito l'anello. – Silenzio. – Vita crescente della foresta. – Siegfried involontariamente presta nuovamente attenzione all'uccello e tende l'orecchio, trattando il respiro)

VOCE DELL'UCCELLO DELLA FORESTA

Oilà! Appartiene a Siegfried
ora elmo ed anello!
Oh, se non si fidasse
di Mime l'infedele!
Se sol potesse Siegfried acuto ascoltare
l'ipocrita discorso del furfante!
Come il cuore di lui l'intende,
ei può comprender Mime:
tanto gli è stato utile aver gustato il sangue!

(Il viso e i gesti di Siegfried danno a vedere ch'egli ha ben compreso il senso del canto dell'uccello. Vede che Mime gli si avvicina e rimane sul rialzo di terreno, nella sua posizione, senza muoversi, appoggiato alla propria spada, al medesimo tempo osservando e chiuso in sé, fino alla fine della scena che segue)

MIME *(s'appressa quatto quatto e osserva Siegfried dal proscenio)*

Ei pensa e pondera
della preda il valore: –
se qui per caso indugiaste
un saggio viatore,
e girandogli intorno,
infincocchiasse il fanciullo,
col consiglio di rune scaltrite?
Doppiamente furbo

sei nun der Zwerg;
 die listigste Schlinge
 leg' ich jetzt aus,
 dass ich mit traulichem
 Truggerede
 betöre das trotzige Kind.
*(Er tritt näher an Siegfried heran und bewillkommt
 diesen mit schmeichelnden Gebärden)*

Willkommen, Siegfried!
 Sag', du Kühner,
 hast du das Fürchten gelernt?
 SIEGFRIED
 Den Lehrer fand ich noch nicht!

MIME
 Doch den Schlangenzwurm,
 du hast ihn erschlagen?
 Das war doch ein schlimmer Gesell?

SIEGFRIED
 So grimm und tückisch er war,
 sein Tod grämt mich doch schier,
 da viel üblere Schächer
 unerschlagen noch leben!
 Der mich ihn morden hiess,
 den hass' ich mehr als den Wurm!

MIME *(sehr freundlich)*
 Nur sachte! Nicht lange
 siehst du mich mehr:
 zum ew'gen Schlaf
 schliess' ich dir die Augen bald!
 Wozu ich dich brauchte,
(Zärtlich)
 hast du vollbracht;
 jetzt will ich nur noch
 die Beute dir abgewinnen:
 mich dünkt, das soll mir gelingen;
 zu betören bist du ja leicht!

SIEGFRIED
 So sinnst du auf meinen Schaden?

MIME *(verwundert)*
 Wie sagt' ich denn das? –
 Siegfried! Hör' doch, mein Söhnchen!
 Dich und deine Art
 hasst' ich immer von Herzen;
(Zärtlich)
 aus Liebe erzog ich
 dich Lästigen nicht:

sia ora il nano;
 il laccio più scaltro
 ora io tenderò,
 così che con familiare
 discorso ingannatore,
 raggiurerò il ragazzo tracotante.
*(Si fa più vicino a Siegfried e gli dà il benvenuto con
 gesti adulatori)*

Benvenuto, Siegfried!
 Dimmi, o ardito,
 hai tu imparato la paura?
 SIEGFRIED
 Non ho ancora trovato il maestro!

MIME
 Però il drago serpente
 tu l'hai ucciso?
 Egli era pure un pessimo soggetto!

SIEGFRIED
 Per falso o per feroce ch'egli fosse,
 della sua morte pur quasi mi duole;
 perché assai peggiori predoni,
 vivono ancora senz'esser colpiti!
 Colui che ad ammazzarlo m'ha condotto,
 io l'odio più che il drago!

MIME *(molto amichevolmente)*
 Calmati, via! Non a lungo
 ancora mi vedrai:
 all'eterno sonno
 tra poco gli occhi io ti chiuderò!
 Quello per cui t'ho adoperato,
(Con tenerezza)
 tu l'hai compiuto:
 ancora voglio soltanto
 riprenderti la preda!
 Mi sembra che mi dovrò riuscire;
 già, tu sei facile a raggiurare!

SIEGFRIED
 Così a mio danno mediti?

MIME *(meravigliato)*
 Come ho mai potuto dir questo? –
 Siegfried! Ascoltami dunque, figlioletto mio!
 Te e la tua schiatta
 sempre ho odiato di cuore;
(Con tenerezza)
 per amore non educai
 te fastidioso;

dem Horte in Fafners Hut,
dem Golde galt meine Müh'.
(*Als verspräche er ihm hübsche Sachen*)

Gibst du mir das
gutwillig nun nicht, –
(*Als wäre er bereit, sein Leben für ihn zu lassen*)
Siegfried, mein Sohn,
das siehst du wohl selbst,
(*Mit freundlichem Scherze*)
dein Leben musst du mir lassen!

SIEGFRIED

Dass du mich hassest,
hör' ich gern:
doch auch mein Leben muss ich dir lassen?

MIME (*ärgerlich*)

Das sagt' ich doch nicht?
Du verstehst mich ja falsch! –
(*Er sucht sein Fläschchen hervor. – Er gibt sich die
ersichtlichste Mühe zur Verstellung*)

Sieh', du bist müde
von harter Müh';
brünstig wohl brennt dir der Leib:
dich zu erquickern
mit queckem Trank
säumt' ich Sorgender nicht.
Als dein Schwert du dir branntest,
braut' ich den Sud;
trinkst du nun den,
gewinn' ich dein trautes Schwert,
und mit ihm Helm und Hort.
(*Er kichert dazu*)

SIEGFRIED

So willst du mein Schwert
und was ich erschwungen,
Ring und Beute, mir rauben?

MIME (*heftig*)

Was du doch falsch mich verstehst!
Stamm'l' ich, fasl' ich wohl gar?

Die grösste Mühe
geb' ich mir doch,
mein heimliches Sinnen
heuchelnd zu bergen,
und du dummer Bube
deutest alles doch falsch!

Öffne die Ohren,
und vernimm genau:
Höre, was Mime meint! –

per il tesoro custodito da Fafner,
e per l'oro fu la mia fatica.
(*Come se gli promettesse cose piacevoli*)

Se questo tu non mi dà,
ora, di buona voglia, –
(*Come se fosse pronto a dar la vita per lui*)
Siegfried, figlio mio,
lo vedi bene tu stesso,
(*Con scherzo amichevole*)
la tua vita mi devi lasciare!

SIEGFRIED

Che tu mi odii,
odo volentieri:
ma anche la mia vita, io ti debbo lasciare?

MIME (*stizzito*)

Non ho mica detto questo?
Tu m'intendi davvero a rovescio! –
(*Tira fuori la sua fiaschetta. – Si affatica nel modo
più visibile per fingere*)

Vedi, tu sei affaticato,
d'una rude fatica;
di certo il corpo ardentemente t'arde:
per ristorarti
con vivace bevanda,
io, premuroso, non ho posto indugio.
Quando ti fucinasti la tua spada,
io cucinai la broda;
se ora tu la bevi,
io guadagno la tua fida spada
e l'elmo insiem con quella ed il tesoro!
(*Ci fa su un risolino*)

SIEGFRIED

Vuoi dunque la mia spada
e quel che ho conquistato,
preda e anello rapirmi?

MIME (*con impeto*)

Ma come tu m'intendi alla rovescia.
Ma davvero balbetto oppur vaneggio?

La più gran fatica
io mi dò pure,
il mio pensiero segreto
per nascondere simulando
e tu, ragazzo stupido,
interpreti pur tutto alla rovescia!
Apri gli orecchi,
e comprendi esatto:
odi quel che Mime intende! –

(Wieder sehr freundlich, mit ersichtlicher Mühe)

Hier nimm und trinke dir Labung!

Mein Trank labte dich oft:

tatst du wohl unwirsch,

stelltest dich arg:

was ich dir bot –

erbotst auch – nahmst du's doch immer.

SIEGFRIED *(ohne eine Miene zu verziehen)*

Einen guten Trank

hätt' ich gern:

wie hast du diesen gebraut?

MIME *(lustig scherzend, als schildere er ihm einen angenehmen berauschten Zustand, den ihm der Saft be-reiten soll)*

Hei! So trink nur,

trau' meiner Kunst!

In Nacht und Nebel

sinken die Sinne dir bald:

ohne Wach' und Wissen

stracks streckst du die Glieder.

Liegst du nun da,

leicht könnt' ich

die Beute nehmen und bergen:

doch erwachtest du je,

nirgends wär' ich

sicher vor dir,

hätt' ich selbst auch den Ring.

Drum mit dem Schwert,

das so scharf du schufst,

(Mit einer Gebärde ausgelassener Lustigkeit)

hau' ich dem Kind

den Kopf erst ab:

dann hab' ich mir Ruh' und auch den Ring!

(Er kichert wieder)

SIEGFRIED

Im Schlafe willst du mich morden?

MIME *(wütend ärgerlich)*

Was möcht' ich? Sagt' ich denn das?

(Er bemüht sich, den zärtlichsten Ton anzunehmen)

Ich will dem Kind

(Mit sorglichster Deutlichkeit)

nur den Kopf abhau'n!

(Mit dem Ausdruck herzlicher Besorgtheit für Siegfrieds Gesundheit)

Denn hasste ich dich

auch nicht so hell,

und hätt' ich des Schimpfs

(Con visibile fatica nuovamente amichevolissimo)

Ecco, prendi, e bevi ristoro!

La mia bevanda t'ha ristorato spesso,

se anche tu facesti lo scontroso,

e ti mostrasti stizzoso,

quel ch'io t'offersi –

anche inviperito – lo prendesti pur sempre.

SIEGFRIED *(senza mutar di viso)*

Una buona bevanda

mi sarebbe grata.

Come l'hai tu fatta?

MIME *(scherzando allegramente, come se gli rappresentasse uno stato di piacevole ebrezza che il succo dovrebbe comunicargli)*

Suvvia! Ma bevi, dunque,

dell'arte mia fidati!

In notte e nebbia

subito i sensi ti si subisseranno:

Senza veglia né valore,

stecchite le membra stenderai.

Appena costà tu giaci,

facilmente io potrei

prendere la preda e metterla al sicuro:

però, se tu mai ti svegliassi,

in nessun luogo sarei

al sicuro da te,

anche se possedessi io stesso l'anello.

E però con la spada

che facesti sì affilata,

(Con un gesto di sfrenata gaiezza)

taglierò al ragazzo

la testa soltanto;

avrò la mia pace allora e insiem l'anello!

(Fa un nuovo risolino)

SIEGFRIED

Mi vuoi uccidere nel sonno?

MIME *(furiosamente stizzito)*

Che cosa vorrei? Ho detto dunque questo?

(S'industria di prendere il tono più tenero)

Io voglio al ragazzo

(Con la più precisa evidenza)

tagliare la testa soltanto!

(Con un'espressione di cordiale interesse per la salute di Siegfried)

Perché, se anche così chiaro

io non ti odiassi,

e non avessi di ingiurie

und der schändlichen Mühe
auch nicht so viel zu rächen:

(Sanft)

aus dem Wege dich zu räumen,
darf ich doch nicht rasten:

wie käm' ich sonst anders zur Beute,

da Alberich auch nach ihr lugt?

(Er giesst den Saft in das Trinkhorn und führt dieses Siegfried mit aufdringlicher Gebärde zu)

Nun, mein Wälsung!

Wolfssohn du!

Sauf', und würg' dich zu Tod:

Nie tust du mehr 'nen Schluck!

(Siegfried holt mit dem Schwert aus. Er führt, wie in einer Anwendung heftigen Ekels einen jähen Streich nach Mime; dieser stürzt sogleich tot zu Boden. Man hört Alberichs höhnisches Gelächter aus dem Geklüfte)

SIEGFRIED

Schmeck' du mein Schwert,
ekkliger Schwätzer!

(Er henkt, auf den am Boden Liegenden blickend, ruhig sein Schwert wieder ein)

Neides Zoll

zahlt Notung:

dazu durft' ich ihn schmieden.

(Er rafft Mimes Leichnam auf, trägt ihn auf die Anhöhe vor den Eingang der Höhle und wirft ihn dort hinein)

In der Höhle hier

lieg' auf dem Hort!

Mit zäher List

erzieltest du ihn:

jetzt magst du des wonnigen walten! –

Einen guten Wächter

geb' ich dir auch,

dass er vor Dieben dich deckt.

(Er wälzt mit grosser Anstrengung den Leichnam des Wurmtes vor den Eingang der Höhle, so dass er diesen ganz damit verstopft)

Da lieg' auch du,

dunkler Wurm!

Den gleissenden Hort

hüte zugleich

mit dem beuterührigen Feind:

so fandet beide ihr nun Ruh'!

(Er blickt eine Weile sinnend in die Höhle hinab und wendet sich dann langsam, wie ermüdet, in den Vor-

e di scandalose fatiche

tanto da vendicare,

(Mansueto)

di toglierti dalla mia strada

non m'è proprio lecito tardare:

come raggiungerei altrimenti la preda,

dacché la sta guatando anche Alberich? –

(Versa il succo nel corno da bere e lo porge a Siegfried con gesto insistente)

Ed ora, mio Wälside,

o tu, figlio di lupo!

Ingozza e strózzati da morire:

non ne farai più un sorso!

(Siegfried leva la spada. Come in un impeto di nausea violenta, tira un furibondo colpo su Mime, il quale cade subito al suolo morto. Si ode dal crepacchio la sghignazzata ironica di Alberich)

SIEGFRIED

Assaggia tu la mia spada,

nauseante ciarlone!

(Torna ad appendersi tranquillamente la spada, mentre guarda il nano che giace a terra)

Tributo d'invidia

Notung paga:

per questo mi fu lecito foggiaarla!

(Raccoglie il cadavere di Mime, lo trascina fino al rialzo del terreno davanti all'ingresso della caverna e ve lo getta dentro)

Nell'antro qui

giaccia sul tesoro!

Con astuzia List

ne facesti tua mèta:

ora della sua delizia tu puoi disporre! –

Un buon guardiano

io ti aggiungo,

che t'abbia guardare dai ladri.

(Rotola a gran fatica il cadavere del drago davanti all'ingresso della caverna, così da tapparlo con quello interamente)

Qui giaci anche tu,

o drago oscuro!

Il tesoro lucente

custodisci insieme

col nemico smanioso della preda:

così ora troverete ambedue riposo!

(Guarda un certo tempo penseroso giù verso la caverna, poi lentamente, come affaticato, si volge ver-

dergrund. – Es ist Mittag. Er führt sich die Hand über die Stirn)

Heiss ward mir
von der harten Last!
Brausend jagt
mein brünst'ges Blut;
die Hand brennt mir am Haupt. –
Hoch steht schon die Sonne:

aus lichtem Blau
blickt ihr Aug'
auf den Scheitel steil mir herab. –

Linde Kühlung
erkies' ich unter der Linde!
(Er streckt sich unter der Linde aus und blickt wieder die Zweige hinauf)

Noch einmal, liebes Vöglein, –
da wir so lang
lästig gestört, –

lauscht' ich gerne deinem Sange:

auf dem Zweige seh' ich
wohlig dich wiegen;
zwitternd umschwirren

dich Brüder und Schwestern,
umschweben dich lustig und lieb!

Doch ich – bin so allein,
hab' nicht Brüder noch Schwestern:

meine Mutter schwand,
mein Vater fiel:

nie sah sie der Sohn!

Mein einz'ger Gesell
war ein garstiger Zwerg;
Güte zwang

uns nie zu Liebe;
listige Schlingen
warf mir der Schlaue;

nun musst' ich ihn gar erschlagen!

*(Er blickt schmerzlich bewegt wieder nach den Zweigen auf)*²¹

Freundliches Vöglein,
dich frage ich nun:
gönntest du mir
wohl ein gut Gesell?

so il proscenio. – È mezzogiorno. – Si porta la mano sulla fronte)

Caldo m'è venuto
dal duro peso!
Corre fremendo
il fervido mio sangue;
la mano al capo mi brucia. –

Sta già alto il sole:
dal luminoso azzurro,
guarda il suo occhio
giù dritto sul mio capo. –

Mite frescura
scelgo io sotto il taglio!
(Si stende sotto il taglio e guarda nuovamente in alto attraverso i rami)

Ancora una volta, uccelletto caro, –
poiché noi sì a lungo fummo
e duramente disturbati, –
al tuo canto presterei volentieri ascolto:

sul ramo io ti vedo
gratamente cullarti;
cinguettando ti frullano intorno
fratelli e sorelle,

e t'avvolgono in gioconda tenerezza!

Ed io, invece, sono tanto solo,
non ho fratelli né sorelle:

mia madre sparì
cadde mio padre;
non li vide mai il figlio!

Mio unico compagno
fu un laido nano;
bontà non ci costrinse
mai ad amore;
scaltri lacci
mi tese lo scaltrito:

ed ora io l'ho dovuto proprio uccidere!

(Dolorosamente commosso, guarda di nuovo in alto verso gli alberi)

Uccelletto cortese
ora io ti domando:
non mi doneresti,
per caso, un buon compagno?

²¹ Il desiderio d'affetti di Siegfried (che è già stato effigiato, a suo tempo, da un *Leitmotiv*: ← nota 7) si è fatto ormai struggente, come testimonia questo motivo degli archi, registrato appunto da Wolzogen come *Motiv der Liebeslust* («desiderio d'amore»: si noti l'appassionato controcanto dei violoncelli):

Willst du mir das Rechte raten?
 Ich lockte so oft,
 und erlost' es mir nie!
 Du, mein Trauter,
 träfst es wohl besser,
 so recht ja rietest du schon.
 Nun sing'! Ich lausche dem Gesang.

STIMME DES WALDVOGELS

Hei! Siegfried erschlug
 nun den schlimmen Zwerg!
 Jetzt wüsst' ich ihm noch
 das herrlichste Weib:
 auf hohem Felsen sie schläft,
 Feuer umbrennt ihren Saal:
 durchschritt' er die Brunst,
 weckt' er die Braut,
 Brünnhilde wäre dann sein!
 SIEGFRIED (*fährt mit jäher Heftigkeit vom Sitze auf*)
 O holder Sang!
 Süssester Hauch!
 Wie brennt sein Sinn
 mir sehrend die Brust!
 Wie zückt er heftig

Consigliarmi il giusto vuoi tu?
 Così spesso ho invitato,
 ma non m'è mai toccato!
 Tu, mio caro,
 riusciresti di certo meglio,
 così giusto m'hai già consigliato.
 Canta, dunque! Io ascolto il tuo canto.

VOCE DELL'UCCELLO DELLA FORESTA

Oilà! Siegfried ha ucciso,
 dunque, il nano malvagio!
 Ora vorrei ancora fargli sapere
 la più stupenda tra le donne:
 sopra alta rupe ella dorme,
 fuoco arde intorno alla sua dimora:
 se l'incendio attraverserà,
 se la sposa sveglierà,
 Brünnhilde allora sua sarà!
 SIEGFRIED (*balzando da sedere con impeto improvviso*)
 O caro canto!
 Alitar dolcissimo!
 Come brucia il suo senso,
 e mi dà tormento all'animo!
 Come incanta gagliardo

segue nota 21

ESEMPIO 16: bb. 268/1/5 e segg.

Lebhaft.

La risposta a questa urgenza del desiderio è nell'ultima parte del *Lied* dell'uccellino, che racconta a Siegfried della «più stupenda tra le donne», Brünnhilde, e lo informa sul modo di conquistarla, intonando le note del suo breve motivo ② (sempre pentatonico):

ESEMPIO 17: il motivo ②, dell'UCCELLO DEL BOSCO (bb. 270/1/4-5)

zündend mein Herz!
 Was jagt mir so jach
 durch Herz und Sinne?
 Sag' es mir, süßser Freund!
(Er lauscht)

STIMME DES WALDVOGELS

Lustig im Leid
 sing' ich von Liebe;
 wonnig aus Weh
 web' ich mein Lied:
 nur Sehrende kennen den Sinn!

SIEGFRIED

Fort jagt mich's
 jauchzend von hinnen,
 fort aus dem Wald auf den Fels! –
 Noch einmal sage mir,
 holder Sänger:
 werd' ich das Feuer durchbrechen?
 Kann ich erwecken die Braut?
(Siegfried lauscht noch mal)

STIMME DES WALDVOGELS

Die Braut gewinnt,
 Brünnhilde erweckt
 ein Feiger nie:
 nur wer das Fürchten nicht kennt!

SIEGFRIED *(lacht auf vor Entzücken)*

Der dumme Knab',
 der das Fürchten nicht kennt,
 mein Vöglein, der bin ja ich!
 Noch heute gab ich
 vergebens mir Müh,
 das Fürchten von Fafner zu lernen:
 nun brenn' ich vor Lust,
 es von Brünnhild' zu wissen!
 Wie find' ich zum Felsen den Weg?

(Der Vogel flattert auf, kreist über Siegfried und fliegt ihm zögernd voran)

SIEGFRIED *(jauchzend)*

So wird mir der Weg gewiesen:
 wohin du flatterst,
 folg' ich dem Flug!

(Er läuft dem Vogel, welcher ihn neckend einige Zeitlang unstet nach verschiedenen Richtungen hinleitet, nach und folgt ihm endlich, als dieser mit einer bestimmten Wendung nach dem Hintergrunde davonfliegt)

e incendia il mio cuore!
 Che m'irrompe così impetuoso
 per i sensi e per il cuore?
 Dimmelo, dolce amico!
(Sta in ascolto)

VOCE DELL'UCCELLO DELLA FORESTA

Giocondo nel dolore
 io canto dell'amore;
 gioioso, di tormento
 m'intesso la canzone:
 solo chi brama ne comprende il senso!

SIEGFRIED

Via questo mi spinge
 di qui esultante,
 via dalla selva alla rupe! –
 Ancora una volta dimmi,
 caro cantore:
 traverserò quel fuoco?
 La sposa potrà risvegliare?
(Siegfried sta ancora una volta in ascolto)

VOCE DELL'UCCELLO DELLA FORESTA

La sposa acquisterà,
 Brünnhilde sveglierà
 giammai un vile:
 solo chi non conosce la paura!
 SIEGFRIED *(dall'entusiasmo rompendo in riso)*

Il ragazzo inconscio,
 che non conosce la paura,
 uccelletto mio, sono proprio io!
 Oggi ancora mi son dato
 invano la fatica
 d'imparar da Fafner la paura:
 ora brucio dalla brama
 d'apprenderla da Brünnhilde!
 Come troverò la strada verso quella rupe?

(L'uccello batte le ali, gira sopra Siegfried e lo precede in volo indugiando)

SIEGFRIED *(esultante)*

Così mi viene segnalata la strada:
 dovunque tu svolazzi,
 seguirò il tuo volo!
(Corre dietro l'uccello, il quale scherzando volubilmente per un certo tempo, lo guida in diverse direzioni. Lo segue infine, quando con svolta decisa e ne vola via verso il fondo)

DRITTER AUFZUG

ATTO TERZO

ERSTE SZENE²²

Wilde Gegend. Am Fusse eines Felsenberges, welcher links nach hinten steil aufsteigt. – Nacht, Sturm und Wetter, Blitz und heftiger Donner, welch letzterer dann schweigt, während Blitze noch längere Zeit die Wolken durchkreuzen.

WANDERER (*chreitet entschlossen auf ein gruftähnliches Höhlentor in einem Felsen des Vordergrundes zu und nimmt dort, auf seinen Speer gestützt, eine Stellung ein, während er das Folgende dem Eingange der Höhle zu ruft*)

Wache, Wala!

Wala! Erwach'!

Aus langem Schlaf

weck' ich dich Schlummernde wach.

Ich rufe dich auf:

herauf! herauf!

Aus nebliger Gruft,

aus nächtigem Grunde herauf!

Erda! Erda!

Ewiges Weib!

Aus heimischer Tiefe

tauche zur Höh'!

Dein Wecklied sing' ich,

dass du erwachest;

aus sinnendem Schläfe

sing' ich dich auf.

SCENA PRIMA

Regione selvaggia. Ai piedi di una montagna rocciosa che a sinistra, verso il fondo, sale rapidamente. – Notte, turbine, uragano. Lampi e forti tuoni. In seguito, questi ultimi tacciono, mentre i lampi continuano ancora per un certo tempo ad attraversare le nubi.

VIANDANTE (*s'avvia risoluto alla porta d'una caverna a foggia di cripta, scavata in una roccia del proscenio. Colà giunto, s'appoggia, con solenne atteggiamento, alla lancia e chiama verso l'ingresso della caverna, con le parole che seguono*)

Veglia, Wala!

Wala svégliati!

Da lungo sonno

te assopita alla veglia risveglio.

Io t'evòco:

su, su da me!

Da antro nebbioso

da notturno abisso, su da me!

Erda! Erda!

Donna eterna!

Dal profondo natò

emergi all' altezza!

Il canto del tuo risveglio io canto,

perché tu ti svegli;

da meditabondo sonno

io ti chiamo col canto.

²² Sul piano musicale, la precedente giornata del *Ring* (*Walküre*) coincide largamente con le vicissitudini del *Leitmotiv* della Lancia, emblema della volontà di Wotan – come ha ricordato Zoppelli, uno dei simboli sonori più iconici tra quelli escogitati da Wagner (un profilo a scala discendente collocato al grave dell'orchestra, che in partitura assomiglia davvero a una lancia reclinata verso il suolo in un immaginario assalto). Nel corso di *Walküre*, abbiamo effettivamente udito la linea retta e risoluta della Lancia/volontà di Wotan piegarsi, farsi esitante, spezzarsi, invertire il suo corso, generando una famiglia di motivi che ben riflette il cangiante atteggiamento del dio verso il suo *Rechter Held*, «l'eroe giusto» Siegmund. Questa manipolazione eloquente del disegno a scala della Lancia riprende con particolare incisività nelle prime due scene dell'atto III di *Siegfried*: non incomprensibilmente, visto che nella scena Viandante-Erda e in quella Viandante-Siegfried tornano prepotentemente alla ribalta la volontà di Wotan e il suo rapporto con il nuovo 'eroe giusto', Siegfried. L'inizio del poderoso *Vorspiel* all'atto III (*Lebhaft, doch gewichtig*, «vivace ma pesante» – $\frac{4}{4}$, Sol minore) dà inizio alle danze della Lancia riproponendo il tema composito dell'Angoscia degli dèi (*Walküre*, II.2): il segno musicale dei grovigli della volontà di Wotan, che cresce nei bassi (tube comprese) sotto un galoppante ritmo di 'cavalcata' nelle terzine staccate di violini e viole. La combinazione non è nuova: in particolare, questa notte di tempesta attraverso la quale si fa strada il dio sembra ammiccare musicalmente ad un altro episodio del *Ring* – il Wotan celato dalle nubi e dalle folgori di un'altra tempesta che, nell'atto terzo di *Walküre*, si precipitava cavalcando a punire la sua valchiria.

Allwissende!
 Urweltweise!
 Erda! Erda!
 Ewiges Weib!
 Wache, erwache,
 du Wala! Erwache!

(Die Höhlengruft erdämmert. Bläulicher Lichtschein: von ihm beleuchtet steigt mit dem Folgenden Erda sehr allmählich aus der Tiefe auf. Sie erscheint wie von Reif bedeckt: Haar und Gewand werfen einen glitzernden Schimmer von sich)

ERDA

Stark ruft das Lied;
 kräftig reizt der Zauber.
 Ich bin erwacht
 aus wissendem Schlaf:
 wer scheucht den Schlummer mir?

WANDERER

Der Weckrufer bin ich,
 und Weisen üb' ich,
 dass weithin wache,
 was fester Schlaf umschliesst.
 Die Welt durchzog ich,
 wanderte viel,
 Kunde zu werben,
 urweisen Rat zu gewinnen.
 Kundiger gibt es
 keine als dich;
 bekannt ist dir,
 was die Tiefe birgt,
 was Berg und Tal,
 Luft und Wasser durchwebt.
 Wo Wesen sind,
 wehet dein Atem;
 wo Hirne sinnen,
 haftet dein Sinn:
 alles, sagt man,
 sei dir bekannt.

Dass ich nun Kunde gewänne,
 weck' ich dich aus dem Schlaf!

ERDA

Mein Schlaf ist Träumen,
 mein Träumen Sinnen,
 mein Sinnen Walten des Wissens.
 Doch wenn ich schlafe,
 wachen Nornen:

Onniscente!
 Saggia primordiale del mondo!
 Erda! Erda!
 Donna eterna!
 Veglia! Svégliati,
 O Wala! Svégliati!

(La cripta cavernosa s'illumina di luce crepuscolare. Bagliore azzurrino. Da questo illuminata, Erda sale, durante quel che segue, lenta lenta, dal profondo. Ella appare coperta come di brina: vesti e capelli raggiano una luce sfavillante)

ERDA

Chiama forte il canto;
 attrae potente l'incanto.
 Mi sono svegliata
 da sapiente sogno:
 chi a me scaccia il sopore?

VIANDANTE

Io sono che ti desto,
 e ritmi esercito,
 così che ovunque risveglio
 quel che un saldo sonno racchiude.
 Ho percorso il mondo,
 molto viaggiato,
 per ottenere conoscenza,
 e primordiale acquistare consiglio di saggezza.
 Sapiente esiste
 nessuna più di te;
 a te è conosciuto,
 quel che il profondo nasconde,
 quel che e monte e valle,
 ed aria ed acqua operando compenetra.
 Dove sono esseri,
 spira il tuo respiro:
 dove fronti pensano,
 aderisce il tuo pensiero:
 tutto, si dice,
 sia a te noto.

Ad acquistare ora conoscenza,
 io ti sveglio dal sonno!

ERDA

È sogno il mio sonno,
 e pensiero il mio sogno,
 e governo di sapienza il mio pensiero.
 Però, s'io dormo,
 veglian le Norne:

sie weben das Seil
und spinnen fromm, was ich weiss: –
was frägst du nicht die Nornen?

WANDERER

Im Zwange der Welt
weben die Nornen:
sie können nichts wenden noch wandeln.
Doch deiner Weisheit
dank' ich den Rat wohl,
wie zu hemmen ein rollendes Rad?

ERDA

Männertaten
umdämmern mir den Mut:
mich Wissende selbst
bezwang ein Waltender einst.
Ein Wunschmädchen
gebar ich Wotan:
der Helden Wal
hiess für sich er sie küren.
Kühn ist sie
und weise auch:
was weckst du mich
und frägst um Kunde
nicht Erdas und Wotans Kind?

WANDERER

Die Walküre meinst du,
Brünnhild', die Maid?
Sie trotzte dem Stürmebezwinger,
wo er am stärksten selbst sich bezwang:
was den Lenker der Schlacht
zu tun verlangte,
doch dem er wehrte
zuwider sich selbst –,
allzu vertraut
wagte die Trotzige,
das für sich zu vollbringen, –
Brünnhild' in brennender Schlacht.
Streitvater
strafte die Maid:
in ihr Auge drückte er Schlaf;
auf dem Felsen schläft sie fest:
erwachen wird
die Weihliche nur,
um einen Mann zu minnen als Weib.
Fromtten mir Fragen an sie?

tessono esse la fune
e filan pie quel ch'è il mio sapere: –
perché non interroghi le Norne?

VIANDANTE

Sotto il giogo del mondo
tesson le Norne:
volgere non posson nulla né mutare.
Pure, alla tua saggezza
chi sa non debba il consiglio,
come impedire una ruota che rota?

ERDA

Le azioni degli uomini
avvolgon nel crepuscolo il mio spirito:
me stessa sapiente
violò un tempo un dominatore.
Una figlia di desiderio
a Wotan io partorii;
la sorte degli eroi
ei volle che per lui ella scegliesse.
Ella è ardita
ed anche saggia:
a che mi svegli,
e non domandi novella
alla figlia d'Erda e di Wotan?

VIANDANTE

Alla valchiria alludi,
a Brünnhilde la vergine?
Ella sfidò il domatore di tempeste,
in quel ch'ei sé stesso più fortemente domava:
quel che il guidator di battaglie
desiderò di fare,
e a cui egli s'oppose, –
– nemico a sé stesso; –
troppo fidando,
osò la tracotante
per sé stessa compiere, –
Brünnhilde, in bruciante battaglia.
Il padre della pugna
punì la vergine:
e nell'occhio di lei impresse il sonno;
ella dorme profondo sulla rupe:
si sveglierà
la consacrata, soltanto
per amare un uomo ella, qual donna.
Mi gioverebber le domande a lei?

ERDA (*ist in Sinnen versunken und beginnt erst nach längerem Schweigen*)

Wirr wird mir,
seit ich erwacht:
wild und kraus
kreist die Welt!
Die Walküre,
der Wala Kind,
büsst' in Banden des Schlafs,
als die wissende Mutter schlief?
Der den Trotz lehrte,
straft den Trotz?
Der die Tat entzündet,
zürnt um die Tat?
Der die Rechte wahr,
der die Eide hütet, –
wehret dem Recht,
herrscht durch Meineid? –
Lass mich wieder hinab! –
Schlaf verschliesse mein Wissen!

WANDERER

Dich, Mutter, lass' ich nicht ziehn,
da des Zaubers mächtig ich bin. –
Urwissend
stachest du einst
der Sorge Stachel
in Wotans wagendes Herz:
mit Furcht vor schmachvoll
feindlichem Ende
füllt' ihn dein Wissen,
dass Bangen band seinen Mut.
Bist du der Welt
weisestes Weib,
sage mir nun:
wie besiegt die Sorge der Gott?

ERDA

Du bist – nicht
was du dich nennst!
Was kamst du, störrischer Wilder,
zu stören der Wala Schlaf?

WANDERER

Du bist – nicht,
was du dich wahnst!
Urmütter-Weisheit
geht zu Ende:
dein Wissen verweht

ERDA (*s'è sprofondata nel meditare e comincia solo dopo abbastanza lungo silenzio*)

Confusione mi viene,
da che mi son svegliata;
selvaggio e alla rinfusa
turbina il mondo!
La valchiria,
figlia di Wala,
ha scontato nei vincoli del sonno,
mentre dormiva la sapiente madre?
Chi la tracotanza insegnò,
punisce la tracotanza?
Chi all'azione infiammò,
dell'azione s'adira?
Chi il giusto protegge
e guarda il giuramento –
il giusto impedisce,
e regge con spergiuro?
Lascia ch'io ridiscenda!
E che il sonno rinserrì il mio sapere!

VIANDANTE

Te, o madre, io non lascio che tu vada,
da poi che dell'incanto son padrone. –
Primordiale saggia,
tu spingesti un giorno
la spina dell'affanno
nel cuore ardimentoso di Wotan:
col terrore d'ignominiosa
fine inimica,
lo riempì il tuo sapere,
sì che angoscia legò il suo coraggio.
Se tu sei del mondo
la più saggia donna,
dimmi dunque:
come il dio potrà vincere l'affanno?

ERDA

Tu – non sei
quel che ti nomini!
A che venisti tu, ostinato selvaggio,
a disturbare il sonno della Wala?

VIANDANTE

Tu non sei
quel che ti credi!
La saggezza della madre prima
volge alla fine:
si dissipa il suo sapere

vor meinem Willen.
 Weisst du, was Wotan will?
 (*Langes Schweigen*)
 Dir Unweisen
 ruf' ich's ins Ohr,
 dass sorglos ewig du nun schläfst!
 Um der Götter Ende
 grämt mich die Angst nicht,
 seit mein Wunsch es will!
 Was in des Zwiespalts wildem Schmerze
 verzweifelnd einst ich beschloss,
 froh und freudig
 führe frei ich nun aus.²³
 Weiht' ich in wütendem Ekel
 des Niblungen Neid schon die Welt,
 dem wonnigsten Wälsung
 weis' ich mein Erbe nun an.
 Der von mir erkoren,
 doch nie mich gekannt,
 ein kühnester Knabe,
 bar meines Rates,
 errang des Niblungen Ring:
 liebesfroh,
 ledig des Neides,
 erlahmt an dem Edlen
 Alberichs Fluch;

davanti al mio volere.
 Sai tu quel che Wotan vuole?
 (*Lungo silenzio*)
 A te, malsaggia,
 nell'orecchio lo grido,
 che in eterno quieta ormai tu dorma!
 Della fine degli dèi,
 non più m'affligge il tormento,
 da che il mio desiderio la vuole!
 Quel che nel dolore selvaggio d'un dissidio
 deliberai un giorno, disperato,
 giocondo e gioioso
 ecco ch'io libero eseguisco.
 Se in nausea e furore consacrai,
 già all'invidia d'un Nibelungo il mondo,
 al più gioioso Wälside
 io oggi destino il mio retaggio.
 Il prescelto da me,
 che pur me mai conobbe,
 fierissimo fanciullo,
 fuori del mio consiglio,
 l'anel del Nibelungo ha conquistato:
 gioioso nell'amore,
 libero d'invidia,
 si spezza contro di lui, nobile,
 la maledizione d'Alberico;

²³ L'orchestra è impaziente di anticipare il progetto che Wotan comunicherà ad Erda: ecco risuonare in *fortissimo* il motivo dell'EREDITÀ DEL MONDO, che sembra opporsi al motivo della Lancia come un'immagine fotografica al suo negativo. La trasformazione è altrettanto iconica dell'originale: la punta della Lancia è infatti ora rivolta verso l'alto, resa per così dire 'inoffensiva'. Quasi in un atto spontaneo di resa:

ESEMPIO 18: il motivo dell'EREDITÀ DEL MONDO

L'EREDITÀ DEL MONDO

The image shows a musical score for the piece 'L'EREDITÀ DEL MONDO'. The score is written for piano and is in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 313/1/2. The key signature has one flat (B-flat). The score features a variety of dynamics, including fortissimo (ff), piano (p), and a decrescendo (dim.). The music is characterized by a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. There are several measures with a '6' above them, indicating a sextuplet. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Anche l'usuale modo minore della Lancia è qui ribaltato dall'esultanza di un limpido La bemolle maggiore. Il significato di questa sorta di 'doppio speculare' della Lancia sembra chiaro: la volontà del dio arretra, Wotan – finalmente pacificato – si fa da parte e «cede «in letizia» (*weicht in Wonne*) al novello 'eroe giusto', affidandogli la sua eredità.

denn fremd bleibt ihm die Furcht.

Die du mir gebarst,
Brünnhild',
weckt sich hold der Held:
wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltentat. –
Drum schlafe nun du,
schliesse dein Auge;
träumend erschau' mein Ende!
Was jene auch wirken,
dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott.
Hinab denn, Erda!
Urmütterfurcht!
Ursorge!
hinab! hinab,
zu ewigem Schlaf!

(Nachdem Erda bereits die Augen geschlossen hat und allmählich tiefer versunken ist, verschwindet sie jetzt gänzlich; auch die Höhle ist jetzt wiederum durchaus verfinstert. Monddämmerung erhellt die Bühne, der Sturm hat aufgehört)

ZWEITE SZENE

(Der Wanderer ist dicht an die Höhle getreten und lehnt sich dann mit dem Rücken an das Gestein derselben, das Gesicht der Szene zugewandt)

WANDERER

Dort seh' ich Siegfried nahn. –
(Er verbleibt in seiner Stellung an der Höhle. Siegfrieds Waldvogel flattert dem Vordergrunde zu. Plötzlich hält der Vogel in seiner Richtung ein, flattert ängstlich hin und her und verschwindet hastig dem Hintergrunde zu)

SIEGFRIED *(tritt rechts im Vordergrunde auf und hält an)*

Mein Vöglein schwebte mir fort!
Mit flatterndem Flug
und süßem Sang
wies es mich wönnig des Wegs:
nun schwand es fern mir davon!
Am besten find' ich mir
selbst nun den Berg:
wohin mein Führer mich wiess,
dahin wandr' ich jetzt fort.

che straniera gli resta la paura.

Quella che a me partoristi,
Brünnhilde,
soave sveglierà per sé l'eroe:
desta opererà,
la tua sapiente figlia,
impresa redentrice del mondo. –
E però, ora dormi,
chiudi il tuo occhio;
e contempla sognando la mia fine!
Checché essi operino,
al giovanile eterno
cede in letizia il dio.
Affonda dunque, Erda,
madre prima del timore!
Primordiale affanno!
Affonda! Affonda,
in sonno eterno!

(Erda, dopo avere già chiuso gli occhi ed essere poco per volta affondata, scompare interamente. Anche la caverna è ora di nuovo interamente oscurata. Luce crepuscolare di luna illumina la scena. La tempesta è cessata)

SCENA II^a

(Il Viandante s'è stretto alla caverna e si appoggia col dorso alla roccia che la forma, volgendo il viso verso la scena)

VIANDANTE

Vedo Siegfried colà che si avvicina.
(Rimane nel suo atteggiamento presso la caverna. L'uccello di bosco che precede Siegfried volazza verso il proscenio. D'un tratto, s'arresta nella sua direzione, volazza qua e là angosciosamente, e scompare rapido verso il fondo)

SIEGFRIED *(entra dalla destra sul proscenio e s'arresta)*

L'uccelletto m'è volato via!
Con volubile volo
con dolce canto,
giocondo m'indicava la strada:
ed ecco, m'è sparito via lontano!
Ottimo sarà che mi trovi
da me stesso ora il monte:
dove mi guidò la mia guida,
da quella parte ancor m'inoltrerò

(Er schreitet weiter nach hinten)

WANDERER *(in seiner Stellung an der Höhle verbleibend)*

Wohin, Knabe,
heisst dich dein Weg?

SIEGFRIED *(hält an und wendet sich um)*

Da redet's ja:
wohl rät das mir den Weg. –
(Er tritt dem Wanderer näher)

Einen Felsen such' ich,
von Feuer ist der umwabert:
dort schläft ein Weib,
das ich wecken will.

WANDERER

Wer sagt' es dir,
den Fels zu suchen?
Wer, nach der Frau dich zu sehnen?

SIEGFRIED

Mich wies ein singend
Waldvöglein:
das gab mir gute Kunde.

WANDERER

Ein Vöglein schwatzt wohl manches;
kein Mensch doch kann's verstehn.
Wie mochtest du Sinn
dem Sang entnehmen?

SIEGFRIED

Das wirkte das Blut
eines wilden Wurms,
der mir vor Neidhöh'l' erblasste:
kaum netzt' es zündend
die Zunge mir,
da verstand ich der Vöglein Gestimm'.

WANDERER

Erschlugst den Riesen du,
wer reizte dich,
den starken Wurm zu bestehn?

SIEGFRIED

Mich führte Mime,
ein falscher Zwerg;
das Fürchten wollt' er mich lehren:
zum Schwertstreich aber,
der ihn erschlug,
reizte der Wurm mich selbst;
seinen Rachen riss er mir auf.

(Avanza ancora verso il fondo)

VIANDANTE *(rimanendo nel suo atteggiamento presso la caverna)*

Dove, ragazzo,
la tua via ti chiama?

SIEGFRIED *(si ferma e si volta)*

Di certo là qualcuno parla:
la strada forse mi consiglierà –
(S'avvicina al Viandante)

Una rupe io cerco,
che di fuoco intorno fiammeggia:
dorme colà una donna,
ch'io voglio svegliare.

VIANDANTE

Chi a te disse
di cercar la rupe?
Chi, d'aspirare verso quella donna?

SIEGFRIED

Me guidò un cantore
uccel di bosco:
ei mi diè buona novella.

VIANDANTE

Assai di certo un uccelletto chiacchiera;
ma nessun uomo lo può capire:
come ti fu possibile senso
rilevar da quel canto?

SIEGFRIED

Questo operò il sangue
di un drago selvaggio,
che mi spirò davanti a Neidhöhle:
appena irrorò con bruciore
a me la lingua,
subito degli uccelletti io appresi il linguaggio.

VIANDANTE

Se il gigante uccidesti,
chi t'invitò
il forte drago ad affrontare?

SIEGFRIED

Mi condusse Mime,
fraudolento nano;
la paura ei mi voleva insegnare:
ma al colpo di spada
che l'abbattè,
m'aizzò lo stesso drago,
su di me spalancando le sue fauci.

WANDERER

Wer schuf das Schwert²⁴
so scharf und hart,
dass der stärkste Feind ihm fiel?

SIEGFRIED

Das schweisst' ich mir selbst,
da's der Schmied nicht konnte:
schwertlos noch wär' ich wohl sonst.

WANDERER

Doch, wer schuf
die starken Stücken,
daraus das Schwert du dir geschweisst?

SIEGFRIED

Was weiss ich davon!
Ich weiss allein,
dass die Stücke mir nichts nützten,
schuf ich das Schwert mir nicht neu.

WANDERER (*bricht in ein freudig gemütliches Lachen aus*)

Das – mein' ich wohl auch!
(*Er betrachtet Siegfried wohlgefällig*)

SIEGFRIED (*verwundert*)

Was lachst du mich aus?
Alter Frager!
Hör' einmal auf;
lass mich nicht länger hier schwatzen!
Kannst du den Weg
mir weisen, so rede:

VIANDANTE

Chi foggìò la spada
sì dura ed affilata,
che per lei cadde il fortissimo nemico?

SIEGFRIED

Me la temprai io stesso,
ché non lo potè il fabbro:
o sarei ancora di certo senza spada.

VIANDANTE

Ma chi costruì
i forti frammenti,
dai quali la spada tu ti sei temprata?

SIEGFRIED

Io che ne so?
Io so soltanto,
che a nulla mi servivano quei pezzi,
se nuova non mi fossi temprata la spada.

VIANDANTE (*rompendo in riso gioioso e cordiale*)

Questo – lo penso bene anch'io!
(*Osserva Siegfried con compiacenza*)

SIEGFRIED (*stupito*)

Che mi vai canzonando,
vecchio interrogante?
Apri bene gli orecchi:
non farmi qui più a lungo chiacchierare:
Se tu puoi la strada
indicarmi, parla:

²⁴ Il compiacimento di Wotan nel trovarsi al cospetto del suo secondo 'eroe giusto' si traduce in un duttile tema staccato dei fiati, cui Wolzogen ha applicato l'etichetta di *Motiv der Vaterfreude*, ossia della GIOIA PATERNA:

ESEMPIO 19: il motivo della GIOIA PATERNA

LA GIOIA PATERNA

The musical score is for the 'LA GIOIA PATERNA' motif. It is written in 3/4 time and consists of two staves: piano (top) and bass (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked '328/1/4'. The score includes several dynamic markings: *f* (forte) at the beginning, *p* (piano) in the middle, *poco cresc.* (poco crescendo) towards the end, and *stacc.* (staccato) under the first few notes. There are also performance instructions like *ecc.* (e.g.) and *3* (triplets) indicated by brackets and numbers. The score is framed by a box with the title 'LA GIOIA PATERNA' at the top.

È interessante ritrovarvi spezzoni, e ritmi, dei disegni a scala della famiglia leitmotivica della Lancia, immersi tuttavia in quel clima di trasfigurante serenità inaugurato dall'es. 18-Eredità del mondo.

vermagst du's nicht,
so halte dein Maul!

WANDERER

Geduld, du Knabe!
Dünk' ich dich alt,
so sollst du Achtung mir bieten.

SIEGFRIED

Das wär' nicht übel!
Solang' ich lebe,
stand mir ein Alter
stets im Wege;
den hab' ich nun fortgefegt.
Stemmst du dort länger
steif dich mir entgegen, –
sieh dich vor, sag' ich,
(Mit entsprechender Gebärde)
dass du wie Mime nicht fährst!
(Er tritt noch näher an den Wanderer heran)

Wie siehst du denn aus?

Was hast du gar
für 'nen grossen Hut?

Warum hängt er dir so ins Gesicht?

WANDERER *(immer ohne seine Stellung zu verlassen)*
Das ist so Wanders Weise,
wenn dem Wind entgegen er geht.

SIEGFRIED *(immer näher ihm betrachtend)*

Doch darunter fehlt dir ein Auge!

Das schlug dir einer
gewiss schon aus,
dem du zu trotzig
den Weg vertratst?
Mach dich jetzt fort,
sonst möchtest du leicht
das andere auch noch verlieren.

WANDERER

Ich seh', mein Sohn,
wo du nichts weisst,
da weisst du dir leicht zu helfen. –
Mit dem Auge,
das als andres mir fehlt,
erblickst du selber das eine,
das mir zum Sehen verblieb.

SIEGFRIED *(der sinnend zugehört hat, bricht jetzt unwillkürlich in helles Lachen aus)*

Zum Lachen bist du mir lustig! –

se non lo puoi,
chiudi la boccaccia!

VIANDANTE

Pazienza, ragazzo!
Se ti sembro vecchio,
offrire tu mi devi reverenza.

SIEGFRIED

Non ci sarebbe male!
Per tutta la vita,
m'ha traversato un vecchio
sempre la strada:
ora l'ho spazzato via.
Se ancora ti pianti costà,
dritto incontro a me, –
sta in guardia, ti dico!
(Con gesto corrispondente)
che la fine di Mime tu non abbia a fare!
(Si fa anche più vicino al Viandante)

Come se' tu mai fatto?

Che razza hai tu
di gran cappello?

Perché così ti scende sopra il viso?

VIANDANTE *(sempre senza abbandonare il suo atteggiamento)*

Tale è del viandante il costume,
quando cammina contro vento.

SIEGFRIED *(osservando sempre più da vicino)*

Ma costà sotto, a te, un occhio manca!

Te l'ha qualcuno
già cavato di certo,
cui troppo arrogante,
tu sbarrasti la strada?
Or vattene,
o tu facilmente potresti
perdere anche l'altro ancora!

VIANDANTE

Vedo, figlio mio,
che dove tu non sai,
facilmente tu te la sai cavare. –
Con quell'occhio,
che qual secondo mi manca,
vedi tu stesso quell'uno,
che m'è rimasto per vedere.

SIEGFRIED *(che ha ascoltato meditabondo, rompe ora involontariamente in una sonora risata)*

Faceto tu mi sei da farmi ridere! –

Doch hör', nun schwatz' ich nicht länger:
 geschwind, zeig' mir den Weg, –
 deines Weges ziehe dann du;
 zu nichts andrem
 acht' ich dich nütz':
 drum sprich, sonst spreng' ich dich fort!

WANDERER (*weich*)

Kenntest du mich,
 kühner Spross,
 den Schimpf spartest du mir!
 Dir so vertraut,
 trifft mich schmerzlich dein Dräuen.

Lieb' ich von je
 deine lichte Art, –
 Grauen auch zeugt' ihr
 mein zürnender Grimm.
 Dem ich so hold bin,
 Allzuhehrer!

Heut' nicht wecke mir Neid:
 er vernichtete dich und mich!

SIEGFRIED

Bleibst du mir stumm,
 störrischer Wicht?
 Weich' von der Stelle,
 denn dorthin, ich weiss,
 führt es zur schlafenden Frau:
 so wies es mein Vöglein,
 das hier erst flüchtig entfloh.

(*Es wird schnell wieder ganz finster*)

WANDERER (*in Zorn ausbrechend und in gebieterischer Stellung*)

Es floh dir zu seinem Heil!
 Den Herrn der Raben
 erriet es hier:
 weh' ihm, holen sie's ein!
 Den Weg, den es zeigte,
 sollst du nicht ziehn!

SIEGFRIED (*tritt mit Verwunderung in trotziger Stellung zurück*)

Hoho! Du Verbieter!
 Wer bist du denn,
 dass du mir wehren willst?

WANDERER

Fürchte des Felsens Hüter!
 Verschluss hält
 meine Macht die schlafende Maid:

Però, senti, più a lungo non chiacchierare:
 Lesto, mostrami la strada, –
 poi per la strada tua, tu vattene;
 per null'altro
 ti ritengo utile:
 e perciò parla, o ti faccio saltar via!

VIANDANTE (*con tenerezza*)

Se tu mi conoscesti,
 o ardito germoglio,
 mi risparmiaresti l'affronto.
 A te così intimo,
 dolerare mi fa la tua minaccia.
 Se da ogni tempo amai
 la tua chiara stirpe, –
 creò a lei pure orrore
 dell'ira mia il furore.
 Colui al quale son tanto benigno,
 io troppo augusto!
 oggi l'odio non mi risvegli:
 annienterebbe insieme te e me!

SIEGFRIED

Muto mi rimani,
 miserando testardo?
 Lévatì di dove stai,
 ché per costà, io so,
 si va alla donna che dorme:
 così indicava l'uccelletto mio,
 ch'or ora in volo, è di qua fuggito.

(*Torna rapidamente oscurità profonda*)

VIANDANTE (*rompendo in furore con atteggiamento imperioso*)

Ei t'è sfuggito per la sua salute!
 Del signore dei corvi
 ha qui avuto sentore;
 guai a lui se lo raggiungono!
 Per la via che t'ha mostrato,
 tu non devi passare!

SIEGFRIED (*arretra meravigliato in atteggiamento di sfida*)

Hoho! Che proibitore!
 Chi sei tu dunque,
 che ti vuoi opporre?

VIANDANTE

Temi il custode della rupe!
 Rinchiusa tiene
 la dormiente fanciulla il mio potere:

wer sie erweckte,
 wer sie gewänne,
 machtlos macht' er mich ewig!
 Ein Feuermeer
 umflutet die Frau,
 glühende Lohe
 umleckt den Fels:
 wer die Braut begehrt,
 dem brennt entgegen die Brunst.
(Er winkt mit dem Speere nach der Felsenhöhe)

Blick' nach der Höh'!
 Erlugst du das Licht?
 Es wächst der Schein,
 es schwillt die Glut;
 sengende Wolken,
 wabernde Lohe
 wälzen sich brennend
 und prasselnd herab:
 ein Lichtmeer
 umleuchtet dein Haupt:
(Mit wachsender Helle zeigt sich von der Höhe des Felsens her ein wabernder Feuerschein)

bald frisst und zehrt dich
 zündendes Feuer. –
 Zurück denn, rasendes Kind!

SIEGFRIED

Zurück, du Prahler, mit dir!
(Er schreiet weiter, der Wanderer stellt sich ihm entgegen)

Dort, wo die Brünste brennen,
 zu Brünnhilde muss ich dahin!

WANDERER

Fürchtest das Feuer du nicht,
(Den Speer vorhaltend)
 so sperre mein Speer dir den Weg! –
 Noch hält meine Hand
 der Herrschaft Haft:
 das Schwert, das du schwingst,
 zerschlug einst dieser Schaft:
 noch einmal denn
 zerspring' es am ew'gen Speer!
(Er streckt den Speer vor)

SIEGFRIED *(das Schwert ziehend)*

Meines Vaters Feind!
 Find' ich dich hier?
 Herrlich zur Rache
 geriet mir das!

chi la svegliasse,
 chi la conquistasse,
 mi torrebbe in eterno la potenza!
 Un mare di fuoco
 intorno alla donna fluttua,
 divampante fiamma
 lambisce la rupe:
 chi la sposa brama,
 brucia a lui incontro l'incendio.
(Accenna con la lancia verso l'alto della rupe)

Guarda verso l'alto!
 Scorgi tu quella luce?
 Cresce il bagliore,
 gonfia la vampa;
 ardenti nuvoli,
 guizzante fiamma,
 bruciano a vortici,
 scendon crosciando:
 un mare di luce
 luce intorno al tuo capo:
(Con crescente chiarore si mostra verso loro dall'alto della rupe un igneo bagliore guizzante)

presto un divorante ti struggerà
 fuoco d'incendio. –
 Indietro, dunque, fanciullo furibondo!

SIEGFRIED

Indietro, tu millantatore!
(Avanza ancora; il Viandante gli si pone di fronte)

Là dove brucian le vampe,
 da Brünnhilde me ne debbo andare!

VIANDANTE

Se tu il fuoco non temi,
(Sbarrando con la lancia)
 a te sbarri la mia lancia il cammino! –
 Tiene ancora la mia mano
 la salvaguardia della signoria:
 la spada che tu brandisci
 spezzò quest'asta un giorno:
 ancora una volta dunque,
 contro l'eterna lancia si frantumì!
(Protendendo la lancia)

SIEGFRIED *(traendo la spada)*

O di mio padre nemico!
 Ti trovo qui?
 Magnificamente a vendetta
 m'è questo riuscito!

Schwing' deinen Speer:
in Stücken spalt' ihn mein Schwert!
(Er haut dem Wanderer mit einem Schlage den Speer in zwei Stücken; ein Blitzstrahl fährt daraus nach der Felsenhöhe zu, wo von nun an der bisher matten Schein in immer helleren Feuerflammen zu lodern beginnt. Starker Donner, der schnell sich abschwächt, begleitet den Schlag. Die Speerstücken rollen zu des Wanderers Füßen. – Er rafft sie ruhig auf)

WANDERER *(zurückweichend)*

Zieh hin! Ich kann dich nicht halten!
(Er verschwindet plötzlich in völliger Finsternis)

SIEGFRIED

Mit zerfochtner Waffe
floh mir der Feige?
(Die wachsende Helle der immer tiefer sich senkenden Feuerwolken trifft Siegfrieds Blick)

Ha! Wonnige Glut!
Leuchtender Glanz!
Strahlend nun offen
steht mir die Strasse. –
Im Feuer mich baden!
Im Feuer zu finden die Braut –
Hoho! Hahei!

Jetzt lock' ich ein liebes Gesell!²⁵
(Siegfried setzt sein Horn an und stürzt sich in das wogende Feuer, welches sich, von der Höhe herabdringend, nun auch über den Vordergrund ausbreitet. Siegfried, den man bald nicht mehr erblickt, scheint sich nach der Höhe zu entfernen. Hellstes Leuchten der Flammen. Danach beginnt die Glut zu erbleichen und löst sich allmählich in ein immer feineres, wie durch die Morgenröte beleuchtetes Gewölk auf)

La lancia tua brandisci:
a pezzi la mia spada l'infranga!
(D'un sol colpo, spezza in due la lancia al Viandante. Un guizzo di lampo ne balza verso l'alto della rupe, dove, da questo momento, il bagliore che prima era piuttosto opaco, comincia a divampare in fiamme di fuoco sempre più chiare. Un forte tuono, che rapidamente s'attenua, accompagna lo schianto. I pezzi della lancia rotolano ai piedi del Viandante. – Egli li raccoglie tranquillo)

VIANDANTE *(retrocedendo)*

Va'! Io non ti posso trattenero!
(Scompare improvvisamente in piena oscurità)

SIEGFRIED

Con l'arma infranta,
m'è sfuggito il vile?
(Il crescente chiarore delle nuvole di fuoco, che scendono sempre più in basso, colpisce la vista di Siegfried)

Ah! vampa gioiosa!
Lucente fulgore!
Raggianti ora aperta
a me sta la strada. –
Nel fuoco bagnarmi!
Nel fuoco trovare la sposa! –
Hoho! Hahei!

Ora sì, un caro compagno m'attraggo!
(Siegfried dà fiato al suo corno e si precipita nelle onde del fuoco, il quale, scendendo con violenza dall'altura, si diffonde ora anche sul davanti della scena. Siegfried, che in breve non si vede più, appare in atto di allontanarsi verso l'altura. Vividissimo bagliore di fiamme. Quindi la vampa incomincia a impallidire, e a poco per volta si scioglie in una nuvolaglia sempre più fine, come illuminata da luce d'aurora)

²⁵ La terza e conclusiva scena dell'atto è introdotta da una delle grandi 'musiche di trasformazione' di Wagner, che accompagnano il cambio a vista della scena ed offrono grandi opportunità alla wagneriana 'arte della transizione'. Compito dell'orchestra è traghettarci insensibilmente verso l'identica scena di *Walküre* III.3, nella quale si compirà il dramma di *Siegfried*. E a condurci sull'altura rocciosa sulla quale giace Brünnhilde è essenzialmente un impasto dei motivi di Siegfried (← nota 4) e dell'es. 6-Corno di Siegfried con i materiali del *Feuerzauber*, l'«incantesimo del fuoco» che aveva chiuso *Walküre*: ecco dunque i cromatismi di Loge, che guizzano nell'ottavino, nelle arpe e nel *glockenspiel*; le triadi ipnotiche del sonno magico; il gesto ostinato e pentatonico che descrive la valchiria dormiente.

DRITTE SZENE

Das immer zarter gewordene Gewölk hat sich in einen feinen Nebelschleier von rosiger Färbung aufgelöst und zerteilt sich nun in der Weise, dass der Duft sich gänzlich nach oben verzieht und endlich nur noch den heiteren, blauen Tageshimmel erblicken lässt, während am Saume der nun sichtbar werdenden Felsenhöhe – ganz die gleiche Szene wie im 3. Akt der *Walküre* – ein morgenrötlicher Nebelschleier haften bleibt, welcher zugleich an die in der Tiefe noch lodernde Zauberlohe erinnert. – Die Anordnung der Szene ist durchaus dieselbe wie am Schlusse der *Walküre*: im Vordergrund, unter der breitästigen Tanne, liegt Brünnhilde in vollständiger, glänzender Panzerrüstung, mit dem Helm auf dem Haupte, den langen Schild über sich gedeckt, in tiefem Schlafe.²⁶

SIEGFRIED (*gelangt von aussen her auf den felsigen Saum der Höhe und zeigt sich dort zuerst nur mit dem Oberleibe: so blickt er lange staunend um sich*)

Selige Öde
auf sonniger Höh'! –
(*Er steigt vollends herauf und betrachtet, auf einem Felsensteine des hinteren Abhanges stehend, mit Verwunderung die Szene. Er blickt zur Seite in den Tann und schreitet etwas vor*)

Was ruht dort schlummernd
im schattigen Tann? –
Ein Ross ist's,
rastend in tiefem Schlaf!
(*Langsam näher kommend, hält er verwundert an, als er noch aus einiger Entfernung Brünnhildes Gestalt wahrnimmt*)

Was strahlt mir dort entgegen?
Welch glänzendes Stahlgeschmeid?
Blendet mir noch
die Lohe den Blick?
(*Er tritt näher hinzu*)

SCENA III^a

La nuvolaglia, diventata sempre più tenue, s'è disciolta in un velo fine di nebbia di colore roseo. Si divide quindi in modo che il vapore, dissipandosi interamente verso l'alto, lascia alla fine ancora scorgere soltanto il sereno azzurro cielo del giorno. Invece, all'orlo dell'altura rupestre che va ora diventando visibile – proprio la medesima scena del terzo atto della *Valchiria* – un velo di nebbia color aurora rimane aderente, ricordando con questo la vampa magica che ancora fiammeggia nel profondo. La disposizione della scena è in tutto quella del finale della *Valchiria*. Sul davanti, sotto l'abete dalle ampie fronde giace Brünnhilde in completa splendente armatura: l'elmo in capo, coperta la persona dal lungo scudo, immersa in sonno profondo.

SIEGFRIED (*giunge dall'esterno all'orlo roccioso dell'altura, mostrandovi dapprima solo con la parte superiore della persona; e così guarda a lungo con stupore intorno a sé*)

Beata solitudine,
su altura solatia! –
(*Sale completamente e, stando sopra un masso del pendio di fondo, osserva la scena con meraviglia. Guarda da una parte, verso l'abetaia, e avanza alquanto*)

Che riposa assopito, laggiù
nell'ombrosa abetaia? –
Un destriero gli è,
che sosta in profondo sonno!
(*S'appressa lentamente, ma s'arresta meravigliato, quando s'avvede, ancora ad una certa distanza, della figura di Brünnhilde*)

Che mi raggia incontro da laggiù?
Quale splendente gioiello d'acciaio?
Abbaglia a me ancora
quella fiamma la vista?
(*S'avvicina ancora*)

²⁶ Dalla musica di trasformazione che si estingue in *diminuendo* emerge uno di quegli straordinari Sol *corda vuota* dei violini cui Wagner riserva alcuni grandi momenti del suo teatro (vedi il preludio all'atto III del *Tristan*). È l'inizio di una lunga melodia dipanata in solitudine dai violini I, tra *piano* e *pianissimo*, che allinea qualche reminiscenza motivica ma è soprattutto un efficacissimo 'sipario' musicale che ci separa dal passato e ci prepara alle emozioni dell'ultima pagina di *Siegfried*. Al suo centro, risuona nei tromboni l'interrogativo enigmatico del motivo del Fato, che aveva colorato l'incontro di Brünnhilde e di Siegmund (*Walküre*, II.4) ed aveva infine gettato la sua ombra proprio sulle ultime battute di *Walküre*, a congedo dalla valchiria assopita (quasi con la funzione di un *be continued* in note musicali).

Helle Waffen!
 Heb' ich sie auf?
(Er hebt den Schild ab und erblickt Brünnhildes Gestalt, während ihr Gesicht jedoch noch zum grossen Teil vom Helm verdeckt ist)
 Ha! In Waffen ein Mann: –
 wie mahnt mich wonnig sein Bild! –
 Das hehre Haupt
 drückt wohl der Helm? –
 Leichter würd' ihm,
 löst' ich den Schmuck.
(Vorsichtig löst er den Helm und hebt ihm der Schlafenden vom Haupte ab: langes lockiges Haar bricht hervor. – Siegfried erschrickt)
 Ach! Wie schön!
(Er bleibt in den Anblick versunken)
 Schimmernde Wolken
 säumen in Wellen
 den hellen Himmelssee;
 leuchtender Sonne
 lachendes Bild
 strahlt durch das Wogengewölk!
(Er neigt sich tiefer zu der Schlafenden hinab)
 Von schwellendem Atem
 schwingt sich die Brust: –
 brech' ich die enge Brünne?
(Er versucht mit grosser Behutsamkeit die Brünne zu lösen)
 Komm, mein Schwert,
 schneide das Eisen!
(Er zieht sein Schwert, durchschneidet mit zarter Vorsicht die Panzerringe zu beiden Seiten der ganzen Rüstung und hebt dann die Brünne und die Schienen ab, so dass nun Brünnhilde in einem weichen weiblichen Gewande vor ihm liegt. Er fährt erschreckt und staunend auf)
 Das ist kein Mann! –
(Er starrt mit höchster Aufgeregtheit auf die Schlafende hin)
 Brennender Zauber
 zückt mir ins Herz;
 feurige Angst
 fasst meine Augen:
 mir schwankt und schwindelt der Sinn!
(Er gerät in höchste Beklemmung)
 Wen ruf' ich zum Heil,
 dass er mir helfe? –
 Mutter! Mutter!

Armi lucenti!
 Le sollevo?
(Toglie via lo scudo e vede la figura di Brünnhilde, pure restando ancora il viso di lei coperto in gran parte dall'elmo)
 Ah! Un uomo in arme: –
 Come a letizia l'immagine mi chiama!
 Il capo augusto
 preme forse l'elmo? –
 Più leggero gli diverrebbe,
 se gli aprissi il fermaglio.
(Slaccia l'elmo con precauzione e lo toglie dal capo alla dormiente: ne trabocca una chioma lunga e ricciuta. – Sgomento di Siegfried)
 Ah! – qual bellezza!
(Rimane immerso in quella vista)
 Nubi fulgenti
 orlano in onde
 il chiaro lago del cielo;
 del lucente sole,
 la ridente effige,
 raggia tra l'onda delle nubi!
(Si china più profondo sulla dormiente)
 Gonfio del proprio respiro
 il petto si solleva: –
 spezzo l'opprimente corazza?
(Cerca con grande riguardo di slacciare la corazza)
 Vieni, o mia spada,
 taglia quel ferro!
(Trae la spada; con delicata precauzione taglia dalle due parti dell'intera armatura i fermagli ad anello della corazza; poi toglie corazza e schimieri, così che alla fine Brünnhilde giace davanti a lui nella mollezza del suo abito femminile. Sgomento e stupito, egli trasalisce)
 Non è un uomo! –
(Al colmo dell'agitazione, fissa gli occhi sulla dormiente)
 Incantevole incendio
 m'entra e sussulta in cuore;
 ansia di fuoco
 afferra i miei occhi:
 m'ondeggia in vertigine lo spirito!
(Giunge al colmo dell'angoscia)
 Chi chiamo a salvezza,
 che m'aiuti? –
 Mamma! Mamma!

Gedenke mein! –
*(Er sinkt, wie ohnmächtig, an Brünnhildes Busen. –
 Langes Schweigen. – Dann fährt er seufzend auf)*

Wie weck' ich die Maid,
 dass sie ihr Auge mir öffne? –
 Das Auge mir öffne?
 Blende mich auch noch der Blick?

Wagt' es mein Trotz?
 Ertrüg' ich das Licht? –
 Mir schwebt und schwankt
 und schwirrt es umher!
 Sehrendes Sehnen
 zehrt meine Sinne;
 am zagenden Herzen
 zittert die Hand! –
 Wie ist mir Feigem? –
 Ist dies das Fürchten? –
 O Mutter! Mutter!
 Dein mutiges Kind!

Im Schläfe liegt eine Frau: –
 die hat ihn das Fürchten gelehrt! –

Wie end' ich die Furcht?
 Wie fass' ich Mut? –
 Dass ich selbst erwache,
 muss die Maid mich erwecken! –
*(Indem er sich der Schlafenden von neuem nähert,
 wird er wieder von zarteren Empfindungen an ihren
 Anblick gefesselt. Er neigt sich tiefer hinab)*

Süss erbebt mir
 ihr blühender Mund. –
 Wie mild erzitternd
 mich Zagen er reizt! –
 Ach! Dieses Atems

wonnig warmes Gedüft!
(Wie in Verzweiflung)

Erwache! Erwache!
 Heiliges Weib!
(Er starrt auf sie hin)

Sie hört mich nicht. –
(Gedehnt mit gepresstem, drängendem Ausdruck)

So saug' ich mir Leben
 aus süssesten Lippen, –
 sollt' ich auch sterbend vergeh'n!
*(Er sinkt, wie ersterbend, auf die Schlafende und be-
 tet mit geschlossenen Augen seine Lippen auf ihren
 Mund. – Brünnhilde schlägt die Augen auf. Siegfried
 fährt auf und bleibt vor ihr stehen. Brünnhilde richtet
 sich langsam zum Sitze auf. Sie begrüsst mit feierli-*

Ricòrdati di me! –
*(Cade, come svenuto, sul petto di Brünnhilde. –
 Lungo silenzio. – Poi sobbalza singhiozzando)*

Come sveglio la vergine,
 sì che m'apra gli occhi? –
 M'apra gli occhi?
 Lo sguardo suo m'abbaglierebbe ancora?

La mia baldanza l'oserebbe?
 Sopporterei quella luce? –
 M'ondeggia, vacilla,
 a vertigine intorno!
 Dolente brama
 strugge i miei sensi;
 sul cuor sgomento
 trema la mano! –

Com'è che son vile? –
 È questa la paura?
 O Mamma! Mamma!
 Il tuo fiero fanciullo!

Giace nel sonno una donna: –
 e gli ha insegnato la paura! –
 Come por fine alla paura?

Come riprender animo?
 Perché io stesso mi sveglio,
 debbo la vergine svegliare! –
*(Mentre s'avvicina di nuovo alla dormiente, viene da
 più delicati sensi nuovamente incatenato alla sua vi-
 sta. Si china più a fondo)*

Dolce mi freme
 la sua bocca fiorita. –
 Come mite tremando
 me tremante attira! –
 Ah! Di quel respiro

il caldo, diletto profumo!
(Come disperato)

Svégliati! Svégliati!
 O donna sacra! –
(Fissa gli occhi su di lei)

Ella non m'ode. –
(Lentamente, con angustiata, incalzante espressione)

Così vita a me suggo
 dalle dolcissime labbra, –
 dovessi io anche nella morte svanire!
*(Cade, quasi stesse per morire, sulla dormiente, e ad
 occhi chiusi figge le sue labbra sulla bocca di lei. –
 Brünnhilde apre gli occhi. Siegfried trasalisce e ri-
 mane in piedi davanti a lei. Brünnhilde si leva lenta-
 mente a sedere. Ella saluta, col gesto solenne delle*

chen Gebärden der erhobenen Arme ihre Rückkehr zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels)²⁷

BRÜNNHILDE

Heil dir, Sonne!
Heil dir, Licht!
Heil dir, leuchtender Tag!
Lang war mein Schlaf;
ich bin erwacht.
Wer ist der Held,
der mich erweckt'?

braccia alzate, il proprio ritorno alla visione della terra e del cielo)

BRÜNNHILDE

Salute a te, Sole!
Salute a te, Luce!
Salute a te, o luminoso giorno!
Lungo è stato il mio sonno;
ora son desta:
chi è l'eroe,
che m'ha svegliata?

²⁷ Il motivo del SALUTO AL MONDO di Brünnhilde dimostra come Wagner sappia trarre partito anche dai materiali più semplici. Vediamone l'inizio. Dal punto di vista del 'contenuto' in note, non c'è che un elementare collegamento di due accordi: una triade di mi che scivola in una di DO attraverso il movimento di semitono della voce superiore (Si-Do). L'effetto sconcertante è tutto nella dinamica e nell'orchestrazione, circoscritta a legni, ottoni e alle arpe. La prima triade (minore) è affidata a un primo gruppo di legni e di corni, attacca *forte* ma poi inizia a spegnersi. La seconda (maggiore) risuona nel secondo gruppo dei fiati, raccoglie il *diminuendo* e lo inverte in un *crescendo*, il cui culmine è rinforzato dal reingresso del primo gruppo. Nel contempo, le sei arpe hanno cominciato a spargere i loro suoni sull'accordo. La dinamica del procedimento (in tre tappe) è chiarita per l'occhio dall'esempio seguente:

ESEMPIO 20: il SALUTO AL MONDO di Brünnhilde

SALUTO AL MONDO

377/6:
Schr langsam. *pp* *f*

fiati

pp *f*

Di tutt'altro genere è la musica del 'saluto' immediatamente seguente, quello congiunto di Brünnhilde e Siegfried a Sieglinde, per avere partorito il velsungo («Oh, salute alla madre»). Il motivo del SALUTO D'AMORE (intonato a vicenda dalla coppia sulle terzine accentate dei legni e dei corni) resuscita infatti la lingua del Tema d'amore di Siegmund e Sieglinde, che ha già partorito nel primo atto l'es. 9-Brama d'amore di Siegfried: come in quest'ultimo, vi ritroviamo appunto il profilo del segmento *a* del Tema d'amore di Siegmund e Sieglinde.

ESEMPIO 21: il motivo del SALUTO D'AMORE

SALUTO D'AMORE

388/1/2:
Siegfried

p *a*

0 Heil der Mut - ter, die mich ge - bar!

SIEGFRIED (*von ihrem Blicke und ihrer Stimme feierlich ergriffen, steht wie festgebannt*)

Durch das Feuer drang ich,
das den Fels umbrann;
ich erbrach dir den festen Helm:
Siegfried heiss' ich,
der dich erweckt'.

BRÜNNHILDE (*hoch aufgerichtet sitzend*)

Heil euch, Götter!
Heil dir, Welt!
Heil dir, prangende Erde!
Zu End' ist nun mein Schlaf;
erwacht, seh' ich:
Siegfried ist es,
der mich erweckt!

SIEGFRIED (*in erhabenste Entzückung ausbrechend*)

O Heil der Mutter,
die mich gebar;
Heil der Erde,
die mich genährt!
Dass ich das Aug' erschaut,
das jetzt mir Seligem lacht!

BRÜNNHILDE (*mit grösster Bewegtheit*)

O Heil der Mutter,
die dich gebar!
Heil der Erde,
die dich genährt!
Nur dein Blick durfte mich schau'n,
erwachen durft' ich nur dir!

(*Beide bleiben voll strahlenden Entzückens in ihren gegenseitigen Anblick verloren*)²⁸

SIEGFRIED (*per lo sguardo e la voce di lei preso da alta commozione, rimane in piedi come incantato*)

Attraverso il fuoco mi son fatto strada,
che intorno a questa rupe divampava;
l'elmo tuo saldo io t'ho spezzato:
Siegfried mi chiamo,
che t'ho svegliata.

BRÜNNHILDE (*rizzandosi alta a sedere*)

Salute a voi, dèi!
Salute a te, mondo!
Salute a te, o risplendente terra!
Ora è giunto il mio sonno alla sua fine;
sveglia, io vedo:
Siegfried è lui,
che m'ha svegliata!

SIEGFRIED (*rompendo in sublime entusiasmo*)

Oh, salute alla madre,
che mi diè alla luce;
salute alla terra,
che m'ha nutrito!
Poiché io ho scorto l'occhio,
che a me beato or raggia!

BRÜNNHILDE (*al colmo della commozione*)

Oh, salute alla madre,
che ti diè alla luce!
Salute alla terra,
che t'ha nutrito!
Il solo tuo sguardo poteva me contemplare;
solo per te, mi potevo svegliare!

(*Ambedue rimangono sperduti nel loro reciproco guardarsi, pieni di raggiante entusiasmo*)

²⁸ La famiglia di motivi 'amorosi' si arricchisce ora di una agile figura, ornata di trillo, che legni e corni oppongono in un congestionato *fortissimo* ad una variante maggiore del motivo di Siegfried (← nota 4) che si slancia al di sotto negli ottoni e negli archi gravi:

ESEMPIO 22: il motivo dell'ESTASI D'AMORE

ESTASI D'AMORE



Lo stesso es. 18-Eredità del mondo viene trascinato all'interno di questa famiglia, convertito dal timbro dell'oboe in testimonianza d'amore («da tanto tempo io t'amo, o Siegfried!»).

O Siegfried! Siegfried!
 Seliger Held!
 Du Wecker des Lebens,
 siegendes Licht!
 O wüsstest du, Lust der Welt,
 wie ich dich je geliebt!
 Du warst mein Sinnes,
 mein Sorgen du!
 Dich Zarten nährt' ich,
 noch eh' du gezeugt;
 noch eh' du geboren,
 barg dich mein Schild:
 solang' lieb' ich dich, Siegfried!

SIEGFRIED (*leise und schüchtern*)

So starb nicht meine Mutter?
 Schlieft die minnige nur?

BRÜNNHILDE (*lächelnd, freundlich die Hand nach ihm ausstreckend*)

Du wonniges Kind!
 Deine Mutter kehrt dir nicht wieder.

Du selbst bin ich,
 wenn du mich Selige liebst.

Was du nicht weisst,
 weiss ich für dich;
 doch wissend bin ich
 nur – weil ich dich liebe! –

O Siegfried! Siegfried!
 Siegendes Licht!

Dich liebt' ich immer;
 denn mir allein

erdünkte Wotans Gedanke
 der Gedanke, den ich nie
 nennen durfte;
 den ich nicht dachte,
 sondern nur fühlte;
 für den ich focht,
 kämpfte und stritt;
 für den ich trotzte
 dem, der ihn dachte;
 für den ich büsste,
 Strafe mich band,
 weil ich nicht ihn dachte
 und nur empfand!

Denn der Gedanke –
 dürftest du's lösen! –
 mir war er nur Liebe zu dir!

O Siegfried! Siegfried!
 Eroe beato!
 Risvegliatore di vita,
 luce vincente!
 Oh! tu sapessi, gioia del mondo,
 come da sempre io t'ho amato!
 Tu eri il mio pensiero,
 tu, il mio affanno!
 Te, tenero, io salvai,
 non ancor generato;
 non ancor nato,
 ti protesse il mio scudo:

da tanto tempo io t'amo, o Siegfried!

SIEGFRIED (*sommesso e timido*)

Dunque mia madre non è morta?
 S'addormentò soltanto l'amorosa donna?

BRÜNNHILDE (*sorridendogli e tendendogli amicamente la mano*)

O gioioso fanciullo!
 Non più tua madre a te ritornerà.

Te stesso io sarò,
 se amerai me beata.

Quel che non sai,
 saprò per te;
 ma sapiente io sono
 solo – perché t'amo! –

O Siegfried! Siegfried!
 Luce vincente!

Io t'ho amato sempre:
 perché a me sola

il pensiero di Wotan appariva:
 il pensiero che mai
 ho potuto parlare;
 che io non ho pensato
 ma solo sentito;
 per il quale ho lottato,
 combattuto, battagliato;
 per il quale ho sfidato
 colui che lo pensava;
 per il quale espiai,
 e pena mi legò,
 perché non l'avevo pensato
 ma sentito solamente!
 Perché quel pensiero –
 così tu potessi adempirlo! –
 era per me soltanto l'amore verso te!

SIEGFRIED

Wie Wunder tönt,
was wonnig du singst;
doch dunkel dünkt mich der Sinn.

Deines Auges Leuchten
seh' ich licht;
deines Atems Wehen
fühl' ich warm;
deiner Stimme Singen
hör' ich süß:

doch was du singend mir sagst,
staunend versteh' ich's nicht.

Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen,
wenn alle Sinne
dich nur sehen und fühlen!

Mit banger Furcht
fesselst du mich:
du Einz'ge hast
ihre Angst mich gelehrt.

Den du gebunden
in mächtigen Banden,
birg meinen Mut mir nicht mehr!

(Er verweilt in grosser Aufregung, den sehnsuchtsvollen Blick auf sie heftend)

BRÜNNHILDE *(wendet sanft das Haupt zur Seite und richtet ihren Blick nach dem Tann)*

– Dort seh' ich Grane,
mein selig Ross:
wie weidet er munter,
der mit mir schlief!

Mit mir hat ihn Siegfried erweckt.

SIEGFRIED *(in der vorigen Stellung verbleibend)*

Auf wonnigem Munde
weidet mein Auge:
in brünstigem Durst
doch brennen die Lippen,
dass der Augen Weide sie laß! –

BRÜNNHILDE *(deutet ihm mit der Hand nach ihren Waffen, die sie gewahrt)*

Dort seh' ich den Schild,
der Helden schirmt;
dort seh' ich den Helm,
der das Haupt mir barg:
er schirmt, er birgt mich nicht mehr!

SIEGFRIED

Qual miracolo suona,
il diletto canto;
ma oscuro me ne sembra il senso.

La luce dei tuoi occhi
chiara io vedo;
il soffio del tuo respiro
caldo io sento;
il canto della tua voce
dolce io odo:

ma quel che tu mi dici cantando,
io non l'intendo e stupisco.

Non posso io il lontano
sensibilmente cogliere,
quando tutti i miei sensi
te sola vedono e sentono!

Con ansioso timore
tu m'incateni:
tu unica m'hai
a sua angoscia insegnata.

A me, cui legasti
in vincoli potenti,
il mio coraggio, non me lo celar più!
(S'arresta in grande agitazione, fissando su di lei lo sguardo pieno di brama)

BRÜNNHILDE *(volge dolcemente il capo da un lato e drizza lo sguardo verso l'abetaia)*

– Vedo là Grane,
il mio gioioso cavallo:
come vispo egli pasce,
che con me ha dormito!

Con me Siegfried l'ha svegliato.

SIEGFRIED *(rimanendo nell'atteggiamento di prima)*

A bocca di gioia
pasce il mio occhio:
in bruciante sete
pur bruciano le labbra,
che il pascolo degli occhi li ristori! –

BRÜNNHILDE *(gli accenna con la mano verso le armi ch'ella ha conservate)*

Vedo là lo scudo,
che protesse gli eroi;
vedo là quell'elmo,
che mi coperse il capo:
non mi protegge, non mi copre più!

SIEGFRIED

Eine selige Maid
versehrte mein Herz;
Wunden dem Haupte
schlug mir ein Weib: –
ich kam ohne Schild und Helm!

BRÜNNHILDE (*mit gesteigerter Wehmut*)

Ich sehe der Brünne
prangenden Stahl:
ein scharfes Schwert
schneidet sie entzwei;
von dem maidlichen Leibe
löst' es die Wehr: –
ich bin ohne Schutz und Schirm,
ohne Trutz ein trauriges Weib!

SIEGFRIED

Durch brennendes Feuer
fuhr ich zu dir;
nicht Brünne noch Panzer
barg meinen Leib:
nun brach die Lohe
mir in die Brust.
Es braust mein Blut
in blühender Brunst;
ein zehrendes Feuer
ist mir entzündet:
die Glut, die Brünnhilds
Felsen umbrann,
die brennt mir nun in der Brust!
O Weib, jetzt lösche den Brand!
Schweige die schäumende Glut!
*(Er hat sie heftig umfasst: sie springt auf, wehrt ihm
mit der höchsten Kraft der Angst, und entflieht nach
der anderen Seite).*

BRÜNNHILDE

Kein Gott nahte mir je!
Der Jungfrau neigten
scheu sich die Helden:
heilig schied sie aus Walhall!
Wehe! Wehe!
Wehe der Schmach,
der schmälichen Not!
Verwundet hat mich,
der mich erweckt!
Er erbrach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr!

SIEGFRIED

Una gioiosa fanciulla
m'ha fatto male al cuore:
ferite al mio capo
ha inferto una donna: –
son venuto senz'elmo e senza scudo!

BRÜNNHILDE (*con crescente malinconia*)

Vedo della corazza
il risplendente acciaio:
una spada affilata
l'ha tagliata in due;
dal virgineo corpo
la difesa ha disciolto: –
sono senza difesa e senza usbergo,
e senza offesa, me misera donna!

SIEGFRIED

Tra l'ardente fuoco
son venuto da te;
non corazza, né armatura
copriva il mio corpo:
ora ha irrotto la vampa
a me nel petto.
Il sangue mi ribolle
in fiorente incendio;
un fuoco consumante
in me s'è acceso:
la vampa che di Brünnhilde
alla roccia dintorno fiammeggiava,
ecco che dentro il petto mi fiammeggia!
L'incendio, o donna, ora spegni!
Silenzio imponi alla spumante vampa!
*(L'ha abbracciata con violenza. Ella dà un balzo, re-
spingendolo con tutte le forze dell'angoscia e gli
sfugge dalla parte opposta)*

BRÜNNHILDE

Nessun dio mai m'accostò!
Alla vergine s'inchinarono
con reverenza gli eroi:
inviolata lasciò ella il Walhalla!
Guai! Guai!
Guai per quest'onta,
per l'ignominiosa distretta!
Ferita m'ha
chi m'ha svegliata!
Ei m'ha spezzato l'elmo e la corazza
ed io Brünnhilde già non sono più!

SIEGFRIED

Noch bist du mir
die träumende Maid:
Brünnhildes Schlaf
brach ich noch nicht.

Erwache, sei mir ein Weib!

BRÜNNHILDE (*in Betäubung*)

Mir schwirren die Sinne,
mein Wissen schweigt:

soll mir die Weisheit schwinden?

SIEGFRIED

Sangst du mir nicht,
dein Wissen sei

das Leuchten der Liebe zu mir?

BRÜNNHILDE (*vor sich hinstarrend*)

Trauriges Dunkel
trübt meinen Blick;
mein Auge dämmert,
das Licht verlischt:
Nacht wird's um mich.
Aus Nebel und Grau'n
windet sich wütend
ein Angstgewirr:
Schrecken schreitet
und bäumt sich empor!

(*Sie birgt heftig die Augen mit beiden Händen*)SIEGFRIED (*indem er ihr sanft die Hände von den Augen löst*)

Nacht umbangt
gebund'ne Augen.

Mit den Fesseln schwindet

das finstre Grau'n.

Tauch' aus dem Dunkel und sieh: –

sonnenhell leuchtet der Tag!

BRÜNNHILDE (*in höchster Ergriffenheit*)

Sonnenhell

leuchtet der Tag meiner Schmach! –

O Siegfried! Siegfried!

Sieh' meine Angst!

(*Ihre Miene verrät, dass ihr ein anmutiges Bild vor die Seele tritt von welchem ab sie den Blick mit Sanftmut wieder auf Siegfried richtet*)²⁹

SIEGFRIED

Per me tu sei ancora
la fanciulla che sogna:
il sonno di Brünnhilde
non l'ho spezzato ancora!

Svegliati! Per me sii donna!

BRÜNNHILDE (*smarrita*)

Mi turbinano i sensi,
il mio sapere tace:

a me dovrà la saggezza svanire?

SIEGFRIED

Non m'hai tu cantato,
ch'è il tuo sapere

la luce dell'amore che mi porti?

BRÜNNHILDE (*guardando fissa innanzi a sé*)

Triste la tenebra
turba il mio sguardo;
nel mio occhio è crepuscolo,
si spegne la luce:
mi si fa notte intorno.
Dalla nebbia e dall'orrore
si snoda e infuria
una confusa angoscia:
avanza il terrore
e s'impenna!

(*Si copre impetuosamente gli occhi con le mani*)SIEGFRIED (*sciogliendole dolcemente le mani dagli occhi*)

La notte circonda d'ansia
gli occhi bendati.

Sparisce con le bende

il tenebroso orrore.

Dalla tenebra emergi e guarda: –

riluce il giorno in chiarezza di sole!

BRÜNNHILDE (*al colmo della commozione*)

In chiarezza di sole

riluce il giorno sulla mia vergogna! –

O Siegfried, Siegfried!

Vedi la mia angoscia!

(*Il suo viso tradisce che le si presenta allo spirito una graziosa immagine, dalla quale distoglie con dolcezza lo sguardo, rivolgendolo nuovamente a Siegfried*)

²⁹ La supplica di Brünnhilde a Siegfried affinché l'eroe ne risparmi la 'purezza' si sposa con una musica con delle qualità insolitamente strumentali: una sorta di interludio, come ha notato Thomas Grey, apparentemente pensato più per la sala da concerto che per il teatro. Ad accentuare questa impressione di discontinuità, concorre la circo-

Ewig war ich,
ewig bin ich,
ewig in süß
sehrender Wonne, –
doch ewig zu deinem Heil! –

Eterna io fui
eterna sono,
eterna in dolce
gioia bramosa, –
ma eterna per la tua salute! –

segue nota 29

stanza che i due temi introdotti dalla valchiria nelle battute seguenti («Eterna io fui» e «O Siegfried! Splendido!») non sono veri *Leitmotive*, destinati a circolare al di fuori di questa pagina. Non sorprende ritrovarli nel 1870 (l'anno seguente la composizione di questo atto) come materiale tematico principale della ventina di minuti del *Siegfried Idyll* wvv 103 per piccola orchestra. Il *Siegfried Idyll* rappresentò il regalo di compleanno di Richard per Cosima, inteso come celebrazione 'cumulativa' di una serie di traguardi affettivi e professionali (il loro matrimonio, la nascita del figlio – guarda caso, Siegfried – e il compimento della seconda giornata del *Ring*): Lawrence Kramer lo ha descritto recentemente come una sorta di «*Ring* senza *Götterdämmerung*», ossia «un mondo idilliaco alternativo» nel quale l'amore di Siegfried e Brünnhilde fiorisce senza ostacoli, al riparo dagli eventi dell'ultima truce giornata dell'*Anello*. Di fatto, i due temi di questo 'idillio' esibiscono una rigorosa scrittura per archi a quattro parti, che suona inusuale in questo contesto, e giustifica l'ipotesi che il primo di essi, in *Mi maggiore* («Eterna io fui»), possa coincidere con il tema principale del cosiddetto, mitico 'quartetto Starnberg', promesso da Richard a Cosima nel 1864, sul quale invero gli studiosi continuano ad accapigliarsi. Le parole di Brünnhilde lo legano all'idea della sua eternità:

ESEMPIO 23: il tema che Brünnhilde intonerà su «Eterna io fui»

Sehr ruhig und mässig bewegt.

413/1/1:

Il secondo – «acceso ma tenero» (*feurig, doch zart*), in La bemolle maggiore – si rivolge invece a Siegfried come al «tesoro del mondo»:

ESEMPIO 24: il motivo del TESORO DEL MONDO

II. TESORO DEL MONDO

413/3/2:

O Siegfried! Herrlicher!
 Hort der Welt!
 Leben der Erde!
 Lachender Held!
 Lass, ach lass!
 Lasse von mir!
 Nahe mir nicht
 mit der wütenden Nähe!
 Zwinge mich nicht
 mit dem brechenden Zwang,
 zertrümmre die Traute dir nicht! –
 Sahst du dein Bild
 im klaren Bach?
 Hat es dich Frohen erfreut?
 Rührtest zur Woge
 das Wasser du auf,
 zerflösse die klare
 Fläche des Bachs:
 dein Bild sähst du nicht mehr,
 nur der Welle schwankend Gewog! –
 So berühre mich nicht,
 trübe mich nicht!
 Ewig licht
 lachst du selig dann
 aus mir dir entgegen,
 froh und heiter ein Held! –
 O Siegfried!
 Leuchtender Spross!
 Liebe dich,
 und lasse von mir:
 vernichte dein Eigen nicht!

SIEGFRIED

Dich lieb' ich:
 o liebtest mich du!
 Nicht hab' ich mehr mich:
 o, hätte ich dich! –
 Ein herrlich Gewässer
 wogt vor mir;
 mit allen Sinnen
 seh' ich nur sie,
 die wonnig wogende Welle:
 Brach sie mein Bild,
 so brenn' ich nun selbst,
 sengende Glut
 in der Flut zu kühlen;
 ich selbst, wie ich bin,
 spring' in den Bach: –

O Siegfried! Splendido!
 Tesoro del mondo!
 Vita della terra!
 Eroe ridente!
 Lascia, ah! lascia!
 Risparmiami!
 Non mi ti far vicino
 con vicinanza che infuria!
 Non mi costringere
 con la stretta che spezza,
 non stritolare a te stesso la tua cara! –
 Vestesti la tua immagine
 nel limpido ruscello?
 Ne hai mai gioioso gioito?
 Ma se a ondate
 tu n'agitassi l'acqua;
 si dissiperebbe il chiaro
 specchio del ruscello:
 né più la tua immagine vedresti,
 solo dell'onda il vacillante flutto! –
 Dunque non mi toccare,
 non mi turbare!
 In eterno nitore
 beato allora riderai
 da me specchiato a te stesso,
 lieto e sereno, tu Eroe! –
 O Siegfried!
 Lucente germoglio!
 Àmati,
 e risparmiami:
 non annientare quel che t'appartiene!

SIEGFRIED

Io t'amo:
 oh se tu m'amassi!
 Io non mi ho più:
 oh avessi io te! –
 Acque stupende
 a me davanti ondeggiando;
 con tutti i sensi
 io vedo soltanto lei,
 l'onda che ondeggia diletosamente:
 s'ella ha spezzato la mia immagine,
 ora io stesso, dalla brama brucio,
 l'infocata vampa
 di rinfrescare nel flutto:
 io stesso, qual sono,
 balzo nel ruscello: –

o, dass seine Wogen
mich selig verschlängen,
mein Sehnen schwänd' in der Flut!

Erwache, Brünnhilde!
Wache, du Maid!
Lache und lebe,
süsseste Lust!

Sei mein! Sei mein! Sei mein!

BRÜNNHILDE (*sehr innig*)

O Siegfried! Dein –
war ich von je!

SIEGFRIED (*feurig*)

Warst du's von je,
so sei es jetzt!

BRÜNNHILDE

Dein werd' ich
ewig sein!

SIEGFRIED

Was du sein wirst,
sei es mir heut'!
Fasst dich mein Arm,
umschling' ich dich fest;
schlägt meine Brust
brünstig die deine;
zünden die Blicke,
zehren die Atem sich;
Aug' in Auge,
Mund an Mund:
dann bist du mir,

was bang du mir warst und wirst!
Dann brach sich die brennende Sorge,
ob jetzt Brünnhilde mein?
(*Er hat sie umfasst*)

BRÜNNHILDE

Ob jetzt ich dein? –
Göttliche Ruhe
rast mir in Wogen;
keuschestes Licht
lodert in Gluten:
himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!
Ob jetzt ich dein? –
Siegfried! Siegfried!
Siehst du mich nicht?

oh, se le sue onde
me beato inghiottissero,
e sparisse nel flutto il mio bramare!

Svegliati, Brünnhilde!
Veglia, o vergine!
E ridi e vivi,
gioia dolcissima!

Sii mia! Sii mia! Sii mia!

BRÜNNHILDE (*dal più profondo*)

O Siegfried! Tua –
sono stata da sempre!

SIEGFRIED (*con fuoco*)

Se sei stata da sempre,
siilo ora!

BRÜNNHILDE

Tua sarò io
in eterno.

SIEGFRIED

Quel che tu sarai,
siilo a me oggi!
Se t'afferra il mio braccio,
se saldo io t'allaccio;
se batte il mio petto
ardendo sul tuo;
se s'accendon gli sguardi,
e si struggono gli aliti;
occhio contro occhio,
bocca contro bocca:
ecco tu sei per me,

quel che nella tua ansia mi sei stata e sarai!
Ecco s'è infranto quel rovente affanno:
è mia, ora, Brünnhilde?
(*L'ha stretta nel suo abbraccio*)

BRÜNNHILDE

Se ora son tua?
Pace divina
m'infuria in onde;
luce castissima
fiammeggia in vampe:
saper celeste
lungi mi turbina,
d'amore giubilo
via lo scaccia!
Se ora son tua? –
Siegfried! Siegfried!
non mi vedi tu?

Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindest du nicht?
Wie mein Arm dich presst,
entbrennst du mir nicht?
Wie in Strömen mein Blut
entgegen dir stürmt,
das wilde Feuer,
fühlst du es nicht?
Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wütende Weib?
(Sie umfasst ihn heftig)
SIEGFRIED *(in freudigem Schreck)*
Ha! –
Wie des Blutes Ströme sich zünden,
wie der Blicke Strahlen sich zehren,
Wie die Arme brünstig sich pressen, –
kehrt mir zurück
mein kühner Mut,
und das Fürchten, ah!
Das ich nie gelernt, –
das Fürchten, das du
mich kaum gelehrt:
das Fürchten, – mich dünkt –
ich Dummer vergass es nun ganz!
(Er hat bei den letzten Worten Brünnhilde unwillkürlich losgelassen)
BRÜNNHILDE *(im höchsten Liebesjubiläum wild auflachend)*
O kindischer Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrster Taten
töriger Hort!
Lachend muss ich dich lieben,
lachend will ich erblinden,
lachend lass uns verderben,
lachend zu Grunde gehn!³⁰

Tanto ti strugge il mio sguardo,
e tu non acciechi?
Tanto ti stringe il mio braccio,
e tu non t'accendi?
Tanto a torrenti il mio sangue
ti precipita incontro,
e il fuoco selvaggio
tu non lo senti?
Non temi tu, Siegfried,
non temi tu
la donna che selvaggiamente infuria?
(L'abbraccia con violenza)
SIEGFRIED *(con gioioso sgomento)*
Ah!
Come del sangue i torrenti s'accendono,
come i raggianti sguardi si struggono,
come le brucianti braccia si stringono, –
a me ritorna
l'animo mio ardito;
e la paura, ah!
che mai non ho appreso, –
la paura, che tu
m'hai appreso a stento:
la paura – mi sembra –,
ora, l'ho tutta, stupido, obliata!
(Durante le ultime parole, senza avvedersene, ha lasciato Brünnhilde)
BRÜNNHILDE *(al colmo dell'esaltazione amorosa, rompendo in riso selvaggio)*
O eroe fanciullo!
O stupendo ragazzo!
Tu di auguste gesta
inconcio tesoro!
Ridendo, io ti debbo amare,
ridendo, voglio io accecare,
ridendo, lasciati rovinare,
ridendo, a perdizione andare!

³⁰ Costantemente supportata dalla famiglia dei *Leitmotive* 'amorosi', la schermaglia tra Siegfried e Brünnhilde ha raggiunto il culmine: in orchestra, si sono perfino affrontati i motivi 'personali' di Brünnhilde (quello delle Valchirie e del loro grido di battaglia, «Hojotoho!») e quello di Siegfried (← nota 4): «non temi tu, Siegfried, / non temi tu / la donna che selvaggiamente infuria?». Ora, per la valchiria, la battaglia è persa, e i toni dell'es. 23 e dell'es. 24-Tesoro del mondo sono cancellati da un motivo robusto dei corni che esprime la concorde risoluzione della coppia:

Fahr' hin, Walhalls
leuchtende Welt!
Zerfall in Staub
deine stolze Burg!
Leb' wohl, prangende
Götterpracht!
End' in Wonne,
du ewig Geschlecht!
Zerreisst, ihr Nornen,
das Runenseil!
Götterdämm' rung,
dunkle herauf!
Nacht der Vernichtung,
neble herein! –
Mir strahlt zur Stunde
Siegfrieds Stern;
er ist mir ewig,
ist mir immer,
Erb' und Eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

SIEGFRIED

Lachend erwachst
du Wonnige mir:
Brünnhilde lebt,
Brünnhilde lacht!
Heil dem Tage,
der uns umleuchtet!

Addio del Walhalla
mondo lucente!
Precipiti in polvere
la tua rocca superba!
Addio degli dèi
splendore splendente!
Termina in gioia
tu, schiatta eterna!
Strappate, o Norne
la fune delle rune!
Crepuscolo degli dèi,
sorgi nella tua tenebra!
Notte dell'annientamento,
entra con la tua nebbia! –
Mi raggia in quest'ora
la stella di Siegfried;
per me eterna,
sempre per me,
retaggio e possesso,
uno e tutto:
amor lucente,
morte ridente!

SIEGFRIED

Ridente ti desti
a me diletta;
Brünnhilde vive,
Brünnhilde ride!
Salve al giorno,
che noi illumina!

segue nota 30

ESEMPIO 25: il motivo della DECISIONE D'AMARE

DECISIONE D'AMARE

431/1/3:

2 Corni *f* (*sehr kräftig* [...])

L'energia delle quarte inanellate dai corni nell'es. 25-DECISIONE D'AMARE (intervalli già protagonisti di tanti *Leit-motive* esuberanti della partitura di *Siegfried*, a cominciare dall'es. 8-Collera di Siegfried) lascia infine il passo alla eloquente combinazione dell'es. 22-Estasi d'amore con l'es. 18-Eredità del mondo, che chiude in un incontaminato e radioso Do maggiore la partitura. La 'fiaba' ha il suo, precario e provvisorio, lieto fine – così come Wagner l'aveva raccontato nel *Mito dei Nibelunghi, abbozzo per un dramma*, il testo in prosa del 1848: «allora Siegfried [...] raggiunge la dimora rupestre di Brünnhilde, attraversa il fuoco che divampa all'intorno e la sveglia; con gioia ella riconosce Siegfried, il più splendido eroe della schiatta dei velsunghi, e si consacra a lui: egli la sposa con l'anello di Alberich che le infila al dito».

Heil der Sonne,
die uns bescheint!
Heil dem Licht,
das ser Nacht enttaucht!
Heil der Welt,
der Brünnhilde lebt!
Sie wacht, sie lebt,
sie lacht mir entgegen.
Prangend strahlt
mir Brünnhildes Stern!
Sie ist mir ewig,
ist mir immer,
Erb' und Eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

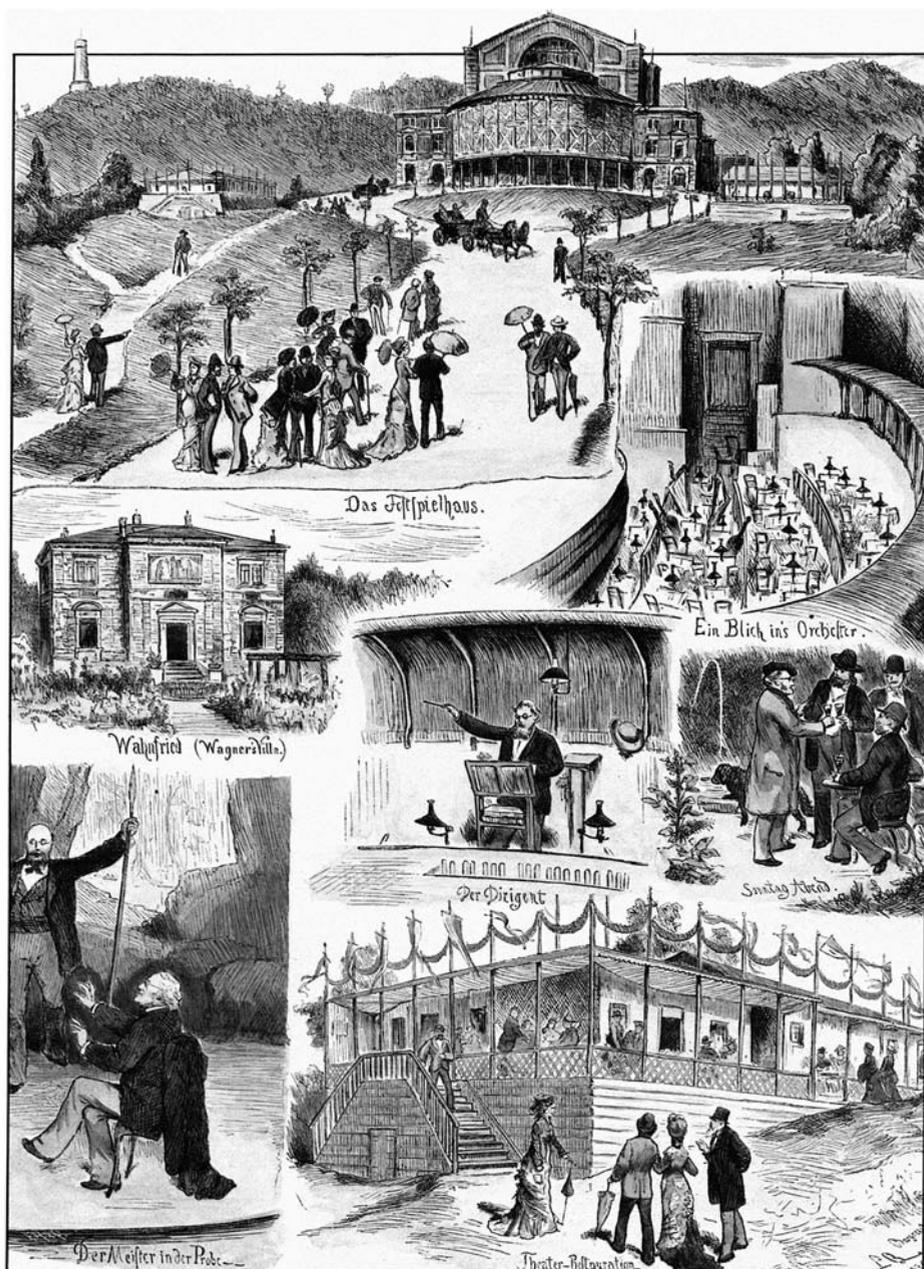
(Brünnhilde stürzt sich in Siegfrieds Arme)

(Der Vorhang fällt.)

Salve al sole,
che noi irraggia!
Salve alla luce,
che dalla notte emerge!
Salve al mondo,
cui Brünnhilde vive!
Veglia ella e vive,
incontro ella mi ride.
Mi raggia e splende
di Brünnhilde la stella!
Per me eterna,
sempre per me,
retaggio e possesso,
uno e tutto:
amor lucente,
morte ridente!

(Brünnhilde si precipita nelle braccia di Siegfried)

(Cala la tela.)



Disegno di Ludvig Bechstein (1843-1914), pubblicato da «Allgemeine Illustrierte» (1876) in occasione dell'inaugurazione del Festspielhaus di Bayreuth con la prima dell'intero *Ring*. Didascalie (dall'alto a destra): «Il Festspielhaus», «Uno sguardo all'orchestra», «Wahnfried» (la villa di Wagner), «Il direttore» (Hans Richter), «La domenica sera», «Il Maestro alle prove» (con Franz Betz, il primo Wotan), «Il ristorante del teatro».

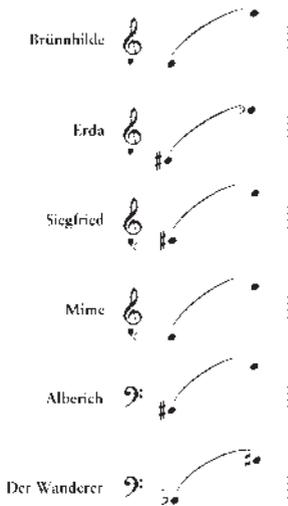
L'orchestra

Ottavino	8 Corni (v e VII anche Tube tenori;
3 Flauti (il III anche Ottavino)	VI e VIII anche Tube basse)
3 Oboi	3 Trombe
Corno inglese (anche Oboe IV)	Tromba bassa
3 Clarinetti	3 Tromboni tenor-bassi
Clarinetto basso	Trombone contrabbasso
3 Fagotti (il III anche	(anche Trombone basso)
Controfagotto)	Tuba contrabbassa
6 Arpe	2 coppie di Timpani
Violini I	Triangolo
Violini II	Piatti
Viole	Cassa rullante
Violoncelli	<i>Glockenspiel</i>
Contrabbassi	Gong

Con *Siegfried* torna nell'«anfiteatro sommerso» sotto la scena del Festspielhaus di Bayreuth una delle più vaste orchestre mai costrette in un teatro d'opera, con un impressionante potenziale di volume sonoro – sia pure tenuto a bada dal famoso ‘golfo mistico’ bayreuthiano, destinato a proteggere le voci dei cantanti. E tuttavia (a differenza di quanto sottolineato maliziosamente in tante famose caricature dell'epoca) non solo solo i decibel ad interessare Wagner: i tempi de *Das Liebesverbot* o del *Rienzi* sono lontani, e un'orchestra ampia e ricca di risorse gli offre soprattutto una tavolozza duttile e variegata, dalla quale pescare i colori che di volta in volta gli servono. Condizione indispensabile per poter sviluppare una tecnica leitmotivica complessa e capillare, che sfrutti il colore come elemento di differenziazione e caratterizzazione dei materiali tematici (un approfondimento di tendenze evolutive ben radicate nel teatro wagneriano: già in *Lohengrin*, secondo Liszt, il timbro degli archi era associato al Gral, quello dei legni ad Elsa e gli ottoni ad Heinrich). Esponente di punta di una tentazione tipica dell'Ottocento romantico, Wagner accresce innanzitutto il numero di archi: 16 violini I, 16 violini II, 12 viole, 12 violoncelli e 8 contrabbassi – non poco, sia in termini di ingombro che di denaro necessario per pagare i musicisti. Quanto ai fiati, Wagner eredita quella libertà immaginifica nell'uso di legni ed ottoni che era stata sperimentata prima

di lui da compositori come Spontini, Weber, Berlioz e Meyerbeer. In *Lohengrin* aveva provato estensivamente il *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 scrive ormai per 'famiglie' di quattro strumenti (eccezione parziale i fagotti: ma ciò si spiega forse con la diffidenza verso i vecchi modelli di controfagotto, che fu dissipata solo nell'ottobre 1879, quando Wagner udì il suono del *Kontrafagott* di Heckel). Ma l'ampliamento più vistoso delle risorse riguarda il reparto degli ottoni: i corni vengono portati a 8, e 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. I quattro strumenti – probabilmente commissionati al costruttore berlinese Moriz – suonarono per la prima volta nella *première* del *Ring* a Bayreuth. Le 'tube wagneriane' non sono tuttavia l'unica innovazione del *l'Anello*: il desiderio di disporre di 'famiglie' complete portò nell'orchestra del *Ring* anche una tromba bassa e un trombone contrabbasso, mentre una tuba contrabbasso forniva un robusto sostegno ai corni e alle tube wagneriane. Spiccano poi le sei arpe, strumento per il quale – dal punto di vista tecnico – Wagner scrisse sempre in modo trascurato, per la disperazione degli esecutori. Ma con una intuizione infallibile delle loro potenzialità timbriche (i bagliori dell'*Incantesimo del fuoco* di *Walküre*, che tornano anche in *Siegfried*, o il 'saluto al mondo' di Brünnhilde). Lo stesso può dirsi delle percussioni: si pensi all'uso del martello da fabbro nell'atto I di *Siegfried*, oppure – come esemplificazione della efficacissima sobrietà ormai raggiunta dalla maestria di Wagner – il famoso, isolato suono *piano* del triangolo nelle battute conclusive dell'atto II, che tanto piacque a Strauss.

Le voci



Siegfried e Mime sono indubbiamente le due grandi novità della seconda giornata del *Ring* rispetto al *cast* vocale che avevamo presentato in occasione di *Walküre*.

Siegfried: ovvero uno dei più impegnativi ruoli che siano mai stati concepiti per l'ugola tenorile. Con la sua esuberanza vocale, il figlio di Siegmund prende nettamente le distanze dal padre, un ruolo 'scuro' che amava soffermarsi nella tessitura grave, a tratti baritonale. Protagonista del *Siegfried* è infatti l'*Heldentenor*, il 'tenore eroico' per eccellenza del teatro wagneriano, che a pochi secondi dal suo ingresso in scena si inerpica baldanzosamente fino ad un Do_4 accentato. Sarà poi costretto a combattere la gigantesca orchestra con la voce per buona parte delle quattro ore successive, risparmiando nel contempo energie sufficienti per la prova più sfibrante, che lo attende proprio alla fine: il lungo duetto con Brünnhilde. Il tutto, condito di mezzevoci mor-

bidissime e di acuti larghi e squillanti, di un registro centrale brunito, e di passaggi di registro più fluidi che si possa.

Con simili aspettative, non v'è da stupirsi che una delle maggiori preoccupazioni di Wagner fossero proprio i tenori, fonte di frequenti delusioni. Né che la ricerca del Siegfried giusto per l'esecuzione completa del *Ring* di Bayreuth (1876) lo impegnasse più a lungo di qualunque altro ruolo vocale. Dovette rinunciare ad Albert Niemann, che già cantava la parte di Siegmund e che dunque non avrebbe potuto ragionevolmente indossare anche i panni del figlio; per motivi non chiari rifiutò Heinrich Vogl, e la sua scelta cadde infine su Georg Unger. Non fu baciato dalla fortuna: Unger non soddisfece le attese, mentre Niemann e Vogl divennero due Siegfried di prima grandezza. Altrettanto infelice fu la scelta di Ferdinand Jäger per le esecuzioni berlinesi e viennesi – non sempre, insomma, i *protégés* di Wagner si rivelarono degni della fiducia riposta in loro. È per questo che quando Max Schlosser – un attore e cantante d'operetta – fece buona prova come David nella *première* monacense de *Die Meistersinger* (1868), Wagner non se lo lasciò scappare: fu Schlosser a creare il ruolo di Mime in occasione della prima di *Das Rheingold* (1869), ed ancora lui a impersonare per la prima volta Mi-



Josef Hoffmann (1831-1904), bozzetto scenico (atto 1) per la prima rappresentazione di *Siegfried* a Bayreuth, 1876.

me nel *Siegfried* di Bayreuth. Quello di Mime è – a suo modo – un ruolo parimenti delicato, che si presta a fraintendimenti: c'è infatti una inveterata tendenza tra gli interpreti a nasalizzare, parlottare ecc. facendone insomma una sorta di personaggio caricaturale. E se in Mime – personaggio nel quale l'antisemitismo wagneriano ha riversato più di qualche tratto – l'aspetto caricaturale è innegabile (anche nella scrittura), Wagner non tollerava che la *serietà* della caricatura potesse venire compromessa. In proposito ci ha lasciato qualche appunto, che tocca anche il tema dell'interpretazione vocale e che i cantanti dovrebbero meditare: «nei momenti di eccitazione estrema diviene *esteriormente* ridicolo, *mai* però troppo *volgare*. Ha voce rauca ed aspra: ma anche ciò non dovrà *mai indurre al riso* l'ascoltatore» (da una didascalia per il *Giovane Siegfried*).

Siegfried, in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Richard Wagner (Lipsia 1813-Venezia 1883) trasse l'argomento della Tetralogia, monumento capitale della cultura europea, dai poemi dell'*Edda* (secolo XIII) e dal componimento medievale *Nibelungenlied*. Mediante il mito, egli mirava ad un'arte che guardasse «a un mondo affratellato, libero dall'illusione della potenza, dal dominio dell'oro, i cui fondamenti sono la giustizia e l'amore» (Thomas Mann). Ma nel corso della lunga elaborazione, l'autore modificò punto di vista in modo sostanziale, passando da una visione ottimistica del futuro – figlia in buona misura dei moti rivoluzionari in Germania del 1848 cui il musicista aderì –, a una più pessimistica, intorno al 1854, influenzata dal pensiero di Schopenhauer, che lo indusse a modificare il finale del *Ring des Nibelungen*, monumentale Tetralogia in un prologo e tre giornate.

I primi appunti e la versificazione di *Siegfried* risalgono al 1851-1852. Nel componimento incentrato sul fanciullo, figlio di Siegmund e di Sieglinde, si narrano le vicende del giovane eroe che nella fucina di Mime, nano che si finge suo genitore, salda la spada Notung e giunge infine alla roccia fiammeggiante dove la valchiria Brünnhilde era stata addormentata dal padre alla fine della 'giornata' precedente. Wagner organizzò in modo fortemente simmetrico il libretto (l'atto primo ha tre scene, ciascuna con due personaggi, il secondo è formato pure da tre scene ma con tre personaggi, il terzo atto è speculare al primo con tre scene e due personaggi ciascuno). In questo lavoro dominano i tratti fantastici della fiaba: il giovane che non conosce la paura sfida il mondo che lo circonda quasi per gioco e apprenderà la vertiginosa sensazione non affrontando mostri o pericoli, ma attraverso la conoscenza di ciò che è 'altro', il principio femminile in contrapposizione a quello maschile. Il risveglio di Brünnhilde, come quello della Bella addormentata, rappresenta una conclusione netta, conclusa, che segna il raggiungimento della perfetta felicità, destinata a corrompersi e a svanire solo nel corso della 'giornata' seguente.

A conferma di tale configurazione fiabesca nel *Siegfried*, si noti che un personaggio fortemente legato alla dimensione mitica della Tetralogia, come il padre degli dèi Wotan, appare qui deprivato delle sue caratteristiche di sovrano dominatore: egli si è trasformato in un viandante, che si sposta pressoché in incognito e che per scelta volontaria contempla gli avvenimenti piuttosto che agire in prima persona. Tuttavia, *Siegfried* costituisce un momento essenziale all'interno della vicenda complessiva e ai fini della realizzazione dell'«opera d'arte dell'avvenire». L'incontro amoroso tra Siegfried e Brünnhilde non è solo uno dei più grandi e celebri duetti nella storia della musica occidentale, ma celebra anche la possibile fusione tra elemento maschile (portatore di razionalità, calcolo, capacità di verbalizzazione e dunque letteratura e poesia) ed elemento femminile (inteso come intuito, gratuità, immediatezza acconcettuale offerta dalla musica). Nell'unione amante tra il poeta (Siegfried) e la musica (Brünnhilde) si attua pertanto, in uno slancio intriso di morte, il miracolo della conciliazione degli opposti e il ritorno all'unità perduta, la cui necessità era stata tante volte proclamata da Wagner negli scritti teorici.



Josef Hoffmann (1831-1904), bozzetto scenico (atto II) per la prima rappresentazione di *Siegfried* a Bayreuth, 1876.

La composizione musicale ebbe inizio nel settembre 1856, ma nel giugno 1857 Wagner interruppe il lavoro all'atto secondo, nel punto in cui Siegfried si riposa sotto un tiglio prima di affrontare il drago: per dodici anni, fino al 1869, l'opera restò incompiuta e fu ultimata solo nel febbraio 1871, dopo che egli si era cimentato con il *Tristan und Isolde* (1865) e i *Meistersinger von Nürnberg* (1868). Nonostante la lunga interruzione, *Siegfried* è sostanzialmente unitario. Soprattutto nell'atto primo, il compositore ricorre alle forme del *Lied* (ABA) e del rondò (ABACA), basate sulla ripetizione e sul contrasto e dunque più adatte al racconto di avvenimenti che allo scandaglio dei moti dell'animo: l'utilizzo di tali dispositivi si adatta particolarmente alla descrizione di psicologie sostanzialmente elementari e primitive come quelle di Siegfried e del nano Mime. Il prosieguo della 'giornata' rivela poi una maturità artistica, una saldezza costruttiva nell'impiego dei temi possibile solo all'autore del *Tristan* e dei *Meistersinger*. Nell'ultima parte di *Siegfried*, Wagner si dimostra capace di dispiegare una sorta di 'diatonismo di secondo grado', che non è certo rinuncia al cromatismo ma, anzi, suo superamento, in un'apparente semplicità: frutto di artificio raffinatissimo. Altro elemento che contraddistingue questa parte del *Ring*, risultato della maturazione stilistica avvenuta durante gli anni di pausa, è anche l'accresciuta maestria contrappuntistica nel presentare temi diversi in salda contemporaneità. La fiaba, sottratta al tempo storico e mitico, si esplicita infine in alcuni motivi caratteristici come il «mormorio della foresta», il «canto degli uccelli», lo «squillo del corno»: sagacemente accostati ad altri, propri della narrazione musicale precedente, i nuovi temi sembrano fraporsi con la loro vivida immediatezza all'inesorabile, per quanto dilatato, percorso armonico cadenzale e disegnare indimenticabili momenti di sogno.

Siegfried fu rappresentato per la prima volta a Bayreuth il 16 agosto 1876 in occasione della prima esecuzione completa del *Ring des Nibelungen*.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Foresta. Il nano Mime, fratello del nibelungo Alberich, si trova nella caverna dove ha cresciuto Siegfried. Mentre cerca di saldare i tronconi di una spada, Mime pensa con nostalgia all'oro e all'anello che danno il potere sul mondo intero, ora custoditi dal mostruoso drago Fafner nel suo antro. Il nano accarezza loschi progetti: egli spera di servirsi di Siegfried per uccidere il drago, impadronirsi del tesoro e diventare così signore del mondo.

Con un orso al guinzaglio, Siegfried irrompe dalla foresta spaventando, divertito, Mime. Poi ribatte sull'incudine il lavoro inefficace del nano, mandando in pezzi, ancora una volta, la spada mal saldata. Per placare l'ira del giovane, Mime gli offre del cibo e gli ricorda untuosamente il proprio affetto e le cure che ha avuto per lui. Siegfried è nauseato dal nano. Infine Mime gli narra la tragica morte dei genitori, l'uccisione del padre Siegmund e la dolorosa sorte della madre Sieglinde, che morente gli affidava il piccolo Siegfried e che, a ricompensa delle sue cure future, gli consegnava i frammenti della spada Notung, spezzata nello sfortunato ultimo duello di Siegmund. Entusiasmo e tenerezza attraversano l'animo del giovane eroe. Ora che a Siegfried è stato tutto svelato, nulla più lo lega al luogo dov'è cresciuto: se ne andrà per il mondo, portando con sé la spada gloriosa del padre. Egli ingiunge a Mime di rinsaldargliela e scompare nella foresta, lasciando il nano solo e accigliato.

Si affaccia all'ingresso della caverna Wotan travestito da viandante, con un ampio cappello che nasconde l'occhio mancante e una lancia al posto del bastone. Nonostante l'accoglienza inospitale il dio siede al focolare e sfidato a morte dal nano risponde a tre quesiti che gli sono posti: quale razza abita il fondo della terra? (i nibelunghi), quale la sua superficie? (i giganti), quale le alture? (gli dèi). A sua volta Wotan pone al nano tre enigmi mortali: qual è la stirpe creata da Wotan e a lui sempre cara, anche quando le mostra sfavore? (i Velsunghi), quale spada potrà uccidere Fafner, custode del tesoro? (Notung), chi saprà ritemperarla?... Non essendo riuscito a rispondere all'ultima domanda, Mime si aspetta la morte. Il viandante però si allontana tranquillo con un'oscura predizione: Notung sarà ritemperata da chi non conosce la paura e a quella stessa persona è votata la testa di Mime. A questa notizia il nano è terrorizzato.

In preda all'angoscia Mime immagina la selva in fiamme e la fauci del drago che lo inghiottono. Ritorna Siegfried, cui egli narra la sua fosca visione nella speranza di suscitare in lui la paura. Ma il giovane non si scompone e si accinge a temprare la spada. Mime intuisce che proprio Siegfried è destinato a rinsaldare Notung e per salvarsi concepisce un nuovo piano: quando il giovane avrà ucciso il drago, gli farà bere un sonnifero e poi lo ucciderà. Mentre Mime prepara il filtro con droghe ed erbe, l'eroe lima e martella l'acciaio, rifà la spada e la batte sull'incudine, che si spezza in due. Il nano cade per terra sgomento.

ATTO SECONDO

Folto d'una foresta. A notte fonda Alberich è in agguato presso la caverna del drago. Egli riconosce sotto le spoglie del viandante il suo nemico Wotan (nel loro ultimo incontro Alberich era prigioniero e il dio gli aveva strappato l'anello dal dito) e furente gli ricorda la maledizione da lui emessa, che condanna a morte il possessore dell'anello. Con pacatezza Wotan lo mette invece in guardia da suo fratello Mime, un pericoloso rivale, il quale sta già giungendo con un giovane per uccidere Fafner. Se il drago rinunciasse volontariamente all'anello, potrebbe essere evitata una dura battaglia. Ma Fafner, svegliato a stento, non si rende conto del pericolo e risponde con presuntuoso orgoglio: «Io sto qui e qui possiedo!». Wotan e Alberich si dileguano.

L'alba comincia a biancheggiare quando appaiono Mime e Siegfried. Il nano ha condotto con sé il ragazzo per fargli conoscere la paura, ma alle descrizioni del drago e delle sue collere Siegfried resta imperturbabile e annoiato lo caccia via. Solo, nel silenzio, egli attende che il mostro esca a bere. Il giovane ha modo così di ascoltare il risveglio vibrante della natura. Un uccellino solitario canta e Siegfried tenta di imitarlo. Risvegliato, Fafner avanza mugghiando: Siegfried si slancia contro di lui e lo trafigge al cuore. Estruendo la spada si macchia le dita con il sangue bruciante del mostro, le porta alla bocca e succhia. Quel sangue prodigioso lo rende capace di comprendere il linguaggio degli uccelli e i veri pensieri celati sotto le false parole degli uomini. Ed ora, con una nuova voce, l'uccellino lo esorta ad entrare nell'antro di Fafner e ad appropriarsi dell'elmo magico e dell'anello.

Escono Alberich e Mime, che discutono la divisione del bottino. Riappare Siegfried con l'elmo magico e l'anello di cui, nella sua innocenza, non sa che fare. I due nibelunghi si nascondono di nuovo, mentre l'uccello della foresta svela a Siegfried la vera natura di Mime, traditrice e pericolosa. Al ritorno del nano, Siegfried è perciò capace di interpretarne le parole adulatrici. All'offerta del filtro da parte di Mime l'eroe lo colpisce a morte e trascina il suo corpo presso la caverna del drago. È mezzogiorno. Siegfried si sente solo e triste: la sua vittoria è priva di felicità. L'uccellino della foresta viene in suo aiuto e gli apre la visione della vergine dormiente sulla rocca del Wallhall. Il giovane si incammina nella foresta, verso l'amore, guidato dal suo compagno canoro.

ATTO TERZO

Regione selvaggia. Ai piedi di una montagna, nell'uragano che va placandosi, appare Wotan cupo e angosciato. Egli comprende che una sorte inesorabile condanna la stirpe degli dei e chiede consiglio a Erda, saggezza primordiale, madre di ogni essere. Dal fondo dell'eternità ove dimora in perenne sonno (ma il suo sonno è sogno e il suo sogno è pensiero), la dea onnisciente giunge a lui e gli suggerisce di interrogare piuttosto le Norne o Brünnhilde. Ma Wotan sa che le Norne non possono mutare e non può consultare Brünnhilde, che egli stesso per punizione ha addormentato sulla rupe infuocata. Il dio è sdegnato con Erda, che dovrebbe insegnargli una soluzione. Di fronte al rifiuto della dea, Wotan decide di rinunciare al suo potere e di abdicare: che importa se gli dei finiranno? Con un moto generoso egli vuole quella fine e volendola le è superiore. Inoltre Siegfried e Brünnhilde possono vincere la maledizione di Alberich e redimere il mondo, a loro Wotan cederà in letizia ed Erda può dunque continuare il suo sonno eterno.

L'uccellino che ha guidato Siegfried fino all'altura scompare, spaventato dai corvi di Wotan. Il dio cerca di impedire il passaggio all'eroe nipote: Siegfried si spazientisce e oppone la sua invincibile spada Notung alla lancia di Wotan, che si spezza. La potenza del padre degli dei è finita per sempre, ma la sua sconfitta è gioiosa perché chi lo ha vinto appartiene al suo stesso sangue. Siegfried sale baldanzoso attraverso le fiamme.

Giorno sereno. Brünnhilde dorme chiusa da elmo, corazza e scudo, poco distante riposa anche il suo cavallo Grane. Credendola un uomo, Siegfried la priva del suo apparato guerresco ed essa gli appare in tutta la sua bellezza. Stupore, timore, agitazione pervadono il cuore dell'eroe per la prima volta. Con un bacio Siegfried ridesta Brünnhilde, la quale saluta il sole, gli dei, il mondo. Il giovane esulta e la confonde con la madre morta. La vergine tenta di difendersi davanti all'ardore incalzante dell'eroe, fino a che un abbraccio appassionato li congiunge in abbandono infinito.

Argument

PREMIER ACTE

Forêt. Le nain Mime, frère du Nibelung Alberich, dans la grotte où il a élevé Siegfried, essaie en vain de souder les tronçons d'une épée et songe avec convoitise à l'or et à l'anneau qui donnent pouvoir sur le monde entier, maintenant gardés par le monstrueux dragon Fafner dans son antre. Mime nourrit secrètement l'espoir d'utiliser Siegfried pour tuer le dragon, s'emparer du trésor et devenir ainsi seigneur du monde.

Siegfried revient tout joyeux de la forêt, en traînant un ours en laisse, à la grande épouvante du nain; puis il frappe l'enclume avec l'épée mal soudée, qui se brise comme les précédentes. Pour apaiser la colère du jeune homme, Mime lui offre quelque chose à manger et lui rappelle d'un ton mielleux qu'il l'a élevé tendrement avec tous les soins, mais Siegfried en est dégoûté; à la demande du jeune homme, le nain lui raconte ensuite la mort tragique de ses parents, le meurtre de Siegmund, son père, et le sort cruel de Sieglinde, sa mère, qui lui avait confié en mourant le petit Siegfried, avec les morceaux de l'épée Notung, qui avait été brisée pendant le dernier combat de Siegmund. Le jeune héros est saisi par la joie et l'enthousiasme. Maintenant qu'il sait tout, rien ne le retient plus là où il a grandi: il va courir le monde, en emmenant avec soi l'épée glorieuse de son père. Il ordonne à Mime de la reforger et s'enfuit dans la forêt, en laissant le nain seul et sombre.

Wotan, déguisé en voyageur, l'œil borgne caché sous un vaste chapeau, se montre à l'entrée de la caverne, en s'appuyant sur une lance en guise de bourdon. Malgré le mauvais accueil que lui fait le nain, le dieu s'assoit au coin du feu et parie sa tête qu'il répondra à trois questions posées par Mime: quelle est la race qui demeure dans les entrailles de la Terre? (les Nibelungs), quelle race habite le dos du monde? (les géants), qui réside dans les hauteurs? (les dieux). Wotan pose à son tour trois questions mortelles à Mime: Quelle est la race qui descend de Wotan et lui est chère, bien qu'il leur soit cruel? (les Wälsungs), quelle épée tuera Fafner, le gardien du trésor? (Notung), qui saura la reforger? Ça, Mime l'ignore, et en est terrifié, car maintenant il s'attend à la mort. Toutefois, le voyageur part tranquillement, après avoir délivré une obscure prophétie: seul celui qui ne connaît pas la peur pourra reforger l'épée – et c'est à lui qu'il cède la tête du nain, qui reste figé par la terreur.

Mime, en proie à l'angoisse, a une vision de la forêt en flammes, et du dragon qui s'approche en ouvrant sa gueule pour le dévorer. Siegfried revient, et le nain lui raconte la vision épouvantable qu'il a eue, dans l'espoir de lui instiller la peur. Mais le jeune homme ne se démonte pas pour autant et s'apprête à forger l'épée lui-même; Mime comprend alors que c'est bien Siegfried le seul qui est destiné à y réussir. Pour sauver sa tête, il conçoit un nouveau plan: lorsque Siegfried aura tué Fafner, il lui fera boire un somnifère et puis il le tuera. Pendant qu'il concocte son breuvage de plantes et épices, le héros lime et martèle l'acier, reforge l'épée et d'un seul coup fend l'enclume en deux. Le nain tombe par terre, plein d'effroi.



Josef Hoffmann (1831-1904), bozzetto scenico (atto III) per la prima rappresentazione di *Siegfried* a Bayreuth, 1876

DEUXIÈME ACTE

Au plus profond d'une forêt. Au milieu de la nuit, Alberich guette la caverne du dragon. Lorsque Wotan arrive, toujours déguisé en voyageur, le Nibelung reconnaît tout de suite son ennemi: à leur dernière rencontre, Alberich était prisonnier et Wotan lui avait arraché l'anneau du doigt. Furieux, il rappelle au dieu la malédiction qu'il a lancée jadis et qui condamne à mort le possesseur de l'anneau. Wotan, par contre, le met calmement en garde contre son frère Mime, son rival le plus dangereux, qui est en train d'arriver avec un jeune homme pour tuer Fafner; mais si le dragon lui remet l'anneau de son gré, il évitera un sanglant combat. Les deux réveillent avec beaucoup de peine Fafner, qui refuse de les écouter, en dédaignant par présomption le péril, et répond fièrement: «Ici je dors, et ici je tiens!» Wotan et Alberich disparaissent.

L'aube blanchit le ciel, lorsque Mime et Siegfried arrivent. Le nain, qui a emmené avec soi le jeune homme pour lui apprendre la peur, lui dresse un portrait terrifiant du dragon et des ses collègues, mais Siegfried reste imperturbable et finit par chasser le nain, ennuyé par ses jacasseries. Resté seul, Siegfried attend silencieusement que Fafner sorte de l'ancre pour boire, et peut ainsi écouter les murmures de la nature qui se réveille; il essaie d'imiter le chant d'un oisillon solitaire. Fafner se réveille et avance vers lui en meuglant; Siegfried se précipite sur lui et lui plonge son épée dans le cœur. Au moment où il la retire, il tache ses doigts avec le sang brûlant du monstre, les

porte à sa bouche et les suce; tout à coup, il devient capable d'entendre le langage des oiseaux et les véritables pensées cachées sous les mots mensongers des hommes. Maintenant, l'oisillon l'exhorte à descendre dans l'antre de Fafner et à s'emparer du casque magique et de l'anneau.

Rentrent Alberich et Mime, en se disputant pour le partage du butin. Siegfried sort de la caverne avec l'anneau et le casque, dont dans son innocence il ne sait pas quoi faire. Les deux Nibelungs se cachent à nouveau, pendant que l'oiseau de la forêt révèle à Siegfried la vraie nature de Mime, méchante et mensongère. Au retour du nain, Siegfried sait donc comment interpréter ses mots flatteurs, et lorsque Mime lui offre le philtre empoisonné, il le frappe à mort et le laisse près de l'antre du dragon. C'est midi; Siegfried se sent seul et triste, car sa victoire est dépourvue de bonheur. L'oisillon de la forêt vient à son aide et lui montre la vision de la vierge endormie au sommet de la forteresse du Walhalla; le jeune héros s'achemine aussitôt vers l'amour, guidé par son petit compagnon chanteur.

TROISIÈME ACTE

Une région sauvage. Au pied d'une montagne, en plein orage, paraît Wotan, le visage morne et troublé. Il pressentit que la race des dieux est condamnée par un destin inexorable, et vient demander conseil à Erda, sagesse primordiale, mère de tous les êtres vivants. La déesse qui tout sait surgit des profondeurs, où elle dort d'un sommeil éternel (mais son sommeil est rêve et son rêve, pensée), et lui suggère d'interroger plutôt les Nornes, ou Brünnhilde. Mais Wotan sait que les Nornes ne peuvent rien changer, et il ne peut pas consulter Brünnhilde, puisqu'il l'a endormie lui-même, pour punition, sur le rocher entouré de flammes. Le dieu se fâche avec Erda, qui ne veut pas lui donner une solution; mais devant son refus, il décide noblement de renoncer à son pouvoir. Qu'importe si l'ère des dieux finira? Il accepte généreusement cette fin inévitable, et ainsi il s'élève au-dessus. De plus, Siegfried et Brünnhilde, ensemble, peuvent vaincre la malédiction d'Alberich et racheter le monde; Wotan sera heureux de leur céder le pouvoir. Erda peut donc plonger à nouveau dans son éternel sommeil.

L'oisillon qui a guidé Siegfried jusqu'au rocher disparaît. Wotan tente de barrer la route au héros qui est son petit-fils; Siegfried s'impatiente et brise la lance du dieu avec son épée invincible, Notung. La puissance du père des dieux a été anéantie à jamais, mais il peut se réjouir de sa défaite, car son vainqueur est de son sang. Siegfried traverse avec assurance le cercle de flammes.

Jour serein. Brünnhilde dort, enfermée dans sa cuirasse et son casque et protégée par son bouclier; Grane, son cheval, repose près d'elle. Siegfried la prend d'abord pour un homme et lui enlève son armure: elle lui apparaît alors dans toute sa beauté. Pour la première fois, son cœur est envahi par la peur et l'émoi: il se penche sur la jeune femme et l'embrasse. Brünnhilde s'éveille et salue le soleil, les dieux, le monde. Siegfried tressaillit de joie, mais la prend d'abord pour sa mère morte. La vierge hésite, effrayée par l'ardeur de son héros, avant de s'abandonner à son étreinte passionnée, dans l'extase d'un amour infini.

Synopsis

ACT ONE

Forest. The dwarf Mime, brother of the Nibelung Alberich, is in the cave where he has reared Siegfried. While he is trying to forge the stumps of a sword, Mime is nostalgically thinking about the gold and ring that will endow him with power over the whole world, and which are now in the hands of the monstrous dragon Fafner in his cavern. The dwarf is entertaining sinister plans



Josef Hoffmann (1831-1904), bozzetto scenico (atto III) per la prima rappresentazione di *Siegfried* a Bayreuth, 1876.

– he hopes to be able to use Siegfried to kill the dragon, get hold of the treasure and thus become lord of the world.

Siegfried enters the forest with a bear on a leash, thus frightening Mime much to his amusement. He then shatters the dwarf's ineffective work, once again breaking the sword he was trying to forge into pieces. To placate the young man's anger, Mime offers him some food and reminds him of all the affection and care he has bestowed on him. Siegfried is nauseated by the dwarf. Mime then describes the tragic death of his parents, the murder of his father Siegmund and the terrible fate of his mother Sieglinde, who entrusted him with Siegfried when he was a babe and in exchange for the care he was to take of the child gave him the fragments of the Notung sword that had been reduced to pieces in Siegmund's last duel. The young hero is overcome with feelings of enthusiasm and tenderness. Now Siegfried has been told everything, he is no longer bound to the place he grew up – he will set out into the world, taking with him his father's glorious sword. He tells Mime to forge it for him and disappears into the forest, leaving the dwarf alone sulking.

Disguised as a wanderer, Wotan appears at the cave entrance, wearing a wide hat to cover his missing eye; he throws down a stick at the entrance. Despite his unfriendly reception, the god sits

down in front of the fireplace and he wagers he will not be able to answer any three questions the dwarf asks him – which race inhabits the bowels of the earth? (the Nibelung), which dwells on its back? (the giants), and which inhabits the heights? (the gods). In turn, Wotan then asks the dwarf three fateful questions – which noble race did Wotan treat harshly and yet hold most dear? (the Wälsungs), which sword could kill Fafner, custodian of the treasure? (Notung), whose hand will be able to forge it) ... Since he is unable to reply to the last question, Mime thinks he is going to die. However, the wanderer quietly takes his leave, making a mysterious prediction – Notung will be forged by someone who knows no fear and that very same person is to have Mime's life. The dwarf is overcome with terror when he hears this.

Overcome with anguish, Mime begins imagining the forest in flames and the dragon's fangs swallowing him. When Siegfried returns, he tells him of his dismal vision hoping to frighten him. But the young man is not in the least frightened and sets about forging the sword. Mime realizes that it is none other than Siegfried who is to forge Notung and devises a new plan to save himself – when the young man has killed the dragon, he will give him a sleeping potion and then kill him. While Mime is preparing the potion with medicines and herbs, the hero files and beats the steel with a hammer, forging the sword which he then beats on the anvil, and which then breaks in two. The dwarf falls down unconscious.

ACT TWO

In the depths of a forest. In the heart of the night, Alberich is lying in wait near the dragon's cave. He recognizes his enemy Wotan disguised as a wanderer (the last time they met, Alberich was a prisoner and the god removed the ring from his finger) and in fury he remembers the curse that was made, condemning the owner of the ring to death. Wotan then calmly puts him on his guard against his brother Mime, a dangerous rival, who is on his way with a young man to kill Fafner. If the dragon were to give up the ring, a terrible battle would be avoided. But Fafner, who has just woken up, does not realize the danger of the situation and haughtily replies: «I am here and it is mine!». Wotan and Alberich disappear.

Dawn is breaking when Mime and Siegfried appear. The dwarf has brought the young man with him to frighten him, but Siegfried remains completely unaffected by the description of the dragon and his outbursts of anger, and languidly sends him away. Left alone, in the silence he can hear the monster coming out to drink. The young man then listens to the vibrant reawakening of nature. A solitary little bird is singing and Siegfried tries to imitate it. Once he has woken up, Fafner comes forward roaring – Siegfried throws himself against him and stabs him in the heart. As he pulls out the sword, he dirties his fingers with the monster's burning blood and licks them. That miraculous blood gives him the power to understand the birds' song and the true thoughts hidden under the false words of men. And now, with a new voice, the little bird tells him to enter Fafner's cave and to take the magic sword and ring.

Alberich and Mime come out, discussing how the booty should be divided. Siegfried reappears with the magic sword and ring which, in his innocence, he does not know what he should do with. The two Nibelungs hide once again while the bird in the forest reveals Mime's true character as a betrayer and danger to Siegfried. When the dwarf returns, Siegfried is now able to understand the true meaning of his ingratiating words. When Mime offers him the potion, the hero strikes him with a mortal blow, and drags his body to the dragon's cave. It is midday. Siegfried feels alone and sad – there is no happiness in his victory. The little bird comes to his aid and reveals the vision of the sleeping virgin on the rock of Wallhall. The young man sets out into the forest, towards love, led by his little companion.

ACT THREE

In the wilderness. At the foot of a mountain, as a storm is gradually dying down, Wotan appears overcome with anguish and despair. He realizes that some implacable fate has condemned the race of the gods and turns for advice to Erda, a primordial figure of wisdom and mother of every living being. From the depths of eternity where she lies in perpetual sleep (but her sleep is a dream and her dream is a thought), the omniscient goddess arrives and tells him to question the Norns or Brünnhilde instead. But Wotan knows that nothing can change the Norns and he cannot question Brünnhilde, who he himself put to sleep on the blazing crag as a punishment. The god is incensed with Erda, who should have revealed a solution. Faced with the goddess' refusal, Wotan decides to renounce his power and to abdicate – what does it matter if the gods die out? In an act of generosity, that is the fate he desires, and he thus gains in superiority. Furthermore, Siegfried and Brünnhilde can overcome Alberich's curse and redeem the world, Wotan is happy to surrender to them and Erda may continue her eternal sleep.

The little bird that guided Siegfried to the crag disappears, frightened by Wotan's ravens. The god tries to stop the hero-grandson from passing – Siegfried loses his patience and strikes Wotan's spear with his invincible Notung sword, and the former breaks into fragments. The power of the father of the gods has ended for ever, but his defeat is glorious because the victor is of his blood. Siegfried boldly climbs towards the flames.

A peaceful day. Brünnhilde is sleeping, protected by a helmet, breastplate and shield, and nearby her horse Grane is also resting. Believing she is a man, Siegfried loosens her armour and her true beauty is revealed. For the first time, the hero is overcome with amazement, fear, and agitation. Siegfried reawakens Brünnhilde with a kiss, and she greets the sun, the gods and the world. The young man exalts and he mistakes her for his deceased mother. The virgin tries to defend herself from the young hero's ardour, until they are joined in an infinite, passionate embrace.

Handlung

ERSTER AKT

Im Wald. Der Zwerg Mime, Bruder des Nibelungen Alberich, sitzt in seiner Höhle, in der er Siegfried aufgezogen hat. Bei seiner Arbeit an einem geborstenen Schwert denkt Mime voller Sehnsucht an das Rheingold und den Ring, der seinem Besitzer Macht über die ganze Welt verleiht. Beides hütet nun der schreckliche Drache Fafner in seinem Hort. Der Zwerg ersinnt einen heimtückischen Plan: zunächst will er mit Siegfrieds Hilfe den Drachen töten, sich dann aber alleine des Schatzes bemächtigen und so die Weltherrschaft erlangen.

Plötzlich bricht Siegfried mit einem gezähmten Bären aus dem Wald hervor und verspottet den zu Tode erschreckten Mime. Er ergreift das unbeholfen zusammengeschweißte Schwert und schlägt damit auf den Amboss, wo es erneut in Stücke zerbricht. Um den Zorn des Jünglings zu beschwichtigen, bietet ihm der Zwerg zu essen an und erinnert ihn in heuchlerischem Ton daran, wie liebevoll er ihn aufgezogen und gepflegt habe. Als Siegfried sich schließlich angewidert abwendet, erzählt Mime ihm vom tragischen Schicksal seiner Eltern: wie Siegmund den Tod gefunden und die sterbende Sieglinde ihn, Siegfried, in Mimes Obhut gegeben habe, und wie sie ihm das bei Siegmunds fatalem letzten Zweikampf geborstene Schwert Notung zum Lohn überreichte, damit er sich weiter um den Knaben kümmere. Der junge Held wird von Begeisterung und Zuneigung ergriffen. Nun, da er die Wahrheit kennt, hält ihn nichts mehr am Ort seiner Kindheit: er will mit dem ruhmreichen Schwert seines Vaters in die Welt hinaus ziehen. Daher drängt er Mime, das ge-

borstene Schwert endlich neu zu schmieden, und verschwindet im Wald. Der grollende Zwerg bleibt alleine zurück.

Der als Wanderer verkleidete Wotan erscheint am Eingang der Höhle. Ein breiter Hut verdeckt seine Augennarbe und seine Lanze dient ihm als Wanderstab. Trotz der unfreundlichen Aufnahme, die ihm zuteil wird, läßt er sich am Herdfeuer nieder und nimmt Mimes Herausforderung zu einer Wissenswette auf Leben und Tod an. Auf die drei Fragen des Zwergen antwortete er ohne zu Zögern: «Welches Geschlecht tagt in der Erde Tiefe?» – Die Nibelungen; «Welches Geschlecht ruht auf der Erde Rücken?» – Die Riesen; «Welches Geschlecht wohnt auf wolkigen Höh'n?» – Die Götter. Nun ist Wotan mit seinen Fragen an der Reihe: «Welches ist das Geschlecht, dem Wotan schlimm sich zeigte, und das doch das liebste ihm lebt?» – Die Wälsunger; Durch welches Schwert kann Fafner, der Hüter des Rheingoldes, getötet werden? – Durch Notung; Und wer kann es neu schmieden?... Da er keine Antwort auf das letzte Rätsel weiß, ist Mime bereit zu sterben. Der Wanderer wendet sich jedoch zum Gehen und verabschiedet sich mit einer düsteren Weissagung: «Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Notung neu», so laute die Antwort, und diesem einen gehöre Mimes Kopf.

Von Todesangst erfaßt, sieht der Zwerg im Geiste einen brennenden Wald und ein Drachenaugenpaar, das ihn verschlingt. Dem eben heimkehrenden Siegfried berichtet er von seiner schrecklichen Vision. Doch der Jüngling zeigt keinerlei Angst und macht sich daran, das Schwert zu härten. Da endlich schwant Mime, was es mit Wotans Rätsel auf sich hat – Siegfried selbst wird Notung neu schmieden. Um sein Leben zu retten, ersinnt er eine neue List: Sobald Siegfried den Drachen bezwungen hat, will er ihm einen Schlaftrunk verabreichen und ihn töten. Während der Zwerg den Zaubersaft braut, hämmert und feilt der Held an seinem Schwert. Nach verrichteter Arbeit versetzt er dem Amboss einen gewaltigen Streich mit der Klinge, diesmal bricht dabei der Amboss entzwei. Mime sinkt bestürzt zu Boden.

ZWEITER AKT

Im Dickicht des Waldes. In tiefer Nacht. Alberich lauert vor dem Drachenhort. Er erkennt seinen als Wanderer verkleideten Erzfeind Wotan, der ihn einst gefangen gehalten und ihm den Ring vom Finger gerissen hatte. Voller Zorn gemahnt er ihn an seinen Fluch, der den Ringträger zum Tode verurteilt. Gelassen entgegnet ihm Wotan, er solle sich vor seinem Bruder Mime hüten, da dieser ein gefährlicher Rivale geworden sei und mit einem Jüngling nahe, um Fafner zu erschlagen. Nur wenn der Drache den Ring freiwillig herausgebe, könne ein furchtbarer Kampf verhindert werden. Doch der schlaftrunkene Fafner erkennt die Gefahr nicht und antwortet hochmütig: «Ich lieg' und besitz'». Wotan und Alberich gehen ab.

Bei Anbruch der Dämmerung erscheinen Mime und Siegfried. Der Zwerg möchte Siegfried das Fürchten lehren, doch dieser verzieht bei der Schilderung des Lindwurms und seines Ingrimms keine Miene; gelangweilt schickt er Mime fort. Schweigend verharrt er alleine, um den Drachen beim Trinken zu überraschen. Dabei hat er Gelegenheit, der erwachenden Natur zu lauschen. Ein einsamer Vogel hebt sein Lied an und Siegfried versucht, ihn nachzuahmen. Dadurch erwacht Fafner und schleppt sich keuchend aus seiner Höhle: Siegfried wirft sich dem Drachen entgegen und durchbohrt ihn mit seinem Schwert. Als er das Schwert aus der Wunde zieht, netzt das heiße Drachenblut seine Finger und Siegfried kostet daran. Das wundersame Blut verleiht ihm die Gabe, ebenso die Sprache der Vögel zu verstehen wie die wahren Absichten, die sich hinter den Lügen der Menschen verbergen. Der Vogel rät ihm, den Drachenhort zu betreten, um sich der Tarnkappe und des Rings zu bemächtigen.

Alberich und Mime treten aus ihren Verstecken hervor und streiten über die Aufteilung des Schatzes. Siegfried erscheint mit Ring und Tarnkappe; in seiner Unschuld weiß er mit dem Ring

nichts Rechtes anzufangen. Die beiden Nibelungen verstecken sich erneut. Unterdessen verrät ein Vogel Siegfried, dass Mime in Wahrheit ein heimtückischer Verräter ist, und es gelingt dem Helden, die heuchlerischen Worte des Zwergen richtig zu deuten. Als Mime ihm den Trunk reichen will, erschlägt er ihn daher und schleift seinen leblosen Körper vor die Höhle. Es ist nun bereits Mittag. Siegfried fühlt sich einsam und verlassen. Das Waldvögelein tröstet ihn und zeigt ihm die auf dem Feuerfelsen schlafende Jungfrau. Angeführt von seinem gefiederten Freund, bricht der Held in den Wald auf, der Geliebten entgegen.

DRITTER AKT

Wildnis. Als sich der tosende Sturm legt, erscheint Wotan, besorgt und finster dreinblickend, am Fuß eines Berges. Er begreift, dass das Göttergeschlecht von einem unausweichlichen Schicksal verdammt ist und bittet Erda, die Urweise und Mutter aller Dinge, um Rat. Erda ruht in ewigem Schlaf auf dem Grund der Ewigkeit, doch ihr Schlaf ist Traum und ihr Traum ist Gedanke. Die allwissende Göttin rät ihm, sich an die Nurnen oder Brünnhilde zu wenden. Doch Wotan weiß, dass die Nurnen keine Macht haben und dass ihm Brünnhilde, die er selbst zum Schlaf auf dem Feuerfelsen verdammt hat, nicht helfen kann. Von Erdas Ratlosigkeit tief enttäuscht, beschließt Wotan, fortan auf seine Macht zu verzichten und abzudanken, da die Götterdämmerung ohnehin unausweichlich scheint. Mit seiner selbstlosen Geste gelingt es Wotan, das Ende doch noch zu überwinden. Zudem können Siegfried und Brünnhilde Alberichs Fluch entgehen und die Welt erlösen. Daher überläßt Wotan ihnen seinen Platz ohne Groll, Erda kann ihren ewigen Schlaf fortsetzen.

Das Vöglechen, das Siegfried bis zur Anhöhe geführt hat, fliegt davon, als es Wotans Raben gewahr wird. Wotan stellt sich seinem Enkel in den Weg, um ihm den Zutritt zum Felsen zu verwehren: doch Siegfried zerschlägt Wotans Lanze mit seinem Schwert Notung. Die Macht des Göttervaters ist für alle Zeiten gebrochen, doch seine Niederlage ist zugleich auch sein Sieg über das Schicksal, da sein Bezwinger demselben Geschlecht entsprungen ist. Siegfried stürzt sich mutig in die Flammen.

Ein heiterer Tag. Die mit Helm, Rüstung und Schild bekleidete Brünnhilde liegt in tiefem Schlaf, unweit von ihr schläft auch ihr Pferd Grane. Als Siegfried, der einen Krieger vor sich wähnt, die Schlafende entwaffnet, erkennt er ihre ganze Schönheit. Erstmals wird sein Herz von Unglauben, Furcht und Erregung erfaßt. Mit einem Kuß weckt er Brünnhilde, die zunächst feierlich Sonne, Götter und Natur begrüßt. Siegfried überhäuft sie mit Komplimenten und zweifelt einen Augenblick lang, ob sie nicht seine gestorbene Mutter sein könne. Zunächst wehrt sich die Jungfrau gegen die ungestümen Liebeswerbungen, doch zuguterletzt gibt sie sich der leidenschaftlichen Umarmung Siegfrieds hin.

Bibliografia

a cura di Riccardo Pecci

La fucina, come ben sappiamo, è un luogo centrale nell'azione di *Siegfried*. Ed è, oltretutto, un'immagine perfetta per introdurre una bibliografia sul *Ring* e sulla sua seconda giornata. Da ormai quasi un secolo e mezzo, infatti, orde di studiosi-nibelunghi (non meno ossessionati di Mime dall'oggetto delle loro brame) cercano di forgiare strumenti critici sempre più affilati per conquistarsi l'*Anello* – o meglio, il suo «segreto» (*Geheimnis*), come lo ha chiamato uno dei più importanti esegeti wagneriani della prima metà del Novecento, Alfred Lorenz. Con esiti, invero, assai alterni: molti dei libri e dei saggi fin qui prodotti hanno fatto la fine delle spade di Mime, infrangendosi al primo serio esame. Altri, invece, resistono con la caparbieta di Notung, e sembrano destinati a restare.

Se davvero questa fucina vi interessa, un aggiornato quadro complessivo è offerto dall'edizione 2001 del *New Grove*,¹ dalla voce sul nostro (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 *Siegfried* e il *Ring* è ricostruito nelle molte monografie basate sullo schema 'vita e opere di Wagner', delle quali si può leggere una buona scelta in lingua italiana: Mayer, Gutman, Westernhagen, Gregor-Dellin² – 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 Per i cultori del dettaglio biografico, l'opera di riferimento è invece ancora quella di Ernest Newman.⁵ Né ci dobbiamo accontentare di questa tipologia libraria: una grande messe di informazioni è offerta anche da iniziative editoriali di altro genere.⁶ In particolare, si segnalano almeno un paio di volumi di consultazione di ottimo livello, firmati da squadre di specialisti, in grado di rispondere a molte delle curiosità che s'annidano invariabilmente nella testa dello spettato-

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, Suhrkamp, 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 ERNEST NEWMAN, *The Life of Richard Wagner*, 4 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1976².

⁶ BARRY MILLINGTON, *Wagner*, London, Dent and Sons, 1984; JOHN DEATHRIDGE e CARL DAHLHAUS, *The New Grove Wagner*, New York, Norton, 1984, ora seguito da *The New Grove Wagner*, a cura di Barry Millington, London, St Martins Press, 2001.



Il Festspielhaus illuminato, fuori della stagione teatrale, appositamente per il cinquantesimo compleanno di Hitler (sui rapporti tra il Führer e il Festival wagneriano, cfr. BRIGITTE HAMANN, *Winifred Wagner oder Hitler's Bayreuth*, München, Piper Verlag, 2002).

Siegfried (atto III) a Bayreuth, 1934; regia di Heinz Tietjen, scene di Emil Preetorius, costumi di K. Palm. In scena: Frida Leider (Brünnhilde), Max Lorenz (Siegfried).

re del *Ring*.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). Ai moltissimi che possiedono un computer 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: a tal proposito, ricordiamo ai tradizionalisti che possono comunque 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 Leggendo le osservazioni di Wagner sul suo personaggio di Siegfried, scopriremo che è il caso di rileggersi almeno la *Storia di uno che se ne andò in cerca della paura*, fiaba n. 4 e dei *Kinder- und Hausmärchen* di Jacob e Wilhelm Grimm.¹³ In lingua italiana, meritano una lettura mirata molti passi dell'autobiografia (di cui si contano due traduzioni),¹⁴ e soprattutto gli abbozzi preparatori in prosa stesi da Wagner durante la concezione del *Ring*: il disegno complessivo tracciato ne *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 giovane Siegfried (Der junge Siegfried)*.¹⁵ Fondamentali per avvicinare l'idea di teatro musicale che impronta l'*Anello* sono poi gli scritti teorici zurighesi, disponibili anche in italiano,¹⁶ da leggersi comunque con qual-

⁷ ULRICH MÜLLER e PETER WAPNEWSKI, *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1986 (trad. inglese *Wagner Handbook*, Harvard, Harvard University Press, 1992); *The Wagner Compendium*, a cura di Barry Millington, London, Thames & Hudson, 2001². Cfr. anche PETER BURBIDGE e RICHARD SUTTON, *The Wagner Companion*, London, Faber & Faber, 1979.

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, 1998³ (ed. inglese: *Richard Wagner. A Documentary Study*, New York, Thames & Hudson, 1984).

¹⁰ RICHARD WAGNER, *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Direct Media, 2004.

¹¹ Ricordiamo almeno la rist. anastatica (Hildsheim, Olms, 1976) di ID., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 voll., Leipzig, Fritsch, 1887-1888², e la successiva *Jubiläumausgabe* (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 und Hartmut Fladt, Mainz, Schott, 1976.

¹³ Un'edizione integrale è JACOB e WILHELM GRIMM, *Fiabe*, traduzione di Clara Bovero, Torino, Einaudi, 1951.

¹⁴ RICHARD WAGNER, *Autobiografia*, Milano, Dall'Oglio, 1983 e *La mia vita*, a cura di Massimo Mila, Torino, UTET, 1953 (poi anche Torino, EDT, 1982).

¹⁵ FRANCESCO GALLIA, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi. «Il mito dei Nibelunghi» e abbozzi in prosa per «L'anello del Nibelungo»*, Torino, Fògola, 1996.

¹⁶ *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 a *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 tedesca da Luigi Torchi, Bocca, Torino, 1894, 1929².

che buon sussidio interpretativo.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,¹⁹ che offrono più di una semplice traduzione: come ha ribadito Maurizio Giani, «per precisione, qualità letteraria e vastità dell'apparato esegetico hanno pochi termini di confronto anche fuori del nostro paese».²⁰ (Purché, naturalmente, non gli faccia difetto il senso della storia).

Lasciandoci (momentaneamente) alle spalle gli anni Trenta di Manacorda, una traduzione commentata ben più aggiornata è quella inglese di Stewart Spencer,²¹ che offre più di quanto sembri: un'edizione finalmente affidabile del libretto tedesco, 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 ora ci propone un (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.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'imbrigliata '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 – 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 Wa-

¹⁷ 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.

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 RICCARDO WAGNER, *Siegfried. Con versione ritmica a fronte*, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni, 1935.

²⁰ MAURIZIO GIANI, *Luigi Torchi traduttore di Wagner*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Fiesole, Cadmo, 1996, pp. 93-104: 93.

²¹ *Wagner's «Ring of the Nibelung»: A Companion*, a cura di Stewart Spencer e Barry Millington, London, Thames & Hudson, 2000².

²² BARRY MILLINGTON, *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

²³ CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1984 (trad. de *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?],

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 stori-



Siegfried (atto III) a Bayreuth, 1952; regia, scene e costumi di Wieland Wagner. In scena: Astrid Varnay (Brünnhilde), Bernd Aldenhoff (Siegfried). La Varnay (1918-2006) esordì (1941) al Metropolitan di New York (Sieglinde e Brünnhilde) e si impose presto come grande interprete wagneriana; tra gli altri ruoli: Gioconda, Aida, Santuzza, Kostelnička. Partecipò alle prime rappresentazioni di *The Island God* di Menotti (Telea) e *Edipus der Tyrann* di Orff (Jocasta). Affermatosi dapprima nei ruoli verdiani di Manrico e Riccardo a Francoforte nel 1939, Aldenhoff (1908-1958) fu il Siegfried di Bayreuth tra il 1951 e il 1957.

Siegfried (atto III) a Bayreuth, 1990; regia di Harry Kupfer, scene di Hans Schavernoch. In scena: John Tomlinson (Wanderer), Siegfried Jerusalem (Siegfried).

gner, 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 palesa 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 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.²⁹ Uno dei frutti più insoliti, complessi ed articolati della *Leitfadenliteratur* è la guida sonora di Deryck Cooke: 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.³⁰ 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.³¹ 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 alcune questioni fondamentali della musica del *Bühnenfestspiel*: e tuttavia, ciò che abbiamo è sufficiente per porre le basi di una lettura complessiva dell'*Anello*. Fresco di stampa è invece l'ultimo numero dedicato a *Siegfried* dal periodico francese «L'Avant-Scène Opéra».³²

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.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 – il mondo di *Siegfried* e del *Ring*, insomma, visto come specchio critico della società borghese capitalistica ottocentesca.³⁴ Chiave che – riesaminata e ridimensionata – si è confermata cruciale per una retta comprensione del ciclo nibelungico. Non solo: c'è molta verità psicologica, ad esempio, nel racconto che Shaw fa di *Siegfried* III.2, con un Wotan «vecchio venerando» alle prese con un «giovane anarchico», un irruente «Siegfried-Bakunin». Un autentico compendio di approcci ermeneutici al *Ring* è poi il *Wagner androgyné* di Jean-Jacques Nattiez: nell'ambito di una discussione imperniata sul rapporto tra Wagner e il mito dell'androgino nutri-

co-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 J. K. HOLMAN, *Wagner's «Ring». A Listener's Companion & Concordance*, Portland, Amadeus, 1996.

²⁹ *The Ring Disc*, New York, The Media Cafe, 1997.

³⁰ DERYCK COOKE, *An Introduction to «Der Ring des Nibelungen»*, DECCA 443 581-2 (2 CD), 1995².

³¹ ID., *I Saw the World End. A study of Wagner's «Ring»*, London, Oxford University Press, 1979.

³² «L'Avant-Scène Opéra», 229, 2005.

³³ ELIZABETH MAGEE, *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

³⁴ GEORGE BERNARD SHAW, *Il wagneriano perfetto*, Torino, EDT, 1981.

ta da riferimenti alla psicanalisi, all'antropologia, alla sociologia, alla linguistica, il lettore si imbatte ad esempio ne *Il «Ring» come narrazione mitica della storia della musica*.³⁵ Al rapporto di proiezione che lega Wagner ad alcuni dei suoi più grandi eroi (Wotan, ma anche Siegfried) è dedicato un classico studio del germanista Peter Wapnewski, che sa trarre partito dalla sua dimestichezza con le fonti medievali.³⁶ In tema di eroismo, di Siegfried come *epic hero* si è recentemente occupato Simon Williams.³⁷ La delicata questione di Alberich e Mime come costruzioni antisemite è stata invece discussa in modo particolarmente stimolante da Marc A. Weiner.³⁸ Utili anche alcuni saggi (più o meno recenti) che esplorano vari aspetti del *Ring*, firmati dall'autorevole Dieter Borchmeyer.³⁹ Diverso (ed originale) il taglio di un paio di recenti volumi collettanei, che prendono espressamente di mira i personaggi che agiscono nel *Ring*: uno dei quali, peraltro, ricava il titolo da un verso memorabile del nostro *Siegfried* (II.1: «tutto è secondo sua maniera»).⁴⁰ E potremmo proseguire a piacimento.⁴¹

Concludiamo con qualche appunto sulla musica. Il significato e la funzione peculiare della tecnica leitmotivica in *Walküre* e nel *Ring* hanno ricevuto le attenzioni di almeno un paio di studiosi italiani.⁴² Ma la riflessione sui *Leitmotive* dovrebbe essere solo una parte del lavoro di comprensione delle strutture musicali di Wagner. Cruciale è ad esempio lo studio della tecnica wagneriana della strumentazione, oggetto di uno studio classico di Egon Voss, con i suoi copiosi riferimenti al *Ring*.⁴³ Al contrario, sul terreno dell'analisi formale l'unico titolo dell'*Anello* ad aver ricevuto uno studio completo è il *Rheingold*.⁴⁴ Resta tuttavia la ciclopica impresa di Alfred Lorenz, tesa a 'smascherare' il presunto 'segreto' della forma dei capolavori della maturità wagneriana:⁴⁵ 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. Di fatto, come già per *Walküre*, *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»* ha sensibilmente influenzato la nostra guida all'ascolto.

³⁵ JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgino: saggio sull'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1997.

³⁶ PETER WAPNEWSKI, *Der traurige Gott: Richard Wagner in seinen Helden*, München, DTV, 1978; dello stesso autore si veda anche il più recente «*Der Ring der Nibelungen*». *Richard Wagners Weltendrama*, München, Piper, 1998, 2004⁴.

³⁷ SIMON WILLIAMS, *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

³⁸ MARC A. WEINER, *Richard Wagner and the anti-semitic imagination*, Lincoln, University of Nebraska, 1997².

³⁹ 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).

⁴⁰ *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.

⁴¹ 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, 1996.

⁴² 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.

⁴³ EGON VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg, Bosse, 1970.

⁴⁴ WARREN DARCY, *Wagner's «Das Rheingold»*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

⁴⁵ ALFRED LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, I: *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»*, Berlin, Max Hesse, 1924, rist.: Tutzing, Hans Schneider, 1966.



Emil Pirchan (1884-1957), bozzetto scenico (atto III, la scena di Erda) per la ripresa di *Siegfried* alla Staatsoper di Berlino, 1926.

Tra le pagine espressamente dedicate alla seconda giornata del *Ring*, segnaliamo almeno la complessa analisi di III.1 compiuta da Anthony Newcomb,⁴⁶ e uno studio recente che prende spunto appunto dal duetto Siegfried-Brünnhilde: *The Waters of Prometheus: Nationalism and Sexuality in Wagner's «Ring»* di Lawrence Kramer.⁴⁷ Di certo, non sarà l'ultimo: la fiamma e i mantici della fucina degli studiosi-fabbri del *Ring* sono perennemente in funzione.

⁴⁶ ANTHONY NEWCOMB, *The Birth of Music out of the Spirit of Drama. An Essay in Wagnerian Formal Analysis*, «Nineteenth Century Music», v/1, 1981, pp. 38-66.

⁴⁷ Ora pubblicato come terzo capitolo de LAWRENCE KRAMER, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, Berkeley, University of California Press, 2004.

Online

a cura di Roberto Campanella

Se la selva non è oscura ...

Da sempre la selva è un *tópos* fondamentale nell'immaginario artistico-letterario; in particolare la «selva oscura» con cui si apre il poema del «gran padre» Dante è divenuta espressione simbolica diffusissima, a prescindere da livelli di cultura, situazioni comunicative e ambiti disciplinari. La «selva oscura», nella *Divina commedia*, rappresenta il male, è una sorta di buco nero angoscioso, ove il sommo poeta sprofonda repentinamente dopo aver smarrito la retta via, che potrà ritrovare solo attraverso un viaggio iniziatico nell'Aldilà. Dante è un uomo ancora legato alla mentalità medievale e alla Scolastica, che coniugava fede e ragione: per lui la «selva selvaggia e aspra e forte» è il luogo che meglio rappresenta anche fisicamente l'errore, il peccato, il «sonno della ragione», e si configura come scenario di tormentosa paura.

Ben altra atmosfera si respira nelle selve cantate dai poeti classici: Virgilio, ad esempio, che nell'*Ecloga prima* delle *Bucoliche* – ‘croce e delizia’ d'una lunga schiera di liceali – si identifica nel pastore Tityro, mentre, suonando una sottile zampogna, insegna ai boschi a far risuonare il nome della bella Amarilli. È troppo felice per curarsi del fatto che altri, meno ‘raccomandati’ di lui come il povero Melibeeo, dovessero abbandonare le loro terre per cederle ai veterani di Ottaviano:

MELIBŒUS: [...] nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.

La campagna, il bosco sono qui sinonimo di rifugio e tranquillità; di genuino piacere e intrigante complicità tra mondo umano e mondo silvestre.

La concezione della natura, della selva come confidente, cassa di risonanza dei sentimenti umani ci porta direttamente al mito di Orfeo, che ha ispirato numerosi filosofi, poeti, artisti e musicisti d'ogni tempo. Orfeo è allegoria del potere seduttivo della musica e della poesia nei confronti dello stesso ambiente naturale; per questo divenne un soggetto emblematico del teatro musicale fin dai primi melodrammi. Nella «favola in musica» nata dal genio di Claudio Monteverdi all'inizio del Seicento, il «semideo» intrattiene un costante rapporto simpatetico con le «care selve», i «boschi ombrosi», testimoni partecipi delle sue gioie come delle sue sventure. Analogamente l'Orfeo gluckiano (circa un secolo e mezzo dopo) sembra intonare, invocando il nome dell'amata Euridice dinanzi alla sua tomba, un mesto controcanto alle modulazioni amorose del placido pastore virgiliano:

Ah, questo nome
san le spiagge, e le selve
l'appresero da me! Per ogni valle
Euridice risuona: in ogni tronco
io quel nome incideva con man tremante!

Continuando in questo rapido, e forse singolare, *excursus* ‘ecologico-operistico’, arriviamo all'età romantica, la cui nuova sensibilità conduce alla scoperta di una natura selvaggia, pittoresca, gran-



Karl Hill, il primo Alberich a Bayreuth, 1876. Hill (1831-1893) fu per Wagner anche il primo Klingsor.
Luise Jaide, la prima Erda (nel cui costume è ritratta) e la prima Waltraute.

diosa, tanto più venerata quanto meno risulta contaminata dalla mano dell'uomo. Pensiamo alla «sombre forêt» del *Guillaume Tell*, che Mathilde preferisce «aux splendeurs des palais», in cui l'oscurità e l'insospitalità del luogo sono avvertite non solo come condizioni favorevoli alla meditazione e all'intimo colloquio con la natura, ma anche come espressioni analogiche del rifiuto d'una precisa realtà sociale e politica avversa. Due anni dopo – nella *Norma* – l'altezzoso, nonché sentimentalmente instabile Pollione definirà, dal suo punto di vista, «orrenda» la foresta druidica, che è, invece per i Galli, il luogo sacro in cui si svelano i disegni divini e da cui partirà la ribellione contro l'odiato invasore: un'altra selva, dunque, che si contrappone all'ingiustizia del potere. Alla politica è legata anche la foresta di Fontainebleau nell'atto primo del *Don Carlos* (versione francese del 1867): all'Infante di Spagna, facendo eco alla ricordata aria di Mathilde, essa appare «immense et solitaire!», ma nello stesso tempo gli è più cara di qualsiasi altro luogo della vita sociale, in quanto quel «sol glacé» è stato vivificato dal sorriso della sua Elisabeth, ch'egli si accinge a riabbracciare. Nondimeno la «forêt» costituisce una volta di più il rifugio dall'arroganza della politica e della ragion di stato: lasciando Fontainebleau i due infelici amanti, costretti a dividersi per sempre, dovranno accettare la rigida etichetta vigente alla corte del re di Spagna, reprimendo fino allo spasimo i loro sentimenti.

Meno d'un decennio dopo la prima apparizione a Parigi del capolavoro verdiano, si assisterà sulla scena musicale europea a qualcosa di nuovo per quanto riguarda la tematica che stiamo trattando: e la novità sarà la scena silvestre nell'atto secondo di *Siegfried*. Vi troviamo l'eroe 'che non conosce la paura', mentre si concede, nel profondo della foresta rischiarata dal sole, un po' di riposo dopo aver infilzato con la sua invincibile *Notung* l'orrido drago. Dunque, ancora la selva: ma questa volta non si tratta di un semplice scenario, per quanto estremamente suggestivo, in cui dare sfogo ai propri sentimenti, di una muta, per quanto sensibile confidente, a cui aprire il proprio cuore. La foresta, infatti, è qui protagonista al pari dell'ultimo rampollo dei Welsunghi, con le sue voci, i suoi colori, i suoi suoni; divenendo essa stessa fonte di conoscenza. Non appena l'ingenuo ragazzo sarà in grado di comprendere, tra il mormorio prodotto dalle tante forme di vita, il canto degli uccelli – ma anche il subdolo linguaggio di Mime – la strada verso l'ardua meta che gli è destinata, non avrà, di fatto, più ostacoli. Volendo sottilizzare, la foresta rappresenta anche nell'opera wagneriana una sorta di zona franca rispetto al potere costituito, in questo caso quello seppur declinante di Wotan, che poco dopo, non a caso, cercherà di dissuadere – per ragioni che sarebbe lungo spiegare – lo sfrontato *Knabe* dal mettere in atto gli ammaestramenti ricevuti nel suo silvestre apprendistato. Non c'è che dire, un bel salto rispetto alla «selva oscura» del peccato e dell'ignoranza da cui siamo partiti!

Con tutto ciò siamo, intanto, entrati nell'argomento di questa rassegna: lasciamo, dunque, le nostre boschive digressioni per scandagliare, come di consueto, i recessi della rete. Iniziamo dalle monografie sull'autore. Tra quelle in italiano la più pregevole (disponibile, peraltro, anche in inglese) è quella curata da un appassionato, che dedica molto spazio alle opere (e stranamente nessuno alla vita), offrendo per ognuna ragguagli sulla prima rappresentazione («Introduzione»), i *file MIDI* dei *Leitmotive* (annotati sinteticamente anche sul pentagramma), nonché il libretto con testo a fronte in italiano e vari collegamenti ipertestuali ai singoli 'motivi conduttori', nel punto in cui compaiono per la prima volta o subiscono variazioni degne di nota, oltre a un'interessante *Introduzione e Note a L'anello del Nibelungo* a cura di Larry Brown (Limpcomb University, Nashville, Tennessee, USA). Seguono: una ricca galleria di immagini, un *Forum* di discussione e il Libro degli ospiti, e per finire un'esauriente bibliografia (contenente tutti i libri di Richard Wagner pubblicati in italiano, così come sono elencati nel *database* del Servizio Bibliotecario Nazionale, di cui si offre l'indirizzo (che consiglio vivamente di utilizzare per accedere poi al ricchissimo portale *Internet culturale* e farsi così un'idea di come il *web* possa essere anche un agevole strumento di cultura e di ricerca. Provare per credere!).¹

Stringati profili biografici sono reperibili nel dizionario multilingue *Karadar* che, oltre a un cenno sulla vita e qualche *file MIDI*, fornisce l'elenco delle opere teatrali con i dati essenziali relativi alla prima e i libretti,² e sull'enciclopedia *Wikipedia*, ricca di rimandi ipertestuali in corrispondenza di nomi e date.³

In francese è notevole la monografia presente nella sezione «Portraits» del runico *Walhalla*, dall'aria vagamente nostalgica, che si divide in: «La galerie», «La vie», «L'œuvre», «Les lieux». La biografia è davvero ampia ed articolata, divisa in quindici periodi e ricca di immagini (per consultarla completamente, però, occorre aprire la *sitemap*). L'ultimo periodo riguarda l'eredità del Maestro, e in particolare la gestione del Festival di Bayreuth da parte degli eredi, i quali contribuirono non poco a divulgare un'immagine distorta dell'arte wagneriana, facendone un baluardo della conser-

¹ <http://www.rwagner.net/frame.html>.

² <http://www.karadar.com/Dizionario/wagner.html>.

³ http://it.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner.

vazione e del nazionalismo più estremo, soprattutto dopo il sodalizio tra l'intraprendente Winifred, moglie di Siegfried (che dopo la morte del marito assumerà la direzione del festival), e quel buon amico di famiglia dal temperamento, per così dire, 'bellicoso', chiamato affettuosamente dai bambini 'zio Wolf', che una foto mostra mentre si produce in un galante baciamento alla padrona di casa. Quanto alle restanti sezioni, quella dedicata alle opere contiene chiare sintesi, corredate da alcuni estratti musicali di buona qualità, mentre i luoghi sono rappresentati da Villa Wahnfried e dal *Festspielhaus*. Altre pagine del sito delineano un articolato ritratto di Ludwig II di Baviera, il re-mecenate cui si deve, tra l'altro, la costruzione del teatro di Bayreuth.⁴

Singolare (e alquanto *rétro*) un altro sito monografico, che invece, in riferimento a «L'ère Winifred», tende a minimizzare i rapporti col Nazismo, sottolineando l'indipendenza di Winifred dal regime e l'alta qualità artistica del festival sotto la sua 'reggenza', così come nella *Note à propos d'une légende*, posta sulle pagine biografiche, attenua – questa volta con qualche plausibile argomentazione – la portata dell'antisemitismo del compositore, oltre a sfatare la leggenda che gli attribuirebbe un padre diverso da quello 'ufficiale'. La mappa del sito è abbastanza articolata. Una biografia riccamente illustrata precede alcune pagine dedicate alle dimore wagneriane a Bayreuth e dintorni (con un'appendice su Ludwig di Baviera e il 'disneyano' castello di Neuschwanstein, di cui si offrono belle immagini). Con la successiva sezione, che comprende la storia del festival e delle sue varie direzioni artistiche, nonché un'analitica descrizione del *Festspielhaus* passando in rassegna i vari rifacimenti che ha subito, cominciano le polemiche piuttosto invelenite e improntate ad un conservatorismo un po' manicheo, riguardanti alcune edizioni del festival, realizzate nella seconda metà del Novecento. Il fiorire di tante 'trasgressive' messinscena dei capolavori wagneriani viene imputato ad un presunto bisogno di purificazione da parte di Wieland Wagner, 'colpevole' di aver dato impulso, nell'immediato dopoguerra, al progetto «Neue Bayreuth» per tagliare con l'ingombrante passato (vengono prese di mira, in particolare, le sue scenografie come se Adolphe Appia non fosse mai esistito!), mentre ai tempi del *Reich* – si legge nel sito – le cose, almeno sulla scena, andavano molto meglio, per merito, tra gli altri, di Emil Preetorius. Se la successiva gestione del più 'moderato' Wolfgang viene giudicata positivamente, gli strali vengono scagliati subito dopo contro un regista 'degenerato': vale a dire Patrice Chéreau, regista dell'edizione del centenario, che viene letteralmente fatta a pezzi in un'intera sezione a ciò dedicata ... *Chapeau*, invece, da parte dell'ignoto redattore, per Peter Hall, che nella sua messinscena del *Ring*, rispettosa delle indicazioni presenti in partitura, avrebbe garantito la libertà dello spettatore, non costringendolo a vedere in Wotan un ricco borghese dell'Ottocento o un industriale senza scrupoli ... Anche questa parte retrospettiva procede con dovizia di foto, riguardanti, tra l'altro, le storiche edizioni del *Ring* del 1876 e del 1896. Segue, sempre ben illustrata, un'ultima sezione su alcuni registi 'ortodossi' del dopoguerra, che avrebbero saputo coniugare rispetto per la volontà di Wagner e utilizzo di mezzi tecnico-espressivi moderni.⁵

Piuttosto ampia anche la biografia offerta da *L'Encyclopédie de l'Agora*, che si avvale di interessanti rimandi a pagine interne, mettendo in luce alcuni aspetti 'curiosi' del musicista, come la sua idea che la corruzione della società fosse dovuta, oltre che agli ebrei, alla mancanza di un'alimentazione vegetariana; inoltre vi si riferisce che, due giorni prima di morire, aveva iniziato un nuovo saggio filosofico sulla componente femminile dell'uomo: puro interesse speculativo o qualcosa di più 'personale'?⁶ Se pensiamo a quanto pubblicato dal «Corriere della sera» del 1° marzo

⁴ <http://www.imperia-europa.org/walhalla1024.htm>.

⁵ <http://richardwagner.free.fr/index.htm>.

⁶ http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Richard_Wagner.



Amalie Materna, prima Brünnhilde a Bayreuth, 1876. Iniziata la carriera come *soubrette* al Taliatheater di Graz (1865), la Materna (1845-1918) esordì alla Hofoper di Vienna (1869) nell'*Africaine* (Séluka). Fu ammiratissima da Wagner, che la volle per la prima del *Ring* a Bayreuth e la prima assoluta di *Parsifal* (Kundry). Partecipò alla prima assoluta di *Die Königin von Saba* (ruolo eponimo) e alla prima viennese (1874) di *Aida* (Amneris).

scorso (la notizia del ritrovamento di una lettera di pugno del Maestro – non della moglie – a una sartoria milanese, con meticolose indicazioni su come confezionare un vestito da donna), oltre al fatto che gli stessi contemporanei nutrivano qualche sospetto su una sua presunta inclinazione al travestimento, allora la risposta potrebbe essere intrigante o scabrosa, a seconda dei gusti ... Tempi duri per Wagner o meglio per la sua famiglia! Non tanto per questa polemica da rotocalco, quanto, invece, per un libro del pronipote Gottfried, pubblicato qualche anno fa, in cui l'autore fa piazza pulita dei 'se' e dei 'ma' riguardo all'antisemitismo del bisnonno e ai rapporti della famiglia Wagner col Nazismo, oltre a rivelare pubblicamente l'omosessualità del nonno Siegfried (si legga l'intervista rilasciata da Gottfried a Franco Grillini, reperibile su *CulturaGay.it*⁷).

Articolati i profili biografici offerti dall'ipertestuale *Wikipédia*, che contiene, un paragrafo sull'antisemitismo di Wagner e l'appropriazione della sua musica da parte dei nazisti,⁸ da *Musicologie.org*, che, oltre a belle foto, propone anche un catalogo completo delle composizioni,⁹ e dall'altrettanto ben illustrato sito del maestro Maurice Abravanel – ritratti e francobolli commemorativi – consultabile anche in inglese, tedesco e olandese.¹⁰

Più stringate, ma anche trionfalistiche, le pagine medievalescenti di *Angelfire*, che – *popup* permettendo – traccia, tra aquile e draghi, cavalli alati e valchirie, un apologetico profilo del musicista, accompagnato dalla sintesi delle opere teatrali e da alcune significative immagini fotografiche.¹¹ Essenziale anche la biografia presente in due versioni sul portale *Lycos*, arricchita da puntuali sintesi delle opere (scena per scena)¹² e quella reperibile sul portale *Wanadoo*, che sviluppa anche vari argomenti correlati.¹³

A queste pagine vanno aggiunte quelle di *Gallica*, la sezione digitale della Bibliothèque nationale de France, su cui si può trovare una ricchissima serie di ritratti del Maestro¹⁴ e della sua famiglia,¹⁵ nonché quelli di alcuni famosi cantanti wagneriani.¹⁶ È disponibile, altresì, una traduzione francese della Tetralogia.¹⁷

In tedesco stranamente non si trovano siti particolarmente ricchi. *Richard Wagner.com* (di cui alcune pagine sono anche in versione italiana) è, comunque, piuttosto vario, proponendo informazioni riguardanti la vita («Leben von Richard Wagner»), le opere («Werk»), le donne nella vita e nelle opere («Wagners Frauen in Leben und Werk»), oltre a una ricca pagina (con foto) sui rapporti tra Hitler, Wagner e Bayreuth; troviamo poi articoli e saggi sul *Parsifal*, il *Ring*, i *Lieder*, nonché alcune curiosità e una sezione sul Festival di Bayreuth.¹⁸ Altri siti da consultare sono *Richard Wagner Werkstatt* e *Wagner Web*. Il primo, oltre ad una cronologia della vita (di cui è possibile visualizzare nei particolari i vari periodi, selezionando i relativi riquadri), offre notizie e, quando disponibili, foto di scena relative alle rappresentazioni wagneriane in Europa avvenute in questi

⁷ <http://www.culturagay.it/cg/intervista.php?id=180>.

⁸ http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner.

⁹ <http://www.musicologie.org/Biographies/w/wagner.html>.

¹⁰ http://www.maurice-abravanel.com/wagner_francais.html.

¹¹ <http://www.angelfire.com/mn/wagner1/>.

¹² <http://membres.lycos.fr/andros/b/wagn.htm> e <http://membres.lycos.fr/magnier/composit/wagner.html>.

¹³ <http://perso.wanadoo.fr/garry.holding/music/romantic/wagner/wagner.htm#opera>.

¹⁴ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722511>.

¹⁵ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722510>.

¹⁶ Féliá Vasil'evna Litvin (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721465>), Alice Guszalewicz (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721044>), Lotte Lehmann (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721410>), Paul Franz (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720840>).

¹⁷ <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-55028>.

¹⁸ <http://www.richard-wagner.com/>.



Jean de Reszke (Retszké), il primo Siegfried all'Opéra di Parigi, 1902 (cantato in francese; traduzione di Alfred Ernst). De Reszke (1850-1925) esordì nel 1874 come baritono alla Fenice di Venezia (col nome di Giovanni De Reschi) nella *Favorita* (Alfonso); altri ruoli baritonali furono Valentin, Don Giovanni, Figaro. Colse il primo trionfo nella tessitura tenorile con la prima parigina (1884) di *Hérodiade* (Jean), confermato l'anno successivo con la prima del *Cid*. Tra i maggiori tenori del tempo, s'illustrò sia nel repertorio francese (Raoul, Jean de Leyde, Vasco Da Gama, Des Grieux, Werther, Faust, e in particolare Roméo) sia in quello wagneriano (Lohengrin, Sigfrido, Walther, Tristano); rari i ruoli italiani, tra i quali Radames e Canio.

ultimi anni o imminenti, con la possibilità di impostare la ricerca in base a diversi parametri (luogo, data, opera, regista ecc.), un'essenziale discografia (con la possibilità di confrontare esempi musicali tratti da diverse edizioni), i *Leitmotive* del *Ring* in ordine alfabetico, i libretti (con indicazione dei motivi conduttori che accompagnano il testo e sulla loro occorrenza in una stessa opera o nell'intero ciclo) ecc.¹⁹ *Wagner Web* contiene, a sua volta, una ricca sezione dedicata alle opere teatrali, comprendente: notizie varie (sulla prima, i ruoli vocali, la composizione orchestrale, la genesi ecc.), la discografia, un'ampia sintesi della vicenda, il libretto; seguono altre sezioni riguardanti, tra l'altro: le composizioni vocali e strumentali, la letteratura di e su Wagner (con il catalogo completo, documenti e testi integrali, tra cui *Der Fall Wagner*²⁰ di Nietzsche e la fotocopia della lettera autografa del compositore a Ludwig II), la biografia, il Festival di Bayreuth e alcune immagini caricaturali.²¹ Abbastanza interessante anche la biografia offerta dalla versione tedesca di *Wikipedia*, sempre ricca di collegamenti ipertestuali²² come quella, molto più contenuta, presente su *Welt Chronik*,²³ mentre *Projekt Gutenberg-DE*, dopo una rapidissima sintesi della vita, propone i libretti di alcune opere teatrali e il testo integrale del saggio *Oper und Drama*.²⁴

In inglese, un sito da consultare è senz'altro *Wagner Operas.com*, a cura di Vincent Vargas, che si avvale di una gradevole veste grafica e di un buon numero di immagini d'epoca: particolarmente interessanti le sezioni su Bayreuth, con ricche pagine dedicate, tra l'altro, a due storiche produzioni del *Ring* (la prima assoluta del 1876 e quella del centenario), nonché al periodo del Terzo Reich, di cui si fornisce un'illustrazione attendibile. Altrettanto interessante la sezione *Wagnerians*, che contiene notizie biografiche su grandi cantanti e direttori wagneriani, accompagnate da qualche breve esempio musicale non sempre, però, di buona qualità. Esauriente la sezione sulle opere con rispettivo riassunto e libretto in varie lingue, oltre ai *Leitmotive* in formato MIDI e dei video storici di grande interesse (per *Siegfried* è disponibile quello del *Mormorio della foresta*, in versione da concerto, diretto da Arturo Toscanini sul podio dell'orchestra della NBC).²⁵

D'un certo rilievo è anche *Richard Wagner: Master of the Music Drama*, che offre pagine sulla vita e le opere (data di completamento del libretto e della musica, luogo e data della prima, un breve saggio sul *Ring*, un'aggiornata discografia), informazioni ed immagini riguardanti il *Ring* del Met (edizione del 1997) e due suoi straordinari interpreti (Hildegard Behrens, con qualche ascolto, e James Morris), oltre che il *Ring* dell'Opera di San Francisco (1999).²⁶ Una particolareggiata cronologia della vita, che confronta gli eventi biografici con la produzione musicale, librettistica e saggistica, è disponibile su *Monsalvat*, ad opera di Derrick Everett.²⁷

Più discorsiva, invece, la biografia, ugualmente articolata, di David C. F. Wright su *Music Web*.²⁸ Intrigante *German Culture*, che, dopo aver presentato il musicista come l'incarnazione dello spirito tedesco, dedica una pagina alle sue donne;²⁹ d'opposto tenore il cimiteriale *The Andro-*

¹⁹ <http://www.richard-wagner-werkstatt.com/>.

²⁰ Noto in Italia come *Il caso Wagner*.

²¹ <http://www.richard-wagner-web.de/>.

²² http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner.

²³ <http://www.weltchronik.de/bio/cethegus/w/wagner.html>.

²⁴ <http://gutenberg.spiegel.de/autoren/wagner.htm>.

²⁵ <http://www.wagneroperas.com/>.

²⁶ <http://www.ffaure.com/wagner/>.

²⁷ <http://home.c2i.net/monsalvat/wagnerlife.htm>.

²⁸ <http://www.musicweb.uk.net/Wagner/wright.htm>.

²⁹ <http://www.germanculture.com.ua/library/weekly/aa090900a.htm>.

om *Archives*, che mostra la tomba di Richard e Cosima nel giardino di Villa Wahnfried, oltre al divanetto su cui il Maestro morì a Venezia (ora custodito nella stessa villa); seguono altre immagini di monumenti, dimore e cimeli wagneriani.³⁰

A parte va segnalato *Richard Wagner Archive* (in parte anche in tedesco) a cura di Hannu Salmi, consultabile presso il *server* dell'Università di Turku (Finlandia), consistente in un'imponente raccolta di materiali, tra cui: notizie biografiche, gli scritti di Wagner (con alcuni testi integrali, il catalogo della produzione completa e varie citazioni), altre citazioni su Wagner, ragguagli sulle opere del figlio Siegfried, alcuni studi di Hannu Salmi, una serie di cartoline, notizie e testi relativi alle opere teatrali (comprese ampie sintesi) e ad altre composizioni, qualche citazione dalle lettere, la storia della Fondazione del Festival di Bayreuth, l'albero genealogico, la bibliografia, nonché le immagini di alcune scene operistiche illustrate dal pittore Ferdinand Leeke.³¹

Un sito monografico davvero imperdibile è l'ispanico *Archivo Richard Wagner – Hemeroteca wagneriana*, che offre l'elenco delle opere con indicazione del numero di catalogo, la vita articolata in nove periodi, una monumentale discografia delle composizioni non concepite per la scena, sia nella versione originale che trascritte da altri autori, il testo integrale (in spagnolo) di scritti del Maestro e dei suoi familiari, altri testi (sempre in traduzione) di Wagner e su Wagner, il lascito dell'Associació wagneriana di Barcellona (1901-1936: testi poetici e partiture in versione catalana), la bibliografia fondamentale (relativa ad edizioni tradotte in spagnolo), istruzioni per i 'pellegrini' alla volta di Bayreuth, i testi degli ultimi documenti pubblicati e, per finire, una ricca serie di *link*.³²

Anche *Wagnermania*, una sorta di rivista *online*, pubblicata a Saragozza, rappresenta una fonte inesauribile di notizie sempre aggiornate sulle rappresentazioni wagneriane in Spagna e nel resto del mondo; inoltre offre la possibilità di 'chattare' con altri utenti e di partecipare a un *Forum*, nonché di conoscere giorno per giorno i fatti più importanti avvenuti alla stessa data nella vita del Maestro («Efemérides»). Pregevoli le sezioni concernenti la biografia, il Festival di Bayreuth (con il supporto di un potente *database* relativo agli interpreti e alle opere), la bibliografia, la discografia, le opere e i drammi (con personaggi e ruoli vocali, la sintesi, il libretto, la discografia, i *Film* ecc.), le recensioni teatrali e discografiche («Postoperatorios» e «Discos»), la materia epica e mitologica («In Fernem Land»), gli interpreti più famosi, nonché l'analisi di alcuni fondamentali motivi conduttori («Leitmotivaciones»). Esiste anche un aggiornato necrologio di artisti recentemente scomparsi («Trauermusik»).³³

Meritano una citazione anche due siti in portoghese: *Telepolis*, che propone *Richard Wagner Biografia Obras*³⁴ e il brasiliano *Terra*, che all'interno di un breve profilo abbozza un rapido, ma chiaro cenno sulla funzione dei *Leitmotive*.³⁵

Diverse sono le pagine che offrono saggi e articoli di e su Wagner. *Belgacom* mette a disposizione una ricca *Wagner Library*, composta da vari testi prevalentemente in inglese, divisa in: «Opere in prosa» (comprendenti i maggiori saggi d'argomento estetico-musicale), «Corrispondenza», «Libretti» (in realtà gli spartiti per canto e pianoforte mutuati dall'Indiana University), «Articoli su Wagner», «Fonti di Wagner», «Opere di altri autori» su Wagner (tra cui spicca sini-

³⁰ <http://www.xs4all.nl/~androom/index.htm?biography/p060031.htm>.

³¹ <http://users.utu.fi/hansalmi/wagner.html>.

³² <http://archivowagner.info/index.shtml>.

³³ <http://www.wagnermania.com/>.

³⁴ <http://club.telepolis.com/solerten/>.

³⁵ <http://planeta.terra.com.br/arte/compositores/wagner.html>.

stramente il nome del genero Houston Stewart Chamberlain)³⁶ e, infine, «Wagner esoterico».³⁷ Analoghi articoli e saggi sono offerti (in inglese) da *Trell.org*, che contiene il testo originale di *Die Revolution* e relativo commento,³⁸ e da *Carolina Classical*, su cui è reperibile il saggio di Charles K. Moss *Wagner: Zenith of German Romanticism*.³⁹

Sui rapporti tra Nietzsche e Wagner segnaliamo *Virtusens* (tedesco-inglese)⁴⁰ e, in italiano, *Insieme*,⁴¹ *Filosofico.net*⁴² e *Swif* (Sito web italiano per la filosofia).⁴³ Un buon numero di articoli e saggi in varie lingue, oltre che immagini, si possono consultare – anche attraverso *link* esterni, non sempre funzionanti – sull'imponente portale di Laureto Rodoni. Tra le pagine più attinenti allo scopo della nostra rassegna segnaliamo: un'intervista a Franz Welsch-Möst sull'edizione del *Ring* da lui diretta qualche anno fa all'Opernhaus di Zurigo, alcuni interessanti testi sull'autore di Adriano Lualdi, Giovanni Tebaldini e Joachim Fest, *Introduzione a Wagner* (da *Storia della Musica*, Einaudi), una ricca *fotogallery*, l'articolo *Kriegsfestspiele in Bayreuth* (*Festival di guerra a Bayreuth*) di Hans Mayer, la visita al museo e alla casa di Tribschen, la corrispondenza tra il compositore e una delle sue muse ispiratrici (Mathilde Wesendonk), una mappa interattiva dei luoghi wagneriani in Europa, *Leimotifs in «Der Ring des Nibelungen» – an introduction* (con particolare riguardo alle trasformazioni che subiscono alcuni motivi fondamentali), *Der Nibelungen-Mythus* di Richard Wagner, la *Légende des deux héros* di John Deathridge (sulla difficile genesi del *Ring*) e per finire una serie di saggi in italiano (*La tradizione nordica legata alla Tetralogia di Wagner* di Francesco Spera, in cui l'autore analizza i rapporti tra la mitologia nordica e la monumentale opera quadripartita, e altri di pari interesse).⁴⁴

Quanto al problema dell'antisemitismo, il tedesco *Online Musik Magazin* presenta *Richard Wagner und die Juden*, a cura di Dieter Borchmeyer, Ami Maayani e Susanne Vill, uscito in Germania nel 2000;⁴⁵ *Jewry in Music* riporta il resoconto di un seminario intitolato significativamente *The Jewishness of Richard Wagner* («L'ebraicità di Richard Wagner»);⁴⁶ *Jewish Virtual Library*, invece, propone un intervento polemico di Lilli Eylon, *The Controversy over Richard Wagner*, in cui si giustifica la messa al bando delle opere del Maestro da parte dello Stato d'Israele,⁴⁷ disposizione, comunque, ormai solo teorica, visto che il tabù antiwagneriano è stato di fatto infranto da Daniel Barenboim nel luglio del 2001, come riferiscono *Le Monde diplomatique*, in un interessante articolo apparso quello stesso anno,⁴⁸ e *Rodoni.ch* (intervista al maestro Barenboim sul «Corriere della sera» del 28 aprile 2002).⁴⁹

³⁶ L'autore – per chi non lo sapesse – de *I Fondamenti del XX secolo*, un interminabile delirio razzista e antisemita, che sarà alla base di *Mein Kampf*.

³⁷ [http:// users.belgacom.net/wagnerlibrary/](http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/).

³⁸ <http://www.trell.org/wagner/revode.html>.

³⁹ <http://www.carolinaclassical.com/articles/wagner.html>.

⁴⁰ <http://www.virtusens.de/walther/wagner.htm#triumph>.

⁴¹ <http://www.in-sieme.it/grandi/Wagner.htm>.

⁴² <http://www.filosofico.net/nie32.htm> (contiene un breve commento a *Il caso Wagner*).

⁴³ propone due articoli: *Al di là di Richard Wagner* di Franco Ferrarotti e *Nietzsche & Wagner* di Alessandra Iadiccio: <http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/020106.htm> e <http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/001123a.htm>.

⁴⁴ <http://www.rodoni.ch/wagner/index.html>.

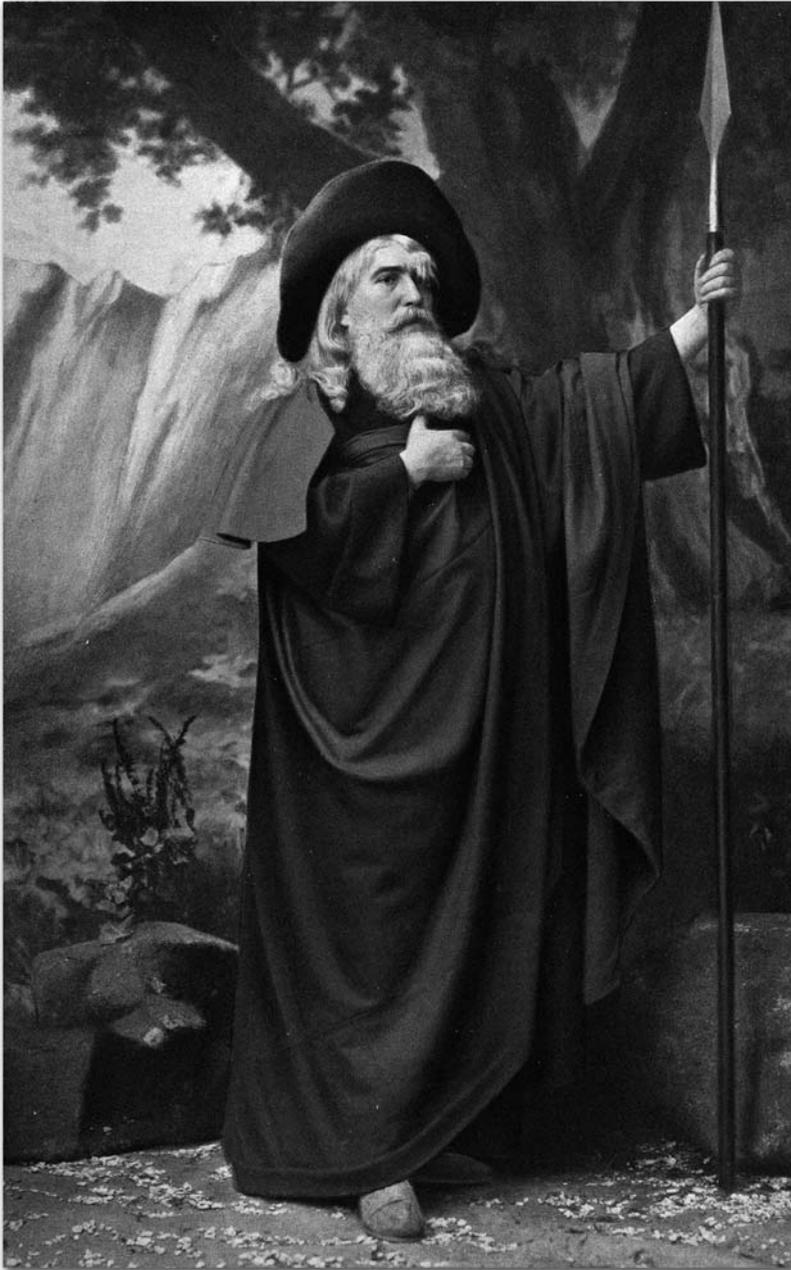
⁴⁵ <http://www.omm.de/feuilleton/metzler-wagner-juden.html>.

⁴⁶ http://www.smerus.pwp.blueyonder.co.uk/vulture_.htm.

⁴⁷ <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/anti-semitism/Wagner.html>.

⁴⁸ <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/10/SAID/15667>.

⁴⁹ <http://www.rodoni.ch/busoni/dibattiti/barenboim.html>.



Jean-François Delmas 1861-1933), il primo Wotan all'Opéra di Parigi, 1902 (cantato in francese; traduzione di Alfred Ernst); altri suoi ruoli wagneriani: Hagen, Kurwenal, Landgraf, Gurnemanz, Hans Sachs. Esordì all'Opéra (1886) negli *Huguenots* (Saint-Bris). Partecipò, tra le altre, alle prime rappresentazioni di *Thaïs* (Athanaël) e *Roma* (Fabius Maximus) di Massenet, *Messidor* (Mathias) di Bruneau, *Les Barbares* (Scaurus) di Saint-Saëns, *La légende de Saint Christophe* (l'Eremita) di d'Indy.

Detrattore del Maestro di Lipsia era, per motivi squisitamente musicali, anche Ferruccio Busoni, di cui ancora *Rodoni.ch* riporta stralci da varie lettere, che costituiscono una sorta di 'manuale del perfetto antiwagneriano'.⁵⁰

Polemiche a parte, non possiamo dimenticare l'edizione degli *Opera omnia*, presentata sul sito dell'*Akademie der Wissenschaften und Literatur (Mainz)*, che offre anche il catalogo numerato delle pubblicazioni.⁵¹

Del resto – Busoni permettendo – il culto di Wagner continua ad essere praticato in tutto il mondo, stando almeno al gran numero di associazioni wagneriane presenti sulla Rete. Tra questi siti il più prestigioso è quello della *Deutsche Richard Wagner Gesellschaft*, che contiene, tra l'altro, varie informazioni sull'associazione, i *link* di altre analoghe associazioni nel mondo, un archivio delle manifestazioni promosse, il libro degli ospiti, l'elenco delle pubblicazioni, comunicazioni e testi interessanti.⁵² Più essenziale, il sito dell'*Associazione Richard Wagner* di Venezia mette a disposizione l'archivio delle manifestazioni svoltesi dal 1997 al 2007.⁵³ Analogamente contenuto, il sito bilingue (finnico-inglese) della *Suomen Wagner-Seura (Finnish Wagner Society)* offre, in particolare, il rapporto annuale della sua attività (dal 2000 al 2006), oltre a un *Wagneriaani-magazine* con articoli e saggi.⁵⁴ Piuttosto stringati anche tutti gli altri, di cui si fornisce l'indirizzo in nota.⁵⁵

Numerosi sono anche i siti che si riferiscono a musei, esposizioni e manifestazioni nel nome del Maestro di Lipsia. Iniziamo ovviamente con *Bayreuther Festspiele*, che riguardo al più celebrato festival wagneriano offre informazioni generali anche sulla prenotazione dei biglietti, commenti critici ad alcune produzioni, il programma per il 2007 con notizie sugli interpreti, notizie sulle produzioni future, i programmi di sala di passate edizioni, piantine e foto (tra cui – particolarmente pregevoli – quelle relative ai cinquant'anni dall'avvio del progetto *Neue Bayreuth*).⁵⁶ Analoghe notizie si possono ottenere nell'illustratissimo *Festspiele.de*, che fornisce ragguagli anche su produzioni realizzate in altri teatri come un singolare adattamento del *Fliegenden Holländer* per l'Opera di Manaus in Amazzonia, in cui Wagner, il Samba e le antiche divinità brasiliane si incontrano in una messinscena di Christof Schlingensief; seguono recensioni, informazioni sul festival 2007, interviste, ritratti di interpreti, libri, una galleria fotografica sulle edizioni del 2005 e del 2006, video, oltre a una *webcam*, con immagini dalla celebre cittadina bavarese, e informazioni sul festival di Pasqua.⁵⁷ Altrove nella rete troviamo sintetiche illustrazioni del museo wagneriano che si trova nei pressi di Dresda⁵⁸ e di quello di Tribtschen,⁵⁹ mentre il sito di *Luigi Ver-*

⁵⁰ <http://www.rodoni.ch/busoni/pensieri/wagner.html>.

⁵¹ [http://www.adwmainz.de/index.php?id=146&no_cache=1&sword_list\[\]=Wagner](http://www.adwmainz.de/index.php?id=146&no_cache=1&sword_list[]=Wagner).

⁵² <http://www.wagner-gesellschaft.de/>.

⁵³ http://www.cini.it/italiano/attivita/eventi/subcategoria.php?ideventi_subcategoria=12&ideventi=1048.

⁵⁴ <http://www.suomenwagnerseura.org/sws.html>.

⁵⁵ <http://perso.wanadoo.fr/cerle.national.richard.wagner/>, <http://www.cerle-romand-rwagner.ch/>, <http://www.wagner-nsw.org.au/>, <http://www.wagnersocietyny.org/>, <http://www.wagnersf.org/>, <http://www.wagner-dc.org/>, <http://users.senet.com.au/~wagner/>, <http://www.richard-wagner-verband-bremen.de/>, <http://www.richard-wagner-verband.de/frankfurt.html>, <http://www.richard-wagner-verband-hannover.de/>, <http://www.richard-wagner-verband.de/france/index.html>, <http://www.richard-wagner-verband.de/muenster.html>, <http://www.wagnerverband.de/>, <http://www.desmeisterswerk.ch/srwg.htm>, <http://www.wagnersallskapet.com/>, <http://free.art.pl/tw/>.

⁵⁶ <http://www.bayreuther-festspiele.de/>.

⁵⁷ <http://www.festspiele.de/>.

⁵⁸ http://www.dresden-online.de/index.php3/2193_1_1.html?g=12 e <http://museen.smwk.sachsen.de/00000075.html>.

⁵⁹ <http://www.kulturluzern.ch/wagner-museum/index.html>.

di presenta, con dovizia di testi e pregevoli immagini, la mostra, *Richard Wagner e il wagnerismo a Bologna (1871-1914)*, svoltasi presso il Teatro Comunale del capoluogo emiliano nel 2002.⁶⁰

Sui luoghi cari al Maestro a Venezia sono d'un certo interesse la presentazione in *HF Distribuzione* del libro del fotografo Mario Vidor, *Itinerari veneziani di Richard Wagner*,⁶¹ e la bella pagina di *Venetia* dedicata al Caffè Lavena, di cui Richard era – com'è noto – un affezionato cliente.⁶²

Passando alla musica, un sito davvero imperdibile è quello dedicato a *Lauritz Melchior*, ad opera di un appassionato collezionista di incisioni storiche (Helmut Weber) che, oltre a proporre varie foto e notizie sulla vita, sui ruoli, le incisioni discografiche, i principali cantanti e direttori del suo tempo, offre all'ascolto pregevoli registrazioni di brani (non solo wagneriani), interpretati dal grande tenore. Il *Siegfried* è rappresentato da «Ho-ho! Schmiede, mein Hammer», 1.3 (ascoltabile, una volta tanto, in un'interpretazione impreziosita da una dizione incisiva e da un piglio veramente giovanile).⁶³

Quanto all'opera oggetto del presente fascicolo, altri esempi musicali, generalmente di buona qualità, si possono ascoltare sui già segnalati *Wahlalla*,⁶⁴ *Richard Wagner Werksatt*⁶⁵ e *Wagner operas.com*,⁶⁶ mentre il libretto si può reperire nelle numerose pagine a suo tempo segnalate.⁶⁷ Per avere la sintesi della vicenda – in aggiunta ai siti sopraindicati⁶⁸ – si consulti *Opera Manager* (che, nella sezione «opere», offre un riassunto abbastanza ampio ed articolato in lingua italiana e inglese).⁶⁹ Per gli appassionati, dotati di adeguate competenze, l'*Indiana University* mette generosamente a disposizione *online* lo spartito per canto e pianoforte,⁷⁰ mentre per quanto riguarda la discografia i siti di riferimento sono *Wagner web*⁷¹ e *Wagnermania*.⁷²

Altre pagine della rete si occupano (in italiano) di rappresentazioni più o meno recenti. Tra le più interessanti, quelle sul citato sito di *Laureto Rodoni* riportano un articolo di Carmelo Di Genaro, apparso nel «Sole 24 ore» del 30 luglio 2000, concernente il *Ring* rappresentato in quel periodo a Bayreuth sotto la direzione musicale dell'indimenticabile Giuseppe Sinopoli e la regia di Jürgen Flimm. Il titolo, *L'«Anello» allegoria del capitalismo*, è molto esplicito sulla concezione di

⁶⁰ http://www.luigiverdi.it/wagner_a_bologna-mostra.htm.

⁶¹ <http://www.hfdistribuzione.it/portfolio/vidor/>.

⁶² http://www.venetia.it/lavena/lavena_w_ita.htm.

⁶³ <http://wwwsys.informatik.fh-wiesbaden.de/weber1/melchior/melchior.html>.

⁶⁴ <http://www.imperia-europa.org/Portraits/Wagner/>.

⁶⁵ <http://www.richard-wagner-werkstatt.com/>.

⁶⁶ <http://www.wagneroperas.com/>.

⁶⁷ <http://www.rwagner.net/libretti/siegfried/i-t-sieg.html>, <http://gallica.bnf.fr> (versione francese), http://www.karadar.com/Librettos/wagner_siegfried.html, <http://www.richard-wagner-werkstatt.com/textel/>, <http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/menue/gesamt.htm> (gradevole, come il precedente, dal punto di vista grafico ed facile consultazione), <http://www.wagnermania.com/dramas/Siegfried/aleman.asp> e <http://www.wagnermania.com/dramas/Siegfried/espanol.asp> (versione spagnola).

⁶⁸ *Wahlalla* (in francese: <http://www.imperia-europa.org/Portraits/Wagner/>), *Angelfire* (in francese: <http://www.angelfire.com/mn/wagner1/>), *Lycos* (in francese:

<http://membres.lycos.fr/andros/b/wagn.htm>,

Wagner web (in tedesco: <http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/menue/gesamt.htm>),

Wagner operas.com (in inglese: <http://www.wagneroperas.com/indexsiegfried.html>), *Richard Wagner Archive* (in inglese: <http://users.utu.fi/hansalmi/wagner/sieg1.html>) e *Wagnermania* (in spagnolo: <http://www.wagnermania.com/dramas/Siegfried/sinopsis.asp>).

⁶⁹ <http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi>.

⁷⁰ <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr9607/index.html>.

⁷¹ <http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/menue/gesamt.htm>.

⁷² <http://www.operaclass.com/catalogo/opera.asp?idOpera=10&idCat=oc&idioma=>.



Franz Heigel (1813-1888), Tre scene da *Siegfried*. Copie degli affreschi (andati distrutti) eseguiti da Michael Echter (1812-1879) per la Residenza della capitale bavarese e dedicati al *Ring*. Tempera su tracciato a matita. Monaco, proprietà del Wittelsbacher Ausgleichfonds; cfr DETTA e MICHAEL PETZET, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II.*, München, Prestel Verlag, 1070 (Tavole, nn. 366-368, nota 1078).

Flimm, che ha inteso dare della Tetralogia una lettura marxista, riportando il mito «con i piedi per terra».⁷³

L'Archivio storico del Teatro La Fenice, consultabile *online*, mostra le locandine delle precedenti edizioni realizzate a Venezia (a partire da quella del lontano 1883), mentre per quella del 1952 è disponibile anche un'interessante galleria fotografica in bianco e nero.⁷⁴

A questo proposito, non possiamo non accennare ad un sito dedicato agli appassionati frequentatori dei teatri a livello internazionale: il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri. Ad esempio selezionando sulla pagina dell'indice la voce «Rappresentazioni» e poi digitando «Wagner» e «Siegfried» nei campi corrispondenti del motore di ricerca si ha in un attimo l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo preventivamente determinato. Ne risulta, com'era prevedibile, una lunga serie di spettacoli programmati in ogni parte del mondo.⁷⁵

Chiudiamo qui: cinguettanti saluti dal vostro *Waldvogel* informatico.

⁷³ <http://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/gotterdammerung/gotter3.html>.

⁷⁴ <http://81.75.233.46:8080/venice/GladReq/opere.jsp>.

⁷⁵ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Il primo *Sigfrido* del Novecento a Venezia? In italiano

Dopo la stagione del 1903 (poco convincente nonostante l'affascinante Conte di Luna di Titta Ruffo), La Fenice – in collaborazione con il Liceo «Benedetto Marcello» – allestisce una breve stagione di concerti, tra i quali spiccano quelli dell'Orchestra del Wiener Konzert-Verein, talora autentici omaggi ai compositori dell'Europa orientale (Smetana, Čajkovskij e Dvořák). Stupiscono alquanto, semmai, i programmi dell'Orchestra veneziana, diretti in rapida successione da Mascagni, Martucci e da Carlo Walter assieme a Siegfried Wagner: in questi tre concerti, contrariamente alla tradizione attestatasi proprio in questo periodo, solo a due lavori italiani viene affidata l'apertura delle serate: si tratta della sinfonia dall'*Assedio di Corinto* di Rossini (il 28 aprile) diretta da Mascagni, e dell'*ouverture* di *Oceana* di Antonio Smareglia (il 19 ottobre) da Carlo Walter; per il resto prevale la musica dei Wagner – Siegfried e, ovviamente, Richard.

S'avvia dunque in sordina il nuovo secolo, che pure aveva bene aperto con il *Tannhäuser* wagneriano; la dirigenza della Fenice (Giuseppe Lazzari e Primo Trentinaglia) deve risparmiare, pur mantenendo una programmazione degna della tradizione veneziana. La cifra proposta in dote ammonta a 75.000 lire, e va destinata agli impresari, in relazione all'auspicato rilancio. La prima proposta conservatasi in archivio (lettera del 29 marzo 1904) è di Luigi Cesari, che cautamente cerca di sondare gli animi anche per capire se – come altre volte era avvenuto – la gara non fosse già di fatto stata vinta da un concorrente.¹ La prima mossa di Enrico Corti, suo rivale principale, avviene, come spesso accade nella storia dei rapporti teatrali, per interposta persona: il 31 marzo 1904, Luigi Broglio si rende interprete di una stagione che contempla *Germania* di Alberto Franchetti, *Lohengrin* di Wagner e *Falstaff* di Verdi:

Solamente però bisogna considerare che il Carnevale venturo sarà lunghissimo, terminando il 7 Marzo con una durata effettiva di giorni 71, e che quindi è necessaria una quarta opera. Il Corti dunque, non solo darebbe questa quarta opera; ma si impegnerebbe anche di allestire il Ballo, onde rendere più completo, attraente ed importante lo spettacolo. Naturalmente però che le spese sarebbero enormi.

Sono giorni caldi per la programmazione, di molto anticipata negli ultimi anni, per non rimanere schiacciata nei dipressi dell'apertura. Il 2 aprile, offre i propri servigi Carlo Superti, impegnato a Brescia dove Casa Ricordi sta per varare la seconda versione di *Madama Butterfly*: non è da escludere che proprio l'importante evento abbia spinto un impresario altrimenti poco noto a proporsi presso un teatro pur sempre blasonato.

¹ Questa lettera e tutte le seguenti qui citate sono conservate nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, busta Spettacoli 1902-1906.



Siegfried al Teatro La Fenice di Venezia, 1957; regia e scene di Wolfgang Wagner, costumi di Fred Thiel. In scena: Karl Liebl (Siegfried), Erich Zimmermann (Mime). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Siegfried (atto III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1963; regia di Ernst August Schneider, scene di Wolfgang Wagner. In scena: Liane Synek (Brünnhilde), Walter Geisler (Siegfried). Archivio storico del Teatro La Fenice.

La proposta più concreta e appetibile viene da Cesari, il 24 aprile seguente, anche se il modo 'aperto' in cui presenta le proprie idee risente di una certa dose di ingenuità: non un programma secco (eventualmente con qualche variante), bensì varie possibilità tra le quali scegliere, dando forse l'impressione di una certa insicurezza. Attorno a *Germania* di Alberto Franchetti, successo scaglierò di un paio d'anni prima, ruotavano *La dannazione di Faust* di Berlioz, *Erodiade* di Massenet, e un'opera da destinarsi; ancora Berlioz con *Manon Lescaut* e il ballo *Coppelia*; *Hänsel e Gretel* di Engelbert Humperdinck; *I racconti di Hoffmann*; *Un ballo in maschera*; *Ernani*. L'unico cantante espressamente indicato è il baritono Angelo Scandiani, garantendo altrettanta qualità per altri ruoli; l'impresario chiede altresì un aumento a 76.000 lire della dote. Poco dopo Cesari riceve una risposta del tutto negativa,² ma l'aspetto che lo preoccupa di più è la richiesta di prevedere un'opera wagneriana accanto all'impegnativa prima locale di Franchetti:

Infatti dopo le prove constatate alla Fenice, come cimentarsi ad allestire un'opera nuova di Wagner insieme alla *Germania*? Sarebbe una gara musicale temeraria poiché uno dei distinti lavori sarebbe il sacrificato. Ho insistito per la *Dannazione di Faust* capolavoro di Berlioz sicurissimo che essendo lavoro classico, musicale e spettacoloso, nuovo anche per tutto il Veneto sarebbe stato di grande attrattiva e di forte interesse... guai per me, se nel cartellone di Trieste non vi fosse stata quest'opera, che venne eseguita 18 sere sopra 50 d'abbonamento sempre con grandissimo interesse.

Le sue proposte erano ragionevoli, e anche moderatamente innovative, ma Cesari era troppo convinto delle sue buone ragioni da non tener conto delle richieste della Fenice. Sarà solo qualche giorno più tardi, il 4 maggio, evidentemente in seguito ad un nuovo intervento della Presidenza, farà propri i *desiderata* veneziani. Questa volta Wagner c'è, eccome: accanto all'insostituibile *Germania*, appare *Tristano e Isotta*,³ con *Manon Lescaut* o la rinnovata *Madama Butterfly*, più un ballo, contenendosi nella dote a 76.000 lire, oppure, finalmente *Siegfried*, *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, con una quarta di repertorio o *Madama Butterfly*; la complessità delle opere preventivate induce ovviamente Cesari a chiedere un congruo aumento della dote, che sale a 85.000 lire: fu forse proprio questa cifra a provocare l'interruzione dei rapporti con La Fenice.

D'altra parte, nemmeno una settimana prima si erano intensificati i contatti con l'aiutante di Enrico Corti; il 29 aprile 1904, Luigi Broglio scrive:

Ricevo la preg. sua lettera d'ieri, della quale feci immediata comunicazione al Signor Enrico Corti, ed entrambi conveniamo in quanto Ella scrive a proposito della *Butterfly*, tanto più che di quest'opera la Casa Editrice non intende assumere impegni se non precisamente dopo la 'ripresentazione' dell'Opera stessa a Brescia.

Una volta decisa la linea di azione, la condotta di Luigi Broglio e della Fenice diventa più lineare. Da una parte *Siegfried* è oramai cosa fatta, e l'attenzione si sposta allora sugli storici eventi che circondano la ripresa a Brescia della nuova *Madama Butterfly*. Pare interessante riportare questi stralci, anche per testimoniare le incertezze riguardanti il buon esito di quest'opera, tanto discussa dopo la prima milanese. Ancora una volta Luigi Broglio scrive, il 9 maggio:

Il Signor Enrico Corti scrive infatti che l'incertezza della Ditta Ricordi circa la concessione od il rifiuto di *Madama Butterfly*, lascia in ben maggiore perplessità l'Impresa, la quale si trova imbarazzata non tanto nella scelta definitiva del repertorio quanto nel nominativo artistico da presentarsi. L'osservazione non è punto errata, a mio debole parere, ed è tale da indurre a lasciare in sospenso qualsiasi

² «La pregiata lettera avuta questa mattina mi ha grandemente meravigliato, tanto da farmi sospettare che per isbaglio avessi inviato qualche proposta formulata eppoi da me stesso scartata», ivi.

³ Che invece dovrà aspettare un altro quinquennio per calcare le scene della Fenice.



Siegfried (atto 1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1968; regia di Heinz Arnold, scene e costumi di Johannes Johannes Dreher. In scena: Hans Hopf (Siegfried), Herold Kraus (Mime). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Siegfried (elementi di attrezzatura). Foto dell'allestimento dell'Opera di Colonia, ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth.

decisione fino a dopo l'esito di *Madama Butterfly* a Brescia [17 maggio 1904], poiché l'opera di Puccini è un punto essenzialissimo del futuro programma a codesto Teatro.

Il consigliere anziano, Emilio de Chantal, impossibilitato a presenziare una riunione della direzione fenicea, indirizzò un biglietto ai colleghi (31 maggio), per esprimere la propria posizione:

Dall'esito della *Butterfly* a Brescia e dagli elogi che lessi nel Corriere, giornale sempre mordente, mi par di rilevare, chiederò ne dica Usigli, che l'opera piacque assai ed ebbe rivincita completa. In tali condizioni mi pare che nessun del comitato potrebbe accusarci di leggerezza se la mettessimo in programma (purché pel Veneto la primizia fosse dal Ricordi lasciata a Venezia) e d'altra parte dopo questo successo sarebbe difficile da un lato alla Direzione della Fenice l'escluderla (senza neppure averla udita) e sarebbe proprio un voler irritare il Ricordi il rifiutarla ed egli indubbiamente se ne vendicherebbe aumentando i noli degli altri spartiti. Se poi a lui deve interessare che dopo Milano e Brescia l'opera abbia la sanzione d'un altro importante teatro non credo, finché il successo sia proprio assodato, che egli chiederà un nolo esorbitante per quest'opera alla Fenice. Per me dunque, se il successo si conferma nelle rappresentazioni venture, sono d'accordo che la *Butterfly* sia opportuno includerla nel programma, e può darsi che sia pur questo lo scopo dell'intervista chiesta dal Corti. Ben inteso che accolta questa colla *Germania* e *Siegfried* sia coppia da abbandonare la [*Messalina*] per non dare come l'ultima volta quattro opere nuove, e la quarta in tal caso dovrebbe essere di repertorio o Verdiano (*Otello*, *Rigoletto*, *Ballo in M. Falstaff* o *Traviata*) o di altro maestro (*Faust*, *Favorita*, *Profeta* ecc. ecc.).

Dove invece Chantal non vuol transigere è nel mantenere fissa la dote: proprio la corretta gestione delle risorse finanziarie è probabilmente all'origine di una stagione, se non più piccola o meno importante, certamente diversa da quella fisionomia che era andata prendendo a partire dalla sua nascita. In realtà, il sacrificio maggiore sarà *Madama Butterfly*, che dovrà attendere ben un lustro per poter approdare alla Fenice. Il 14 giugno, lo stesso Enrico Corti, che nel frattempo ha definitivamente preso in mano la trattativa, propone i primi artisti: Raffaello Grani, Pasquale Amato e Gemma Bellincioni, tre nomi di livello assoluto. Convince meno il direttore d'orchestra Mingardi, difeso con energia da Corti nella sua lettera del 19 giugno, in cui ricorda di essersi interessato a Serafin e averne ottenuto la disponibilità tramite l'agente Pionelli, purché fosse assunta anche la cantante Magliulo, il cui *cachet* risulta assai elevato:

Conoscendo i meriti relativi della Signora cercai di ottenere il solo Serafin, ed anzi feci pressioni sul Serafin stesso perché inducesse il Pionelli a cedere. Ma il Serafin contro ogni mia aspettativa, ebbe dichiararmi che, ben pensando, non sarebbe venuto a Venezia se non avessi scritturato come Soprano d'obbligo la Magliulo (seppi di poi che è sua Amante!!).

Il 15 luglio si arriva al contratto definitivo: *Siegfried* (sempre citato in un tedesco impreciso, ma comunque cantato in italiano), *La traviata*, *Germania* e *Otello*; tra gli interpreti si leggono i nomi di Ester Adalberto, Gemma Bellincioni, Edvige Maccari, Raffaello Grani, Bindo Gasparini, Pasquale Amato, Agostino Nava, Vincenzo Bettoni, Cesare Spadoni; direttore Mingardi (eventualmente sostituito da Baldi Zenoni), maestro del coro Vittore Veneziani. Le recite fissate sono trentaquattro (saranno trentasei più la cavalcina), gli orchestrali saranno «non minori di 60, i coristi non meno di 54 (36 uomini 18 donne)» (art. 3), le scene degli spettacoli dovranno esser «nuove o seminuove corrispondenti al soggetto; quelle che si muovono a vista del pubblico dovranno essere dipinte in tela *possibilmente*» (art. 4), gli artisti dovranno cantare in voce anche alle generali (art. 7), la luce sarà solo elettrica (art. 8: via dunque il vetusto gas), mentre la dote rimarrà contenuta entro le 75.000 lire (art. 14).

Interessanti, ma forse anche avvilenti, i risultati di tanti sforzi e di tante trattative: sette recite di *Sigfrido*, undici di *Germania*, nove della *Traviata* e altrettante di *Otello*; ma al di là dei numeri, è interessante considerare la scarsa affluenza al lavoro wagneriano (6.247,22 lire d'incasso, con una



L'ultima ripresa dei *Meistersinger* (atto II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1973; regia di Rexford Harrower, scene e costumi di Georges Wakhevich. In scena: Klaus Hirte (Beckmesser), Timo Callio (Walther). Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'ultima ripresa in forma scenica di *Tristan* (atto I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1994; regia di Florian Leibrecht (dall'allestimento originale di Michael Hampe all'Opera di Colonia, 1986); scene e costumi di Mauro Paganò. In scena: Hanna Schwartz (Brangäne), Gabriele Schnaut (Isolde), Harmut Welker (Kurwenal), Siegfried Jerusalem (Tristan; al timone). Archivio storico del Teatro La Fenice.



L'ultima ripresa del *Fliegende Holländer* (atto III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1995; regia di Hans-Peter Lehmann (ripresa dell'allestimento originale di Wieland Wagner), costumi originali ricostruiti da Letizia Amadei. In scena: Gösta Winbergh (Erik), Gabriela Benačková (Senta), Bernd Weikl (l'Olandese).

L'ultima ripresa di *Parsifal* (atto I) al Teatro La Fenice di Venezia, 2005; regia, scene e costumi di Denis Krief. Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

media di poco più di 892 lire a serata) e alla 'favorita' *Germania* che incassa appena 10.823,82 lire (984 lire la media); ben diversa la situazione per *Otello* (12.838,59 lire, media 1.426,51 lire), e soprattutto per *La traviata* (ben 17.396,68 lire, con una media di quasi 1.933 lire), il tutto per un incasso complessivo di 47.306,31 lire per i soli biglietti, che aggiunti agli abbonamenti e alle altre entrate supera di poco la soglia della dote. Potrebbe sorprendere inoltre l'incasso della tradizionale festa da ballo in maschera, quella Cavalchina che oggi ha ripreso vigore e che allora portò 2.688 lire nelle casse del teatro, a fronte di una media di incassi di 1.314 lire a serata.

Un cenno alla scansione delle recite può contribuire però ad offrire altri spunti a quanto qui elencato: l'apertura, apparentemente trionfale, del *Sigfrido* (con un incasso di 2.784 lire) viene drasticamente ridimensionata, tanto da indurre il contabile d'allora a postillare a matita il bordere della serata: «N. B.: al terzo atto il Grani perse la voce e l'opera terminò male. La donna Koralek [Brunilde] causa la sua maniera di canto fu protestata». Fu proprio questo, evidentemente, il motivo che portò a un'affrettata ripresa di *Germania* l'8 gennaio; il disagio è sottolineato ancora una volta a matita, in calce al prospetto degli introiti: «Il tenore Marcolin causa sua indisposizione fu messo in libertà», tanto da costringere, quattro giorni dopo, ad un nuovo *tour de force*: «Il tenore Ischierdo andò in scena senza prove appena arrivato». Ancora una volta un'alternanza veramente drammatica: due giorni più tardi prima della *Traviata* e nuova annotazione: «Il tenore Zandinelli causa sua indisposizione fu surrogato dal tenore Ginzardi».

La resurrezione di *Sigfrido* avviene alla dodicesima recita, il 28 gennaio: il modesto introito non rende giustizia alla bontà dell'esecuzione, anche qui stigmatizzata a matita: «In luogo del tenore Grani cantò Mariani Carlo, in luogo della Koralek cantò Magliulo Elvira. Spettacolo buono e con soddisfazione di pubblico». Nei giorni successivi l'assenza di altre annotazioni a margine certifica quasi la raggiunta normalità della stagione, grazie al nuovo tenore Mariani, ma anche alla nuova Brunilde, impersonata dalla tanto 'costosa' e vituperata Elvira Magliulo: citata dall'incauto impresario Corti come «l'Amante!!» di Serafin e quindi degna solo di questa nomea, alla fine viene comunque chiamata e riesce a mettere rimedio a ciò che Paola Koralek, senz'altro virtuosa, aveva combinato con la propria inadeguatezza.



Die Walküre (atto I) al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth. In scena: Christopher Ventris (Siegfried), Petra Lang (Sieglinde). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Die Walküre (atto II) al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth. In scena: Greer Grimsley (Wotan), Doris Soffel (Fricka). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Le riprese di *Siegfried / Sigfrido* al Teatro la Fenice

1883 – *Recite straordinarie*

Siegfried, Zweiter Tag des Bühnenfestspiels *Der Ring des Nibelungen*, opera in tre atti di Richard Wagner – prima rappresentazione a Venezia, 17 aprile 1883 (1 recita nel contesto dell'intero *Ring*, in lingua originale).

1. Siegfried: Georg Unger 2. Mime: Julius Lieban 3. Der Wanderer (Wotan): Hans Thomasczek 4. Alberich: Franz Pischek 5. Fafner: Robert Biberti 6. Erda: Rose Bleiter 7. Brünnhilde: Reicher Kindermann 8. Stimme des Waldvogels: Therese Milàr – M° conc. e dir.: Anton Seild; dir. di sc.: R. Miller; scen.: M. F. Lütkemayer.

1904-1905 – *Stagione di carnevale*

Sigfrido, seconda giornata dell'*Anello del Nibelungo*, opera in tre atti di Richard Wagner (trad.: Angelo Zanardini) – 26 dicembre 1904 (7 recite).

1. Sigfrido: Raffaele Grani (Carlo Mariani) 2. Mime: Cesare Spadoni 3. Il viandante: Francesco Cigada 4. Alberico: Agostino Nava 5. Fafner: Giuseppe Cremonese 6. Erda: Emma Decima 7. Brunilde: Paola Koralek (Elvira Magliulo) 8. Voce dell'uccellino: Guglielmina Maccari – M° conc. e dir.: Vittorio Mingardi; m° coro: Vittore Veneziani; dir. di sc.: Cesare Sonnino.

1932-1933 – *Stagione lirica di carnevale*

Sigfrido – 26 gennaio 1932 (4 recite).

1. Sigfrido: Giuseppe Taccani 2. Mime: Luigi Milanese 3. Il viandante: Giuseppe Noto 4. Alberico: Afro Poli 5. Fafner: Mattia Sassanelli 6. Erda: Rosita Salagaray 7. Brunilde: Maria Casali Llacer 8. Voce dell'uccellino: Alice Lauretta – M° conc. e dir.: Werner Wolff (Alfredo Simonetto); m° coro: Guglielmo Russo; dir. della messa in sc.: Antonio Lega.

1941 – *Manifestazioni musicali dell'anno XIX [dell'«era fascista»]*

Sigfrido – 1 aprile 1941 (4 recite).

1. Sigfrido: Giovanni Voyer 2. Mime: Giuseppe Nessi 3. Il viandante: Andrea Mongelli 4. Alberico: Saturno Meletti 5. Fafner: Carlo Ulivi 6. Erda: Pina Ulisse 7. Brunilde: Francesca Cassardi 8. Voce dell'uccellino: Lina Frabboni. – M° conc. e dir.: Antonio Guarnieri; reg.: Enrico Frigerio; scene: Sormani.

1951-1952 – *Manifestazioni dell'anno teatrale*

Siegfried – 18 febbraio 1952 (3 recite).

1. Siegfried: Bernd Aldenhoff 2. Mime: Peter Klein 3. Der Wanderer: Ralph Telasko 4. Alberich: Heinrich Pflanzl 5. Fafner: Endre von Koreh 6. Erda: Mela Bugarinovic 7. Brünnhilde: Anny Konetzni (Helena Braun) 8. Stimme des Waldvogels: Rosl Schwaiger – M° conc. e dir.: Rudolf Morart; reg.: Josef Witt; dir. allestimento: Gianrico Becher; scene: Sormani; cost.: Teatro alla Scala.

1956-1957 – *Stagione lirica invernale*

Siegfried – 9 marzo 1957 (3 recite, nel contesto dell'intero *Ring*).

1. Siegfried: Karl Liebl 2. Mime: Erich Zimmermann 3. Der Wanderer: Sigurd Björling 4. Alberich: Toni Blankenheim 5. Fafner: Ludwig Hofmann 6. Erda: Ruth Siewert 7. Brünnhilde: Carla Martinis 8. Stimme des Waldvogels: Emmy Funk – M° conc. e dir.: Franz Konwitschny; reg. e bozz.: Wolfgang Wagner; real. scene: Bruno Montonati; cost.: Fred Thiel; real. luci: Paul Eberhardt.

1963-1964 – *Stagione lirica invernale*

Siegfried – 18 dicembre 1963 (3 recite).

1. Siegfried: Walter Geisler 2. Mime: Erich Klaus 3. Der Wanderer: Randolph Symonette 4. Alberich: Willy Ferenz 5. Fafner: Otto Rohr 6. Erda: Sonja Draxler 7. Brünnhilde: Liane Synek 8. Stimme des Waldvogels: Bella Jasper – M° conc. e dir.: Hans Walter Kämpfel; reg.: Ernst August Schneider; bozz.: Wolfgang Wagner; m° coll.: Piero Ferraris; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese.

1967-1968 – *Stagione lirica*

Siegfried – 10 marzo 1968 (5 recite, nel contesto dell'intero *Ring*).

1. Siegfried: Hans Hopf 2. Mime: Herold Kraus 3. Der Wanderer: Tomislav Neralic 4. Alberich: Werner Franz 5. Fafner: Walter Hagner 6. Erda: Eva Tamassy 7. Brünnhilde: Marion Lippert 8. Stimme des Waldvogels: Gabriella Oxenstierna – M° conc. e dir.: Otmar Suitner; reg.: Heinz Arnold; aiuto reg.: Giancarlo Del Monaco; scen. e cost.: Johannes Dreher; m° coll.: Walter Hornsteiner, Piero Ferraris; m° ramm.: Sitta Hagner.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI

ARTISTICA

Fortunato Ortombina
direttore artistico

Eliahu Inbal
direttore musicale

Pierangelo Conte
segretario artistico

Franco Bolletta
consulente artistico per la danza

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti
*nnp**

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi
Marco Paladin
Gianfranco Sozza

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile
Simonetta Bonato
Lorenza Pianon

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Bepi Morassi
direttore

Bruno Bellini
Lucia Cecchelin
Paolo Cucchi
Valter Marcanzin
Gianni Pilon
Fabio Volpe
Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

ALLESTIMENTO SCENICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi
*nnp**

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Dino Calzavara
Andrea Carollo
Anna Trabuio

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Andrea Giacomini
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
*nnp**
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Sergio Parmesan



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*

Silvano Zabeo *altro direttore musicale di palcoscenico*

Stefano Gibellato *maestro di sala*

Joyce Fieldsend *maestro aggiunto di sala*

Ilaria Maccacaro

maestro aggiunto di palcoscenico

Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*

Jung Hun Yoo *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Enrico Balboni Δ \diamond
Nicholas Myall •
Nicola Fregonese • \diamond
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli \diamond
Josuè Esau Iovane \diamond
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron
Svetlana Norkina \diamond
Giuditta Rossi \diamond

Viole

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Stefano Trevisan \diamond

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Patrick Monticoli \diamond
Filippo Negri \diamond

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
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 •

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Andrea Bressan • \diamond
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Andrea Liani • \diamond
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Gianluca Mugnai \diamond
Ezio Rovetta \diamond
Stefano Trevisan \diamond
Ivan Zaffaroni \diamond

Trombe

Fabiano Maniero •
Alberto Brini • \diamond
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
Maurizio Meneguz • \diamond
Federico Garato
Giuseppe Mendola \diamond

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tube

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpe

Brunilde Bonelli • \diamond
Antonella Ferrigato \diamond

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

\diamond a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Silvana Dabalà ◇ Gabriella Riedi ◇ Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		
Adamo Padovan <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Tullio Tombolani Marco Zen Domenico Migliaccio ◇ Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇	Vittorio Garbin Paola Milani Paola Ganeo ◇		
<i>nnp*</i>				
<i>nnp*</i>				
Roberto Cordella				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin				
Luciano Del Zotto				
Paolo De Marchi				
Bruno D'Este				
Roberto Gallo				
Sergio Gaspari				
Michele Gasparini				
Giorgio Heinz				
Roberto Mazzon				
Carlo Melchiori				
Francesco Nascimben				
Pasquale Paulon				
Dario Piovan <i>nnp*</i>				
Arnold Righetti				
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Franco Fiacco ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Maria Pancino ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro La Fenice

14 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 gennaio 2007

Il crociato in Egitto

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione in tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Aladino Marco Vinco / Federico Sacchi

Palmide Patrizia Ciofi / Mariola Cantarero

Adriano di Montfort Ricardo Bernal / Fernando Portari

Felicia Laura Polverelli / Tiziana Carraro

Armando d'Orville Michael Maniaci / Florin Cezar Ouatu

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

10 / 11 / 13 / 14 / 15 / 18 / 20 febbraio 2007

La vedova scaltra

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Rosaura Anne-Lise Sollied / Elisabetta Martorana

Il conte di Bosco Nero Mark Milhofer

Monsieur Le Bleau Emanuele D'Aguanno

Marionette Elena Rossi / Sabrina Vianello

Arlecchino Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

manifestazione per il Carnevale di Venezia 2007

Teatro La Fenice

16 / 18 / 20 / 22 / 24 marzo 2007

Erwartung (Attesa)

musica di **Arnold Schönberg**

personaggi e interpreti

Una donna Elena Nebera

Francesca da Rimini

musica di **Sergej Rachmaninov**

prima rappresentazione italiana in forma scenica

personaggi e interpreti

Francesca Iano Tamar

L'ombra di Virgilio / Lanciotto Malatesta Igor Tarasov

Dante Paolo Sergej Kunaev

maestro concertatore e direttore

Hubert Soudant

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 aprile 2007

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Maria Luigia Borsi / Luz del Alba

Alfredo Germont Dario Schmunck / Danilo Formaggia

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov / Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La

Fenice

Teatro La Fenice

14 / 17 / 20 / 23 / 26 giugno 2007

Siegfried

musica di **Richard Wagner**

seconda giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Mime Wolfgang Ablinger-Sperrhacker

Il viandante Greer Grimsley

Brünnhilde Susan Bullock

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di Robert Carsen e Patrick Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

costumi, scene e parti della decorazione realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt Köln



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro La Fenice

12 / 13 / 14 / 15 luglio 2007

Pina Bausch Tanztheater Wuppertal Ägva

un pezzo di **Pina Bausch**

regia e coreografia **Pina Bausch**

scene e video **Peter Pabst**

costumi **Marion Cito**

collaborazione musicale **Matthias
Burkert, Andreas Eisenschneider**

in collaborazione con **Andres Neumann
International**

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 29 settembre 2007

Signor Goldoni*

libretto di **Gianluigi Melega**

musica di **Luca Mosca**

commissione della **Fondazione Teatro
La Fenice di Venezia**

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

Carlo Goldoni **Roberto Abbondanza**

Anzolo Rafael **Alda Caiello**

Giorgio Baffo **Chris Ziegler**

Despina **Barbara Hannigan**

Desdemona **Sara Mingardo**

Mirandolina **Cristina Zavalloni**

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia **Davide Livermore**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

* in occasione del 3° centenario della nascita
di **Carlo Goldoni**

Teatro Malibran

4 / 6 / 11 / 13 ottobre 2007

Ercole sul Termodonte

musica di **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione integrale in
tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Antiope **Laura Polverelli**

Ippolita **Roberta Invernizzi**

Ercole **Carlo Allemano**

Teseo **Romina Basso**

Alceste **Jordi Domènech**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti

dell'Università IUAV di Venezia

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento in coproduzione con
l'Unione Musicale di Torino con la
collaborazione della Fondazione Teatro Due
di Parma

Teatro Malibran

5 / 7 / 12 / 14 ottobre 2007

Bajazet

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Bajazet **Christian Senn**

Asteria **Marina De Liso**

Andronico **Lucia Cirillo**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti

dell'Università IUAV di Venezia

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento in forma semiscenica in
coproduzione con l'Unione Musicale di
Torino con la collaborazione della
Fondazione Teatro Due di Parma

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 30 ottobre 2007

Thaïs

musica di **Jules Massenet**

personaggi e interpreti principali

Thaïs **Darina Takova**

Athanaël **Simone Alberghini**

Nicias **Kostyantyn Andreyev**

Paléman **Nicolas Courjal**

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 18
dicembre 2007

Turandot

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

La principessa Turandot **Giovanna**

Casolla / **Caroline Whisnant**

Il principe ignoto (Calaf) **Walter**

Fraccaro / **Lance Ryan**

Liù **Hui He** / **Maria Luigia Borsi**

maestro concertatore e direttore

Yu Long / **Zhang Jiemin**

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento del Badisches Staatstheater
Karlsruhe

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

14 ottobre 2006 ore 20.00 turno S
15 ottobre 2006 ore 17.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Luigi Nono

La victoire de Guernica per coro e orchestra

Alban Berg

Concerto per violino e orchestra
violino Giuliano Carmignola

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

11 novembre 2006 ore 20.00 turno S
12 novembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

Antonio Salieri

La passione di Gesù Cristo
oratorio per soli, coro e orchestra
su testo di Pietro Metastasio

Maddalena Emanuela Galli

Giovanni Milena Storti

Pietro Mark Milhofer

Giuseppe d'Arimatea Sergio Foresti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 novembre 2006 ore 20.00 turno S
18 novembre 2006 ore 20.00 f.a.

direttore

Dmitrij Kitajenko

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 36 in do maggiore KV 425
Linz

Giorgio Federico Ghedini

Concerto spirituale *De la incarnatione
del Verbo divino*

per due soprani, coro femminile e

orchestra da camera

soprani Anna Malvasio, Lucia Raicevich

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

1 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
2 dicembre 2006 ore 17.00 f.a.

3 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Bernhard Klee

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto II

Anton Webern

Cinque pezzi op. 10

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Melodia dei pastori

Luigi Nono

Incontri per 24 strumenti

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto IV

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Luciano Berio

Notturmo per orchestra d'archi

Johannes Brahms - Arnold

Schoenberg

Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in
sol minore op. 25

trascrizione per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

21 dicembre 2006 ore 20.00 riservato
Procuratoria

22 dicembre 2006 ore 20.00 turno S

direttore

Filippo Maria Bressan

Baldassare Galuppi*

Vesperi di Natale

per soli, coro femminile e orchestra
prima esecuzione in tempi moderni

soprani Mariola Cantarero,

Elizaveta Martirosyan

contralti Gabriella Pellos,

Victoria Massey

baritono Luca Tittoto

organo Liuwe Tamminga

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

* in occasione del 3° centenario della nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

27 gennaio 2007 ore 20.00 turno S
28 gennaio 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Ola Rudner

Luciano Berio

Requies per orchestra da camera

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 marzo 2007 ore 20.00 turno S
1 aprile 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Michel Tabachnik

Iannis Xenakis

Eridanos

Bruno Maderna

Improvvisazione n. 2 per orchestra

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 aprile 2007 ore 20.00 turno S
7 aprile 2007 ore 20.00 turno U

direttore

Pascal Rophé

Olivier Messiaen

L'Ascension, quattro meditazioni sinfoniche

Joseph Haydn

Le sette ultime parole del nostro Redentore sulla croce

sette sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto

Hob. xx/1a

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2007 ore 20.00 turno S
6 maggio 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Hubert Soudant

Wolfgang Amadeus Mozart

La clemenza di Tito KV 621: Ouverture
Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74

Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 maggio 2007 ore 20.00 turno S
12 maggio 2007 ore 20.00 f.a.
13 maggio 2007 ore 17.00 f.a.

direttore

Hubert Soudant

Franz Schubert

Ouverture nello stile italiano in re maggiore D 590

Franz Schubert – Luciano Berio

Rendering

Hector Berlioz

Tristia per coro e orchestra op. 18b
Benvenuto Cellini op. 23: Ouverture

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 maggio 2007 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

18 maggio 2007 ore 21.00 f.a.

direttore

Matthias Bamert

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 giugno 2007 ore 20.00 turno S
1 luglio 2007 ore 20.00 f.a.

direttore

Vladimir Fedoseyev

Gioachino Rossini

Il signor Bruschino: Sinfonia
Sonata a quattro n. 3 in do maggiore per archi

Luigi Boccherini – Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid*

sovrapposte e trascritte per orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 4 in fa maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 luglio 2007 ore 20.00 turno S

Bassano del Grappa

22 luglio 2007 ore 21.15 f.a.

direttore

Marek Janowski

Ludwig van Beethoven

Coriolano, ouverture in do minore op. 62
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeStEL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



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 €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto 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, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

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
- Incontri con l'opera

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, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Franco Rossi e Michele Girardi, 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, 1981¹, 1984², 1994³;
- 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 Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06 a cura di Michele Girardi

FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci

ERMANNO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini

GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, 6, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Davide Daolmi, Stefano Piana

FRANCESCO CAVALLI, *La Didone*, 7, 196 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Francesca Gualandri, Fabio Biondi, Carlo Majer, Maria Martino

BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, 8, 162 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Stefano Telve, Franco Rossi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007 a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

La Fenice prima dell'Opera 2007 4

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,
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

finito di stampare

nel mese di giugno 2007 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)



Il teatro. La voce dell'anima.

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

www.generali.com