

Indice

Introduzione, 13

Capitolo 1

Richard Wagner: una nota biografica

1.1 Dal 1813 al 1847, 25

1.2 Dal 1848 al 1883, 33

Capitolo 2

Wagner, e il teatro musicale del XIX secolo

2.1 Vicende del teatro musicale wagneriano, 49

2.2 Sui soggetti del teatro musicale wagneriano, 56

2.3 Wagner e il teatro musicale dell'Ottocento

2.3.1 Coetanei divergenti, 58

2.3.2 Meccanismi produttivi del teatro d'opera
nell'Europa del XIX secolo, 63

2.3.3 I punti di riferimento stilistici, 68

2.3.4 1851, 77

Capitolo 3

Sinossi, personaggi e miscellanea fantastica. Fonti.

La lunga gestazione ed il lavoro ai poemi ed alla musica

3.1 Il racconto del *Ring*, in breve

3.1.1 *Das Rheingold*, 81

Il tempo dell'azione, 83

3.1.2 *Die Walküre*, 84

3.1.3 *Siegfried*, 87

3.1.4 *Götterdämmerung*, 90

3.2 I personaggi, 93

3.2.1 Miscellanea fantastica, 101

Atti, scene e personaggi in azione, 107

3.5 Le fonti del grande racconto

3.5.1 Mitopoiesi, 108

3.5.2 Tre lingue, 110

3.5.3 Le fonti del *Ring*: un sistema articolato, 115

3.6 Ventotto anni. Cronologia del *Ring*, 124

3.7 Il lavoro ai poemi ed alla musica, 128

Capitolo 4

Preludio all'eterno ciclo, 133

4.1 Dal nulla al moto, 135

4.2 Prima..., 138

Capitolo 5

La musica del *Ring*, 143

- 5.1 Il Festspielhaus di Bayreuth: la scena del suono wagneriano
 - 5.1.1 Il Festspielhaus, 144
 - 5.1.2 Il suono, 156
- 5.2 I motivi conduttori, 'indicatori di sentimento', 160
- 5.3 I motivi dei motivi, 170
 - 5.3.1 *Tou-Ring*, 172
 - 5.3.2 I motivi dei motivi, 179
- 5.4 Il ruolo dell'orchestra nella condotta motivica, e il rapporto tra orchestra e linea di canto, 183
- 5.5 Ancora sui *Leitmotive*, 190
- 5.6 Sull'ascoltatore: una digressione?, 200
- 5.7 Chiaro e oscuro, 206
- 5.8 Motivi personali
 - 5.8.1 Licht Alberich. Schwarz Alberich, 214
 - 5.8.2 La musica di Alberich, 216
 - 5.8.3 Padre e figlio, 218
 - 5.8.4 Padre e figlia, 220
 - 5.8.5 La musica di Wotan, 223
- 5.9 L'orchestra. Le voci
 - 5.9.1 L'orchestra, 227
 - 5.9.2 Le voci, 232

Capitolo 6

Il racconto dei racconti, 241

Parte I, 243

(*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried I*)

- 6.1 *Das Rheingold*
 - Scena prima, 247
 - Scena seconda, 266
 - Scena terza, 282
 - Scena quarta, 287
- 6.2 *Die Walküre*
 - Atto I
 - Scena prima, 301
 - Scena seconda, 309
 - Solo esista l'amore, 312
 - Scena terza, 320
 - Atto II, 330
 - Scena prima, 332
 - Scena seconda, 339
 - Scena terza, 346
 - Scena quarta, 348
 - Scena quinta, 352
 - Atto III, 353

- Scena prima, 355
- Scena seconda, 359
- Scena terza, 362
- 6.3 *Siegfried*, parte I
- Il secondo inizio, 377
- Atto I
- Scena prima, 378
- Scena seconda, 388
- Scena terza, 392
- Atto II
- Scena prima, 398
- Scena seconda, 403

Capitolo 7

Siegfried, l'ignaro

- 7.1 Siegfried: l'ignaro di sé, 405
- 7.2 Le primavere di Wagner, e la Primavera dei popoli, 408
- 7.3 Fatti, idee, scritti e progetti wagneriani all'epoca della Rivoluzione
 - 7.3.1 Wagner rivoluzionario: il 'maggio di Dresda', 412
 - 7.3.2 *Friedrich I, Die Wibelungen, Jesus von Nazareth*, 421
 - 7.3.3 Dopo le barricate, 430
- 7.4 Siegfried: l'eroe "nella sua più pura apparenza umana", 432
- 7.5 Siegfried: il racconto 'dai' racconti, 446
- 7.6 L'eroe inconsapevole. Siegfried e l'Anello, 453
- 7.7 Abbandonato nella foresta. Siegfried, Tristan e Hans Sachs, 459
- 7.8 Siegfried muore d'estate. Il tiglio, 466

Capitolo 8

Il racconto dei racconti. Parte II

(*Siegfried II, Götterdämmerung*)

- 8.1 *Siegfried*, parte II
- Atto II
- Scena seconda, 469
- Scena terza, 480
- Atto III
- Scena prima, 487
- Scena seconda, 492
- Scena terza, 495
- 8.2 *Götterdämmerung*
- Cronologia degli ultimi avvenimenti del *Ring*, 513
- Prologo (parte I), 517
- Prologo (parte II), 528
- Atto I
- Scena prima, 534
- Scena seconda, 538
- Scena terza, 550

Atto II

- Scena prima, 554
- Scena seconda, 562
- Scena terza, 564
- Scena quarta, 565
- Scena quinta, 572

Atto III

- Scena prima, 581
- Scena seconda, 587
- Scena terza, 593

Capitolo 9

Brünnhilde, 603

- 9.1 Das Ende, das Ende!
 - 9.1.1 ‘Quale’ fine?, 607
 - 9.1.2 Pessimismo?, 618
- 9.2 Fierezza, sapienza, amore: la musica di Brünnhilde, 629
- 9.3 La musica del commiato, e il ‘dopo’
 - 9.3.1 *Ma fin est mon commencement...*, 639
 - 9.3.2 Le ultime parole di Brünnhilde, 650
 - 9.3.3 Luce, 657
 - 9.3.4 La musica del commiato, 661
 - 9.3.5 Il corpo è offerta sacrificale, 664
 - 9.3.6 *Wie?*, 667

Appendice A

Die Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama (traduzione italiana), 675

Appendice B

Varianti testuali delle ultime parole di Brünnhilde, 685

Appendice C

I *Leitmotive*, 697

Appendice D

Riferimenti agli esempi musicali on line, 699

Bibliografia, 711

Introduzione

Perché *Il racconto dei racconti*?

Confido di non essere sospettato di indebita appropriazione, né rispetto alla seicentesca raccolta di novelle di Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, né rispetto al fortunato adattamento cinematografico che da quella raccolta di novelle ha tratto qualche anno fa il regista Matteo Garrone: troppa è la differenza di argomento perché si possa presumere che io abbia approfittato di tali (diversamente) importanti precedenti per dar titolo al mio lavoro. La ragione della mia scelta è semplice: questo titolo mi è sembrato una buona sintesi di come io vedo il *Ring* wagneriano, e, insieme, di come ho deciso di affrontarlo.

Anzitutto, quello di Wagner è proprio un racconto *di racconti*. I quattro drammi che costituiscono la tetralogia wagneriana (*L'anello del Nibelungo*)¹ sono infatti il frutto, dal punto di vista testuale, di un'ardita contaminazione tra più fonti, e soprattutto, sovente, tra più racconti delle stesse vicende. Nessuno di questi è riprodotto fedelmente nei drammi scritti da Wagner, che da più racconti ha creato il suo: diverso da ciascuno di essi, infedele alla maggior parte di essi, ma di tutti contenente il respiro, quindi – nell'insieme – grande, coerente e, allo stesso tempo, originale. Da miti e leggende antichi Richard Wagner plasmò una mitologia per l'uomo moderno.

Il vasto progetto wagneriano è anche il racconto *dei racconti*: il *Ring* mette in scena l'origine e la fine del mondo, le ragioni per cui tutto finisce e le ragioni per cui si può confidare nella possibilità (prima o poi) di una rigenerazione dopo la catastrofe. Quale racconto mai potrà essere più significativo, rilevante, alto, di questo? Il *Ring*, dunque, come "il più essenziale dei racconti": la *summa* del raccontare.

Insomma, il titolo dice della prospettiva dalla quale ho affrontato questa materia così smisurata, grave e sublime insieme, incandescente e multiforme, che avvicina infinite sfumature dell'umana esperienza, a volte le

1

Der Ring des Nibelungen [L'anello del Nibelungo].

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend

[Una saga scenica in tre Giornate e una Vigilia]:

Vorabend [Vigilia]: *Das Rheingold* [L'oro del Reno];

Erster Tag [Prima giornata]: *Die Walküre* [La Walkiria];

Zweiter Tag [Seconda giornata]: *Siegfried* [Sigfrido];

Dritter Tag [Terza giornata]: *Götterdämmerung* [Il crepuscolo degli dèi].

lambisce, sovente vi fa prepotente irruzione: le domande universali, le relazioni tra i generi, quelle familiari, quelle tra generazioni diverse, il rapporto tra padri e figli, l'amore, l'erotismo, il potere, le istituzioni, la politica, il diritto, l'economia, la violenza, la morale, l'etica, la vita, la morte, la purezza della natura e la sua corruzione, le virtù umane e le umane debolezze, quando non le abiezioni.

Nel tentativo di restituire al lettore questa ricchezza di spunti in un quadro espositivo sufficientemente chiaro, ho avuto bisogno di raccontare con la maggiore accuratezza possibile, a me stesso ed al lettore, seguendo scena per scena tutto quello che accade in (oltre) quattordici ore di teatro-musica: man mano che procedevo, il capitolo destinato a questo compito cresceva, fino a divenire una parte non piccola dell'intero lavoro, ospitando anche un esteso commento musicale. Stavo così scrivendo il mio racconto dei tanti racconti contenuti nel *Ring*, pur attenendomi con scrupolo al testo originale: così facendo cercavo di sciogliere alcuni dei non pochi nodi che quel vasto impianto musico-drammatico inevitabilmente reca in sé. Fu dunque spontaneo intitolare quel capitolo *Il racconto dei racconti*, e subito decisi che questo avrebbe potuto essere un buon titolo per l'intero volume.

Contenuti e intenti

Ci sono bellissimoi volumi sulla tetralogia wagneriana, e anche in italiano si possono leggere testi importanti: se poi si allarga lo sguardo almeno ai testi in lingua inglese il panorama è vasto e ricco di contributi, anche divulgativi, di grandissimo interesse e valore. Perché, dunque, aggiungere il mio?

Una parte della motivazione è legata alla mia professione: scrivere mi è stato utile per dare un senso più concreto al mio lavoro di studioso, di conferenziere e di docente intorno al *Ring*, e, insieme, per accingermi a proseguirlo con prospettive nuove. Ogni nuovo ascolto del *Ring* mi appassiona, mi diverte, mi stupisce, mi commuove, mi lascia a bocca aperta, mi fa pensare: così negli anni si è fatta strada in me la consapevolezza di avere (su questo grande racconto di teatro e di suoni) qualcosa da dire, e di avere semplicemente desiderio di farlo.

Ho poi ritenuto utile proporre un testo che potesse offrire un concreto, ampio e costante riferimento all'ascolto, ben integrato coi contenuti: ciascuno dei passi musicali che discuto nel volume rimanda infatti al rispettivo file audio facilmente disponibile on line, come preciserò meglio più avanti. L'utilizzo di questa particolare risorsa ha anche segnato la via maestra lungo la quale mi sono mosso per molte delle mie scelte riguardanti questo volume: ho infatti cercato di ricondurre anche i passi più spinosi e problematici ad una trattazione che potesse essere illuminata dalla concretezza dell'ascolto.

Tanto nelle mie *lectures* sulla tetralogia, quanto nei corsi tenuti in sede accademica, ho sempre voluto pormi nella prospettiva di chi si avvicina al *Ring* partendo da un livello iniziale: così mi sono comportato per questo volume, sforzandomi di proteggere il gusto della scoperta, e lo stimolo della domanda e del dubbio, anche rispetto a pagine e partiture che ben conosco. Questo approccio comporta la continua ricerca di chiavi di rilettura: ciò vale per chiunque affronti (o affronti nuovamente) il *Ring*, come interprete, come ascoltatore, come studioso, come appassionato. Questa è la posizione in cui mi sono costantemente sforzato di rimanere, sia nella concezione complessiva di questo lavoro, sia in ogni singolo passaggio.

Sulle prime ho pensato che l'obiettivo di questo volume dovesse essere quello di fornire ai miei lettori una puntuale guida all'ascolto: in parte ho mutato questa impostazione, perché non avrei potuto in alcun modo sacrificare la parte dedicata alla contestualizzazione dell'*Anello* considerandola come parte meramente introduttiva, data la grande mole di implicazioni che un monumento del pensiero e dell'arte come il *Ring* reca con sé. Lo scopo complessivo rimane, comunque, quello di un accompagnamento all'ascolto, alla visione, alla lettura, col fine di dar conto, insieme, dell'intero affresco e di ogni sua parte. Ho cercato, però, di tenermi lontano da ogni artificio esecutivo: in molti anni di frequentazione con il *Ring* ho compreso che più si cerca di sovrapporvi strutture interpretative, più si rischia di allontanare la possibilità di penetrare a fondo il lavoro wagneriano, nelle sue meraviglie e nelle sue screziature.

Già. Screziature. Il *Ring*, infatti, è nel suo complesso un capolavoro, ma non è perfetto: non è un organismo in cui tutti i particolari vivano fino in fondo di interrelazioni univoche, chiare, coerenti. Ci sono aspetti (alcuni snodi drammaturgici, talune scelte musicali) le cui spiegazioni, altrui e mie, ancora non mi convincono del tutto: così qualche volta ho rinunciato a insistere, constatando che, come i saggi maestri insegnano, quando sono riuscito a non fissare ostinatamente la mia attenzione su alcuni dettagli, proprio allora mi è parso che questi venissero illuminati dalla visione d'insieme, oppure che potessero essere lasciati momentaneamente in penombra, in attesa di nuova luce. Ho accettato, come dicevo, anche di continuare a non comprendere del tutto alcuni particolari, convinto di avere ancora strada da fare, e augurandomi di avere il tempo per percorrerla. Desideravo, insomma, pormi il più possibile nella prospettiva del lettore, facendo miei i suoi dubbi, le sue domande, le sue curiosità. Ho inteso spiegare nel modo più chiaro possibile quello che sulla tetralogia ho compreso a tutt'oggi: la continua frequentazione con capolavori di tale portata, infatti, reca in dono ogni volta una scoperta, un dubbio, una ricerca, un rinnovato stupore.

A questi propositi ho voluto attenermi, anche sforzandomi di alleggerire il testo: il desiderio di dire tutto, quando si parla di un lavoro monumentale come il *Ring*, è comprensibile, ma può sconfinare nella nevrosi del ‘non trascurare nulla’, a svantaggio di tutti, in primo luogo del lettore. Ho sfoltito e ridotto (non quanto avrei dovuto, temo) con l’obiettivo di offrire al lettore appassionato, che voglia avvicinarsi al *Ring*, un buon compagno di strada, e non un ingombrante fardello. Ho cercato, comunque, di evitare le semplificazioni: il rispetto che devo a questo capolavoro, al suo autore, al lettore, ed a me stesso, ha reso inevitabile il riferimento a contenuti non semplici. L’equilibrio fra chiarezza del dire e complessità del detto è il sottile filo su cui mi sono spesso trovato a camminare.

L’anello del Nibelungo andò in scena per la prima volta nell’estate del 1876: ma già da una ventina d’anni – prima nella ristretta cerchia wagneriana, poi anche al di fuori di essa – il dibattito e le discussioni sul *Ring* si arricchivano di spunti. Wagner stesso, attraverso i suoi scritti e i suoi interventi, teneva desta l’attenzione sul processo creativo del suo lavoro più ambizioso. Si trattava di un progetto senza precedenti nel teatro musicale, per ampiezza e complessità: per questo la letteratura critica mostrò fin da subito viva attenzione per alcuni aspetti di non facile lettura, e visioni differenti e contrapposte rispetto ad essi. Su alcune pagine del *Ring* il dibattito vanta contributi numerosissimi, e qualche volta le contrapposizioni tra diverse letture si sono risolte in autentiche impuntature esegetiche. Nessun testo che si occupi del *Ring* con cognizione di causa può dirsi estraneo a questa lunga tradizione, della quale dunque anche in questo volume è stato talora necessario dare conto; ma ho resistito al fascino esercitato dalle molte dispute interpretative: non è stato necessario tapparmi le orecchie con la cera, né legarmi all’albero maestro, ma semplicemente attenermi il più possibile al proposito di una esposizione accessibile. Per questa ragione ho scelto di non discutere, accreditare o confutare posizioni esegetiche, a meno che non lo abbia ritenuto strettamente necessario al fine di offrire al lettore, rispetto ad alcuni controversi passaggi, una chiave interpretativa che proprio dalla dialettica delle diverse opinioni traesse giovamento.

Ho limitato al minimo indispensabile l’apparato di note, rinunciando del tutto a quelle collocate a fine capitolo o a fine volume: al di là della funzione di fornire di volta in volta i necessari riferimenti bibliografici, ho fatto ricorso alle note a piè di pagina con l’unica finalità di agevolare la lettura.

Ho contenuto il più possibile la parte dedicata a una sintesi della biografia wagneriana, mentre ho cercato, coerentemente con lo scopo del volume, di illuminare le complesse vicende legate alla genesi ed alla realizzazione del *Ring*, senza la consapevolezza delle quali ci è preclusa ogni possibilità di

comprendere la stratificazione di intenzioni che hanno caratterizzato i ventotto anni² in cui Wagner lavorò al suo *opus magnum*.

I primi due capitoli presentano una nota biografica del compositore, scandita nelle due esatte metà (sette lustri ciascuna) della sua vita, e un sintetico quadro dei lavori teatrali wagneriani, anche nel contesto del teatro musicale ottocentesco. Nel capitolo 3, dopo una sinossi dell'azione del *Ring*, ne presento i personaggi, discuto le fonti cui Wagner attinse, e, in sintesi, lo svolgersi del lungo processo creativo e le modalità di lavoro del drammaturgo-compositore. Il quarto capitolo prende lo spunto dai primi minuti della musica dell'*Anello del Nibelungo*, per una esposizione dei remoti e ancestrali antecedenti delle vicende di cui Wagner inizia il racconto nella prima scena di *Das Rheingold*.

Il capitolo 5, intitolato *La musica del Ring*, contiene le premesse fondamentali che consentono di accostarsi all'ascolto sistematico della tetralogia: mi occupo dapprima del luogo ideale del suono wagneriano (il Festspielhaus di Bayreuth, teatro della prima rappresentazione del *Ring*); in seguito discuto (con specifico riferimento a molti esempi musicali disponibili nella parte on line) delle peculiarità delle relazioni tra musica e dramma nel contesto della concezione wagneriana (i motivi conduttori, il rapporto tra orchestra e linea di canto, la posizione dell'ascoltatore).

Negli ultimi capitoli mi occupo di ognuno dei quattro drammi, dipanando il filo dell'intreccio e illustrando molti passaggi, anche attraverso l'ausilio di molti esempi musicali. Due ampi capitoli (il settimo e il nono) sono dedicati, rispettivamente, a Siegfried ed a Brünnhilde. Il nono ed ultimo, in particolare, intende restituire al lettore (anche sotto il profilo musicale) i tratti del personaggio di Brünnhilde, il più complesso, sviluppato ed emozionante della tetralogia, e ricostruire la relazione tra la Walkiria e i contorti disegni di suo padre (e signore degli dèi) Wotan. La conclusione del volume affronta la domanda che il sigillo impresso da Brünnhilde lascia in sospeso: che cosa accade 'dopo'? In altri termini (e non è questione da poco) interrogo me e il lettore-ascoltatore sul senso del grande racconto wagneriano.

² L'inizio del progetto wagneriano risale al 1848, e la partitura del *Crepuscolo degli dèi* fu ultimata nel 1874: tuttavia è forse opportuno considerare compiuto il processo creativo solo al momento della prima rappresentazione (Bayreuth, agosto 1876), perché l'intenso lavoro di Wagner, che curò personalmente ogni aspetto della prima messa in scena, comportò in quei due anni ulteriore lavoro anche sulla partitura, e ulteriori riflessioni sull'intero ciclo. Per questa ragione, se mai nell'arte possa esistere qualcosa di compiuto, mi pare corretto considerare concluso il lavoro iniziato da Wagner nel 1848 solo nel 1876: dunque ventotto anni, su una vita di settanta.

Quattro Appendici ospitano, rispettivamente: la traduzione dell'Abbozzo in prosa del 1848, lo scritto da cui il progetto del *Ring* prese le mosse; le principali varianti testuali della parte finale del monologo di Brünnhilde; un elenco dei motivi conduttori (con riferimento ad una apposita sezione della parte on line).

Il volume desidera percorrere col lettore il cammino di avvicinamento al *Ring*: mi piace molto un termine che l'editoria anglosassone utilizza in questi casi, *companion*, un amico che condivide il cammino. Il compito di esporre una materia tanto ribollente da ogni punto di vista (drammaturgico, poetico, musicale, umano), mi ha indotto a cercare di procedere il più ordinatamente possibile, nel tentativo di illuminare, insieme, il respiro di un lavoro vasto e coerente, e il reticolo drammaturgico e musicale che vive degli infiniti rimandi e dettagli di cui il *Ring* è costituito. Se la trama dell'*Anello*, infatti, non è poi così complessa nei suoi elementi fondamentali, l'intreccio (il tracciato della rappresentazione del dramma sulla scena) è estremamente articolato, e non privo di aspetti critici. Ho tenuta dunque costantemente desta l'attenzione al testo poetico wagneriano (riportandone nel libro molti passi, in lingua tedesca ed in traduzione italiana). La lunga sezione intitolata proprio *Il racconto dei racconti*, potrebbe anzi apparire quasi una parafrasi del testo wagneriano, se non che dalla mera parafrasi ho cercato di tenermi distante, con l'obiettivo di rendere espliciti nessi e contenuti che nel testo wagneriano sono talora un poco oscuri. Ho evidenziato i rinvii allo sviluppo delle situazioni e dei personaggi che il testo wagneriano ovviamente non contiene, ma che occorre tener presenti, se si vuole un poco alla volta leggere la struttura delle vaste campate sulle quali il dramma è costruito. In quell'ampia sezione del volume, fra l'altro, propongo molte osservazioni musicali, discusse lungo il procedere dell'azione.

Non mi sono invece dilungato in una dettagliata presentazione di tutti i *Leitmotive* (i motivi conduttori musicali) che molti studiosi fin dalla prima rappresentazione del *Ring* hanno evidenziato, né ho seguito le loro infinite trasformazioni e ramificazioni: sebbene io debba confessare la mia più grande ammirazione per gli studiosi che hanno posto le fondamenta per la nostra comprensione della tetralogia wagneriana (dalla *Guida tematica* di Hans von Wolzogen, 1876, in poi), mi sono occupato, seguendone almeno le più notevoli utilizzazioni e trasformazioni, solo di alcuni motivi fondamentali e basilari per lo sviluppo musico-drammatico. Ciò per alcune ragioni.

Anzitutto, ho voluto evitare di contribuire ad alimentare l'idea che la conoscenza del *Ring* sia direttamente proporzionale al numero di motivi conduttori che si sanno sempre e comunque, in ogni momento riconoscere (idea maturata, col passare dei decenni, soprattutto nell'ambito di pedissequa

imitazioni dei primi contributi critici). I motivi vanno certo conosciuti, e una sufficiente frequentazione del *Ring* insegna un poco alla volta a riconoscerli, ma non è sempre utile (anzi può rivelarsi controproducente) sforzarsi di trovarne a tutti i costi le univoche associazioni. Molti, infatti, ritengono (e io concordo con questa opinione) che la stretta connessione suggerita da qualsivoglia operazione di etichettatura dei motivi musicali ('motivo della lancia', 'motivo della maledizione', e così via), al di là dell'evidente beneficio didascalico cui neppure in questo volume mi sottrarrò, rischia di irrigidire la prospettiva della lettura, sacrificando tanto la comprensione della musica quanto quella del dramma. Concordo poi con quanti, soprattutto negli ultimi anni, stanno sostenendo e dimostrando che il potere connotativo, evocativo e significativo della musica di Wagner non può essere descritto con i soli strumenti dell'analisi dei motivi conduttori e delle loro ricorrenze: a questo punto di vista cerco di dare, con questo volume, il mio contributo.

In secondo luogo, ho voluto evitare l'appesantimento della trattazione (e quindi della lettura) derivante da un pedante inseguimento delle tracce infinite dei motivi.

Ma la ragione principale per la quale ho evitato una illustrazione dettagliata e pervasiva dei motivi conduttori coincide con un mio ambizioso auspicio: che il lettore si ritrovi prima o poi, quasi senza accorgersene, nella emozionante condizione che ben conoscono tutti coloro i quali frequentino con una certa assiduità i capolavori della maturità wagneriana,³ quella di 'sentire' i motivi conduttori man mano che si ascolta il dramma musicale (o, meglio ancora, vi si assiste), e compiere quasi intuitivamente, senza bisogno di etichette artificiali e didascaliche, le fluide associazioni possibili tra i motivi musicali e i motivi (sovente reconditi) del dramma nel suo divenire. E forse proprio questo è ciò che Wagner stesso desiderava: la musica nasce dal dramma, come il dramma nasce dalla musica.

Ho riportato piuttosto frequentemente citazioni dagli scritti wagneriani: tanto l'impegno di reperire le fonti, quanto l'incombenza, per il lettore, di seguire il filo del discorso, confido che saranno ripagati dal fatto di poter disporre di pagine non sempre accessibili al lettore italiano.⁴

Come utilizzare questo volume

Questo volume è, per così dire, uno strumento di lavoro, funzionale all'ascolto ed alla visione dei quattro drammi.

³ Mi riferisco qui principalmente ai lavori successivi al 1848 (anno in cui Wagner terminò la composizione del *Lohengrin*): *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Parsifal*.

⁴ Dove non sia indicato diversamente la traduzione è mia.

Da principio non è necessario conoscerne per intero i testi poetici, ma nelle fasi successive, man mano che il quadro della conoscenza dell'intero dramma musicale quadripartito andrà componendosi, verrà quasi naturale il bisogno di approfondire e completare la lettura dei poemi, che non è difficile reperire on line. In ogni caso ho riportato passi dei testi poetici wagneriani (sempre accompagnati dalla traduzione in italiano) ogniqualvolta mi sia sembrato necessario, vale a dire piuttosto spesso.

Indispensabile invece, non occorre sottolinearlo, è l'ascolto: non solo quello degli interi drammi (che ritengo implicito per il solo fatto che il lettore si accosti a questo volume), ma anche quello dei singoli passi che vengono via via citati o approfonditi. Nessuna analisi di testi poetici può ambire all'efficacia senza il ricorso a citazioni dai testi stessi, finalizzate a supportare il tracciato esegetico: lo stesso vale per i testi musicali, per i quali, tuttavia, il semplice inserimento di stralci dello spartito musicale non può dirsi sufficiente, a meno che il lettore non sia talmente esperto da ricavare dall'osservazione di un 'muto' stralcio di partitura le suggestioni sonore necessarie. Ecco perché ho pensato di fornire al lettore le indispensabili citazioni sonore, riferite solo e soltanto a passi discussi nel volume: esse sono numerose, ma per lo più assai brevi (anche pochi secondi), soprattutto se comparate alla mole del lavoro wagneriano (oltre quattordici ore). S'intende dunque che esse non possono in alcun modo sostituire né l'ascolto integrale dei drammi, né quello di porzioni minimamente significative ed autosufficienti di essi:⁵ a tal fine rinvio senz'altro il lettore all'edizione discografica che ho assunto come riferimento. Le citazioni sono tratte infatti da una storica incisione, quella effettuata sotto la direzione di Sir Georg Solti con i Wiener Philharmoniker e uno straordinario cast fra il 1958 e il 1965: dovendo scegliere un'edizione di riferimento mi sono reso conto che ancora oggi quella indicata è per molti versi insuperata, anche per la qualità di ripresa del suono raggiunta dai tecnici della casa discografica Decca oltre sessant'anni or sono.⁶ Di volta in volta il testo rimanda alle specifiche citazioni musicali

⁵ Aggiungo (ma sarà chiaro, ritengo, attraverso la lettura del volume) che i drammi wagneriani furono concepiti in forma 'aperta': non è possibile estrapolarne singoli, brevi brani autonomi ('arie', per esempio), come invece accade per le opere italiane. Nei drammi wagneriani della maturità ogni citazione è dunque necessariamente solo un 'frammento' aperto: significativo, certo, se ascoltato in relazione al commento sviluppato nel testo, ma privo di ogni autonomia se avulso dal contesto musico-drammatico.

⁶ Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. George London, Kirsten Flagstad, James King, Régine Crespin, Hans Hotter, Birgit Nilsson, Christa Ludwig, Wolfgang Windgassen, Dietrich Fischer-Dieskau. Wiener Staatsopernchor. Wiener Philharmoniker. Sir Georg Solti. DECCA, 1958-1965. Questa splendida registrazione, oltre a contenere una magnifica interpretazione dell'*Anello* wagneriano, è un caposaldo della storia del disco: è stata (ed è tuttora) più volte ristampata, con *remastering* dai nastri analogici originali.

numerate (precedute dal simbolo [@]: ad esse è possibile accedere attraverso i *link* corrispondenti indicati alla pagina *web* <https://www.francescoiuliano.it/raccontodeiracconti/>. Nella Appendice D del volume riporto gli estremi della registrazione di riferimento, e tutte le corrispondenze tra le citazioni e le tracce audio della registrazione stessa.

Mi permetto fin d'ora di raccomandare al lettore di ascoltare più volte lo stesso esempio, anche quando apparentemente non presenti alcuna criticità: l'ascolto ripetuto consente alla musica wagneriana di decantare, e di generare quella gratificante condizione cui facevo riferimento poco sopra.

Ho cercato di fare in modo che non sia strettamente necessario possedere approfondite conoscenze tecniche musicali, e che il senso degli argomenti sviluppati venga colto a prescindere dal puntuale riferimento a tali conoscenze (con l'ausilio fondamentale degli ascolti forniti). D'altra parte, ho voluto fornire materiale di riflessione per chi quelle nozioni possiede. Talvolta ho inserito chiarimenti che potranno apparire superflui per chi sia addentro ai tecnicismi musicali, ma mi auguro siano semplici ed utili per chi di quei chiarimenti ha bisogno. Quello che invece è necessario per tutti (ma si impara molto bene proprio attraverso il *Ring!*) è un ascolto attento ai dettagli: anche questo è l'ambizioso scopo dei commenti musicali, lungo l'intero volume.

Nella parte on line ho inserito anche gli esempi tratti dalle partiture orchestrali o (soprattutto) dagli spartiti per canto e pianoforte, per chi desiderasse utilizzarli. La scelta di non inserirli nel volume mi è parsa utile, e non penalizzante: dato che parte integrante dell'approccio a questo volume è costituita dall'ascolto degli esempi musicali, ho ritenuto che fosse comodo accedere con lo stesso mezzo (desktop o laptop computer, tablet, smartphone) anche agli stralci di partiture e spartiti.

Affrontare l'intero *Ring* è un'impresa meno ardua di quanto si possa immaginare, ma è comunque un impegno che richiede tempo e dedizione. L'ascolto attento e ripetuto degli esempi musicali, e la lettura delle parti dei drammi di Wagner segnalate (che, sono sicuro, condurrà a una lettura integrale del testo), consentiranno di familiarizzare un poco alla volta con i processi musico-drammatici di Wagner. Ciò consentirà di affrontare l'ascolto di porzioni più estese dei quattro drammi, e infine la visione dell'intero ciclo: se infatti ciascuno dei quattro lavori possiede una sua propria 'tinta' (come avrebbe detto Verdi), e dunque una relativa autonomia, sarà evidente al lettore che la sfida vera ed emozionante verrà vinta con la visione dell'intero *Ring*. Sottolineo: la visione. Wagner, infatti, fu un musicista e un poeta, ma fu soprattutto un uomo di teatro, e i suoi drammi furono concepiti per ascoltatori-spettatori. Per questa ragione l'esperienza visiva in teatro è senza

dubbio insostituibile. Tuttavia, non essendo frequenti (né a portata di mano per i lettori italiani) le buone rappresentazioni di questo monumentale dramma, sarà necessario ed utile accedere alle registrazioni video, piuttosto numerose negli ultimi quarant'anni, dalla edizione 'del centenario' del *Ring* (Bayreuth, 1976, direzione musicale di Pierre Boulez, regia di Patrice Chéreau) fino alle varie rappresentazioni prodotte in occasione del centenario wagneriano (2013), e oltre. Se per l'edizione discografica non ho esitato ad esprimere una preferenza, per le registrazioni in video il panorama desta qualche perplessità, e presenta più ombre che luci. Ci sono esecuzioni buone, o anche eccellenti, sotto il profilo musicale, ma troppo spesso la regia presenta forti criticità, per utilizzare un eufemismo. La scelta, inoltre, dipende anche dalla necessità di disporre dei sottotitoli in italiano, o in una lingua con cui si abbia dimestichezza (anche lo spettatore di madrelingua tedesca, comunque, spesso gradisce leggere i sottotitoli nella propria lingua, considerate le peculiarità dei testi poetici wagneriani). Nella maggior parte delle edizioni video sul mercato i sottotitoli in italiano, purtroppo, mancano. Un buon compromesso (discreta esecuzione musicale, buon cast, regia equilibrata fra tradizione e modernità, anche se ormai un po' datata, sottotitoli in italiano) è la registrazione video con la direzione di Daniel Barenboim e la regia di Harry Kupfer, ripresa nell'ormai lontano 1991, a Bayreuth. Mi fermo qui, perché un discorso serio e argomentato sulle esecuzioni del *Ring* richiederebbe un intero volume: queste essenziali indicazioni pratiche sono rivolte soprattutto a chi per la prima volta si avvicina a un tale capolavoro.

Circa la traduzione italiana, infine, pur avendo la massima considerazione per il lavoro fatto da traduttori importanti come Olimpio Cescatti e, più recentemente, Franco Serpa, e in attesa che sia pubblicata la traduzione di Quirino Principe, ho preferito rimanere fedele a quella di Guido Manacorda:⁷ essa ha ormai un secolo di vita, e può suonare ostica al lettore di oggi, ma ha il pregio impagabile di possedere quella patina in grado di rendere in italiano, ritengo, lo stesso *gap* esistente a metà Ottocento tra il tedesco usato nei poemi wagneriani e il tedesco del suo tempo, causa niente affatto secondaria del fascino di quei testi.

⁷ Pubblicate per la prima volta tra il 1921 e il 1936 per la "Biblioteca Sansoniana Straniera", le traduzioni wagneriane di Guido Manacorda sono poi apparse in diverse edizioni (da ultimo, quelle del *Ring*, dall'editore Le Lettere, Firenze 1994-1996). Oggi può essere difficile reperire questi volumi, ma le traduzioni di Manacorda sono leggibili negli splendidi libretti di sala che il Teatro La Fenice di Venezia ha pubblicato, e mette a disposizione on line, in occasione della rappresentazione della tetralogia nibelungica, tra il 2006 e il 2011: <https://www.teatrolafenice.it/libretti>.