

L'Anello al dito del regista Intenzioni d'autore ed approcci interpretativi negli allestimenti della *Götterdämmerung**

Carlida Steffan

ISSM "Vecchi-Tonelli" – Modena
carlida.steffan@gmail.com

§ Il teatro musicale è un prodotto multimediale particolarmente complesso, la cui componente visiva è considerata ormai da decenni una forma d'arte performativa autonoma, determinata da mutamenti culturali globali ed influenzata dalle sensibilità antropologiche dei diversi ambienti. Questo processo ha investito l'intero repertorio del teatro musicale, ma è particolarmente evidente per Wagner e soprattutto per la Tetralogia. Riproposta sulle scene da oltre centotrent'anni, essa ha gradualmente perso la propria funzione museale per diventare *opera in progress*, in continuo dialogo con il proprio tempo. Partendo dal primo ciclo completo realizzato a Bayreuth nel 1876, l'articolo segue le note tappe storiche della ricezione wagneriana realizzata attraverso gli allestimenti scenici, avvalendosi laddove possibile delle registrazioni video e concentrando le osservazioni sulla terza giornata (*Götterdämmerung*).

L'immaginario mitologico nordico ideato da Wagner è diventato una miniera per interpretazioni assai diverse, che l'articolo tenta di ordinare secondo una griglia tassonomica.

§ The musical theatre is a particularly complex multimedia product. Its visual component is nowadays considered as a performing art in its own right, one that is both conditioned by global cultural changes and influenced by local anthropological sensibilities. This process has affected the entire musical theatre *repertoire*, but it is particularly evident for Wagner, above all in the *Ring*. Performed on stages for over one hundred years, this work has progressively lost its museum-like function to become an *opera in progress*, in a continuous dialogue with its own time. Starting with the first complete cycle realized in Bayreuth in 1876, the article follows the well-known historical steps of Wagnerian reception through the staging, making use where possible of video recordings and concentrating on examples drawn from *Götterdämmerung*. The Nordic mythological imagery created by Wagner has become a source for different interpretations, that this study tries to order in a taxonomic grid.

Kinder! macht Neues! (Ragazzi! Fate cose nuove!)
(Wagner a Liszt, 8 settembre 1852)

Uno e centomila

Riprese e nuovi allestimenti dell'*Anello del Nibelungo*, uno dei rari cicli composti e realizzati nel corso della storia del teatro musicale occidentale, si rincorrono negli ultimi anni sui teatri di mezzo mondo, complici il prestigio del compositore tedesco, la disponibilità di nuove risorse tecnologiche per il palcoscenico, e, non da ultimo, una straordinaria attenzione mediatica, non consueta per il teatro musicale.¹ L'interesse – è facile constatarlo – si concentra principalmente sulla messa in scena, considerata ormai da decenni una forma d'arte performativa autonoma. Indubbiamente legato alla centralità che l'aspetto visivo ha assunto nel nostro contemporaneo (solo pochi decenni fa, fosse letteratura critica o divulgativa, si puntava l'attenzione soprattutto sulle interpretazioni musicali), tale fenomeno è anche conseguenza inevitabile della 'storicizzazione' del repertorio avviatasi all'inizio del ventesimo secolo, e della distillazione sui cartelloni teatrali di una selezione di titoli (straordinariamente esigua rispetto a quanto composto nell'arco di quattro secoli di storia) che hanno assunto il ruolo di classici della tradizione operistica occidentale. È così cambiata la concezione della rappresentazione, portando a percepire apparato scenico e regia come oggetti storicamente mutevoli. E come tali, dunque, in grado di prendere vita autonoma rispetto all'immaginazione visiva dettata dal compositore, e investiti – proprio in rapporto alla sclerotizzazione del repertorio – del compito importantissimo di mediazione, di ponte tra il passato e il presente.²

* La stesura di questo saggio nasce a margine della *Götterdämmerung* realizzata al Teatro La Fenice di Venezia nel giugno 2009: la maggior parte delle mie osservazioni convergono pertanto sull'ultima giornata della Tetralogia. Sono grata a Michele Girardi per la stimolante discussione e i numerosi suggerimenti che hanno accompagnato la messa in forma di questo contributo. A Luca Zoppelli un grazie per l'insostituibile ruolo di interlocutore.

¹ Grande eco, ad esempio, per l'allestimento californiano ideato da Achim Freier, prodotto nel 2009 - 2010 («big investment», di 32 milioni di dollari, «with big expectation», scrisse il «Los Angeles Times», 20 marzo 2010). Negli States è iniziata una vera e propria gara tra i teatri per la produzione del *Ring*: oltre all'allestimento californiano è nei cartelloni del Metropolitan ed ancora a San Francisco (coproduzione Washington National Opera, nelle mani di Francesca Zambelli). In Italia l'attenzione mediatica si è concentrata a Firenze per la coproduzione con Valencia della Tetralogia (2006-2009) realizzata dalla compagnia catalana La Fura dels Baus, sotto la regia di Carlus Padrissa. Il teatro alla Scala di Milano ha affidato l'allestimento dell'*Anello* (2010-2013) al regista belga Guy Cassier; ad ottobre 2011, con la messa in scena della *Götterdämmerung*, anche il teatro Petruzzelli di Bari vanterà una sua Tetralogia: messa in scena firmata da Walter Pagliaro. Nella capitale francese, dove una Tetralogia completa mancava dal 1957, il *Ring* dell'Opéra de Paris, ideato da Günter Krämer, si è concluso nel giugno 2011: materiale audio e video disponibile su <<http://lering.operadeparis.fr/>>.

² Negli ultimi decenni la riflessione si è fatta densa a riguardo; sia in rapporto alla proliferazione delle 'visioni del mondo' (*Weltanschauungen*), sia per la moltiplicazione frenetica delle modalità performative e dei mezzi impiegate per realizzarle. Il 'testo spettacolare', poi, ha assunto quasi un valore autonomo rispetto al 'testo drammatico' dell'opera; in esso l'opera «dà voce alle forze storiche in cui è irretita» – per usare l'espressione di Herbert Lindenberger (HUTCHEON 2008, p. 80) – e a loro volta esse vengono percepite dallo spettatore sulla base del suo orizzonte storico.

Proviamo a porlo a confronto con il teatro di parola: qui il processo di moltiplicazione del testo scenico viene condotto con ritmi più disinvolti nel corso del Novecento (MANCINI 1986; *Civiltà Teatrale nel xx secolo* 1988; MANGO 2003, SQUARZINA 2005³). Il teatro musicale presenta una maggior complessità, dal momento che le potenzialità espressive ed interpretative dell'aspetto scenico convivono con lo statuto del testo musicale fissato in maniera normativa attraverso la partitura, grazie anche al processo di riqualificazione filologica. Ne deriva un prodotto multimediale, dove tempo e movimento/spazio temporale sono dettati dalla musica (e come tali non alterabili), mentre la componente visiva segue modalità autonome, determinate dalle mutevoli condizioni culturali e delle differenti sensibilità antropologiche (ZOPPELLI 2010).

Tutta l'arte della messa in scena operistica è stata coinvolta in questo processo (LEVIN 2007); ma, storicamente, il ruolo guida nella sua maturazione è spettato ai drammi di Wagner, e in particolare alla Tetralogia, per la particolarissima struttura e la complessità del messaggio storico-politico-utopistico che vi è contenuto, per la presenza di un immaginario mitologico 'altro' e, non da ultimo, per aver visto la sua prima realizzazione completa a Bayreuth sotto le mani del compositore (MAYER 1981, CARNEGIE 2006).

Mitologia nordica

La prima Tetralogia completa va in scena nel 1876; Wagner cura con attenzione maniacale la produzione inaugurale del suo teatro, tenacemente voluto per disporre di uno spazio congeniale alla nuova concezione drammatica. La quale, basata sulla sinergia della *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte come compendio di tutte le arti), affermava che il teatro più di ogni altra arte adempie ad una funzione di rigenerazione della società e come tale è punto di convergenza di tutti i fattori che compongono la vita dell'uomo. Di qui, come ben si sa, il passaggio al teatro come totalità d'esperienze; nelle mani di Wagner-compositore converge l'ideazione dell'allestimento scenico, inaugurando una responsabilità autoriale che non apparteneva ancora alla prassi corrente del melodramma (ma neppure del teatro di parola)⁴ e che solo con la produzione più tarda di Verdi (anticipata nella *Disposizione scenica per l'opera «Aida», s.a. [1873]*) avrebbe trovato pari consapevolezza (VIALE FERRERO 1996, JESURUM 2003, GUCCINI 2004, GUCCINI 2010). In tal senso, l'aspetto visivo non assolve la funzione d'illustrazione autonoma e passiva del

³ Questo corposo volume si chiude con uno smilzo capitoletto *Da Otello a Otello. Un epilogo*, dove è messa a confronto la lettura scenica di Stanislavskij e di Necrosius (pp. 519-27).

⁴ MAROTTI 1986 sottolinea come il «sogno mitico della *Gesamtkunstwerk*» wagneriana abbia fatto in qualche modo da deterrente al passaggio da teatro inteso come arte sociale (e dunque in ritardo rispetto alle «espressioni più individuali dell'arte») ad un teatro come totalità d'esperienze, dove «fattori auditivi e fattori visibili» sono per la prima volta nella storia del teatro musicale (e non) sullo stesso piano (p. 38). Su Wagner e «the modern opera stage director» si veda ASHMAN 2008.

dramma, ma ne è parte integrante e come tale contribuisce al significato del testo. Wagner lavora, con i suoi collaboratori, a fissare l'immaginario scenico del ciclo (si veda il disegno di Joseph Hoffmann, nonché costumi e macchina teatrale alle figg. 1-4); ma senza esserne convinto fino in fondo. Avverte che i mezzi tecnici a sua disposizione non permettono di realizzare a pieno la nuova concezione drammatica e rimane estremamente deluso del risultato ottenuto.⁵ Wagner aveva espresso già nell'agosto 1856, in una lettera ad August Röckel, la consapevolezza del divario tra l'*intuizione* drammaturgica e la possibilità di renderla comprensibile ai suoi contemporanei.⁶ Potremmo aggiungere che era consapevole della discrasia tra quello che voleva realizzare e i mezzi tecnico-scenografici, le modalità gestuali sulle quali poteva e doveva confidare.

Nonostante questa consapevolezza da parte del compositore – le proporzioni europee dell'infatuazione wagneriana, la conseguente adesione più o meno dichiarata alla concezione dell'Opera dell'Avvenire, la molteplicità del dibattito – il complesso multimediale ideato da Wagner (con tutte le sue potenzialità 'indovinate' e non realizzate a pieno), viene fissato a Bayreuth in tutti i suoi dettagli ed in maniera normativa, per i successivi festival con rappresentazione del *Ring* (BAKER 1998; TREADWELL 2003, pp. 3-4). La gestione è nelle mani della moglie Cosima, la quale fa in modo che i capolavori del marito vengano riproposti senza alcuna variazione. Ancora vent'anni dopo, apprestandosi a rimetter in scena il ciclo (fig. 5), Frau Cosima si guarda bene dall'accogliere le proposte del grande teorico teatrale ginevrino Adolphe Appia,⁷ che avvertiva una grave scollatura tra la concezione drammatica proposta dagli scritti di Wagner e ciò che alla fin fine si continuava a vedere sul palcoscenico.

Prendendo le distanze dalle ingenuità naturalistiche a suo avviso perpetrate sul palcoscenico di Bayreuth, Appia scriveva:

⁵ La concezione teatrale di Wagner – utopica e catartica – venne 'compromessa' dalla necessità di tradurla entro lo spazio 'mondano' della finzione scenica (per quanto particolare e riformattata come era la nuova sala di Bayreuth), che impiegava un impianto naturalistico (MOROTTI 1986, p. 38).

⁶ Una consapevolezza che aveva saputo cogliere già George Bernard Shaw (*The Perfecte Wagnerite*; la prima edizione è del 1898), dove ritaglia dal carteggio wagneriano il seguente passaggio: «"How", he wrote to Roedel on the 23rd. August 1856, "can an artist expect that what he has felt intuitively should be perfectly realized by others, seeing that he himself feels in the presence of his work, if it is true Art, that he is confronted by a riddle, about which he, too, might have illusions, just as another might?"» (p. 99). Cfr. l'edizione italiana SHAW 1981, pp. 109-110.

⁷ Nel settembre 1902, in una lettera di risposta al ginevrino, la signora Wagner considera l'importanza di un 'occhio esterno' che valuti «tutti i settori dell'attività didattico-musicale, come la regia, la recitazione, la gestualità, la scenografia, i costumi», così da dimostrare se ci sono «contraddizioni» nella messa in scena di Bayreuth. Tuttavia non ritiene che Appia sia il critico ideale. Il pubblico di Bayreuth è descritto come «un gruppo crescente di persone che sanno esattamente cosa vogliono e che conoscono la differenza fra *queste* rappresentazioni e quelle degli altri teatri» (quest'ultime vengono considerate come «vaghi esperimenti»). Da ultimo Cosima respinge con forza l'accusa che nel tempio wagneriano gli spettacoli siano sfarzosi, dal momento che è proprio per «raggiungere la semplicità di effetti» che si impiegano «mezzi molto vasti» (WAGNER 1982, p. 634-635).

conosciamo tutti assai bene la scena in cui Brünnhilde, al suo risveglio, saluta il sole, all'ultimo atto di *Sigfrido*, con gesti che sembrano provenire dagli esercizi di ginnastica svedese, mentre segue, più o meno bene, gli arpeggi dell'arpa. [...] Sorridiamo del placido cavallo che un corista, simile a un carrettiere privo di bontà verso gli animali, tiene per la briglia a Brünnhilde, che intanto canta il lamento finale nel *Crepuscolo degli Dei*. Ridiemo forte quando l'aiuta a portare fino al rogo il pacifico corsiero che cammina come un cavallo ben nutrito verso la mangiatoia piena di fieno. Abbiamo ancora dinnanzi agli occhi il quadro in cui le figlie del Reno vengono issate e buttate giù, salgono e scendono con bruschi scossoni dietro un velo di garza, e ci fanno venire in mente le visioni di sirene scorte nel Museo dell'Eden (APPPIA 1983³, p. 25).⁸

Appia aveva avviato una lungimirante riflessione (APPPIA 1895)⁹ partendo dalla constatazione che «la musica non si limita a dare al dramma l'elemento espressivo, ma ne fissa anche perentoriamente la durata», e che anzi «dal punto di vista della rappresentazione la musica è il *Tempo*» (APPPIA 1983³, pp. 63-64). Nel corposo volume *Die Musik und die Inszenierung*¹⁰ aveva poi inserito una serie di bozzetti scenici per il ciclo wagneriano (non quelli per *Götterdämmerung*, di cui non resta traccia), che mettevano in evidenza una ricerca di soluzioni spaziali e drammaturgiche estranee al naturalismo, con spazi ed oggetti visti in funzione del personaggio e con la luce utilizzata in funzione 'analogica' rispetto alla situazione musicale. Lucidissima – ed estremamente attuale – era infatti la sua presa di coscienza sulla funzione comunicativa della scena (*La mise en scène du drame wagnérien*): «quando si parla di rappresentazione, si presuppone un pubblico. La rappresentazione di un dramma non ha altro scopo che di convincere quel pubblico della realtà della vita che anima quel dramma». Appia palesa, tra l'altro, un'ammirevole consapevolezza antropologica dello statuto dello spettacolo: «chiunque voglia trascinare altri alla convinzione – scrive – si lascerà guidare da tutti gli indizi che potrà trovare relativamente alle capacità delle persone a cui si rivolge» (APPPIA 1983³, p. 65). Le sue pagine, dunque, pongono le basi della distinzione tra componenti strutturali e accidentali dell'opera d'arte wagneriana: il testo e la musica restano intoccabili, ma allontanandosi dall'originario naturalismo scenico il regista può riuscire a comunicare al pubblico contemporaneo il pensiero ideale che Wagner ha tradotto con i mezzi espressivi che aveva allora a disposizione. La fedeltà all'intenzione del compositore obbliga paradossalmente ad aggiornare il *medium* visivo;¹¹ da parte di Appia un vero e proprio impegno a realizzare le potenzialità utopiche della drammaturgia wagneriana, senza passare attraverso i compromessi della realizzazione scenica naturalistica (che continuava nella maggior parte dei teatri operistici). Il prezzo da

⁸ Così scriveva Adolphe Appia in *Devons-nous (ou pourrions nous?) réaliser l'idéal de Wagner?*, manoscritto inedito, non datato, proprietà della Fondazione Appia, Bern.

⁹ Si tratta della prima edizione, in traduzione tedesca, di *La musique et la mise en scène* del 1896, pubblicata in lingua originale in APPPIA 1963.

¹⁰ APPPIA 1899. Traduzione italiana in APPPIA 1983³, pp. 99-157.

¹¹ Sul concetto (complesso e sfaccettato) di multimedialità si rimanda alle pagine di COOK 2004².

pagare per questa volontà di innalzare «l'artificio dell'invenzione scenica a livello di fatto ideale» (MAROTTI 1988, p. 39) ed evitare ogni compromesso è stata la rinuncia al successo: ci rimangono le sue straordinarie pagine, i suoi bozzetti, le sue riflessioni, ma Appia non riuscì a vedere allestito il suo *Ring*.¹²

Astratto e simbolico

Effettivi cambiamenti sulla scena – ovvero testi spettacolari che si distanziano attraverso tempo e luogo dai testi drammatici prestabiliti (HUTCHEON, p. 80) – si vedono solo con l'arrivo di Wieland Wagner, nipote di Richard, sulle scene del festival. A partire dal 1951, il *Neu-Bayreuth* diventa il tempio della modernità scenica: le opere wagneriane si liberano dello statuto di monumenti storici e assumono una vitalità completamente nuova. Si trattava poi, per mezzo di un rifiuto dell'immaginario storicamente consolidato, di tagliare il legame privilegiato che s'era stabilito fra l'opera di Wagner e il nazionalsocialismo, ritornando a ciò ch'essa originariamente aveva di «universalmente umano». Vengono eliminati la scena descrittiva e i costumi che a metà Ottocento servivano a creare l'immaginario della mitologia nordica di cui si era servito Wagner (col preciso intento di tentare un'ambientazione atemporale rispetto all'immaginario borghese che monopolizzava il teatro operistico); si pone l'accento sui caratteri simbolici e, attraverso l'essenzialità del quadro visivo, l'attenzione si concentra sull'interiorità dei personaggi, grazie – come aveva suggerito lo stesso Appia – alle potenzialità espressive dei giochi di luci. La messa in scena si colloca così fuori dello spazio e del tempo, avulsa da un preciso contesto storico-sociale; si serve di una gestualità statuaria, intesa come archetipo dei comportamenti umani. Wieland difende in più occasioni questa nuova immagine della messa in scena wagneriana, sottolineando l'attualità delle «idee dell'opera» che rimangono «valide in tutte le epoche perché eternamente umane», laddove «le indicazioni sceniche e registiche di Wagner» erano valide «esclusivamente per il teatro del diciannovesimo secolo» (CHEYREZY 1998).

Tra il 1951 e il 1958 Wieland realizza un primo ciclo della Tetralogia: nella *Götterdämmerung* il palazzo dei Ghibicunghi si presenta a forme geometriche, come scatole verticali che ricordano le soluzioni descritte dagli scenari di Appia. Niente tronchi per il rogo a fine dell'atto terzo: la deflagrazione del Walhall viene resa solamente con effetti di luce. Con questo impianto quasi da tragedia greca Wieland si sbarazzava dei canoni visivi della pittura romantica che avevano impregnato il *Ring* del 1876 e le sue numerose riprese, ma allontanava in maniera emblematica il medesimo immaginario di cui si era nutrita l'ideologia nazista per rappresentare il *Volk* teutonico. A metà degli anni Sessanta, nella messa in scena di un secondo ciclo, si avverte un diverso impianto. Wieland riflette sulla psicoanalisi, tema molto sentito in quegli

¹² Solo a Basilea, sotto la bacchetta di Oskar Waelterlin, riuscì a realizzare *Das Rheingold* e *Die Walküre*, nel 1924-25.

stessi anni, nei quali la mitologia viene concepita come una sorta di preconsapevolezza della psiche.¹³ L'economia dei mezzi espressivi cambia leggermente e lo spazio spoglio viene riempito con forme plastiche e colorate, in parte vicine alla lezione dello scultore cubista Jacques Lipchitz ed ancor più di Henry Moore, che aveva collaborato per le scene di *Tristan und Isolde*. (Il confronto tra le figg. 6 e 7 mette ben in evidenza come cambia l'impianto scenico tra il 1957 e il 1965).¹⁴ Wieland dovette far fronte per diverse estati alla contestazione di fruitori conservatori e nostalgici, ma alla fine degli Anni Sessanta il minimalismo della scena di stampo pseudoarcheologico, la luce impiegata a centrare la sensazione di fuori-dal-tempo, di 'eternità' (importante l'assenza di *spotlights*), orientarono in altro modo la percezione degli spettatori.¹⁵ Carl Dahlhaus appare indeciso nel prendere posizione riguardo alla lezione di Wieland. Sottolinea l'impasse tra l'impossibilità di «restaurare» (mantenere la lezione che appartiene ad «un passato irrevocabile») e, come dire, approvare in pieno la presa di posizione di Wieland che ha fatto «piazza pulita dell'idea che la regia teatrale di un dramma musicale sia tutta già composta e predisposta nella partitura». L'osservazione è importante: se l'idea dell'«opera d'arte totale» comprende l'iterazione di un dato stile teatrale come parte integrante ed imprescindibile dell'opera (e dunque non solo di una accidentale performance) l'atteggiamento di Wieland potrebbe apparire 'aggressivo'. Tuttavia, pur convenendo che Wagner ha intenzionalmente 'composto' in partitura anche la rappresentazione scenica (determinati movimenti e quant'altro), questi non possono assumere lo stesso 'grado testuale' che spetta a libretto e musica che «hanno carattere d'opera d'arte compiuta e perfetta». Argomentato che conglobare la messa in scena, sia pur nell'idea di «opera d'arte totale» come «componente dell'*opus artistico* è esteticamente fragile», resta da chiedersi, continua Dahlhaus, se più in generale la ricezione musicale

¹³ Sulle colonne del «Times» (6 agosto 1965), ad esempio, si legge «*Opera. A Freudian Ring*. [...] He had recast the *Ring* in the latter-day terms of Jung and Freud. "I wanted to show how many archetypic, primordial, age-old and yet permanently renewing elements of mankind are contained in my grandfather's Tetralogy," says Wieland, "and secondly, to prove it is a crime story and killer of the first order-blood, murder and sex, with more surprise and suspense than a James Bond thriller." Killer & Astronaut. In Wieland's revised version, he visualized Alberich and Wotan as archetypes of "wheeler-dealer politicians," the heroes Siegfried and Siegmund as self-sacrificing astronauts, the Rhinemaidens as the bosses' sexy secretaries, Wotan's wife Fricka as everybody's nagging mother-in-law, Fafner and Fasolt as Murder Inc.'s cold blooded killers, Brünnhilde as a man's best pal, the temptress Gutrunne as a call girl».

¹⁴ Per l'allestimento del 1965 si rimanda inoltre al frammento di documentario *Wieland Wagner probt den Ring 1965 – Die Götterdämmerung* (disponibile su <<http://www.youtube.com/watch?v=A441ST5iCVA>>) dove, oltre a Karl Böhm che dirige le prove al pianoforte, si mostra uno spezzone delle prove di scena: Norne a seno nudo e braccia aperte per reggere le pesanti corde del destino.

¹⁵ Lo si intravede nella recensione sul «Sunday Times» di Ernst Newman, presente ad una performance a Bayreuth nel 1951, diretta da Karajan: «The general handling of the action, in combination with the impression of timelessness and spacelessness created by the dim lighting at Bayreuth, did away with the necessity of much of the woeful stuff that currently passes for acting in the Wagner operas. Most of what is required in the way of tracking out subtle psychological nuances is done by the music. [...] the production showed that the greatest actor in these Wagnerian dramas is the orchestra» (SKELTON 1976², p. 161).

è soggetta ad inevitabili mutazioni storiche che possono «restringere o sanare la spaccatura prodottasi tra musica e mess'in scena». Queste mutazioni avvertite nell'ambito della ricezione hanno ricadute inevitabili sulla percezione musicale; lo stesso musicologo tedesco mette in relazione le immagini oleografiche delle scene di inizio secolo con la percezione didascalica dell'impianto leitmotivico («come fossero immaginette allegoriche»), laddove riconosce l'attitudine ad un ascolto «più astratto» che si è delineata a partire dalla metà del secolo ventesimo. Una modalità d'ascolto che punta ad una formalizzazione autonoma dell'oggetto musicale e beneficia di un allestimento che trascura molti «fattori gestuali e scenici che il compositore aveva 'composto' nella partitura» (DAHLHAUS 1984, p. 181).¹⁶

Socialismo utopico

Riprendendo il filo della storia: fuori di Bayreuth tra il 1950 e il 1975 la mappa della messa in scena del *Ring* è varia e diverse le tendenze che comprendono tanto spettacoli di impianto naturalistico, quanto spettacoli con soluzioni più innovative e di impianto mitico-astratto (LITTLEJOHN 1992, p. 211). All'altezza degli anni Settanta la psicoanalisi lascia il passo ad una lettura 'politica' della saga wagneriana. Plurimi fattori, in primo luogo il clima intellettuale post-1968, determinano il variare dell'asse interpretativo. Nel 1968 decolla la nuova edizione degli *Opera omnia* e si avverte un *Neue Kurs* nella stessa letteratura wagneriana, grazie alla quale viene superato un culto estetico troppo disinvoltato a favore di un riesame dell'opera e di un'ermeneutica storicamente rispettosa dell'intenzioni del compositore. Anche la massiccia diffusione editoriale nel Vecchio Continente del *Versuch* di Adorno – scritto nel 1938, in esilio e letto allora da pochi amici (ADORNO 1952) – avrà da parte sua contribuito a decantare nuovi testi spettacolari. Un segnale forte arriva da Lipsia, con il *Ring* di Joachim Herz, che si presenta come allegoria delle problematiche sociali del diciannovesimo secolo: nella *Götterdämmerung*, afferma il regista tedesco, si mette in scena la distruzione del mondo tanto di Wotan quanto di Alberich. È l'intenzione rivoluzionaria dello stesso Wagner, convinto della necessità di porre fine ad ogni tipo di struttura politica basata sulla coercizione, sulla schiavitù e sull'esclusione dell'amore. Sulla scena Herz si esprime con realismo teatrale: gli dei vestono i panni dei *prominente Leute* degli anni gugliemini; Wotan compare sulla scena al momento della marcia funebre di Siegfried e la percorre sotto una fila di alte colonne sormontate dall'aquila imperiale, a rendere esplicita la perdita definitiva di speranza per il mondo

¹⁶ Per altro verso proprio il cambiamento scenico realizzato da Wieland potrebbe aver stimolato nuovi approcci alla concezione del dramma wagneriano, segnatamente in Dahlhaus. Una particolare messa in scena può dunque diventare un *medium* ermeneutico assai stimolante. Ovviamente, all'inizio degli anni Settanta mancano ancora i mezzi di supporto multimediale oggi largamente diffusi e dei quali – inevitabilmente – negli ultimi decenni ci si avvale forse anche senza rendersene conto nel lavoro di analisi drammaturgica. Lo dimostra, ad esempio, ABBATE 2001.

degli dei (fig. 8); dopo la scena finale e il crollo del Walhall una folla di uomini e donne vestiti con abiti da lavoro ottocenteschi riempie il palcoscenico.

La nuova parola d'ordine della regia è ri-politicizzare il testo e muove in senso decisamente opposto rispetto alla stagione di Wieland Wagner. Il regista interpreta il testo drammatico e ne fa un testo spettacolare che chiede allo spettatore di conoscere l'opera come forma d'arte, ma anche di conoscere Wagner, il suo periodo storico e la sua riflessione politica. L'influenza di quest'ultima – nutrita alla scuola di Rousseau, di Feuerbach e del socialismo utopico di Proudhon e Bakunin – si fa sentire, già dal 1848, sulla messa a punto della complessa saga mitica. Ed è quanto intende svelare a Bayreuth il regista francese Patrice Chéreau nell'anno del centenario del primo allestimento del *Ring* (1976): la straordinaria qualità di dettaglio del lavoro teatrale non impedì di gridare allo scandalo; ma l'indignazione rientrò già dall'anno seguente, mentre il diluvio di discussioni critiche, giornalistiche e di pubblico che ne seguirono l'hanno trasformata in un *cult* della messa in scena wagneriana, ponendola a tappa ineludibile nella storia dello spettacolo novecentesco (*Theaterarbeit an Wagners Ring* 1978; NATTIEZ 1983).¹⁷ La messa in scena del francese certo svelava le intenzioni, il pensiero del compositore ma soprattutto riponeva l'opera nella storia della sua produzione e ancor più della sua ricezione, che passa attraverso le pagine di Georg Bernard Shaw e Thomas Mann. Per questo gli dei e gli eroi sono trasformati in uomini violenti, figli di una società violenta che forse lo stesso Wagner avrebbe stentato a riconoscere (HUTCHEON 2008, p. 80).

Giunto all'ultima giornata del ciclo, alla *Götterdämmerung*, Chéreau mette in forte evidenza la perdita di tutti valori in cui è precipitato il mondo retto dalla vuota legge degli dei e minato dalla maledizione dell'avidità, e sottolinea il senso del passaggio del tempo, del disfacimento (la sua Tetralogia sembra prendere avvio in un momento di passaggio fra *ancien régime* e capitalismo – più o meno a fine Settecento – e concludersi nel primo Novecento, all'epoca delle grandi tragedie storiche). Le Norne sono ridotte a vecchie canute, nelle mani delle quali è inevitabile che si spezzi il destino del mondo; le figlie del Reno, visibilmente invecchiate, hanno perso l'*allure* seduttiva. Persino la centrale idroelettrica del Reno, in piena attività produttiva ai tempi del *Rheingold*, ha sospeso i lavori: si presenta all'asciutto, inanimata, senza una goccia d'acqua (figg. 9-10).

L'immaginario scenico ideato dal regista francese si fa nuovo rispetto alla partitura wagneriana; il fine è di comunicare in maniera efficace allo spettatore il pensiero 'forte' del compositore, che le convenienze teatrali di metà Ottocento imponevano di celare sotto tutt'altro immaginario.¹⁸ Se Wagner

¹⁷ L'allestimento, filmato nella ripresa del 1979, è visibile su DVD Philips 070 404-9.

¹⁸ Operazione che si è verificata con molta disinvoltura per altri testi operistici. Ad esempio, *Traviata* (Venezia, 1853) che Verdi avrebbe voluto con costumi parigini coevi e che finì ingabbiata in attrezzeria ed abiti che avrebbero calzato ai personaggi dei *Promessi Sposi*. Si dovette attendere i primi decenni del Novecento per ritrovare la volontà dell'autore e rimettere Violetta in crinolina e ricci *à la mode* di metà Ottocento.

nasconde dietro la complessa architettura mitologica della Tetralogia le sue convinzioni politiche – la condanna della società capitalistica e la fede nel socialismo utopico – la messa in scena, a cent'anni di distanza dalla prima rappresentazione, ne svela il progetto e l'intento, grazie ad altri mezzi di espressione visuale e gestuale. Che sfruttano a loro volta una catena di possibili, altre implicazioni semantiche, come per la rupe su cui Brünnhilde è stata addormentata da Wotan, dove l'apparato scenico costruito da Richard Peduzzi è ispirato a *Die Toteninsel (L'isola dei morti)* di Arnold Böcklin. L'interpretazione di Chéreau sfrutta una pluralità di livelli associativi, che servono non solo a delucidare l'intenzione poetica del compositore, ma anche ad accendere la partecipazione empatica dello spettatore. Lo suggeriscono i due momenti 'forti' dell'ultimo atto della *Götterdämmerung*: la Marcia Funebre di Siegfried (niente azione, ma una presenza silenziosa di 'popolo', come se ci si trovasse di fronte ad un compianto – un modello che ha fatto scuola per gli allestimenti successivi) e la complessa ed inquietante scena finale, laddove la massa corale si raccoglie sul palcoscenico e dopo aver guardato il fuoco catartico, si gira lentamente verso gli spettatori per partecipare loro la domanda: che succede poi? La scena attiva dunque l'emozione dello spettatore, avvalendosi del suo immaginario culturale collettivo (fig. 11): il 'popolo' è disposto in un *tableau vivant* che ricorda il celebre dipinto di Pellizza da Volpedo, *Il quarto Stato* (a cui, nello stesso anno, anche Bernardo Bertolucci ricorre per la pellicola *Novecento*).¹⁹

Nel 1991 al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, il regista e scenografo tedesco Herbert Wernicke – una carriera all'insegna della sperimentazione teatrale – sceglie anch'esso di tradurre il testo spettacolare attraverso un altro passaggio significativo nella storia della ricezione wagneriana. Il registro stilistico della performance è «autoreferenziale ed ironico», con filmati in bianco e nero che mostrano altre messe in scena dell'*Anello*. Ma l'ambientazione è rivolta al ventesimo secolo, agli anni post-bellici della Germania, segnati da un fermento politico e sociale, rappresentato dai Volsunghi e bloccato dall'ascesa del nazionalsocialismo. Il testo spettacolare ideato da Wernicke traduce non solo le intenzioni della partitura scenica di Wagner, le sue potenzialità, ma cerca allo stesso tempo di mostrare il modo in cui «il nazismo si era appropriato di Wagner e della sua musica per le proprie finalità». Si è discusso di questo allestimento (di cui purtroppo non ci sono supporti multimediali), balzato, dopo Bruxelles, sulle scene di Francoforte²⁰ – teatro che aveva visto già la (ri)lettura di Ruth Berghaus (1985-87): Wernicke ha guidato il pubblico all'interpretazione del suo *Anello* attraverso una serie di

¹⁹ A quanto scrive STEINBERG 2010, la riflessione sulla *storia* inaugurata dalla lettura di Chéreau ha orientato anche Guy Cassiers per il *Ring* scaligero, giunto alla prima giornata: *Die Walküre* ha inaugurato la stagione 2010-11.

²⁰ Oper Frankfurt ha messo in cantiere un altro nuovo *Ring* (regia di Vera Nemirova) che sarà concluso nel 2012; due cicli sono già annunciati per il giugno 2012 (<<http://www.oper-frankfurt.de/en/page19.cfm?news=53>>).

paratesti e di materiali iconografici (forniti in un voluminoso cofanetto), senza i quali sarebbe difficile comprendere il «sovraccarico semantico» (GIANI 2008, p. 89) generato dal regista.

Oltre oceano

All'esplosione europea del teatro di regia corrisponde, oltreoceano, una reazione contraria, che punta addirittura a riannodarsi all'immaginario pre-*Neu-Bayreuth*. Nel quadriennio 1986-1990, al Metropolitan di New York, l'austriaco Otto Schenk, classe 1930, opta per una lezione in cui l'immaginario mitologico, la spazializzazione scenica e la gestualità si avvalgono ancora in pieno della tradizione melodrammatica, e addirittura di fonti ottocentesche (fig. 12).²¹ L'allestimento s'ispira alla lezione scenica realizzata a Bayreuth cent'anni prima ed è segnato da un impianto naturalistico, in adesione pressoché totale con le indicazioni della partitura. Nella scena finale, la più complessa per realizzazione scenica di tutta la Tetralogia, dopo il monologo di Brünnhilde e l'eco del suo grido di battaglia l'azione descritta dalla sola orchestra è riassunta in due lunghe didascalie, intervallate solamente dal grido di Hagen «Zurück vom Ring!» («Giù le mani dall'anello!») rivolto alle figlie del Reno. L'azione è così scandita: rogo purificatore di Brünnhilde; esondazione del Reno che spegne il rogo e permette alle figlie di recuperare l'anello («uomini e donne» assistono allo spettacolo); Hagen che sprofonda nel Reno; crollo dell'atrio della reggia; ed infine il «bagliore igneo che cresce su verso il cielo», fino a lambire la sala «dove gli dei e gli eroi siedono in assemblea». Impresa registica davvero non facile, ma per ottenere il miglior risultato di sincronizzazione audio-visiva Gunther Schneider-Siemssen, che firma le scene, mette in cantiere tutta la tecnologia disponibile in un grande teatro moderno, con risultati eccellenti.

Il rispetto delle didascalie e dell'immaginario indicato da Wagner rivendica la volontà di ritornare alla tradizione, prendendo le distanze dagli sviluppi novecenteschi del teatro di regia europeo. L'immaginario visivo che fa da sfondo a questa produzione del Metropolitan si adegua per altro alla sensibilità artistica del *New Romanticism*, corrente estetica di moda nell'America di quegli anni: il *medium* visivo si adatta alla sensibilità estetica del pubblico, rivendicando la necessità di un adeguamento antropologico che, in questo caso, marca le differenze tra nuovo e vecchio continente. L'allestimento è rimasto in cartellone a New York per oltre vent'anni; il 9 maggio 2009 il *Walhall* di Otto Schenk ha bruciato per l'ultima volta. Il Met ha ritirato definitivamente questa produzione dai suoi cartelloni e ha iniziato la produzione di un nuovo ciclo – affidato al regista canadese Robert Lepage e la bacchetta, ben nota al pubblico della metropoli newyorkese, di James Levine

²¹ La produzione fu concepita anche in funzione di una ripresa video che si voleva esemplare: la videocassetta venne distribuita nel 1990 dalla Deutsche Grammophon. È ora disponibile in DVD 073 040-9.

(dal 1989 ha diretto per 21 volte il *Ring* di Schenk²²) – che si completerà nel 2012.²³

Catastrofi e tecnologia

Nel 1991 a Bayreuth la nuova messa in scena è affidata al berlinese Harry Kupfer, allievo di Walter Felsenstein (regista che sulla scia della lezione di Bertolt Brecht ha segnato la vita teatrale dell'ex DDR dirigendo per quasi trent'anni – 1947-1975 – la Komische Oper). Anche un altro allievo di Felsenstein, Götz Friedrich, aveva lavorato all'allestimento dell'intero ciclo; la prima versione è del 1975 per il Covent Garden londinese (fig. 13), con costumi e apparati scenici di Josef Svoboda (ispirati alla fantascienza che in quegli anni invadeva grande e piccolo schermo). Friedrich parte dalla considerazione che Wagner si serva del mito come espressione della sua estraneità artistica al realismo del secolo diciannovesimo, e pertanto non fa nulla per nascondere gli artifici della messa in scena teatrale («The world: the theatre. The stage: a world» parole del regista): l'opera termina semplicemente lasciando il palcoscenico vuoto. Quasi dieci anni dopo, nel 1984, Friedrich propone un nuovo allestimento alla Deutsche Oper di Berlino (spettacolo ancora in cartellone)²⁴ carico di una tinta espressionista ed angosciosa, dove lo spazio scenico dominato da un lungo tunnel sotterraneo allude a un immaginario post guerra nucleare (*The Day After* era uscito nelle sale cinematografiche solo l'anno prima). La scena finale è la stessa che si vede ad apertura del *Ring* (figg. 14-15), rinforzando l'impostazione metanarrativa dell'intero ciclo, secondo la quale gli dei si ritrovano a mettere sul palcoscenico la loro saga, in un tempo già fuori della storia.

Per Harry Kupfer²⁵ il *Ring* è una sorta di parabola – poco importa che sia stata creata a metà Ottocento, dal momento che affronta problemi universali della storia dell'uomo. Per materializzare sul palco questa atemporalità, Kupfer sfrutta le tecniche più aggiornate della messa in scena contemporanea, sfiorando un immaginario fantascientifico e post-tecnologico che evidenzia la lettura in chiave 'ecologica' del dramma (lo si veda nel Prologo delle Nornie che sbrogliano il filo del tempo in mezzo ad una foresta di antenne, fig. 16). Non ci sono spazi chiusi, né volumi architettonici che permettano di definire l'ambientazione: grandi pannelli video sezionano i lati del palcoscenico,

²² Le due lezioni interpretative di Levine si presenteranno come una ghiotta occasione per 'misurare' le interferenze tra testo spettacolare e testo drammatico: nell'attuale panorama performativo il primo è sempre più incline a condizionare tempi e modalità performative proprie della lezione musicale (STEFFAN 2011) Non solo: potremmo ragionevolmente valutare come differenti rapporti interni tra visivo e musicale abbiano delle ricadute nelle condotte percettive dei fruitori e come queste a loro volta conducano ad una diversa costruzione del prodotto estetico.

²³ <<http://metoperafamily.org/metopera/broadcast/template.aspx?id=12480>>.

²⁴ La scrivente ha assistito alla ripresa nel febbraio 2007.

²⁵ Sul lavoro di Harry Kupfer si vedano LEWIN 1988; *Harry Kupfer. Musiktheater 1997*. Il suo *Ring* è stato pubblicato in DVD per l'etichetta Warner Classics 2564-62321-2; cfr. LEWIN 1991.

rendendosi efficaci per creare il fuoco della rupe o per alludere ad alti palazzi metropolitani come reggia dei Ghibicunghi (figg. 17-18); le acque del Reno sono realizzate con un raggio laser verde che interseca il vapore di ghiaccio secco, creando illusioni spettacolari (gli attori possono letteralmente scomparire sotto la superficie del piano visivo creato dal laser). Nella scena conclusiva, Kupfer fa sentire tutto il peso che la tecnologia dell'informazione ha portato sul mondo contemporaneo, mettendo in primo piano una folla di curiosi, avida di sensazioni, che contempla la disfatta del mondo degli dei attraverso gli schermi televisivi (d'altronde, all'inizio, le Norne intrecciavano il filo del destino a una foresta di antenne televisive). Un finale che lascia nell'inquietudine, per la presenza di due bambini che cercano una via d'uscita alla catastrofe e passano a fianco di Alberich (che non compare nella didascalia di Wagner, ma sembra qui suggerire la possibilità che tutta la storia riparta una seconda volta). È interessante notare come la complessa macchina scenica ideata dal compositore diventi un momento topico per suggerire al pubblico nuove decodifiche del messaggio e orientare le nostre ipotesi sul post-*Götterdämmerung*: cosa accadrà dopo?²⁶

Kupfer lavora, qualche anno più tardi, ad una nuova versione per la Staatsoper di Berlino, poi ripresa a Barcellona e filmata nel 2004.²⁷ Il campo visuale della *Götterdämmerung* è scandito da elementi luminosi (una griglia a segmenti intermittenti dalle molteplici funzioni simboliche), illusioni spaziali che 'sfondano' il palcoscenico, ma anche da oggetti scenici molto caratteristici: ancora antenne, ma anche griglie e metalli incrostati che rinviano in maniera ancora più esplicita ai problemi ecologici del nostro pianeta (figg. 19-20). Come afferma lo stesso regista, l'uomo porta dentro di sé la propensione a distruggere il mondo in cui vive; per questo emergono sulla scena alcuni elementi simbolici – primo fra tutti un frassino che nel corso del ciclo va mutando d'aspetto, avvizzendosi, fino a farsi simbolo della morte e dell'incendio del Walhall.²⁸ Estremo anche l'impiego degli effetti video, impiegati a denunciare ancora una volta l'eccessivo carico tecnologico del mondo attuale (un uso che si fa quasi fastidioso, ma eloquente, soprattutto nel momento in cui Siegfried arriva alla reggia dei Ghibicunghi). In apertura dell'atto terzo, poi, quando riappaiono le figlie del Reno, ritroviamo quello che è divenuto quasi un *topos* del codice visuale: niente acqua, sostituita con una griglia di metallo scrostata dalla quale escono le tre ex-fanciulle, ora avvizzite

²⁶ Torna in mente, en passant, l'interpretazione di Ernst Lert – allievo di Mahler e già collaboratore di Toscanini – che firmò la première fiorentina nel 1934 così annotata da Arnaldo Bonaventura: «crollato il regno dell'oro, il dominio delle forze basse, crollato il regno degli dei, ecco la luce nuova, il cristianesimo che su le rovine dell'antica innalza una civiltà nuova in virtù dell'amore e della forza redentiva. Interpretazione cattolica, ha tenuto a sottolineare Ernesto Lert» (MANFRIANI 2009, p. 286).

²⁷ DVD Opus Arte OA 0913 D.

²⁸ Il lettore ricorderà che Wotan, tagliando un frassino per costruirsi la sacra lancia con cui governare il mondo, ha fatto inaridire la foresta: simbolo della fine dello stato di natura, in cui l'uomo vive senza sovrastrutture sociali e senza violentare il proprio ambiente.

e spettralmente ingrigite. L'immaginario scenico differisce da quanto segnato in partitura, ma traduce il senso più profondo del dramma, diventando un *medium* all'onniscienza del compositore.

Nell'allestimento di Kupfer la tinta tecnologica e gli effetti video restano coordinati ad uno stile di regia di scuola prettamente teatrale; il più recente allestimento fiorentino/valenciano della *Götterdämmerung* (affidato alla compagnia catalana La Fura dels Baus, sotto la regia di Carlus Padrissa e direzione di Zubin Mehta)²⁹ ha invece dimostrato la straordinaria disposizione del dramma wagneriano a diventare uno spettacolo totalizzante, sia per il ritmo della recitazione, sia per le soluzioni sceniche (mezzi tecnologici di ultima generazione; grandi video con immagini generate al computer, oscillanti fra il naturalistico e l'astratto, che hanno riempito tutti i cambi di scena, con immagini a volo d'uccello utilizzate, ad esempio, per coprire lo spostamento di Siegfried dalla rupe alla reggia di Gunther). E poi immagini da fumetto su scala gigante per costruire il «mondo» dei Ghibicunghi, ed effetti speciali per le figlie del Reno (impegnate dentro vasche d'acqua in esercizi di apnea). Potremmo continuare in un lungo elenco, fino a convergere alla catastrofe finale, dove il Walhall che crolla nell'incendio è reso attraverso la disgregazione di una figurazione acrobatica (figg. 21-23). La quantità di emozioni e di suggestioni che l'aspetto visivo provoca sullo spettatore sembra quasi, paradossalmente, superare la complessità composita della partitura wagneriana; i suoi impianti, le sue strutture (segnate anche, nella *Götterdämmerung* più che altrove, dal riapparire delle convenzioni formali del melodramma ottocentesco) vengono trascese da questo flusso di impressioni visive che rinviano a molteplici tecniche e tradizioni teatrali e multimediali.

²⁹ In cartellone della stagione 2009 (72° Maggio Musicale Fiorentino); ora disponibile in DVD C Major 701108. Zubin Mehta aveva già diretto nel 1981, sempre a Firenze, una Tetralogia (regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi) che aveva suscitato perplessità da parte del pubblico e della critica, come recita la recensione della *Götterdämmerung* stesa da Massimo Mila («La Stampa», 12 giugno 1981). Pur rilevando che il mito compare in misura ridotta nella terza ed ultima giornata del *Ring*, Mila si sofferma sull'importanza che Wagner attribuiva ad esso, mentre – afferma – i «registri moderni [...] intendono liberarsi delle apparenze figurative del mito, certamente molto ingombranti e caduche, come sarebbero elmi bicornuti, scudi, lance, spade, e mettere a nudo la sostanza contemporanea che c'è sotto quelle apparenze». Le scene di Pizzi («nude, spoglie, scheletriche, piegate in ardite elissi e parabole piene di tensione figurativa») conservano a suo dire «la nobiltà che alla musica di Wagner viene appunto dal clima mitico della scorza», al contrario dei costumi maschili, avvertiti come «ridicoli», perché sfoggiano costumi da «generali prussiani», tradendo «completamente il tono musicale, che manco a farlo apposta la direzione di Zubin Mehta mantiene nella sua nobiltà tradizionale» (MANFRIANI 2009, pp. 293-294). Mila prende posizione su un nodo cruciale della comprensione estetica dell'opera lirica e segnatamente del dramma wagneriano: l'aspetto visivo ed interpretazione musicale devono in qualche modo essere tra loro 'complici' nella costruzione di 'significato'.

Simbolico e rituale

Se le interpretazioni sociali, politiche, ecologiche, escatologiche, fantastiche rappresentano tendenze forti della lettura scenica del *Ring*, all'inizio del secolo ventunesimo – sulla scia di un'esigenza postmoderna dove i segni perdono il contatto diretto con il significato delle cose – la Tetralogia torna a una dimensione maggiormente simbolica, traducendo con altri linguaggi di comunicazione il discorso 'mitico' di Wagner. Ne è esempio la messa in scena di Robert Wilson, prodotta per l'Opernhaus di Zurigo nella stagione 2000-2001. Lo spettacolo, come è nelle corde del regista statunitense, si muove all'interno di un immaginario desunto dal teatro Nô giapponese, imponendo a tutti i personaggi una fissità statuaria (esibita soprattutto di profilo) e costumi e pettinature che risentono della tradizione performativa orientale (figg. 24-25). Quasi a rinnovare la lezione di Appia, in mancanza di elementi scenografici caratterizzanti è la luce a suggerire, creare, sagomare e distruggere lo spazio. In tal modo lo spettacolo non punta a fornire allo spettatore una traduzione, attraverso il codice visivo, del dramma che Wagner ha messo in musica, né a coinvolgerlo attraverso una comunicazione che si avvale di un immaginario culturale nutrito da cinema e televisione. Sceglie piuttosto di assecondare il tempo della musica (per riadoperare una categoria di Appia), affidandosi solo ad una gestualità eloquente. Il visivo non cerca di affermare una comunicazione autonoma rispetto alla musica, dal momento che non è autoreferenziale (nessun riferimento al reale, alla cultura occidentale, ai codici dei mass media). In altre parole, Wilson tenta una lettura 'sinergica' tra le due componenti – l'acustico e il visivo – trovando una strada esteticamente autonoma rispetto alla tradizione della messa in scena come illustrazione/interpretazione del sonoro.

L'immaginario orientale appare senza dubbio funzionale a rendere agli occhi dello spettatore contemporaneo la tinta mitica della Tetralogia; lo si vede pure nell'allestimento diretto da Pierre Audi, realizzato ad Amsterdam nel 1999.³⁰ Accessori, costumi, materiali di sapore vagamente orientale contribuiscono ad estraniare la situazione rappresentata sulla scena e apportano al dramma la dimensione di un tempo 'altro', diverso, fuori dell'esperienza reale: ciò che può costituirsi come mitologico. Lo spazio scenico è organizzato non dietro, ma intorno all'orchestra, che resta ben visibile (non così, si sa, nelle intenzioni di Wagner, che anzi a Bayreuth aveva predisposto la compagine strumentale in maniera che fosse del tutto invisibile dalla platea); spazio che prevede una passerella a mo' di ribalta, che dialoga con il fondo del palcoscenico, oppure trova una via di fuga in una rampa inclinata che si perde verso l'alto (fig. 26). In questa modalità d'impianto spaziale non ci sono ambientazioni precisamente definite e l'azione scenica si svolge in maniera continua, abolendo i cambi di scena previsti dal dramma wagneriano. Una lettura di grande interesse – ed ancora di tinta postmoderna

³⁰ DVD Opus Arte OA 0949 D.

– si è vista a Bayreuth tra il 1994 e il 1999: Alfred Kirchner firma la regia avvalendosi di scene e costumi di Rosalie.³¹ Apparati scenici e costumi hanno uno stile composito, che si arricchisce di citazioni e di immaginari comunicativi differenti. Nella *Götterdämmerung*, la scena si adagia su un «disco del mondo» – citazione della soluzione adottata da Wieland Wagner; i costumi guardano all'universo dei fumetti e dei cartoni animati, occidentali e giapponesi, ma servono anche a identificare i rapporti tra i personaggi e le loro parentele (fig. 27-28). Gunther e Gutrunne sembrano usciti da un immaginario bizantino decadente, decontestualizzato da alte seggiole in metallo; Hagen e Alberich vestono di nero e agiscono scenicamente in maniera diversa dagli altri. La rupe di Brünnhilde è solo una sagoma lignea che viene fatta cadere alla fine dell'atto primo e Siegfried non ha alcuno che pianga la sua morte; al posto della folla qui ci sono solo le antenne del mondo che si piegano fino a terra, di fronte al sacrificio. In breve, la pluralità di citazioni, di stili, di elementi, corrisponde alla scelta di regista e scenografa di astenersi da un'interpretazione 'forte', optando piuttosto per un atteggiamento che possiamo definire postmoderno, in grado di lasciare allo spettatore il compito di comporre una possibile soluzione finale.

Smontare e rimontare

Varrà la pena di riflettere su altri allestimenti che, pur in modi differenti, testimoniano una posizione estrema nell'ambito di quello che si suole definire «teatro di regia». Estrema giacché, al di là del ruolo di mediatore che il regista moderno sempre assume rispetto al testo, si assiste qui ad una presa di distanza fondata su un atteggiamento critico rispetto all'opera, che viene per così dire smontata e rimontata, messa fra virgolette, sottoposta al vaglio straniante.³²

Decisamente aderente a tale idea si presenta il *Ring* allestito a Stoccarda nel 2002, opera di diverse mani; Peter Konwitschny vi firma la *Götterdämmerung*.³³ L'intenzione performativa sembra distogliere ogni attenzione al senso profondo di ciò che viene narrato (esattamente all'opposto dello scavo interno al testo fatto da altre messe in scena) e si concentra ad escogitare una paletta di significati metateatrali, attraverso i quali realizza una forte autonomia del codice visivo. Lo si vede chiaramente nel prologo (fig. 29-30), dove la rupe diventa un teatrino da oratorio, con fondale montano davanti al quale Brünnhilde e Siegfried (in panni da Tarzan) amoreggiano seduti ad un tavolino (su un tavolino – detto per inciso – Brünnhilde si era addormentata reclinando il capo anche nel finale della *Walküre* firmata da Christoph Nel).

³¹ DVD Deutsche Grammophon 440 073 4340: la *Götterdämmerung* è apparentemente il solo dramma del ciclo che sia stato ripreso.

³² I termini del dibattito sono adeguatamente rappresentati in OSTHOFF 1986, MAEHDER, 1990, BEAUSSANT 2005, FABBRI 2007 e ZOPPELLI 2010. Cfr. inoltre *Schwerpunkt Regietheater* 2005 e, più in generale, *Opéra et mise en scène* 2007.

³³ DVD EuroArts 10 5209 9.

L'impiego di un immaginario di gusto decisamente *kitsch* e di una gestualità da avanspettacolo creano una frattura forte tra il codice visivo e ciò che viene narrato con la musica. Tuttavia, seguendo la lezione di Brecht che prendeva le distanze da un «teatro gastronomico» (dove lo spettatore si ritrova assecondato nelle sue emozioni) l'intenzione del regista è di creare – proprio attraverso questa frattura e decontestualizzazione – una partecipazione attenta dello spettatore. Konwitschny la realizza a pieno nella scena finale dove, dopo il monologo di Brünnhilde (vestita in abiti moderni nel ruolo di commentatore onnisciente del destino della storia), abbassa il sipario e fa scorrere semplicemente la lunga didascalia del testo.

Una modalità che per altro esalta le risorse musicali della pagina wagneriana, semanticizzata quanto nessun'altra. Naturalmente uno spettacolo di tal genere è destinato ad un pubblico preparato a comprenderlo (il teatro di Stoccarda vanta una significativa tradizione in questo genere di allestimenti); ma mette in luce la ricezione tutta particolare che Wagner ha avuto e continua ad avere nel mondo tedesco, una sorta di confidenzialità culturale in grado di sviluppare giochi metalinguistici, certo lontani dalla nostra sensibilità. (Ma forse non così distanti dalle modalità con cui Benigni affronta la lettura della 'nostra' *Divina Commedia*). Anche il ruolo ambiguo che l'immaginario wagneriano classico ha avuto nella storia della nazione tedesca spinge registi e pubblico, in Germania, a maneggiare questi testi con un misto sempre complesso di ammirazione e imbarazzo, identificazione e straniamento.

A Copenaghen, nel 2002, Kasper Bech Holten ha scelto un'altra strada.³⁴ Ne fa una storia dalla parte delle donne, sullo sfondo di un immaginario da ventesimo secolo (la rupe è diventata una soffitta tra i tetti). Brünnhilde, che compare già nel prologo appesantita dalla gravidanza, non muore sul rogo e, come suggerisce lo stesso regista, dal momento che si è liberata del padre (Wotan) e del marito (Siegfried) può finalmente pensare alla sua esistenza. E sugli accordi finali, si presenta sul palcoscenico con un bimbo tra le braccia, segno di una speranza concreta per il suo futuro (fig. 31). Nel 2008, anche il piccolo teatro di Weimar (città di Liszt e per la quale Wagner pensava nel 1851 di creare la *Morte di Siegfried*) ha realizzato un suo *Ring*, diretto da Michael Schulz. Molte le tropature della scena, i personaggi muti che interrogano anche il più esperto degli affezionati spettatori wagneriani. Ma è chiaro che, come nel caso di Wernicke, il regista prepara un paratesto (lo si veda nel booklet dei DVD) attraverso il quale motiva il *suo* testo performativo: i motivi d'ispirazione, l'inserimento di un prologo parlato ed affidato a bimbi (due estratti dal Vorspiel del *Siegfrieds Tod*, incunabolo della futura Tetralogia), ed ancora altre presenze silenziose/simboliche che si aggirano in diversi momenti sulla scena (non sempre di facile comprensione nell'economia del dramma). Chiarisce soprattutto che a Weimar la saga wagneriana prende una funzione didattica: lo spazio del palcoscenico è piccolo, ideale per un racconto che

³⁴ DVD Decca 074 3272: era lo spettacolo concepito per segnare l'entrata in funzione del nuovissimo, spettacolare teatro dell'opera.

punta sulla rivalità implacabile tra gli uomini e gli dei e che si perpetua di padre in figlio in nipote e diventa un conflitto generazionale eterno. Partendo da queste premesse, le 'tropature' del testo performativo sono essenziali per rendere evidente il nodo concettuale della *Götterdämmerung* di Weimar: la società degli adulti è totalmente inaffidabile ed i bambini devono diventare responsabili di loro stessi.³⁵

Forma d'arte e funzione

Nella messa in scena di Robert Carsen non c'è il sospetto di alcuna speranza generazionale; il suo ciclo – presentato a Colonia tra il 2000 e il 2004 (nel 2006 proposto integralmente nell'arco di soli due giorni) e dal 2009 (ri)allestito sulle scene del Teatro La Fenice di Venezia (la saga si è chiusa a maggio 2011 con la produzione del *Rheingold* in forma di concerto) si ricollega a letture apocalittiche che mettono in evidenza e trasportano nell'immaginario contemporaneo il pessimismo di Wagner, la sua critica radicale di una società disumana, violenta e destinata al crollo. Società dove non solo sono compromessi i rapporti umani (la reggia dei Ghibicunghi è la stanza di comando politico (fig. 32) ma anche la natura: sul Reno asciutto e ridotto a discarica (fig. 33) si consuma il rogo catartico finale. Senza video ed effetti speciali il regista canadese asseconda il ritmo scenico della partitura, mantenendo la segmentazione delle scene, come oramai raramente accade sul palcoscenico del teatro musicale. Carsen concede grande attenzione alla scena finale, dove non è solo il rogo del Wahalla a purificare il mondo: lo rende esplicito sulla scena l'acqua, che non esonda, ma diventa una pioggia sottile, così da far virare al positivo le potenzialità semantiche della straordinaria pagina musicale conclusiva (fig. 34).

Di tutto il *Ring*, certo è questo un momento topico per svelare il senso dell'intera Saga, qui decisamente letta in chiave di redenzione. Non così Wernicke, che nel corso di tutte e quattro le opere lascia in evidenza sul palcoscenico i cadaveri che miete la lotta di potere per la conquista dell'anello (alla fine saranno ben dieci sulla scena finale della *Götterdämmerung*). Nelle ultime note del finale lo scenario viene distrutto da un bulldozer ed appaiono degli operai con i caschi di protezione, chiamati a far da testimoni alla fine apocalittica.³⁶

Una soluzione quasi 'opera da salotto', si è vista nel 2009 per la *Götterdämmerung* del ciclo coprodotto dal Festival d'Aix-en-Provence e Osterfestspiele Salzburg, affidata alle mani di Stéphane Braunschweig. Una lezione minimalista, spoglia dal punto di vista scenografico fino a ridursi a tre muri, una finestra e qualche seggiola (fig. 35). E con il preciso intento di

³⁵ Così nel booklet del DVD Arthaus Musik 101 359.

³⁶ Dello spettacolo non è disponibile alcuna documentazione visiva; il resoconto della scena finale compare in HUTCHEON 2008, p. 83.

mantenere il dramma musicale entro le regole convenzionali della recitazione teatrale.

La potenzialità interpretativa del *Ring* appare dunque esemplare e moltiplicata dalle differenti letture sceniche, frutto delle prospettive ermeneutiche di cui è stato oggetto l'artefatto wagneriano nel corso dei decenni, nonché degli inevitabili aggiornamenti del codice visivo, sensibile alle evoluzioni dell'immaginario culturale collettivo. Riproposto sulle scene da oltre centotrent'anni, ha gradualmente perso la funzione museale per diventare *opera in progress*, in continuo dialogo con il proprio tempo. Ne abbiamo sempre più consapevolezza: la veste scenica degli spettacoli va raccogliendo il massimo interesse, se ne discute in ambito musicologico,³⁷ ci si dilunga a tal proposito nelle recensioni. Questo ha contribuito a mettere in primo piano la figura del regista, il quale ha adattato al teatro musicale esperienze maturate all'interno di altre arti performative, in primis nel teatro di parola. Le differenze ci sono, si sa: sul teatro è consuetudine tagliare, cambiare, infarcire, aggiornare, chiosare il testo, diversamente da quanto avviene per il teatro musicale. Dove l'artefatto musicale, su cui pesa il valore estetico, viene sostanzialmente riproposto così come è stato fissato dal compositore, mentre alla messa in scena è affidato il compito di interpretare il testo e offrirlo tradotto alla fruizione dell'ascoltatore. In tal senso il regista assume quasi la funzione di co-creatore del dramma, impiegando il linguaggio espressivo della scena come ponte tra la lezione musicale del compositore ed il pubblico contemporaneo.

Una posizione del tutto particolare spetta alle esperienze più radicali del *Regietheater*, dove si realizza una lettura scenica che si pone sistematicamente come contrappunto concettuale rispetto al dramma ideato da Wagner, abdicando così alla funzione di mediatore: il teatro del regista rivendica la sua autonomia e si appaia/sovrappone/oppone, estraniandosi dalla musica e non assecondando la sua capacità di essere apportatrice di senso, all'interno del dramma. Da un lato, dunque, dramma e messa in scena tendono ad un'azione sinergica, che facilita, grazie all'aggiornamento del codice visivo, la ricezione del pubblico attuale; dall'altro – quello più radicale del *Regietheater* – piano drammatico-musicale e piano visivo coesistono, ma non sono sovrapponibili, e postulano livelli di comprensione diversi, che privilegiano parametri più intellettuali (che chiedono, a loro volta, competenze altre da parte del pubblico teatrale) e meno emozionali.³⁸

E tuttavia, se il *Ring* offre l'occasione di sottolineare l'uno o l'altro dei molti piani ermeneutici che legittimamente vi si possono applicare, è anche

³⁷ Osservazioni in ABBATE 2001 e TREADWELL 2003. Sulla riconcettualizzazione di *opus – testo* (Roland Barthes) – «text in performance» ed il rapporto tra drammaturgia e *mise en scène* si veda LEVIN 2007, pp. 3 e ss.

³⁸ Bisognerà non dimenticare che uno dei pilastri dell'estetica wagneriana consisteva proprio nella comprensione immediata, emotiva («comprensione attraverso il sentimento», nelle sue parole) di quanto avviene sulla scena (GIANI 2008, p. 89 e, sulla contrapposizione tra «cultura» e «natura» nel pensiero wagneriano, LEVIN 2007, pp. 15 e ss.).

un'opera che mette in evidenza i limiti della traduzione/interpretazione registica, proprio rispetto alla musica. Nella concezione di dramma musicale coniata dal compositore, testo verbale e musica non costituiscono da soli l'opera d'arte, che ha bisogno proprio dell'esperienza scenica per realizzarsi in pieno, ma sulla base di un nucleo concettuale che, alla fin fine, è rappresentato dalla musica: il dramma è fatto di «azioni della musica divenute visibili». Una musica che ha un incredibile potenziale semantico, e uno svolgimento sintattico e formale continuo, calcolato, vincolante. Se un'opera a numeri, e ancor più un *Singspiel* con dialoghi, offre pause ed interstizi per piegare il ritmo drammatico,³⁹ nel *Musikdrama* questi spazi non ci sono: nulla come la musica di Wagner oppone resistenza alla realizzazione scenica di quegli interventi ermeneutici suggeriti dalla sua stessa ricchezza concettuale.

Ora, è innegabile che se noi oggi continuiamo a chiedere allestimenti dell'opera di Wagner, è innanzitutto grazie al peso estetico di questa costruzione musicale. A questo punto diventa interessante domandarci, come fruitori di questo particolare prodotto multimediale, quali siano le modalità con cui percepiamo le 'azioni musicali' del teatro wagneriano. In tale prospettiva, non si tratta semplicemente di legittimare o meno l'apporto ermeneutico che ogni messa in scena conduce al testo musicale, né di esprimersi unicamente sul valore del prodotto spettacolare in sé: sentiamo piuttosto l'esigenza di rammentarne la funzione di *medium* visivo e come tale il ruolo fondamentale svolto nell'atto percettivo della struttura musicale che rimane lo zoccolo forte dell'opera (in particolare, come direbbe Wagner, quella dell'«avvenire»).

³⁹ Osservazioni a tal proposito, in contesto mozartiano, si trovano in STEFFAN 2006.

Illustrazioni



Fig. 1
Josef Hoffmann (1831-1904). Bozzetto scenico (*Götterdämmerung*, II)
per la prima rappresentazione della Tetralogia a Bayreuth nel 1876.
(Bayreuth, Richard Wagner Museum).



Fig. 2
Josef Hoffmann (1831-1904). Bozzetto scenico (*Götterdämmerung*, III)
per la prima rappresentazione della Tetralogia a Bayreuth nel 1876.
(Bayreuth, Richard Wagner Museum).



Fig. 3
Carl Emil Doepler (1824-1930). Litografia coi figurini delle figlie del Reno
per la prima rappresentazione della Tetralogia a Bayreuth nel 1876.
(Bayreuth, Richard Wagner Museum).



Fig. 4

Disegno della macchina impiegata a Bayreuth nel 1876.
(Bayreuth, Richard Wagner Museum).

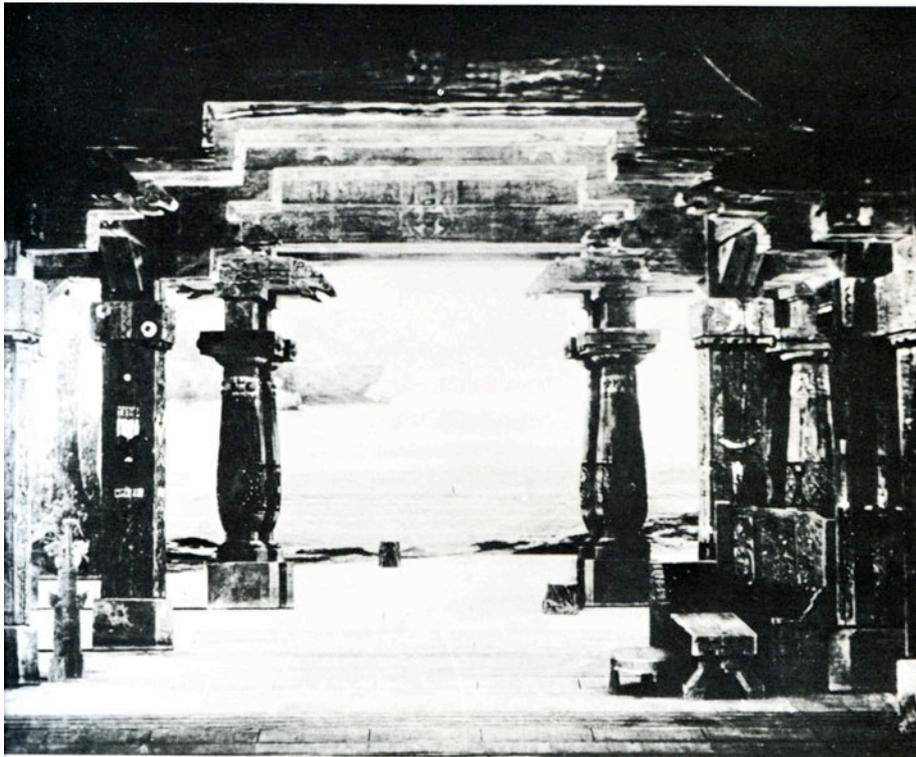


Fig. 5

Max Brückner (1836-1919). Disegno per *Götterdämmerung*
(palazzo dei Ghibecunghi). Bayreuth, 1896.
(Bayreuth, Richard Wagner Museum).

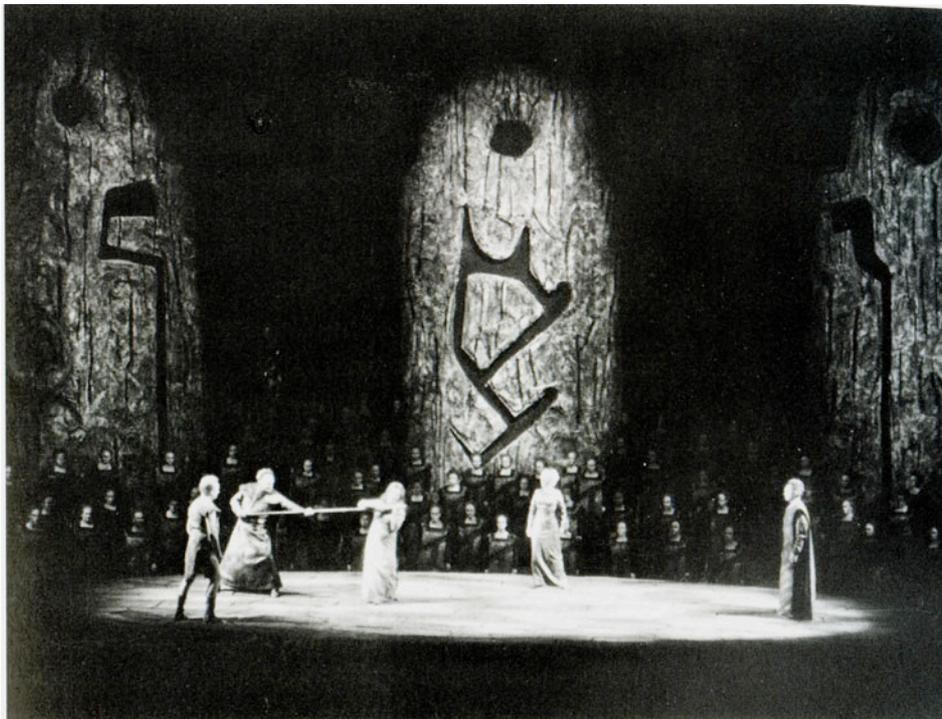


Fig. 6
Götterdämmerung (II). Regia di Wieland Wagner. Bayreuth, 1957.



Fig. 7

Götterdämmerung (II). Regia di Wieland Wagner. Bayreuth, 1965.

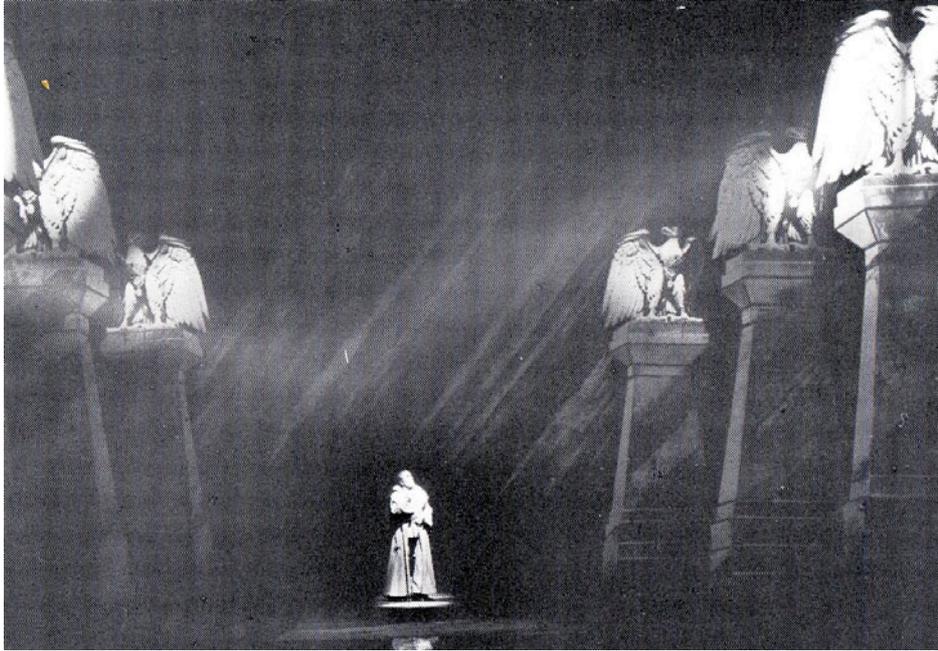


Fig. 8
Götterdämmerung (III, Marcia funebre). Regia di Joachim Herz. Leipzig, 1976.

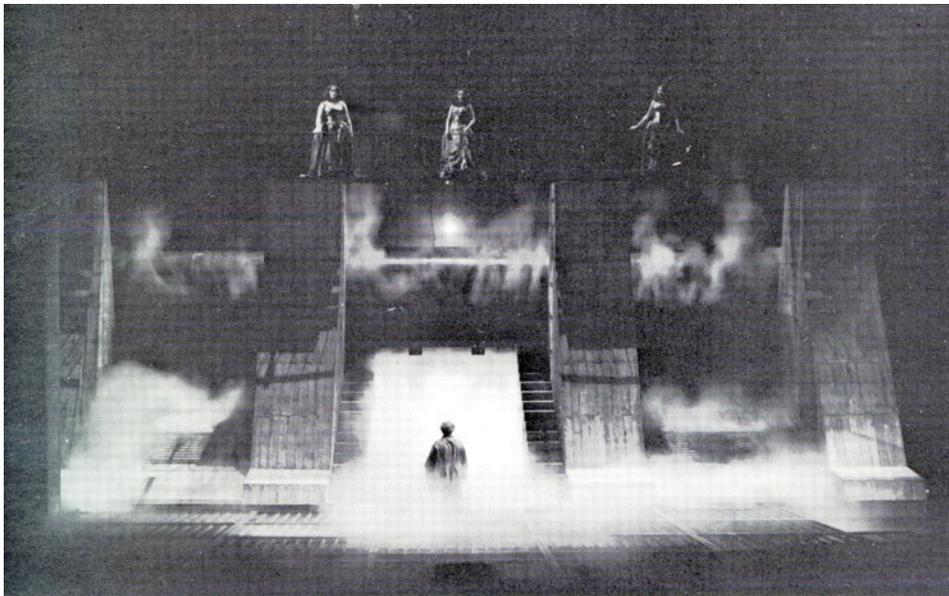


Fig. 9
Das Rheingold (I). Regia di Patrice Chéreau. Bayreuth, 1976.



Fig. 10
Götterdämmerung (III). Regia di Patrice Chéreau. Bayreuth, 1976.



Fig. 11
Götterdämmerung, scena finale. Regia di Patrice Chéreau. Bayreuth, 1976.



Fig. 12
Götterdämmerung (II). Regia di Otto Schenk. New York, 1990.



Fig. 13
Götterdämmerung (III). Regia di Götz Friedrich. London, 1975.



Fig. 14
Das Rheingold (I). Regia di Götz Friedrich. Berlin, 1984.

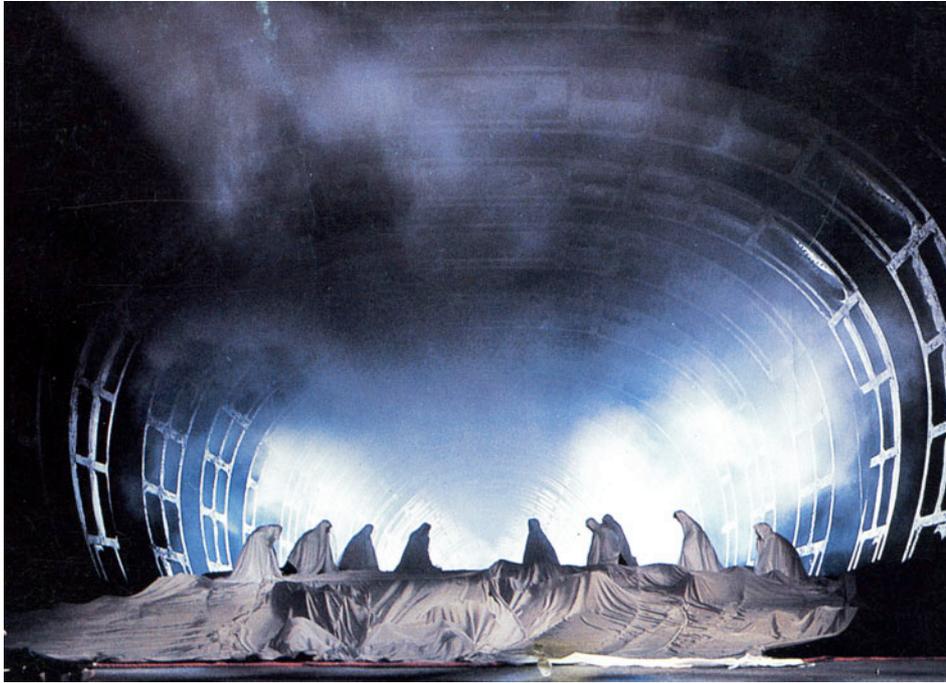


Fig. 15
Götterdämmerung (scena finale). Regia di Götz Friedrich. Berlin, 1984.

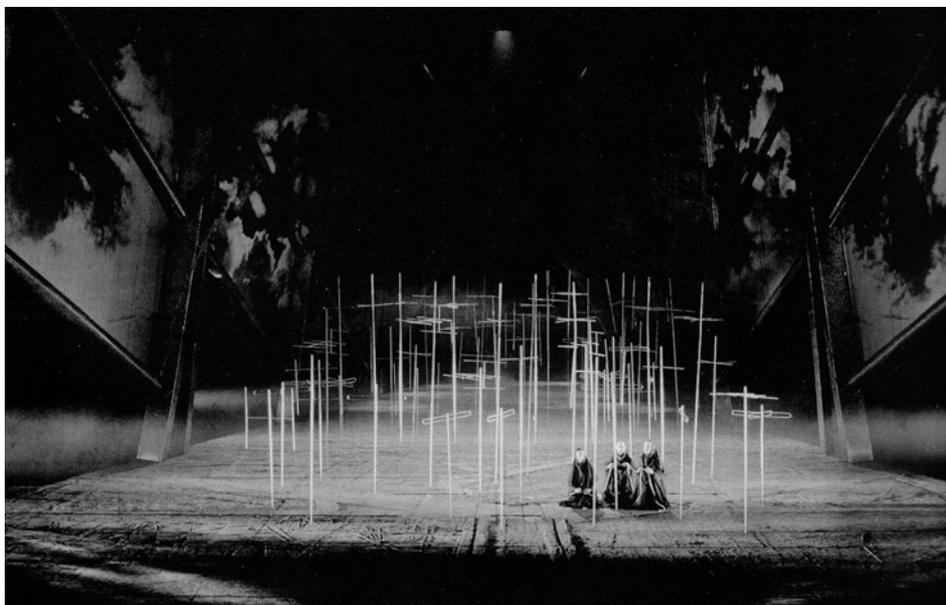


Fig. 16
Götterdämmerung (Prologo). Regia di Harry Kupfer. Bayreuth, 1991.



Fig. 17
Götterdämmerung (II). Regia di Harry Kupfer. Bayreuth, 1991.

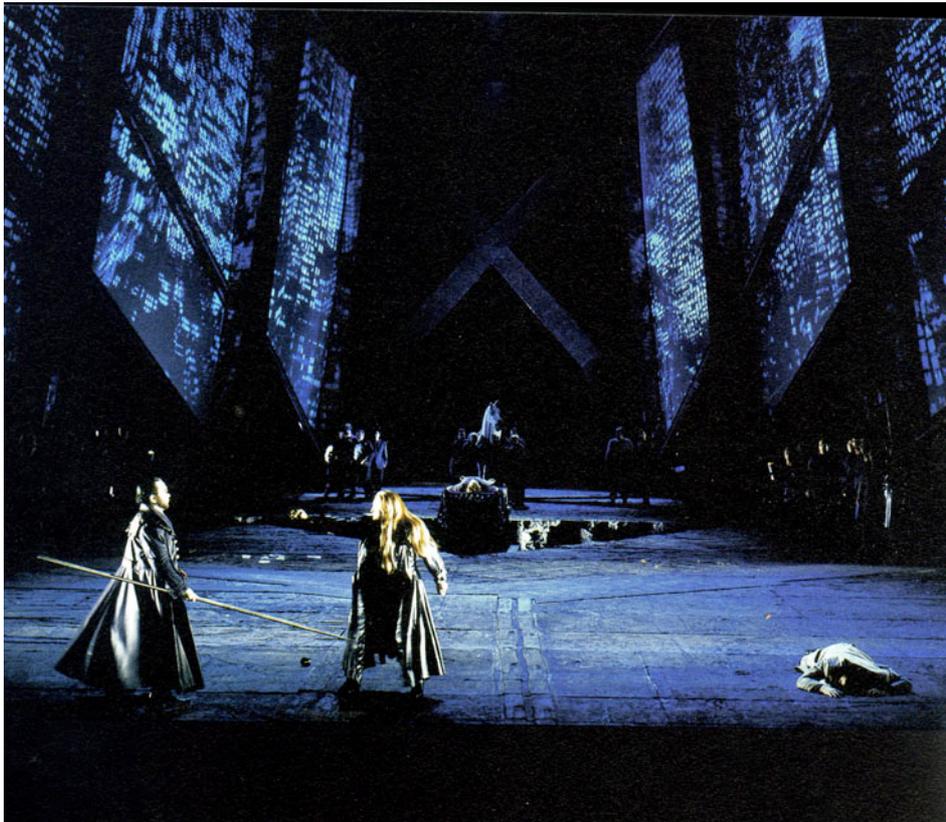


Fig. 18
Götterdämmerung (scena finale). Regia di Harry Kupfer. Bayreuth, 1991.



Fig. 19
Götterdämmerung (Prologo). Regia di Harry Kupfer. Barcelona, 2004.



Fig. 20
Götterdämmerung (I). Regia di Harry Kupfer. Barcelona, 2004.



Fig. 21
Götterdämmerung (ii). Regia di Carlus Padrissa. Firenze, 2009.



Fig. 22
Götterdämmerung (11). Regia di Carlus Padrissa. Firenze, 2009.



Fig. 23
Götterdämmerung (scena finale). Regia di Carlus Padrissa. Firenze, 2009.

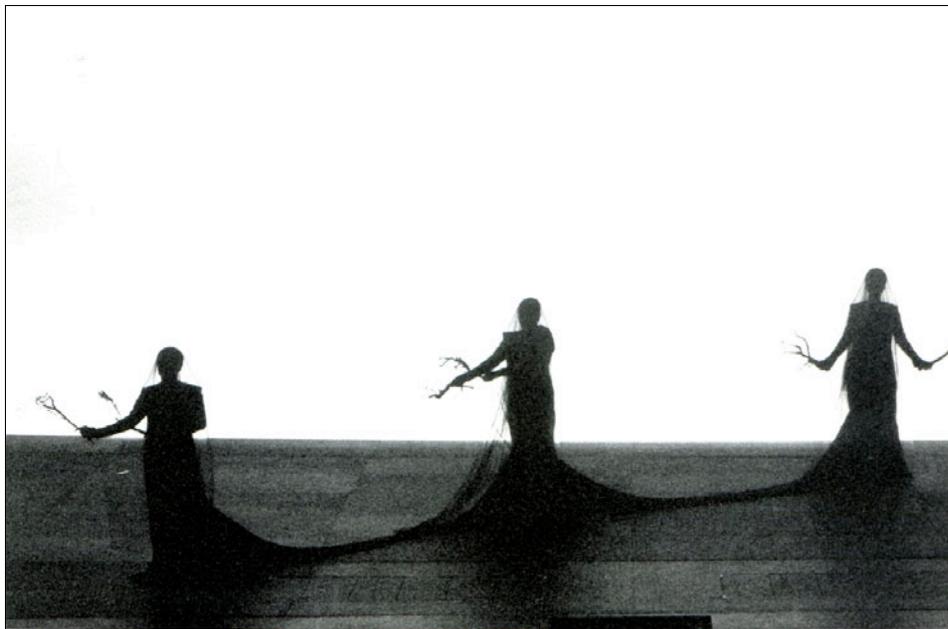


Fig. 24
Götterdämmerung (III). Regia di Robert Wilson. Zürich, 2001.

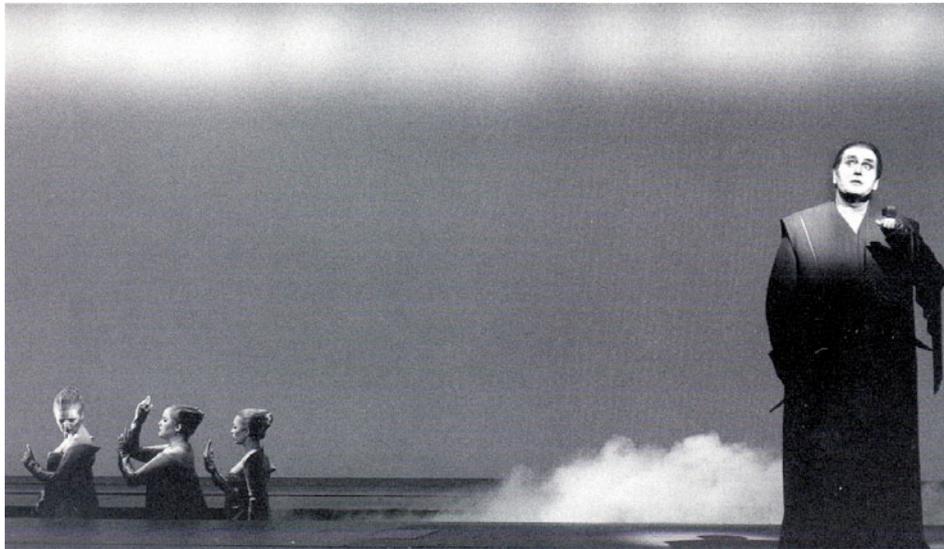


Fig. 25
Götterdämmerung (III). Regia di Robert Wilson. Zürich, 2001.



Fig. 26
Götterdämmerung (II). Regia di Pierre Audi. Amsterdam, 1999.



Fig. 27
Götterdämmerung. Regia di Alfred Kirchner, costumi di Rosalie. Bayreuth, 1997.



Fig. 28
Götterdämmerung. Regia di Alfred Kirchner, costumi di Rosalie. Bayreuth, 1997.



Fig. 29
Götterdämmerung (Prologo). Regia di Peter Konwitschny. Stuttgart, 2002-2003.



Fig. 30
Götterdämmerung (Prologo). Regia di Peter Konwitschny. Stuttgart, 2002-2003.



Fig. 31
Götterdämmerung (scena finale). Regia di Kasper Bech Holten. Copenaghen, 2006.



Fig. 32
Götterdämmerung (I). Regia di Robert Carsen. Venezia, 2009.



Fig. 33
Götterdämmerung (III). Regia di Robert Carsen. Venezia, 2009.



Fig. 34
Götterdämmerung (scena finale). Regia di Robert Carsen. Köln, 2004.



Fig. 35
Götterdämmerung. Regia di Stéphane Braunschweig.
Festival d'Aix-en-Provence, 2009.

Bibliografia

- ABBATE, C. (2001), *In Search of Opera*, Princeton University Press, Princeton – Oxford.
- ADORNO, TH. W. (1952), *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- APPIA, A. (1895), *La mise en scène du drame wagnérien*, Léon Chailley, Paris.
- _____ (1899), *Die Musik und die Inszenierung*, Bruckmann, München.
- _____ (1963), *La musique et la mise en scène*, Theaterkultur Verlag, Bern, (Schweizer Theaterjahrbuch, 28-29).
- _____ (1983³), *Attore musica e scena*, Feltrinelli, Milano.
- ASHMAN, M. (2008), *Wagner on stage. Aesthetic, Dramaturgical, and Social Considerations*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. by Thomas S. Grey, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 246-275.
- BAKER, E. (1998), *Richard Wagner and His Search for the Ideal Theatrical Space*, in *Opera in Context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, ed. by M. A. Radice, Amadeus Press, Portland, pp. 241-278.
- BEAUSSANT, PH. (2005), *La malscène*, Fayard, Paris.
- CARNEGIE, P. (2006), *Wagner and the Art of Theatre*, Yale University Press, New Haven-London.
- CHEYREZY, C. (1998), *Essai sur la représentation du drame musical. Wieland Wagner in memoriam*, L'Harmattan, Paris.
- Civiltà Teatrale nel xx secolo* (1988), a cura di F. Cruciani – C. Falletti, Il Mulino, Bologna.
- COOK, N. (2004²), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford.
- DAHLHAUS, C. (1984), *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia.
- FABBRI, P. (2007), «Di vedere e non vedere». *Lo spettatore all'opera*, «Il Saggiatore Musicale», 14/2, pp. 359-367.
- GIANI, M. (2008), *Wagner, L'Europa postmoderna e il passato che non passa*, in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di V. Fortunati – D. Fortezza – M. Ascari, Meltemi, Roma, pp. 89-93.
- GUCCINI, G. (2004), *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, 4 voll., vol IV, Einaudi, Torino, pp. 937-49.
- _____ (2010), *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, «Turin D@ms Review», 33/2, <www.turindamsreview.unito.it>.
- Harry Kupfer. Musiktheater* (1997), hrsg. von H.-J. Genzel – E. Schmidt, Parthas, Berlin.

- HUTCHEON, L. – HUTCHEON, M. (2008), *Wagner e l'Europa postmoderna: le eredità della guerra*, in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di V. Fortunati – D. Fortezza – M. Ascari, Meltemi, Roma, pp. 76-84.
- JESURUM, O. (2003), *L'aspetto visivo delle opere di Verdi. Le interpretazioni scenografiche della prima metà del Novecento in Italia*, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale – Parma – New York – New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001*, a cura di F. Della Seta – R. Montemorra Marvin – M. Marica, Olschki, Firenze, pp. 339-349.
- LEVIN, D. J. (2007), *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- LEWIN, M. (1988), *Harry Kupfer*, Europa Verlag, Wien – Zürich.
- _____ (1991), *Der Ring. Bayreuth 1988-1992*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg.
- LITTLEJOHN, D. (1992), *The Ultimate Art. Essays Around and About Opera*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford.
- MAEHDER, J. (1990), *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, «Musica/Realtà», 11/1, pp. 65-84.
- MAYER, H. (1981), *Richard Wagner a Bayreuth (1876-1976)*, Einaudi, Torino.
- MANCINI, F. (1986), *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Dedalo, Bari.
- MANFRIANI, F. (2009), *Dagli Archivi*, in *Götterdämmerung. Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen*, programma di sala, 72° Maggio Musicale Fiorentino, Giunti, Firenze, pp. 282-295.
- MANGO, L. (2003), *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- MAROTTI, F. (1988), *Introduzione alla regia*, in *Civiltà Teatrale nel xx secolo 1988*, pp. 35-41.
- NATTIEZ, J.-J. (1983), *Tétralogies Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Christian Bourgois, Paris.
- Opéra et mise en scène* (2007), par C. Merlin, «L'Avant-scène Opéra», 241.
- OSTHOFF, W. (1986), *L'opera d'arte e la sua riproduzione. Un problema d'attualità per il teatro d'opera* in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna, pp. 383-409.
- SHAW, G. B. (1981), *Il wagneriano perfetto*, EDT, Torino.
- Schwerpunkt Regietheater* (2005), «Wagnerspectrum», 2.
- SKELTON, G. (1976²), *Wagner at Bayreuth. Experiment and Tradition*, Barrie and Rockliff, London.

- SQUARZINA, L. (2005), *Il romanzo della regina. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Pisa.
- STEFFAN, C. (2006), *La forza delle immagini. Sulle interpretazioni storiche e le realizzazioni sceniche della Zauberflöte*, in *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia, pp. 29-49.
- _____ (2011), «I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino». *Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*, in *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, a cura di M. Capra – I. Cavallini, LIM, Lucca, pp. 171-198.
- STEINBERG, M. P. (2010), *Proiezione e interazione: verso una nuova drammaturgia del Ring*, in *Richard Wagner. Das Rheingold*, programma di sala, Teatro La Scala, Milano, pp. 147-159.
- Theaterarbeit an Wagners Ring* (1978), hrsg. von D. Mack, Piper & C., München – Zürich (Schriften zum Musiktheater, 3).
- TREADWELL, J. (2003), *Interpreting Wagner*, Yale University Press, New Haven.
- VIALE FERRERO, M. (1996), «*Servire il dramma*». *Le idee di Verdi sulla scenografia*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano, Atti del convegno internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica "A. Boito", 28-30 settembre 1994*, a cura di P. Petrobelli – F. Della Seta, Istituto nazionale di Studi verdiani, Parma, pp. 83-108.
- WAGNER, C. (1982), *La mia vita a Bayreuth. Lettere e appunti. 1883-1930*, Rusconi, Milano.
- ZOPPELLI, L. (2010), «*Alla borghese moderna*»? *Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici operistici*, «Il Saggiatore musicale», 17/1, 98-105.

Carlida Steffan. Fulcri specifici d'interesse: musica sacra nel Seicento e nel Settecento italiani; musica vocale da camera (*Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, Pisa – Roma, 2007); recezione di Rossini (*Rossiniana*, Pordenone, 1992); approcci interpretativi nella messa in scena dello spettacolo musicale dall'Ottocento a oggi. Ha curato l'edizione critica delle liriche da camera di V. Bellini (Ricordi, in corso di stampa) e sta lavorando all'edizione delle *Soirées musicales* di Rossini (Bärenreiter).

Carlida Steffan. Her research fields concern: Italian sacred baroque music, nineteenth-century vocal chamber music (*Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, Pisa – Roma, 2007); Rossini's reception (*Rossiniana*, Pordenone, 1992); opera staging (nineteenth-century to present day) as an interpretative approach. She is the editor of the critical edition of Bellini's songs (Ricordi, forthcoming) and she is currently working on the critical edition of Rossini's *Soirées musicales* (Bärenreiter).