

SIEGFRIED


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

libretto e musica di **Richard Wagner**

Teatro La Fenice

giovedì 14 giugno 2007 ore 18.00 turno A

domenica 17 giugno 2007 ore 15.30 turno B

mercoledì 20 giugno 2007 ore 18.00 turno E 

sabato 23 giugno 2007 ore 15.30 turno C

martedì 26 giugno 2007 ore 18.00 turno D

La Fenice prima dell'Opera 2007 4



Delphine Vincent

Fafner contro Harry Potter.

Wagner e il cinema, andata e ritorno

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

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

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

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

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

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



Fig. 1



Fig. 2

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

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

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

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

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

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

⁵ Ivi, p. 23.

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

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

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

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



Fig. 3



Fig. 4

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

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

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

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

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



Fig. 5

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Regia di Ridley Scott, Warner, 1982.



Fig. 6

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

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

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

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



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

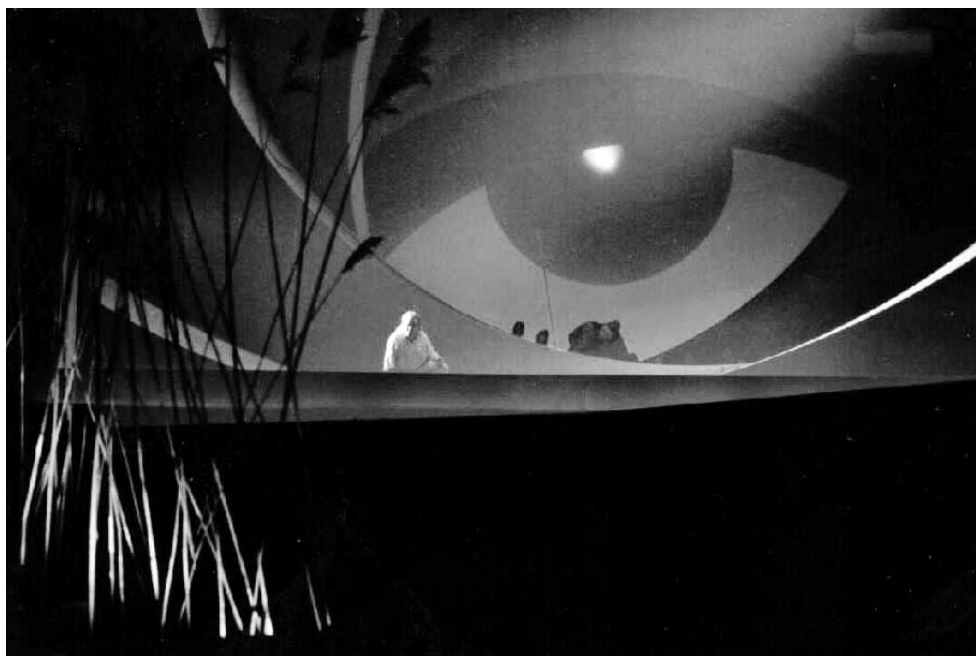


Fig. 11

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



Fig. 12

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

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



Fig. 13

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

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

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



Fig. 14

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

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

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

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



Fig. 15

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

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

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



Fig. 16

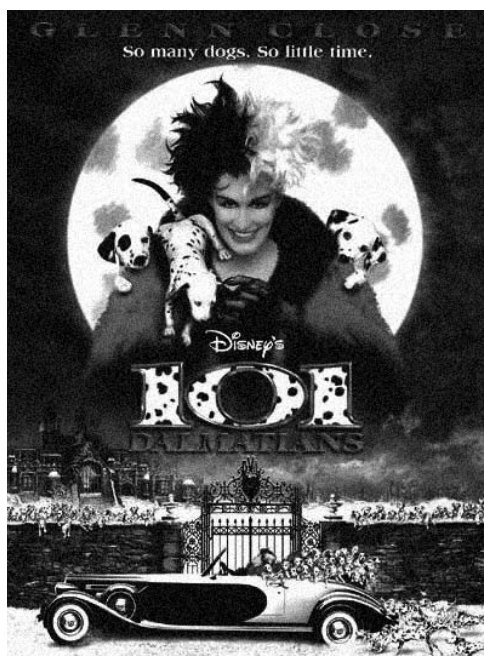


Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

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

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

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

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

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