

L'ANELLO DEL NIBELUNGO:
L'ORO DEL RENO

guida all'ascolto
a cura di
Giuseppe Buzzanca



L'ANELLO DEL NIBELUNGO:
L'ORO DEL RENO

Musica e testo poetico di
Richard Wagner

Guida all'ascolto a cura di
Giuseppe Buzzanca

QUADERNI DI MUSICA

© 2023 GiBuzz' handbooks

In copertina: Il tenore Lance Ryan (*Siegfried*)

L'ANELLO DEL NIBELUNGO (*Der Ring des Nibelungen*)

L'Anello del Nibelungo noto anche come *Tetralogia*, è un ciclo di quattro drammi musicali di Richard Wagner, autore anche del testo poetico, caratterizzati da un *continuum* narrativo:

Vigilia alla sagra scenica: *L'oro del Reno* (*Das Rheingold*);

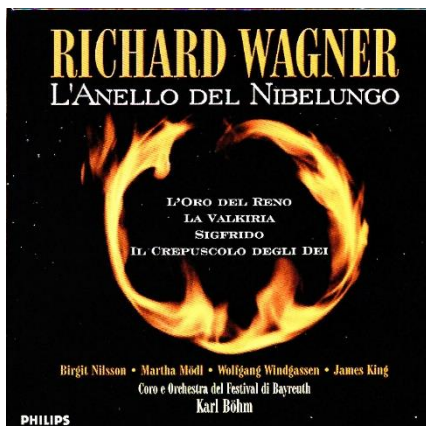
Prima giornata: *La Walkiria* (*Die Walküre*);

Seconda giornata: *Sigfrido* (*Siegfried*);

Terza giornata: *Il crepuscolo degli dei* (*Götterdämmerung*).

Le prime rappresentazioni dell'*Oro del Reno* e della *Valkiria* ebbero luogo a Monaco, nel 1869 e nel 1870; di *Sigfrido* e del *Crepuscolo degli dei*, con l'intera *Tetralogia*, a Bayreuth, nel 1876. La concezione della *Tetralogia* ebbe inizio verso il 1846, anno in cui il musicista in alcune lettere accenna al mito nibelungico; prese poi forma, nel 1848, in un primo poema, *Morte di Sigfrido* (*Siegfrieds Tod*). Già da allora Wagner aveva fissa davanti a sé la meta dell'epopea gigantesca, una summa dell'esperienza romantica in senso filosofico oltre che artistico e musicale, ispirata agli antichissimi miti germanici. Nel 1851 scrive il testo del *Giovane Sigfrido* (*Der Junge Siegfried*) ed espone la nuova concezione dell'*Anello*, che implicava i drammi introduttivi e esplicativi alla vicenda di *Sigfrido*. Del 1853 è la pubblicazione completa del testo dell'*Anello*, ristampato poi, con poche modifiche, nel 1863 (versione definitiva). Sempre nel 1853 Wagner inizia a comporre *L'oro del Reno*, terminato l'anno dopo, che vede anche l'inizio della composizione della *Walkiria*. Nel 1856 *La Walkiria* è terminata, e inizia *Sigfrido*. Segue una lunga battuta d'arresto, *Sigfrido* si ferma al secondo atto, né Wagner lo riprende fino al 1865. Nel 1871 *Sigfrido* viene terminato; nel 1874 è completato il *Crepuscolo*. L'argomento dell'*Anello* è tratto principalmente dall'*Edda* e dal *Nibelungenlied* (canto dei Nibelunghi). L'*Edda* è una raccolta poetica che risale al XIII secolo circa; benché in

lingua scandinava – e rinvenuta in Islanda nel 1643 – contiene miti, leggende e tradizioni di tutta l’area germanica pagana, nella loro forma più antica e quindi più vicina alla tradizione orale. Il *Nibelungenlied* è un poema epico del medioevo tedesco, che sviluppa gli antichi temi dell’*Edda*, e nel quale si trovano riflessi, trasfigurati nella leggenda, alcuni avvenimenti storici riferentisi al regno dei Burgundi. Questa materia, dell’*Edda* e del *Nibelungenlied*, ebbe immenso influsso sulla poesia moderna tedesca, sia perché interpretata come esaltazione di autentico germanesimo, sia per la suggestione dei luoghi, del tempo, dell’azione evocati. Wagner non si attenne che liberamente, nelle grandi linee, a queste grandi saghe. *L’Anello del Nibelungo* rappresenta la piena realizzazione wagneriana del *Wort-Ton-Drama*, che assegna al tema conduttore (*Leitmotiv*) una funzione determinante nel dramma musicale. In questo senso il tema nella Tetralogia detiene un profondo valore simbolico: esso non solo puntualizza personaggi, stati d’animo, idee, situazioni, ma coglie le più profonde relazioni nel cosciente e nel subcosciente. Il tema, ad esempio, dell’elemento primordiale (su pedale di Mib), con il quale s’apre *L’oro del Reno*, si trasforma in quello del divenire, dal quale scaturiscono poi il Tema di Erda e quello delle Norne; e questi temi stanno in rapporto di simbiosi, a loro volta, con quelli dell’acqua, delle figlie del Reno, dell’oro, dell’anello. O ancora, nel *Crepuscolo* il Tema dell’espiazione o diritto alla vendetta, col quale Hagen celebra la fratellanza di sangue con Siegfried, non è che il rovescio del tema della Maledizione di Alberich che appare per la prima volta nell’*Oro del Reno*.



LA STRUTTURA MUSICALE

Più che per ogni altro dei grandi *Wort-ton-dramen* wagneriani, un particolare rilievo merita un'osservazione continua e approfondita della tematica della *Tetralogia*, la quale non si limita, nell'ascoltatore sensibile, per cui Wagner è ormai un classico ben conosciuto, alla semplice individuazione dei motivi, per la quale è sufficiente una guida tematica, come quella di Max Chop.

La grandezza musicale del dramma wagneriano consiste nella mirabile realizzazione di una visione essenzialmente sinfonica del mondo sonoro del dramma. Da questa il rito scenico trae la sua sferica unità che continua e vive attraverso le ramificazioni innumerevoli della foresta sonora; in quella unità si sommerge ogni singolo accento, nota, motivo, timbro e struttura particolare. Contemplare l'unità dell'universo, e l'universo come unità tenuta insieme da un solo palpito di segreto amore, che avverte la vanità del molteplice quale dramma dell'oscillazione continua delle onde nel palpito dell'Uno, togliere così ogni separazione fra cose e cose e fra l'io e le cose fu sempre il compito dell'artista. Il quale è tanto più grande quanto più riesce a dimenticare la diversità nell'Unità. La struttura sinfonica, nella musica, ha questo destino, quando, si capisce, non è un esercizio scolastico ma una filiazione organica che sgorga dall'esigenza stessa delle strutture. Il palpito sinfonico appare allora a Wagner come l'essenza della grandezza sonora del dramma; quell'unica, che poteva redimerlo dalla sparpagiatezza dei numeri staccati, dalla contingenza reciproca degli elementi, dalla occasionalità stessa delle situazioni drammatiche interne. Il dramma come opera d'arte non è solo un sapiente accostamento di conflitti psicologici o esistenziali: è esso pure, come la visione lirica, un solo respiro che avvolge tutto il respiro delle creature, che all'occhio dell'apparenza appaiono contingenti e accostate soltanto dal caso e dalle disgrazie del mondo. La ragione della visione sinfonica è dunque per un lato un'esigenza di pro-

fonda identificazione di tutto con tutto, oltre le spettacolari apparenze, per l'altro è il richiamo alterno dei motivi interni del dramma mediante sigle sonore.

Quest'ultimo scopo, preso da solo e realizzato da un musicista mediocre, avrebbe potuto costituire, al massimo, un'intelligente trovata. Come infatti si è dimostrato se adoperato dai seguaci. La grandezza del dramma wagneriano non è, naturalmente, in questa trovata, che ne è l'aspetto più interessante e appariscente, ma nell'unità sinfonica con la quale l'invenzione della tematica drammatica è stata realizzata dal genio creatore. E questa è tutta dalla parte dello sviluppo sinfonico, come unità vivente sonora. Che l'invenzione del sistema non fosse neanche completamente determinante lo dimostra il fatto che esso è stato successivamente abbandonato, e che non minore grandezza artistica hanno opere liriche che di tale sistema non si servono; perché l'unità non è un fatto esteriore, né poi il dramma ha veramente bisogno in sé del suggestivo metodo dei motivi creato da Wagner. La grandezza del risultato è dunque determinata dall'identità stessa interiore che lega tutti i motivi, e dall'identità che fra essi continuamente affiora con potenti richiami nel mare sinfonico dell'orchestra e del canto attraverso la trama della *unendliche Melodie*. La quale, essa pure, mentre nasce dall'esigenza di eliminare la molteplicità separata dei pezzi chiusi, non riceve certamente il suo valore intimo dal fatto materiale di tale eliminazione; la grandezza della melodia infinita wagneriana, dai *Maestri Cantori* al *Parsifal*, è nel fiorire essa veramente come unitaria vita sinfonica per modo che tutto si lega a tutto, come avviene appunto nelle grandi concezioni orchestrali, ove nessuna cadenza veramente si conclude, se non con il concludersi dell'arco stesso della sinfonia.

Sostanzialmente in Wagner è la sinfonia che dà unità al dramma, così come nel poema lirico è la sinfonia della visione che conferisce unità ai dialoghi e agli episodi. Wagner stesso notava che l'orchestra ha, nel suo dramma, la funzione che tutte le parti non strettamente dialogate hanno nel romanzo. La commedia parlata è relativamente arida perché non può fondere la sparpagiatezza del dialogo attraverso nessun connettivo; resta perciò relativamente aspra, parlata, prosaica. La musica, sulla scena, è chiamata a colmare il vuoto fra i dialoghi, esprimendo in altri sensi qualcosa di simile a ciò che il romanziere può dire attraverso innumerevoli connettivi di natura verbale fra le sparse parti del dialogo, che egli sommerge nel complesso quadridimensionale del racconto visivo, auditivo, cogitativo. Di qui l'esigenza estetica, per Wagner, della fusio-

ne fra le due arti: la musica e la parola drammatica. Ma la musica stessa soffrirebbe di prosaica sparpagliezza se non sorgesse come una sola ondata sinfonica strutturata di innumerevoli motivi. Wagner tende dunque ad una superiore unità nel dramma attraverso la musica, e ad una superiore unità di questa attraverso la struttura sinfonica.

A tal punto del discorso la cosa migliore è forse riportare alcune osservazioni del Lorenz, sparse nell'immensa mole della sua grande opera analitica che, se soffre di elefantiasi e di analiticità appunto, costituisce tuttavia lo studio più profondo che sia mai stato fatto della struttura musicale wagneriana.

«All'intima, vera vita dell'opera d'arte totale ci avviciniamo molto di più se comprendiamo l'azione partendo dalla struttura tematica che se cerchiamo di spiegare i motivi conduttori partendo dall'azione. Quest'ultimo cammino è quello percorso nelle guide musicali, che non sono riuscite se non ad ottenere un'infelice spezzettatura dell'opera. Il crescere della mia tipologia delle forme dal minuscolo germe alle forme primarie, poi ai periodi, ai grandi periodi, infine agli atti sale fino alla formazione unitaria di tutto il dramma, ed in ciò risiede il passo supremo compiuto da Wagner nell'evoluzione dell'opera... Solo Wagner ebbe la forza inaudita del senso totale dell'insieme, che fonde in una sola forma l'intero dramma in una visione veramente interiore».

Così, prosegue Lorenz, ognuno dei grandi capolavori wagneriani si struttura in un solo arco di cui gli atti appaiono come sezioni di, una grande formazione ternaria.

«Così avviene anche che una parte si chiuda nella voce del canto, o nella parte melodica principale mentre contemporaneamente riprende in un'altra parte con una apparente cadenza d'inganno. Quell'ardimento particolare di Wagner, che risiede nell'abbondante impiego della vicarietà dei motivi, in virtù della quale anche elementi melodicamente molto distanti si rispondono gli uni con gli altri, divenne col passare degli anni in lui sempre maggiore. La forma risulta in primo luogo dalla ripetizione. Come tutto si fonde nel tutto, una cosa agisce e vive nell'altra! L'arte della fusione tematica, la libertà delle linee che scorrono l'una accanto all'altra eppure si corrispondono tanto mirabilmente è sviluppata fino ad un grado di eufonia, che non è per nulla inferiore a quella del grande Giovanni Sebastiano. È falso vedere in Wagner soltanto colui che ha compiuto il gesto di inondare romanticamente la musica con un estremo cromatismo. Il suo stile deriva dalla materia, non da una qualunque limitata facoltà dei suoi talenti. Che la musica dei *Wort-ton-dramen* di Wagner si componga di temi, che percorrano l'intera opera è cosa che, com'è noto, lo stesso Wagner ha spiegato a sufficienza nei suoi scritti teorici. Non c'è dubbio che soltanto attraverso questo principio poteva venire assicurata l'unità musicale di quelle gigantesche creazioni. Tali temi... hanno una doppia funzione. In primo luogo poetica – in secondo luogo musicale –. La pura funzione musicale di questi temi non è differente da quelle che tutti i motivi musicali assumono nella costruzione delle

opere sinfoniche; sono solo elementi dalla cui mescolanza risulta la tensione musicale dell'opera. È tutto ciò in Wagner intenzione o istinto musicale?»

si domanda ad un certo punto Lorenz.

«Non c'è grande differenza».

Wagner stesso annotava in *Opera e Dramma*:

«La novità che forse ho apportato non è se non l'inconscio divenuto in me consapevole della natura delle cose, in quanto ho abbracciato e visto nel suo insieme ciò che da altri artisti era stato visto soltanto separatamente. Non ho inventato nulla di nuovo; ho solo trovato la totalità dei rapporti».

E Lorenz incalza:

«Non dubito affatto che un genio come Wagner avesse la forza di concentrare in un solo istante interiore non soltanto *L'oro del Reno* ma addirittura l'intero Anello. Tutto ciò che così risuona in un solo istante interiore è un'unità organica fondamentale, e la chiarezza (Wahrtraumerei) consiste appunto nel distendere e sviluppare questa potenza».

Tutta l'opera del Lorenz si compone in fondo di gigantesche analisi degli archi tonali attraverso cui si strutturano le forme sinfoniche del dramma.

«L'espressione di Wagner melodia infinita non significa che questa si svolga senza sezioni, ma soltanto che le conclusioni entro le parti degli atti non vengono quasi mai elaborate in forma di chiuse, ma ad ogni istante conclusivo del movimento drammatico immediatamente insorge un nuovo membro melodico. La melodia infinita non si rivela soltanto nella voce del canto ma ha la sua ragione nel melos generale dell'intera musica, che agisce nei motivi e nell'intera struttura sinfonica dell'orchestra».

D'altronde Lorenz ripete sempre e conclude che

«alla conoscenza della musica non è sufficiente ciò che la letteratura dei fili conduttori ha scoperto; che si sappia cioè quali temi ritornano e che cosa essi significano in rapporto al poema; la cosa principale è di scorgere con uno sguardo d'insieme quali effetti musicali vengono ottenuti attraverso il raggruppamento di tali motivi, la loro interpretazione, il loro accostamento e fusione, la loro elaborazione, le loro contrapposte tensioni e distensioni».

Essi operano, aggiunge con profondo intuito “come le simmetrie delle arti figurative”. È un raccostamento molto caro al Lorenz, che egli tende non soltanto fra la musica e l'architettura, ove appare più ovvio, ma

addirittura fra musica e pittura, che considera strutturalmente composte alla stessa maniera delle opere architettoniche; così che l'essenza architettonica della bellezza estetica appare fondamentale e comune a tutte le arti.



Quanto alla vicarietà dei motivi, un'altra osservazione profonda dell'autore è questa: che

«attraverso la sostituzione di motivi consimili da parte di altri spesso viene raggiunta una libera simmetria, e talvolta addirittura una sorta di simmetria degli opposti».

Tutto ciò, è evidente, non può scorgersi, nello sterminato fluire delle luci della *Tetralogia*, se non attraverso l'ascolto, o un'appassionata indagine delle partiture o degli spartiti. Veramente Wagner sapeva, dalla sua appassionata visione del mondo, che aveva radici nella mistica occidentale e orientale, che tutto ciò che appare nel dispiegato spettacolo dell'universo è sostanzialmente una sola Energia, che un innumerevole gioco di specchi distende nell'arazzo sempre mutevole del divenire visivo dell'apparenza cosmica. Su questo intuito fondamentale, che è il più gigantesco che sia sorto dalle *Upanishad* a noi, Wagner strutturò la sua immensa visione sinfonica, trovando in quella visione cosmica il coraggio e la lena di reggere per anni e anni, attraverso le più disparate vicissitudini della vita, le fila dell'immenso arco, che, senza mai flettere né disperdersi un istante, si solleva dal principio del Caos con l'accordo fondamentale di Mi bemolle maggiore, e si risommerge, dopo tutto il divenire drammatico del mondo, nel Caos primordiale del fuoco e dell'acqua, ove la visione, quasi per virtù di una sterminata cadenza per grado, sul Re bemolle maggiore ha fine.

L'ORO DEL RENO (*Das Rheingold*)

Prologo elementare e divino. Già la terra galleggia, isola verde, sul *Ginnungagap*, sullo smisurato abisso, cinta dall'azzurro anello dell'oceano, e il sole, la luna e le stelle roteano intorno a lei donandole luce e calore, misurando giorni e stagioni, vestendola di erbe tenere; già moltiplicata si è la famiglia degli dèi e sorta dal tremendo diluvio di sangue è la seconda generazione dei giganti e formicola entro gli oscuri profondi recessi la stirpe industrie dei nani; ma l'uomo non è ancora nato¹. Ancora non è nato l'eroe dalla spada lucente, né la bionda Walkiria lancia stridi selvaggi dallo scalpitante cavallo, né il superbo Walhalla accoglie ancora gli dèi². Essi si aggirano per roridi prati, per erte montane, per selve profonde; e le zolle erbose e gli scabri sassi sono ancora letto ed origliere alle loro membra affaticate. Ma nel mondo è già nata la colpa e con essa il dolore: dacché le opposte correnti – acqua fredda di *Hvergelmir*, acqua calda di *Muspellsheim* – insieme incontrandosi e mescondosi, hanno dato la vita al primo essere, al gigante Ymir, ed hanno così rotto, con la prima individualizzazione, la pura innocenza della monade acquee universale. Il gigante con la procreazione agamica di esseri a lui simili ha continuato l'errore, e la mucca Audumla, nata

¹ La cosmogonia nordica è principalmente contenuta nella *Völuspa* (Edda antica) e nella *Gylfaginning* (Edda nuova o di Snorre). I pochi cenni che seguono sono ad essa ispirati.

² Nella tradizione nordica, la dimora, la rocca degli dei *Asen*, dei quali *Wotan* (Odino) è il capo, appare distrutta durante la guerra degli stessi *Asen* contro gli dèi *Wanen*, e ricostruita poi dai *Giganti*. Ma alla rappresentazione poetica di Wagner la costruzione si presenta felicemente come un superbo sogno ed un lungo aspirare di *Wotan* viandante.

anch'essa dall'incontro delle due correnti, l'ha cresciuto ed aggravato, chiamando alla luce, dalla brina salsa leccata sulla superficie dei sassi, il primo dio Buri, procreatore agamico, alla sua volta, della stirpe degli dèi³.

Dèi e giganti, per il fatto stesso che sono nati e vivono, errano e soffrono: dov'è separazione e distacco, dov'è affermazione di volontà individuale che si proietta sulla volontà universale e le si oppone, è anche necessariamente peccato e travaglio. Tale il profondo senso della cosmogonia nordica, che sfuggito – appena pare credibile! – così agli storici e interpreti di quel mito⁴, come ai critici dell'arte e del pensiero wagneriano, doveva prodigiosamente rivelarsi alla divinatrice inconsapevolezza d'un musico-poeta; e che, togliendo quella cosmogonia dall'isolamento o dalla stretta sudditanza biblica in cui era stata costretta, la collega con alcune fondamentali concezioni del mondo buddistico, la imparenta con le più antiche tradizioni del pensiero greco (Talete, Anassimandro), e la innesta al medesimo tempo sul tronco vivo del misticismo cristiano⁵.

Colpe, dunque, ed errori sono le azioni che dèi, giganti e nani compiono, mossi da un'impurità originaria e congenita. Gli dèi, che godono di bellezza e di giovinezza, della luce del giorno e della luce dello spirito, aspirano invano ad una potenza che li liberi dalla alterna vicenda della diuturna lotta contro i giganti ed i nani; esseri elementari, insofferenti della vita dura e oscura che sono costretti a condurre. Questi, alla loro volta, cercano – con la violenza e con l'astuzia, a seconda della natura loro peculiare – di rovesciare l'impero dei luminosi; e non riescono. Sugli uni e sugli altri, logorante, spaventevole, indeprecabile, incombe la minaccia del Crepuscolo⁶, dell'annientamento. Tutti gli esseri particolari dovranno infatti spiare con la distruzione l'allontanamento dalla monade primordiale, l'ingiustizia della loro esistenza separata. Mai più amaro, più desolato, più disperato pessimismo risonò in poesia ed in musica sotto le stelle!⁷.

³ Nello stesso nome di *Wotan*, J. Grimm (*Deutsche Mithologie*) vedeva alcun che di pertinente all'elemento acqueo: *watan*, *waten* (guadare, diguazzare).

⁴ Un utile e penetrante, sebbene un poco partigiano riassunto delle varie posizioni della critica di fronte alla *vexata quaestio* del più o meno profondo carattere cristiano della cosmogonia nordica.

⁵ Imitazione di Cristo.

⁶ Sul valore dell'espressione «Crepuscolo» vedi altra nota a *Wotan* (Personaggi).

⁷ Lo spirito profondamente pessimistico del mito nordico, si rivelò a Wagner non prima del '51-52, ma sempre avanti che conoscesse Schopenhauer. Da principio (*Siegfrieds Tod*, 1848), tutto

La coscienza dell'errore, del peccato, della colpa si proietta, così nella tradizione antica come nel dramma wagneriano, in Loge (Loki). Quanto a torto la critica germanica e nordica altro non vede in lui, che una copia più o meno contraffatta del Lucifero semitico e del demonio cristiano! In realtà Loge, è, come demone, il primo elemento sceveratore e individualizzatore – la scintilla di *Muspellsheim* che riscalda le acque agenti sulle correnti fredde di *Hvergelmir* – il fuoco insomma creatore, e, come tale, già implicitamente distruttore (non si crea se non ciò che è destinato a perire, né altro è la nascita, se non il cominciamento della morte)⁸; come dio, accolto tra gli dèi, tra gli Asen, per la fratellanza giurata con Wotan (Odino), è il loro perenne stimolo e il loro tormento; l'esca che li induce, li trascina all'azione, ed al medesimo tempo, il rimorso, il pianto, il dolore, che miseramente trovano nel fondo dell'azione stessa.

Il mondo è nato da ben poco, che già corre, dunque, alla sua perdizione. Eppure c'è ancora un tesoro, una segreta riserva di innocenza, che, se non riesce a fermare quella corsa, sembra tuttavia allontanarne indefinitamente il termine e disperderne la catastrofe. C'è l'oro, non ancora tolto dall'elemento primordiale – l'acqua – e però ancora sereno ed incolpevole splendore di quell'elemento stesso; l'oro, non ancora pervenuto tra le mani dei mortali – siano essi dèi, o nani, o giganti – e però non ancora suscitatore nel loro petto di una fame esecranda. Esso riposa nel fondo del Reno⁹, lavato dalle sue lucid'onde, cullato dal suo ritmo dolce ed eguale, guardato dalle Nixe, dalle Ondine, la cui vita individuale (tanto vale dire: la cui colpa) appena si profila, così esse vivono immerse e sommerse nell'elemento originario. Finché l'oro non sarà toccato da terrena mano sacrilega, lontano e pressoché inarrivabile apparirà il tramonto di tutti gli esseri. Ma la mano sacrilega – quella d'Alberich re dei nani – interviene; essa contamina l'oro della sua stretta impura, lo conquista con lo sforzo di una volontà malvagia, lo rapisce col prorompere di una violenza, che maledice all'amore. Tutto è ormai tolto all'elemento primordiale; tutto da lui separato, segregato. L'amore universale, già spezzato dalla creazione degli esseri singoli, si frantuma

preso dalla filosofia ottimistica ed umanitaristica del Feuerbach, egli aveva pensato ad una trionfante redenzione, proponendo l'alquanto bizzarra identificazione *Siegfried-Bakunine*.

⁸ «Tutto quel che è, finisce». dice Erda (*L'oro del Reno*, v. 1697).

⁹ Che l'oro innocente si trovi nel fondo del Reno è invenzione wagneriana; nella saga antica, di cui è traccia ancora nel poema dei Nibelunghi, l'oro è affondato nel Reno dopo l'uccisione di Siegfried.

ormai in frammenti minutissimi, in infinite «contese». Alla passione si sostituisce ora il calcolo, alla «matta bestialità», già colpevole, si sostituisce ora la frodolenza, ancora più colpevole. Il furto dell'oro rappresenta il fiore ed il frutto del primo germe del male; il peccato originale di Adamo, ribadito e approfondito dal tradimento venale di Giuda. Se non che qui non è luogo a redenzione per l'intervento di un Salvatore che prenda su di sé la colpa di tutti; qui tutti espieranno per tutti e ciascuno per sé, e solo con la consunzione e distruzione di tutti e di ciascuno sarà restaurata la monade. Al principio ed alla fine c'è unità, quiete, innocenza, c'è l'acqua, amore, gioia che si nutre di silenzio; nel mezzo, c'è molteplicità, mobilità, colpa, c'è urto di singoli esseri, c'è l'odio e il dolore che prorompono e che gridano. Senza questo filo conduttore, la *Tetralogia* wagneriana rimane, drammaticamente e musicalmente¹⁰, un labirinto impercorribile, reso più che mai pauroso ed oscuro dall'intrico delle contrastanti interpretazioni.

Nella superba «vigilia» dell'*Oro del Reno* – così Wagner volle chiamarla e sarebbe bene che ci abituassimo anche noi a chiamarla così – assistiamo, dunque, al tragico irrompere del peccato in piena consapevolezza. Nel primo quadro, Alberich rapisce l'oro alle Figlie del Reno maledicendo all'amore; nel secondo, Wotan, fatta costruire dai giganti la regale dimora, si arrende al frodolento consiglio di Loge, che i giganti stoltamente accolgono, di rapire alla sua volta l'oro ad Alberich, per sostituirlo alla dolce Freia nel pattuito compenso; nel terzo, il divisamento è mandato ad effetto, ed Alberich viene derubato dell'oro, ma anche dell'elmo magico che rende invisibili e dell'anello, che con quell'oro s'è costruito e che dona potenza su tutto il mondo (ma la potenza è figlia della violenza e dell'odio!); nel quarto, tutto il tesoro, compresi elmo ed anello, passa nelle mani avidi dei giganti, senza di che essi non renderebbero punto la dea, dispensiera di giovinezza. Wotan, per consiglio di Erda – la terra madre di saggezza – sfugge momentaneamente

¹⁰ Si pensi, per non dir altro, allo stupendo rilievo che da questa nuova luce viene al Motivo dell'acqua (elemento primordiale innocente), che avendo iniziato la vita del dramma (prime battute dell'*Oro del Reno*), lo chiude mescolandosi col Motivo della Redenzione (ultime battute del *Crepuscolo degli Dei*). Né senza di quella luce, sarebbe di certo mai a pieno comprensibile lo straripamento del Reno nel finale dello stesso Crepuscolo. Solo col ritorno dell'anello, anzi col dissolvimento degli esseri singoli nell'acqua, torna infatti la pura monade e l'imperituro regno dell'innocenza. Ma, in realtà, è il tessuto tutto poetico e drammatico della *Tetralogia*, che dalla conoscenza dello spirito chiuso nell'antico mito nordico, risalta in tutto lo splendore dei suoi colori e nella solidità della sua consistenza.

alla maledizione che doppiamente pesa sull'anello¹¹ e che già tristamente germina nel fratricidio Fafner, e sale con gran trionfo all'eccelsa nuova reggia. Amaro trionfo: che le oscure parole di Erda velano di tristezza, e che il sarcasmo di Loge e il pianto delle Ondine feriscono e contaminano. Wotan stesso, d'altronde, nel fondo del suo animo non è davvero tranquillo. Egli già pensa con un prodigioso sforzo di volontà di dar vita ad una stirpe di liberi spiriti, di uomini-eroi, che possano, meglio degli dèi, non solo difendere contro nani e giganti il Walhalla a cui daranno il nome, ma anche e soprattutto distrarre da sé stessi e dagli dèi la condanna ineluttabile. Le tre «giornate» che seguiranno – *La Walkiria*, *il Siegfried* e *Il crepuscolo degli dèi* – ci diranno della meravigliosa potenza, ma anche della miseranda vanità del sogno di Wotan. Chi potrebbe intanto riconoscere nella nuova figurazione drammatica i due così rudi e grossi e apparentemente così poco significanti episodi contenuti nei *Reginsmål* e *Fafnismal* eddici e nella *Gylfaginning* di Snorre? Ancora una volta Wagner ha sentito rabadomanticamente la limpida fonte sotto la dura scorza terrestre, e l'ha chiamata con possente magia ad irrigare ed a rinverdire una landa desolata e petrigna. Comunque, non il tardo ed ormai del tutto cristianizzato poema dei Nibelunghi¹² – che solo e non tutti gli italiani conoscono, ed a cui male a proposito usano richiamarsi non appena s'accingano alla critica della Tetralogia – ma con le narrazioni ed i canti di Norvegia e d'Islanda abbiamo qui a che fare; anzi, ancora più profondo: con le tradizioni wikinghe e prewikinghe e antico-germaniche, che sotto di quelli s'agitano e fermentano oscuramente. Oggi ancora la critica si affanna indagando e combattendo intorno a loro: un colpo d'ala poetica è bastato, or è un

¹¹ *Maledizione intrinseca*, ch'egli porta con sé per essere stato conquistato per maledizione d'amore (V. 272 e segg.; v. 321); *Maledizione estrinseca* che gli viene dallo spirito di vendetta di Alberich (v. 1527).

¹² Anche lo stesso amico Galletti, che ha scritte sulla *Tetralogia* wagneriana, la più luminosa e penetrante critica, ch'io conosca in Italia (*L'anello dei Nibelunghi*, in *Rivista delle Nazioni latine*, marzo-aprile, 1918), non ha pensato di risalire a quelle fonti nordiche, alle quali Wagner, con non del tutto ingiustificato dispregio del poema dei Nibelunghi, ha pure esclusivamente attinto per il Prologo e per le prime due Giornate. E se l'atmosfera di guerra tanto inconsuetamente non avesse forse fatto al critico un poco di velo, non gli sarebbe certamente sfuggito che l'«amore», di cui parla Wagner è ben diverso dall'«istinto» elementare di cui l'antico mito germanico è pur troppo nutrito. L'«amore» wagneriano è «sentimento», misticamente inteso come attività sovrarazionale, la quale sola può portare alla conoscenza piena di Dio ed alla comunione con lui. Certo, cotesto «amore» appare ancora nella *Tetralogia* paganamente immanentizzato nella natura (elemento acqueo primordiale), ma riuscirà presto con un solo magnifico balzo a trascendentalizzarsi cristianamente nel *Parsifal*.

settantennio, e disperderne le nebbie ed a farle risplendere, terse come brillanti, sotto il sole.

S'è detto dell'*Oro del Reno*, che manca di vera e propria azione drammatica. Ed è sostanzialmente vero. Come prologo, come vigilia d'un dramma, esso è soprattutto antefatto, narrazione, *epos*. I suoi personaggi, se così è lecito esprimermi, amano, odiano, agiscono «elementarmente»; l'effusione lirica ed il contrasto degli spiriti verrà poi; verrà quando all'epoca degli dèi succederà vichianamente l'epoca degli eroi e degli uomini. Nell'attesa, l'«elementare», di cui la natura stessa degli dèi è ancora tutta impregnata, domina sovrano. Sono meravigliosi sfondi di gioghi alpestri e selvaggi poeticamente portati dalle solitudini del Nord sulle sponde del Reno, di gorgi profondi dove i raggi del sole giungono filtrati in una luce crepuscolare, di ardenti fucine sotterranee, di nubi ruggenti, di arcobaleni scintillanti e roridi a traverso cieli boreali. Colori, anch'essi, elementari e crudi: rosso di fiamma, di rame, d'oro sanguigno, secondo che vuole la tradizione scaldica, e bianco d'argento, e giallo di vapori sulfurei, ed azzurro di incantamenti magici; senza sfumature, senza trapassi, così come la vista non ancora educata di esseri primitivi può cogliere e ritenere. E passioni in tutti, prorompendi con la rapidità della folgore e col fragore del tuono. Wotan viandante risente ancora della mobilità eraclitea dell'elemento da cui deriva, i giganti, costruttori alla maniera dei Ciclopi, tengono ancora del monte e del macigno, e tengono i nani, fabbri alla maniera di Efesto, ancora della terra entro le cui viscere vivono e del fuoco che piegano alla loro industria. L'amore luminoso e gioioso in Wotan, torbido e tormentoso in Alberich, grossolanamente nostalgico in Fasolt non oltrepassa ancora la sfera del senso. Se in Fricka riveste le espressioni della gelosia borghesemente coniugale, non è che fugace e per niente felice spunto anacronistico, che l'incorreggibile temperamento di Wagner inserisce, quanto mai male a proposito, in un dramma dallo spirito e dalle forme eschilee¹³.

Pure qualche cosa c'è nel dramma, che rompe il cerchio dell'elementarità: è il nefando baratto che Alberich deliberatamente compie dell'amore con l'oro; è la malafede di Wotan contro quei patti sanciti e incisi nelle rune della sua asta di frassino, di cui dovrebbe farsi

¹³ Che nel lamento delle Figlie del Reno possa essere come un'eco dei cori delle Oceanine nel Prometeo eschileo, non mi sembra del tutto da escludere. Sulla conoscenza che Wagner ebbe della classicità greca in genere e di Eschilo in specie. Non sarà fuori luogo rilevare, che l'azione dell'*Oro del Reno* si svolge nella più rigorosa unità di tempo, tra l'alba e il tramonto.

assertore e difensore; è, soprattutto, la frodolenza di Loge, spirito che beffardamente nega come Mefistofele, nemico agli dèi ed ai nemici loro. Ma rompe e trabocca – ormai ne sappiamo e ne comprendiamo bene il perché – soltanto per precipitare più a fondo nell’abisso della colpa e per affrettare la corsa degli eventi verso il *Crepuscolo*.

Elementare il dramma, elementari l’espressione, il verso, la musica. Bandito ogni dolce allettamento di rima romanza ed ogni letterario ossequio alla prosodia ed alla metrica classicheggianti, l’allitterazione, profonda ed originaria parentela di tutte le espressioni verbali, rimane sola aspra e selvaggia norma poetica. Forme rinnovate e deterse da polvere e secolare squallore, radici dissepolte dal profondo e fatte rigermogliare e rinverdire, tesori di voci dialettali avidamente cercati, con piene mani attinti, con prodigalità offerti e donati. La lingua dell’*Oro del Reno* possiede la luminosità delle aurore boreali, la limpidezza delle onde, la lubricità delle alghe e dei muschi, l’opacità squallida delle nebbie, il barbaglio della fiamma, il fragore dei metalli martellati¹⁴. E similmente la musica che, amante tenerissima, accoglie il germe poetico nel suo grembo materno; che, ampia, regale, possente fiumana, mai si lancia in getti lirici, mai si perde in dilettoni meandri, mai si frantuma, giocando, in zampilli. Qui sono le matrici dei motivi che si svolgeranno umanandosi e spiritualizzandosi nel corso di tutta la *Tetralogia*: il motivo dell’acqua¹⁵, puro elemento e innocente monade primordiale, del Walhalla, sogno di potenza e peccato d’orgoglio, dei Giganti fatica enorme oscuramente costruttrice e brutta violenza, dei Nani (Nibelunghi), sottile febbre d’industria e formicolio d’inganni, di Loge, fiamma vivace, saltellante, linguacciuta, e, al medesimo tempo, rodimento di spiriti, della Maledizione, squillante fin dalla prima vigilia per monti e per valli, verso l’ancor lontano *Crepuscolo*, come una tromba apocalittica. E, sotto l’onda iridescente del motivo canoro, un profondo sottilis-

¹⁴ *Gewaltige Poesie urdeutsch* la giudicava G. Keller. Nietzsche alla sua volta (*Unzeitgemässige Betrachtungen*, 1873-76) riconosce nella lingua di Wagner un *Urzustand*, uno stato di vita primordiale, in cui poesia, immagine e sentimento insieme si confondono e al medesimo tempo una originalità e inestinguibilità profonde, quali sono assolutamente: estranee alle lingue romanze derivate e retoriche. Fuori che in Goethe, non è, secondo lui, altra espressione tedesca che dia simile gioia al lettore. La *Tetralogia* in genere, e *L’oro del Reno* in ispecie, rappresentano l’aderenza massima dello spirito wagneriano alla dottrina del *Wort-ton-drama*. Non la più lontana eco di uno spunto melodico, non il minimo accenno ad un’effusione di canto lirico; il tematismo domina incontrastato con una logica e una disciplina che chiamerei volentieri odinica, luterana e kantiana, cioè in sostanza, germanissima.

¹⁵ Sintetizzo in queste espressioni i tre motivi iniziali della Natura originale, dell’Elemento originale e delle Onde. Vedi Preludio.

simo fremere, un musicale silenzio¹⁶, su saliente dall'infima lacuna dell'universo, voce sovrasensibile di tutte le voci che furono, che sono e che saranno. Chi non sappia compiere un prodigioso balzo all'indietro a traverso i millenni della preistoria; chi non sappia piangere col pianto della vite, sussurrare col ruscello e col vento, ardere con l'ardore della fiamma, raggiare coi raggi del sole, perdersi e naufragare con l'oscurità della notte; chi, insomma, non sappia farsi pianta, rupe, fiume, più elementare, più elementare ancora, imperscrutabile, vaneggiante abisso, non s'accosti all'Oro del Reno. Ne rimarrebbe travolto, oppresso, perduto, annientato; come il navigante che osasse avventurarsi su «picciotta barca» tra le furie paurose e i gorghi profondi dell'oceano; come il viandante che senza cuore saldo e puro osasse attentare alla nivea verginità delle vette dardeggianti sotto il sole.



¹⁶ L' espressione è wagneriana: *tönendes* o *lauterklingendes Schzweigen*; ma sembra, in verità, nata dal grembo della più pura tradizione mistica. Si pensi a Pitagora ed alla *musica callada* (silenziosa) di S. Giovanni della Croce. Ma se Wagner musicista certamente la sentì e la visse, Wagner critico non seppe davvero rendersene conto.

LA TRAMA

Vigilia alla sagra scenica: Sorge dal profondo abisso un sommesso murmure (Motivo della Natura originale – *Motiv des Urzustandes*: corni); fermenti inconsapevoli di vita scorrenti entro il fiume eterno dell'essere. La linea melodica si anima, le note dell'accordo fondamentale si accentuano su di un primo tenuissimo tessuto armonico; il murmure diventa canora fluidità (Motivo dell'Elemento primordiale – *Motiv des Werdens oder Entstehens*: corni). Sempre più fluido, sempre più canoro; linee d'onda, sorrisi d'argento (Motivo delle Onde – *Wellenmotiv*): il Reno! Come scorre gioioso il fiume, non ancora contaminato dall'urto brutale dei remi! Il ritmo si accelera, si illumina, ride più forte; dal grembo dell'elemento primordiale la figura umana prorompe radiosa (Motivo dell'Elemento primordiale, Motivo delle Onde: accelerato). Le Figlie del Reno folleggiano nel liquido elemento: un dolce sciacquo, uno zampillar fresco, un raggiare, un saettare di stille, un riso di giovinezza. Quale luce, quale gioia, la vita! Nel profondo abisso, entro il fiume eterno dell'essere, i ferinenti inconsapevoli corrono ancora a miriadi con ritmo monotono (Motivo della Natura originale): vite che saranno.

Le Figlie del Reno [Woglinde (soprano), Wellgunde (soprano), Flosshilde (mezzosoprano-contralto)] guizzano tra le onde; come l'onda fluide, come l'onda canore. Alla loro gioiosa innocenza è affidata la custodia dell'oro, che il fiume chiude nel suo grembo. Da un oscuro anfratto esce il nano Alberich (basso); i luminosi corpi delle fanciulle l'accendono di lussuria; le fanciulle lo tentano, lo respingono, lo beffano; il nano le insegue invano ed infuria. La luce del giorno penetrando dall'alto, ecco, al sommo d'uno scoglio, apparire un bagliore di fiamma: l'oro del Reno. Le fanciulle dicono imprudenti, delle sue mirabili qualità: chi riuscirà ad impadronirsene ed a fabbricarne un anello, sarà

signore del mondo. Ma solo riuscirà chi rinunzierà all'amore. Quale mai degli esseri potrebbe mai vivere senz'amore? Pure Alberich questo potrà. Nel suo mostruoso corpicciattolo alberga lussuria di sensi, non amore di spirito. Con slancio furibondo si arrampica su per lo scoglio illuminato dalla pura luce dell'oro. Già le sue mani adunche lo stringono «Maledetto l'amore!». Il nefando prodigio si compie; il nano fugge con la preda lucente. Una tetra notte si diffonde per le acque, rotta dal disperato lamento delle fanciulle (*Scena I*).

Spianata tra i monti, lungo il Reno. Wotan (basso-baritono) e Fricka (mezzosoprano), re e regina degli dèi, dormono all'aperto: alba. Al loro svegliarsi, la Burg (forteza, reggia) eretta dai giganti sulla più alta vetta al di là del Reno, fiammeggia sotto il sole nascente. Orgoglio e gioia di Wotan, inquietudine ed affanno di Fricka; perché ella sa che a compenso della fatica compiuta dovrà essere data ai giganti Freia (soprano), la dolce sorella dagli aurei pomi, dispensiera d'amore e di eterna giovinezza. Ma Wotan spera sull'aiuto dello scaltro Loge (tenore) per sfuggire al patto gravoso. Vengono intanto i giganti, Fafner (basso) e Fasolt (basso profondo), a reclamare il loro diritto: Freia atterrita cerca invano soccorso; e invano cerca Wotan di sottrarsi sfrontatamente al proprio obbligo; ma trattiene Froh (tenore) e Donner (tenore) dall'usare violenza contro i giganti. E Loge giunge; ma dal suo discorso pieno di raggiri non viene alcun utile consiglio a Wotan; Loge ha cercato per tutto il mondo un qualche cosa che valesse Freia, ma senza trovarlo: nulla può compensare la perdita dell'amore. Solo il nano Alberich ha maledetto all'amore per la conquista dell'oro; ora le Figlie del Reno piangono e chiedono a Wotan che le aiuti a riconquistarlo. Ma Wotan, subito preso dal sogno d'una smisurata potenza, già medita di conquistarlo per sé; e similmente Fafner, il gigante; non così Fasolt, che a stento si rassegna alla decisione del fratello. I giganti rinunzieranno dunque a Freia, purché Wotan dia loro in cambio l'oro del Reno; nel frattempo e fino a sera, terranno Freia in ostaggio. Non hanno appena trascinato via la dolente, che una nebbia involge gli dei e le cose; e le persone piegano come per vecchiaia. Non è più luogo a indugio. Wotan scenderà con Loge nei profondi recessi dei nani e cercherà di strappare l'oro ad Alberich (*Scena II*).

Nell'abisso di Nibelheim, Alberich, padrone dell'oro, è diventato tiranno; le innumerevoli schiere dei nani lavorano atterrite sotto il suo dominio. Il fratello Mime (tenore) gli ha dovuto temprare un elmo magico che posto in capo rende invisibili; ma poiché cerca, astuto, di tenerlo

per sé, ottiene per compenso delle crudeli percosse. Wotan e Loge lo trovano appunto a terra sfinito, mentre Alberich si è allontanato. E da lui apprendono le meravigliose proprietà dell'elmo, e come Alberich sia riuscito a fabbricarsi dall'oro l'anello che lo renderà signore del mondo. Al riapparire di Alberich, spingente a staffilate la turba dei nani carica degli oggetti d'oro e d'argento che ha loro imposto di fabbricare, Loge ha già meditato il suo astuto disegno. Fingendo meraviglia su quanto Alberich stesso gli racconta dell'elmo magico, lo invita per prova, prima a mutarsi in drago, il che Alberich subito fa, gonfio di vanità e d'orgoglio; poi a mutarsi in rospo. Al quale desiderio il nano pure acce-
de. Se non che male gliene càpita; chè Wotan lo schiaccia col piede e Loge gli toglie subito l'elmo. Quindi ambedue gli dèi lo legano, e, non-
curanti dei suoi stridi, lo trascinano su verso l'aperto (*Scena III*).

Giunti all'alta spianata, al cospetto degli dei in attesa, Wotan impone al nano legato di consegnargli il tesoro. Alberich è costretto ad obbedire; la schiera dei nani, salendo dalle profonde viscere della terra, porta gli oggetti preziosi lavorati dalle loro mani industri e li ammucchia sul terreno. Ma Wotan non è pago, e vuole anche l'elmo magico. Non basta: anche l'anello, che brilla al nano nel dito, vuole. Alberich rilutta, facendogli balenare la minaccia d'una maledizione eterna; ma Wotan glielo strappa con la violenza. Addio, sogno di potenza! Alberich giace al suolo prostrato. Ma prima di partire, lancia la sua maledizione. Tornano i giganti con Freia, il caro pegno; l'aria s'illumina e torna a ridere giovinezza sui visi degli dèi. I giganti la lasceranno, purché del tesoro tanto si dia che riesca a coprire alla vista la bella persona della dea. Tremante dietro i due pali conficcati nel suolo dai giganti, Freia viene sempre più nascosta dal tesoro che Froh e Loge ammassano: ecco che il tesoro è finito e la dea non si vede più. Ma Fafner, spiando a traverso gli oggetti, ne vede ancora i capelli lucenti: bisogna aggiungere l'elmo! Ma ancora Fasolt scorge la pupilla dell'occhio stellante: bisogna aggiungere l'anello! Wotan rifiuta; perisca Freia piuttosto! I giganti minacciano; la dea invoca soccorso. Ed ecco dal profondo d'un anfratto apparire Erda (mezzosoprano), la madre terra ammonitrice, Un oscuro giorno sovrasta agli dèi: Wotan lasci l'anello! Wotan, dopo qualche istante di meditazione, si decide alla rinuncia e getta l'anello sul tesoro: Freia è libera. Ma nella divisione della preda, i giganti s'azzuffano e Fafner uccide il fratello. La maledizione dell'anello comincia a portare i suoi tristi frutti! Il Walhalla ride e fiammeggia nella luce del tramonto sulla sponda opposta del Reno; gli dèi non vi saliranno per via terrestre. Donner rac-

coglie i nemi al ritmo del possente martello; l'aria si oscura; guizzi di folgore, fragore di tuono. Ed ecco dai piedi del dio fin su alto sul monte disegnarsi in ardita curva l'arcobaleno. Su quello passeranno gli dèi verso la loro alta dimora. E passano infatti in corteo orgoglioso; ma Loge li insegue con parole di scherno. Egli sa com'essi s'avviino fatalmente alla loro fine; egli stesso l'affretterà col suo fuoco consumatore. Alto dalla valle sale il lamento delle Figlie del Reno; anche per loro Loge ha parole di scherno; ma il lamento le sopraffà ed accompagna, tristemente ammonitore, l'ingresso solenne degli dèi alla reggia montana (*Scena IV*).



NOTE DI COMMENTO ALL'OPERA

SCENA I: Sulla formazione del singolare grido delle Figlie del Reno, così riferisce lo stesso Wagner in una lettera a Nietzsche del 12 giugno 1872.

«Ad uno studio di J. Grimm [in realtà la *Deutsche Mithologie*] io tolsi un giorno la parola antico-tedesca *Heilawac* [onda, acqua di salute, acqua sacra], me la elaborai per renderla ancora più cedevole al mio scopo, in una forma *Weiwaga* (quale noi ancora oggi riconosciamo in *Weihwasser*, acqua santa); che inserii nelle radici affini *wogen*, ondeggiare, e *wiegen*, cullare, *wellen*, ondeggiare, e *wallen*, fluttuare, e così, su analogia delle filastrocche che si cantano per gioco dei bambini, mi formai una melodia di radicali sillabiche per le mie ninfe dell'acqua».

Risponde così al primo semplicissimo accordo musicale il primo balbettare dell'umana favella. Nell'orchestra: Motivo delle Figlie del Reno (*Rheintöchtermotiv*: violini). Il dialogo seguente s'inserisce tutto nella trama mirabilmente tessuta e cresciuta dei motivi dell'Elemento primordiale e delle Onde (archi e legni), fino al rinnovato gioioso prorompere del Motivo delle Figlie del Reno (legni), sullo sfondo del Motivo delle Onde.

Verso 54 Motivo della scalata (*Versuch des Kletterns*).

Verso 198 Motivo della Minaccia (*Drohmotiv*: legni, corni). La profondissima quiete dell'elemento primordiale è minacciata; già si delinea la prima colpa, che via via ingrandendosi e che, dilatandosi, porterà all'espiazione tragica del Crepuscolo.

SCENA II: Mentre la tela si alza sulla regione montana e sulla Burg illuminata dai primi raggi del sole, nell'orchestra il solenne Motivo del Walhalla (*Walhallmotiv*), cantato dagli ottoni, dice del superbo sogno di Wotan e della sua smisurata volontà di potenza. Il motivo domina in-contrastato per tutto il principio della scena, e si alterna in seguito, sempre con clangore di tube e di trombe, col nuovo Motivo del Patto

(*Vertragsmotiv*), tortuosamente sussurrato da violoncelli e contrabbassi, e col Motivo dell'Anello.

Verso 349 e segg. «Al principio della prima età degli dèi... un architetto venne a trovarli ed offrì di costruire in tre anni un castello tanto forte che sarebbe stato impossibile ai giganti della montagna... di impadronirsene... Ma domandò per sua ricompensa Freia, il sole e la luna. Gli Asen si adunarono per deliberare su questo soggetto e dissero all'architetto che le sue condizioni sarebbero state accolte, se avesse edificato il castello nel termine d'un inverno; ma che il patto sarebbe stato nullo, se il primo giorno d'estate fosse rimasto ancora alcun che da fare all'edificio».

Verso 380 e segg. Nell'orchestra: Motivo del vincolo d'amore (*Liebesbannmotiv*).

Verso 409-10. Non è traccia in alcuna tradizione, che Wotan abbia dato o impegnato uno dei suoi occhi per conquistare Frigg-Fricka. Sappiamo invece, ch'egli ha lasciato l'occhio nella fonte di Mimir, ai piedi del frassino universale, per conquistare la saggezza, «un sorso, che non potè ottenere senza avere prima impegnato uno dei suoi occhi». A questa tradizione rende omaggio lo stesso Wagner nel Prologo della *Götterdämmerung*; onde sembra sia lecito inferire o ad una millanteria di Wotan, o ad un volontario distacco dalla tradizione, per accentuare la differenza tra il sogno di potenza di Wotan e quello di Mime; oppure, come sembra più probabile, ad una identificazione di Fricka con la saggezza d'ordine pratico.

Verso 418. Nell'orchestra: Motivo della Fuga (*Fluchtmotiv*: violini), subito seguito da quello di Freia (*Freiamotiv*), e poco dopo dal Motivo dei Giganti (*Riesenmotiv*: violini e contrabbassi; poi ottoni), caratteristico rappresentatore della loro massiccia stupidità. E questi e quelli, via via intrecciati o alternati col Motivo del Patto e con quello del Walthalla reggono la scena fino all'accento ai pomi della giovinezza.

Versi 453 e segg. Una curiosità filologica è l'allitterazione usata da Wagner nelle parole pronunciate dai giganti Fasolt e Fafner alla loro comparsa nell'opera (*Sanft schloß Schlaf dein Aug' [...] / stauten starken Stein wir auf [...] / steiler Turm, Tür und Tor*): l'allitterazione infatti (ossia la ripetizione di stessi fonemi in un unico verso) è il primo, rudimentale artificio letterario delle lingue germaniche antiche: qui usato, non a caso, in bocca ai Giganti che rappresentano le forze primordiali della natura ma anche i primi abitanti della Terra.

Versi 476-7 Gioco di parole sventuratamente irripetibile; la cui più notevole caratteristica consiste tuttavia nella contaminazione wagneriana di Freia con Holda (la stessa Holda del *Tannhäuser*). Nella saga popolare germanica, Holda compare piuttosto come un *pendant* del cacciatore selvaggio o conte regina delle dee in luogo di Frau Frick. Wagner, fondandosi sull'etimologia del Grimm (Holda, da *hold*, dolce, grazioso, amoroso), sintetizza in una sola dea gli attributi dell'amore e della grazia.

Versi 537 e segg. Nell'orchestra: Motivo della giovinezza eterna (*Motiv der ewigen Jugend*: corni). All'accento del decadimento degli dèi (v. 545): Motivo del Crepuscolo (*Dämmermotiv*: corno inglese).

Versi 580 e segg. All'apparire di Loge, nell'orchestra, l'inquieto, saltellante, felino Motivo di Loge (*Logenmotiv*: viole, violoncelli), che, subito dopo, si frantuma nel linguacciuto Motivo dell'incantesimo del fuoco (*Fuerzaubermotiv*: violini, legni). Loge, espressione intermedia tra il dio e il demone, è musicalmente rappresentato nella sua energia fisica, elementare, mobilissima (Motivo di Loge) e nella sua energia spirituale, consumatrice ed annientatrice (Incantesimo del fuoco). Per tutta la scena che segue, fino al racconto di Loge, i due motivi conservano predominio assoluto.

Nel racconto di Snorre, Loki per sottrarre gli dèi dal loro imprudente patto, secondo la promessa fattane, si muta, tre giorni avanti l'estate, in cavalla. Lo stallone Swadilfari che portava al gigante le pietre per l'edificio se ne innamora, giace con essa e lascia il lavoro. Dal grottesco amplesso nasce Sleipnir, il cavallo di Wotan a otto gambe. Quale elevazione e purificazione mitica nel dramma wagneriano!

Verso 655. Il Racconto di Loge s'inizia musicalmente col Motivo di Loge (via via poi qua e là affiorante) e segue con l'intreccio dei vari motivi, a cui o il racconto stesso o il dialogato a cui dà luogo richiamano (Motivi della Rinuncia, di Freia, dell'oro del Reno, dell'Anello, dei Giganti, Gioco dell'onde, Canto delle Figlie del Reno). All'accento di Loge all'arte fabbrile dei nani (v. 747), Motivo dei Nibelunghi (*Schmiedemotiv*), caratteristico rappresentatore del loro brulicare inquieto.

Versi 749 e segg. Il carattere di Fricka si va via via delineando nella sua semplicità borghese; qui vanitosa, poco prima (v. 380) gelosa, in seguito civettuccia (v. 791 e segg.) e brontolona (v. 906); ma in fondo, amatrice sincera del marito (v. 933). È il solito spunto casalingo, che non manca mai nelle rappresentazioni wagneriane. Che la buona e sventurata Minna Planer abbia servito di modello al poeta? Sembra probabile.

Ad ogni modo, se Fricka rappresenta la saggezza, non è dubbio che debba prendersi per la saggezza piena di cuore, ma anche di corta vista delle *bonnes ménagères*: saggezza pratica ben lontana dalla saggezza pura di Erda.

Versi 930 e segg. Il Motivo di Loge, ventato dalle viole e dai violoncelli, accompagna l'inizio del viaggio verso le oscure cavità del *Nibelheim*. Durante la discesa, Motivi della Servitù, dell'Anello, dell'oro del Reno, della Rinunzia; al passaggio davanti le fucine, Motivo dei Nibelunghi sottolineato da gran fragore di martelli ed incudini. Nell'entrare in *Nibelheim*, Motivo dell'Anello in «fortissimo».

SCENA III: Durante la scena tra Alberich e Mime, predominio del Motivo della Servitù; alla scoperta dell'elmo magico: Motivo dell'Elmo magico (corni).

Versi 997 e segg. All'apparire dei due dèi, Motivo di Loge. Poi ancora prevalenza del Motivo della Servitù intrecciato con quelli dell'Anello, dei Nibelunghi e dell'Elmo magico. Al grido di Mime: «Chi m'aiuterebbe?» (v. 1013), il nuovo Motivo della Meditazione (*Motiv des Sinnes*: fagotti), che formerà la trama principale del primo atto del Siegfried. Al comando di Alberich: Grido di dominazione (*Herrscher-ruf*: ottoni), ricavato dalla fusione del Motivo della Servitù con quello dell'Anello. Alberich s'illude sul proprio impero; come nasce dall'oro strappato con la violenza, è impero di materia e non di spirito, e però in sostanza servitù e per niente impero.

Versi 1142 e segg. Torna a predominare nell'orchestra il Motivo di Loge. All'accenno di Alberich al crescere del tesoro (v. 1179 e segg.), Motivo del tesoro (*Hortmotiv*: fagotti, clarinetti); quindi i motivi già noti (Anello, Freia, Rinunzia, Walhalla, Servitù, Oro del Reno, Nibelunghi, Elmo magico), a seconda dello svolgimento e delle allusioni del dialogo.

Versi 1317-18 Nell'orchestra, la *Krötenfigur* (Figura del rospo) imitante il saltellato movimento del rettile. Durante la salita che s'inizia col Motivo dell'Anello in «fortissimo», si snodano i Motivi della Rinunzia, dei belunghi (al passaggio davanti le fucine), della Fuga, dei Giganti, del Walhalla, di Loge. Chiude il Motivo della Servitù.

SCENA IV: Predomina nell'orchestra il Motivo di Loge (legni); all'apparire dei nani (v. 1382 e segg.), Motivi della Servitù, dei Nibelunghi e del Tesoro.

Versi 1360 e segg. Cioè: il versamento del tesoro. Edda antica (*Fafnismál*): «Odino mandò Loki nel regno degli elfi neri per ottenere oro, («rosso oro», che il gigante Hreidmar impose per riscatto agli dèi Odino, Hfinir e Loki dopo che quest'ultimo gli ebbe ucciso il figlio Otr sotto forma di lontra). Loki arrivò alla rapida nella quale il nano Andwari abitava sotto forma di luccio... Andwari dovette estrarre dalla cavità della roccia tutto il suo oro, compreso l'anello incantato *Andwaranaut*; ma egli vi scagliò una maledizione: che quest'oro dovesse portare la morte a chiunque lo possedesse». Edda di Snorre «Odino mandò Loki nella dimora degli elfi neri. Egli si recò presso il nano Andwari che navigava sott'acqua in forma di pesce. Loki lo prese, lo trattenne e gli chiese per riscatto tutto l'oro che possedeva nelle sue rocce: che era un tesoro immenso. Il nano nascose entro la propria mano un piccolo anello d'oro... chiese di poterlo tenere perché, per mezzo suo, avrebbe potuto nuovamente crescere il proprio tesoro. Ma Loki gli rispose che non gli avrebbe lasciato niente, e prendendogli l'anello, se ne andò... Allora il nano disse che chiunque l'avesse posseduto l'avrebbe pagato con la propria vita... Loki ritornò alla dimora di Odino, gli mostrò l'oro, e quando Odino vide l'anello, trovandolo bello, se ne impadronì».

Versi 1490 e segg. Nell'orchestra, i due nuovi poderosi e minacciosi Motivi dell'Annientamento (*Vernichtungsarbeit* – o *Rachearbeitmotiv*: corni, clarinetti) e della Maledizione (*Fluchmotiv*): questo sviluppato dal primo, a quel modo che l'uccisione e la distruzione sorgeranno dalla brama di vendetta, dalla tremenda, irconciliabile faida, che stringerà d'ora in poi gli esseri delle tenebre agli dèi della luce. Alle parole «dell'anello signore, dell'anello servo» (v. 1518-19), Motivo della Servitù (legni e ottoni); allo scomparire del nano, il medesimo motivo a piena orchestra. Ancora una volta la signoria della violenza e dell'oro è affermata come servitù; non si è padroni dell'oro senza esserne schiavi! Versi 1675 e segg. Ammonizione di Erda. La dea della terra, la madre di ogni saggezza, la prima di tutte le veggenti (*Ur-Wala*) interviene ad ammonire Wotan: se non cederà l'anello, il tremendo crepuscolo precipiterà sugli dei e sugli uomini prima dell'ora stabilita. Ella ritornerà chiamata da Wotan nel *Siegfried* (Atto III, scena I), ancora una volta tristemente ammonitrice. L'affermazione di una parentela con l'*Erdgeist* faustiano, tutta attività ed energia, mi sembra non poco arrischiata. L'Erda wagneriana dorme e sogna; e nel sogno vede le cose che furono, che sono e che saranno: contemplante non militante, veggente non operante. Che Erda sia madre delle Norne, le tre Parche del mito nordico è

invenzione wagneriana; e similmente ch'ella abbia partorito a Wotan, Brunilde, insieme con le otto Walkirie sorelle. Nell'orchestra, il nuovo Motivo di Erda o delle Norne (*Erda-Nornenmotiv*: tube, fagotti), giustamente legato, secondo i principi della cosmogonia nordica, al Motivo dell'Elemento primordiale (acqua) e al Gioco delle Onde, con accenni ai Motivi dell'Annientamento, della Servitù e dell'Anello. Alle parole «un giorno oscuro rompe agli dèi» (v. 1698-9) Motivo del Crepuscolo (*Götterdämmerungsmotiv*). All'affondare di Erda, ancora il Motivo di Erda sinistramente sussurrato dai violoncelli.

Verso 1785. Nell'orchestra, Motivo di Donner (*Donnermotiv*). L'incantesimo dell'uragano, si svolge con terrificante magnificenza tra i martellanti colpi di Thor, e il corruscare dei lampi ed il fragore dei tuoni. Al dissiparsi del turbine, ride, brilla, scintilla il Motivo dell'Arcobaleno (*Regenbogenmotiv*: corni, clarinetti). Nell'iridescente luce di pace, il Motivo del Walhalla (tube, tromboni) afferma con baldanzosa canorità il rinnovato impero.

Versi 1803e segg. Finale (Ingresso degli dei nel Walhalla). Wotan vede mutarsi in realtà il suo lungo sogno di potere e di gloria. Il Walhalla, la rocca stupenda pazientemente costruitagli dai giganti, sfolgora sulla vetta superba sotto i raggi del sole che tramonta (Motivo del Walhalla). E già il dio la popola con audace pensiero di folte schiere d'eroi. Come sulla costretta volontà degli dèi pesa un ineluttabile fato, toccherà alla spada lucente dell'uomo libero, ancora non nato, Motivo della spada (*Schwertmotiv*), tagliarne l'indissolubile trama, e riportarne una prodigiosa vittoria (v. 1823-24: Motivo del Walhalla). Non più, dunque, contro gli dèi, ma contro eroi e walkirie si troveranno a combattere le forze elementari dei giganti e dei nani. è giustificata la serena fiducia di Wotan (v. 1818)? Non sembra: a giudicare almeno dall'amaro sogghigno di Loge, spirito che nega e distrugge (v. 1828 e segg.: Motivi dell'Anello e di Loge). Inconsapevoli nel loro orgoglio, gli dèi s'affrettano alla fine. Dal profondo della valle sale il lamento delle Figlie del Reno (Motivo delle Onde): invano Loge, per comando di Wotan infastidito, le invita sarcasticamente al silenzio, rappresentando loro il nuovo splendore del Walhalla (Motivo del Walhalla: archi); il loro canto sottile s'insinua nell'amaro riso del dio; brilla come rugiada di pianto nel luminoso trionfo (Motivo delle Onde, Canto delle Figlie del Reno: pianissimo). Ma il trionfo non s'arresta; avvolti nel mirabile crescendo del Motivo del Walhalla, gli dèi s'avviano alla loro eccelsa dimora; l'arcobaleno (Motivo dell'Arcobaleno: fortissimo) stende, tappeto ai loro piedi,

l'abbagliante magnificenza dei suoi colori. Chi oserebbe mai chiamare labile la loro vittoria?



IL COMMENTO MUSICALE

È ovvio che, come esposizione, *L'oro del Reno* occupi nell'organismo del dramma quadripartito una posizione speciale. Esso è la fonte dei simboli da cui partono tutte le fila verso i punti terminali delle tre tragedie per ritornare a questo punto di partenza. Siccome per rendere pienamente comprensibile il simbolismo è necessaria la chiarezza plastica della rappresentazione, il musicista-poeta dovette ricorrere a tutte le sue energie per fissare nell'espressione il momento vivo e convincente senza scostarsi dalla verità naturale. Nell'*Oro del Reno* la musica raggiunge pienamente questa meta poiché è sonora arte rappresentativa che ci rende rapidamente familiare un mondo nuovo nel quale ci par di essere in regioni conosciute da gran tempo. Dice bene il Porges:

Con quest'opera Wagner ha attuato l'esigenza così di rado compresa e così difficilmente attuabile che lo Schiller pone all'artista come vero e proprio segreto dell'arte: l'esigenza cioè che la sostanza sia completamente assorbita dalla forma. Infatti, le qualità specifiche e concrete dei generi artistici collegati fra loro si compenetrano così intimamente da neutralizzarsi a vicenda e da scomparire in quanto mezzi artistici. Ciò è particolarmente notevole nella parte musicale dell'opera. Wagner ha raggiunto pienamente i suoi fini più che altrove poiché il ricchissimo linguaggio orchestrale non è, per così dire, neanche udito né osservato, ma si fonde organicamente col dramma. La musica dell'*Oro del Reno* agisce con la tranquilla potenza dell'arte antica; la sua bellezza è di una tale calma e castità che non si offre ma vuol essere ricercata. Nonostante la profondità possiede una grandiosa chiarezza: le figure ci appaiono perspicue e lo sguardo non incontra mai una barriera o un ostacolo.

Preludio. - Su un immenso pedale della tonica mi bemolle il preludio descrive il progressivo divenire dalla quiete dello stato primordiale: una genesi simile a quella della Bibbia, salvo che qui si cristallizza rapidamente in modo fluente e rivela le profondità del fiume: il Reno. Al misterioso mi bemolle dei contrabbassi (che a Bayreuth è messo maggiormente in rilievo con l'aggiunta dell'organo in pianissimo) si unisce nei fagotti la quinta, si bemolle; è la quiete maestosa, il sogno

sull'abisso imperscrutabile: tema dell'elemento primordiale¹⁷. Alla 17a battuta la quiete passa in un leggero e progressivo moto fluttuante; i corni articolano in forma d'arpeggio l'accordo della tonica: Tema del divenire o dell'origine. Sempre più il flusso musicale si condensa raggiungendo una piena armonia. Già comprendiamo di trovarci davanti ad acque lievemente ondegianti e incalzanti che poco prima alla luce fioca l'occhio non poteva vedere. Nella 49a battuta, finalmente, appare il tema delle onde col fluire comodo delle crome.

Questo è il Reno! Come ondeggia, come si gonfia e s'abbassa! Nella 81a battuta il movimento (simile all'accompagnamento del Tema delle figlie del Reno) si raddoppia dalle crome alle semicrome: in fondo alle acque correnti si agita la vita gioconda delle figlie del Reno. Come queste nuotano flessuose nell'acqua e si sentono a loro agio nel liquido elemento, così il loro moto grazioso (semicrome) intreccia il Tema del divenire e quello dell'ondeggiamento che sono contenuti l'uno nell'altro. Il pedale di 136 battute indica, come base dell'insieme, una quiete sublime e maestosa.

Scena I. - Il quadro che si presenta ci è già noto dalla musica: le tre figlie del Reno nei flutti luccicanti. Prima appare Woglinde che gira intorno allo scoglio centrale dove è depositato l'oro, poi seguono le due sorelle. Qui inizia il Tema delle figlie del Reno. Woglinde si esprime con grida di gioia. Il Neitzel adduce l'ottimo paragone:

Come l'introduzione musicale incomincia col suono, l'elemento primordiale della musica, e mostra la costruzione organica del perfetto edificio armonico, così anche il poema inizia coi primitivi elementi del-

¹⁷ I temi o motivi musicali sono indicati con numerazione progressiva tra parentesi, nell'ordine in cui compaiono la prima volta nella trama della tetralogia. Il *Leitmotiv* (motivo conduttore, temaguida) o *Grundthema* (tema fondamentale) non è una creazione wagneriana, perché appare già in opere di musicisti assai anteriori a Wagner; però questi vi ricorse con criteri sistematici e ne fece la granitica base delle sue poderose architetture sonore.

In Wagner, dice Thomas Mann, «la tecnica del motivo-ricordo viene elaborata a sistema di raffinato virtuosismo, che rende la musica, come mai in passato, strumento di allusioni, di approfondimenti, di riferimenti psicologici». Il metodo seguito da Wagner consiste nel ripetere un motivo musicale ogni qualvolta egli vuole che l'uditorio pensi a un dato concetto, a un'idea legata indissolubilmente a quel caratteristico motivo. In tal modo l'orchestra può rivelare l'intimo e vero pensiero e sentimento del personaggio, magari contrastante con le sue parole. L'azione scenica è accompagnata da un commento strumentale che, attraverso associazioni di idee, mette a nudo l'anima dei personaggi, svelando le cause e i moventi di ciò che dicono o fanno, i loro ricordi, le loro previsioni o speranze.

la lingua, i balbettamenti che sono le immediate manifestazioni dell'istinto artistico.

La musica segue i movimenti delle tre ninfe che si tuffano nel fondo, scorgono il nibelungo Alberich in agguato e risalgono rapidamente per proteggere l'oro. Il canto del cupido Elfo nero dalla melodia pungente e dal ritmo scandito, contrasta vivamente con la descrizione della gioia delle fanciulle. Egli è tutto irsuto, goffo e stimola il riso e lo scherzo o assume espressioni brutali e minacciose.

Il musicista descrive lo sgraziato tentativo di scalare lo scoglio viscido. L'esito non corrisponde affatto all'impiego di forza e il Nibelungo scivola continuamente. Il suo armeggiare diventa tanto più ridicolo quanto più la bramosia lo spinge a far presto. Segue il divertente inganno di Flosshilde che gli si avvicina apparentemente innamorata, con la Melodia della carezza, per passare, quando Alberich si crede arrivato alla meta, alla fervida ironia: adottando la breve dizione musicale del Nibelungo lo batte con le sue proprie armi. Alle risate beffarde delle ninfe si aggiunge la stridula esclamazione di Alberich: «Guai, oh guai!» che reca il Tema della servitù, il quale sarà poi assunto dagli Elfi neri nella scena a Nibelheim, quando gemono sotto la costrizione dell'anello. Ma la foia ha reso furibondo il nano che cerca di ghermire uno di quei corpi candidi. Incomincia l'inseguimento con suo ridicolo svantaggio di fronte all'agilità delle fanciulle. La musica illustra magistralmente la paurosa sveltezza con cui egli prende d'assalto i singoli scogli, precipitando ma arrampicandosi di nuovo: è il contrasto fra la natura dello gnomo maldestro e affannato e la grazia delle ninfe. Infine il nano schiumante di rabbia smette e tende il pugno contro le fanciulle. Le sue parole: «Se una ne cogliesse questo pugno!» recano il Tema della minaccia che, col ritmo caratteristico, rivela l'intima affinità col Motivo della fucina, tipico di tutti i Nibelunghi. «L'espressione della collera momentanea e improvvisamente interrotta» dice il Wolzogen «è, in fondo, l'essenza di tutta la stirpe dei demoni, dei quali Alberich, il torvo Nibelungo, è il rappresentante. I Nibelunghi sono la perpetua minaccia, la potenza delle tenebre che contribuisce alla rovina di tutto ciò che esiste. Il primo essere bramoso, turbando la pace beata dello stato primordiale, inizia con ciò l'opera della distruzione».

In questo istante di massima tensione della lussuria e di suprema delusione l'oro del Reno incomincia a splendere, attirando l'attenzione e offrendosi come desiderabile sostituto dell'amore. Un dolce movimento dei violini introduce il luccichio dell'oro che si intensifica con

l'aumentare del fulgore, finché ne prorompe la luminosa fanfara dell'oro. Le figlie del Reno si sono allontanate ridenti da Alberich per nuotare incontro all'oro radioso e al loro giubilo di ninfe si aggiunge il vero e proprio Tema dell'oro del Reno. Vi si notino, nell'accompagnamento che avvolge il tema come una pioggia di gocce scintillanti, le sestine che mettono in rilievo la vivacità della scena e i brevi movimenti delle fanciulle che nuotano. Sono tipicamente caratteristiche non solo delle figlie del Reno, ma anche di Freia (si confronti il suo motivo, Tema di Freia) che con la custodia degli aurei pomi rappresenta l'elemento vitale per gli Elfi luminosi. L'accompagnamento del Tema dell'oro del Reno rimane fedele a tutta la scena. Alla domanda del Nibelungo abbagliato dal luccichio la gaia loquacità delle ninfe risponde dando notizie dell'oro e del suo valore. Alle parole «Il retaggio del mondo conquisterebbe chi con l'oro del Reno foggiasse l'anello» appare per la prima volta l'importante Tema dell'anello.

Questo non è un tema individuale, ma il momento in cui appare gli infonde un tono di serietà o di lusinga, di minaccia o di allettamento. Nella tetralogia se ne riscontrano numerose forme, ma in tutte appare quel carattere serpentino, quel salire e scendere di terze che allude tanto alla seduzione dell'anello quanto al pericolo che rappresenta. Esso si completa col Tema della rinuncia all'amore. Solo chi rinnega il potere dell'amore, chi respinge le sue gioie acquista la magia di ridurre l'oro in anello: così la rinuncia e l'anello sono indissolubilmente legati. Le figlie del Reno non credono che esista una creatura disposta a fare a meno dell'amore e perciò si sentono sicure e tranquille. Al suono dei Temi delle figlie del Reno e dell'oro volteggiano allegre e ridenti intorno allo scoglio senza immaginare che la sciagura arriverà dagli abissi del fiume. Laggiù Alberich, con gli sguardi fissi sull'oro, ha ascoltato il chiacchierio delle sorelle, e mentre i Temi dell'anello, della rinuncia e della minaccia s'intrecciano, egli matura la decisione di impadronirsi dell'oro agognato e di maledire l'amore: se non avrà l'amore, si procurerà con l'astuzia il piacere! Identificazione degna di Alberich. Con spaventosa agilità egli s'arrampica sullo scoglio di mezzo. La musica è densa e precisa nel descrivere la sua scalata e la confusione tra le figlie del Reno: al centro della situazione c'è la Fanfara dell'oro insieme col Tema del luccichio in minore, con accenni al Tema della minaccia e infine la maledizione dell'amore ricavato dal Tema della rinuncia all'amore. Con forza brutale Alberich strappa l'oro dal sasso e scompare nell'abisso con la sua preda. L'accompagnamento del Tema dell'oro

del Reno in minore descrive lo svolgersi del fatto nonché lo sprofondare di tutto il fiume tra i lamenti delle ninfe ingannate.

I Temi della rinuncia e dell'anello fanno da passaggio alla II Scena e indicano il nascere del gioiello che conferisce il potere sul mondo a patto che sia maledetto l'amore. La mentalità e la volgare speculazione di Alberich sono magnificamente tratteggiate dall'identificazione dei concetti di amore e piacere sensuale. Per lui sono una cosa sola: egli può quindi scambiare arditamente l'amore con l'oro, perché la potenza smisurata che viene ad acquistare gli dà la garanzia che, attraverso il piacere carpito per forza, potrà generare uno strumento della sua vendetta, un erede della sua potenza: il futuro Hagen.

Scena II. - Sul pedale di mi bemolle il Tema dell'anello guida al Tema di Wotan o del Walhalla. Ci troviamo vicino agli Eterni. Wotan e Fricka dormono su un libero spiazzo in mezzo alle montagne.

Indubbiamente il Tema del Walhalla è nato da quello dell'anello. Per quanto sembri paradossale, il fatto è abbastanza ovvio: Wotan rappresenta il potere supremo sulla terra poiché è il primo degli Elfi luminosi; l'oro foggiate ad anello attraverso la rinuncia all'amore costituisce una minaccia per quel potere in quanto gli contrappone un potere uguale o magari maggiore. Tutta la tetralogia è basata sul conflitto fra queste due forze, sul continuo oscillare fra i due poli, fra la luminosa altezza delle nubi e l'abisso, fra la divinità eterna e il potere terreno. Nel Tema del Walhalla, che è ad un tempo quello di Wotan perché egli rappresenta il Walhalla, la coscienza delle forze ondegianti, contenuta nel Tema dell'anello, è espressa con sublime e degna solennità. Fra gli altri Temi di Wotan troviamo il Tema della lancia o del patto che all'inizio di questa seconda scena assume una grande importanza, e il Tema del malcontento di Wotan. Anche questi due ultimi temi sono molto affini tra loro, sia dal punto di vista musicale che da quello psicologico. La lancia di Wotan ricavata dai rami del frassino universale protegge i patti e lega le mani al dio: il Tema della lancia o del patto è quindi espressione della sua mancanza di libertà, fonte della rovina finale di tutta la schiatta degli Elfi luminosi. Da questa mancanza di libertà e dal legame dei patti che lo spinge ad agire contrariamente agli intimi desideri del cuore, scaturisce il suo aspro malcontento che può arrivare alla collera e assume espressioni impressionanti specialmente nella Walkiria dove il dio si trova di fronte a una serie di obblighi odiosi e alla disobbedienza di Brünnhilde.

Il Tema del Walhalla è presto sostituito da quello della lancia. Che giovano i vani sogni divini alla vista della splendida rocca di Walhalla? Anche il patto coi costruttori Fasolt e Fafner è inciso sull'asta della lancia e attende di essere adempiuto. Di qui la prima preoccupazione per Wotan: egli deve cedere in pegno Freia, la dea soave. Ai vivaci rimproveri di Fricka, Wotan risponde al suono del Motivo dell'anello; la smania di splendore e magnificenza comprende tutte le preoccupazioni del mondo. È vero che Fricka indica un altro movente: non la brama di splendori ma l'amore per il marito le ha fatto apparire desiderabile quella costruzione, tanto è vero che con la nuova e fida dimora contava di legare l'irrequieto Viandante sempre più a una casa e quindi anche alla propria persona. Le sue parole sono quindi legate ai due Motivi del fascino d'amore e del vincolo d'amore.

Wotan li riprende e al suono dei Temi del Walhalla e del patto ricorda come abbia perduto un occhio per conquistare Fricka. Così a Wotan il compenso pattuito. Il Tema dei giganti è seguito immediatamente da quelli del patto e del Walhalla. La splendida rocca fu terminata nel tempo stabilito: è quindi dovuto il compenso fissato e la lancia di Wotan che protegge i patti ne è garante. Ciò nonostante ritiene di aver rintuzzato il rimprovero che egli onori le donne più di quanto piaccia a lei. Minacciata dal gigante Fafner, Freia accorre ansante, al Tema della fuga che più tardi, nella Walkiria, avrà una parte notevole come accompagnamento della fuga di Sigmund e Siegliende. Lo si trova però ripetutamente anche nell'*Oro del Reno*. Con mirabile sicurezza Wagner ha tracciato l'ambiente musicale mediante le frasi spezzate che commentano l'ansia di Freia fuggitiva e mediante le note potenti del Tema dei giganti. La musica fa capire che si sta preparando una grave minaccia, benché la scena non lo riveli esteriormente. Ed ecco salire sul monte a gran passi i rozzi giganti per chiedere Wotan rifiuta di cedere la dolce Freia perché metterebbe a repentaglio l'esistenza degli dei. Freia è la dea della bellezza e perciò il suo tema col vivace intreccio delle terzine si identifica col concetto di viva bellezza. Questa è legata alla giovinezza eterna e alla possibilità di gustare gli aurei pomi che soltanto Freia è capace di coltivare nel proprio frutteto per gli immortali.

Mentre nel seguito del dramma il tema di Freia appare generalizzato e rappresenta la bellezza conferita dalla dea, il Motivo dell'eterna giovinezza ricorda quelli dell'anello, della rinuncia, del Walhalla e il futuro Tema del crepuscolo degli dei. Quale dovizia di prospettive nuove e psicologicamente fondate si affaccia in questo modo! Per l'oro si rinun-

cia all'eterna giovinezza nel Walhalla e si prepara la distruzione. Non si ripete quassù, sulle alture inondate di luce, lo stesso spettacolo al quale abbiamo assistito poc'anzi negli abissi del Reno? Là la rinuncia all'amore per la conquista dell'oro che garantisce il potere illimitato, qui lo scambio fra una rocca divina in cima ai monti, simbolo del dominio, e la bellezza femminile accompagnata dalla durevole felicità. Sulle libere vette luminose incomincia a scendere l'oscurità. «Malato e pallido appassisce il fiore degli Eterni che deboli e vecchi scompaiono, se restan privi di Freia.» Fafner lo sa e gioca questa carta contro Wotan. Le sue parole sono accompagnate dal tetro Tema del crepuscolo, da non confondere col Tema del crepuscolo degli dei del quale però è la preparazione. Mentre Froh e Donner proteggono la sorella Freia minacciata dai giganti, il Tema dell'eterna giovinezza si trasforma in squilli di fanfara: proteggendo la dolce dea essi salvano anche la propria bellezza giovanile. La lancia di Wotan deve intervenire fra i contendenti. Ed ecco arrivare a tempo Loge, il dio del fuoco. Wolzogen commenta la sua comparsa con queste parole:

Se le tipiche figure delle potenze dominanti nel dramma e comparse davanti a noi per la prima volta ci hanno dato coi loro caratteristici contrasti la sublime impressione di una evidenza sovrumana, ora il personaggio di Loge, che si snoda da ogni lato con astuzia beffarda, implica queste potenze in un vivace e molteplice gioco d'intrighi, dove, al bagliore ambiguo della fiamma guizzante che questo personaggio diffonde subito sulla scena, ogni cosa assume un aspetto spiritoso e interessante, mentre l'intera scena è pervasa dall'irrequieto tema cromatico del dio che piglia il segreto dominio spirituale su tutti.

Loge è irrequieto, guizzante e cangiante araldo della distruzione che fu legato da Wotan e che ora ha una gran voglia di iniziare la grande opera di distruzione degli Eterni consigliando a Wotan il patto coi giganti. Incerti e malfidi come la natura di questo astuto e perfido intrigante sono i suoi temi che hanno somma importanza nella tetralogia. Troviamo anzitutto il Tema di Loge col suo cromatismo ondeggiante e sfiaccolante, tema affine a quello dell'anello e inesauribile come la distruzione che dura da un'eternità all'altra; poi il Tema dell'incantesimo del fuoco che presenta Loge in azione, protettore per forza e libero distruttore.

Nella giustificazione di Loge di fronte ai rimproveri di Wotan per le sue instancabili scorribande, troviamo i Temi di Loge, dell'incantesimo del fuoco, del Walhalla, del patto, dei giganti. Molto efficacemente il Tema della rinuncia è poi contrapposto a quello della bellezza di Freia che si

svolge liberamente e si fonde verso la fine con quello dell'anello. Mentre Loge racconta come Alberich ha rubato l'oro del Reno e come ha creato l'anello dominatore, udiamo accanto ai Temi dell'anello e della rinuncia, numerosi motivi dalla scena delle figlie del Reno, cioè, come è ovvio, la Fanfara dell'oro, il Motivo dell'oro e quello delle ninfe. Anche qui Loge è il seduttore. Col Tema del vincolo d'amore crede di promettere a Wotan il miglior compenso per i gioielli che i nani lavorano nelle profondità della terra (Tema della fucina) e che egli potrà recare a Fricka. Così stimola l'avidità della dea, alla quale si contrappone il Tema di Freia Questa varrà ben più della soddisfatta vanità di Fricka! D'altro canto il pericolo di perderla spinge a prendere una rapida decisione e ad agire. Il punto culminante della scena sta nella dichiarazione di Loge che Alberich è riuscito a formare l'anello, dichiarazione accompagnata dal Tema della rinuncia. Gli dei si vedono dunque minacciati da due parti; dai giganti che pretendono Freia e da Alberich che porta al dito l'anello del dominio universale.

La logica della costruzione musicale che aderisce strettamente alla logica del testo e dell'azione è così perspicua da rendere superfluo ogni commento, tanto più che non compaiono temi nuovi. I giganti si annunciano con molta energia e, rozzi e violenti, portano via Freia in pegno del tesoro che sono disposti a scambiare con la dolce creatura. L'oro lucente ha stregato anche loro, al punto che per averlo sono pronti a cedere l'amore e la bellezza della donna. Il Tema dell'anello insiste, i Temi di Freia si vanno spegnendo e un torbido pianissimo si distende con la nebbia, al cui scialbo riverbero gli dei appaiono invecchiati. La donatrice di giovinezza si è allontanata! «Senza i pomi, vecchia e grigia, canuta e grama, ludibrio del mondo, smuore appassendo la stirpe degli dei». La musica assume toni tetri. Il piano di Wotan di scendere a Nibelheim per rapire il tesoro matura sotto la spinta delle circostanze e viene messo in atto. Loge accompagna Wotan, perché le sue astuzie saranno di grande utilità. Il cromatismo sfiaccolante è di nuovo giustificato e durante il cambiamento di scena diventa addirittura dominante. Wotan e il suo compagno di viaggio sono scomparsi nell'antro sulfureo.

La musica dell'intermezzo si fonda all'inizio sul Tema di Loge al quale si aggiunge, doloroso e lamentevole, il Tema della rinuncia. Ci stiamo avvicinando al Nibelungo che per oro ha potuto rinunciare all'amore e dopo aver foggato l'anello esercita nelle viscere della terra la sua tirannide sul popolo soggetto. I Temi della servitù, dell'anello e della fuga spiegano come con la magia dell'anello egli spinga quegli schiavi a la-

vorare per lui. Passiamo davanti alle fucine, il cui Tema ritmico è marcato e accompagnato dai colpi dei martelli sulle incudini. A poco a poco il rombo si smorza e noi ci inabissiamo nel regno di Alberich. Il Tema dell'anello si annuncia fortissimo e segna il passaggio alla scena di *Nibelheim*.

Scena III. - Da principio predomina il Tema della servitù: Alberich, signore dei Nibelunghi e possessore dell'anello, agita la sferza, trascina da un antro laterale il fratello Mime e fra le strida gli toglie l'elmo magico che lo può trasportare da un luogo all'altro e fargli assumere qualunque aspetto. Mentre Alberich arraffa l'elmo, l'orchestra intona il Tema dell'elmo magico.

Il potere misterioso dell'elmo dà buona prova poiché Alberich, secondo il proprio desiderio, si tramuta in una colonna di nebbia. Colpi di frusta si abbattono sulle spalle di Mime, al grido del Tema della servitù. Mime il fabbro crolla sopraffatto dal dolore. Il lingueggiante Tema di Loge annuncia l'arrivo di Wotan con l'astuto compagno.

All'incontro con i forestieri Mime si presenta come maestro della meditazione e dell'arte dei fabbri. Il Tema della meditazione, che apparirà frequentemente soprattutto nel primo atto del Sigfrido, consta di due intervalli successivi di terza in rapporto melodico di quinta diminuita. Obbedire deve il nano al fratello e alla virtù dell'anello d'oro. Il suo racconto dei tempi in cui questi fabbri spensierati fucinavano gioielli per le loro donne è accompagnato dal caratteristico Tema della fucina al quale si aggiungono poi i Temi dell'anello e della servitù. Anche l'incantesimo dell'elmo fa risuonare i suoi accordi mistici quando Mime menziona questo suo lavoro. Le descrizioni dello schiavo seguono il tipico ritmo dei Nibelunghi concretato nel Tema della fucina. Ora, Mime, osserva più attentamente gli dei arrivati (Tema di Loge). Il suono del corno inglese, alla domanda «Chi siete voi, stranieri?», accentua il suo sospetto. Ma, prima che egli lo possa esprimere, ritorna Alberich, il cui grido dominatore s'è già udito da lontano: è un tema ricavato dalla modificazione dei Temi della servitù e dell'anello: a caratterizzarne il movente psicologico, bastano le parole del Nibelungo: «Trema e paventa, turba domata! Presto, obbedisci al signor dell'anello!». I Temi dell'anello e della fucina accompagnano la fuga dei Nibelunghi che corrono a lavorare per Alberich.

Solo adesso il padrone di Nibelheim trova il tempo per osservare meglio i nuovi arrivati che poco prima ha degnato soltanto di un rapido

sguardo. La diplomazia e l'astuzia di Loge si fanno valere e con esse il tema di lui. L'accento ai tesori accumulati e in continuo aumento reca il tema del tesoro che è nello stesso tempo un tema di minaccia agli dei, i quali vedono in pericolo la loro sicurezza a causa dell'aumento del potere di Alberich. Efficace è, anche dal punto di vista musicale, l'opposizione della dialettica ironica e lingueggiante di Loge al tema massiccio, tetro e minaccioso. Il breve intermezzo «Su alture gioconde in vita beata voi vi cullate» reca il tema del Walhalla ma è presto sostituito («Guardatevi dalla turba notturna!») dal tema del tesoro. Questo è l'ambiente di Alberich, le cui barriere non riesce a scuotere nemmeno il malcontento di Wotan per l'improntitudine del nano. Quasi ogni battuta contiene temi conosciuti a commento dell'azione. Alla fine, per esempio, del Tema del tesoro squilla in modo significativo la fanfara dell'oro in si bemolle minore, seguita dal tema del Walhalla.

Loge riesce abilmente a estorcere ad Alberich il segreto dell'elmo magico. Qui dominano naturalmente i temi di Loge e dell'elmo. Il dio del fuoco stimolando la vanità del Nibelungo raggiunge il suo scopo. Egli non crede nel potere dell'elmo e Alberich gliene dà una prova. Si trasforma in un enorme drago che si torce per terra e con le fauci spalancate minaccia Wotan e Loge. Il tema del drago descrive il pesante e faticoso procedere del mostro e sarà poi assunto da Fafner tramutato in drago. In antitesi al tema del drago troviamo la finta paura di Loge che il vanitoso Nibelungo prende per vera, di modo che accetta un altro esperimento e sceglie la forma del rospo che agevola la sua cattura. Il così detto motivo del rospo (le semicrome che disegnano il goffo saltellare dell'animale) è puramente illustrativo e si trova solamente qui in tutto l'Anello. Quando poi Loge ha legato Alberich si sente squillare un ardito tema di trionfo sorto dal tema del Walhalla al quale si unisce il tema di Loge. Wotan e il dio del fuoco trascinano con sé allegramente il nemico incatenato.

Il mutamento di scena da *Nibelheim* alle libere cime dei monti si compie nel modo già noto. Il tema dell'anello ondeggia in fortissimo. Il povero Nibelungo porta l'oro con sé, ma non può toccarlo con le labbra per servirsi della sua virtù, perché ha le mani legate dietro la schiena. A che gli giova la rinuncia all'amore? (tema della rinuncia all'amore con malinconica insistenza). Passando in fretta davanti alle fucine il gruppo si avvicina alla superficie terrestre, regno dei giganti. Al Tema della fucina subentra quindi il loro. Dai giganti però Wotan non ha più nulla da temere perché ha conquistato il tesoro col quale riscatterà Freia. Perciò

udiamo squillare la fanfara trionfale derivante dal Tema del Walhalla, mentre il cromatismo di Loge indica l'ideatore ed esecutore della spedizione di rapina. L'ultima parola rimane però al Tema della servitù: Alberich che ha tiranneggiato il fratello e tutto il suo popolo è diventato uno strumento impotente nelle mani degli dei!

Scena IV. - I tre personaggi salgono dall'antro sulfureo e raggiungono il libero altopiano. La mordace ironia di Loge si riversa anzitutto sul Nibelungo che giace a terra incatenato. Poi incominciano le trattative tra Wotan e Alberich per il prezzo del riscatto. Prima di tutto Alberich consegna il tesoro! Né egli si oppone, purché gli rimanga l'anello col cui incantesimo può facilmente rientrare in possesso dell'oro. Loge gli scioglie la destra affinché possa portarsi l'anello alle labbra. Il Tema dell'anello e il grido di dominio simboleggiano il potere misterioso mentre il Tema della fucina e quello del tesoro accompagnano l'arrivo dei Nibelunghi con le loro ricchezze. A un ordine di Alberich i nani si allontanano. Egli si crede libero e chiede a Loge l'elmo magico che questi invece aggiunge al bottino. Ed ecco annunciarsi il Tema dell'anello, l'ultima speranza del Nibelungo. Ma Wotan esige anche questo. La descrizione si fa movimentata e culmina nell'atto violento di Wotan che alle sonore ottave del Tema della lancia strappa l'anello dal dito del nano. La lancia protegge la proprietà altrui; questa volta però Wotan non la protegge per restituirla alle legittime proprietarie, ma per tenerla per sé. La fanfara dell'oro squilla stridula in accordi di settima diminuita, mentre profondi sospiri accompagnano il grido rassegnato del Nibelungo deluso e si risolvono nel Tema della rinuncia. Col Tema dell'anello Wotan si infila al dito l'oro fatale. Alberich viene messo in libertà.

La sua esplosione furibonda che culmina nella maledizione dell'oro che gli fu tolto, reca due nuovi temi importantissimi per il seguito, il Tema dell'annientamento o della vendetta dei Nibelunghi e il Tema della maledizione. Il primo che non è tema vero e proprio, ma piuttosto un accompagnamento, colpisce per il singolare ritmo sincopato: è l'odio degli Elfi neri contro la stirpe degli Elfi luminosi, un odio che non agisce con aperta ostilità, forza contro forza, ma piuttosto col segreto rodere della vendetta, la quale procede lentamente ma infine porta alla meta e con la perfidia abbatte l'avversario di gran lunga superiore. In questo senso il carattere di Alberich è molto affine a quello di Loge. Il Tema della maledizione è armonizzato su quello della vendetta. La maledi-

zione è nata dall'odio e provoca la distruzione. A proposito di questi due temi, il Wolzogen si esprime così:

Ad Alberich rimane ormai un solo potere, ma è il potere col quale ha acquistato l'anello e può, se non dominare, certo distruggere il mondo e gli dei, il potere della sua miseria, dell'ingiustizia ritorta contro di lui, dopo la prima ingiustizia da lui commessa, e trasferita con l'anello agli dei e al mondo. E insomma il potere della maledizione.

Minaccioso si aggiunge alla maledizione il Tema della vendetta. Alle ultime parole del Nibelungo: «consacrato alla morte, lo spavento vincoli il vile: finché viva, muoia struggendosi, dell'anello signore, dell'anello servo», si notino le dure dissonanze affidate all'orchestra. Mentre scompare nell'abisso, lo accompagna come un grido il Tema della servitù.

I temi dei giganti e di Freia annunciano l'avvicinarsi dei giganti con Freia. La fosca nebbia, che dopo la partenza della dea ha avvolto le cime dei monti, si dilegua al suono del Tema della perpetua giovinezza. Con gioia gli dei accorrono a salutare il conquistato tesoro dei Nibelunghi che riscatterà per loro la dea della gioventù. Ciò che prendono in compenso lo dice il Tema della vendetta: l'ostilità irrimediabile dei Nibelunghi che meditano e lavorano soltanto per rovesciare il Walhalla e i suoi splendori divini. Le trattative seguenti si reggono sui temi dei giganti e del patto, quest'ultimo persino sviluppato a canone, per indicare le difficoltà del contratto e della sua risoluzione. Dove domina la forza brutta dei giganti, cioè nel momento in cui piantano i pali e fra essi pigiano gli oggetti d'oro, l'accompagnamento è dato dal Tema dei giganti, mentre il Tema della fucina allude ai conquistatori del tesoro, ai Nibelunghi nell'interno della Terra. L'accento di Fricka alla parte umiliante che Freia ha in questo traffico, offre al musicista l'occasione di fondere stupendamente i temi di Freia, della rinuncia e dei giganti mentre nella successiva lite per l'anello che Wotan rifiuta di cedere la situazione è di nuovo dominata dal Tema dell'anello. Le trattative stanno già per fallire a causa dell'ostinazione di Wotan e così la perdita di Freia suggellerebbe ormai la rovina degli dei. Sennonché a questo punto appare in una magica luce azzurrina la saggia Erda, col suo tema.

Questo tema è di larga portata. Un'occhiata ai temi del divenire e del moto ondoso ci rivelerà come nelle note ascendenti del Tema 35 la Wala si identifichi con l'origine e col divenire. Va da sé che le discendenti (terza e quarta battuta del Tema di Erde significano lo sfiorire e lo

spingersi, cioè il crepuscolo degli dei, minacciato a questi ultimi dalla maledizione di Alberich e dalla vendetta dei Nibelunghi. Il Tema di Erda è anche il Tema delle Norne, che realizzano i sogni della Wala (Erda). Anche il Wolzogen accenna alla parentela fra il Tema di Erda e i Temi del divenire e del moto ondosio:

Secondo le concezioni mitiche la materna dea della Terra (Erda) è a un tempo la rappresentante del primordiale regno delle acque, da cui procede ogni divenire, allo stesso modo che Terra stessa è sorta dal mare: e anche le Norne sono considerate verginicine come le figlie del Reno.

Nel monito di Erda a Wotan troviamo accanto al Tema di Erda un intreccio fra il Tema della vendetta, la Fanfara dell'oro, il Motivo dell'anello e la vera e propria Melodia del crepuscolo (Tema di Erda, 3a e 4a battuta). La logica di quest'uso è evidente: se Wotan non si priva dell'anello maledetto fabbricato con l'oro rubato al Reno, la vendetta dei Nibelunghi minaccia una precoce rovina agli dei. Sono angosciosi istanti di riflessione e di decisione finale che passano fra il monito di Erda e la cessione dell'anello da parte di Wotan. Qui si decide l'essere o il non essere. Il radioso accordo in Si maggiore negli squilli della fanfara seguiti dal Tema della lancia ossia del patto toglie agli dei i dubbi angosciosi. Al suono dei Temi della rinuncia e dell'anello Wotan getta il cerchietto fatale sul mucchio dell'oro e, liberata dalla molesta prigionia, Freia ritorna fra gli dei.

Nella contesa per l'oro che subito scoppia tra i giganti e termina con l'uccisione di Fasolt, si adempie per la prima volta la maledizione del Nibelungo. I Temi della fucina, dell'anello e della vendetta introducono alla maledizione di Alberich, al cui suono Fasolt, ucciso da Fafner, esala l'ultimo respiro, mentre il fratello si allontana col tesoro (ed è la terza rapina dell'oro).

La Melodia del vincolo d'amore porta una nuova animazione nel freddo terrore costruito sui Temi della vendetta dei Nibelunghi e della maledizione. Non vediamo forse brillare dal monte la rocca sublime? Nelle sue stanze ospitali Fricka spera di trattenere il coniuge errabondo e di riconquistarselo attuando un piano da gran tempo covato nel cuore amorevole. Il suo invito prepara l'ingresso al Walhalla.

Ancora una volta, alla fine dell'*Oro del Reno*, la rappresentazione musicale e scenica raggiunge magnificenze da fiaba. Le nebbie gravi che si sono addensate (e sono le ombre dei significativi avvenimenti che si

sono svolti davanti ai nostri occhi e ancora turbano la visione di un lieto avvenire) vengono raccolte da Donner in una gran nube temporalesca che scaricandosi purificherà l'aria e costruirà quello splendido arcobaleno sul quale, come su un ponte radioso, gli dei attraverseranno la valle del Reno per recarsi al Walhalla. Al grido di «Heda! Heda! Hedo!» Donner aduna le nebbie e fa rimbombare i colpi del martello tra il guizzare dei lampi. Diradatasi la nuvolaglia un arcobaleno forma il ponte scintillante.

Tutto è dipinto a colori vivaci, dal potente concentramento degli effetti temporaleschi alla luminosa rivelazione dell'arcobaleno, il cui Tema appare circonfuso dalle vibrazioni delle rosee vampe serali. E in questa visione pacifica si riprende il grande Tema del Walhalla. Come l'aria dai foschi vapori, così i cuori degli Eterni sono liberi dall'angoscia e dalla preoccupazione. Brilla la ben conquistata rocca alla quale porta la via creata da Donner e Froh. Wotan e tutti gli altri dei sono forti e potenti (maestoso sviluppo del Tema del Walhalla). vero che i pensieri di Wotan ritornano istintivamente ai fatti recenti. Come è stata faticosa (Temi dell'anello e di Erda) la conquista del Walhalla: «Con fatiche e affanni, non con dolcezza la rocca fu acquistata. S'appressa la notte: dalla sua ostilità essa ci offra rifugio!». E come sotto l'impulso di una grande idea Wotan saluta la nuova dimora degli dei «sicura dalle ansie e dal terrore!». La tromba intona in trionfale fortissimo la Fanfara della spada.

Wotan vuol proteggere la rocca dagli assalti delle potenze avverse e la popolerà con le schiere di eroi valorosi caduti in battaglia e eletti dalle Walkirie. Perciò ha chiamato Walhalla quel castello, come a dire sala (*Halle*) degli eroi caduti sul campo di battaglia (*Wal*).

Dice il Wolzogen:

Per salvare dai Nibelunghi e riacquistare agli dei il simbolo della potenza e magnificenza macchiato di colpa, occorre creare un nuovo potere nato dal dolore della perdita e sostituito al possesso di quel simbolo. Si tratta degli eroi e delle Walkirie, le figlie di Wotan, che appariranno nel dramma successivo e qui sono soltanto la grande idea nella mente del dio. Il simbolo di questo potere sarà da ora in poi la spada divina.

Quest'arma è acquistata dalla stirpe prediletta di Wotan, la famiglia dei *Welsunghi* che, secondo il concetto del dio, è destinata a compiere con libero eroismo quelle gesta che la non libera dignità non può eseguire; la stirpe che per quella libertà interiore può vincere persino la maledi-

zione connessa con l'oro del Reno, passata per contatto anche al padre degli dei.

Questi progetti in seguito non trovano attuazione perché il dio non sta al di sopra del destino, ma anzi gli è soggetto; e mentre Wotan al solenne Tema del Walhalla s'incammina con Fricka sul ponte iridato, il musicista contrappone alla fiducia divina il guizzante Tema di Loge. Infatti il falso e astuto signore del fuoco prova già qui la smania di distruggere gli dei. Questo monito destinato allo spettatore che pensa e riflette non è il solo: anche Wotan porterà con sé nella fulgida rocca un monito che viene dal profondo: dal Reno sale lamentevole il Tema dell'oro. Le figlie del verde fiume chiedono la restituzione della loro proprietà. Loge, per ordine di Wotan, contrappone al lamento per l'oro rubato il luminoso splendore del Walhalla, ma le melodie dell'*Oro del Reno* continuano e le figlie del fiume cantano ancora per invocare l'oro. L'ombra della scellerata rapina ripassa davanti a noi con le sue fatali conseguenze. L'oro ritornerà un giorno nell'acqua primordiale che lo laverà e gli toglierà la maledizione: allora sarà di nuovo innocuo e innocente.

La Melodia delle figlie del Reno si trasforma in pianissimo nel Tema del Walhalla che il crescendo porta al fortissimo e si conchiude col Tema dell'arcobaleno rombante tra lo scintillio dell'accompagnamento. In solenne corteo gli dei passano per il ponte luminoso raggiungendo il *Walhalla*.



I PERSONAGGI DELL'OPERA

WOTAN (aut. ted. Wodan) [Baritono-Basso]: L'Odino della mitologia nordica. Nel campo strettamente tedesco, cacciatore selvaggio, demone condottiero degli spiriti affannati (*Wode*), e, come tale, non molto lontano dall'*Hermes* psicopompo della mitologia greca, ma anche, in tempi più tardi, dio guerriero, donatore di vittoria, cavalleresco amatore, possessore di saggezza e di formule magiche capostipite di famiglie regali.



La poesia nordica (*Edda antica e nuova, Canti scaldici, Saghe*) lo eleva a capo di tutti gli dèi, lo rende dominatore di tutti gli eventi, gli dà la reggia delle 540 porte, il Walhalla, e lo circonda delle Walkirie: vergini guerriere trasvolanti per l'aria su sfrenati cavalli, le quali portano ai combattenti salvezza o

morte, vittoria o disfatta, e scelgono per il Walhalla gli eroi morti sul campo. La stessa poesia lo fa capostipite e protettore della stirpe dei *Wälsungen*, di dove nascerà Siegfried (Sigurd), gli riconosce il dono di sciogliere gli enigmi e la scoperta delle «rune» (prima scrittura germanica), lo considera infine, se non proprio creatore, almeno animatore degli uomini insieme con Hönir e Loki. Ma egli, come gli altri dèi, soggiacerà al Ragna rök, al tragico destino che sinistramente incombe sul mondo e lo distruggerà col fuoco. Barbuto guerriero, cavalca per l'aria sul grigio cavallo Sleipnir di otto gambe, agitando la coruscante lancia Gungnir, raggiando bagliori dall'elmo d'oro, terribile agli dèi ed agli uomini; viandante, porta mantello azzurro ed ampio cappello e s'appoggia all'asta di frassino, sulla quale sono incise magiche rune. Ha un occhio solo, da poi che ha lasciato cadere l'altro nella fonte di *Mi-*

mir, alle radici della *Weltesche* (frassino universale; albero protettore della stirpe degli dèi, che crollerà insieme con loro nel giorno del Crepuscolo), per acquistare la saggezza. Lupi e corvi sono gli animali a lui sacri.

DONNER (ant. ted.: Donar) [Basso]: il dio Thor della mitologia nordica; come sembra, norvegese autoctono e in tutta la penisola scandinava, considerato capo di tutti gli dèi. Il culto di Wotan prende il sopravvento sul culto di Thor soltanto ad opera della poesia scaldica aulica; ma Thor resta sempre al suo posto supremo nell'anima popolare. Dio del tuono e della folgore, il più forte e il più valoroso in guerra di tutti gli dèi. Infaticato persecutore ed uccisore di giganti (Thrym, Hymir, e il gigante architetto) col terribile martello *Mjolnir*; il quale torna da sé nelle sue mani, dopo che l'ha scagliato. Porta anche un cinto che raddoppia la sua forza e guanti di ferro coi quali impugna il martello. Non è molto intelligente e viene spesso beffato da Loki, e qualche volta dagli stessi giganti (*Utgardafahrt*). Non è mai rappresentato a cavallo (altro segno della sua esclusione dal mondo cavalleresco-feudale), ma a piedi o su carro tirato da becchi.

LOGE (nordico Loki) [Tenore]: la più singolare creazione della mitologia nordica. Wagner qui lo ammette tra gli dèi (ed effettivamente gli Asen lo hanno raccolto, di più o meno buona voglia, tra di loro in virtù della *Blutbrüderschaft* da lui stretta con Odino), ma in verità, come poi è riconosciuto anche nel dramma, la sua natura sta tra la demoniaca e la divina. Démono del fuoco e della fiamma, come il fuoco logoratore e consuntore, e come la fiamma mobile ed irrequieto, tesse continui inganni non meno agli dèi veri e propri (Asen, Wanen, dèi superi, dèi luminosi) alla compagnia dei quali si ricongiunge, che ai demoni (Giganti, Nani, esseri elementari), dai quali proviene. La sua natura, astuta e maldicente, è rappresentata nel modo migliore nel *Lokasenna*. Come sciagurato uccisore di Baldr, sarà alla fine preso e legato alla roccia con gli intestini del proprio figlio sbranato, e cosparso il viso di acre veleno. Ma nel giorno dell'ultima battaglia, egli si slegherà e si batterà col misterioso dio Heimdall e si uccideranno scambievolmente. Non sembra oppugnabile che Loki presenti parecchie caratteristiche del Satana cristiano (alcuni tendono a vedere nel suo stesso nome una contrazione di Lucifer); ma anche non v'è alcun dubbio che alcuni suoi tratti riflettano

alcun che del più profondo spirito nordico. Nel campo strettamente germanico non ha lasciato tracce.

FROH [Tenore]: il dio Freyr della mitologia nordica, autoctono svedese. Mentre Wotan, Donner, e Fricka appartengono alla stirpe degli dèi Asen, Froh e Freia, fratello e sorella, appartengono alla stirpe degli dèi Wanen. Dopo la gran guerra tra le due stirpi, onde la Burg degli Asen fu distrutta e dovette poi essere ricostruita, i Wanen furono accolti tra gli Asen a parità di diritti. Freyr è dio di serenità, di pace, di fecondità. A primavera, il suo simulacro, accompagnato da una sacerdotessa, è portato a giro su di un carro per le campagne a modo di propiziazione.

ALBERICH [Basso]: re degli elfi (nani, nibelunghi): secondo che il nome stesso indica. Gli elfi nani vivono entro le viscere della terra ed attendono a varie arti, e soprattutto, secondo meno antiche tradizioni, alla fabbricazione di utensili, di gioielli, di armi, che riescono di grande perfezione. A loro si deve il martello di Thor, la lancia e l'anello d'oro di Odino e il cignale dalle setole d'oro di Freyr; il tesoro che da loro si chiama dei Nibelunghi è nelle loro mani. Mediante una *Tarnkappe* (mantello o cappuccio) incantata si rendono invisibili. I nani sono creati dagli dèi dal cadavere del gigante Ymir.

MIME [Tenore]: il Mimir della mitologia nordica, fratello di Fafnir; ora gigante col nome di Regin (Reginsmål eddico), ora nano col nome di Mime (Thidreksaga); istruttore e educatore del giovine Siegfried. Al quale, secondo la tradizione eddica, temprò la spada Gram perché possa uccidere il fratello Fafnir possessore del tesoro di *Hreidmar*, che l'ha rapito ai Nibelunghi. Celebrato per la sua saggezza. Poiché, terminata la guerra, e scambiati ostaggi fra le due stirpi degli dei Asen e Wanen, sembra ai secondi che Hönir e Mimir non valgano Njörd e Freyr, uccidono Mimir e ne mandano il capo agli Asen. Odino lo imbalsamò, e con potenti scongiuri fa sì che diventi il suo più fido consigliere (*Ynglinga-saga*). Alla fonte di *Mimir*, alle radici del frassino universale, Odino attinge la sua saggezza, rimettendovi l'occhio per pegno.

FREIA [Soprano]: la dea Freyja della mitologia nordica, sorella di Freyr e figlia di Njörd, della stirpe dei Wanen, come s'è detto. Dea di luce, di bellezza, d'amore. In alcune tradizioni norvegesi ed islandesi, compare come moglie di Odino (col quale spartisce metà dei caduti sul campo),

in altre sembra essere invece rappresentata piuttosto come concubina o amante. È la brama costante, disperata degli esseri elementari, giganti e nani, i quali non riescono mai a conquistarla. Indossa una veste alata di falco e porta il collare *Brisingamen*. Parecchi tratti comuni con la *Venus* romana. Wagner le attribuisce anche i pomi della giovinezza, che la tradizione nordica assegna invece a Idun. I gatti sono gli animali a lei sacri.

FAFNER [Basso profondo]: il nordico Fafnir, fratello di Regin-Mime gigante, figlio di Hreidmar, diventato per parricidio possessore del tesoro del padre (vedi Mime), e suo custode in forma di drago. Ucciso da Siegfried secondo che diffusamente raccontano gli eddici Fainismàl e Reginsma. Abita, come tutti i giganti, tra le montagne.

FASOLT [Basso]: gigante dell'aria, della tempesta, dell'intemperie. Rappresentato anche come cacciatore selvaggio, dai lunghi capelli, inseguente una donna a cavallo in corsa sfrenata (*Eckenlied, sec. XIII*).

FRICKA [Mezzosoprano]: la dea Frigg della mitologia nordica, legittima moglie di Wotan-Odino, la più alta di tutte le dee, presiede ai matrimoni e dona la fecondità. Tratti comuni con la *Giunone-Lucina* dei Romani.

ERDA [Mezzosoprano]: la dea Jord o anche Fjorgin della mitologia nordica, la terra; figlia della notte. Nelle tarde tradizioni, moglie di Odino e madre di Thor.

WOGLINDE, WELLGUNDE, FLOSSHILDE [Soprano, Soprano, Mezzosoprano]. Di vere e proprie "Figlie del Reno", il mito germanico-nordico non parla, ma di demoni o ninfe dell'acqua (*Nixen*) è piena così la tradizione mitica antica come la moderna, popolare e d'arte (*Lorelei*). Di tutti cotesti demoni il più caratteristico è forse lo Strömkarl svedese, spirito musicale delle acque, di cui è cenno in una delle molteplici rielaborazioni della pantomima che precede il *Tannhäuser*. I nomi delle Figlie del Reno sono stati composti da Wagner su radicali che accennano alla fluidità dell'acqua (*Woge, Welle*: onda; *fliessen*: fluire).

CREDITS

L'ANELLO DEL NIBELUNGO (DER RING DES NIBELUNGEN)
(tratto da *La nuova enciclopedia della musica* – Garzanti)

LA STRUTTURA MUSICALE di Giulio Cogni

L'ORO DEL RENO (*DAS RHEINGOLD*)

LA TRAMA

NOTE DI COMMENTO ALL'OPERA

I PERSONAGGI DELL'OPERA

(tratti da: Guido Manacorda – *Wagner, L'oro del Reno* – Sansoni, 1923)

IL COMMENTO MUSICALE

(tratto da: Max Chop – *L'anello del Nibelungo* – Mondadori, 1950)