



# Notiziario Wagneriano

PERIODICO DELL'AWM -  
ASSOCIAZIONE WAGNERIANA DI MILANO

## Wagner in italiano

parte 2 - di Guido Salvetti

[...] Nonostante questi limiti, soggettivi ed autoimposti, oppure derivanti dalla necessità di aderire al numero delle note e al ritmo delle frasi musicali, non è difficile rintracciare esiti letterari di buon pregio, che giustificano la sopravvivenza di queste traduzioni, anche quando, nel 1888, i drammi musicali di Wagner passarono dalle cure di Francesco e, poi, Giovannina Lucca a quelle di Giulio Ricordi.

Divenne a tutti familiare “Il sogno di Senta” con le parole:

Sola ne' miei prim'anni  
in preda a rio dolor,  
del cor gli orrendi affanni  
celar dovetti ognor

(Dove è facile notare la funzionalità metrica di ben quattro troncamenti in quattro settenari). Il “divieto” di Lohengrin è espresso icasticamente con due distici in rima baciata:

Mai devi domandarmi  
né a palesar tentarmi  
dond'io ne venni a te  
né il nome mio qual è

Naturalmente gli esiti raggiungono livelli più elevati laddove soccorrevano reminiscenze foscoliane o leopardiane. Ed ecco, nel *Tannhäuser*, il ricorso al “nobile” endecasillabo:

Forier di morte, già il crepuscol cade, [...]  
Là splendi tu, bell'astro incantatore.

Meno felice – a mio sommo parere – è l'approccio di Alberto Giovannini nel *Vascello fantasma* per la rappresentazione bolognese del 1876. L'impaccio deriva dalla difficoltà di rendere con la fluidità necessaria la canzoncina tedesca (e della musica che ne nasce). Questa “canzone dell'arcolajo” è basata, nell'originale sull'onomatopea, qui assente:

Ronza e fischia, o mulinello,  
Gira, gira intorno a te;  
torci il fil rotondo e bello  
all'impulso del mio pié

Ancor meno convincente è la «Ballata di Senta»:

Sull'onda errante incontrasi  
navil che ha neri gli alberi,  
le vele rosse e un pallido  
nocchier che lo governa

...  
Del pallid'uomo ancor  
potria cangiar la sorte  
donna fida in amor  
fino alla morte.

Qui disturbano le inversioni ingiustificate (“errante” e “navil” disposti in due versi successivi) e lo zoppicare del ritmo nella seconda quartina (un levare lungo 3 sillabe nel primo verso, un levare di 2 sillabe nel secondo, inizio in battere nel terzo).

Negli anni Ottanta si affrontano alla pari, sul terreno dei drammi musicali di Wagner, Arrigo Boito (ormai considerato, dopo il successo del *Mefistofele* del 1875, non più un semplice librettista, bensì un “vero” compositore e un “vero” poeta) e Angelo Zanardini, collaboratore di Ricordi fin dal 1856, assunto agli onori della cronaca scaligera come librettista della *Dejanice* (1883) di Catalani, autore lui stesso di un bel numero di opere musicali e autore, come librettista, di molteplici successi. Boito e Zanardini facevano parte della stessa squadra, quella di Giulio Ricordi che, con la fusione del 1888, aveva superato i problemi posti dall'esclusiva dell'editore Lucca su Wagner. Ebbero quindi anche l'occasione di firmare a due mani alcune traduzioni, tra cui quella del libretto del *Tristano* per l'allestimento del 1900 diretto da Toscanini. Eppure l'approccio dei due librettisti non poteva essere più diverso: oscuro e trasandato quello di Zanardini (dal Manacorda accusato di mille puri e semplici errori di traduzione); totalmente *ad sensum* quello di Boito. È molto difficile emendare il giudizio su Zanardini, non solo per quanto riguarda l'ignoranza del tedesco, quanto piuttosto per la sua aridità poetica anche di fronte a momenti sublimi come quello del

cosiddetto «Addio di Wotan» nel terzo atto della *Valhiria*. Zanardini, abbandonata la sicura sponda della *routine* melodrammatica, nel verso libero naufraga inesorabilmente:

RICHARD WAGNER

Der Augen leuchtendes Paar,  
das oft ich lächelnd gekost,  
wenn Kampfeslust ein Kuß dir lohnte,  
wenn kindisch lallend der Helden Lob  
von holden Lippen dir floß:  
dieser Augen strahlendes Paar,  
das oft im Sturm mir gegläntzt,  
wenn Hoffnungssehnen  
das Herz mir sengte,  
nach Weltenwonne  
mein Wunsch verlangte  
aus wild webendem Bangen:  
zum letztenmal  
letz es mich heut'  
mit des Lebewohles letztem Kuß!  
Dem glücklichem Manne  
glänze sein Stern:  
dem unseligen Ew'gen  
muß es scheidend sich schließen.  
Denn so kehrt  
der Gott sich dir ab,  
so küßt er die Gottheit von dir!

ANGELO ZANARDINI

Questi occhi fulgidi ognor,  
baciati tanto da me  
per dolce ricompensa alle pugne,  
allor che lodi per gli almi eroi  
tentava il tuo labbro infantil,  
questi occhi il cui baglior  
nel turbo me rischiarò  
bramo a speme se il cor m'ardea,  
se a gioie anelanti feami  
l'angoscia del disio  
or voglio ancor l'ultima volta  
col bacio dell'addio baciare  
La stella lor rischiari esser mortal;  
pel misero immortale  
essa ormai dispare!  
Col bacio che il Dio or ti dà,  
riprende il tuo nimbo immortal!

GUIDO MANACORDA

Degli occhi la coppia lucente,  
che spesso sorridendo vezzeggiavo,  
quando la gioia del pugnare un bacio ti compensava, quando  
un balbettio infantile la lode dell'eroe  
dalle dolci labbra ti fluiva:

di cotesti occhi la coppia raggiante, che spesso mi luceva nella  
tempesta,

quando brama di speranza m'ardeva il cuore,  
e a voluttà mondana  
il mio desiderio aspirava  
per fremente ansia selvaggia: per l'ultima volta  
mi rallegri oggi dell'addio con  
l'ultimo bacio! All'uomo più felice splenda la sua stella:  
all'Eterno infelice  
che se ne parte, deve chiudersi. (Le prende il capo con le  
mani)  
Come, dunque, si volge  
via il dio da te,  
così la divinità via da te bacìa!

Quale fosse il concetto di traduzione che guidava Arrigo Boito, può ben risaltare anche dalle sue versioni dei *Wesendonk-Lieder*: si tratta di una versione preoccupata soprattutto dell'intima coerenza di registro e di scelta metrica. Penso utile un ulteriore confronto con la traduzione di Ferdinando Albergiani (Palermo, 1890-1976), che fu filosofo, pedagogo e giurista. poco preoccupato della "fedeltà" all'originale e soprattutto privo di intenti ri-creativi:

MATHILDE WESENDONK

In der Kindheit frühen Tagen  
Hört ich oft von Engeln sagen,  
Die des Himmels hehre Wonne  
Tauschen mit der Erden Sonne,

Daß, wo bang ein Herz in Sorgen  
Schmachtet vor der Welt verborgen,  
Daß, wo still es will verbluten,  
Und vergehn in Tränenfluten,

Daß, wo brünstig sein Gebet  
Einzig um Erlösung fleht,  
Da der Engel niederschwebt,  
Und es sanft gen Himmel hebt.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,  
Und auf leuchtendem Gefieder  
Führt er, ferne jedem Schmerz,  
Meinen Geist nun himmelwärts!

ARRIGO BOITO

Da fanciullo udii soventi  
narrar d'angeli clementi  
che migrar dal ciel giocondo  
per volar sul nostro mondo.

Dove un cuor martira occulto  
soffocando il suo singulto,  
dove un cuor si scioglie affranto

fra gli spasimi del pianto,

Dove un cuor domanda a Dio  
il riposo dell'avel  
viene a lui l'angelo pio  
e lo porta orando in ciel.

E a me l'angelo pur venne  
e m'alzar le sante penne,  
e disparve il mio dolor  
nel sorriso del Signor.

FERDINANDO ALBEGGIANI

Nei giorni primi della mia infanzia  
Ho udito spesso raccontare di angeli  
Che rinunciavano alle sublimi gioie celesti  
Per cambiarle con il sole terreno

E che là dove un cuore angosciato  
languisce, al mondo nascosto,  
che là dove si dissangua in silenzio  
sciogliendosi in un mare di lacrime,

che là dove fervido prega  
implorando soltanto salvezza,  
scende allora l'angelo in volo  
e dolcemente lo porta in cielo.

E così anche a me un angelo discende,  
e sulle sue lucenti piume,  
lontano da ogni dolore, solleva  
la mia anima in alto, nel cielo!

Applicata alle più vaste proporzioni del *Tristano*, tale scelta di Boito mi sembra portare a non poca forzatura.  
*continua ...*

## Una Segnalazione

Martedì 12 marzo è stato presentato a Venezia all'Ateneo Veneto il libro "IL MITO E IL SACRO IN RICHARD WAGNER" di Pietro Tessarin.

Un'élite musicale, e non solo, presente in sala si è resa subito conto che questo non era unicamente un libro importante sulle tematiche del titolo ma un'indagine sulle radici di R.W. musicista, filosofo, cosmologo, poeta e pensatore, sulle radici speculative della sua ispirazione (ovviamente già in parte studiate), radici qui ulteriormente messe in luce. Un percorso dalla sacralità della rappresentazione della tragedia greca (ma anche precedente) che attinge al mito per poter svolgere la funzione di coesione sociale della comunità.

Dal pensiero di Platone alla ribaltata consapevolezza sacrificale di Cristo di R.W (soprattutto in Arte e Religione).

Attraverso l'antropologia di Rene Girard si innesta il pensiero speculativo teorico di Tessarin in simbiosi con Giuseppe Fornari. Liberando il tutto da incrostazioni ideologiche decennali e andando oltre la rifondazione sacrificale dionisiaca del pensiero di Nietzsche. Tutto questo, nella seconda parte del libro, alla luce di un importante colloquio con Quirino Principe. Testo importante per chi voglia approfondire nodi e connessioni del pensiero wagneriano, figure, archetipi e topoi di confluente e rielaborazioni con il transitare di tutto ciò nel contesto storico. Questo è il compito che l'autore si assume sotto l'impulso del suo amore per R.W. A chi sedotto dalla musica senta il bisogno di approfondire si affianca dunque ai recenti libri fondamentali di Brighenti e Satragini e a quello di Nattiez, solo per restare nel presente, Pietro Tessarin.

p.s.1

Pietro Tessarin potrebbe essere discendente di quel Angelo Tessarin amico veneziano del maestro detto il "merlo bianco", che in un pomeriggio veneziano parlandone con Cosima definì il primo wagneriano d'Italia.

p.s.2

Queste righe sono solo una segnalazione. Ritourneremo su questo testo dopo una approfondita e analitica lettura. E nel frattempo abbiamo invitato l'autore a tenere una conferenza-dibattito presso di noi.

Paolo Jucker

Presidente e Fondatore della Associazione Wagneriana di Milano

## Le messinscene wagneriane in Italia fra le due guerre

parte 1 - a cura di Marco Targa

Il trentennio fra le due guerre mondiali è sicuramente il periodo di massima penetrazione del teatro wagneriano in Italia, durante il quale non solo tutti i maggiori teatri della penisola erano soliti programmare almeno un titolo (ma spesso più di uno) del compositore tedesco per stagione, ma anche un numero incredibile di teatri di provincia accoglievano allestimenti di sue opere. La massiccia presenza sui palcoscenici italiani di opere di Wagner è in linea con un'analoga tendenza a livello europeo e non accennerà a diminuire neppure quando, con l'avvento del fascismo, la programmazione operistica, e musicale in genere, manifesterà una crescente tendenza in direzione nazionalista e autarchica. Anche solo uno sguardo sommario all'elenco di rappresentazioni wagneriane fornito in appendice dà la misura delle dimensioni di questo fenomeno che caratterizzò la cultura musicale italiana di quegli anni:

notevole è, ad esempio, il fatto che un'opera come il *Lohengrin*, notoriamente l'opera più amata dal pubblico italiano, contasse allestimenti anche in piccole realtà locali come Bagnacavallo, S. Felice sul Panaro o Schio. Oppure il fatto che tra il 1926 e il 1943 furono allestiti ben undici cicli integrali del Ring, sette dei quali alla Scala di Milano, città che in questo trentennio strappò a Bologna il primato di massimo centro wagneriano d'Italia [NdA - Da notare che prima del *Ring* scaligero del 1926, l'unico ciclo nibelungico completo rappresentato nei teatri italiani risaliva ancora alla celebre tournée della compagnia di Angelo Neumann del 1883].

Unica importante battuta d'arresto della presenza di Wagner in Italia è costituita dagli anni della Prima Guerra mondiale, periodo in cui, a seguito della decisione del Comitato internazionale anti-tedesco, fu imposto il blocco di tutte le opere austro-tedesche nei teatri italiani, e tra la fine del 1915 e il 1918 il nome di Wagner sparì completamente dai cartelloni (tranne, ovviamente, che nella città di Trieste [Nda - Qui e in seguito si considera Trieste come città italiana, sebbene nel 1914 non fosse stata ancora annessa]). Uno strappo così marcato non si verificherà nemmeno in occasione del secondo conflitto mondiale, durante il quale gli allestimenti wagneriani, seppur diradando nettamente la loro frequenza, non scompariranno mai del tutto.

La sospensione forzata della guerra giunse proprio qualche mese dopo che i teatri italiani erano emersi da un bagno wagneriano di eccezionale intensità: nel 1913 era caduto il veto di rappresentazione del *Parsifal* fuori da Bayreuth e l'anno successivo ben undici teatri italiani si apprestarono a rappresentare il titolo. Il primato cronologico lo ebbe Bologna, che l'1 gennaio anticipò addirittura la recita di qualche ora per battere sul tempo il teatro di Roma, dove la famiglia reale si recò per assistere l'opera interrompendo la consueta etichetta di rito per i festeggiamenti del Capodanno. Al Teatro alla Scala il *Parsifal* giunse qualche giorno più tardi, il 9 gennaio, e poi a seguire anche a Trieste, Pisa, Torino, Palermo, Firenze, Venezia, Genova, Brescia. Nonostante le critiche che si levarono per il grande spazio accordato all'opera di Wagner, considerato quasi una «provocazione antinazionale» [NdA - Cfr. Ute Jung, La fortuna di Wagner in Italia, in Wagner in Italia, a cura di Giancarlo Rostirolla, ERI, Torino 1982, pp.57-224:86], le recite ebbero enorme successo, anche sotto l'aspetto degli allestimenti scenici. In particolare, la messinscena scaligera, le cui scenografie firmate da Vittorio Rota seppero coniugare la monumentalità scenica con la levità aerea tipica dello stile floreale, fu reputata più fastosa e spettacolare rispetto alla più povera e severa del teatro bolognese [Nda - Cfr. Ivi, p.89], anche grazie all'impiego del cosiddetto «panorama girante» [NdA - Scene, luci e panorami nel «Parsifal» alla Scala, «Corriere della sera», 3 gennaio 1914, p.4], un particolare meccanismo scenico progettato dall'Ansaldo per rendere possibili le due mutazioni di scena a sipario aperto presenti nel primo e nel terzo atto dell'opera. Le eccezionali esigenze sceniche che i drammi wagneriani presentavano (allora come oggi) costituirono anche in Italia un forte stimolo all'innovazione tecnologica, rivolta una sempre maggiore

aderenza alle ardue richieste che le didascalie dei libretti presentano. Un meccanismo analogo a quello scaligero fu installato, infatti, anche al Teatro Regio per la recita torinese. Sotto l'aspetto dello stile scenografico quello che caratterizza in maniera netta tutto il periodo qui considerato è un'assoluta fedeltà allo stile di Bayreuth e la ricerca di una completa aderenza alle prescrizioni wagneriane, perseguita anche tramite il coinvolgimento di registi (all'epoca designati ancora con il termine *régisseurs*), di area tedesca già esperti di allestimenti wagneriani. A sovrintendere l'allestimento del *Parsifal* del 1914, ad esempio, a Milano fu chiamato Anton Fuchs [Nda - Fuchs era anche baritono e aveva interpretato un ruolo di comprimario (uno dei due Graalsritter) nella prima del *Parsifal* a Bayreuth nel 1882, cfr. Katherine Syer, From page to stage: Wagner as Regisseur, in Richard Wagner and his world, a cura di Thomas Grey, Princeton University Press, Princeton 2009, p.3-22 :21], mentre a Bologna, Torino e Genova la regia fu curata da Aloys Hoffmann. Interessanti a questo proposito sono i racconti dell'anonimo cronista torinese della «Stampa»:

*Dalla platea i pochissimi, anzi meno che pochissimi ammessi alle prove lo vedono [Hoffmann] allontanarsi ad ogni momento dal leggio su cui posa lo spartito del Parsifal irto di disegni, di annotazione, di geroglifici, per suggerire agli artisti questo, o quel movimento. E lo fa in un tedesco frammisto con qualche parola italiana; un italiano curioso, caratteristico, strascinato con voce chioccia che diventa a volte imperiosa, intransigente, se la parola sembra ben azzeccata. [...] Egli conosce tutti i segreti del teatro di Bayreuth. E dal Wagner ebbe consigli, insegnamenti preziosi. Ogni battuta dello spartito costituisce per lui un commento. Qui si deve muovere la mano, altrove la sola testa, fermi della saldezza di monumento in un punto, agitati in un altro; ma tutto ciò non si deve fare con criterio approssimativo, si deve fare così come piacque al Wagner che si facesse. L'attore diventa in tal guisa una specie di macchina, ma con quanto vantaggio della plasticità degli insieme [Alla vigilia del Parsifal, «La stampa», 6 marzo 1914, p. 5].*

L'attenzione alla corretta esecuzione delle disposizioni sceniche dell'autore poteva talora sfociare nell'eccesso, come ci testimoniano le parole di scherno che già parecchi anni prima il celebre costumista Caramba (Luigi Sapelli) aveva speso nei confronti dei: «bonzi e dei pedanti che alzavano le acute strida se mancava un pelo alla barba pendula dei...Nibelungi [sic!]» [NdA - Caramba, Ghiribizzi teatrali, «Il Fischetto», n. 104, 29 dicembre 1896, citato in Mercedes Viale Ferrero, La scenografia dalle origini al 1936, volume 3 di Storia del Teatro regio di Torino, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1980, p. 441]. Il dogma dell'assoluta fedeltà allo stile di Bayreuth, la cui ovvia contropartita era l'inevitabile rischio di cadere nella *routine*, unito alla vocazione tradizionalista della prassi di allestimento scenico nel teatro d'opera italiano impedì la penetrazione nella penisola delle nuove esperienze di sperimentazione registica che erano emerse in vari paesi europei nei primi decenni del secolo. E questo nonostante la

scena operistica avesse iniziato ad essere interessata da tutta una serie di innovazioni tecniche che avevano ampliato le sue possibilità espressive, come i macchinari di movimentazione scenica cui si è accennato, e soprattutto la rivoluzione nell'ambito dell'illuminotecnica, ormai approdata ovunque all'alimentazione elettrica. All'interno di questa generale tendenza conservatrice si inserisce come corpo estraneo l'esperienza completamente rivoluzionaria della messinscena del *Tristano e Isotta* alla Scala nel 1923, ideata da Adolphe Appia, il cui esito, come noto, sarà un fallimento non solo a causa dell'opposizione mostrata da pubblico e critica, ma dalle stesse maestranze sceniche, che si rifiuteranno di completare il lavoro registico proposto dal ginevrino, inducendolo a lasciare la città prima dell'andata in scena delle sei recite dell'opera.  
*continua...*

---

## WAGNER IN EUROPA

**Der fliegende Hollander** – 2, 8, 12 Ott  
Vien, Volksoper

**Lohengrin**– 2, 5, 14, 16, 20, 24, 29 Nov  
Salzburg Landestheater

**Tannhäuser** – 2, 5, 11, 15 Ott  
Klagenfurt, Stadttheater

**Tristan und Isolde** – 27 Ott – 3, 14 Nov  
Copenhagen, Det Kongelige Teater

**Das Rheingold** – 3, 8, 20 Ott – 1, 20 Nov  
Coburg, Landestheater

**Der fliegende Hollander** – 10, 17 Ott – 2 Nov  
Leipzig, Opernhaus

**Die Walküre** – 13 Nov  
Duisburg, Theater Duisburg

**Götterdämmerung** – 13, 20, 27, 31 Ott – 3 Nov  
Oldenburg, Grosses Haus Staatstheater

**Götterdämmerung** – 17 Nov  
Duisburg, Theater Duisburg

**Lohengrin**– 21, 24, 30 Nov  
München, Nationaltheater  
Bayerische Staatsoper

**Siegfried** – 3 Ott  
Minden, Stadttheater

**Siegfried** – 5, 26 Ott  
Kassel, Opernhaus Staatstheater

**Siegfried** – 15 Nov  
Duisburg, Theater Duisburg

**Tannhäuser** – 3 Ott  
Eisenach, Wartburg Meininger Staatstheater

**Tristan und Isolde** – 3, 6, 11, 13 Ott  
Köln, Staatenhaus Oper Köln

**Tristan und Isolde** – 5, 12 Ott – 10 Nov  
Leipzig, Opernhaus

**Die Walküre** – 2 Nov  
Amsterdam, Het Concertgebouw

**Lohengrin**– 9, 23 Nov  
Praha, National Theatre

---

## I PROSSIMI APPUNTAMENTI

Mercoledì 2 Ottobre 20.00  
presso Amici del Loggione, Via Silvio Pellico 6, Milano

**Wagner e l'Alta Fedeltà**  
Un'esperienza sonora con l'ascolto e la proiezione in  
altissima fedeltà di momenti wagneriani

Mercoledì 6 Novembre 20.00  
presso Amici del Loggione, Via Silvio Pellico 6, Milano

**Il mito e il sacro in Richard Wagner - Sacrificio e  
redenzione nell'Opera d'arte totale**  
Presentazione del libro di Pietro Tassarini edito da  
Zecchini Editore