

TEATRO ALLA SCALA



La rivoluzione
Visconti Ronconi Chéreau
del Ring

La rivoluzione Visconti Ronconi Chéreau del Ring

Mostra ideata e curata da
Giovanni Agosti

Progetto di allestimento
Margherita Palli studio
con
Valentina Dellavia
Alessandro Pedretti
Margherita Airaghi

Coordinamento generale
Donatella Brunazzi
con
Matteo Sartorio
Massimo Ferrario

Direttore della comunicazione
Paolo Besana

Progetto grafico
Emilio Fioravanti

Ufficio stampa
Damiano Afrifa
con
Lucilla Castellari

Traduzione inglese
Christopher Owen

Restauri
Studio Cristina Ansaloni Calegari
e **Giancarlo Brunelli**

Progetto illuminazione
Andrea Giretti

Allestimento illuminotecnico
Giancarlo Modica
con
Stefano Alfano
Simone Piazza
Gennaro Piccirillo

Progetto audio-video
Marco Schretter
con

Antonio Collura
Simone D'Aloiso
Giulio De Filippi
Marco Innocenti
Roberto Giuliano
Francesco Guida

Realizzazione allestimento
Scenica Srl

Stampa digitale
Colordielle

Fotografie
© Erio Piccagliani - Teatro alla Scala
© Brescia Amisano - Teatro alla Scala
© Archivio Fotografico - Archivio Storico
del Piccolo Teatro di Milano
© Nationalarchiv der Richard -Wagner -
Stiftung, Bayreuth

Prestatori
Archivio Richard Peduzzi
Fondazione Teatro del Maggio Musicale
Fiorentino - Archivio Storico

Un ringraziamento speciale a
Caterina Crepax
Marco Cristini
Giovanni Hänninen
Richard Peduzzi

Si ringraziano
Silvia Aymonino, Moreno Bucci, Giovanna
Buzzi, Roberta Carlotto, Alessandro Lai,
Francesca Mediolì, Anna Nogara,
Giovanni Renzi, Jacopo Stoppa,
Tommaso Tovaglieri, Emanuele Zito

e tutte le persone del Teatro alla Scala
che hanno dedicato tempo e passione
alla buona riuscita di questo progetto
espositivo, in particolare

Archivio Storico Artistico - Teatro alla Scala
Andrea Vitalini
con
Luciana Ruggeri
Bozzetti, figurini, documenti storici e costumi
Davide Massimiliano e Francesca Bassani
Archivio fotografico

Attrezzeria
Salvatore Muzzi

Sartoria
Antonio Iavazzo
con
Rita Citterio - Magazzino costumi

Direzione marketing e fundraising
Francesca Agus
con
Katiuska Rangel
Francesca Rotondo

Gli allievi del 2° anno del corso
di Scenografia Nuova Accademia
di Belle Arti di Milano
Greta Giacon
Mia Sveva Jankovic

Per il materiale dei tavoli
Saviola Srl

Per i contributi filmati



A Pier Luigi Pizzi, milanese

Il secondo piano del Museo Teatrale alla Scala ospita la Biblioteca Livia Simoni, una raccolta di pubblicazioni sulla storia del teatro. È aperta dal 1952 e rappresenta – per la ricchezza e la rarità dei volumi – un punto di riferimento per gli studi.

Le biblioteche sono luoghi di ricerca e di piacere – esiste la felicità intellettuale – ma la ricerca può anche essere creazione o ricreazione. E così in questi ambienti, stavolta,

Da sinistra: Luca Ronconi,
Luchino Visconti
e Patrice Chéreau



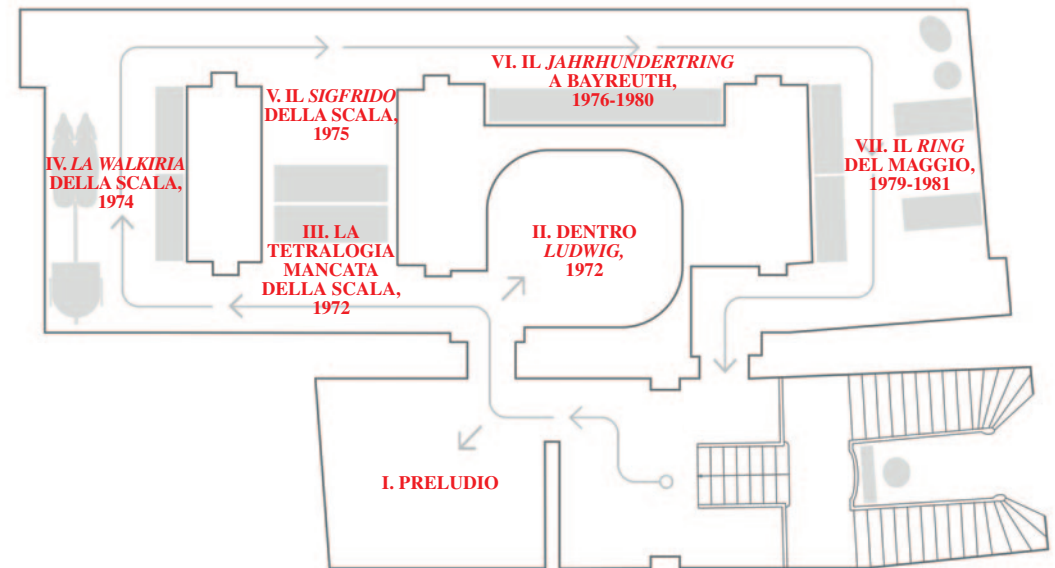
viene evocata, in mezzo alle pareti di libri, una storia di mezzo secolo fa: si racconta di come, nel corso degli anni Settanta del Novecento, sia mutata l'immagine del *Ring des Nibelungen* di Richard Wagner, che si avviava a compiere, in un susseguirsi di abitudini, un secolo di vita.

Questa vicenda, le cui conseguenze sono state inarrestabili (nonostante le resistenze, che hanno compreso persino denunce e minacce ai registi e ai sovrintendenti), ha una delle sue cellule propulsori a Milano: e intorno alla Milano della Scala e del Piccolo Teatro, ancora una volta uniti, si dipana il nostro racconto, concentrato in neanche un decennio, ma tutto svolto al livello più alto di qualità. I nomi si rincorrono, le circostanze s'intrecciano in giro per l'Europa, tra spettacoli e pensieri sugli spettacoli, in un continuo dialogo con l'attualità.

Si forniscono, al principio, in pillole, alcuni esempi delle messinscene del *Ring* passate sul palcoscenico della Scala dalla metà del Novecento, dove a fare da padrone è Nicola Benois, direttore dell'allestimento scenico dal 1937 al 1971; questa continuità illustrativa, scalfità ma non scalzata da quanto stava avvenendo nella Bayreuth dei nipoti di Wagner, e cioè la virata in direzione di un'astrazione più o meno simbolica, subisce una battuta d'arresto al principio degli anni Settanta, quando viene chiesta nel 1972 a Luchino Visconti la regia di un nuovo *Ring*, diretto da Wolfgang Sawallisch. È il momento di *Ludwig*, il film monumentale sul sovrano di Baviera committente di Wagner: ma Visconti si ammala e non può affrontare *Das Rheingold*. Sarà lui a passare le consegne dell'impresa a Luca Ronconi, il giovane leone del teatro italiano, che avrà accanto a sé, per scene e costumi, Pier Luigi Pizzi, in un'impresa di rinnovamento – parallela a quanto stava avvenendo altrove in Europa – che riporta il *Ring* dalle regioni dell'astrazione a quelle della concretezza storica. Lo scandalo si allarga, ma il progetto milanese s'interrompe nel 1975; nel frattempo, all'Opéra di Parigi, si avvia – nel 1976 – una tetralogia, diretta da Georg Solti, di cui vanno in scena soltanto *Das Rheingold* e *Die Walküre*; la regia del prologo è di Peter Stein, quella della prima giornata di Klaus Michael Grüber, reduce dalla Milano di Strehler e a cui la Scala, tanti anni dopo, chiederà di farsi carico

dell'intero ciclo, con la direzione di Daniel Barenboim, ma la morte non glielo permetterà.

Il 1976 è soprattutto l'anno del debutto, a Bayreuth, del *Jahrhundertring*, frutto dell'eccezionale connubio tra Pierre Boulez e Patrice Chéreau, anche lui reduce da un pianerottolo milanese, al Piccolo Teatro. Agli attacchi violenti a quei quattro spettacoli, con le scene di Richard Peduzzi, fa seguito un plauso indiscusso e indiscutibile; e poi verrà, nel 2007, il *Tristan und Isolde* alla Scala, con Barenboim. Ronconi e Pizzi, nel frattempo diventato anche regista in prima persona, realizzano splendidamente, tra il 1979 e il 1981, al Teatro Comunale di Firenze, con la direzione di Zubin Mehta, quanto a Milano era rimasto incompreso: e stavolta il consenso è unanime. Questa vicenda – che potrebbe sembrare una favola a lieto fine ma è una pagina di storia della cultura – è raccontata attraverso libri, documenti, bozzetti e figurini, proiezioni, pezzi di attrezzeria, rassegne stampa, costumi...; ogni tanto, però, la concentrazione si allenta e la biblioteca diventa un arsenale delle apparizioni.



I. PRELUDIO

Solo tra il 1925 e il 1926 – a cinquant'anni dalla prima esecuzione, avvenuta al Festspielhaus di Bayreuth, dal 13 al 17 agosto 1876 – è rappresentato, nella sua interezza (per quanto cantato in italiano e non nella corretta sequenza), il *Ring* alla Scala.

Lungo il corso del XX secolo, come se il modernismo non fosse intervenuto, si sono succeduti, a Milano, più allestimenti dell'intero ciclo, caratterizzati da elementi figurativi coerenti con la fantastica illustrazione nibelungica: e quindi ondine, draghi, serpenti, elmi alati, cavalli, nani e giganti....

In questa sala stanno alcune testimonianze superstiti dell'*Anello del Nibelungo* realizzato nel 1943 (a pochi mesi di distanza dai bombardamenti dell'agosto di quell'anno, che colpiscono pesantemente il teatro), nel quale il prologo e le tre giornate erano stati affidati – quanto a scene e costumi – ad autori diversi, mentre la regia era di Heinrich Karl Strohm e la direzione d'orchestra di Franz von Hoesslin, subentrato all'indisposto Tullio Serafin. Erano stati coinvolti – in analogia a quanto era avvenuto altrove in Europa e in Italia, da un decennio almeno, al Maggio Musicale Fiorentino – celebri pittori: Felice Casorati (per *La Walkiria*), Cipriano Efisio Oppo (per *Sigfrido*) e Guido Marussig (per *Il crepuscolo degli dei*), mentre *L'oro del Reno* spettava al russo Nicola Benois, che dal 1937 era il direttore dell'allestimento scenico del teatro, carica che ricoprirà saldamente fino al 1971.

Per l'edizione del *Ring*, in tedesco, prevista per il 1950, la prima al mondo dopo la Seconda guerra mondiale, dove la direzione d'orchestra sarebbe stata di Wilhelm Furtwängler e la regia di Otto Erhardt, la Scala aveva coinvolto Mariano Fortuny, quasi al capolinea della sua lunga e fedele militanza wagneriana; tuttavia gli spettacoli, a causa della morte dell'artista spagnolo, andranno in scena con bozzetti e figurini di Benois (anche se l'allestimento di *Die Walküre* risaliva all'anno precedente).

Sarà ancora lui a fornire – senza che la sua cifra stilistica subisca evoluzioni significative – scene e costumi per l'edizione scaligera del *Ring* nel 1963, in occasione dei centocinquanta anni dalla nascita di Wagner, quando il direttore d'orchestra è André Cluytens e il regista Heinz Tietjen, a lungo attivo a Bayreuth tra le due guerre.

Mariano Fortuny y
Madraro,
L'oro del Reno,
scena I, 1948,
Milano, Teatro
alla Scala, Archivio
Storico Artistico

Nel frattempo non avevano invece preso stabile piede alla Scala le messinscene più astratte e austere del *Ring*, affidate in particolare alla luce, discese dalla rivoluzionaria lettura dello svizzero Adolphe Appia, avviata già alla fine del XIX secolo, e transitate poi, dopo la Seconda guerra mondiale, sul palcoscenico denazificato di Bayreuth soprattutto grazie all'impegno di Wieland Wagner, il nipote del compositore, che Cluytens avrebbe voluto come regista del *Ring* milanese del 1963.



II. DENTRO LUDWIG, 1972

Nel 1972 la Scala – passata dalle mani di Antonio Ghiringhelli, che l’aveva retta dal 1948, a quelle di Paolo Grassi, che, insieme a Giorgio Strehler, aveva fondato nel 1947 il Piccolo Teatro – decide, in previsione del centenario del *Ring*, di dare vita a una nuova produzione dell’intero ciclo, da distribuire lungo quattro anni.

La regia è affidata a Luchino Visconti, che alla Scala aveva realizzato – tra il 1954 e il 1957 – spettacoli capitali per la storia del teatro (tutti con Maria Callas protagonista).

Da alcuni anni il regista milanese era impegnato, al cinema, in un’indagine sull’ideologia tedesca, che lo aveva portato a realizzare nel 1969 *La caduta degli dei*, non a caso sottotitolata *Götterdämmerung*, e nel 1971 *Morte a Venezia*, una personissima trasposizione del romanzo di Thomas Mann.

In quel momento è alle prese con *Ludwig*, un film, dalle dimensioni monumentali, dedicato al tragico e solitario sovrano bavarese, le cui vicende sono strettamente intrecciate a quelle di Richard Wagner, interpretato da Trevor Howard.

È Ludwig II infatti a permettere che prendano vita i prodigi del musicista, tra cui lo stesso *Ring*. Il personaggio, nel frattempo, è ritornato al centro degli interessi anche degli artisti più giovani: da Alberto Arbasino a Carmelo Bene, a Hans-Jürgen Syberberg, che proprio nel 1972 firma *Ludwig. Requiem für einen jungfräulichen König*, per poi dedicarsi a multiple indagini sul mondo wagneriano, tra cui la torrenziale e impressionante intervista a Winifred Wagner (la moglie di Siegfried, la madre di Wieland e Wolfgang).

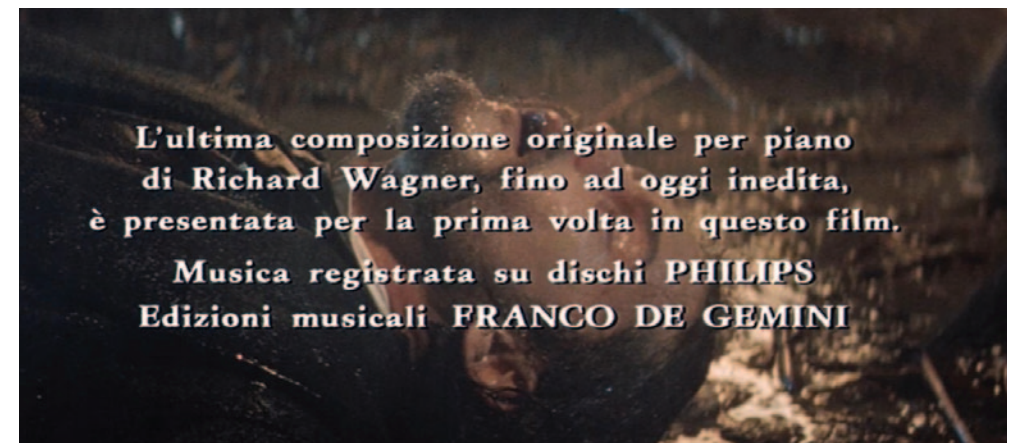
Il *Ludwig* di Visconti – tessuto di temi wagneriani, non solo nella colonna sonora, eseguita dall’orchestra di Santa Cecilia, diretta da Franco Mannino, cognato del regista – è girato, in gran parte, nei luoghi abitati o fatti costruire dallo stesso Ludwig; le riprese cominciano il 31 gennaio 1972 e sono concluse il 24 giugno. Il 27 luglio, a Roma, Visconti è colpito da un ictus; trasportato a Zurigo, è curato nell’ospedale cantonale (quello dove è morto Thomas Mann). Ristabilito, per quanto semiparalizzato, monta il film nella villa di famiglia a Cernobbio, dando vita a una pellicola molto lunga e per cui non escludeva una proiezione in due parti. La produzione italo-franco-tedesca procede a drastici tagli e il film è presentato, in prima mondiale, a Bonn il 18 gennaio 1973; solo nel 1980 la *pietas* di alcuni

amici del regista porta a una ricostruzione del supposto originale, che ne ristabilisce la durata wagneriana, pur eliminando l’alterazione della sequenza cronologica degli eventi prevista da Visconti e quindi la magia dei presagi.

Il film è attraversato dalla musica di Wagner, a partire dai titoli di testa dove si sentono 13 battute per piano, fino ad allora sconosciute, la cui esistenza, in fondo alla partitura autografa del *Parsifal*, era stata rivelata da Arturo Toscanini a Mannino.

In questa stanza è proiettata la sequenza, percorsa dai suoni del *Tannhäuser* e del *Tristan und Isolde*, in cui l’imperatrice d’Austria Elisabeth, interpretata da Romy Schneider, seguita dalla contessa Ida Ferenczy, interpretata da Nora Ricci, va alla ricerca – senza riuscire a incontrarlo – di suo cugino Ludwig, interpretato da Helmut Berger, attraverso i castelli da lui fatti costruire in Baviera (Herrenchiemsee, Linderhof, Neuschwanstein). Nello schermo, sulla parete di fronte, sta l’immagine di Elisabeth morta in una camera dell’Hotel Beaurivage di Ginevra: un frammento eliminato dalla versione corrente di questo capolavoro.

*Dai titoli di coda
di Ludwig
di Luchino Visconti,
1972*



III. LA TETRALOGIA MANCATA DELLA SCALA, 1972

Il primo contatto documentato con Luchino Visconti relativo alla messinscena del *Ring* – da rappresentare, un'opera per anno, a partire dal marzo 1973, cosicché nel 1976 si potesse giungere al completamento del ciclo, da riprendere nella sua interezza nella stagione 1976-1977 – risale al 15 gennaio 1972. Nella medesima occasione Massimo Bogianckino, direttore artistico della Scala, comunica al regista che la direzione d'orchestra sarebbe stata di Wolfgang Sawallisch, dal 1971 direttore stabile della Staatsoper di Monaco, dove in seguito sarebbe stato ripresentato l'intero allestimento.

L'idea di partenza di Visconti è rappresentare la tetralogia, tenendo conto “dell'epoca wagneriana, sia pure rivista alla luce di una moderna e più sobria visione”. In questi mesi il regista è anche alle prese con un progetto, nell'aria fin dal 1968, per un *Tristan und Isolde* alla Staatsoper di Vienna, la cui direzione sarebbe stata di Leonard Bernstein: era previsto, anche questo, per il 1973 (ma non sarà mai realizzato).

Stanti gli impegni del *Ludwig* (in cui era contemplata, ma non fu mai girata, una scena con la prima del *Tristan* a Monaco nel 1865), al vero e proprio contratto per il *Ring* non si arriva però che a luglio inoltrato. Ancora alla fine di giugno il regista aveva in mente di coinvolgere per le scene un “pittore tedesco”, di cui i documenti non forniscono il nome; al momento del contratto si prevede invece che sia lo stesso Visconti a fornire bozzetti e figurini del *Rheingold*, da consegnare “entro il 30 settembre”.

Nonostante la gravissima malattia che lo ha colpito il 27 luglio, Visconti non rinuncia al progetto, per cui accumula, durante la convalescenza, letture wagneriane; il 18 settembre però i bozzetti e i figurini non sono ancora arrivati alla Scala: le condizioni di salute hanno portato il regista a cambiare programma e ad affidarli – a ottobre inoltrato – a Mario Chiari, suo storico collaboratore, nonché scenografo del *Ludwig*, affiancato, anche stavolta, da Mario Scisci. A fine novembre è lo stesso Visconti a mostrare, alla televisione italiana, i bozzetti per i quattro quadri del *Rheingold*.

Il 17 gennaio 1973, a bozzetti consegnati (e con i figurini già in mano alla sartoria Tirelli per la realizzazione dei costumi), Bogianckino esprime, con grande rispetto, delle perplessità perché non vede accolti quei principi storici di partenza di cui Visconti gli aveva parlato, tanto che il “modello” di Chiari,

caratterizzato da “simmetrie”, gli sembra un “contenitore atto ad accogliere la musica”, ancora troppo legato alla tradizione discesa da Wieland Wagner, che “aveva cancellato ogni riferimento mitologico e geografico, ogni dato figurativo e narrativo”. Un telegramma di Visconti del 30 gennaio, da Roma, mette fine alla vicenda: i medici gli impediscono di andare a Milano per il *Rheingold* e di sottoporsi a un “impegno così gravoso”. Il 3 febbraio sul “Corriere della Sera” scrive: “Rinuncio con dolore alla Scala”, nella speranza di poter affrontare, dall'anno successivo, le giornate del *Ring*.

Dal “Corriere della Sera”
del 3 febbraio 1973

DICHIARAZIONI DEL REGISTA IN ESCLUSIVA AL «CORRIERE» Visconti: «Rinuncio con dolore alla Scala»

Lascia pertanto scoperta la regia dell'«Oro del Reno», prima giornata della Tetralogia di Wagner in programma il 20 marzo - «L'amara decisione mi è stata imposta dalla impossibilità di trasferirmi da Roma a Milano mentre sono impegnato nelle cure fisioterapiche per riprendermi dall'incidente dell'estate scorsa»

Roma, 2 febbraio.

La dolorosa rinuncia che proprio in questi giorni ho dovuto compiere della messa in scena del «Loro del Reno» al Teatro alla Scala, ha fatto tornare alla mia mente, vivo e pungente, il ricordo di tutto quanto Milano e i milanesi hanno significato per me, nella vita come nella carriera. L'amara decisione mi è stata imposta dalla impossibilità di trasferirmi dalla mia casa di Roma a Milano mentre sono impegnato nelle cure fisioterapiche per riprendermi dall'incidente dell'estate scorsa. I medici, infatti, mi hanno impedito il trasferimento, in questa particolare stagione.

Io spero tanto, però, che aver dovuto forzatamente declinare la regia del «Loro del Reno» non significhi una rinuncia definitiva all'avvicinato progetto proposto dal sovrintendente alla Scala, Grassi, e al direttore artistico Bogianckino, di curare, in altrettante successive stagioni, l'intero «Anello del Nibelungo», da «Loro del Reno» al «Crepuscolo degli dei», il grande ciclo wagneriano sulla colpa divina e la redenzione attraverso il libero volere dell'uomo. No, mi auguro proprio che si tratti, per me, di cancellare soltanto la prima giornata dell'«Anello», e di potere l'anno venturo curare la messa in scena di «La Valchiria» o addirittura di ri-

Da Monaco o da Vienna la soluzione

Sulla rinuncia di Luchino Visconti alla regia dell'Oro del Reno di Richard Wagner, l'Ente autonomo del Teatro alla Scala ha diffuso ieri pomeriggio questo comunicato: «Luchino Visconti ha comunicato al Teatro alla Scala di dovere, con vivo rammarico, rinunciare alla regia di L'oro del Reno di Wagner, stante il divieto imposto dai medici nei confronti di un trasferimento a Milano nell'attuale periodo invernale e di un impegno ovviamente così gravoso. Il Teatro alla Scala, nel prendere atto con profondo dispiacere di codesta indisponibilità di Luchino Visconti, si riserva con successo il diritto di annunciare le proprie conseguenti decisioni».

La rinuncia – che non mancherà di provocare emozione fra i seguaci del culto wagneriano – riguarda solo la prima giornata dell'Anello del Nibelungo. Come si

ricorderà, il progetto della Scala prevedeva per ogni stagione – a partire dal 1973 – l'allestimento di un'opera, e quindi la realizzazione dell'intero ciclo che comprende *Sigfrido*, *La Walkiria* e *Il crepuscolo degli dei*. Per risolvere la situazione il direttore artistico della Scala Massimo Bogianckino, si è incontrato già nello stesso pomeriggio di ieri a Monaco di Baviera con il maestro Wolfgang Sawallisch, cui è affidata la direzione d'orchestra di tutta la Tetralogia. Si tenta di concordare con Sawallisch una soddisfacente soluzione di ricambio nel giro teatrale di Monaco e di Vienna, e pare che le trattative siano già bene avviate. Naturalmente non c'è ancora nessuna dichiarazione ufficiale in proposito. L'andata in scena dell'Oro del Reno era prevista, nel cartellone della Scala, per il 20 marzo prossimo.

prendere in anni venturi l'intero progetto della tetralogia.

Lavorare al Teatro alla Scala è stata sempre una delle attività più gradite della mia esistenza; cedere adesso smentito il progetto wagneriano, che molto amaro, per questa stagione lirica, mi causa una amarezza profonda. Ma, purtroppo, l'eccesso di lavoro a cui mi sono sottoposto negli ultimi anni, specialmente per il cinema dell'«Anello», e di potere l'anno venturo curare la messa in scena di «La Valchiria» o addirittura di ri-

si può spendere impulsivamente e spensieratamente fino all'ultimo centesimo di quel prezioso capitale che è la salute. Io ho sempre avuto una salute di ferro e ho sempre contato molto sulla mia resistenza fisica, superiore al livello normale. Ne ho approfittato e anche abusato, lanciandomi nel lavoro senza risparmio di forze. Soltanto adesso ho compreso che cosa significhi la salute, adesso che non la considero più come un dono naturale, ma come un bene geloso che debbo riconquistarmi da solo, con tenacia e pazienza, giorno

per giorno. E sarò quindi molto più attento alla mia integrità, apprezzando la salute recuperata assai più di quanto non la valutassi come un elemento a me solidamente connesso.

Dunque, per ora debbo rimanere lontano da Milano. Appena però i medici mi consentiranno quel trasferimento che oggi ancora mi vietano, tornare in Lombardia rappresenterà per me una vera gioia. Ricordo che, durante il periodo in cui fui ricoverato al Canton Spital di Zurigo, il mio unico sogno era di potermi trasferire al più presto

sto a Cernobbio in casa dei miei fratelli. Perché «sentivo» che mi avrebbe grandemente giovato ritrovare la cara atmosfera lombarda e l'odore delle cose di casa mia e la serena dolcezza del mio lago. Così è avvenuto, infatti. La «mia» aria lombarda ha agevolato la ripresa del fisico in modo molto più rapido di un ritmo normale. E la permanenza a Cernobbio ha confermato quel che rappresento, per me, la Lombardia, per la vita fisica, al di là del grande apporto che Milano e la mia terra hanno offerto alla mia formazione spirituale, alla mia esistenza, al mio lavoro.

Adesso, ancora legato dalle cure a Roma, avverto l'ansia di un ritorno alla atmosfera milanese e al lavoro che proprio al Teatro alla Scala avrebbe dovuto trovare, per me, nel prossimo mese, una gradite e appassionanti espressioni. Ma adesso comprendo anche, in tutta la sua pienezza, quanto avuta ragione Proust quando scriveva: «E' senza dubbio l'esistenza del nostro corpo, simile per noi ad un vaso in cui sarebbe racchiusa la nostra spiritualità, che ci induce a supporre che tutti i nostri beni misurati e le gioie passate e tutti i nostri dolori siano per sempre in nostro possesso».

Luchino Visconti

IV. LA WALKIRIA DELLA SCALA, 1974

Il 20 marzo 1973, a neanche due mesi di distanza dalla dolorosa rinuncia di Visconti, va in scena, alla Scala, *L'oro del Reno*; lo spettacolo è stato importato, in fretta e furia, dal Nationaltheater di Monaco ed è firmato da Günther Rennert, per quanto riguarda la regia (pur realizzata da Peter Windgassen), mentre le scene sono di Johannes Dreher e i costumi di Liselotte Erler. Risulta uno spettacolo – risale al 1969 – men che convenzionale; appena è chiaro che Visconti non sarà in grado di mettere mano ai successivi segmenti del *Ring*, è lo stesso regista a fare il nome, per prendere il suo posto, di Luca Ronconi, chiamato per la prima volta alla Scala. Sawallisch avrebbe invece desiderato Dieter Haugk, con il quale stava contemporaneamente preparando un *Parsifal* a Monaco.

Le esperienze del quarantenne Ronconi nel teatro musicale sono, a quella data, molto limitate e circoscritte a composizioni contemporanee (da Busoni a Honegger, a Globokar); l'unico melodramma di repertorio su cui si è misurato è la *Carmen*, “più africana che spagnola”, all'Arena di Verona, in cui era stato coinvolto, nel 1970, da Pier Luigi Pizzi, responsabile di scene e costumi. Ma, dopo il geniale *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, adattato da Edoardo Sanguineti, che aveva debuttato a Spoleto nel 1969 e che aveva fatto il giro del mondo, è diventato il regista del momento e sta per essere nominato da Carlo Ripa di Meana alla testa della sezione Teatro e Musica della rinnovata Biennale di Venezia.

È nell'aria la volontà di uscire dalle letture astratte e indeterminate del *Ring*, ormai divenute consuetudini; lo testimonia, per esempio, quanto, a partire proprio dal 1973, sta facendo Joachim Herz a Lipsia, immergendo le vicende dei Nibelunghi nella Germania dell'Otto e del Novecento, con un occhio al *Perfect Wagnerite* di George Bernard Shaw (ma non sono da scordare nemmeno, pur sul fronte del teatro di prosa, *Die Nibelungen* di Hebbel, con la regia di Heyme, a Colonia, lo stesso anno).

La Walkiria milanese di Ronconi e di Pizzi, impegnato alla Scala fin dal 1962 (con *Il Trovatore* di Giorgio De Lullo, diretto da Gianandrea Gavazzeni), rappresenta un'innovazione cruciale, non compresa né approvata da Sawallisch: è una lettura critica storicizzante, a multipli strati, scenicamente imprevedibile, dove la prima giornata del *Ring* diventa la storia privata e

intima, spogliata dall'enfasi e dagli spazi aperti della natura, di una famiglia e di una società. In un monumentale salone tardottocentesco, ricco di specchi e di tendaggi, dove rivivono, come in un museo, persino le macchine sceniche del passato tardoromantico (la cremagliera per la cavalcata delle Walkirie, per esempio), Wagner prende qualche cadenza da dramma borghese, mentre Fricka assume addirittura qualche tratto di Cosima Wagner.

Alla prima, l'11 marzo 1974, scoppia una bagarre in sala, destinata a trascinarsi, la notte, sulla piazza antistante il teatro e a dilagare quindi sui giornali. Non mancano i sostenitori del regista e dello scenografo, tra cui Lorenzo Arruga, Duilio Courir (che considera la *Walkiria* di Ronconi paragonabile solo alla *Manon* di Visconti, vista quell'anno a Spoleto), Fedele d'Amico e Mario Messinis; il più entusiasta è Giovanni Testori.

Pier Luigi Pizzi,
La Walkiria, atto I,
scena II, 1973,
Milano, Teatro alla
Scala, Archivio Storico
Artistico



V. IL SIGFRIDO DELLA SCALA, 1975

Il burrascoso esito della *Walkiria* compromette il rapporto con Sawallisch: tocca a Pier Luigi Pizzi recarsi a Monaco per convincere il recalcitrante direttore d'orchestra ad affrontare con la medesima *équipe* il *Sigfrido*, che debutta alla Scala il 7 marzo 1975.

Ronconi e Pizzi sono reduci dal successo del *Faust* di Gounod al Teatro Comunale di Bologna (la prima era stata il 18 febbraio) e proprio in quel frangente, dal 16 febbraio al 16 marzo, è trasmesso, in prima serata, la domenica, e in cinque puntate, sulla televisione italiana, il loro mirabolante *Orlando Furioso*, rivisitazione dello spettacolo del 1969, dove gli spazi della piazza hanno lasciato il posto al chiuso delle corti, ma dove – ugualmente – è messo a vista il mistero delle macchine teatrali (esattamente come era avvenuto nella *Walkiria*).

Il *Sigfrido* milanese, pur rispettando il codice visivo della precedente giornata del *Ring*, presenta – ma è il dramma musicale stesso a chiederlo – un più spiccato carattere favolistico (di qui, per esempio, l'orso), a cui Ronconi è particolarmente sensibile. Anche perché la sua consuetudine con la saga nibelungica prende origine dal volume illustrato di Diego Valeri, *Il romanzo di Sigfrido*, comparso nella collana per bambini "La Scala d'Oro"; a questa lettura infantile si sovrammette – per esplicita dichiarazione del regista – quella del saggio su Wagner di Theodor Adorno.

Nello spettacolo le immagini realistiche si alternano a quelle attinte alla tradizione teatrale romantica; i cambi di scene sono molto frequenti, più di quanto richieda il libretto stesso. La natura è evocata sul palcoscenico tramite le aspirazioni borghesi ottocentesche, non rinunciando a fare ricorso persino ai bozzetti di Josef Hoffmann impiegati per il *Ring* di Bayreuth del 1876, mentre al momento dell'apparizione di Wotan come viandante, simile al Goethe del ritratto di Tischbein, compaiono i depositi di un teatro in cui si accumulano, arrotondati, i fondali dipinti. Al contrario la caverna che ospita il drago è chiusa da una saracinesca metallica e l'animale mostruoso ha assunto forma umana: è una gang da *Clockwork Orange* incontrata su una strada in salita. Alberich si presenta come un banchiere ottocentesco e la spada Notung, al laser, è un impressionante anticipo di quelle di *Star Wars*.

Le reazioni allo spettacolo, pur meno violente di quelle alla

Walkiria, sono tali da spingere Sawallisch, che ancora rimpiange la mancata collaborazione con Visconti, a rinunciare al *Crepuscolo degli dei* previsto per l'anno successivo; i tentativi intrapresi dalla Scala per coinvolgere nel progetto – che avrebbe comportato, in seguito, anche un nuovo *Rheingold*, a firma Ronconi-Pizzi – altri direttori, da Rudolf Kempe a Rafael Kubelik, cascano nel vuoto: e persino Ingrid Bjoner, l'interprete di Brünnhilde nella *Walkiria* e nel *Sigfrido*, si sfila dall'impresa.

Intanto già circola la notizia che la regia del *Ring* di Bayreuth del 1976 è stata affidata al trentunenne Patrice Chéreau, ben noto al pubblico milanese, perché di stanza al Piccolo Teatro dal 1969 al 1972.

Sigfrido, atto I, scena I,
1975, in una fotografia
di Erio Piccagliani



VI. IL JAHRHUNDERTRING A BAYREUTH, 1976-1980

Già nel 1972 Wolfgang Wagner, il fratello di Wieland, nipote di Richard, aveva chiesto a Pierre Boulez di dirigere il *Ring*, a Bayreuth, in occasione del centenario della prima rappresentazione. Sarebbe spettata a lui la scelta del regista; nel gennaio 1974, incassati i rifiuti di Ingmar Bergman, Peter Brook e Peter Stein, il direttore si rivolge – senza conoscerlo, ma su segnalazione di Michel Guy, l’inventore del Festival d’Automne – a Patrice Chéreau, proveniente dal mondo della pittura e la cui folgorante carriera aveva ben poche voci di teatro musicale all’attivo (e in tutto ne avrà 14 soltanto, a fronte delle 23 di Visconti e delle 85 di Ronconi); la prima, vista e apprezzata dallo stesso Visconti, era stata un’*Italiana in Algeri* di Rossini, diretta da Thomas Schippers, al Festival di Spoleto del 1969, quello passato alla storia per l’*Orlando* di Ronconi.

Per mettere in piedi il *Ring* del 1976 Chéreau, del tutto ignaro di Wagner, ha al suo fianco – e lo è dal 1967 e lo sarà fino alla morte – Richard Peduzzi, anche lui un artista, a cui spettano le scene (in parte realizzate, a Roma, da Carlo Maggi), mentre i costumi sono affidati, come di consuetudine, a Jacques Schmidt. In questa circostanza il regista smette di considerare gli attori – e per lui quello i cantanti sono e saranno sempre – dei “supporti per immagini stabilite in precedenza”: dà vita con loro, in tre mesi di prove (anche a tavolino), a 15 ore di spettacolo, che configurano un mondo coerente, dove ogni personaggio, anche i più piccoli, assume una vita nuova e dove non manca qualche lontana eco dell’amata Milano di Strehler (a partire dal frequente ricorso alle nebbie). In ogni istante è a fianco di Chéreau il coltissimo Boulez, di vent’anni più anziano e che è anche un compositore, mentre la solidarietà di Wolfgang Wagner, pur a fronte di una creazione così differente da quelle correnti a Bayreuth, non viene mai meno.

Le vicende, tanto complesse, del *Ring* sono raccontate sul palcoscenico con una concretezza e un’immediatezza impressionanti, fedelissime, nella sostanza, al libretto dello stesso Wagner e alla partitura, mentre l’enorme lavoro di preparazione, così ricco di stimoli culturali, letterari e visivi, prevedibili (Grimm, Nietzsche, Mann, Adorno...) e imprevedibili (Dante, Poe, Verne, Dumézil, Genet..., ma anche Dürer, Brueghel e la pittura del Settecento inglese o la New York del 1900, ma persino il Visconti del *Gattopardo* e di *Ludwig*), non diventa

una zavorra ma un propellente. Il radicale rinnovamento dell’immagine, accompagnato al lavoro, con ben pochi paralleli, sui corpi degli interpreti (dai gesti ai volti), provoca reazioni violente nel pubblico – ma non erano mancate le ostilità persino in seno all’orchestra – al momento della prima rappresentazione, che si svolge dal 24 al 29 luglio 1976; si arriverà addirittura a minacce di morte al regista.

Il *Ring* di Chéreau, caratterizzato da una riscoperta delle radici romantiche di Wagner, resta in cartellone per cinque anni, sottoposto a manutenzione continua, con significative varianti tra l’edizione del 1976 e quelle successive, tra cui spicca, oltre alla differente raffigurazione del Walhall e all’eliminazione dei cavalli veri, la modifica della roccia su cui giace Brünnhilde, che assume forme desunte dall’*Isola dei morti* di Arnold Böcklin (i cui cipressi svetteranno nel *Tristan und Isolde* alla Scala nel 2007); inoltre, durante gli anni di programmazione del *Jahrhundertring*, Boulez e Chéreau e Peduzzi danno vita nel 1979, all’Opéra di Parigi, alla *Lulu* di Berg, per la prima volta provvista del terzo atto (uno spettacolo che sarà anche alla Scala, mentre il *Wozzeck* scaligero di Ronconi sarà portato a Parigi).

Da un anno all’altro il consenso intorno al *Ring* di Bayreuth, non solo degli intellettuali (da Barthes a Foucault), cresce, cosicché all’ultima recita del 1980 gli applausi finali durano 85 minuti, con 101 alzate di sipario. E lo spettacolo non ci mette molto a diventare un episodio capitale della storia della cultura del secondo Novecento.

Die Walküre, atto III,
scena III, 1977,
in una fotografia di
Siegfried Lauterwasser



VII. IL RING DEL MAGGIO, 1979-1981

Dal 1976 il romano Massimo Bogianckino, già direttore artistico della Scala, è diventato il sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze e lo resterà fino al 1982, quando è chiamato a Parigi, all'Opéra, dal ministro Jack Lang. Spetta a Bogianckino la decisione di realizzare a Firenze la tetralogia di Luca Ronconi e Pier Luigi Pizzi, di cui a Milano erano andati in scena, tra le polemiche, solo *La Walkiria* e *Sigfrido*, rispettivamente nel 1974 e nel 1975.

Al Teatro Comunale – dove la coppia Ronconi-Pizzi ha già dato vita, nella stagione di Riccardo Muti, a spettacoli portentosi (su tutti l'*Orfeo* e *Euridice* di Gluck nel 1976, in cui erano espliciti i rimandi all'*Isola dei morti* di Böcklin, che ritornerà, per mano di Margherita Palli, nell'*Ariadne auf Naxos* di Strauss alla Scala, nel 2000) – la direzione del *Ring* è affidata a Zubin Mehta, con il quale regista e scenografo instaurano un rapporto disteso. *Das Rheingold* debutta il 23 maggio 1979 (per il 42° Maggio Musicale Fiorentino); *Die Walküre* il 20 febbraio 1980 (per la stagione lirica invernale); *Siegfried* il 25 gennaio 1981 (per la stagione lirica invernale) e la *Götterdämmerung* il 10 giugno 1981 (per il 44° Maggio Musicale Fiorentino). Il successo è stavolta unanime e trionfale per tutti e quattro gli spettacoli, dall'abbagliante bellezza formale.

Tra il 1975 e il 1979 molte cose sono cambiate: il *Ring* di Boulez e Cheréau è diventato una pietra di paragone e le vicende creative di Ronconi e di Pizzi hanno macinato tante altre esperienze: quindi non si è di fronte a una semplice ripresa, ma a una sorta di riscrittura, dei due spettacoli milanesi (da cui pur proviene parte dell'attrezzatura), che, inseriti tra i nuovi *Rheingold* e *Götterdämmerung*, assumono tutt'altro significato. L'impianto visivo antiretorico, se non intimistico (nella *Walküre* almeno), permane, ma tutto si decongestiona, procedendo a una progressiva eliminazione di dati, persino di quelli ideologici, che cominciano ad apparire ora superflui, perché già digeriti. Ecco quindi, nel *Siegfried*, il drago, in forma di mostro, e non più, come a Milano, in forme umane, mentre la reggia dei Ghibicunghi, nella *Götterdämmerung*, appare popolata da militari e dignitari che potrebbero essere discesi dal *Ludwig* viscontiano. Il segno che sembra unificare questo *Ring* fiorentino – tuttavia mai rappresentato consecutivamente nella sua interezza – è uno scivolo parabolico di specchi, su cui si muovono, nude,

nel *Rheingold*, delle comparse a figurare le ondivine del Reno (mentre le cantanti sono nella buca dell'orchestra); delle battaglie milanesi resta ora solo un pallido ricordo nello scandalo, fuori tempo massimo, per quei seni e quei pubi a vista.

Dal 1977, con il *Don Giovanni* di Mozart al Regio di Torino, Pizzi ha saltato il fosso e si è fatto regista; Ronconi, dimessosi dalla Biennale di Venezia, ha alle spalle l'esperienza – a fianco di Gae Aulenti, conosciuta nei camerini della *Walkiria* scaligera – del Laboratorio di Progettazione Teatrale a Prato (1976-1979). A quegli spettacoli mitici, in particolare alle *Baccanti* di Euripide, sembrano rimandare i mattoni del Nibelheim o il letto di ferro nell'antro di Mime. Il *Ring* fiorentino rischia così di essere un esito impeccabile di una stagione precedente; Ronconi e Pizzi si ritroveranno ancora, e sarà l'ultima volta, a celebrare, con *Europa riconosciuta* di Salieri, diretta da Muti, nel 2004, la conclusione del restauro del Teatro alla Scala. E non mancheranno i cipressi di Böcklin, il pittore che Wagner avrebbe voluto a Bayreuth.

Giovanni Agosti

Götterdämmerung,
atto III, scena III, 1981,
in una fotografia di
Roberto Marchiori



Museo Teatrale alla Scala

31 gennaio - 3 maggio 2026

www.museoscala.org



LE MOSTRE DEL

MUSEO TEATRALE
ALLA
SCALA

Main Partner e Orologio Esclusivo
del Museo Teatrale alla Scala

ROLEX

Partner della mostra

LA Cimbali
MU
MAC
CIMA GROUP

Partner tecnologico

SAMSUNG