

Spettacolo / Show

Der Ring des Nibelungen
di Richard Wagner
Das Rheingold
Die Walküre
Siegfried
Götterdämmerung

Regia / Direction

David McVicar

Direttori / Conductors

Simone Young / Alexander Soddy

Scene / Scenes

David McVicar, Hannah Postlethwaite

Costumi / Costumes

Emma Kingsbury

Mostre / Exhibitions

La rivoluzione del Ring - Visconti
Ronconi Chéreau
a cura di Giovanni Agosti
allestimento di Margherita Palli

Risonanze Wagner - Visioni intorno al
Ring
a cura di Gianluigi Colin e Mattia Palma

Fotografie / Photos

Brescia e Amisano
Giovanni Hänninen
Vito Lorusso

Teatro / Theatre

Teatro alla Scala, Milano

Cronologia / Chronology

October 2024 - March 2026

DER RING DES NIBELUNGEN

L'architettura del mito

Federico Gangi





in apertura e in queste pagine:

Das Rheingold allestito da David McVicar a Milano nel 2024, Teatro alla Scala, scena prima, nel fondo del Reno: Alberich e le Figlie del Reno

Courtesy Teatro alla Scala

Foto di Brescia e Amisano



La recente riedizione della tetralogia wagneriana *Der Ring des Nibelungen* al Teatro alla Scala, articolata tra le stagioni 2024/25 e 2025/26 e culminata nell'esecuzione dei cicli completi, offre un'occasione di riflessione sulla complessa sovrapposizione tra progetto architettonico e *mise-en-scène*. L'allestimento, che vede la regia di David McVicar e le scene co-firmate con Hannah Postlethwaite, riporta il capolavoro wagneriano ai suoi fondamenti mitici e simbolici, strutturandosi come vero e proprio dispositivo spaziale dinamico, capace di esaltare, parallelamente alla monumentalità dell'opera, la profonda umanità dei personaggi che la raccontano.

Il palcoscenico milanese si è storicamente imposto nel panorama italiano come laboratorio privilegiato per lo studio e l'evoluzione dello spazio scenico wagneriano, ricapitolando nuovamente oggi un percorso dalle radici lontane. Dalla visione astratta di Adolphe Appia, chiamato da Toscanini nel 1923, che spoglia la scena del naturalismo delle didascalie di Wagner in favore di volumi puri ed essenziali, sapientemente illuminati, al passaggio critico del 1974, anno in cui Luca Ronconi e l'architetto-scenografo Pier Luigi Pizzi abbandonano il simbolismo atemporale per ancorare la narrazione wagneriana alle temperie storico-borghesi del diciannovesimo secolo; passando per la modernità di Guy Cassiers (2010-2013), che fonde proiezioni virtuali e fisicità scultorea, riproducendo l'enorme bassorilievo "*Les Passions Humaines*" di Jef Lambeaux come dispositivo spaziale evolutivo dal *Rheingold* al *Götterdämmerung*.

Il confronto tra la visione di McVicar e l'edizione di Ronconi e Pizzi restituisce la misura di come l'interpretazione dello spazio scenico wagneriano possa radicalmente evolvere e polarizzarsi nel tempo. L'allestimento di *Die Walküre* del 1974, accolto alla prima tra gli applausi e le accese contestazioni del pubblico, si fondava su una precisa destrutturazione dello spazio scenico tradizionale. La narrazione era saldamente calata nel contesto sociale ed economico dell'Ottocento, spogliando la Tetralogia del suo carattere prettamente mitico per rileggerla come la complessa storia di una famiglia e di una società. L'obiettivo era infatti indagare l'epoca di Wagner, mettendo in luce gli aspetti economici, politici e le aporie del capitalismo. Questa visione si tradusse nella ricerca di un vero e proprio "teatro della meraviglia", basato sul massimo artificio e sul totale rifiuto del realismo, dove macchine teatrali di straordinaria complessità venivano impiegate per moltiplicare le prospettive architettoniche e generare continuo stupore visivo. Sulla scena prendevano forma interni di palazzi resi volutamente irrealistici da un'ostentata finzione, mentre il mito assumeva tratti mortiferi, congelato visivamente entro frammenti storici ottocenteschi. All'interno di questo spazio, anche i personaggi venivano costretti a perdere la loro aura metafisica per calarsi in una dimensione "troppo umana". Prossemiche inaspettatamente quotidiane si alternavano a momenti di fortissimo



respiro metafisico dettati dal calibrato uso della luce e dello spazio. A completare e assecondare questa logica di pura invenzione teatrale vi erano infine i costumi, i quali, pur suggerendo evidenti linee ottocentesche, si mantenevano programmaticamente lontani da qualsiasi intento di fedeltà filologica.

McVicar e Postlethwaite compiono una scelta di segno opposto: ripudiano le sovrastrutture politico-sociologiche e le scene storizzate per riportare la drammaturgia nell'alveo di un'epica più vicina alla densità simbolica del racconto mitico che alla sua trascrizione storica. L'architettura scenica torna così a una linea atemporale, cupa ed essenziale. Al contrario, assume il mito come superficie riflettente, come specchio, capace di restituire allo spettatore la distanza favolosa del racconto e, insieme, la sua inquietante prossimità morale. In questa operazione, il regista scozzese fa propria, pur mutandone radicalmente il lessico, l'esperienza più recente di Guy Cassiers: se quest'ultimo aveva utilizzato la monumentale composizione di corpi che costituisce il bassorilievo di Jef Lambeaux come dispositivo spaziale sul quale scandire il racconto, il nuovo allestimento introduce, come fondamento della scenografia, giganteschi elementi antropomorfi accostati ad archetipi architettonici autonomi: dalla scalinata che conduce al Walhalla, alle grandi masse pietrose che si trasformano in soglie, rifugi, ferite e rovine.

L'alfabeto visivo di questo impianto si definisce già nel *Rheingold*, dove il mondo appare sospeso nella sua condizione originaria tra acqua, oro e nascita della forma. Le grandi mani abitate dalle Figlie del Reno accolgono e proteggono, ma alludono anche alla presa, al furto e alla volontà di possesso. La loro monumentalità stabilisce il principio generatore dell'intero ciclo, trasformando un'immagine primaria di cura in un segno ambivalente, pronto a divenire rapina e dominio. Allo stesso modo, il teschio aureo, le maschere, i corpi dei giganti, i passaggi verso il sottosuolo e la



in queste pagine: *Das Rheingold*, il Walhalla nella messa
in scena di ottobre-novembre 2024
Courtesy Teatro alla Scala
Foto di Brescia e Amisano

Die Walküre allestita da David McVicar a Milano nel 2025, Teatro alla Scala, atto III,
quadro primo: la Cavalcata delle Valchirie intorno al volto monumentale di Erda
Courtesy Teatro alla Scala
Foto di Brescia e Amisano





salita verso il Walhalla costruiscono un paesaggio di archetipi elementari, quasi infantili nella loro immediatezza e insieme minacciosi. L'oro del Reno non è soltanto un oggetto da sottrarre, ma il primo centro gravitazionale di un sistema di valori fittizi: un capitale magico che non produce forza per ciò che è, ma per ciò che tutti scelgono di proiettarvi.

Con *Die Walküre* questo vocabolario abbandona la dimensione cosmogonica del prologo e si deposita sulla terra, nel territorio più concreto della legge, della colpa e del patto infranto. Lo spazio si fa più duro, inciso da recinti, soglie, pietre erette, tronchi malati e presenze minerali che sembrano appartenere a un mondo già ferito. La spada conficcata nel frassino non è soltanto l'oggetto eroico atteso dalla narrazione, ma il punto in cui il destino entra materialmente nell'architettura domestica; allo stesso modo il volto monumentale riconducibile a Erda o alla Madre Terra agisce come corpo-paesaggio, memoria arcaica e giudizio silenzioso sulle contraddizioni di Wotan. In questa seconda tappa, gli elementi antropomorfi perdono l'innocenza originaria e acquistano una densità etica: le mani, le teste, le pietre e le catene non rappresentano più soltanto il mondo del mito, ma la sua compromissione, la sua trasformazione in un sistema di obblighi, divieti e debiti.

In *Siegfried* la grammatica visiva subisce un'ulteriore metamorfosi, assumendo il carattere di una fiaba iniziatica. Il paesaggio del bosco, attraversato da alberi secchi e figure quasi umane, non è soltanto natura, ma teatro della prova; la fucina di Mime e la riforgiatura di Notung traducono la crescita dell'eroe in un processo materiale di costruzione, rottura e ricomposizione. Anche le presenze animali, dall'orso all'uccello del bosco, fino alla figura mostruosa di Fafner, ampliano la scena in una dimensione performativa in cui il corpo umano, il meccanismo e la

«*Die Walküre*» allestita da David McVicar a Milano nel 2025, Teatro alla Scala, atto III, quadro finale: Wotan congeda Brünnhilde nel sonno magico
 Courtesy Teatro alla Scala
 Foto di Brescia e Amisano





Siegfried allestito da David McVicar a Milano nel 2025.
 (in alto) atto I: Siegfried nella fucina di Mime durante la riforgiatura di Notung
 (in basso) atto II: la foresta presso la caverna di Fafner
 Courtesy Teatro alla Scala
 Foto di Brescia e Amisano

Siegfried allestito da David McVicar a Milano nel 2025.
 (in alto) atto I: l'arrivo di Wotan sotto le spoglie del Viandante nella caverna di Mime
 (in basso) atto II: Siegfried nella foresta, guidato dall'Uccello del bosco
 Courtesy Teatro alla Scala
 Foto di Brescia e Amisano

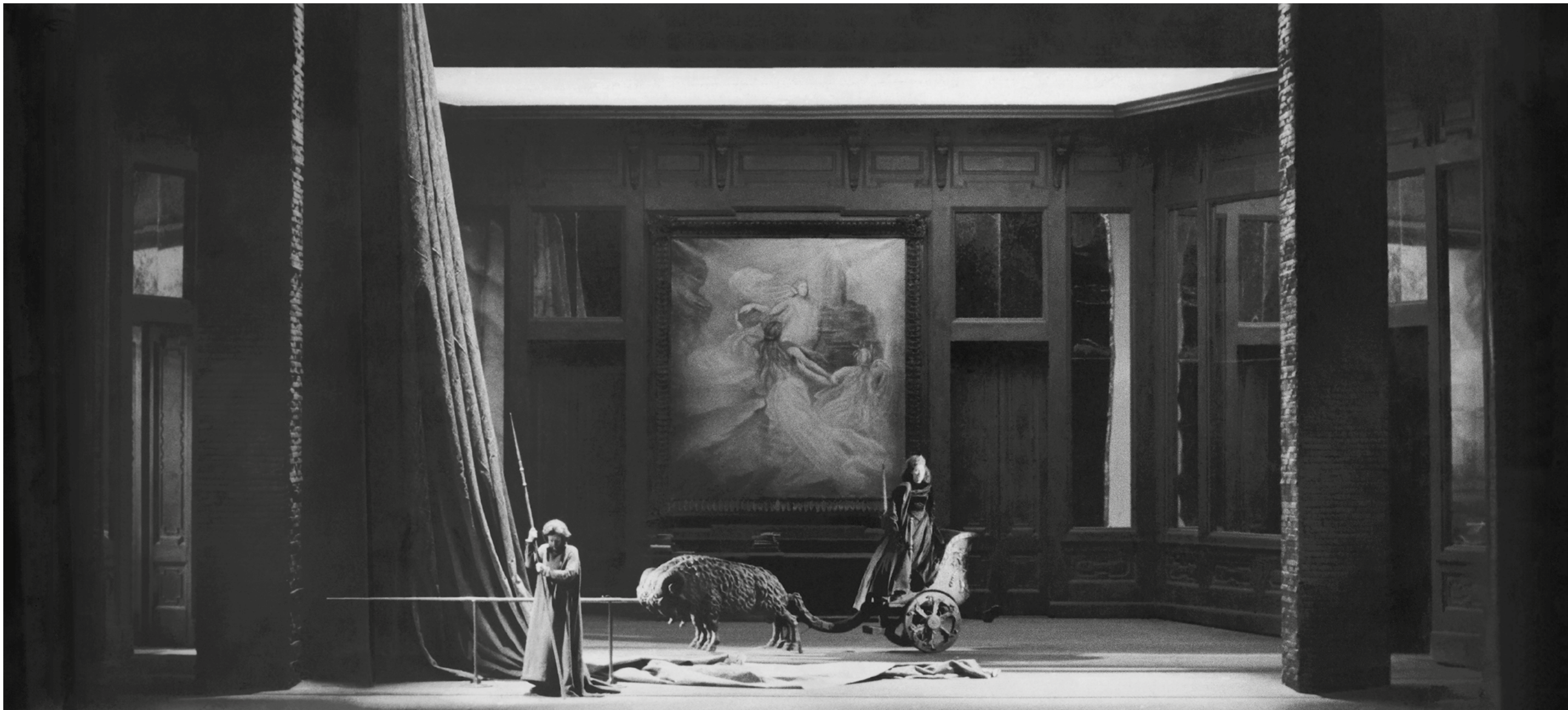


scultura convivono senza soluzione di continuità. Il drago, concepito come grande scheletro mostruoso, trasforma il teschio e la maschera del prologo in una prova di conoscenza e di paura, mentre il volto pietroso e la mano che custodiscono il sonno di Brünnhilde rovesciano il significato iniziale della presa: ciò che nel *Rheingold* poteva alludere al possesso diviene ora grembo, riparo e soglia amorosa. L'elemento scenico non ritorna, quindi, come semplice citazione, ma come materia trasformata dal percorso drammaturgico.

Nel *Götterdämmerung* questo sistema di immagini giunge alla propria consumazione. I segni disseminati nelle tre giornate precedenti tornano come reliquie, rovine o avvertimenti: la mano monumentale non introduce più soltanto al mondo acquatico del Reno né protegge soltanto Brünnhilde, ma si carica di un valore quasi ammonitorio, come se la scena stessa imponesse un arresto davanti alla catastrofe. Le maschere, i teschi, le catene e le masse antropomorfe non aprono più spazi di fondazione, ma compongono un paesaggio di resti. Anche il ritorno dell'oro alle acque non produce una pacificazione piena: il fiume, il fuoco e la materia contaminata si trasformano in immagini di un'apocalisse ecologica, in cui la fine degli dèi coincide con il collasso di un ordine naturale già violato fin dall'inizio. La circolarità dell'impianto scenico conduce a una presa d'atto: gli oggetti tornano, ma il loro significato è stato consumato dal tempo del dramma.



Götterdämmerung allestito da David McVicar a Milano nel 2026,
atto II: Siegfried e la corte dei Gibicunghi
Courtesy Teatro alla Scala
Foto di Brescia e Amisano



in alto: 1974 *La Walkiria* nell'allestimento di Luca Ronconi_atto II quadro 1
Courtesy Teatro alla Scala
Foto di Erio Piccagliani

a sinistra: Luca Ronconi, Luchino Visconti e Patrice Chéreau in un collage realizzato per la mostra "La rivoluzione del Ring. Visconti, Ronconi, Chéreau.", 2026
Courtesy Teatro alla Scala

a destra: immagini della mostra "La rivoluzione del Ring. Visconti, Ronconi, Chéreau." allestita nella Biblioteca Livia Simoni, al secondo piano del Museo Teatrale alla Scala, 2026.
Courtesy Teatro alla Scala
Foto di Giovanni Hänninen





Questa riedizione consente di interrogare la scena come forma temporanea di architettura; il progetto scenografico agisce in una zona di confine in cui la costruzione dello spazio e la definizione dell'immagine, assieme ai costumi di Emma Kingsbury, al light design di David Finn e alle proiezioni video di Katy Tucker, concorrono a produrre un unico ambiente percettivo. Le scene organizzano un sistema di luoghi, soglie e volumi che rende visibile la struttura profonda del dramma. La scelta di non aderire letteralmente alle didascalie originali di Wagner nasce dalla necessità di restituire la forza attraverso una lingua scenica autonoma e contemporanea, capace di evocare senza illustrare e di suggerire senza chiudere il senso in un'immagine univoca. Lo spazio costruito diventa così un organismo narrativo in trasformazione. La monumentalità degli elementi antropomorfi e delle architetture arcaiche non produce soltanto meraviglia visiva, ma fonda una continuità simbolica tra le quattro giornate. Gli stessi oggetti scenici attraversano l'intero ciclo modificando progressivamente la propria semantica: ciò che in principio appare come immagine primordiale dell'acqua, della materia e dell'origine si carica via via di funzioni diverse, divenendo rifugio, soglia, fucina, rovina o memoria di un mondo consumato. In questo slittamento risiede uno degli aspetti più propriamente architettonici dell'allestimento: la scena non è pensata come somma di quadri autonomi, ma come sistema reversibile di forme che si riconfigurano nel tempo, mantenendo traccia delle apparizioni precedenti e preparando quelle successive. La performatività dello spazio emerge anche nella sua dimensione tecnica e logistica. I volumi scenici devono sostenere la presenza dei cantanti, favorire il rapporto acustico con un'orchestra di proporzioni eccezionali e, al tempo stesso, garantire la fluidità di una macchina teatrale chiamata a scomporsi e ricomporsi lungo l'arco dell'intera Tetralogia. La riproposizione dei cicli completi condensati in una sola settimana rende particolarmente evidente questa natura dell'impianto: ogni elemento è insieme immagine, struttura, supporto dell'azione e parte di un dispositivo effimero destinato a mutare rapidamente. La reversibilità, in questo caso, non riguarda soltanto la possibilità materiale di montare e smontare la scena, ma diventa una qualità interna del progetto, una condizione poetica attraverso cui l'architettura teatrale manifesta la propria temporaneità senza perdere densità simbolica.

Nell'universo visivo di McVicar, la vicenda dell'Anello assume i tratti di un mito della creazione rovesciato, non fondato sull'origine armonica del mondo, ma sulla scoperta del denaro come dispositivo di dominio. La sua forza risiede nel valore astratto e fittizio che tutti i personaggi gli attribuiscono,

in alto: bozzetto di Pier Luigi Pizzi,
La Walkiria, Atto I, Scena 2, 1973.
Milano, Teatro alla Scala
Archivio Storico Artistico
Courtesy Teatro alla Scala

a destra: Mariano Fortuny y Madrazo,
bozzetti presentati all'interno della mostra.
L'oro del Reno, Scena III,
La Valchiria, Scena III,
Tristan e Isolde, Atto I
Milano, Teatro alla Scala
Archivio Storico Artistico
Courtesy Teatro alla Scala



trasformandolo in un centro di attrazione capace di deformare legami, corpi e paesaggi. In questa prospettiva, l'oro, l'acqua, il fuoco e i grandi frammenti corporei che abitano la scena costruiscono un paesaggio allegorico in cui il pubblico può riconoscere le forme materiali e mentali del proprio tempo. La catastrofe finale del *Götterdämmerung* chiude allora la Tetralogia non come semplice compimento drammatico, ma come trasformazione ultima dello spazio scenico in residuo: ciò che era apparso come origine torna come rovina, ciò che era stato promessa di dominio si rivela come segno di distruzione.

In questa capacità di far coincidere costruzione spaziale, racconto e memoria risiede il valore più attuale della produzione. Il *Ring* scaligero non offre soltanto una nuova interpretazione scenica di Wagner, ma ripropone la scenografia come disciplina progettuale pienamente architettonica, capace di dare forma a uno spazio abitabile, percorribile, trasformabile e insieme destinato a scomparire. La scena, proprio perché effimera, non rinuncia alla permanenza: sopravvive nelle immagini, negli archivi, nelle rielaborazioni critiche e nelle pratiche espositive che ne prolungano la vita oltre il tempo della rappresentazione. In questo senso, anche il contesto celebrativo del 2026 assume un valore non soltanto commemorativo. Il centenario della prima esecuzione integrale del *Ring* alla Scala e il centocinquantenario della sua prima assoluta del 1876 al *Festspielhaus* di Bayreuth non si limitano a inscrivere la produzione in una ricorrenza storica, ma ne ampliano la lettura come patrimonio scenico da trasmettere, reinterpretare e conservare. La mostra *Risonanze Wagner. Visioni intorno al Ring*, ospitata al Museo Teatrale alla Scala, estende questa riflessione in un diverso regime di visibilità: dal palcoscenico allo spazio espositivo, dalla durata dell'evento alla permanenza dell'immagine. Le opere di Antonella Benanzato, Flaminia Veronesi, Chiara Calore e Federica Perazzoli riattivano temi, personaggi e tensioni della Tetralogia attraverso linguaggi autonomi, iscritti nel presente. A questa stessa storia di rielaborazioni visive appartiene anche il caso di Mariano Fortuny y Madrazo, chiamato dalla Scala per l'edizione in tedesco del *Ring* prevista nel 1950 e poi non realizzata secondo il suo disegno a causa della morte dell'artista. I nove oli di soggetto wagneriano oggi conservati nelle collezioni scaligere, recentemente restaurati e in parte esposti, testimoniano una diversa forma di sopravvivenza dell'effimero: non il ricordo di uno spettacolo compiuto, ma la permanenza di un'idea scenica rimasta in potenza, custodita perché ancora capace di restituire il rapporto tra invenzione figurativa, architettura teatrale e immaginario wagneriano.

La riedizione di *Der Ring des Nibelungen* alla Scala si configura dunque come un caso esemplare per riflettere su ciò che oggi può ancora significare "ritornare alla scena". Non un ritorno nostalgico alla scenografia intesa come creazione di illusioni prospettiche o spettacoli del meraviglioso, ma il recupero della scena come luogo di sintesi tra progetto, narrazione e costruzione temporanea. Nel suo farsi e disfarsi, nel suo accumulare segni e nel rinnovarne continuamente il significato, l'impianto scenico dimostra come l'architettura effimera del teatro possa ancora produrre pensiero critico sullo spazio, sulle immagini e sulle forme che rende visibili.



a sinistra: la mostra "Risonanze Wagner. Visioni intorno al Ring", allestita nel ridotto dei palchi Arturo Toscanini. 2026
Foto Giovanni Hänninen

a destra: alcune delle opere della mostra "Risonanze Wagner. Visioni intorno al Ring":
Antonella Benanzato, *Wotan davanti alle mura del Walhall*;
Chiara Calore, *Siegfried forgia la spada*;
Federica Perazzoli, *Il rogo dove tutto svanisce*;
Flaminia Veronesi, *La maledizione della rinuncia alla potenza dell'amore*
Foto Vito Lorusso

