

Hoheisel, e il coreografo Ron Howell, che solo nelle danze sulla spiaggia ha portato la compagnia di ballo a un livello decentemente professionale. [13.5.2002]

LE FANTASTICHE "FATE" D'UN WAGNER VENTENNE

Da qualche anno il Teatro Comunale di Cagliari abbandona il grande repertorio per attirare l'attenzione della critica e del pubblico su partiture poco eseguite. L'altra sera, per inaugurare la stagione lirica, ha proposto *Die Feen*, prima opera di Wagner, mai rappresentata in Italia. Lo spettacolo era degno dell'occasione: Beni Montresor ha montato un allestimento sfarzoso, dove il palcoscenico, in materiale lucido, rifletteva i costumi delle fate, con copricapi in foglie d'argento, giardini blu e architetture fantastiche, rossi incendi, apparizioni, fantasmi, luoghi deserti, orridi di montagna. Siamo nel pieno dell'opera romantica tedesca che il giovane Wagner eredita da Weber, e nella quale riversa la vicenda della donna-serpente tratta dalla fiaba di Carlo Gozzi: a vent'anni il musicista scrive un libretto labirintico in cui è difficile districarsi tra avvenimenti reali, scene fantastiche, narrazioni, antefatti raccontati al momento sbagliato, e così via. Ma in questo ginepraio compare già un senso innato del teatro: il primo atto, ad esempio, è tagliato bene nell'organizzazione dei contrasti, delle distensioni e dei punti culminanti, secondo un'altimetria che lo spettacolo di Montresor ha reso con grande elasticità di scelta e di variazioni. In questo primo atto la musica non è gran che. Ma se l'immatunità del compositore è evidente, e Weber è imitato senza inventiva, colpiscono alcuni tratti caratteristici: la vocazione alla grande dimensione che, dilatando, le forme porta l'atto a settantacinque minuti; un'orchestra trattata con vivo senso del colore; il rifiuto nettissimo dell'opera italiana che, in seguito, feconderà il teatro di Wagner attraverso la melodia di Bellini, ma che qui il ragazzo tedesco allontana con sdegno. Nelle *Fate* l'espressione è quasi sempre generica, e oscilla tra suoni "fatati" di strumentini e il tormento di recitativi contorti, talvolta aggressivi. Ma quando il testo tocca il demonico, come nel racconto di Gernot della strega assassinata, ci si sorprende di come il giovane Wagner sia capace a presagire l'orrore. L'ascolto delle *Fate* non è agevole: l'attesa per il bel tema, per la melodia caratterizzata e caratterizzante è quasi sempre delusa. Ma che stupore ascoltare, nel secondo atto, il lungo monologo della fata Ada, che deriva dalla Leonora del *Fidelio* ed è ispirato dalla sua grandissima interprete, Wilhelmine Schröder-Devrient: qui la musica sbatacchia disperata tra paura, speranza, presagio della maledizione che pietrificherà la fata, e amore incondizionato, facendo di questa pagina lunghissima e contorta un abbozzo preparatorio della melodia infinita. Se a ciò si aggiungono la cullante scena dei bambini e l'irruente coro finale del secondo atto, la suggestiva preghiera corale del terzo, le grida di battaglia, l'apparizione di Ada nella pazzia di Arindal, risolta con un omaggio a Mozart (l'aria di Pamina echeggia già nel primo atto), il canto di Arindal con la cetra che anticipa Tannhäuser, il finale entusiastico, anche se non entusiasmante e la durata di quattro ore, *Le fate* appaiono come l'esperimento disordinato di un ragazzo decisamente folle e capace di intravedere l'ignoto.

Il teatro di Cagliari ce l'ha fatto conoscere in un'esecuzione che, sotto la guida esperta di Gabor Ötvös, ha permesso di cogliere al volo i caratteri fondamentali del-

la partitura: Sue Patchell (Ada) e Raimo Sirkiä (Arindal) sono stati pieni di slancio e, accanto a loro, Sebastian Holecek (Morald) Dagmar Shellenberger (Lora), Birgit Beer (Drolla), Frieder Lang (Gunther) hanno creato una compagnia quasi sempre vitale. [14.1.1998]

LE INTUZIONI DEL GIOVANE WAGNER

«Prendi l'opera comica e tirale il collo» potrebbe essere, parafrasando Verlaine, il motto di *Das Liebesverbot*, la seconda opera di Wagner tratta da *Misura per misura* di Shakespeare e presentata per la prima volta a Magdeburgo, nel 1836. In questo lavoro, incuneato tra *Die Feen* e *Rienzi*, il musicista ventiduenne si presenta come un seguace di Auber: ritmi scalpitanti, brillantezza orchestrale, un pizzico di coloratura sparsa qua e là come una polvere argentina caratterizzano le numerose scene di colore che, ambientate in una vivace Palermo cinquecentesca, trascinano con se molti echi del *Fra Diavolo*. Ma a questo Wagner accosta ben altro: una serie di scene drammatiche in cui la sua pennellata si ispessisce, densa di presagi futuri, oscurando del tutto il tratto leggero e brillante del genere: il modo in cui Weber, Bellini e, talvolta, anche Beethoven, vengono chiamati in causa tra tamburelli, tarantelle e anticipazioni del can-can, rivela la presenza di una personalità acerba ma straripante d'energia e di audacia.

Numerosi sono i segni al proposito. Innanzi tutto i contrasti. Il mezzo carattere, da sempre il terreno preferito dell'*opéra comique*, Wagner non sa neppure dove stia di casa. Quando i cori, brillanti e quasi frenetici, si interrompono, l'ascoltatore precipita nell'estremo opposto: frasi striscianti e oscure dei bassi, violenti scossoni orchestrali e un declamato che tenta di scolpire i personaggi con un'energia presaga. Così, i duetti di Lucio e Isabella e di questa con Federico, nel primo atto, procedono tra scatti e contorsioni in una forma duttile, aperta che la *Komische Oper* neppure si sognava; e un'eco anticipata del futuro *Telramondo* di *Lohengrin* sembra già risuonare nel grande monologo di Federico, il pezzo più moderno e impressionante dell'opera.

La forza è, insomma, ciò che distingue il giovane Wagner, come il primo Verdi e il primo Beethoven, dalla lingua dei predecessori. Forza che vuol dire anche capacità di spostarsi continuamente in regioni antitetiche. E qui entra in gioco Weber, per l'intimità, la commozione, la dolcezza di passaggi in cui due voci, per lo più femminili, si inanellano l'una nell'altra su accompagnamenti cullanti. Il duetto delle due novizie, ad esempio, nel convento in cui rintocono le campane, ha una poesia atmosferica presente in altri passi, dove l'orchestra del compositore dilettante rivela già una stupefacente abilità: intrecci delicati di legni, improvvisi lamenti del clarinetto, agresti pigolii di oboi e flauti, lenti e belliniani arabeschi di pura melodia.

Naturalmente l'opera è, per così dire, un mostro a due teste, e Wagner dovrà troncarne una, quella francese, per trovare, dopo il *Rienzi*, la sua strada. Ma non è l'unità dello stile che bisogna chiedere al *Divieto d'amare* né la qualità intrinseca dell'invenzione, indubbiamente discontinua, anche se tutt'altro che scadente e tenuta insieme da un libretto molto astuto. È piuttosto questo spettacolo del gio-

vane leone che aggredisce, senza saperlo, l'agile organismo dell'opera comica e la schiaccia per sovrabbondanza e accumulo di materiale, anche nelle parti leggere, dove l'orchestra s'imbottisce, talvolta, di controcanti sino a scoppiare, e lo spirito e la leggerezza del gusto francese vanno a farsi benedire.

Il divieto d'amare non è quindi un capolavoro ma un'opera proiettata nel futuro; non un caso di scontato epigonismo, ma un esperimento pieno di scoperte eccitanti, forse più per l'artista che per lo spettatore. È, in ogni caso, un'opera, da conoscere per capire tra quali mirabolanti contorsioni il genio di Wagner andava lentamente prendendo coscienza dei propri mezzi e dei propri fini.

Siamo grati, quindi, al Teatro Massimo di Palermo d'avercela proposta l'altra sera in lingua originale al Politeama Garibaldi sotto la direzione equilibrata di Niksa Bareza con un cast in cui spiccavano il baritono David Pittman-Jennings, nella parte già piuttosto wagneriana di Federico e il soprano Alessandra Ruffini (Marianna), ben affiancati da Gabriele Maria Ronge (Isabella) Robert Schunk e James Wagner-Warrington (Claudio e Luzio) Gerolf Scheder (Brighella), e altri validi comprimari. Lo spettacolo di Filippo Sanjust, autore anche delle scene e dei costumi, fissava con precisione l'atmosfera pittoresca e un poco ingenua dell'opera comica francese, disegnando una Palermo piena di colori, aperta sul mare azzurrino, attraversata da feste, danze (coreografa Fausta Mazzuchelli) e preghiere, ciascuna ritratta col suo esatto color locale. Scelta giusta, perché quello è lo sfondo su cui Wagner imprime le sue violente zampate, senza prevedere, verosimilmente, quale strada gli embrionali turgori del *Divieto d'amare*, i gesti improvvisi e le sue acerbe stupefazioni, avrebbero aperto nella storia della musica. [10.5.1991]

UN *TANNHÄUSER* DI STREGATA INCANDESCENZA

Dopo vent'anni *Tannhäuser* ritorna alla Scala-Arcimboldi in una magnifica esecuzione diretta da Jeffrey Tate. Il direttore inglese ha un tocco levigatissimo: le sonorità sono omogenee, il suono morbido e avvolgente, il fraseggio elegante e intimamente espressivo. Questo Wagner fluisce dalla bacchetta di Tate con una liquida scorrevolezza. Una signorilità inglese si sovrappone al peso della tradizione tedesca; alla plasticità degli effetti Tate preferisce la delicatezza delle sfumature, la levigatezza dei trapassi da un tema all'altro, da un colore a quello successivo. Il bacchanale che apre l'opera con l'orgiastica fantasmagoria nella grotta di Venere da cui Tannhäuser, sazio d'amore carnale, si appresta a fuggire, è uno zampillare di suoni trasparenti e fluidi che Tate regola con perfetta dosatura delle sonorità. E così si procede: a mano a mano che Wagner rappresenta la vicenda del cantore Tannhäuser, vittima dell'amore carnale, e poi penitente e ribelle perché l'aspirato perdono, impetrato dal papa, non gli è stato concesso, viene fuori bene, nella sua stregata incandescenza, il tema centrale dell'opera: l'attrazione per il peccato, il senso di colpa, la speranza della purificazione che Tannhäuser ripone nell'amore di Elisabetta. Alla fine, quando egli trova finalmente pace al suo anelito e si unisce, nella morte, alla donna sublime che l'ha redento col proprio sacrificio, si esce da teatro con un senso di aria pura, respirata per quattro ore a pieni polmoni.

La direzione orchestrale di Tate è dunque l'asse portante di questo spettacolo. La regia di Paul Curran, con i costumi Kevin Knight, aggiunge poco perché si limita, in pratica, a far passeggiare i personaggi sul palcoscenico, a destra e a sinistra, avanti e indietro. In particolare, i costumi sono deludenti: per vestire in abiti moderni i personaggi di questo mito medievale ci vogliono motivazioni forti, immediatamente recepibili dallo spettatore. Qui i costumi sono così scialbi e banali da far credere che quelli veri, per un qualche disguido, non abbiano potuto essere indossati: pellegrini in giacca e cravatta, Tannhäuser dapprima in camicia e bretelle, poi improvvisamente elegante per la gara dei cantori, in cui indossa il frac; ma Elisabetta, in abito violetto e cappellino anni Trenta, è una madama completamente estranea all'esperienza mistica e trascendentale di cui è portatrice. Un po' più credibile è Venere, che appare due volte con vestiti da sera luccicanti, nella forma un poco rischiosa di un arcangelo: grandi ali, bianche o rosse, come in una tavola del Beato Angelico, ne accompagnano la discesa dall'alto.

La coreografia di Andrew George ha il suo pezzo forte nel bacchanale del primo atto, trasformato, guarda caso, in un happening posttribolare di intonazione sadomasochista. È triste che il nostro mondo riesca a vedere l'eros solamente in questa forma pseudo-pornografica, completamente estranea all'ambientazione cosmico-naturalistica della fantasmagoria wagneriana: la festa erotica nella grotta di Venere dovrebbe avvenire tra laghi, ruscelli e cascate d'acqua in un meraviglioso tripudio di vegetazione tropicale con bagliori rossastri, scrosci d'acqua verde e i raggi argentati della luna. E quei pellegrini, poveri!, lungi dall'esprimere devozione e santità, sembrano assonnati operai pronti per recarsi al lavoro in un freddo mattino metropolitano.

Le due compagnie di canto, in virtù dell'espressione e della passione che ci mettono, riescono a neutralizzare le costrizioni della regia: Endrik Wottrich (Tannhäuser) Kirsi Tiihonen (Elisabetta) Judit Németh (Venere) Štefan Margita (Walter) hanno formato un gruppo eccellente, dando a ciascun personaggio il giusto rilievo scenico e vocale. Su tutti dominava il Wolfram di Peter Mattei, grande cantante e superbo attore, che ha reso incantata la romanza del terzo atto, un inno alla stella della sera, scintilla di speranza e d'amore. [13.2.2005]

LOHENGRIN AL MIELE CON KARAJAN

Con *Lohengrin* di Wagner ha preso il via l'altra sera, nella sala grande del Festspielhaus di Salisburgo, il Festival di Pasqua 1984, la manifestazione creata diciassette anni fa da Herbert von Karajan e comprendente nel giro di una settimana la rappresentazione di un'opera e l'esecuzione di tre concerti, con una replica per ogni serata. L'allestimento del *Lohengrin* era già stato presentato nel '76: anche qui, infatti, si fa sentire la necessità di risparmiare e di far fronte al bilancio, non solo alzando sempre più il prezzo dei biglietti, ma riproponendo spettacoli già visti. Come accadrà, anche l'anno prossimo, per *Carmen*.

Ad ogni modo, il pubblico, formato per lo più da ricchi fedelissimi, è accorso come sempre numeroso, festeggiando Karajan, l'Orchestra Filarmonica di Berlino, i

cori dell'Opera di Stato di Vienna e il Tölzer Knabenchor con un calore unanime. Il direttore, che ha firmato anche la regia, conferma in pieno nel *Lohengrin* la linea maestra che da vent'anni a questa parte ha guidato la sua interpretazione wagneriana: la sottolineatura dell'elemento lirico, la ricerca di intimità cameristiche, la bellezza del suono, sempre morbido, dolce e sfumato nel canto come nell'orchestra.

Quest'idea interpretativa, sviluppata negli ultimi anni da Karajan proprio qui a Salisburgo, dove il direttore ha eseguito ormai tutte le opere di Wagner escluso *Tannhäuser*, si adatta con diversa flessibilità ai vari testi. *Lohengrin* ne rimane straordinariamente esaltato proprio nel suo aspetto più tipico, quello della cantabilità di matrice italiana: le figure dei protagonisti sono isolate e proiettate in una continua tensione lirica, mentre l'orchestra le circonda con quell'aureola di sfolgorante luce timbrica che rappresenta il colore fondamentale dell'opera.

Magistralmente riescono quindi i pezzi più famosi: il preludio, la comparsa di *Lohengrin* nel primo atto e il seguente duetto con Elsa, l'aria di quest'ultima nel secondo, la scena del matrimonio, tutto l'arco lirico e drammatico del terzo atto. Questa luce diffusa, che Karajan ottiene dalla sua fenomenale orchestra, la flessibilità del suo fraseggio che fa cantare gli archi con una dolcezza quasi estenuata, si diffondono come un fluido incontenibile anche negli anfratti oscuri dell'opera, ammorbidendo e addolcendo le parti più drammatiche, in particolare il polo tragico che fa perno sulla coppia Telramondo-Ortruda.

Il loro duetto, all'inizio del secondo atto, viene molto smussato nel suo impeto tragico e in generale la funzione di contrasto demoniaco esercitata da questi due personaggi lungo tutto il corso dell'opera passa in secondo piano rispetto all'esaltazione un po' unilaterale della purezza celeste e dell'amore inteso come estasi lirica. Così, avvolti e quasi drogati da tanta dolcezza, specie nel secondo atto, può perfino accadere di annoiarsi un po', anche perché la regia dello stesso Karajan, impostata sulle scene ultratradizionali e banalmente illustrative di Günther Schneider-Siemssen e i costumi di Georges Wakhevitch concepisce l'opera praticamente come un rito, riducendo al minimo i movimenti dei personaggi e dei cori, sempre immobili sotto i portici gotici che bordano tutta la lunghezza del palcoscenico.

Due buoni attori come sono notoriamente Siegmund Nimsgern (Telramondo) e Dunja Vejzovic (Ortruda) restano così sacrificati nelle loro ben note risorse di interpretazione tragica, e devono affidare solo alla voce, non particolarmente bella ma molto espressiva, la realizzazione dei singoli personaggi. Magnifici, invece, sotto tutti gli aspetti, Kurt Moll nella parte del re Enrico e Franz Grundheber in quella dell'Araldo.

Se abbiamo cominciato a parlare degli altri è perché i protagonisti non s'impingono con particolare autorità: già ascoltati l'anno scorso alla Scala nelle stesse parti, Peter Hofmann e Anna Tomowa-Sintow, magnifico il primo per presenza scenica, hanno voci sicure e ben tornite nel registro medio ma mostrano fatica quando le esigenze della loro parte impongono sforzi di tessitura e soprattutto di volume. Gli spettatori, tuttavia, li hanno applauditi calorosamente, senza mostrare segni di scontentezza ma approvando indifferentemente tutti gli aspetti dello spettacolo che la stessa presenza carismatica di Herbert von Karajan e il prezzo pagato per i biglietti, trasformavano per loro, letteralmente, in oro colato. [17.4.1984]

RONCONI: *LOHENGRIN*, UN FANTASTICO CAVALIERE

Non perdetevi questo *Lohengrin* che il Teatro Regio di Torino ha montato con larghezza di mezzi: l'esecuzione è buona e lo spettacolo avvincente sotto molti punti di vista. Il direttore Pinchas Steinberg tiene saldamente in pugno le redini del grande complesso sinfonico e vocale: l'orchestra suona bene, i tempi sono giusti, i colori ben contrastati, e sull'onda sinfonica, elastica e flessibile, i cantanti galleggiano con naturalezza. La migliore di tutti è Mariana Pentcheva nella parte di Ortruda che con Pavlo Hunka come Telramondo, anch'egli all'altezza della situazione, dà vita alla pagina più straordinaria dell'opera, quel duetto dei due malvagi all'inizio del secondo atto che, insieme a quello non meno conturbante delle due donne, scava nei torbidi gorghi del demoniaco, annunciando al teatro europeo un nuovo modo di intendere e rappresentare il male: un male che sale dalle sonorità macerate dell'orchestra e va a lambire, con un'ambiguità che provoca ripugnanza, l'innocenza purissima di Elsa mentre prega sul balcone, illuminato dalla luna. Scena che Luca Ronconi e la sua fedele scenografa Margherita Palli hanno risolto con una purezza degna dello storico modello di Appia: ambiente grigio, due scalinate, e il balcone che a un certo punto esce dal muro come una pedana protesa verso la luce bianca della luna. I toni del grigio, alternati all'azzurro polvere, sono dominanti nell'intero spettacolo che la costumista Vera Marzot ha voluto in abiti moderni, anch'essi grigi e scuri, con qualche tocco qua e là di bianco e di rosso: solo l'armatura di Lohengrin, in argento, ricorda il medioevo.

Forse è proprio il protagonista il personaggio meno favorito da questa regia, perché privato di quell'aureola di luce bianca, purissima e accecante, che Wagner immagina nella scenografia e nella musica: in tanto grigio non c'è spazio per le scene all'aria aperta, per i bagliori dell'acqua su cui naviga il cigno la cui fantasmagorica presenza è recuperata *in extremis* alla fine dell'opera, quando, dietro uno schermo lattiginoso, l'ombra del cigno si dissolve e lascia sgusciare dal proprio profilo quello del fratellino di Elsa, liberato dall'incantesimo. Effetto bellissimo e quasi sufficiente a ripagarci di ciò che manca altrove. Ronconi ha sempre avuto l'idea di collegare esplicitamente Wagner alla società economico-industriale dell'Ottocento, e anche qui, seppure con discrezione, questa scelta vien fuori nei guerrieri vestiti come agenti di cambio in atto di leggere «il Sole 24 Ore», o nel capannone industriale dell'ultima scena: ma sono vecchie trovate che non pregiudicano l'efficacia dello spettacolo, ad esempio quello della meravigliosa scena del matrimonio, scura e selvaggia, o della comparsa di Elsa in una scatola di luce, o dello sconquasso architettonico che investe le scene nel momento in cui Lohengrin, chissà perché vestito con una buffa camicia da notte bianca e babbucce d'argento, trafigge Telramondo: le pareti si piegano e restano in bilico.

Il tenore protagonista Raimo Sirkiä se l'è cavata onorevolmente: canta con stile e la voce, non bellissima, lo serve bene nel registro centrale e nelle sonorità non troppo forti, meno quando deve sfoggiare i caratteri tipici del tenore eroico. Elizabeth Whitehouse è più omogenea nella parte di Elsa e la sua prestazione è andata in crescendo, a mano a mano che la voce si è riscaldata. Angel Odena si è messo

in luce, cantando molto bene la parte dell'Araldo; meno convincente Ronni Johansen in quella del Re. Splendido, come sempre, il coro diretto da Bruno Casoni. Lo spettacolo ha avuto successo, ma il pubblico era scarso: Wagner non è più popolare come un tempo, sia perché non è cantato in italiano, sia perché i corsi e ricorsi del gusto determinano le alterne fortune degli artisti. Ancora trent'anni fa il pubblico italiano disertava Mozart, che ora va per la maggiore. Ma è giusto che sia così perché questo significa vitalità, ricambio, dinamica della recezione, e quindi possibilità di letture sempre nuove. [12.4.2001]

LOHENGRIN, L'OSCURITÀ DI WAGNER

Scorrevolezza, tensione, contrasti continui: per merito del direttore Daniele Gatti, l'esecuzione del *Lohengrin*, andata in scena l'altra sera alla Scala, ha avvinto ininterrottamente il pubblico nelle 4,40 ore di spettacolo (intervalli compresi). Molto bene sono riuscite le parti liriche, quei suoni argentei, oppure morbidi come canne d'organo, che evocano la purezza del cavaliere, che viene a salvare la dolcissima Elsa dalla falsa accusa di assassinio. Ma, dopo averla sposata, deve abbandonarla, perché lei ha infranto il divieto di domandargli il suo nome e riparte, allora, sulla sua barca, trascinata dal candido cigno, mentre Elsa, disfatta, muore: visione suprema ed emblematica dell'immaginario romantico cui Daniele Gatti ha impresso una grande intensità di canto. Ma non meno bene l'orchestra della Scala lo ha seguito nelle parti notturne e demoniache, in particolare nello straordinario duetto del secondo atto tra Telramondo e Ortruda. Mai l'opera in musica aveva sinora conosciuto una raffigurazione così conturbante del male: e sono timbri macerati e stanchi, armonie vischiose, melodie che strisciano nell'oscurità e si dissolvono nel nulla, sussulti, grida, echi d'oltretomba, ossia riverberi della coscienza criminale, e del suo flusso in continuo divenire. Straordinaria rivoluzione nella musica d'opera, che l'altra sera è apparsa, nuovamente, nella sua intramontabile efficacia. Gatti l'ha messa in rilievo con profonda convinzione. L'unico settore ancora da migliorare è quello degli ottini: nei "fortissimo", con la percussione, suonano in modo sgarbato, con una violenza più bandistica che sinfonica. E questo non è gradevole.

I cantanti suono buoni: l'angelica Elsa trova in Anne Schwanewilms una voce quasi di paradiso, Ortruda è la grande Waltraud Meier, attrice e cantante magnetica, Lohengrin Robert Dean Smith, voce luminosa, anche se non grandissima, e stile impeccabile. Solo Telramondo ha patito non poco, con la voce stanca di Tom Fox.

Lo spettacolo, in coproduzione con i teatri di Baden-Baden e Lione, è firmato dal regista Nikolaus Lehnhoff, con scene di Stephan Braunfels e costumi di Bettina Walter. Ha cose molto belle: il popolo disposto a parlamento su gradinate nel primo atto; la stupenda, altissima gradinata del secondo, con Ortruda nel buio del proscenio ed Elsa che passa lassù, inondata di luce nel suo vestito da sposa, icastica contrapposizione di male e bene, profano e sacro, e così via. La recitazione è molto curata e i personaggi vengono scolpiti con efficacia. I costumi, però, sono strani, perché incoerenti e poco comprensibili; ci sono uniformi militari anni Trenta, vestiti sportivi del coro nell'ultimo atto, abiti senza tempo nel secondo, qualche tocco ot-

tocentesco, come un cilindro per il re e un copricapo torreggiante per Ortruda nel secondo atto. Ridicolo il costume di Lohengrin che, in un completo di raso grigio perla, è gratificato dell'unica cervellotica stranezza che il regista si concede: invece di accompagnare Elsa nel letto nuziale, nel terzo atto siede al pianoforte in atto di comporre musica. Quale? Non si sa. Ma, ripeto, nel complesso lo spettacolo funziona e, se non riesce a esplicitare con la necessaria immediatezza ciò che il regista giustamente vede nell'opera – psicanalisi, rapporto col subconscio, esistenzialismo alla Strindberg, isteria del potere – serve la musica di Wagner in maniera adeguata per farla capire a godere. Per questo, a parer mio, ha torto chi ha fischiato e ha ragione chi ha generosamente applaudito. [21.1.2007]

NEL RENO DI WAGNER L'ORO DELLE NOTE E L'OTTONE DELLA REGIA

All'opera se ne vedono, come è noto, di tutti i colori, ma una trovata come quella del regista belga Guy Cassiers, direttore del teatro di prosa Toneelhuis di Anversa, che ha presentato l'altra sera alla Scala il prologo dell'*Anello del Nibelungo*, davvero passa l'immaginazione. Di trasformare *L'oro del Reno* in un balletto, credo non sia mai venuto in mente a nessuno, anche solo per l'effetto devastante che una simile idea provoca sulla drammaturgia wagneriana. Per quasi tutta l'opera, infatti, l'azione è accompagnata da una decina di danzatori che con giri, salti, spaccate, e piroette di ogni genere, attraversano la conversazione dei personaggi, traducendo in coreografia il flusso sinfonico che la sorregge. Mime, per esempio, il sinistro e cupo nibelungo schiavizzato da Alberich, appare continuamente assediato da ragazzi e ragazze in calzamaglia color carne che lo chiudono, lo afferrano, lo sorreggono, lo imprigionano, lo tormentano, volteggiando allegramente sull'onda della musica. Allo stesso modo, il regno sotterraneo dei Nibelunghi, che battono sugli incudini, si trasforma nell'orgia erotica del *Tannhäuser*; i duetti tra Wotan e Fricka, in un'acozzaglia inverosimile di teatro cantato, recitato e danzato. Impossibile comprendere le ragioni di questa scelta, se non nella volontà di uscire ad ogni costo dalla cosiddetta tradizione: ma il colosso wagneriano fa presto a schiacciare chi si permette di solleticarlo in un modo così avventato.

Per il resto, c'è poco da ricordare in questa regia, in cui la recitazione, condizionata dalla presenza dei ballerini, non va oltre una sbiadita normalità. Neppure i costumi di Tim van Steenberg sono caratteristici: dèi e nibelunghi, tutti in abiti moderni nero-grigi, sembrano perfettamente intercambiabili, come tristi burocrati. Le scene di Enrico Bagnoli, e le proiezioni luminose, poco più che dilette-sche rispetto ad altre viste di recente, potrebbero stare ugualmente in altre opere: il mondo subacqueo del Reno è reso da un anonimo fondale crespato, con un baluginare di luci dorate; e, per dare il senso dell'acqua, Alberich solleva spruzzi con le scarpe da un'orrida pozzanghera, presente, peraltro, anche nelle scene di montagna. La rocca del Walhalla è sostituita dalla visione di un paesaggio tipo Grand Canyon of Colorado, in colore verde; il mondo sotterraneo dei Nibelunghi è simile a uno studio televisivo, l'ascesa finale al Walhalla sostituita da un bassorilievo con gente in atto di fuggire, ecc. Un'irrimediabile gratuità sembra governare, insomma,

ogni particolare. Peccato, perché l'esecuzione musicale è buona. Daniel Barenboim dirige con quella efficienza che tutti gli riconoscono e che mette ogni cosa al posto giusto, tagliando con esattezza proporzioni e rilievi. Ma soprattutto i cantanti sono eccellenti. Ottimo René Pape nella parte di Wotan, e così Stephan Rügamer in quella del mercuriale, astuto, demiurgico Loge, dio del Fuoco; Mime è Wolfgang Ablinger-Sperrhackle, altro fuoriclasse e Doris Soffel una magnifica Fricka per l'arte sovrana delle mezzevoci. Timo Riihonen ha la statura scenica e vocale per impersonare Fasolt, e Kwangchul Youn una voce impressionante per il suo fratello gigante, Fafner. Peccato, però, che sia il più piccolo di tutti e che il regista non si preoccupi di ovviare all'inconveniente, se non con improbabili ombre proiettate sullo sfondo. Erda, invece, lo spirito della terra che dovrebbe emergere a mezzobusto dal sottosuolo, sale in alto, su una specie di obelisco, assestandosi a tre o quattro metri d'altezza. Anche questo, penso, in omaggio all'"originalità", che il pubblico ha accolto con applausi e fischi altrettanto convinti. [22.5.2010]

IL FREMITO SELVAGGIO DELLA *VALCHIRIA*

Il segreto della straordinaria riuscita dell'esecuzione guidata l'altra sera alla Scala da Riccardo Muti sta nel ritrovato equilibrio tra due elementi che, a parer mio, neppure Karajan era riuscito a dosare così bene nella sua *Valchiria* salisburghese del 1967: la dolcezza e la forza, il lirismo e l'esaltazione del dramma.

La scelta di Plácido Domingo per la parte di Siegmund rivela le intenzioni del direttore di valorizzare al massimo la melodia italiana che Wagner profonde a piene mani, derivandola da Bellini, impastandola con uno scultoreo declamato, e lasciandola fluttuare sulle ondate della sua orchestra onnipotente. Il bersaglio viene centrato in pieno, anche perché, dopo decenni di carriera, Domingo è oggi in perfetta forma vocale: il fraseggio «legato» si svolge dal suo canto luminoso come un filo d'oro, e non teme gli spostamenti nel registro acuto. Insomma, non ricordo un Siegmund così intenso e commosso, spalleggiato da una Sieglinde come quella di Waltraud Meier, totalmente immersa nei fiumi di melodia che sgorgano dalla voce del compagno e dalla bacchetta del direttore: già cantante straordinaria nella parte nevrotica e macerata di Kundry (*Parsifal*, La Scala, 1991; Santa Cecilia, 1994), la Meier non lo è meno in quella della dolcissima Sieglinde, rapita dagli sguardi dell'amante-fratello, capace di sciogliersi, letteralmente, con un lirismo del tutto abbandonato, nel flusso della primavera che irrompe, a metà del primo atto, inondando, con la luce della luna, la cupa dimora di Hunding. Questo personaggio, terribile e minaccioso, tocca a un altro dei grandi interpreti scritturati per l'occasione, il basso Matthias Hölle. Sin dalla sua comparsa in scena si poteva immaginare che questa esecuzione avrebbe raggiunto vertici di forza epica: bastava ascoltare con quanta naturalezza Muti piazzava, sotto quella voce possente, gli accordi degli ottoni, col loro suono denso, e un peso brutale. Così, nel secondo e nel terzo atto tutto è venuto fuori: la disperazione e lo sgomento di Wotan, prigioniero della sua brama di potere (lente, agghiaccianti spalmature di timbri scuri), le ribellioni di Brunilde, folle di pietà e di amore (scatti furenti dei ritmi, melodie che eruttano dall'orchestra come getti di vapore

bollente), l'annuncio di morte a Siegmund con i lunghi silenzi, più angosciosi dei suoni, la cavalcata delle Valchirie dove i trilli degli strumentini – mai sentiti così nitidi – sono come un vento freddo di montagna che soffia nelle criniere dei cavalli, e così via, sino all'addio di Wotan che bacia per l'ultima volta gli occhi della figlia prediletta, prima di addormentarla entro il cerchio di fuoco, “incantesimo” che ha sigillato, nel crepitio delle sue scintille, un'esecuzione ascoltata senza un momento di distrazione.

D'altronde, com'era possibile distrarsi? Ogni battuta in questa *Valchiria* possiede la sua vita interna: ora un crescendo, ora un decrescendo, lo scatto di un ritmo, l'emergere di un colore, l'affiorare di una melodia, magari brevissima, anche di due note, ma irresistibile nel suo magnetismo. Così, ogni dieci secondi, l'ascoltatore si domanda che cosa stia per accadere, il che arreca un enorme vantaggio a quelle parti normalmente considerate di raccordo, eppure capaci di acquistare, sotto la bacchetta di Muti, un'evidenza nuova: il duetto tra Fricka e Wotan, per esempio, valorizzato dalla bravura di Marjana Lipovšek e dall'autorità di Monte Pederson, il cui stile, severo e commosso, è riuscito a neutralizzare, nell'ultima scena, un calo di voce. Brava anche la Brunilde di Gabriele Schnaut, protagonista che compare solo nel secondo atto, e usa la sua voce asprigna per animare un personaggio insieme fiero e umano, generosamente ribelle nella difesa di chi rompe le leggi per seguire l'impulso dell'amore.

Tutti i cantanti si sono impegnati, con risultati alterni, per scolpire con gesti e movimenti i loro personaggi lasciati, praticamente, dal regista André Engel, in balia di se stessi. È questo, infatti, il punto debole di un allestimento che potrebbe essere visto in un teatro di media importanza, a cominciare dalle strane scene di Nicky Rieti: la prima, francamente sbagliata, con quell'albero di metallo proteso contro uno sfondo azzurro e la luce rossastra da night-club che vorrebbe alludere all'irrompere della primavera nella casa di Hunding; la seconda, con uno sperone di roccia su di un mare di nuvole (ma forse sono gobbe di neve) ottenute con le classiche lenzuola bianche su anime di fil di ferro; la terza che dovrebbe rappresentare la cima della montagna che Sigfrido scalerà, oltrepassando la barriera di fuoco, e invece mostra un bel campo di papaveri, dove le valchirie scorrazzano come ragazzotte in gita scolastica, salgono su grotteschi cavalli rampanti, sinché Brunilde si addormenta, circondata da un focherello attizzato da Wotan, dopo aver raccolto quegli stessi papaveri che aveva preso a colpi di lancia quando, furibondo, era entrato in scena mezz'ora prima. Tutte cose che il pubblico ha mostrato di non gradire, se ha accolto alla fine regista e scenografo con netti dissensi, mentre gli applausi per gli artefici dell'esecuzione musicale sono stati calorosi, ed entusiastici per Muti, Domingo e la Meier. [9.12.1994]

SIGFRIDO ALLA SCALA

Dopo la splendida *Valchiria* di due stagioni fa e *L'oro del Reno* eseguito in forma d'oratorio, la *Tetralogia* diretta da Muti giunge con *Sigfrido* alla terza tappa. Il lavoro del direttore va in due direzioni, perseguite entrambe con una chiarezza e una

passione che sono proprie degli interpreti wagneriani. Da un lato c'è, in questa esecuzione, un finissimo lavoro di scavo che porta alla luce ogni dettaglio: il suono è bello e lascia percepire tutto con la massima chiarezza. L'Orchestra della Scala ha seguito il suo direttore a meraviglia, con la morbidezza dei bassi, il nitore virtuosistico dei violini, la potenza degli ottoni e l'agilità dei legni: famiglie strumentali che Muti fa muovere con flessibilità, sfumando il suono, disegnando le frasi come se fossero ondate, ora lente ora burrascose, nel flusso ininterrotto della melodia infinita.

Tanta sottigliezza rende ovviamente parlante l'umanità dei personaggi e apre il mito alla ricchezza della psicologia, senza che ne venga sacrificata la forza epica: equilibrio raro cui contribuisce l'altro aspetto della concertazione di Muti, cioè la sua capacità di fondere tutto in una visione d'assieme. Così, la vivacità del racconto trascina con sé ogni passo, anche quelli più statici dell'azione, rendendoli teatralmente vitali. *Sigfrido* come momento positivo, giovanile, festoso e dinamico della *Tetralogia* è quindi apparso, l'altra sera, in tutta la sua esuberanza e bellezza.

La qualità dell'esecuzione, che ha ricevuto accoglienze trionfali da parte del pubblico, era garantita, naturalmente, dalla compagnia di canto dominata dal Vian-dante di Falk Struckmann, dotato di voce potente e dizione scultorea, accanto al quale figuravano molto bene Heinz Zednick, un veterano nella parte di Mime, Hartmut Welker, sinistro e demonico Alberich, Julian Rodescu, possente e torpido Fafner. Il protagonista, Wolfgang Schmidt, ha voce chiara e gradevole, canta con baldanza giovanile, appare atletico, ma non invadente ed è quindi un Sigfrido esuberante e sanamente allegro. Vocalmente molto a posto è sembrata Jane Eaglen nella parte di Brunilde e buona Eva Lind che ha prestato la sua voce argentina all'uccello della foresta.

Note meno liete, invece, per lo spettacolo di André Engel, con scene e costumi di Nicky Rieti. I «buh!» di protesta con cui è stato accolto non erano del tutto ingiustificati. Vedere la caverna di Mime trasformata in una gigantesca mansarda non è bello ma può ancora passare; insopportabile è, invece, la trasformazione della foresta primaverile, attraversata dal sognante «mormorio», in un luogo patibolare, con alberi rinsecchiti su fondo nero e continue emissioni di fumo. La scena più accettabile è quella iniziale del terzo atto: assolutamente astratta, è pulita, anche se sganciata dal resto dello spettacolo. Ma che cosa c'entri, poi, il campo di grano e papaveri con la scena prevista da Wagner, ossia la vetta della montagna circondata dal fuoco che protegge il sonno di Brunilde, lo sa solo il regista. E quella recitazione, fatta di gambe divaricate e braccia costantemente aperte... A ciò si aggiungono molti particolari curiosi: Mime vestito da operaio con occhiali e berretto a visiera, senza che la messa in scena sia esplicitamente moderna; il drago in forma di grande pipistrello nero che Sigfrido percuote, rumoreggiando, sull'anima metallica delle ali; lo scudo di cartapesta che cinge Brunilde addormentata, gigantesca figura, preoccupata quasi esclusivamente di aggiustarsi la gonna, sono cose che si accettano in un teatro di provincia, non alla Scala. Il problema che si impone ora al nuovo direttore artistico, Paolo Arcà, è dunque il seguente: come prevenire regista e scenografo in tempo utile prima che rovinino anche il *Crepuscolo*? [3.4.1997]

WALTRAUD MEIER, È SUBITO TRIONFO

Nell'esecuzione della *Götterdämmerung*, che ha inaugurato l'altra sera la stagione lirica della Scala, Riccardo Muti ha vinto una bella scommessa: quella di tenere per cinque ore e mezzo il pubblico con il fiato sospeso, usando i mezzi meno spettacolari di cui un direttore possa disporre. Potenza, fragore, tensione selvaggia nella rappresentazione del male erano banditi dalla sua interpretazione del *Crepuscolo*: Muti ha puntato invece le sue carte sulle ragioni della finezza e della poesia, stratificando sonorità sottili, penetrando nei meandri del sentimento e della psicologia attraverso lancinanti solitudini strumentali, suoni isolati nel silenzio, pause piene di mistero, tempi talvolta lentissimi. Tutto era soffuso, fruscante, malinconico: il suono dell'orchestra evaporava in mille riflessi, come indugiando in una sorta di prolungata attesa, sognante e presaga. Davvero una grande scommessa, vinta alla grande, perché nessuno ha fatto una piega, tutti si sono lasciati sommergere dalla magia di un'orchestra che per qualità di suono non aveva nulla da invidiare ai grandi complessi tedeschi. Certo, mancava un poco la potenza wagneriana, e anche lo sbalzo epico con cui Wagner tratta il mito risalendo, oltre la storia, alle più intime scaturigini poetiche dell'anima popolare. Ma questo è un rischio che Muti ha corso con il coraggio di chi sostiene una tesi forte e la dimostra con coerenza e rigore: per lui il *Crepuscolo* annuncia Debussy, più che Mahler e l'espressionismo viennese. Devo dire che non sono tra i più convinti: ma sul momento anch'io ho dovuto arrendermi alla bellezza dei risultati.

Certo, questo partito preso di leggerezza e di intimità poetica era molto funzionale alla compagnia di canto, e non è escluso che nel progetto interpretativo sia entrata l'esigenza di far di necessità virtù. Solo due cantanti, difatti, sono eccelsi per voce e comportamento scenico: Kurt Rydl, che domina l'opera nei panni del "nazi-sta" Hagen è l'incarnazione vera del male; Waltraud Meier, in mezz'ora di presenza sul palcoscenico, riesce a caratterizzare una Waltraute indimenticabile quando scende dal Walhalla in terra per scongiurare la sorella Brunilde di restituire l'anello maledetto alle figlie del Reno: sconvolta, implorante, vibrante in ogni parola del canto, la grande Meier ha persino strappato ai loggionisti qualche timido accenno d'applauso a scena aperta il che, in Wagner, è cosa dell'altro mondo. Entrambi, Rydl e la Meier, avrebbero inoltre perforato con la voce spessori orchestrali più robusti di quelli voluti da Muti. Gli altri, Jane Eaglen (Brunilde), Wolfgang Schmidt (un Sigfrido un po' debole, beccato dal loggione), Eike Wilm Schulte (Gunther), Elizabeth Withehouse (Gutrune), Franz-Josef Kapellmann (Alberich) devono esser grati al direttore che ha avuto per loro tanti riguardi, permettendo che esprimessero al meglio le loro doti di cantanti accurati ma un po' distaccati dai rispettivi personaggi. E se il regista Yannis Kokkos avesse lavorato di più sui gesti e i movimenti? Ho l'impressione, invece, che abbia puntato quasi tutto sulla scenografia, vicina al gusto bayreuthiano di Wieland Wagner, che riprendeva le sperimentazioni astrattiste proposte all'inizio del secolo da Adolphe Appia: pochi arredi, architetture geometriche, proiezione dello spazio reale in una dimensione cosmica, grazie all'accorto impiego delle luci. Qui è lo sfondo a far da protagonista, con nuvole che si muovono

in cieli azzurro-grigi, crepuscoli rosso-sangue, albe giallo-ocra, trascolorando come la melodia infinita di Wagner che trascina nel suo eterno divenire uomini e natura, forme illusorie dell'essere. Spettacolare, nell'ultimo atto, la scena della foresta, che balugina di riflessi acquatici poi, a poco a poco, si trasforma in un bosco invernale, gelida cornice alla morte di Sigfrido. Kokkos intende evidentemente la parola *Dämmerung*, che noi traduciamo sbrigativamente con "crepuscolo", nel suo doppio significato di luce incerta del tramonto ma anche di chiarore dell'alba. Così, dopo l'incendio finale, che non mostra, però, il crollo del Walhalla (peccato!), la folla, attonita, guarda l'albeggiare di un nuovo giorno: dopo l'età degli dei e l'età degli eroi s'annuncia, vichianamente, l'età degli uomini, liberati dalla schiavitù dell'oro in un mondo rigenerato, basato sulla giustizia e sull'amore. È questo il messaggio della *Tetralogia* che, nell'esecuzione di Muti, ha commosso l'altra sera oltre ogni aspettativa il pubblico, solitamente un po' distratto, della prima, portandolo alle lunghe ovazioni conclusive. [9.12.1998]

COL PARSIFAL, POEMA DELL'ILLUSIONE, KARAJAN TRASFORMA LA MUSICA IN SPAZIO

Ogni anno, da quando nel 1967 ha fondato il Festival di Pasqua, Herbert von Karajan viene a Salisburgo con la Filarmonica di Berlino per rappresentare un'opera ed eseguire tre concerti durante la Settimana Santa. Nelle quindici edizioni di questa manifestazione, il direttore ha sinora sviluppato un discorso unitario, centrato su di una attenta rilettura di tutta l'opera di Wagner che sta ormai per essere esaurita, mancando solo *L'Olandese volante* (previsto per il 1982) e *Tannhäuser* al completamento del grandioso progetto. Una lettura che ha fatto testo, per la forza polemica con cui si è scagliata contro una diffusa tradizione esecutiva, abituata a travisare Wagner attraverso la sistematica degenerazione dell'eroismo in retorica, del canto in grido, del sinfonismo in una schiacciante valanga di brutali sonorità.

Il *Parsifal* andato in scena sabato scorso, tra le undici del mattino e le ventuno, con un intervallo di cinque ore tra il primo atto e gli altri due, è una autentica immersione totale nella ritualità della "Sacra rappresentazione" che il pubblico del Großes Festspielhaus ha disciplinatamente accolto, secondo la tradizione tedesca sancita dall'autore, nel più profondo e religioso silenzio. Solo un tentativo di applauso, alla fine del primo atto, è stato prontamente sventato da un gesto stizzito di Karajan.

Il maestro intende l'opera in tutta la malinconia del suo decadentismo e ne fa un grande poema della natura e dell'illusione spazio-temporale espressa da Wagner, quasi come un programma segreto, nella famosa battuta di Gurnemanz a Parsifal: «Vedi, figlio mio, il tempo qui diventa spazio». È la musica che, scorrendo nel tempo, definisce e riempie in quest'opera la spazialità della scena la quale, a sua volta, si muove e si trasforma illusionisticamente nel tempo della musica: ma i mutamenti a vista delle scene attuati da Günther Schneider-Siemssen, con efficaci proiezioni luminose, possono dare solo un parziale corrispettivo di quello che Karajan riesce a fare nella sua impressionante concertazione.

Intanto fonde i timbri degli strumenti con un tale grado di coesione che neppure un orecchio esercitato può districare le componenti di certi impasti: e, in questo

modo, la densa strumentazione del *Parsifal*, destinata espressamente all'orchestra sotterranea del teatro di Bayreuth, viene centrata sin dalle prime battute. In secondo luogo, con un gesto che, nella sua fluttuante continuità, e come in assenza di peso, è la perfetta traccia visiva del risultato musicale, Karajan riesce a scalare i diversi piani sonori, realizzando una prospettiva veramente spaziale che, dai primi piani solistici, giunge in profondità sino ai grandiosi sfondi sinfonici e corali, resi dall'orchestra berlinese e dai quattro cori impiegati per l'occasione (tra cui i due, mirabili, dell'Opera e degli Amici della musica di Vienna) con una qualità di suono non meno che voluttuosa.

Naturalmente, questa bellezza sonora è al servizio di una precisa idea interpretativa: lasciate volutamente in ombra le parti più fosche e demoniache (in particolare quella di Klingsor e i risvolti infernali della figura di Kundry) Karajan guarda all'ultima opera di Wagner non tanto come a un sofferto itinerario di redenzione dalle ferite del peccato, ma piuttosto come al riverbero lirico, nella luce di una malinconica saggezza senile, di tutte le esperienze tragiche, epiche, liriche, cantate dal musicista negli anni precedenti. I cori di preghiera, la seduzione delle fanciulle-fiore in cui i suoni procedono dall'orchestra e dal coro come in una sorta di immateriale irradiazione, l'incantesimo del Venerdì Santo e la scena finale sono i culmini di questa interpretazione che può magari sembrare anche un po' settoriale, ma che si impone perentoriamente nella peculiarità del suo virtuosismo.

Anche la regia di Karajan si attiene a questa linea interpretativa, in una ieratica e maestosa fissità, lontana da qualsiasi eccesso di realismo. I cantanti José van Dam (Amfortas) Kurt Moll (Gurnemanz) Peter Hofmann (Parsifal) Gottfried Hornik (Klingsor) Dunja Vejzovic (Kundry), che non sono o almeno non paiono grandi voci per volume e intensità di suono, sotto la sua guida incarnano i loro personaggi con intensa espressività. [14.4.1981]

PARSIFAL UNA CARNEVALATA CON LA MAGIA DI BOULEZ

L'avvenimento musicale dell'estate è il *Parsifal* che Pierre Boulez dirige nuovamente a Bayreuth, dopo quasi quarant'anni. L'attesa spasmodica per la serata inaugurale, (biglietti sino a 2.500 euro al mercato nero), è terminata l'altra sera in un misto di trionfo e di delusione. Ovazioni prolungate hanno accolto i cantanti e il direttore; varie bordate di urla e fischi il regista Christoph Schlingensiefel e i suoi collaboratori.

La direzione di Boulez è una meraviglia: chiarezza assoluta, trasparenza di ogni particolare, logica ferrea nel dedurre un frammento dall'altro, di modo che quella musica fatta di piccole cellule, continuamente cangianti, si collega in un discorso continuo, rapido e pieno di naturale respiro. Nessuno così si accorge della lunghezza dell'opera. Ma quella di Boulez non è solo una lezione di stile: è anche un grande fatto poetico. Il suo *Parsifal* è di una delicatezza e di una intensità lirica che mostrano quanto l'ultima opera di Wagner abbia anticipato tanta musica francese a cavallo tra Otto e Novecento; anche se tanta delicatezza non occulta minimamente l'aspetto decadente e moderno della partitura, come invece è accaduto di sentire in altre, pur eccelse, esecuzioni. I silenzi sono pieni di inquietudine, il suono appare talvolta

macerato e stanco, la disperazione catastrofica dei cori nell'ultimo atto piena di sgo-mento e di terrore.

I momenti fragorosi sono comunque sporadici, anche perché, nel teatro di Bayreuth, progettato da Wagner, l'orchestra, completamente nascosta sotto il palcoscenico, risuona con un grado di fusione timbrica irrealizzabile nelle sale normali. Le voci, così, sono sempre in primo piano. Voci molto buone per stile, suono, forza e capacità di sfumare, alleggerire, rendendo giustizia alle molte pagine in cui il canto si trasforma in un confidenziale sussurro. Alexander Marco-Buhrmester (Amfortas), Robert Holl (Gurnemanz), John Wegner (Klingsor), Endrik Wottrich (Parsifal), Michelle de Young (Kundry) formano una compagnia di prim'ordine, soprattutto i primi tre che sfoggiano voci piene, rotonde, sempre espressive nell'espressione del dolore, della calma, della violenza.

Se l'esecuzione musicale va nel senso della massima concentrazione, lo spettacolo è invece dispersivo. Il giovane Christoph Schlingensiefel è l'enfant ultraterribile del teatro tedesco: autore di film orrifico-scandalistici, arrestato per avere inalberato un cartello con la scritta «Uccidete Helmut Kohl», fondatore di un partito politico, è ora di casa nei teatri di Vienna, Berlino, Zurigo e Francoforte. Il suo *Parsifal* si presenta, dichiaratamente, come una carnevalata e intenderebbe presentare un discorso sulla morte attraverso un accavallarsi frenetico di simboli in continua trasformazione. Ma, a parte il fatto che, se qualcuno si concentra per cercare di capire ciò che vede, non ascolta più la musica, il palcoscenico girevole dispiega un'inimmaginabile sequela di gratuite bizzarrie (le scene sono di Daniel Angermayr e Thomas Goerge) che fanno sistematicamente il contropelo al senso della partitura e assestano ogni tanto veri e propri pugni nello stomaco all'irritato spettatore.

Nel primo atto la foresta diventa (forse) un degradato quartiere metropolitano, con baracche recintate da reti metalliche e filo spinato, scale, torrette, architetture antiche, una specie di piscina in cui si sdraia una onnipresente donna di colore, corpulenta e a seno nudo. Forse per sottolineare l'universalità del messaggio wagneriano, i cavalieri del Graal che compiono il rito nel loro tempio sono indiani, arabi, frati, vescovi, gente in abito etnico, personaggi dell'Africa nera, con cappelli piumati, elmi, teste ricciolute. E c'è perfino Napoleone. Nello stesso, orribile quartiere di periferia, è trasportato il giardino incantato di Klingsor dove avviene la tentata seduzione di Parsifal da parte della bella Kundry, vestita con un abito che non potrebbe essere meno tentatore, tra un bucato steso di lenzuola insanguinate. Una vera ossessione sono, poi, le proiezioni astratte e figurative che passano di continuo, confondendo ulteriormente la vista della scena, già affollatissima, e un'ulteriore ossessione è la presenza degli animali. La gente non sa se ridere o ribellarsi quando lo scoprimento del Graal nel primo atto è risolta con l'immagine proiettata di una grande gallina, e, nell'ultimo, con quella di due giganteschi conigli morti in via di putrefazione. E che dire del branco di foche che passeggiano allegre poco prima dell'"Incantesimo del Venerdì Santo"? Vedete voi.

Come tutti gli anni, il Festival si era aperto, la mattina, con una cerimonia nel parco di Villa Wahnfried: il coro del Festival e un gruppo di ottoni hanno suonato e cantato sulla tomba di Wagner e di Cosima, coperta di fiori. Ma, retrospettivamen-

te, quell'intenso omaggio mi è parso un rito di espiazione per quello che si sarebbe visto la sera. [27.7.2004]

TRA EBREI E NAZISTI ARRIVANO GLI UGONOTTI

Dopo cinque ore e un quarto di spettacolo, è giunto un po' burrascosamente in porto il gigantesco apparato drammatico-musicale degli *Ugonotti*, che Giacomo Meyerbeer offrì al mondo stupefatto del tout-Paris, presenti Gautier, Chopin, Berlioz e Delacroix, nel 1836, e che in Italia non erano più rappresentati, in un'esecuzione adeguata, dal 1962. L'altra sera, la parte musicale ha permesso di comprendere e apprezzare i valori fondamentali dell'opera. Lo spettacolo, invece, ha destato violente proteste. E dire che non era cominciato male: la trasposizione nella Germania anni Trenta delle vicende cinquecentesche, che videro contrapporsi cattolici e protestanti francesi in una lotta sanguinosa culminata con il massacro della notte di San Bartolomeo, era parsa discreta e accettabile. Da una parte i nazisti, dall'altra gli ebrei, in abiti moderni, piuttosto eleganti, di Carla Ricotti che il regista Arnaud Bernard ha usato come indicatore dell'attualità delle lotte di religione. Ma dal terzo atto in poi il gioco si fa pesante: l'azione diventa confusa, la trasposizione attualizzante rovescia dati essenziali (un corteo nuziale diventa un funerale, un padre ammazza con una pistolettata la figlia che, nell'opera, fa invece uccidere involontariamente), tutto si mescola disordinatamente, togliendo all'azione la sua evidenza: e il pubblico esplose in proteste quando, all'inizio del quinto atto, il regista gli propina una pantomima sulla deportazione, fermando la musica per lunghi minuti con corse, inseguimenti, fischi, urla, violenze.

Il fatto che i primi due atti dello spettacolo funzionino, e gli altri tre no, dipende anche dalla natura degli *Ugonotti*, quintessenza di quel genere eminentemente spettacolare che va sotto il nome di *grand opéra*: per un bel po' l'azione non è che un pretesto per inanellare una serie di cori, canzoni, inni, preghiere, molto pittoreschi ma non più drammatici di quanto non lo siano i pezzi di una parata festiva. Dal terzo atto in poi, invece, si tratta di mettere in scena personaggi che agiscono e patiscono in una vicenda reale fatta di tensioni, movimenti, effetti contrastanti; e se la regia non fa mente locale, e si accontenta di travestire invece che di interpretare, la delusione arriva puntuale e crudele.

Peccato, dunque, perché il direttore Renato Palumbo ha governato la gigantesca partitura con esiti eccellenti. Meyerbeer è un maestro del colore, ed ecco l'Orchestra Internazionale d'Italia sollecitata a suonare col gusto del timbro pittoresco e colorito: gli assoli di viola o di fagotto, le frastagliature del flauto o le saette dell'ottavino sbucavano da un contesto orchestrale che dà contemporaneamente la mano a Rossini e a Berlioz. Meyerbeer è un maestro nell'invenzione ritmica: e Palumbo non perdeva occasione per giocare di scatti, frastagliature, dolci beccheggi ed entusiastiche galoppate. Intensa, quindi, ed energetica, è stata la fusione con il Coro da camera di Bratislava istruito da Pavol Prochazka, strumento fondamentale nelle mani di Meyerbeer per profilare l'opera a grande spettacolo tra, pagine di puro effetto e altre, sinceramente drammatiche e commosse, come gli inni luterani.