

Costellazioni

saggi per la storia delle idee



©www.intrasformazione.com

Palermo 2019

Supplemento della rivista "intrasformazione"

Direttore: Piero Violante

ISSN.2281-1532

VOLUME IX - NUMERO 2 (17)

1 OTTOBRE 2019

Piero Violante
Repertorio
Musica a Palermo
(1997-2020)

Indice

Premessa	11
La musica colonizzata (1968-2018)	14
<i>Sipario</i>	38

A 40

Claudio Abbado	
Francesco Agnello	
Aida	
Alahor in Granata	
Amici della Musica	
L'Angelo e il Golem	
Applauso	
Girolamo Arrigo	
Vlaldimir Ashkenazy	
L'asino magico di Tessaglia	
Attila	
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny	

B 85

Bahramini	
Il Barbiere di Siviglia	
Pina Bausch	
Beethoven	
Bellini	
Berliner Philharmoniker	
Bintou Were	
Bohème	
Boris Godunov	
Mario Bortolotto	
Brahms	
Britten	

C 117

IN C	
Cage	
Uri Caine	
Čaikovskij	

Capuleti e Montecchi
Paolo Emilio Carapezza
Fabrizio Carli
Carmen
Josè Carreras
Cartellone 2003
Cartellone 2004
Cartellone 2018
La Cenerentola
Lucinda Child
Aldo Clementi
Les Contes d'Hoffmann
Contrabbasso continuo
Così fan tutte
La Creazione

D

179

La Damnation de Faust
Da una casa dei morti
Debussy
Mariella Devia
Don Carlo
Don Giovanni
Donizetti
Don Quichotte

E

200

Elisir
Ellis Island
Peter Eötvös
Ernani
Erwartung e La Voix
L'Esequie della Luna

F

216

Angelo Faja
Faust
La Favorite
Fedora

Gabriele Ferro
Feuersnot
A Floresta
Forma-Concerto
FOSS
Fra Diavolo

G 240

Gianandrea Gavazzeni
Valery Gergiev
Die Gezeichneten
Gisela!
Die Glückliche Hand
Guillaume Tell

H 258

Hindenburg

I 261

Idomeneo
L'Incoronazione di Poppea

J 266

Leoš Janáček
Jeanne d'Arc au bûcher
Jenůfa

K 275

Der Kaiser von Atlantis
Der König Kandaules
Lee Konitz

L 282

Lady in the Dark
Gioacchino Lanza Tomasi
Lakmé
Vincenzo La Scola
Levante
Lohengrin

Lola
LSO
Lucia di Lammermoor
Le lugubre Gondole
Lulu
La Lupa

M 330

Peter Maag
Macbeth
Mahler
Manon Lescaut
Gino Marinuzzi
Mediterraneo: koiné o trincea
Zubin Mehta
Heinz-Klaus Metzger
Darius Mihaud
La Monaca a cena
Moses und Aron
La Musica nell'età dei totalitarismi
Riccardo Muti

N 422

Nabucco
Luigi Nono
Notturmo
Le Nozze di Figaro
Nuria Schoenberg Nono

O 439

Evgenij Onegin
Orfeo all'inferno
Orphée et Eurydice
Otello

P 451

Roberto Pagano
Parade
Der Paradies und die Peri

Passione secondo Giovanni
Pianisti
Porrazzi
La Pulzella d'Orléans
Massimo Puppieno
I Puritani

R 474

Rach 2 & Rach 3
Desirée Rancatore
Repertorio
Ein Deutsches Requiem
Rigoletto
Rigoletto *selon* Turturro
Der Ring des Niebelungen *selon* Graham Vick
Luigi Rognoni
Der Rosenkavalier
Rostropovich
Rousseau

S 524

Le Sacre du Printemps
Scelsi
Schoenberg Kabarett
Peter Sellars/Stavinskij
Settimane di Nuova Musica
Simon Boccanegra
Winnaretta Singer
Giuseppe Sinopoli
Šostakovič
Stockhausen
Le streghe di Venezia
Superflumina
A Survivor from Warsaw
Švanda dudák

T 554

Aki Takahashi
Tannhäuser

Tardo stile: Parsifal e Falstaff
Teatri
I fondi perduti del Teatro Massimo
Yuri Temirkanov
Titone, Bristiger & Metzger
Camillo Togni
Tosca
Tokyo String Quartet
Die tote Stadt
Trans/trance/transizione
Il Trovatore
Turandot

U 603

Ute
Ute II

V 608

Vortex temporum
La Vucciria

W 612

Weill
Werther
Wiener Philharmoniker
Die Winterreise
Winter Journey
WTC 9/11
Wozzeck

Z 631

Die Zauberflöte

Premessa

Opere, concerti, podiostar, grandi registi, grandi interpreti e grandi polemiche, a partire dal '97: anno del ritorno del Massimo, dopo ventitré anni di esilio al Politeama e dell'apertura della redazione palermitana de "la Repubblica".

Mi arruolarono come critico musicale ed editorialista con Federico Geremicca al timone. E per me che venivo da "L'Ora" - come molti altri della redazione - l'insediamento de "la Repubblica" è stata una eccitante scommessa professionale, culturale, politica. Una ripartenza. Da Federico Geremicca a Giustino Fabrizio, Enzo D'Antona, Enrico Del Mercato, attuale caporedattore, "la Repubblica-Palermo" si è via via modulata per "scoprire se, per caso, - come scriveva Geremicca in occasione del ventennale della redazione- la Sicilia meritasse di essere nota in giro anche per qualcos'altro, oltre che per gli inevitabili padrini in doppiopetto." Queste cronache musicali e postille cercano di rispondere a quell'intento lungo gli ultimi ventitré anni - con dei buchi tra il 2004 e il 2007 dovuti ad altri miei impegni professionali - con l'idea guida, appresa a "L'Ora", che un pezzo di critica musicale sia un pezzo di critica sociale; che il canone musicale delineato dalla programmazione delle istituzioni musicali sia un parametro non solo del gusto ma in generale della identità civile di una città. Se la tendenza generale, non solo a Palermo, rileva la contrazione del canone, e la diffidenza verso la musica "forte" (© Principe) contemporanea, alimentata dal pregiudizio estetico che non comunica, le mie cronache, anche nella scelta settaria che qui si propone, insistono invece sull'allargamento del canone

e sull'idea - oggi lo so molto screditata - che la musica sia essa stessa elemento della crisi e non una sua falsa rimozione. In un'epoca, poi, in cui trionfa l'ascoltatore emotivo, ad occhi chiusi (© Adorno), da cronista ho sollecitato la necessità di aprire gli occhi.

Il libro si apre con un'analisi della trasformazione delle tre strutture musicali principali: Teatro Massimo, Orchestra Sinfonica Siciliana, Amici della Musica la cui programmazione ha governato l'esercizio del mestiere. Un'analisi su cinquanta anni di musica a Palermo sostanzialmente colonizzati con esiti virtuosi ma per lo più disastrosi dalla politica.

Ho preferito ordinare le cronache non in ordine cronologico ma alfabetico per fissare il repertorio della musica eseguita a Palermo tra fine Novecento e i primi due decenni del XXI secolo con una inevitabile prevalenza dell'Opera dal momento che i giornali non saltano mai un'opera perché spettacolo con numerose recite. Temporalmente le cronache si fermano nel febbraio 2020. Quando il dilagare improvviso dell'epidemia da coronavirus ha costretto il governo, per frenare il contagio, a chiudere i teatri, a partire dall'8 marzo, cancellando nazionalmente la stagione. Un tunnel angoscioso, la peste con uno spaventoso numero di morti che ha a tutt'oggi superato i trentamila su 215.858. Mentre scriviamo questa nota - è l'8 maggio - il paese cerca di riaprire lentamente almeno il settore produttivo per evitare una recessione dai terribili esiti sociali. Ed anche se si fanno più pressanti gli appelli per una riapertura dei teatri, il timore di una ripartenza del virus, mai del tutto domato in Lombardia in Piemonte, allontana la data di un ritorno della "socialità" culturale. Il cronista ha fatto in tempo ad assistere all'ultima replica del *Fal-*

staff al teatro Massimo il 27 febbraio, seconda opere in cartellone dopo l'inaugurale *Parsifal* del 26 gennaio. Il lettore troverà accomunate le due opere alla lettera T sotto la voce *Tardo stile*. È l'unica cronaca del 2020. Il coronavirus ha difatti drammatizzato la scelta di ordinare le cronache non in ordine cronologico ma alfabetico. La decronachizzazione manifesta in questo contesto il senso sottaciuto di un congedo e dal modello critico ma anche dal mestiere. Eppure la cancellazione della stagione 2020 se appare al cronista come una *coupure* di difficile ricomposizione è anche una sfida. Perché è chiaro che la pandemia in corso e la sua asincronia imporrà una reinvenzione dell'attività musicale - sia dei musicisti che dei gestori della musica - per collocarsi dentro la crisi della socialità che ha determinato. Ci si augura che i musicisti e i gestori in Italia e nel mondo intero siano consapevoli che la *coupure* consegna loro una chance storica per reinventare per la musica, e non solo, la sua funzione di formazione culturale e civile riavviando la socialità.

PV

La musica colonizzata (1968-2018)

Quando il 30 giugno 1968 pubblicai la mia prima recensione sul “Giornale di Sicilia”, la vita musicale palermitana si riteneva al suo apice. Il Teatro Massimo insieme all’Opera di Roma, La Fenice di Venezia, il Comunale di Bologna era parte di un circuito nazionale che, all’ombra della Scala, aveva rinnovato la regia: Visconti, Bolognini, Zeffirelli, De Lullo. Nel 1960 Tullio Serafin - al Massimo già nel 1907, tornò soltanto nel ’48 in continuità sino al 1962 - dirige a Palermo Joan Sutherland in *Lucia di Lammermoor* e l’anno successivo ne *I Puritani* con le regie del giovane Zeffirelli. La cifra del teatro negli anni Sessanta/Settanta è il repêchage: *La straniera* di Bellini, regia di Mauro Bolognini con Renata Scottò; *Elisabetta regina d’Inghilterra* di Rossini, diretta da Gian Andrea Gavazzeni con Leyla Gencer; l’*Attila* di Verdi, sul podio Giuseppe Patanè, un grandissimo dimenticato. E sono questi i titoli che il teatro inscenò al festival di Edinburgh nel ’72 a conclusione della sovrintendenza (1957-72) del barone Leopoldo de Simone (1907-1983), pilota d’aviazione durante la seconda guerra mondiale, presidente dell’ente provinciale per il turismo di Palermo (1950-57), Oscar della Lirica nel 1966 Nel ’59 De Simone nominò consulente artistico il maestro Ernesto Raccuglia (1895-1987), allievo di Respighi, direttore d’orchestra, già sovrintendente negli anni ’42-’53 e figura centrale, insieme a Ottavio Ziino, per la diffusione della musica del Novecento a Palermo. Nel ’70 Raccuglia è nominato direttore artistico, mentre come consulente subentra il duca di Palma Gioacchino Lanza Tomasi che, a sua volta, nel ’73 sostituirà Raccuglia. Per la storia del Mas-

simo, Edimburgo rimane una data spartiacque perché dopo De Simone il teatro fu commissariato due volte sino alla nomina a sovrintendente, nel luglio 1977, di Ubaldo Mirabelli (1921-2008), storico dell'arte, critico musicale del "Giornale di Sicilia". E perché nel '74 il teatro è chiuso per essere adeguato alla normativa sulla sicurezza. Solo per sei mesi, dissero, e fu per un quarto di secolo. Scesi dalla corazzata a 29 anni, vi risalii nel '98 a 53 anni. Ed è il ritorno in quella sala che mi svelò quanto cambiato fosse il pubblico che l'esilio al Politeama e l'avvicinarsi generazionale aveva lentamente frantumato. L'antica cornice ritrovata rivelava il mutamento della società, del panorama sociale che si può ammirare da un palco. Assottigliatisi i residui Guermantes di un prolungato ancien régime, trionfava in sala il ceto professionale (medici, avvocati, notai), e politico-burocratico-regionale insieme ad una pattuglia di giovani rampanti alla conquista del new glamour dell'opera. Disintegrato anche il pubblico popolare che aveva affollato il loggione non numerato, che incidere nel legno delle colonnine i titoli delle opere ed era pronto a consolarsi e a condividere una bottiglia di vino, dopo la corsa mozzafiato per conquistarsi i posti migliori, in gara con la claque, sulle ripide scale che portavano al "paradiso".

L'altra corazzata, guardata con sussiego, era l'Orchestra sinfonica siciliana. Istituita con legge regionale nel '51 per iniziativa di Ottavio Ziino (1909-1995), gran borghese, musicista, allievo di Savasta e Pizzetti, direttore d'orchestra e di conservatori (Palermo, Napoli, Roma), che trovò in Franco Restivo (1911-1976), presidente della regione dal 1949 al 1955, l'interlocutore

ideale, memore il Presidente del fatto che era stato il padre Empedocle ad avanzare, già nel 1914, la proposta, poi disattesa, della formazione di un'orchestra stabile in città. L'Orchestra inizierà però la sua attività soltanto nel '58 quando completò l'organico. A dirigerla vennero Georges Sebastian e Jean Martinon e negli anni successivi Gui, Barbirolli, Monteux, Scherchen, Herbert Albert. Ricordo ancora di Scherchen la sua versione orchestrale della Grande Fuga dell'ultimo quartetto di Beethoven; e una Nona di Mahler, in prima esecuzione a Palermo nella primavera del '66 che ci riaffermò nell'idea, allora non molto condivisa ma sostenuta da Luigi Rognoni dalla sua cattedra palermitana, che Mahler aprisse al "moderno"; e di Albert, colonna del Gewandhaus di Lipsia, l'integrale delle sinfonie di Brahms: una grande lezione di stile. Nel '59 Ottavio Ziino fu nominato direttore stabile e artistico e diede vita alle "Giornate di Musica contemporanea" dedicate ai classici della prima metà del Novecento con una predilezione, condivisa da Raccuglia, per Hindemith (1895-1963), ma quello del secondo dopoguerra che abbandona il radicalismo degli anni Venti di Baden Baden. Il grande musicista, su invito di Raccuglia, diresse al Massimo il 15 ottobre del '63, giusto a ridosso della chiusura della quarta "Settimana di nuova musica" la seconda versione del '48 ("addomesticata" rispetto alla prima del '23 per voce e piano) di sette Lieder del ciclo di *Marienleben*, su testi di Rilke, interpretati da Martina Arroyo all'inizio di una carriera folgorante ma breve. La proposta di Raccuglia sembrava, almeno così la interpretò Lanza Tomasi su "L'Ora", un colpo di spugna sulla nuova avanguardia. Lettura certo maliziosa, ma che fissava la fisionomia estetica di una generazio-

ne. Raccoglie insieme a Ziino e molti della loro generazione avevano trovato in *Istruzioni per il comporre* del 1937 di Hindemith e nella sua musica un modo molto sofisticato, costruito di riaffermare il canone, la sua continuità nel tempo, il mestiere.

Sin dal 1960 l'Orchestra sinfonica aveva iniziato la collaborazione con le "Settimane di nuova musica", ideate e presiedute da Antonino Titone (1934-2013), musicista, pittore, musicologo, con il barone Francesco Agnello segretario. L'idea di Titone, che aveva frequentato i Ferienkurse di Darmstadt, era di creare una manifestazione che uscisse dalle secche di quel glorioso festival. L'identità dell'Orchestra nasce da questa partecipazione alle "Settimane", divenendo, grazie ai suoi giovani strumentisti di altissimo valore (Cicero, Faja, Luna, Trentin), un punto di riferimento per la musica contemporanea in Italia. Nel 1962, è nominato Presidente dell'Orchestra il giovane barone Francesco Agnello: studi interrotti di violino, vittima di un sequestro mafioso risoltosi felicemente dopo lunga prigionia e senza pagamento di riscatto, ma con effetti a lungo termine sul suo fisico che s'appesanti. Agnello esibiva un singolare mix di ancien régime e modernità, una naturale disposizione al comando, all'organizzazione e un particolare "naso" estetico. Da presidente aprì gli abbonamenti agli studenti e ai lavoratori realizzando il proposito di Empedocle Restivo che intendeva l'istituzione dell'orchestra come uno strumento di crescita culturale e dell'élite cittadina ma soprattutto dei soggetti sociali più deboli. La musica come promozione culturale e sociale. Agnello seppe attirare l'attenzione di Sergiu Celibidache (1912-1996), il mancato erede di Furtwängler (i Berliner gli preferirono Karajan), che

aveva casa a Lipari. Il grande direttore voleva fare della Sinfonica la “sua” orchestra e la diresse in concerti che sono alla base del mio apprendistato (Beethoven, Hindemith, De Falla, Ravel) portandola al successo in applauditissimi concerti romani per due anni consecutivi sino al '64. Eravamo entusiasti, come lo erano i giovani professori dell'Orchestra. Tifavamo per Celibidache. E invece trionfò la cassata siciliana e Celibidache irritato (ma si sa, non ci voleva molto per irritarlo) se ne andò in Svezia a fondare una splendida orchestra di giovani. In youtube sono disponibili alcune registrazioni televisive del '64 a Taormina. Non sono buone registrazioni, ma danno suono all'occasione mancata. Mancata la carta Celibidache, Agnello, che Rognoni aveva rinominato Der Zwölftonbaron, si recò a Parigi - così raccontava - per cercare di convincere il giovane Boulez a venire a Palermo per dirigere l'orchestra. Boulez, confesserà anni dopo a Palermo, ne fu tentato ma poi rinunciò. E mentre Celibidache fascinava l'Orchestra, Agnello riuscì, in collaborazione con Adriana Panni, fondatrice e presidente dell'Accademia Filarmonica Romana, a fare inaugurare la stagione 1963-64 al Teatro Biondo da Igor Stravinskij che replicherà il concerto a Roma. Era il 22 novembre 1963. L'emozione grandissima per la presenza di Stravinskij - anziano, fragile eppure forte, incisivo nel gesto direttoriale che sembrava scolpire il suono - fu travolta dalla notizia dell'assassinio di John Kennedy.

Bisogna attendere la legge regionale 30 dicembre 1966, n.33 perché l'Orchestra diventi un ente autonomo con uno statuto che le impone un'attività decentrata regionale. L'art.2 detta le finalità che vanno oltre l'attività concertistica: “L'Ente organizza ed amministra un

complesso sinfonico permanente ed ha lo scopo di promuovere iniziative atte a diffondere la cultura musicale in Sicilia. Rientra nei compiti dell'Ente promuovere e realizzare manifestazioni cameristiche, corsi di perfezionamento, anche gratuiti per studenti e lavoratori, cicli di conferenze, studi e ricerche musicali.” Un articolo che andrebbe riletto da quanti tra politici e organizzatori cercano continuamente oggi di degradare la musica da formazione a intrattenimento.

Agnello, lobbysta tenace, convinse l'Assemblea regionale con l'aiuto dello storico Francesco Renda, onorevole comunista, che ben ricordava, per contrappasso, di avergli occupato le terre. Ottavio Ziino rimane direttore stabile, ma Agnello nomina direttore artistico Roberto Pagano pianista, clavicembalista, musicologo, esperto di Scarlatti e Couperin, già componente con Paolo Emilio Carapezza, Lanza Tomasi, del GUNM (Gruppo Universitario per la Nuova Musica), cellula universitaria delle Settimane. Nel '68 Agnello è sostituito da Orazio Zappalà, sindacalista della Cisl.

L'Orchestra sinfonica siciliana sin dalla sua formazione ha onorato, perché con pochi soldi e perché priva del glamour del Massimo, il suo ruolo di “seconda orchestra” (©Adorno) e per queste precondizioni si è rivelata più aperta al nuovo, al moderno, costruendo per il pubblico “la tradizione del moderno”. Va detto che il Presidente Zappalà, defenestrato Agnello, non ostacolò mai il progetto Eaoss. Aveva un senso del limite poi da altri smarrito. Il progetto andò avanti anche perché l'orchestra ebbe la fortuna di incrociare un giovane talento direttoriale come Gabriele Ferro (1938). Tuttavia la chiusura del Massimo, lo sloggiamento dal Politeama, dove l'Orchestra registrò un incremento

straordinario di pubblico: studenti, lavoratori, borghesi, nuovo, reattivo, curioso; la costrinsero all'esilio in un cinema inadeguato di periferia e anche qui ad un inesorabile sfrangiamento sia del pubblico che dell'identità del complesso. A solitaria scolta dell'orchestra rimase Roberto Pagano che, insieme a Ferro, insisté nella sua linea, affaticata dalle difficoltà finanziarie che la Regione non lesinava. Zappalà rimase sino a metà degli anni Ottanta, a suo posto i socialisti imposero Antonino Buttitta, già segretario regionale del Psi, preside della Facoltà di Lettere e uno dei suoi più prestigiosi intellettuali. Buttitta si affidò saggiamente a Pagano e a Ferro e, grazie al controllo del segretario generale Enzo Rossitto, mantenne virtuoso il bilancio. Nella storia degli enti regionali l'Eaoss, sino al 1996, rimane un raro esempio di correttezza amministrativa. Il ritorno nel '92 di Francesco Agnello, su nomina del presidente della regione Giuseppe Campione, diede un nuovo impulso sia con Pagano che con il suo successore Mario Messinis, già direttore della Biennale Musica, l'orchestra riconquistò la ribalta nazionale (riprese radiofoniche in diretta su Rai Tre, memorabile tournée a Ferrara, alla Biennale di Venezia, dove fu eseguita Carillon di Aldo Clementi, a Torino, a Milano, tournée in Cina e Giappone). Mentre a Palermo l'Orchestra ospitava Stockhausen, con concerti e seminari, alle Orestiadi di Gibellina eseguiva sotto la guida di Ferro Pennisi, Clementi, Glass, Feldman. Il grande progetto della tradizione del moderno raggiunse la sua acme in quegli anni fortunati. Ma erano gli ultimi fuochi. Partecipai da consigliere e vicepresidente (su nomina di Campione), dal momento che nel maggio 1992 il Pci aveva fatto chiudere "L'Ora", lasciando al "Giornale

di Sicilia” il compito di narrare l’assassinio di Falcone e Borsellino, e la corsa alla riapertura del Massimo con l’eventone dell’Aida che raccontai dalla redazione palermitana di “Repubblica”, dove ho trascorso questi ultimi venti anni.

Con Giuseppe Provenzano (Forza Italia) eletto nel ’96 presidente della regione e la nomina di Nino Strano, assessore al turismo, Agnello non fu rinnovato e si aprì un lungo periodo tormentato che affossando il bilancio, ha spinto l’orchestra sull’orlo dello scioglimento, obiettivo dichiarato di Strano. La colonizzazione della politica già iniziata nel ’68 con sponda nella Cisl, si rafforzò come elemento prevaricatore della vita musicale.

La gloriosa Associazione “Amici della Musica”, fondata negli anni venti dall’avvocato Trasselli Varvaro, nel ’68 era la terza corazzata che ha consentito al pubblico palermitano sin dalla fondazione di sentire tutti i più grandi e acclamati interpreti. La morte di Amedeo Gibilaro, ultimo straordinario impresario musicale, coincide nei primi anni settanta con la lenta fuoriuscita di Palermo dalla star system. L’accelerazione dei trasporti aerei che aumentò la mobilità degli artisti, la lievitazione dei cachet, resero lentamente più marginale Palermo che riuscì ad accaparrarsi ancora giovani stelle: Ashkenazy, Berman, Argerich, Pollini, mentre i sacri idoli che prima venivano regolarmente (Rubinstein, Oistrach, Kempff) diradarono la loro presenza. E anche qui l’inesorabile avvicinarsi generazionale impoverì lentamente l’offerta, mentre scomparivano le anziane signorine col cappellino, zoccolo duro degli abbonati. A partire dalla metà degli anni settanta per motivi contingenti, per le trasformazioni globali e la più in-

vasiva colonizzazione della politica, la vita musicale palermitana, fu costretta a riassetarsi, a partire dagli Amici della Musica che tentarono con Agnello, chiamato a succedere Gibilaro e con Nino Titone, direttore artistico, la via della circuitazione regionale, aprendo sedi dell'Associazione nei comuni principali forniti di teatri. Era un modo per dividere i costi, allettare con mini tournée regionali le star sempre più lontane, e soprattutto far crescere in decentramento la cultura musicale. Con questi obiettivi Agnello riuscì a far varare alla Regione siciliana la legge n.44, 1985 (Interventi per lo sviluppo delle attività musicali in Sicilia) che favorì la nascita di un associazionismo musicale professionalmente adeguato finanziato dalla Regione su parere di una commissione (CRAM) di esperti presieduta da un funzionario dell'assessorato. Le associazioni divise in tre fasce (comunale, provinciale, regionale) erano obbligate a darsi un rigore progettuale e formale. Il giudizio degli esperti della Cram tendeva ad arginare la forma dei finanziamenti a pioggia preferita per motivi clientelari dall'Assessore pro tempore. Ma la rivalità tra alcune associazioni jazz, la crescente ostilità contro l'egemonia degli Amici della musica di Palermo e di Francesco Agnello portò all'abolizione della Cram con il risultato che i finanziamenti seguirono una logica sempre più clientelare. L'ostilità contro lo Zwölfertonbaron portò al dimezzamento dei finanziamenti degli Amici della musica, la più antica e gloriosa associazione siciliana, provocandone il collasso. Eppure si deve a questa legge insolitamente virtuosa se ad Agrigento hanno potuto ascoltare Sviatoslav Richter. Il Massimo durante l'esilio, con l'abile e competente regia del segretario generale Pietro Di liberto, di appar-

tenenza limiana (il padre era stato sindaco della città nel 1963-1964), allontanò con l'appoggio interno della Cisl, Lanza Tomasi, direttore artistico, formando un comitato di consulenti eccellenti come Fedele d'Amico, Goffredo Petrassi. Il comitato si sciolse con la nomina alla direzione artistica di Girolamo Arrigo (1930-2018) musicista palermitano ma di formazione internazionale (Tanglewood, Parigi dove fu allievo di Deutsch), già componente del comitato (insieme al Maestro De Logu che per breve tempo sarà direttore stabile). Arrigo rimarrà sulla tolda artistica del teatro per un ventennio sino alla vigilia della sua riapertura. Con la sovrintendenza del critico musicale e storico dell'arte Ubaldo Mirabelli, intellettuale poliedrico, raffinato conoscitore d'arte e grande affabulatore; con l'assidua presenza sul podio di Gianandrea Gavazzeni (1909-1996) - che fu, sino alla sua scomparsa, segreto consigliere del teatro -, il Massimo si ritagliò un ruolo nazionale puntando ancora sul recupero di opere trascurate del repertorio italiano del Novecento (Casella, Pizzetti, Leoncavallo, Mulè, Respighi) ma anche europeo (Janacek, Zemlinsky, Britten) e sull'ampliamento del repertorio russo con una pluriennale collaborazione con il teatro Marynski di San Pietroburgo che ci diede l'occasione di applaudire un giovanissimo Gergiev. L'orchestra era affidata al buon professionismo del direttore stabile Karl Martin, svizzero, ex primo flauto dell'orchestra del Massimo. Le scelte delle regie consolidavano il rinnovamento italiano degli anni Sessanta con Fassini, Crivelli, Puecher, Guicciardini, Bussotti, Sequi, Barbieri. Anche se il Massimo era "un teatro senza teatro", come allora amava ripetere Mirabelli, Pietro Diliberto garantì con le sue "chicche" un ampio consenso, anche

personale, sulla stampa nazionale: Fedele d'Amico, Mario Bortolotto, e soprattutto Paolo Isotta che l'adora e ne ha scritto un divertente e affettuoso ritratto nel suo libro di memorie, *La virtù dell'elefante: la musica, i libri, gli amici e San Gennaro* (2014).

La nomina di Mirabelli, fortemente voluta da Diliberato, portò alla guida del Massimo un componente, il più anziano, di un cenacolo che negli anni Cinquanta si era riunito attorno ad un personaggio davvero emblematica della Palermo d'allora. Il barone "Bebbuzzo" Sgadari di Lo Monaco (1906-1957), piccolo, massiccio, una testa romana, con casa al Borgo Vecchio. Nella vasta biblioteca, arricchita da una formidabile collezione di dischi, riunì attorno a sé Ubaldo Mirabelli (1921-2008), Francesco Agnello (1931-2010), Antonio Pasqualino (1931-1995), Roberto Pagano (1930-2015), Lanza Tomasi (1934), Francesco Orlando (1934-2010). Si faceva anche musica con dei recital, deliziosamente evocati da Roberto Pagano, della Duchessa dell'Arenella che sfidava Wagner. Dopo lautissimi pranzi che il barone completava bevendo una tazza di burro fuso, i giovani ascoltavano e discutevano istigati dalla verve dell'eccentrico barone, critico musicale del "Giornale di Sicilia" (gli succederà Mirabelli). Ebbene di questo sestetto di eletti - ad eccezione di Antonio Pasqualino, medico (figlio di Guglielmo, anche lui medico, e della pittrice Lia Pasqualino Noto), ma con la vocazione per il teatro delle marionette (un museo a lui intestato espone la sua prodigiosa collezione) e di Francesco Orlando che, pur essendo un musicologo raffinato, si dedicherà allo studio della cultura e letteratura francese divenendo il maestro che tutti conosciamo -, gli altri quattro sono divenute figure di rilievo per quasi mez-

zo secolo dell'organizzazione musicale palermitana e, con Agnello e Lanza Tomasi, italiana. Del sestetto, tre (Agnello, Orlando e Lanza) partecipavano anche all'altro più esclusivo cenacolo: alla "scuola privata" di Tomasi di Lampedusa.

Così si è formata privatamente un élite di intellettuali la cui estrazione sociale aristocratica o altoborghese ha fissato il tono sociale del rito musicale a Palermo. Sino agli anni Settanta occuparsi di musica equivaleva ad una promozione sociale.

Mirabelli, Arrigo e Diliberto, dirigenti del Massimo in esilio, al di là dei cartelloni realizzati, furono oggetto delle critiche del giornale "L'Ora" (dove approdai nel '70 succedendo a Lanza Tomasi) per la cautela, il riserbo che mantenevano sulla prolungata chiusura del teatro, su questa "odissea nella ragnatela" come la definimmo a "L'Ora", mentre il "Giornale di Sicilia" taceva. Interpretammo come subordinazione politica alla dc quel silenzio arrogante anche nei confronti del pubblico, la mancata denuncia di uno scandalo il cui intreccio: di lentezze burocratiche; intralazzi negli appalti sospetti di mafia con un morto a segnalargli; visionarietà progettuale di un eccellente architetto e fine intellettuale come Gianni Pirrone, sedotto dall'idea di portare a termine ciò che Basile non era riuscito a realizzare e che tuttavia acconsentì all'allargamento della fossa orchestrale di un teatro formalmente all'italiana; privava la città del suo maggiore teatro. Il ricordo di quegli anni è di un teatro appartato, silenzioso, misterioso, arroccato, in trasferta, per fatalità, in un teatro minore. Gli anni della vergogna, condenserà Enzo Sellerio. E il giornale "L'Ora" insieme agli intellettuali che lo frequentavano rimase solo nella denuncia. Orlando,

sindaco nel 1985, ruppe finalmente il silenzio, scoprì lo scandalo, come se in quegli anni fosse vissuto altrove e non dentro il governo della città, attaccò gli intellettuali che non erano saliti sulle barricate, ma soltanto nel '92 quando venne assassinato Lima si impegnò con determinazione, otterrà le dimissioni di Diliberto, Mirabelli e Arrigo e riaprirà il teatro il 16 maggio 1997, nel centenario della sua inaugurazione, con un solenne concerto di Claudio Abbado e i Berliner. L'anno successivo, un'opera, Aida risuonò alfin dentro la sala del Basile. E fu l'eventone tanto atteso. Si affacciò così con un grande balzo temporale una nuova generazione. Marco Betta (classe 1964) direttore artistico (ma lo era già dal 1994): allievo di Eliodoro Sollima, con studi con Gentilucci e Sciarrino, musicista colto dalla pronunciata sensibilità melodica e con un rapporto sempre più intenso con la tradizione popolare, intesa come serbatoio memoriale, uno dei "novissimi" (© Carapezza); e Francesco Giambrone (classe 1957), già assessore alla cultura di Palermo, sovrintendente, voluto da Orlando, iniziano la nuova era. Francesco Giambrone, cardiologo di formazione, per passione musicale sin da giovane faceva parte della squadra dei talenti che Agnello amò coltivare al ritorno a Palermo nel '74 alla guida degli Amici della Musica. Critico musicale del "Giornale di Sicilia", insieme al fratello Fabio, è tra i più fedeli sostenitori di Orlando che nel '95, dopo la prima elezione diretta, lo nomina Assessore alla cultura. Lo sarà sino al 1999. Fu un buon assessore anche perché su indicazione di Orlando rese l'assessorato titolare di una sorta di cartellone artistico comunale parallelo alle attività istituzionali del Massimo, del Biondo, dell'Eaoss e produttore di un grandioso festival internazionale "Sul

Novecento”, ricco di idee, autori e interpreti, diretto da Roberto Andò dal 1996 al 2000. Andò riuscì nell’impresa di mettere insieme Ludovico Corrao (presidente e ideatore delle Orestiadi di Gibellina, delle quali Andò era stato direttore artistico dal ’90 al ’95); Agnello, Pagano e poi Messinis (Eaoss), Guicciardini (teatro Biondo). Erano gli anni in cui il comune investiva in attività culturali in proprio bypassando le istituzioni per far rivivere - così si argomentava - la città sotto lo shock delle stragi mafiose, seguendo l’esempio di Niccolini, assessore della cultura di Roma che riversò nelle piazze i romani traumatizzati dal terrorismo. Orlando s’inventò, lo scrissi in un saggio del ’96, la figura del “sindaco impresario” che altri hanno declinato come sindaco “imprenditore”. La valorizzazione spettacolare del festino di Santa Rosalia, patrona della città, sul versante popolare, è uno dei punti cardine di questa strategia. Va da sé che il passaggio di Giambrone da un assessorato così concepito alla diretta gestione del Massimo sembrò del tutto naturale, anche perché Giambrone era stato nel cda del teatro dal ’94 al ’95. Sovrintendente dal 1999 al 2002 Giambrone e Marco Betta, seguendo un trend collaudato della programmazione del Massimo continuarono a colmare le lacune del repertorio del Novecento (dalla Lulu al Moses), innovando sensibilmente nella scelta dei registi (Vick, Martone, Krief, Herzog, Marini, Montresor, Andò) ma dovettero misurarsi con un handicap, che tale rimane ancora oggi per le aspirazioni internazionali del teatro, ossia l’immobilità del palcoscenico che ne limita di molto le potenzialità produttive, anche se la pancia del teatro in cemento armato ospita un costosissimo macchinario di ferro per il cambio scene messo in funzione una volta sola e che una

voce popolare indica più adatto ad una portaerei. Da qui la mia solitaria polemica sulla “fittizia” o almeno incompleta riapertura del Massimo. Dello stesso parere a livello nazionale era Paolo Isotta. Paradossale per quanto fosse la polemica, che mi fece inscrivere nella lista di proscrizione dei nemici della contentezza, promossa da Ferruccio Barbera general manager della riapertura, resta il fatto che i problemi del palcoscenico immobile, del sistema luci e dell’aereazione e del suo rumore non sono stati ancora oggi risolti. Betta e Giambrone con scelte precise sembravano, nell’impaginazione soprattutto della terza stagione, avviarsi alla costruzione di un nuovo modello che esaltava la funzione “sociale” del teatro d’opera, ma la colonizzazione politica, a loro svantaggio, subentrando sindaco Diego Cammarata (Forza Italia) a Orlando, li bloccò.

La trasformazione degli enti musicali in Fondazione con il sindaco presidente ha nei fatti accentuato la colonizzazione politica la cui pressione e qualità muta con le singole personalità dei sindaci. Il successore di Orlando, Diego Cammarata (2002-2012), all’inizio del primo mandato, dimessosi Giambrone, puntò su figure di prestigio nominando sovrintendente Claudio Desderi (1943-2018), grande baritono e raro esempio di cantante-intellettuale, e direttore artistico Roberto Pagano; in rapida successione divenne sovrintendente Pietro Carriglio (1938): regista, fondatore e direttore artistico del teatro stabile Biondo di Palermo con un passato di regista d’opera e di docente al centro d’avviamento lirico del Massimo; e direttore artistico Piero Bellugi (1924-2012), avanti negli anni, voluto da Carriglio, una delle bacchette italiane internazionalmente

più affermate sin dagli anni Sessanta. A seguito delle dimissioni di Carriglio per solidarietà con Bellugi, dopo un conflitto d'interpretazione con l'Orchestra durante una prova della Nona di Beethoven, Cammarata scelse come sovrintendente Antonio Cognata (classe 1957, agrigentino) già segretario generale del Massimo (con un Orlando sindaco e un altro: Attilio Orlando, ingegnere, sovrintendente) e professore associato di economia all'Università di Palermo, e direttore artistico il regista Lorenzo Mariani (classe 1955, newyorke- se con studi ad Harvard e Firenze), vicino ad Alleanza nazionale. Per anni il teatro, - al di là delle competenze manageriali di Cognata, che si propose come obiettivo primario il pareggio del bilancio attraverso la riduzione dei costi di produzione e senza realizzare un aumento delle entrate; e di quelle teatrali di Mariani che, all'interno di un disegno ondivago seppure impiccato a delle parole-chiave per ogni stagione, puntò, per alcune importanti produzioni, su registi come Vick, Pountney, Gilliam, De Ana, Bieito, Kokkos, Schweigkofler; non ebbe una figura di specifica competenza musicale. Mancava il direttore musicale con grave danno per la tenuta dell'orchestra e furono sostituite due figure centrali: quella del direttore del coro e del direttore dell'allestimento scenico. Ma della gestione Cognata ritenni grave la rinuncia per motivi di bilancio ai finanziamenti europei per il ripristino del palcoscenico finalmente liberati, in ritardo certo, dalle pastoie burocratiche regionali, e nonostante che Cammarata avesse concordato con Carriglio un calendario alternativo per fronteggiare i lavori. La decisione di Cognata rese così irreversibile l'handicap. (Altra linea terrà il San Carlo di Napoli che è riuscito a modernizzare il palcoscenico

nonostante il pericolo dello sbilanciamento.) La gestione Cognata-Mariani, osannata da Carla Moreni, critico del Sole-24 ore, sin dall'inizio fu molto contestata, e non sempre a ragione, dai sindacati insofferenti per un giusto rigore che il sovrintendente intendeva imporre. Il perdurare del conflitto e la rielezione di Orlando a sindaco nel 2012 resero ingovernabile il teatro tant'è che si arrivò al commissariamento. Esaurito il periodo commissariale interpretato con equilibrio e intelligenza dal prefetto Fabio Carapezza Guttuso, Orlando richiamò Giambrone nel 2015, dopo un nuovo biennio speso come assessore alla cultura (2012-2014) e dopo quattro anni (2006-2010) di sovrintendenza della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, con Zubin Mehta, direttore artistico, ma nel frattempo era stato anche Presidente del Conservatorio Bellini di Palermo (2007-2013). Anche questa volta la rinomina apparve naturale, anzi prestigiosa. Giambrone nomina direttore artistico Oscar Pizzo, pianista eccellente, ideatore e direttore artistico della sezione "Contemporanea" per l'auditorium Roma della "Fondazione Musica Per Roma" e Gabriele Ferro direttore musicale ricostruendo così le figure musicali essenziali per un teatro che per anni ne aveva fatto a meno. Il lavoro sull'orchestra di Gabriele Ferro è stato certificato da memorabili interpretazioni di *Macbeth*, *Feuersnot*, *Zauberflöte*, *Nozze di Figaro*, *Norma*, *Jenufa*, *Guillaume Tell*. Ma vorremmo anche ricordare *Trans* di Stockhausen e le interpretazioni di Mahler, Bruckner, Beethoven. Oscar Pizzo ha trovato spazio per la musica contemporanea, proponendo opere capitali, classici della neo avanguardia (Nono, Feldman, Stockhausen, Sciarrino), e in raccordo con il Conservatorio di Palermo giovani mu-

sicisti rinnovando il ricordo delle “Settimane” che erano state rilanciate da Carapezza Guttuso, ma ha anche puntato sul rinnovamento drammaturgico del teatro con la scelta di registi come Damiano Michieletto, Giorgio Barberio Corsetti, Emma Dante, Paul Curran, Robert Carsen, Graham Vick, al quale Cognata e Mariani avevano affidato la regia della tetralogia wagneriana da eseguirsi in una sola stagione, il 2013, in ricorrenza del bicentenario di Wagner. Ma nel 2013 Cognata è fuori e Fabio Carapezza mantiene l’impegno con Vick e mette in scena *Das Rheingold* e *Die Walküre*. La tetralogia verrà completata dopo nel 2015 e nel 2016 da Giambrone e Pizzo. Dopo la tetralogia dei primi anni Settanta per la regia di Herbert Graf e la direzione di Lovro von Matatic, grande fiore all’occhiello del teatro prima della chiusura, la produzione Vick, seppure debole dal punto di vista musicale, rimane un momento tra i più significativi della recente storia del Massimo.

Nel giugno del 2018 Pizzo fu licenziato. Nello stringa comunicato del teatro si invoca un venir meno della fiducia senza un apprezzamento doveroso del gran lavoro fatto in questi anni, e senza un chiarimento se il dissenso vertesse su questioni artistiche o organizzative. Pochi giorni dopo, il teatro ha reso noto che a scadere del mandato alla fine del 2019, il maestro Ferro, ora ottantenne, sarà sostituito, anche se rimarrà direttore onorario a vita, da Omer Meir Wellber un giovane direttore in rapida ascesa (già direttore musicale del Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia, attivo con la London Philharmonic e la Staatskapelle di Dresda) ma con la tendenza grintosa a gonfiare il suono. Questa la sensazione che ho avuto ascoltandolo al Massimo il 26 maggio 2017 dirigere il *Werther* di Massenet, con

la regia di Giorgia Guerra che trasponeva l'opera negli anni Quaranta del Novecento trasformandolo in un melò cinematografico. Wellber dal podio ha inspessito il melò sin dall'ouverture, sacrificando il tratto caratteristico della scrittura di Massenet che si sa, è la sua ultima difesa dall'incombente kitsch. Una problematica interpretazione. Ma la tendenza allo straripamento sonoro è però un tratto rilevato, in altre produzioni in Germania, dai critici tedeschi che ne apprezzano le qualità analitiche.

Al licenziamento di Pizzo non è seguita la nomina di un nuovo direttore artistico. Questi mutamenti indicano forse una svolta in direzione della ridefinizione di una fisionomia di teatro più accentrata nella figura del sovrintendente che negli ultimi tempi ha parlato di un teatro socialmente aperto che si dissemina nel territorio. Una radicalizzazione che rimanda al primo mandato al Massimo ma che rischia di diventare un alibi per cedere alla morsa del repertorio che ossessiona tutti i teatri italiani, e di un pubblico di melomani decisamente restio alle novità e, come direbbe Camilleri, "grevio". La fuga verso un teatro socialmente aperto e stilisticamente meticcio, alla quale si è prontamente associato l'incombente direttore stabile Wellber, fa sottovalutare quanto sia oggi necessario, almeno in Italia, ritrovare e rinsaldare il lessico, il senso, la tecnica, i tempi, la tradizione del teatro d'opera. Bisogna sapere ben padroneggiare una tradizione per rinnovarla. Bisogna sapere individuare quelle opere in cui nasce, si stabilizza ed entra in crisi la forma-opera, controllando lo strapotere delle regie che visivamente e drammaturgicamente cozzano con il testo musicale e il libretto, rifondando il repertorio. Attualizzare drammaturgica-

mente non è sempre una scelta felice se da essa non emerge un senso in più. È questo il difficile compito di un teatro d'opera in Italia come nel resto del mondo: conciliare tradizione e innovazione ed avere più coraggio sul contemporaneo, anche se pesa il verdetto che la forma-opera sia definitivamente tramontata perché a partire dalla Lulu svuotata l'epica borghese è entrata nella fogna sociale. Le opere di Reich, Glass, Haas, e finalmente di Kurtag, (alla Scala è andato in scena *Finale di partita* da Beckett), dicono della elaborazione persistente di linee oltre *Lulu* che vanno esplorate. È curioso che non sia stato tematizzato dal Teatro Massimo il fatto che molti musicisti siciliani come Arrigo, Pennisi, Clementi, e soprattutto Sciarrino abbiano da decenni lavorato ad una reinvenzione della forma-opera. Com'è sconcertante che di Sciarrino, soltanto nel 2017, il Massimo, si sia deciso a mettere in scena *Superflumina* (2011) in occasione dei settanta anni del musicista. C'è un vasto repertorio contemporaneo che manca all'appello nella programmazione palermitana. Ed è da lì che bisogna ripartire oltre il meticcio o la linea fuori orario Menotti-Tutino.

Dopo due decenni di crisi l'Orchestra sinfonica, ritornata al Politeama, intende ritrovare la sua originaria identità. Ricorre nel 2019 il sessantesimo della nascita dell'Orchestra sinfonica siciliana (oggi Fondazione), data ormai per dispersa con messe in suffragio e concerti di solidarietà ancora nel 2013. In effetti negli ultimi venti anni l'orchestra, grazie alla colonizzazione dei partiti, ha visto di tutto. Batteristi (Giuseppe Cataldo) al comando sponsorizzati dalla presidenza dell'Ars, direttori d'orchestra famosi più per il nome che per qualità

(Alberto Veronesi). Sovrintendenti di fede cuffariana che per narcisismo altruista si lasciavano immortalare in manifesti come ballerine in tutù (Ester Bonafede). Ma anche ex direttrici di palestre civili e solidali con famiglia (Valeria Grasso) sponsorizzati dal presidente della regione Crocetta; dirigenti regionali che invocavano, per uscire dalla crisi, il volontariato; ex amministratori di enti bolliti sponsorizzati da Orlando in quanto melomani (Francesco Guttadauro). Ma anche bei nomi d'antan di peso nazionale come Francesco Ernani, sovrintendente, che per ridurre i costi si limitava a licenziare e Aldo Ceccato, direttore artistico, subito svanito nella notte. Con un'orchestra sempre più abulica e indisciplinata, ma con qualche sussulto identitario (protestarono Veronesi; chiesero alla Bonafede, nel frattempo anche assessore di Crocetta, di dimettersi). Con i sindacati sempre più corporativi, l'ingresso di cooperative nell'amministrazione che sbilanciavano l'organico, mentre la Guardia di Finanza iniziava a guardare le carte. Con l'orchestra già nel baratro, nel 2016, il nuovo cda emana un bando per nominare il sovrintendente. Viene scelto Giorgio Pace (su pressione del Pd) direttore operativo ed amministrativo di lunga durata del Teatro Massimo. Ed è la svolta. Frutto della tenacia senza peli del nuovo sovrintendente, della scelta di un direttore stabile eccellente come Simone Bernardini che veniva dai Berliner, e l'approdo di un'altra spalla Lorenzo Rovati giovane e promettente, in alternanza con Massimo Barrale, spalla storica della Foss. Tenace Pace, tenacissimo Bernardini, l'orchestra sferzata si risveglia e siccome le istituzioni hanno memoria ritrova a tratti qualità e la programmazione diventa più coerente e leggibile. L'appuntamento del venerdì con l'orchestra ridiventa

un'abitudine. Poi Bernardini, forse stanco, crea un incidente per farsi licenziare. Nel frattempo Pace, assediato da una massa di aspiranti e dai loro sponsor, in previsione dei sessant'anni, dà l'incarico di direttore artistico, limitatamente alla stagione 2018-2019, a Marcello Panni. Musicista, musicologo, direttore legato alla storia dell'Orchestra dagli anni delle Settimana di Nuova Musica. Così si ritrova il filo identitario spezzato, anche se con qualche ruffiana sbandata fuori cartellone. Ma cresce il pubblico, i finanziamenti e i conti vanno per il terzo anno successivo in pareggio. Quasi un miracolo. Ma ai colonizzatori di professione i miracoli non piacciono e la qualità è qualcosa che sfugge. Facendo leva sulle nuove elezioni e sul nuovo cda, pur scadendo Pace l'anno prossimo, inizia così la danza del rinnovamento. Senza aspettare il bando gli sponsor si fanno avanti, in testa il Presidente dell'Ars, e con essi vecchi fantasmi e nuove candidature, che non sembrano coerenti con lo spirito nuovo né della gestione di Pace né della stagione impaginata con raffinata eleganza da Marcello Panni ma pronti a capitalizzare le sbandate ruffiane. Nella ricerca affannosa del pubblico, la moltiplicazione degli "eventi" difatti snatura la fisionomia di un'orchestra sinfonica che non è un'orchestra jazz (per fortuna a Palermo il jazz si fa ai massimi livelli, in un teatro glorioso come il Santa Cecilia, grazie al lavoro di decenni di Ignazio Garsia), non è un'orchestra per musica da film, è un'orchestra che può attingere ad un repertorio immenso sempre più trascurato. Per la vocazione della Foss si tratta di insistere sul secondo Novecento italiano ed europeo ormai del tutto scomparso. La programmazione di Panni si muove in questa direzione ma la colonizzazione politica incombente, ne

siamo certi, la svuoterà. E francamente non si capisce perché lo spoil system, debba essere fatto solo in memoria di vincoli di appartenenza o di risarcimenti. Al di là dei meriti e soprattutto delle finalità di una orchestra sinfonica dal passato fin troppo (per molti) glorioso.

Merita attenzione la rifondazione degli “Amici della Musica” affidata ora alla musicista Donatella Sollima, figlia d’arte di una famiglia portentosa all’ombra della memoria di Eliodoro Sollima, uno dei musicisti italiani più discreti e più autonomi dalle correnti. Donatella Sollima è stata nominata dopo che sono stati falciati i finanziamenti regionali. Quei tagli hanno messo k.o. la lunga direzione di Dario Oliveri, musicologo che ha cercato con successo una via soft di contaminazione di generi per attrarre nuovo pubblico. Distruggere la più gloriosa associazione musicale siciliana è stato un crimine contro la cultura e il segnale di una colonizzazione politica che cerca di spostare il pendolo dalla musica come cultura alla musica come intrattenimento. Tuttavia contrasta questo swing la forte crescita di musicisti e di gruppi musicali e soprattutto la continua e testarda attività dell’Associazione “Curva Minore” capitanata dal contrabbassista Lelio Giannetto, l’unico che si ostina a pensare la musica in termini eretici e l’unica vera novità dagli anni Sessanta.

A 50 anni da quel primo articolo al cronista corre l’obbligo di rilevare la progressiva riduzione sui quotidiani degli spazi per la critica. Tema che risale indietro nel tempo: se ne lamentava già Fedele d’Amico, ma che ha subito un’accelerazione negli anni Novanta quando sembrò porsi all’ordine del giorno l’inutilità della cri-

tica non solo musicale, sulla spinta di un giornalismo antielitario al ribasso. Lo segnalò Furio Colombo. La musica “classica” o “forte,” come preferisce Quirino Principe, iniziò a perdere la sua centralità in favore di altri generi di musica, ma è soprattutto la musica contemporanea ad essere ignorata in nome del giudizio estetico che essa non comunica con il pubblico.

La riduzione dello spazio non mette in crisi la critica musicale, ma un suo modello “radicale”, sostituito da un altro, non certo nuovo, che privilegia la musica che piace all’opinione pubblica, a quella che in forza dell’audience fa notizia. Il che incrementa l’arroccamento dei teatri sul repertorio che è sempre più smilzo. La crisi della critica è un aspetto della più vasta crisi dell’intellettuale, della perdita della sua funzione di mediatore. Al primo piano della liquidazione concettuale della mediazione corrisponde il pianterreno di una critica che appare sempre meno autorevole per competenza, meno terzo, e piuttosto variabile dipendente di un gioco truccato. Mentre i giornali cercano di neutralizzare il critico, la rete prolifera di luoghi on line dove ognuno si nomina critico. E ciò accade perché si diffonde sempre più l’idea che la musica sia esclusivamente un fatto emotivo, sentimentale. Trionfa l’ascoltatore emotivo “ad occhi chiusi” (©Adorno) e sui giornali la critica viene ultima dopo il “pezzo di colore”. È finito un modello.

(ottobre 1997)

Sipario

Li ho lasciati lì nelle poltrone del Massimo nel giugno del '73 mentre si accingevano a sbarcare dalla nave Ammiraglia e salire nel pittoresco incrociatore ormeggiato nella insenatura prima del ponte della Libertà.

Ogni anno da allora ho raccontato che era questione di mesi e che sarebbero tornati sull'Ammiraglia. Ogni anno lo ripetevo con più rabbia e meno convinzione sino a quando decisi che era meglio ripubblicare sempre lo stesso articolo in cui si lamentava l'assenza e la navigazione ferma. Copiavo Art Buchwald che dal '53 sino al 2005 ripubblicò lo stesso e fortunato articolo "Le Grande Thanksgiving" con l'occhiello "Questo lo avete già letto".

Non potei eguagliare Buchwald perchè improvvisamente per una lieve brezza l'Ammiraglia baciata dal Nuovo Principe uscì dal suo torpore e iniziò nella primavera del suo centenario a veleggiare su piccole distanze.

Fummo rassicurati sulle future grandi rotte. E così sarà: più che le promesse ce lo conferma una curiosa simmetria. Nel febbraio del '74 è Gounod con il suo *Faust* ad inaugurare la stagione al Politeama segnando l'era dell'esilio, nel '97 è Gounod con il suo *Roméo et Juliette* che marcherà l'epoca del Gran Ritorno.

Da Gounodo a Gounod: soltanto oggi quella gran croce che tagliava obliquamente la scena finale del Faust svela la sua profezia.

È fatta: ancora pochi scali e saliremo nell'Ammiraglia. E lì che forse ritroverò gli antichi compagni di viaggio. È lì che si celebreranno i grandi riti: *Aida*, *Rosenkavalier*, *Tannhäuser*. Che sequenza! Al Massimo l'ultima *Aida* risale all'anno del suo centenario (quell'anno Ma-

lipiero ne compiva novanta) con la Zeani protagonista e non è un gran ricordo. Ma nell'aprile del '98 sarà ben diverso: ci sarà Pavarotti. Si dice che sarà un grande evento anche se il Pavarottone purtroppo continua ad essere maltratto dalla critica. Ma da quando i fedeli hanno mai avuto bisogno dei critici?

Il nuovo direttore stabile John Neschling -austro-brasiliano- oltre che con il Gounod iniziale si misurerà con due opere capitali: *Der Rosenkavalier* (al Massimo nella stagione 71-72, che splendida edizione con la Troyanos): regia di Pierluigi Pizzi e *Tannhäuser* con la regia di Herzog che naturalmente incuriosisce.

Al Politeama la *Fledermaus* di Strauss ci champagnisirà a sufficienza per affrontare l'anno che oltre alla *Sylphide* con la Ferri, ci riserva un grande appuntamento con la Freni interprete di *Fedora*. Infine *La Lupa* di Tutino impaginata insieme allo *Schicchi* di Puccini.

Ed è proprio dopo aver salutato Firenze che grideremo Terra, terra e tenderemo le ansiose orecchie: "Se quel guerriero io fossi. Se il mio sogno s'avverasse." Sul suono di quelle fanfare la nostra odissea nella ragnatela sarà davvero conclusa. Un quarto di secolo dopo: nè più né meno.

(10 dicembre 1997)



Claudio Abbado

Si fa porta alle 10,20 e la folla radunatasi sotto il bel sole del Primo maggio (del 2002) sale ordinatamente la scalinata del Massimo sulla lunga guida rossa tra carabinieri in alta uniforme per entrare nella sala del Basile e prendere posto. Alle 10,50 si schierano i Berliner, alle 10,55 il presidente della Mercedes rivolge in tedesco il suo saluto alle autorità che lentamente vanno posizionandosi nel palco reale. Dice il presidente di questo evento, del profilo culturale e sociale di questo concerto europeo in una città europea, del rapporti di Abbado con Palermo e della circostanza che con questo concerto Abbado inizi la tournée di congedo dai suoi Berliner. Applausi. Tutti si sono finalmente accomodati e alle 11,03 entra Claudio Abbado accolto con un applauso fragoroso, elettrico. E via con un Egmont travolgente in cui la pienezza, il corpo del suono dei Berliner è pari alla nitidezza e all'articolazione del fraseggio. Risuona la libertà beethoveniana, quella libertà alla quale Abbado dà una tensione interrogativa più che retoricamente assertiva. Il gesto è quello di sempre, la lucidità nel costruire un grande arco emotivo e sonoro impareggiabile, la forza di trascinare i suoi entusiasmante. Una frenesia della libertà che contagia la sala e che si risolve in un collettivo tuffo al cuore. L'applauso che saluta la fine di Egmont è un applauso che sembra scaricare l'apprensione del pubblico per un maestro che si sa sofferente e che invece stupisce per il suo vigore, per il suo slancio vitale. Abbado rientra con il violinista Gil Shaham. Sembra uscito da un quadro di Chagall per la postura delle gambe leggermente allargate e un sorriso vago e dimentico sulle labbra. Inizia il Concerto per

violino di Brahms. E Shaham ne offre una esecuzione rapinosa vibrante aggressiva e insieme tenera e nostalgica. Nella cadenza mentre Shaham esplora, accartocciandosi ancora di più, questa musica che dice di uno stracciamento dell'anima mai ricomposto, Abbado, la bacchetta nascosta dentro il polsino segue il suo solista e quasi canta con lui. Il disegno generale di Abbado punta sulla centralità della rimemorante depressione cameristica dell'Adagio dove l'oboe e gli strumentini si intrecciano in un ordito timbrico e motivico sospeso e filigranato. È per questa sospesa centralità che il virtuosismo aggressivo del primo tempo e il "vigore rusticano", il modo ungherese, del finale appaiano come scintillante corazza naturale su una confessione da rimuovere. Un'interpretazione tra le supreme. In chiusura del concerto la Sinfonia Dal Nuovo Mondo di Dvorak che ci ha conquistato per la sontuosità e morbidezza del suono degli archi, per la eccezionale bravura dei singoli strumentisti con ancora in evidenza gli strumentini superbi (Oboe, clarinetto, flauti e corno inglese: tutti giovani) insieme agli ottoni. Ma quel che ci ha fatto apprezzare come insuperabile l'interpretazione di Abbado al Massimo è la felicità narrativa pronta a valorizzare tutte le più sottili dinamiche e sfumature timbriche della partitura ed insieme la puntigliosità analitica nel far emergere le trame ad incastro che fanno di questa pagina insieme una trascrizione dell'altro ed una memoria di sé. Ovazione, pioggia di fiori e in bis l'ouverture de I Vespri siciliani. Indimenticabile.

Claudio Abbado è tornato (12 febbraio 2012) con la sua Orchestra Mozart per concertare musiche di Bach: Suite-Ouverture n.2, BWV1067 (solista: Jacques Zoon,

flauto), Concerto per violino n.2, BWV 1042 (solista: Isabelle Faust), la Suite-Ouverture n.2, BWV 1068. E nella seconda parte: Concerto per due violini, BWV 1043 (solisti Isabelle Faust e Gregory Ahss) e il Concerto Brandeburghese n.2, BWV 1047 (solisti: Raphael Christ, violino; Jacques Zoon, flauto; Lucas Macias Navarro, oboe; Reinhold Friedrich, tromba).

Ed è stata una esperienza d'ascolto tra le memorande: sia per la eccelsa qualità del suono della compagine formata da giovani virtuosi insieme a strumentisti affermati che per l'ammaliante chiarezza formale che Abbado sa restituire. Il suo Bach è estremamente rigoroso e insieme espressivo. Circola una dolcezza "italiana" nei tempi larghi, mentre a volte emerge una forte teatralizzazione: penso alla Bourrée I e II della Suite n.2 in un gioco di specchi mozartiano. Quel che sempre affascina nella direzione-concertazione di Abbado è la sua capacità d'ingrandire il dettaglio che lo cattura. Nelle Suite come nel Concerto Brandeburghese Abbado è attratto dalle asprezze timbriche dei fiati, dalle loro sovrapposizioni. L'orecchio viene catturato, come raramente accade in altre esecuzioni, da macchie sfavillanti, barbagli di colore subito smorzati, stretti.

La chiarezza costruttiva fa emergere dettagli nella composizione ritmica spesso appannati mentre alcune dinamiche elevano il grado espressivo della forma. Insomma come accade sempre in Abbado le ragioni della forma si accompagnano al loro intrinseco grado di temperatura espressiva. Durante gli applausi il Maestro allontanandosi continuava a parlottare con i suoi strumentisti sui dettagli dell'esecuzione.

Francesco Agnello

Si è preso alla lettera. Aveva detto che a 79 anni si sarebbe ritirato. E così è stato. Domenica, a Roma, è morto Francesco Agnello, dopo una vita spesa con generosità e tenacia per organizzare la musica come bene pubblico e per ricordare che la musica è centrale nella formazione dell'identità civile e degli affetti.

Violinista dilettante, nei primi anni Sessanta diviene Presidente dell'Orchestra sinfonica siciliana. Apre la sua stagione con una campagna abbonamenti a sole 500 lire riservata a studenti e lavoratori che riempiono l'anfiteatro del Biondo. Allora studente ero tra i promoter. Alla fine della campagna fummo invitati dal Barone a prendere una cioccolata e a ricevere in regalo un disco: "Petrouchka" di Stravinskij. Ancien régime e modernità. Francesco Agnello era questo. Su questo bipolarismo giocò Luigi Rognoni chiamandolo "Zwölf-tonbaron" ovvero barone dodecafonico.

La propensione di Agnello verso il moderno lo porta dapprima a collaborare con Titone e Carapezza alle "Settimane di Nuova Musica", per poi via via diventare lui stesso una sorta di incarnazione sino alla fine, nel dicembre del '68: "Punkte" di Stockhausen è a lui dedicata. Prevedendo burrasca nelle fredde giornate di quel dicembre usava indossare una giaccone blu. Era come un capitano sulla tolda di una nave che assisteva al naufragio delle "Settimane", ma anche al suo primo naufragio palermitano. I sindacati e la dc gli tolsero la presidenza dell'Eaoss. Era troppo moderno. Lo sostituirono con una sindacalista della Cisl il dr. Orazio Zappalà: certo, un bravuomo, ma non c'azzeccava proprio. Si organizzò un comitato pro-barone capitanato

da Guttuso con le firme dell'avanguardia da Bussotti a Stockhausen passando per Boulez. Ma Zappalà rimase e Agnello dovette emigrare. Per un periodo andò a reggere le pubbliche relazioni per l'ente minerario siciliano di Verzotto.

Il primo esilio chiude una fase della vita di Agnello che prima di dedicarsi alla musica era stato un assiduo allievo insieme a Lanza Tomasi e Francesco Orlando del Principe di Lampedusa. Proprietario terriero era stato rapito nel 1955. Il suo sequestro fece scalpore. Rimase 55 giorni in una caverna umida tra Cianciana e Cattolica Eraclea. Era stato un suo campiere. Non fu pagato alcun riscatto e, come sottolineava con orgoglio, fu liberato dai carabinieri. Poi - raccontava - perdonerà ad uno ad uno i suoi rapitori. Il sequestro alla lunga lo segnerà fisicamente.

La biografia di Francesco Agnello, questa prima parte della biografia, ha tutti gli ingredienti dell'antico regime siciliano prolungato (sino alla riforma agraria degli anni Cinquanta). Ingredienti ai quali il Barone si mantenne fedele e che sapeva esibire con charme e con ironia. Così catturava l'interlocutore, come ricorda Theodor W. Adorno da lui invitato nel 1961 e ammaliato da un giro aristocratico che ripeteva l'affezione che la stessa aristocrazia, le stesse famiglie, ottanta anni prima aveva riversato su Wagner. Agnello sapeva d'interpretare una figura sociale al tramonto: certi suoi gesti e gusti; l'affezione per le antiche dimore, per gli oggetti "desueti"; i suoi disegni affollati di architetture normanne o di armature di cavalieri svelavano questo sguardo retrospettivo melanconico che l'opzione per il moderno bilanciava in avanti.

Con gli anni divenne sempre più massiccio ma para-

dossalmente agile. Gli abbiamo sempre invidiato la sua naturalezza nell'inforcare minuscoli motorini che scomparivano sotto la sua mole. In verità il Barone amava moltissimo la buona tavola e soprattutto i dolci ed era un ottimo cuoco-pasticciere fischiettante.

Il primo esilio non durò a lungo. Ritournerà a Palermo chiamato dagli Amici della Musica nel 1973, dopo la morte di Amedeo Gibilaro il gran patron della gloriosa associazione che aveva garantito alla città il meglio del concertismo internazionale.

Agnello come negli anni sessanta, ma ora era più facile, apre a giovani e lavoratori; sdoppia le stagioni: una pomeridiana per un repertorio più tradizionale e uno serale per una musica più avanzata. Chiama alla direzione artistica Nino Titone; lancia l'idea di una rete regionale delle associazioni musicali, e qualche anno dopo di un inventario dei teatri siciliani che avrebbero dovuto fare da supporto logistico a questa rete. A livello nazionale fonda il CIDIM (Comitato nazionale Italiano Musica-Centro Italiano d'iniziativa musicale) nel 1978 e lo presiede dal 1986.

Una grande piattaforma di comunicazione e informazione dell'attività musicale del paese, ma anche di mediazione politica per far crescere il mondo musicale italiano schiacciato dalla lirica.

Diviene così per rapporti personali e istituzionali una figura centrale nella organizzazione musicale italiana. E saltimbecca da una città all'altra senza risparmiarsi. Alla fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta lavora ad una legge musica per la regione: per disciplinarne gli interventi. Una legge importante per la crescita dell'associazionismo musicale siciliano.

In questo cammino Agnello si è spesso scontrato con

quanti lo accusavano di portare avanti soltanto un disegno egemonico. Ho lavorato con Agnello per moltissimi anni per non sapere quanto l'egemonia lo tentasse (non a caso era un cultore di Napoleone), ma il suo obiettivo dichiarato era quello di disciplinare l'intervento pubblico, limitare la colonizzazione della politica, qualificare il livello dell'offerta.

Il Cidim è da questo punto di vista un capolavoro strategico, perché rafforzando la lobby rafforzava la sua egemonia.

Il Barone era un leggendario lobbista. Si piantava alla Camera, al Senato, o all'Ars o nei gabinetti dei ministri, assessori e non demordeva. Senza la sua ostinazione il mondo musicale siciliano e italiano sarebbe oggi molto più debole. Per ripagarlo tardivamente dello scacco del '68, nel '92 il presidente della Regione Giuseppe Campione lo nominò alla presidenza dell'Eaoss. Ricordo la sua meraviglia nel vedere che i mobili che aveva lasciato nel '68 erano ancora lì.

Iniziò un gran lavoro e come per magia l'orchestra ritornò nei circuiti nazionali e sulla Rai. Ma all'assessore Strano l'orchestra non piaceva. Una volta scaduto, Agnello fu mandato a casa. Quello che è avvenuto dopo è sotto gli occhi di tutti. Una autentica sofferenza per Agnello che ha subito, ormai malato, il drastico ridimensionamento del Cidim.

È accaduto ciò che andava dicendo, con pessimismo, da qualche anno, mentre vedeva il crescente disimpegno per la musica dello stato e delle regioni. Non a caso nel suo beffardo autonecrologio consiglia "Non fiori ma un concreto aiuto alla musica".

(30 novembre 2010)

Aida

Sarebbe dovuto risorgere l'11 aprile per il Sabato Santo: calava la tela e s'alzava il sipario. Ma la coincidenza non sarà piaciuta in Altissimo Loco e l'improvvisa malattia di Tenorone insieme ad altre piccole difficoltà l'ha - come dire - evitata. L'appuntamento è per il 22: dieci giorni all'alba, mentre il Grande Stratega Pubblicitario si produce in un "pressing" senza precedenti. Sale la tensione, sale l'attesa e i palermitani familiarizzano con il "merchandising" mentre si arrovellano sull'alternativa "smoking si smoking no". Intanto si allunga la lista degli invitati: le autorità dello Stato, vari e importanti sindaci italiani e soprattutto europei per dare tono internazionale alla serata. Ne siamo felici. Aspettiamo che il rideau si alzi anche perché ci confermerà di essere sopravvissuti all'era dell'Inerzia, della Svogliatezza per entrare in quella delle Cose Realizzate. Il Teatro Massimo ritorna a vivere ed è quanto in questi venticinque abbiamo chiesto. L'Amministrazione comunale ha mantenuto la parola e ne siamo lieti per "essa lei" e per questo ci congratuliamo.

Ma pur nel plauso generale sarà - spero - non irriguardoso sollecitare qualche risposta per il futuro del Massimo superata la boa della sua riapertura.

Avevamo scritto che con ogni probabilità il Teatro si sarebbe riaperto con un palcoscenico immobile e che il cambio delle scene sarebbe avvenuto a mano: i colpi di martello da dietro il sipario avrebbero lusingato la memoria ritrovata di spettatore. Ebbene, in una recente intervista, Ezio Frigerio, scenografo dell'Aida inaugurale, lamenta le non buone condizioni del palcoscenico facendo riferimento a degli errori di progettazione.

Presi dal pressing barberiano e dalla mobilitazione generale per l'eventone non siamo mai riusciti a sapere delle sue effettive condizioni: se per esempio servirà solo ad immagazzinare e non come in altri teatri a favorire il cambio veloce di scena. Se insomma abbiamo un palcoscenico moderno o no? L'Amministrazione del teatro si è curata di consultare degli esperti, oltre agli eccezionali tecnici locali verosimilmente senza grande esperienza scenotecnica? Lo vorremmo sapere, per carità con comodo, insieme ad altri dettagli tecnici, anche perchè è questione che influenzerà non poco la programmazione futura del teatro.

Il fatto che il teatro si riapra è una cosa, sapere quanto della sua funzionalità tecnica è operativa è un'altra, ma di non minore importanza. Siamo al 40%, al 60%, siamo oltre?

Credo che lo si possa dire, anche per spiegare le difficoltà che via via si incontrano.

Posso rilevare - a questo proposito - che v'è una certa resistenza alla colloquialità da parte dell'attuale dirigenza del Massimo? Si può rimediare?

Aperto il teatro entreremo in una nuova fase di transizione che questa volta riguarda la struttura amministrativa e artistica. Come si sa gli enti lirici per legge si trasformano in fondazioni. Il 31 marzo è scaduto l'attuale consiglio di amministrazione che dovrà essere sostituito con uno meno numeroso composto da cinque membri: due di nomina comunale, oltre al Sindaco che presiede la fondazione, uno di nomina regionale e uno ministeriale. A sua volta il consiglio nominerà il Sovrintendente e questi il Direttore artistico ridotto al rango di suo consulente.

È inutile sottolineare che la vita del Massimo futuro

dipenderà da queste scelte che ci si augura professionalmente più definite di quanto non lo siano state nel recente passato.

Il Teatro d'opera è un congegno complicato dall'identità parecchio indebolita e che va ritessuta sulla base di un progetto culturale ben definito. Far funzionare un teatro è ancora più complesso di riaprirlo: spenti i riflettori dell'eventone rimane il lavoro quotidiano della diffusione e del raffinamento di un patrimonio ormai in serio pericolo di scomparsa. Per questo sono necessarie scelte serie e di alto e consolidato profilo professionale. Chi ha aperto il Massimo deve ora provare che ha a cuore la sua tenuta e ad i livelli che la sua storia centenaria - nonostante questa ferita lunga un quarto di secolo - merita.

Venerdì 17, ore 20. A 5 giorni dal debutto, prova d'insieme al Massimo del primo e del quarto atto di Aida. José Cura il giovane tenore che sostituisce il Pavarotti è appena arrivato. La sala è ancora illuminata, in alto sul loggione pendono lampadine volanti che ne illuminano il fresco intonaco. Nel quarto ordine di palchi due elettricisti sostituiscono le lampadine dentro i globi bianchi. In sala un via vai dimusicisti e poi il regista lo scenografo i dirigenti del teatro. Ed eccolo il palcoscenico che ammiro in tutta la sua profondità. Le colonne bianche egizie di Frigerio ne ritmano lo spazio mentre sullo fondo è tutto un geroglifico bianco. La scena si svuota in attesa dell'inizio: assistenti di regia urlano dai microfoni che non bisogna passare per il palcoscenico. Il sipario di ferro a metà ci spezza l'arco scenico. Manca il sipario di velluto. Mancano le luci di ribalta, e le luci non sembrano ancora messe a punto. Ed ecco la fossa

orchestrale, la famosa fossa quella della battaglia per il cui allargamento si trincerò per anni il Massimo. È più larga, supera i palchi di proscenio si spinge in sala ma si arresta a pochi centimetri dalle uscite laterali attualmente chiuse. Sono agibili le altre uscite di sicurezza di sala con le scale che scendono. La fossa orchestrale è delimitata, ma è curiosamente aperta ai lati, dovrebbe essere tutta chiusa per evitare che il suono si disperda o fugga alle ali. 5 minuti all'inizio: il primo violino prima di accordare discute mi pare alcuni problemi di arcata con i colleghi e di intonazione. L'Orchestra s'accorda. Il suono è nitido, presente pervasivo. Si affaccia sul podio il direttore Campori ha i capelli bianchissimi su un volto asciutto e un corpo molto magro e nervoso. La sua silhouette mi ricorda una figura anni trenta. Si toglie la giacca, poi rinuncia e se la rimette. Ha una bacchetta molto piccola in mano. Le luci ormai sono spente, anche quelle in alto del loggione. Campori attacca questo inizio sommesso e liquido di Aida e rimango stupefatto. Quel suono di Aida allaga il teatro sale imperioso e calmo. Sulla scena è buio: entrano Ramfis capo dei sacerdoti, basso e Radames tenore. "Sì, corre voce che l'Etiopie ardisca" dice il sacerdote e il suo timbro scuro è lì compatto presente come non mi ricordavo più. La voce di Radames svetta nella sua prima aria e la sensazione è di averla all'orecchio. Una magia di suono che mi fa ritrovare il teatro della mia prima giovinezza e che mi era stato vietato per un quarto di secolo. Nei forti e negli insiemi con il coro il suono mi sembra più "sfacciato" meno raccolto, meno tondo. Ma non si può dire date le condizioni della prova del palco e della sala. La prova va avanti senza molti intoppi ad eccezione dei complessi e manuali cambi di scena. Nell'intervallo un

violocellista si esercita ripassando una Suite di Bach. Poi le colonne bianche diventano nere per il lutto del quarto atto. A mercoledì.

Verdi compone Aida - su commissione del Kedicivè del Cairo - nel 1870 (la prima è però il 24 dicembre del 1871) per una duplice celebrazione: l'apertura del canale di Suez e l'inaugurazione di un nuovo teatro. È bene che l'ascoltatore ricordi queste circostanze perché esse in qualche modo spiegano come certo gigantismo eroico venga dettato giusto dalla commissione celebrativa così come la forma del Grand'Opera che ben si presta con la sua grandiosità spettacolare e i suoi balletti a siffatte situazioni. Ma l'ascoltatore deve pur ricordare che Verdi ha sessantanni e che Aida apre l'ultima stagione creativa del musicista a ridosso com'è dei due capolavori estremi Otello e Falstaff. Deve cioè aver presente che nell'opera Verdi si arrovela ancor di più sulla ricerca della "parola scenica" e sul complesso rapporto drammaturgico parola-musica. Le lettere che scrive a Ghislanzoni - librettista di Aida - chiariscono come il musicista sappia di trovarsi in un punto di svolta, in parte costretto dalle invenzioni wagneriane, rispetto alle quali Verdi si pone in modo autonomo e in qualche modo parallelo, sì che il ricorso a connotazioni tematiche che scorrono dentro la partitura fanno parlare di un uso wagneriano che Verdi e suoi fans sempre continuarono a negare. Ma al di là di questo presunto wagnerismo, l'ascoltatore di Aida sarà colpito da una sorta di bipolarismo dell'opera che gli apparirà retoricamente eroica, con un'orchestrazione esotica che inclina però ad un sommesso intimismo (basti pensare all'inizio del preludio). Se lungo i quattro atti chi ascolta saprà per-

cepire questi due livelli nella loro difficile e in qualche modo irrisolta interazione drammatica, sarà entrato nel cuore problematico di Aida che nonostante la sua popolarità non è, come ha scritto Massimo Mila, un'opera di tutto riposo. E non lo è perchè molti suoi tesori sono spesso nascosti e sovrastati dai clangori dei trionfi eroici ben più evidenti in letture di superficie.

Detta in chiaro gli ascoltatori di Aida si dividono in due gruppi: il primo gruppo, e che è la maggioranza, identifica e risolve l'opera nel gigantismo eroico ed elegge Radames come suo nume e con esso naturalmente il cantante che lo interpreta. Il secondo gruppo invece dismette l'eroismo e il gigantismo benhuriano e divistico e si rifugia nell'acquatica, intimista, rimmeritante atmosfera del terzo atto in quel duetto superbo tra Aida e il padre. Per questo gruppo ciò che conta in Aida è "l'intima e levigata finezza di sottolineature psicologiche". E il perno dell'opera non è Radames ma le due donne Amneris/Aida insieme ad Amonasro padre di Aida. Il consiglio è di pregiare certo le grandi scene corali: la seconda del primo atto e la famosa marcia, il "bataclan" della marcia dell'Aida (scena II, atto II) ma di aguzzare le orecchie per carpire le finezze del primo incontro Amneris/Aida dopo la bella ma banale aria di Radames; e del finale di scena con quella vetta che è "Numi, pietà" di Aida; e di apprezzare il gran duetto della scena prima del secondo atto ancora tra le due donne. Suggerirei di non perdere una nota del terzo atto che è per il secondo gruppo l'atto migliore perché fortemente intimista ma anche drammatico, e teatralmente efficace: il duetto Aida-Amonasro quell'arco teso che va dal "Radames so che qui attendi" di Amonasro alla sua maledizione. Qui batte il cuore drammaturgico di

Aida, il suo nodo nero che s'inizia da a sciogliersi nel lutto. Nel quarto atto centrale è Amneris - una delle eroine più complesse di Verdi - nel duetto con Radames per la grandiosità e finezza dell'impianto musicale. Orecchio al "Chi ti salva sciagurato".

Dopo la condanna, nella scena successiva e nel buio della tomba, Radames, finalmente allenta il suo nobile tenorismo nel duetto finale con Aida "A noi si schiude il cielo" sulla cui melodia Amneris dall'alto fa cadere le stille brune del suo dolore.

E arrivò il giorno dell'Eventone. Dopo decenni di digiuno la Grande Abbuffata del Massimo inizia alle 20,40 e finisce alle ore 1,20: quasi cinque ore di Aida in sette portate. Stivato in alto in un palco di quarta fila, seduto in pole position (ma il quarto atto lo sbircherò dal fondo) mi guardo attorno per riconoscere il volto della society palermitana. Con stupore la prima sensazione è che il pubblico si sforzi di sottolineare una sorta di continuità con l'altro pubblico che da qui, dal Massimo, era sbarcato un quarto di secolo addietro. Una misura psicologica istintiva per sanare la ferita dell'assenza di un rito sociale di autorappresentazione e segnalata dal recupero forzato dello smoking e delle mises importanti delle "belle signore". La stessa protesta che fuori assedia il teatro avrà concorso probabilmente a rafforzare in molti una identità di classe ormai svanita. Sottolineo questo atteggiamento collettivo perché il desiderio di ricollegarsi al passato è il segno di un voglia di normalità che viene troppo spesso evocata perché non diventi retorica.

Si spengono le luci, si apre il sipario nuovo di zecca e fiammeggiante su un'atmosfera lunare, chiave dell'A-

ida che celebra il ritorno nel nostro teatro. Ritorno definitivo, irreversibile? Il sindaco di Palermo dice di sì e questa volta dobbiamo credergli.

Ha giocato d'azzardo - lo ha svelato candidamente Emilio Arcuri l'anno scorso sostenendo che in aprile avrebbe riportato l'opera al Massimo. Ha mantenuto la parola. È quel che conta.

Oggi, l'apertura dell'anno scorso con Abbado appare come l'Eventone 1 di un'Operazione Ritorno che continuerà a strutturarsi, come un missile a più stadi. E forse ogni stadio prevede un Eventone con mobilitazione generale, corse, affanni, stress e felicità finale.

Intanto a poco a poco i dirigenti del teatro sciogliono il loro proverbiale riserbo sugli stadi del missile massimo, consapevoli che i tempi del loro completamento decreteranno la fine dell'Operazione Ritorno. Ora sembrano cauti e ridicono - ma certo con spirito diverso - ciò che in passato era spesso detto e cioè che i lavori non finiranno mai, che il teatro è un cantiere aperto ecc. Lo hanno detto sia il Sindaco ricordando le grandi fabbriche medievali, sia il suo Vice soffermandosi sulla lunga lista di lavori da fare. Mi sembra una spia di un problema e cioè della quantità di tempo che ancora abbiamo dinnanzi per un Recupero Totale del teatro palermitano.

E qui non si tratta come nel passato di un tempo che abbiamo perso per incuria, calcoli politici o intrallazzi, e altro, che è materia processuale, qui si tratta del tempo imposto da fatti oggettivi.

Parliamo di fatti. La lunga durata degli intervalli per i mutamenti di scena a mano, - allietati però la sera della prima da abbondanti e gratis libagioni e minipanini (8

mila) -, le dichiarazioni preoccupate del regista e dello scenografo di Aida ci dicono che siamo tornati in un teatro che ha un palcoscenico fisso, come lo aveva un quarto di secolo addietro, nonostante che nel frattempo si siano spesi svariati miliardi per una complessa struttura mobile insarcofargata sotto l'impiantito di Aida. Si capisce che il prossimo stadio, il Massimo 3, si concluderà solo dopo il collaudo del palcoscenico e l'accertamento se la sua struttura a ponti mobili è stata realizzata in modo da consentire il cambio di scena. Così è in molti teatri che hanno questa struttura pensata soprattutto per scene costruite. Così è anche per il macchinone del Massimo? Corrono voci insistenti sulla non funzionalità della struttura che per errori di realizzazione consentirebbe soltanto lo stivaggio. Se così fosse la dirigenza sarebbe dinnanzi ad un bivio: rassegnarsi ad avere un palcoscenico antiquato autolimitando la sua produzione, che non potrà essere alla pari con gli altri teatri europei o ricominciare a pensare daccapo al problema con i rischi e i costi che ciò comporterebbe. Quando Ezio Frigerio - da quello splendido professionista che è come ha dimostrato nella serata inaugurale - dice che il palcoscenico ha degli errori di progettazione dice qualcosa di molto serio che va approfondito.

Ma la questione del palcoscenico apre un discorso più generale sugli interventi fatti al Massimo.

Ricordo che l'anno scorso dopo l'Eventone 1, Gae Aulenti chiese, e il sindaco acconsentì, che fosse pubblicato un libro bianco con l'indicazione di questi interventi. Non sarebbe utile ritornare al suggerimento dell'Aulenti per avere un quadro dello stato della Fabbrica Massima?

Alla vigilia dell'Aida il Sovrintendente Orlando ha par-

lato dei lavori per il riscaldamento e la climatizzazione. Siamo in aprile e la stagione finirà in giugno quando mancheranno sei mesi dall'inaugurazione con Don Carlos della stagione 1998-99. Ritengono i dirigenti del Massimo di realizzare gli impianti entro quella data? Dalle dichiarazioni del Sovrintendente non è molto chiaro. C'è il rischio di posticipare ad aprile l'Eventone 3?

Nella tomba nera si schiude il cielo agli amanti, il sipario si chiude su un Amneris inspiegabilmente affacciata ad una colonna quasi in vena di gettarsi giù. Lunghi applausi, chiamate, fiori in testa ai cantanti, il pubblico stanco ma felice incomincia a defluire, ma questa volta non si gira verso il palco reale ad applaudire il suo sindaco. Segno direbbe Orlando che la città è diventata più normale.

Nel foyer le belle ragazze-bordò dell'Omnitel hanno gli occhi arrossati dal sonno. Fuori pioviggina. Ho in tasca tutti i gadget della serata: binocolino, lampadina, libretto di aidacucina, programma di sala. Alcuni fans stringono d'assedio l'uscita degli artisti. Sgommano via le autorità con le loro scorte.

L'Eventone 2 è compiuto.

Alahor in Granata

Durante il suo breve e sfortunato soggiorno palermitano, Gaetano Donizetti, direttore artistico del Teatro Carolino, scrisse Alahor in Granata, andata in scena nel gennaio del 1826 (per sole due settimane), ripresa a Napoli nel giugno, e poi ancora a Palermo nel 1830. L'opera in due atti, su libretto siglato "M.A." (si sup-

pone Andrea Monteleone) non godette se non di un successo di stima e scomparve dal repertorio. È stata ripescata l'anno scorso dal Teatro de la Maestranza di Siviglia e domenica sera è tornata a Palermo, al Teatro Massimo, con le sfarzose scene di Ezio Frigerio, i brillanti ed eleganti costumi di Franca Squarciapino, e la regia di tradizione di Josè Luis Castro. Insomma una gran confezione di lusso.

Ad un primo ascolto è difficile convenire con il giudizio di Pier Angelo Pelucchi, amoroso revisore della partitura, secondo cui Alahor è prova di una maturità già completa sia sul piano musicale sia su quello drammaturgico. Se così fosse allora che cosa è Anna Bolena? Forse è più corretto affermare che è un'opera di potenzialità così come aveva giustamente scritto il critico della prima del 1826. Ma si sa i chierici s'innamorano ed esagerano come ad esempio Paolo Fabbri, direttore della Fondazione Donizetti, quando dice che il libretto ha un'aria classicheggiante, metastasiana e paragona Alahor ad Oreste. Come Oreste difatti Alahor torna per vendicare il padre ucciso e sottrarre la sorella Zobeida dalle braccia del tiranno Hassem, ma del quale Zobeida si è innamorata. Da un lato Alahor interpreta il tema della vendetta, mentre Hassem re di Granata quella della tolleranza.

V'è aria di Clemenza di Tito dice Fabbri ma forzando. Il congegno drammaturgico, nonostante questi due grandi temi: fissazione nella vendetta-pratica della tolleranza, è farraginosamente complicato dall'esistenza di Alamar capo della tribù Zegra, offeso perché Hassem ha rifiutato sua figlia per sposare Zobeida.

Dal punto di vista musicale se è vero che l'introduzione e aria di Alahor è di gran bella tensione lirica, bisogna

aspettare il finale del primo atto soprattutto nel concertato sospeso dello stupore per ascoltare una gran pagina. Ciò non toglie che i due grandi duetti tra Hassem e Alamar siano scritti con finezza, soprattutto il secondo. È lì che l'atto s'impenna.

Del secondo atto, più breve, al centro ancora un duetto anche questo molto teso e che si scioglie nella pace Hassem-Alahor. la vendetta cede alla clemenza e l'opera si conclude con una grande e leziosa aria di Zobeida "Confusa è l'alma".

A dirigere l'orchestra del Massimo il palermitano Andrea Licata che aveva tenuto a battesimo l'opera a Siviglia. Licata ha puntato sulla saldezza ritmica della macchina, sottolineando gli allentamenti lirici e valorizzando quei colori "romantici" che diventeranno il marchio della casa. Eppure la tenuta non è stata sempre uguale, il rapporto con il palcoscenico spesso soverchiante, e la qualità del suono dell'Orchestra molto modesta.

Del cast. La Zobeida di Patrizia Pace, cantante si sa di gran finezza ed eleganza, è stata alla fine buata dal pubblico probabilmente perché la Pace non ha forza drammatica ed esangui sono le sue colorature.

Di grande impatto e padronanza di stile l'interpretazione di Hassem di Gloria Scalchi. Generoso e drammaticamente spesso sopra le righe l'Alahor di Simone Alaimo. Stilisticamente più avveduto l'Alamar di Charles Workman che più di tutti mostrava come l'opera lavora su convenzioni proiettandoli in una drammaticità a loro sconosciute.

Pubblico felice di aver rivissuto una pagina di storia patria.

(20 giugno 1999)

Amici della Musica

V'è un quadro quasi fotografico di Klimt che ci restituisce l'interno del Burgtheater di Vienna affollato da borghesi e aristocratici. Quell'interno ritrae non solo le singole identità degli spettatori, ma l'immagine complessiva della società viennese fin de siècle. Proust dedica pagine di inarrivabile e nostalgico snobismo alla descrizione minuziosa di una platea teatrale sulla quale occheggiavano sirene aristocratiche al tramonto. Adorno in un indimenticabile saggio descrive la sala del teatro d'opera con le sue poltrone a doppi braccioli come metafora della società della libera concorrenza borghese. Sulla scorta di questi esempi illustri l'interno affollato di un teatro ci è sempre apparso come un luogo privilegiato per guardare l'immagine complessiva di una società e scorgerne in anticipo le trasformazioni. Affacciarsi sulla platea degli Amici della Musica, questa gloriosa borghese associazione che oggi festeggia il suo concerto numero tremila e i suoi settantacinque anni, è stato sempre per il cronista musicale più che un gesto fisico un gesto mentale, un esercizio di riflessione. Il mutamento e la scomparsa di un certo modo di intendere la società si offriva allo sguardo in modo immediato. Lo si è spesso scritto, a volte con cattiva ironia, indicando nel tramonto dei cappellini la nascita di un nuovo pubblico. Ma agli Amici si riunivano le ultime vestali della musica fatta in casa, le signorine che si ondeggiavano i cappellini ma che sapevano leggere Chopin. L'ultimo pubblico di alfabetizzati musicali sostituito sempre più da un pubblico di ascoltatori emotivi-culturali: una simbiosi che non sarebbe piaciuta ad Adorno.

Più che la storia dei tremila concerti si dovrebbe scrivere la storia del mutamento identitario del pubblico che li ha frequentati e che per fortuna ancora li frequenta. Ma anche se la storia dei concerti va fatta. Perché è agli Amici della Musica che in questi settantacinque anni si sono esibiti i più grandi interpreti dello star system: tutti i personaggi che contano nella storia dell'interpretazione del Novecento sono passati sotto la sua nobile insegna. E così che Gli Amici ci hanno aiutato a sentirci in Europa, con una discrezione, spesso rétro. A celebrare uno standard così elevato questa sera al Golden ci sarà il Sestetto d'archi dei Berliner Philharmoniker. Complesso tra i più acclamati, costituito dalle prime parti di un'orchestra che a Roma e a Vienna sotto la guida di Claudio Abbado ha risottolineato il suo primato nel nome di Beethoven. Il Sestetto eseguirà musiche che non potrebbero essere più programmatiche per la storia del complesso, della musica occidentale ma anche del gusto dei suoi ascoltatori palermitani. Si inizia con Strauss (Sestetto da "Capriccio"), si prosegue con Schoenberg (Notte trasfigurata) e infine si chiude nel segno di Brahms con il suo Sestetto n.1 op.18. Una scelta davvero sottile e "sentimentale".

Recensendo il concerto inaugurale della 77esima stagione degli Amici della musica di Palermo, ai primi di novembre, informavamo il lettore del disagio dell'Associazione, insieme a quello di molte e importanti associazioni musicali siciliane, minacciate di tagli insensati dall'assessore regionale Antonello Antinoro. Una prima protesta da parte del Coordinamento Istituzioni Musicali Storiche Siciliane (Cimuss) aveva ottenuto da Antinoro la promessa di rivedere metodi, criteri e

modalità di erogazione. Si tratta di mettere dei paletti per sottrarre all'alea del consenso politico e del clientelismo l'attuazione di una buona legge che finanzia le attività musicali in Sicilia e il cui scopo è la diffusione della cultura musicale. Paletti necessari dopo anni dalla dismissione della Commissione Musica, una commissione che vagliava i livelli dell'attività e la professionalità raggiunta dalle Associazioni che intendevano accedere al finanziamento. Ma per il desiderio di risparmiare si ritenne opportuno smantellarla, affidandosi così al lavoro dei funzionari, ma soprattutto all'intuito artistico dell'assessore di turno e dei suoi consiglieri. I criteri si sono difatto allargati, se è vero che oggi sono più di 140 le associazioni che ambiscono al finanziamento e le tre fasce in cui la legge suddivide le associazioni: locale, provinciale, regionale si sono ingrossate, mentre i 2 milioni e trecentomila del capitolo di spesa pur importante, (anche se poca cosa rispetto ai soldi che ingoiano l'Orchestra sinfonica, e i due Massimi) sbriciolandosi, impone economie re-distributive, che danneggiano le strutture più accreditate e continue nel tempo, e non fanno crescere le nuove.

Comunque a fine ottobre Antinoro promette di rivedere i criteri per i finanziamenti che riguardano, si badi il 2008, quando le associazioni hanno fatto la stagione e spesi i soldi facendo assegnamento su un finanziamento tardivo ma coerente con quelli passati.

Il 1° dicembre il Cimuss si incontra con Antinoro e apprende che il suo predecessore Leanza aveva istituito nell'aprile del 2007 un Nucleo di valutazione con funzione consultiva anche per la definizione dei criteri generali in materia di contribuzioni e composto da Filippo Amoroso, Ignazio Buttitta, Fernando Gioviale,

Giuseppe Di Pasquale e Gaetano Pennino. Il Nucleo si è riunito il 20 maggio esaminando in una sola giornata il lavoro dei funzionari ossia 140 pratiche delle associazioni musicali. I componenti presenti del Nucleo, Amoroso, Pennino e Buttitta (Ignazio) osservano nella loro relazione finale che le domande sono in aumento e che appaiono più qualificate sotto il profilo artistico e programmatico e adotta per il giudizio la seguente griglia di valori: modesto, apprezzabile, discreto, buono, ottimo. Limitando il modesto come punto di partenza delle associazioni locali, mentre l'ottimo è il valore necessario per accedere al livello regionale. Il Nucleo-correttamente - esprime l'auspicio che si concentrino i finanziamenti sui soggetti a carattere regionale e provinciale e, considerando che l'assegnazione finanziaria determinata dagli uffici è stata bene accolta in generale dagli operatori musicali, consiglia di attenersi ad esse per l'assegnazione in corso. Ma qui interviene la variante Antinoro.

L'Assessore riscontra che a parità di "valore" viene assegnata una cifra diversa e quindi ritiene opportuno fare un pareggiamento aritmetico. Così tutti i buoni della fascia locale hanno a testa 6389,29 euro, i discreti 4109,09, gli ottimi 8.125. In tutto poco più di 200 mila euro per 40 associazioni. Criterio davvero curioso perché tra le buone vi sono associazioni di più lunga storia e che avevano goduto in passato di finanziamenti più sostanziosi: ad esempio i Candelai che si vedono passare da 18.900 euro a 6389, o un'associazione di Gela che passa da 20 mila a 4 mila, mentre vi sono i miracolati che da 0 passano direttamente a 8.125 come la Prhenia di Messina o la Lomax di Catania. Ma passiamo alle provinciali. Qui le buone hanno tutte 14.800 euro.

Così gli amici della musica di Caltanissetta passano da 35 mila a metà finanziamento, mentre altre associazioni che avevano goduto di un finanziamento di 20 mila se lo vedono ridotto del 30%, alcune invece lo vedono raddoppiato per esempio la Floridia di Modica.

Alle provinciali discrete l'Antinoro dà 6.400 euro. Ma la curiosità sta nella ripartizione del finanziamento per le ottime. Qui le cifre diventano ballerine e oscillano da 25-39-41mila. La miracolata è la Mazzoleni che raddoppia il finanziamento da 12 a 25 mila, così come l'associazione per le musiche contemporanee The Brass Group che da 20 va a 38 mila o Antonio il Verso che da 12 sale a 35 mila (almeno una buona notizia). A perdere sono gli amici della musica di Siracusa che da 66 scendono a 38, o il Catania Jazz che da 75 va a 40. Mentre l'Associazione culturale Darshan sale da 21 a 38, l'associazione etnea per la musica jazz invece cade da 70 a 39. Ma la mazzata è per l'associazione musicale etnea che da 120 va a 39. Si rimane meravigliati per l'incongruenza del metodo: non ha detto Antinoro che vuol far corrispondere a parità di valore parità di finanziamento? Ma arrivati all'ottimo Antinoro scopre l'aridità dell'aritmetica e infligge tagli e dà premi rischiando di cambiare la fisionomia musicale di Catania, e non solo. Le provinciali sono 44 per un costo complessivo che supera il milione di euro. E arriviamo ora alla vetta, all'ottimo regionale: se lo contendono in sei. Qui Antinoro dà i numeri da 80 a 150 a 200 a 283 mila. Perdono la Laudamo (da 250 a 205) e la Filarmonica (da 209 a 200) di Messina; ma la mazzata è per gli Amici della musica di Palermo che passa da 475 a 283 mila con una perdita record di 192 mila euro. Ci guadagna l'Agri-cantus che passa da 45 a 80, il Brass Group che va da

135 a 150, ma soprattutto il Luglio musicale che da 28 mila passa a 80 mila.

Sono scelte che meriterebbero un qualche spiegazione, perché appaiono in larga misura insensate. Colpire poi in questo modo “esemplare” gli Amici della musica di Palermo, la più gloriosa associazione siciliana è un insulto alla storia musicale di questa città e a quanti negli anni hanno speso ingegno tempo e fatica per farla apparire di tanto in tanto europea.

(21 dicembre 2008)

L'Angelo e il Golem

Trasformazione è parola alchemica per eccellenza. La sua ricerca è il rovello dell'attività dell'alchimista-inventore-intellettuale. È lui che cerca la trasformazione in una catena che va dal minerale allo spirituale, dall'inanimato all'animato. Continui passaggi di stati, ma soprattutto passaggi di identità, in una catena dell'essere che si vuole continua e che invece si spezza o si brucia. Trasformazione è una parola che segna gli albori della modernità: ne fissa il carattere sulfureo ed eroico sconfitto com'è dalla catastrofe del ritorno dell'inerte e dalle foglie secche scure e eguali nella notte. Il trasformatore viene illuminato dalla luce abbagliante di ciò che muta. Quel bagliore si deposita nei suoi occhi febbrili sino ad accecarlo. Ma quel bagliore non sembra aver durata: i suoi occhi ciechi vedono solo l'inerzia della cosa, senza spirito, l'argilla del Golem.

Francesco La Licata e Fabrizio Lupo con *L'Angelo e il Golem*. Variazioni scenico-musicali per voci, attori, ensemble strumentale e proiezioni attorno alla leggenda

del Golem, come recita il lungo sottotitolo, arrischiano un'impresa che da anni assilla la febbrile immaginazione di Lupo. Raccontare a partire dal Golem, questa perenne tensione del minerale che diviene spirituale, facendo trasformare l'uno nell'altro, in una foresta inestricabile di simboli il materiale narrativo che nei secoli ha trattenuto l'idea della trasformazione. Lupo parla, con passione fervorosa e divagante, di una storia che continuamente gli sfugge, cresce, si dilata, per ritornare diversa, accresciuta, "altra". Un assedio mobile e mutante di figure, suoni, parole cui soggiacciono, pur essendone attori, l'inventore, il puparo, la madre-bambina, l'angelo, il suonatore di flauto. E la storia, il suo racconto narra dell'opposizione tra il Golem creatura imperfetta, come appare al suo inventore e l'altro da sé l'Angelo," energia e potenza cosmica verso la quale l'uomo è teso, faticosamente in ascesa, nell'opera della sua redenzione."

L'Angelo e il Golem, che in prima assoluta andrà in scena stasera (3 novembre 2000) nello Spazio TreNavate dei cantieri culturali per il Novecentofestival, si articola in Sette quadri musicali (La taverna, Notte, Aria della Madre bambina, il racconto, Paura, Ripresa, L'Angelo infelice) e Sette interludi filmici. "I quadri musicali - dice La Licata - sono i momento della sospensione drammaturgica e sono stati concepiti secondo una rielaborazione di alcune forme della tradizione musicale. Gli interludi filmici, ai quali viene affidato lo scorrimento della narrazione, assumono musicalmente il compito di svelare le stesse forme elaborate, la loro forma originaria." Sia Lupo che La Licata nelle loro dichiarazioni di poetica sembrano insistere sulla permanenza nel mutamento, e sul come la tradizione pre-

servata sia nello stesso tempo nuova e mutata.

Un progetto intellettuale ambizioso che assume il segno del Novecento, che ha sempre scommesso sulla continuità della tradizione nel suo mutamento. Questa sera la verifica di come il racconto si trasforma in drammaturgia, musica, spettacolo.

Francesco la Licata dirige lo Zephir Ensemble (un insieme di 15 strumenti). Regia e scene sono di Fabrizio Lupo. Personaggi e interpreti: L'Alchimista (Giuseppe Caltagirone, tenore), La Madre-bambina (Marie-Luce Erard, mezzosoprano), il puparo (Maurizio maiorana, voce recitante), L'angelo (Angelo Manzotti, soprano), Il suonatore di flauto (Antonio Politano, flauto dolce contrabbasso), L'inventore (Giuseppe La Licata), Agata (Carolina Lang), L'Essere del fuoco (Sergio Lo Verde).

L'Angelo e il Golem di Lupo e La Licata, andato in scena venerdì sera, si narra al centro tra due tribune. La scena è chiusa da due siparietti-schermi sui quali gli spettatori guardano gli interludi filmici che narrano ellitticamente la storia del Golem ambientandola tra chiese, straduzze, cortili scalcinati di Palermo, ma rilevandone, pur nell'abbagliata sgranatura, una sottile parentela con le stradine scure dei film espressionisti. Lupo per istinto coniuga l'espressionismo paranoide con il didascalismo straniante di alcune formidabili inquadrature (quel mento di donna o ragazzo ripreso dal basso) à la Pudovkin.

E questa cultura cinéphile rafforza, con stupore di chi le guarda, la mediterraneità o la mediorientale di Palermo. Sarà per il volto rabbinico di Giuseppe La Licata, l'inventore protagonista e per i suoi occhi espressivisticamente cerchiati, certo è che Palermo, sulle cui

mura sbrecciate indugia l'occhio innamorato di Lupo, sembra una Praga "alluciata". Gli interludi filmici, affollati da bambini che giocano a ralenti; da venditori ambulanti, violinisti e vecchie madri - tra Chagall e i Boiardi di Eisenstein -, raccontano con immagini surdeterminate l'invenzione e la fine di Golem che corre massiccio, squadrato, tra i vicoli della città e incontra una piccola e tenerissima bambina.

È lei ad aprirgli gli sportelli del petto e a sottrargli la cifra magica della sua vita artificiale. Rovina Golem, muore e si dissolve sotto la pioggia che spegne l'incendio come in un pulp di Tarantino. Agli interludi fa da "commentaire" la musica di Francesco La Licata.

Una musica che riflette sulle forme in un alessandrino curiosamente complice delle immagini di Lupo. Da Malipiero (soprattutto nella vocalità della madre: la bravissima Mari-Luce Erard) a Stravinsky, a Haendel (nella struggente aria finale dell'Angelo affidata al soprano Angelo Manzotti), ma al centro dell'opera La Licata pone il "cunto", la narrazione del Puparo, destrutturandolo in unità minime reiterative e meccaniche. Mentre sorprendente appare il protagonismo di uno strumento curioso come il flauto dritto contrabbasso magistralmente suonato da Antonio Politano. È a questa stramba coniugazione di passato e futuro tecnologico che La Licata affida il flatus creativo.

Nell'insieme L'Angelo e il Golem appare un lavoro complesso realizzato dai due autori con molta passione e sensibilità. Tuttavia non tutte le intenzioni si disvelano: la tessitura e la stessa dinamica del testo è abbastanza criptica e v'è come un nodo irrisolto nel passaggio drammaturgico.

Ma si rimane affascinati da un'opera che si configura

come una grande cantata neo-barocca in cui prevale la staticità del commento e la sua nostalgia-speranza per il bagliore appena intravisto dell'Angelo della Trasformazione.

Impeccabile lo Zephir Ensemble guidato con gran sicurezza da la Licata. Bravissimi gli interpreti attori e cantanti che è davvero lungo elencare. Tutti, insieme agli autori, alla fine festeggiatissimi.

(2 novembre 2000)

Applauso

Adorno ha ordinato alcuni frammenti sotto il suggestivo titolo Sulla storia naturale del Teatro. Sei piccoli pezzi: Applauso, Loggione, Platea, Palco, Foyer, Cupola, come pezzo di chiusura.

Sei immagini dialettiche, sei fotogrammi che non creano storia ma, come dice Adorno, si rifanno al modello degli anni Trenta dell'Ottocento in cui raffigurazioni venivano indicate come fisiologie. Adorno cita *La Physiologie du Mariage* di Balzac.

Scritte con impennate surrealiste queste fisiologie, soprattutto l'ultima, ci definisce l'opera come forma e come spazio sociale e ci fa intendere le ragioni della sua crisi. La sequenza si apre con Applauso che, scrive Adorno, è l'ultima forma di comunicazione tra musica ed ascoltatore: "La musica scorre indipendente sulla sua testa l'incontro con essa si ha con la cieca esplosione dell'applauso.

Così forse una volta battevano le mani uomini e donne nostri progenitori quando i sacerdoti sgozzavano le vittime sacrificali".

Girolamo Arrigo

È morto il 18 dicembre 2018 Girolamo Arrigo, palermitano, musicista, dopo la defenestrazione del Massimo del quale era stato per venti anni direttore artistico ha vissuto in silenzio appartato. In un'intervista che mi rilasciò nel 1986 confessò: "Io non ho cambiato Palermo, ma Palermo non ha cambiato me." Dunque sta a casa dal 1995, da quando, dopo venti anni, lasciò la direzione artistica del Massimo. Aveva passato quegli anni nel teatro chiuso in attesa che si riaprisse e a due anni dal traguardo fu mandato a casa. Di scena c'era il rinnovamento. Era approdato al Massimo nel '75 da Parigi dove si era trasferito poco più che ventenne. A Palermo aveva alternato gli studi al conservatorio ad esperienze jazz: suonava la chitarra al Winter Garden. In estate dal '47 al '51 si trasferiva con la chitarra al "Village Magique" di Cefalù. Il Village inventato - così racconta Arrigo- da un gruppo parigino di ebrei russi che avevano in mano tutta l'organizzazione dello spettacolo a Parigi. Non si sa come avevano messo le mani sul resto della salmeria dell'esercito americano a Parigi e s'erano inventati, strutturandoli con quel materiale, i villaggi turistici nel mediterraneo. Uno di essi fu Cefalù. A sovrintendere a Parigi la grande macchina dello spettacolo vi è Pierre Petit, grande pianista e didatta che diverrà presidente dell'Ecole normale de Musique di Parigi: il prestigioso conservatorio privato fondato nel 1919 da Cortot. Petit sarà il guru di Arrigo. Dopo tre estati a Cefalù, la quarta decisiva fu in Grecia. E dalla Grecia, senza passare per Palermo, Arrigo arriva a Parigi e lì rimane. Con l'aiuto certo di Petit ma basandosi sulle sue forze e la sua inventiva. Dap-

prima cercò di continuare a suonare, suonò anche con Gillespie, ma poi decise che se voleva fare il musicista doveva dedicarsi alla musica. Arrigo ha una discreta rete di relazioni, ma è ugualmente dura. Sa che a Parigi insegna Max Deutsch, allievo di Schoenberg e vuole diventare suo allievo. Arrigo ricorda con ammirazione la partecipazione di Deutsch alla guerra di Spagna e il fatto che, dopo la sconfitta repubblicana per fuggire ai nazisti, riparò a Parigi. Tra il '40 e il '45 servì presso la Legione straniera. Questo era Deutsch. Ebbene tramite un amico americano Eugene Kurtz, allievo di Deutsch, Arrigo viene ricevuto dal maestro.

Il racconto del primo incontro è un capolavoro di suspense. Si presenta con Kurtz alle nove in punto. Deutsch lo squadra e dopo brevi convenevoli, gli squaderna sul pianoforte I Maestri Cantori e gli chiede di suonare. Il giovane palermitano non è un gran pianista ma sa che una cosa è essenziale: rispettare il ritmo, il tempo, anche se le note sono sbagliate e così fu. Deutsch non fa una grinza. Gli chiede se ha delle composizioni sue. E Arrigo gli sottopone un pezzo per pianoforte. Deutsch lo esegue in un modo che - Arrigo dice - non avrebbe mai immaginato che potesse suonare. Il pezzo convince il Maestro che gli dice che se è vero che non prendeva allievi, eccezion fatta per il presente Kurtz, tuttavia lo ammette. E gli espone con puntiglio il programma. Ogni mattina doveva presentarsi alle ore 9 in punto. Lui Deutsch avrebbe eseguito delle pagine al pianoforte e ne avrebbero discusso; col tempo Arrigo gli avrebbe mostrato delle sue composizioni. Questo tutti i giorni lunedì, martedì, mercoledì, giovedì, venerdì, scandì Deutsch: alle ore 9 in punto per quattro- cinque ore. Deutsch al pianoforte e Arrigo in piedi. Disse

Deutsch: “io non prendo allievi ma cerco di formare musicisti se intuisco che abbiano qualità. Il giorno in cui mi convincessi che per lei non c’è possibilità la salutarei ringraziandola.”

Arrigo per quattro anni dal lunedì al venerdì andò da Deutsch. Alle 9 meno due minuti, la porta dell’appartamento era socchiusa. Deutsch non pretese mai un compenso.

A Parigi dopo qualche anno vinse un importantissimo primo premio: presidente della commissione era Pierre Boulez che già era un’autorità indiscussa nonostante la giovane età. Arrigo ricorda un Boulez caustico, molto aggressivo nei confronti degli altri musicisti che era solito, con un insulto travestito da bon mot, investire in pubblico, scatenando una bagarre. Da Parigi Arrigo si trasferisce al Tanglewood Music Festival dove è assistente di Bernstein, e poi facendo sempre perno su Parigi, va a Berlino dove conoscerà Evangelisti. Rimane a Parigi andando in giro per il mondo: dall’America a Israele. Vi si è recato moltissime volte, ha anche pubblicato un bellissimo libro fotografico e non nasconde l’ascendenza ebraica. La madre era una valentissima pianista che - dice con soddisfazione- oscillava nelle sue preferenze esecutive tra Offenbach e Debussy. Arrigo si forma a Parigi con una delle ultime costole viennesi, anche se la sua musica tradisce un forte legame con la tradizione italiana soprattutto vocale. Boulez gli disse che la sua musica era “verdiesque”. E questo “verdiesque” fa capire come Boulez fosse molto abile nel celare una critica forte dietro un’arguzia. A Parigi, Arrigo coglie il suo primo successo con un’opera *Orden* che ha come argomento la guerra di Spagna e come tema una sorta di inganno ideologico. Anche

Addio Garibaldi, secondo successo parigino - tra gli spettatori ad applaudire c'era Leonardo Sciascia che ne scrisse favorevolmente - si incentra su un altro inganno ideologico. L'opera sarà ripresa alla Scala nel 1982.

Da direttore artistico a Palermo, tranne un solo pezzo, Arrigo non ha mai programmato le sue opere, nemmeno quando a Ginevra la sua terza opera *Il ritorno di Casanova* ebbe un grande successo. Era il 1985. L'anno successivo venne ripresa con eguale successo a Parigi. Dopo il *Casanova*, Arrigo si dedicò alla composizione de *Il Bell'Antonio* su libretto di Tullio Kezich. Un altro inganno fisico e psicologico, il famoso gallismo sans objet. Anche questa opera si sarebbe dovuta presentare a Parigi. Sfumò l'occasione e la partitura come la riduzione per canto e pianoforte sono in bella mostra nel suo archivio. In attesa.

Ma in questi anni oltre ad avere scritto *Il Bell'Antonio* ed un romanzo-saga di una famiglia siculo-americana di seicento pagine, di cui si è stampato alcuni esemplari che tiene gelosamente conservati; si è dedicato ad una impresa che è diventata negli anni monumentale.

Mi racconta che un gruppo di scienziati, d'origine ebraica ma residenti in Francia, "amici" della musica erano soliti riunirsi in un grande hangar alla periferia di Parigi, per discutere di scienza ma anche per ascoltare musica. Lo invitarono per chiedergli di scrivere delle musiche per pianoforte. Il loro intento non era solo di eseguirle a Parigi, ma di creare un grande circuito internazionale formato da tanti piccoli comitati d'ascolto di persone che ancora ritenevano che ascoltare la musica fosse un'esperienza esistenziale ed educativa.

Si mise al lavoro ma il progetto si arenò per la morte del mecenate-finanziatore. Infervoratosi del progetto

continuò a scrivere. Lo ha fatto per 16 anni sino a comporre 190 pezzi per 25 ore complessive di musica. Sono rimasto sbalordito ma anche molto ammirato da questo quieto titanismo. Arrigo mi mostra cinque grandi raccoglitori dove ha messo le sue composizioni tutte stampate ciascuna con una copertina illustrata. Oscillano da 4 a 15 minuti. Sono tutte in un tempo e recuperano - mi pare - il valore diaristico che la musica per il pianoforte ha incominciato ad avere da Schubert in poi. Un diario che è insieme pubblico e privato. Arrigo ha anche registrato credo 16 CD, eseguendo i pezzi lui stesso. All'ascolto di alcune di questi pezzi emerge immediata la distanza siderale dall'ossessivo minimalismo di Glass o il vaniloquio di Allevi. La pagina pianistica di Arrigo, pur nella sua estrema chiarezza, è invece densa di storia: la sua è una musica che contiene il canone con una ricerca espressiva che è legata al rigore della forma. Arrigo mi dice come Pierre Petit eseguendo i pezzi che via via gli recava ne fosse entusiasta. Centonovanta pezzi, venticinque ore di musica. Ci sarà mai data occasione di ascoltarli?

Vladimir Ashkenazy

Non li chiamavano ancora eventi ma soltanto concerti negli anni in cui Rubinstein veniva ogni anno, ci regalava il suo Chopin, esibiva la sua deliziosa nuca, si sprofondava nella bassa e rossa poltrona e attorniato da belle signore raccontava deliziosi aneddoti. Erano gli anni in cui l'uso degli aggettivi era parco, e lapalissianamente un concerto era un concerto. E concerto considerammo l'evento al qual ci capitò di assistere il 10 aprile 1971, alle cinque e un quarto del pomeriggio, al

teatro Biondo, trentuno anni fa. Gli Amici della Musica erano allora la roccaforte delle amiche della musica: vestali del gusto di tradizione e della moda dei cappellini. Ebbene quel pomeriggio di aprile, al Biondo, apparve in prima palermitana Valdimir Ashkenazy, classe 1937. Fuggito dall'Urss dopo aver vinto il premio Čaikovskij e dopo il successo alla Albert Hall nel '63, si era rifugiato dapprima in Islanda e poi in Svizzera. Da lì aveva iniziato una carriera di cui si dicevano mirabilia e, badate, negli anni in cui per fermarsi all'Urss, imperava ad esempio Sviatoslav Richter.

Quel pomeriggio propose un programma da far tremare i polsi: iniziava con la Sonata op. 111 di Beethoven, proseguiva con l'op. 81 ancora di Beethoven, e chiudeva con gli Studi op. 25 di Chopin.

Ne rimanemmo stravolti e non tanto per lo Chopin per il quale era già così accreditato: ci impressionarono soprattutto gli studi n. 10 e 11; quanto per la forza e l'intelligenza con la quale aveva interpretato la 111: Il pubblico naturalmente preferì Chopin e invocò bis. Ricordo che all'entusiasmo - così ne scrissi allora - "questo piccolo giovane omino in blu dalla giacca troppo corta ha risposto con profondi inchini. Poi si è seduto al pianoforte, si è stropicciato infantilmente l'occhio sinistro e giù un altro gioiello e un mare di applausi." Non era in frac, ma solo in abito blu con una giacca troppo corta. Questa immagine me la sono portata dietro per tutti questi anni.

Dei suoi rari ritorni a Palermo, ricordo un concerto ma in veste di direttore. Siamo negli anni Ottanta inoltrati e al Politeama diresse se non erro la Royal Philharmonic di Londra in una sinfonia di Mahler. Non mi piacque, sembrava Čaikovskij.

Ashkenazy, amico di Baremboim e di Previn, inizia la sua carriera di direttore d'orchestra come direttore ospite della "Philharmonia Orchestra" di Londra nel 1981, poi nell'86 è nominato direttore musicale della "Royal Philharmonic", posto lasciato vacante da André Previn. E come Baremboim, come Mehta, Ashkenazy ha per modello Furtwaengler. La sua scelta di salire sul podio poi appare del tutto naturale: non ha più volte affermato che il suo approccio al pianoforte è pensato in termini di colore orchestrale?

Di questa sua dichiarazione ce ne ricordammo ascoltando una sua folgorante interpretazione dei *Quadri di una esposizione* al Golden, per gli Amici della Musica, il 20 febbraio del 1992. Nella prima parte Chopin e poi questi *Quadri* davvero indimenticabili con un pubblico, ormai senza cappellini, che invocava bis a tutto spiano. Dopo dieci anni l'atteso ritorno.

Sabato sera al Massimo (23 marzo 2002), Ashkenazy salirà sul podio dell'Orchestra del Teatro Massimo con un programma che lo vede anche solista nel Concerto K.466 in re minore di Mozart. incastonato tra l'ouverture della *Zauberflöte* e la Quinta di Sibelius. Ci si poteva aspettare di meglio. Ma sarà un evento.

(21 marzo 2002)

L'asino magico di Tessaglia

Al conservatorio due anteprime assolute: "L'asino magico di Tessaglia", libretto e musica di Marcello Panni e "In mappa compescere risum", testo di Isabella Ducrot messo in musica da un gruppo di giovani compositori: Caio De Azevedo, Hao Wu, Ivan Gosten, Mak-

sim Liakh; tutti allievi di Moritz Eggert. il lavoro della Ducrot è una riflessione ironica sottile su un vissuto dell'autrice stessa in un suo viaggio in Buthan in occasione di una visita a un antico monastero che Fabrizio Lupo, regista, arricchisce con un video di fotografie di Nicolas Vreeland. Interpreti: Eleonora Claps (soprano), Maurizio Maiorana (tenore) Simone Spera (baritono) e un quartetto d'archi e percussioni diretto da Fabio Correnti. Ciò che a un primo ascolto attira è la sottile trama sonora che intesse il quartetto in un tempo sospeso con gocce di orientalismo che però non si coniuga appieno con lo statuto indeciso del canto.

L'opera di Panni, tratta dal racconto di Luciano Samosatà nella traduzione di Luigi Settembrini, dice l'autore, si rifà al "Retablo de maestro Pedro" di de Falla e all'"Histoire du soldat". Aggiungerei che nell'ironia del gesti musicali elencati da Panni ricompare il suo mai sopito dadaismo e la sua vicinanza ai primi anni del Gruppo dei Sei. La storia divertente dell'uomo che diventa asino e ridiventando uomo viene rifiutato dalla donna che l'avrebbe voluto come asino, almeno limitatamente al suo fallo, viene interpretato da Fabrizio Lupo (sua drammatizzazione, regia e scene) con verve come una sorta di cartone animato "live" ricorrendo alle maschere di Lipari scoperte da Bernabò Brea, alle figure danzanti della pittura vascolare greca.

Un modo per omaggiare la commedia di Menandro sino alla commedia dell'arte. La recitazione di Maurizio Maiorana e Nicola Franco difatti ad essa rinviava. L'animazione delle maschere e delle marionette era di Alessia D'Amico e Emilia Gagliardotto. Mixer di luci e video: Innocenzo Maria Mancuso. Ottimo l'Ensemble di musica contemporanea del Conservatorio di Paler-

mo diretto con intelligenza e ironia da Fabio Correnti. I due spettacoli andranno in scena Roma al Teatro Palladium il 15 novembre nell'ambito del festival di Nuova Consonanza.

(8 novembre 2019)

Attila

“Attila”, andato in scena con successo venerdì al Massimo - direttore Daniel Oren, regista Daniele Abbado - s'iscrive, dopo la “Giovanna d'Arco” alla Scala, in una linea “nazionale” di recupero del Verdi giovane. In coproduzione con Bologna, l'opera ha lì esordito ed è stata accolta con giubilo inneggiando al capolavoro ritrovato. Eppure la rinascita di “Attila” affonda nei primi anni Settanta per iniziativa proprio del Massimo che invitato a Edimburgo, a quel festival portò tre recuperi esemplari “Elisabetta, regina d'Inghilterra” di Rossini, “La Straniera” di Bellini e “Attila” diretta da Giuseppe Patanè. Nel 1975 Patanè la ridiresse al Politeama per poi portarla alla Scala. Di quelle interpretazioni abbiamo un ricordo vivissimo per l'aspra varietà di colori, respiro, dinamiche, sonorità, complici cantanti come Raimondi e Bruson. La grande novità drammaturgica di “Attila” sta in un'inversione. Attila il barbaro è letto da Verdi come un eroe nobile, un uomo che sente il mistero dell'altro (religione, cultura, amore); Ezio, il generale romano onorato da Attila è invece un eroe “traditor e spergiuoro” pronto a barattare Roma. “Avrai tu l'universo,/L'Italia resti a me” dice ad Attila che gli dà una lezione etica: “Dove l'eroe più valido/è traditore, spergiuoro,/ivi perduto è il popolo” È il duetto che infiamma

la scena V. Come Attila anche Odabella è bipolare. Il dramma politico (vendicare il padre) che lotta con il dramma esistenziale (il non confessato innamoramento per Attila). Questo bipolarismo dei due protagonisti è il segreto motorino musicale dell'opera che si estende in arie sentimentali e in cabalette eroiche. Ma è anche la spia del passaggio in Verdi dal dramma corale (l'inizio dell'opera) politico al dramma individuale. Per questo il finale di "Attila" appare in qualche modo debole. Il dispositivo scenico di Gianni Carluccio è massiccio, grigio, kieferiano, claustrofobico, disseminato di corpi. Emana l'orrore della guerra: "Di membra e teste tronche/godremo al nuovo giorno" cantano i guerrieri. La regia di Daniele Abbado ha lavorato sui processi di trasformazione dei personaggi, sulle sfumature e insieme sulle loro improvvisate fissazioni. Un lavoro intelligente che cancella qualunque falsa retorica. Erwin Schrott ha tutte le qualità dei grandi interpreti che sanno stupire e incantare. Il suo Attila è impressionante soprattutto nel sogno e nel finale atto primo. Regge il confronto Simone Piazzola dal duetto del prologo alla difficile "Degli immortali vertici" (I scena, II atto). Fabio Sartori interpreta l'unico personaggio Foresto che non è spaccato ma coerente e innamorato di coerenza. Verdi scrive per lui delle pagine di straordinaria limpidezza che Sartori ha saputo accendere di mestizia, nostalgia e rabbia (vedi il duetto con Odabella nella cabaletta finale scena I, atto I). Nell'opera Odabella è il personaggio chiave e forse musicalmente il più intrigante. Purtroppo in tono minore la prova di Svetla Vasileva di cui ricordiamo in passato notevoli prestazioni. La sua voce venerdì appariva affaticata e rigida anche se teatralmente è ancora ben duttile nei passaggi tra ira, e nostalgia. Daniel Oren

ha concertato nel suo stile pieno di scoppi e furori ma anche di dolcezze tenendo saldo il rapporto con il palcoscenico soprattutto nel bellissimo concertato del secondo atto. Pubblico generoso di applausi.

(22 febbraio 2016)

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Sulla coda delle celebrazioni per l'anno weilliano, il Teatro Massimo di Palermo e il Teatro Vittorio Emanuele di Messina fanno registrare un improvviso fervore. Palermo ha messo in scena, in prima italiana, la scorsa settimana (si replica sino a domenica) il primo successo a Broadway di Kurt Weill *Lady in the Dark*; stasera (28 aprile 2001) a Messina debutta *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* titolo che segnò il culmine e insieme la fine della collaborazione di Weill con Bertolt Brecht. L'edizione messinese nella traduzione ritimica di Fedele d'Amico, per la regia di Daniele Abbado e la direzione di Andrea Pestalozza, cade a pochi giorni dalla prima genovese della stessa opera raramente eseguita in Italia. Eppure *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, scritta da Weill tra il '28 e il '29, e presentata a Lipsia, tra i tumulti del pubblico e l'opposizione dei nazisti, nel marzo del 1930, è un 'opera-chiave per la storia della forma-opera. Di più, da qui alcuni malintesi con Brecht, per Weill *Mahagonny* è il punto di partenza per riformare l'opera, perchè in essa Brecht e Weill trovano "una grande forma e un linguaggio attuale per avvenimenti attuali". E che cosa c'è di più attuale nel 1930 di narrare la storia di una città: Mahagonny la "città- rete", la città del divertimento fondata da fuggia-

schì dalla legalità che rimangono bloccati in una zona deserta. A Mahagonny, “città paradiso” - scrive Weill - gli uomini provenienti dalla costa dorata possono soddisfare il loro bisogno. A Mahagonny si mangia si beve si fa l’amore si fa della boxe si gioca a carte. Ma non basta. Serpeggia il malcontento, troppi divieti e i prezzi calano: anche Mahagonny può divenire un cattivo affare. Nella notte in cui l’uragano si avvicina alla città Jim Mahoney trova la nuova legge. Questa legge suona “Tu puoi fare tutto”. L’uragano passa al largo. I bisogni crescono e con loro i prezzi. Poiché tutto è lecito ma solo se si può pagare. Lo stesso Jim viene condannato a morte quando gli finiscono i soldi. La sua esecuzione provoca un’enorme dimostrazione contro i rincari che è il preannuncio della fine della città. Tra le fiamme due grandi cortei sfilano con cartelli contraddittori: “Per la proprietà”, “Per l’espropriazione degli altri”, “Per la libertà dei ricchi”, “Per lo schifo imperituro”.

È la città-massa il protagonista dell’opera. In sintonia con Brecht, scrive Weill: “la città nasce dai bisogni degli uomini e sono i bisogni che provocano l’ascesa e la caduta della città. Poiché così come i bisogni degli uomini influenzano lo sviluppo della città, a sua volta lo sviluppo della città cambia l’atteggiamento degli uomini.”

Questa grande analisi - che aveva un illustre antecedente, certamente più noto a Brecht che a Weill, in un libretto di Georg Simmel dell’inizio del secolo - è al centro di quella rivoluzione formale che è il teatro epico di Brecht.

L’incontro di Brecht con Weill far ripartire il teatro musicale tedesco, dopo l’ubriacatura wagneriana, dalla forma del Singspiel. Mahagonny è per Brecht e Weill

sull'orlo della crisi totalitaria della modernità, ciò che il *Flauto Magico* fu per Mozart e Schikaneder nell'aurora illuminata del moderno.

L'opera si articola in una successione di ventuno forme musicali chiuse. Ciascuna di queste forme, scrive Weill, è una scena in sè conclusa e ciascuna viene introdotta da un titolo in forma narrativa. La musica dunque non è più elemento motore dell'azione ma interviene là dove si hanno situazioni.

Come aveva scritto Brecht la musica qui prende partito, indica il comportamento. E Weill prende partito facendo deflagrare dal'interno il materiale musicale della forma opera in un gioco beffardo e sottile di citazioni, parodie, contaminazioni: soprattutto con il jazz. La scrittura si offre come frammenti di una realtà disgregata perchè disgregata è la forma sociale della città dove nessuno può aiutare nessuno e i cui abitanti si rifiutano di andare all'inferno perchè all'inferno già ci sono. *Oh Moon of Alabama...*

Una collina di sabbia, una duna obliqua degradante verso il mare: lì si è fermato il camion dei fuggitivi della legalità. Li segnalano i due fari accesi dietro un velo bianco. Quei due fari immobili e accecanti, quella panne, quel non poter più andare avanti per il deserto e indietro per la legge, sono all'inizio della grande decisione di fondare Mahagonny la città rete, la città paradiso, la città trappola. Con questa immagine esemplare si apre "Ascesa e caduta della città di Mahagonny", opera in tre atti di Bert Brecht, musica di Kurt Weill, andata in scena venerdì sera al teatro di Messina (si replica questa sera e domani) con la regia di Daniele Abbado, direzione di Andrea Pestalozza, scene e costu-

mi di Giacomo Andrico. Su quella collina di sabbia Andrico costruisce l'immagine di Mahagonny affidandosi con sicurezza a pochi segnali che cadono dall'alto: pali elettrici, insegne luminose, siparietti di metallo ondulato o un colonnato da Casa Bianca per l'Hotel dei ricchi e poi pochi oggetti come il biliardo, o una corda tenuta per mano da quattro ragazze per delimitare il ring. Andrico rispetta la parsimonia degli elementi scenici e si affida alle luci fredde di Valerio Alfieri creando un'immagine postmoderna insieme distante e sensualmente ansiosa.

Si è cantato in italiano nella versione ritmica di Fedele d'Amico: una scelta coraggiosa perché impone l'uso di cantanti italiani e in questo caso di giovani che hanno come unico stile di riferimento la pratica lirica italiana. Così eccezione fatta e in qualche misura della Jenny di Sonia Dorigo, tutti gli altri interpreti, che vogliamo in ogni caso elogiare per l'impegno profuso in parti difficili e complesse, finivano con lo scivolare su accenti o melodrammatici o veristi. Ma *Mahagonny* non è *La Fanciulla del West*. Probabilmente più prove avrebbero permesso ad Abbado di definire meglio una linea che coniuga in modo nuovo, "epico", canto e recitazione. Invece spesso si scadeva in una mollezza di accenti e di impostazione che trasformavano una lama di acciaio in una di burro. Sia Marta Moretto (Leokadia) che Roberto Bencivenga (Jim Mahoney) e ancora Gianluca Floris, Lorenzo Muzzi, Antonio Intrisano, Roberto Nencini, Antonio Marani, Antonio Intrisano avrebbero raggiunto risultati più coerenti se meglio condotti sia da Abbado che da Pestalozza su uno stile che nega il melodramma ed ha altri obiettivi. Tuttavia Abbado ha saputo costruire uno spettacolo che sa cogliere il senso "corale" di

Mahagonny e della sua lacerazione, come, ad esempio, nella scena grandiosa dell'Hotel del ricco o nella forte scena finale, in cui dopo l'esecuzione di Jim, avanzano diversi cortei che ci consegnano l'idea che nessuno può essere d'aiuto a nessuno. E che la coralità sia il cuore di *Mahagonny*, lo metteva in bella evidenza Pestalozza nel rilevare l'importanza dei cori e i loro sottili riferimenti da Mozart a Wagner. Ancora: Andrea Pestalozza ha lavorato con padronanza e intelligenza per disvelare, dietro una patina facilmente accattivante, la complessità di una scrittura che invece punta alla deflagrazione delle forme note per indicare direttamente la deflagrazione della forma sociale della città. Impegnatissima e duttile alle indicazioni del direttore l'orchestra del teatro. Insomma uno spettacolo che si spera venga recuperato, al più presto, dal Teatro Biondo di Palermo che l'aveva programmato in coproduzione con il teatro messinese.

(28 aprile 2001)

B

Bahramini

Chiamavansi “brahmini” gli adoratori di Brahms, l'amburghese. Si chiamano oggi “bahramini” quelli di un giovane idolo di Teheran: suona il pianoforte, è pienotto ed ha un viso a punta. E suonando sembra molleggiare su se stesso. Ramin Bahrami si è esibito al Politeama, per gli Amici della musica, alternando Bach a Domenico Scarlatti.

Di Bach ha eseguito strabiliandoci con la velocità e la chiarezza del primo Gould: Suite francese n.5; Suite inglese n.2; Aria e 10 variazioni nello stile italiano; Concerto nello stile italiano. Il suo Bach non ha l'adamantina incisività di Gould conferendogli Bahrami un calore discorsivo ed una espressione che ha trovato il fermaglio nel drammatico interiore accordo che chiude l'Aria e 10 variazioni. Impressionante.

Come sorprendente era l'impaginazione alternata con le Sonate di Scarlatti K.289, K.319, K.159 precedute dall'Aria in re minore K.32 che in apertura del concerto fissava la cifra dell'interpretazione.

In Scarlatti Bahrami conserva e indugia tecnicamente sulla memoria meccanica del clavicembalo ma l'avvolge con una forte brezza di sentimento, espressività, colore. Ebbene queste due scritture contemporanee indicano in Scarlatti la forma come esterno, come rappresentazione, in Bach di già la forma come interno, come sublimazione.

(23 dicembre 2011)

Il Barbiere di Siviglia

“Almaviva ossia L’inutile precauzione, commedia del signor Beaumarchais, di nuovo interamente versificata e ridotta all’uso dell’odierno teatro musicale italiano da Cesare Sterbini romano”: così il frontespizio del libretto del “Barbiere di Siviglia” di Rossini. Non solo, ma d’accordo con Sterbini, Rossini aggiunse un “Avvertimento al pubblico”, con il quale giustificava il cambiamento del titolo originario della commedia di Beaumarchais in “Almaviva”, per un sentimento di “rispetto e di venerazione verso il tanto celebre Paisiello, che ha già trattato questo soggetto sotto il primitivo titolo”. “Il Barbiere di Siviglia” di Paisiello, andato in scena a Pietroburgo nel 1782, era così popolare e Paisiello aveva tanti fans, da indurre Rossini, ventiquattrenne, in questa precauzione, che si rivelerà del tutto inutile, in ironica corrispondenza con il nuovo titolo. Al teatro Argentina di Roma, il 20 febbraio 1816, di fatti, “Almaviva” fu un fiasco solenne, alimentato, si disse, dai paisielliani. Ma, a partire dalla seconda rappresentazione, “Il Barbiere” ebbe un successo clamoroso. Da allora è rimasto in cima alla hit parade dell’opera, senza mai un cedimento, nemmeno quando a cedere era tutto il teatro rossiniano. La chiave del successo? Aver posto al centro dell’opera Figaro, certo in ossequio a Beaumarchais, ma con lo sguardo lungo di chi, dopo la rivoluzione francese, vive l’affermazione in ascesa del “borghese”. “Largo al factotum” è divenuto, in prospettiva, uno dei più straordinari omaggi alla versatilità, al dinamismo, all’irrefrenabile vitalismo, all’ingegnosità del borghese resa acutissima dall’oro: all’idea di quel metallo/, portentoso onnipossente/un vulcan la mia mente/

incomincia a diventar. Largo al factotum è l'inno-catalogo del nuovo don-giovanni-impresario-di-sé: barbiere, parrucchiere, chirurgo, botanico, speciale, veterinario. E mai si era levato così alto l'elogio all'ingegnosità borghese e mai la si era collegata così enfaticamente, all'idea del danaro. È quella idea che smuove il mondo, è per quell'idea che Figaro guida la vecchia classe nobile in cerca di un ringiovanimento del sangue, ne suggerisce travestimenti (lo studente, il soldato, il maestro di musica) passando in rassegna funzioni sociali, comanda l'assedio alla bella Rosina, rampante e dinamica come Figaro, ma prigioniera di un'antica maschera: Bartolo il tutore, destinato a soccombere nel ricordo del vecchio Caffariello. "Il Barbiere" è l'assalto ad una bastiglia privata mosso dall'idea del danaro, e insieme lo sbriciolamento dell'opera buffa, le cui parole servono a Rossini solo come supporto di una frenesia ritmica che le privano di senso, dando alla musica un'autonomia dal testo, sin a quel momento inimmaginabile. Come già nell'"Italiana", nel "Barbiere" Rossini punta ad una oggettività non espressiva, ad un teatro senza soggetto che solo il novecento francese in qualche modo realizzerà. Largo al factotum!

(11 febbraio 2003)

Pina Bausch

Il Portogallo è come un balcone sull'oceano senza la stanza. Una bellissima metafora per indicare una condizione liminare che scruta l'orizzonte del mare e che sente il soffio dell'oceano senza possibilità di riparo. Confine-cerniera tra il vecchio mondo e le colonie Li-

sbona è un mix irripetibile di avventurismo e nostalgia, di sensualità insieme allegra e “morbide”: bacata da una tristezza fatale irredimibile (quella sì!) che abbiamo appreso dal fado e dalla voce unica di Amalia Rodrigues. Pina Bausch, nel suo coreografico atlante geografico di fine millennio, toccando Lisbona, dopo Roma, Vienna, Palermo, il Sudamerica, ma prima di Budapest, ultima tappa conosciuta, è stata verosimilmente attratta da questa idea di una striscia di terra che s'affaccia sul mare e che dietro non ha spazio. In *Masurca Fogo* - lo *Stück*, andato in scena domenica sera al Massimo in prima rappresentazione italiana (5 novembre 2000) e ambientato su uno scoglio che guarda il mare (la scena è di Peter Pabst) -, la percezione della condizione liminare le ha permesso non solo di ricostruire una psicologia che tende alla clownerie e alla sensualità, ma anche di accrescere con queste varianti la relatività del suo sguardo per il racconto “globale” che i suoi ballerini-personaggi fanno del moderno e della sua crisi. Perché di questo si tratta, essendo i singoli luoghi, come le musiche, come le contaminazioni dei passi e delle danze, variazioni di una solo grande tema, che viene via via da questo occhio innocente ma anche implacabile contestualizzato. Sullo scoglio portoghese che occupa la scena, si inclina così al gioco, ma, in alcune rapide contrapposizioni tra vuoto e pieno, nelle dure accelerazioni ritmiche di gruppo. Si avverte come la clownerie e la sensualità non siano che ultime difese di una identità liminare contro una modernità devastante. Che il gioco sia serio è suggerito subito dal soffio al microfono di una ragazza alle prese con uno struggente “My baby is gone”. Quel soffio di un corpo minuto quasi adolescenziale, rivestito da un leggero

cotone a fiori, diviene poi orgasmo nel vorticare di una sedia fatta girare dal partner. La seduzione seria è affidata ai passettini del ballo di Capoverde e la lentezza nobile di quei passettini è come l'antidoto alle accelerazioni metropolitane.

Si gioca alla vita, si recita il quotidiano con il caffè lo zucchero il baccalà e la frutta, gli spruzzi d'acqua, il mellone e la gallina, ci si innamora e ci si respinge sul terrazzo sull'oceano, su una sequenza musicale perfetta di fados, valzer brasiliani, tanghi e del jazz di Ellington, delle percussioni di Marcos Suzano, Vince Guaraldi, Leon Parker. Non un pezzo che non avremmo voluto sentire, ammaliati e divertiti molto dalla fluidità tecnica ed espressiva del gruppo, dalla naturale capacità di cambiare registro interpretativo e canone stilistico (dal lessico bauschiano al tango).

Venti ballerini, 10 coppie, che sanno raccontare la vita e la movida. Se all'inizio soffia la ragazza al microfono, è il soffio dell'oceano che, alla fine di Masurca Fogo, s'insinua nello scoglio e dentro la balera caraibica in una violenta e sfrenata accensione ritmica, mentre un leone marino lentamente attraversa la scena, inondata dai fondali del mare, dalle nuvole striate, da tori che corrono. E infine appare un gran giardino di fiori che sbocciano ripetutamente. Un giardino di Kundry non gravato dalla maledizione?

Pubblico diviso tra gli entusiasti e gli abbonati mugugnanti. Poi nella sala degli stemmi il sindaco Orlando ha imposto le coppole e sulla testa di Pedro Almodovar, star ospite, facendone risaltare la sicula affinità; e sulla testa di Pina Bausch.

Ma sulla signora l'effetto non è quello di un avvicinamento, semmai di uno straniamento maggiore. Quel

viso con la coppola diviene più tagliente e richiama icone tedesche, che il Tanztheater della Bausch non sembra aver dimenticato.

(5 gennaio 2000)

Beethoven

L'iniziazione musicale per molti, da più generazioni, ha un titolo: la Quinta di Beethoven. Il suo riascolto per molti non è che la rivisitazione del primo approccio. Rivivere l'iniziazione. L'immagine sonora, fissata nella memoria nella sua icasticità e perentorietà pre-pubblicitaria, ritorna a orecchie più smalziate e alle volte anche più amareggiate. La perentorietà del positivo è assorbita con un sorriso, una leggera increspatura sulle labbra; l'abbandono, il balbettio della debolezza, nell'alternanza definita da Goethe, invece con una ruga in più. Una ruga dentro, nell'anima, per definizione, bella. Dopo lo scacco dialettico della Terza, il ripensamento cameristico della Quarta, la Quinta segna la riaffermazione della potenza, il cosiddetto titanismo che altro non è se non la confessione della limitata fiducia dell'intellettuale a essere pastore di popoli.

Aggiornandosi e sinistramente parodiando, Stalin parlerà d'ingegneri di popoli. Dopo nella Sesta e nella Settima vi saranno l'abbandono alla natura (che ormai riteniamo moritura), alla danza, un ripiegamento formale per riesplodere nella negazione dei suoni, di questi suoni. Ascoltando esecuzioni della Quinta che privilegiano l'affermazione penso che in questa asserzione volontarista stia il fascino della pagina per la lumpenbourgeoisie: piccoli e medi borghesi intellettuali. La proiezione delle proprie frustrazioni su qualcosa che

per poco tempo sembra ridare un ruolo ormai o cancellato o da se stessi negato.

Forse per questo l'affermativo della Quinta lascia l'amaro in bocca e qualcosa in più ascoltando la Quinta incisa da Furtwaengler a Berlino in pieno conflitto. Anche se il Maestro soleva annotare nei suoi taccuini che laddove suona Beethoven, lì suona la libertà.

Erwin Stein, in un articolo del 1930, recensisce l'interpretazione di Anton Webern della Terza di Beethoven, confrontandola con quella di Arturo Toscanini, modello ideale, a suo dire, del vecchio stile - oggi diremmo dello stile classico -; e osserva come i tempi di Toscanini gli apparissero "dettati da uno splendido senso della forma, pathos ed espressione non sono condotti all'eccesso anzi al contrario sono intessuti con estrema sottigliezza e distinzione". Stein giudica quella di Webern, "seppure tecnicamente meno perfetta, più direttamente impressionante. Se veemente è il primo allegro, la "marcia funebre è più fluente, meno patetica rispetto a come si è solito ascoltarla e tuttavia non meno commovente. ...Straordinarie le variazioni del finale tenute in un reale allegro molto, sempre l'istesso tempo, con eloquente impeto".

Ascoltando l'interpretazione di Lorin Maazel alla testa della Symphonica Toscanini (Taormina, 19 agosto 2008) ho avuto l'impressione che Maazel da un lato ribadisse la lezione toscaniniana per questo suo sovrano senso della forma e controllata trama espressiva; dall'altro, la marcia funebre, che sentivo fluente e meno patetica, e le variazioni finali, con il suo esemplare stacco del tempo dall'eloquenza sobria e non paludata, me la apparentavano a quella, secondo Stein,

di Webern. Ne sono rimasto ammirato e sempre meno convinto che Maazel - che è direttore che apprezzo tra i massimi, sin da quando nella metà degli anni Sessanta, giovanissimo a Berlino, Karajan imperante nei suoi anni più formidabili, era riuscito a diventare un polo di attrazione - possa essere confinato nel cliché di direttore neoclassico. Laddove per neoclassico, molto a torto e in modo riduttivo, si intende una sorta di incelofanamento dello stile. Lo si diceva anche del teatro di Strehler.

È vero, la Terza appare come in uno specchio: perché Maazel si nega a sbracciamenti retorici (il gesto così misurato è di una sorprendente precisione tecnica) e perché egli ha insieme al possesso della forma un innato e rarissimo senso storico del limite della sua espressività che pertanto non ritiene corretto sovraccaricare. Il rapporto storico forma-espressione è il punto cruciale per l'interpretazione musicale.

Il modo di concertare di Maazel fa risaltare l'idea che la musica è fatta da figure i cui nessi disegnano una forma, abitata da una espressività storicamente connotata. Questa espressività in Beethoven e nella Terza in particolare è una forma della ragione che trova in Kant la sua critica. In Beethoven come in Kant è la ragione che si emancipa dalla minorità in nome della libertà. Da qui l'esigenza, in momenti di indebolimento della razionalità, di tornare a Beethoven come in filosofia si è tornati a Kant.

Non è un caso che un altro grande interprete come Claudio Abbado sia tornato sul corpo delle sinfonie beethoveniane in una scrupolosa edizione filologica. I grandi interpreti auscultano Beethoven perché nelle sue sinfonie si giocano insieme in nome della libertà

dell'arte la razionalità del classicismo e il suo sfaldamento. E Maazel non solo conosce a memoria la genealogia della forma classica, ma sa dove incomincia il suo disgregarsi, consapevole che in Beethoven la disgregazione formale procede paradossalmente attraverso il suo riepilogo. Si pensi alla Nona che Baricco ha deciso di demitizzare. Nel senso spero "adorniano" che è sempre utile difendere i capolavori dai loro ammiratori soprattutto se entusiasti.

Rudolf Buchbinder è tra i pochi ormai a detenere il segreto stilistico della Klassik viennese. Per Buchbinder la Klassik è controllo della forma senza smollamento del tempo e dell'espressione; è governo sovrano, nel caso del Quarto e Quinto Concerto di Beethoven, interpretati al Massimo (12 febbraio 2010) con la direzione di Sascha Goetzel, di una forma estensiva che si abbandona al tempo che si dilata. Buchbinder ci ha ammalato con l'ombrosità timbrica esistenziale del Quarto, e con la presa granitica che si stende impavida, nel Quinto, nel gesto virtuosistico. In bis delle strepitose variazioni su temi di Johann Strauss che ci regalavano l'incanto del tempo giusto del valzer. Il tempo giusto come segreto di Vienna classica?

Dello stile tardo di Beethoven, dove, secondo Adorno, una "non controllata soggettività spezza la rotondità della forma per amore dell'espressione di sé, che trasforma l'armonia nella dissonanza del suo dolore", l'Hammerklavier, la sonata in Si bemolle maggiore op.106, anno 1817, è uno dei manifesti più soggioganti e aspri nella sua svuotata monumentalità. Barry Douglas ne ha dato una interpretazione d'imperiosa

asciutta coerenza. Nella sonata si oppongono blocchi scuri, insistiti; improvvise accelerazioni ritmiche che schiariscono la tessitura sino al tintinnio della tastiera estrema; dinamiche spaccate dal fortissimo al pianissimo (Tempo I). Uno scontro senza tregua tra forti e oscure masse verticali e filigranate acutissime linee orizzontali, quasi meccanicamente deliranti. Douglas è un pianista che sa esibire una forza enorme, ma sa anche alleggerirsi in una trasparente orizzontalità con una padronanza della tastiera che gli consente tempi vertiginosi ma ugualmente trasparenti come nella fuga finale. Ne siamo rimasti conquistati. Come se non bastasse il fascinosa pianista irlandese ha offerto ancora una strepitosa interpretazione dei Quadri di una esposizione di Musorgskij. Il sublime kantiano black & white di Beethoven cedeva il passo ad un colorismo fauve.

La prossima settimana - ogni pomeriggio da lunedì a venerdì - per iniziativa degli Amici della Musica e della Fondazione Banco di Sicilia, a Villa Zito, saranno proiettati i video delle nove sinfonie di Beethoven che Abbado, alla guida dei Berliner Philharmoniker, ha diretto a Roma nel febbraio scorso. È vero esistono già i dischi e la televisione italiana ha trasmesso, naturalmente a notte fonda, quelle registrazioni, eppure la notizia della manifestazione di Villa Zito va segnalata e non solo agli amatori ma a quanti amatori non sono. E perché? Perché l'impatto omicida-sucida degli aerei contro le Twin Towers di Manhattan ha mutato il senso della riproposizione di un classico del canone non solo della musica ma della cultura dell'Occidente.

Lo ha detto in modo semplice e diretto Claudio Abbado mercoledì sera a New York, dove ha inaugurato

la stagione a Carnegie Hall eseguendo con i Berliner Beethoven. Perché Beethoven?

“Perché l’opera di un compositore dai grandi ideali che credeva nella libertà - ha detto Abbado - ci è sembrata più adatta alla luce dei tragici eventi dell’11 settembre”. Improvvisamente la presunta inefficacia del classico si frantuma sotto il clash di un evento terribile per fare emergere, al di là del bizantinismo critico che alla dichiarata inefficacia cinicamente concorre, intatta la ragione profonda di un’opera. Ricorriamo a Beethoven perché Beethoven credeva nella libertà. Perché Beethoven è uno dei momenti più significativi per la costruzione dell’identità dell’Occidente moderno. Perché Beethoven è un esempio folgorante della trasformazione di un suddito in cittadino. In nome della libertà, appunto. Perché è un musicista che come Kant, e in quella maniera misteriosa che ha la musica di catturare ed insegnare, non solo ci ha indicato i diritti del cittadino ma anche i suoi doveri. L’idea di una disciplina costruttiva che porta il soggetto a realizzare non i suoi interessi privati ma quelli di una comunità, anche a costo del sacrificio delle aspettative di un sé sempre più ipertrofico. C’è una linea della storia del pensiero occidentale che da Kant arriva ad Habermas. Di quella storia Beethoven, più di ogni altro musicista, è un momento fondamentale.

Scorrendo il corpus delle sinfonie, un nodo cruciale è rappresentato sia dalla Terza, dall’Eroica. Gli aneddoti banali che spesso si raccontano sembrano come immunizzarla da una questione più complessa che riguarda il rapporto del soggetto con il potere e con il potere carismatico il cui fascino Beethoven subì per poi negarlo nell’inno schilleriano che chiude la monumentale Nona.

Passando però attraverso la forte tensione dialettica della Quinta, attraverso la Sesta e la Settima, attraverso la riflessione sulla natura e sulla natura del ritmo.

Un canone eccezionale che fa parte, certo più delle pagine di Kant, del vissuto di ciascuno di noi. Non solo Beethoven costituisce il primo ascolto musicale, ma quell'ascolto viene spesso indicato come un tassello della propria formazione.

La percezione della centralità di Beethoven per l'identità occidentale, risale già alla seconda metà dell'Ottocento. Ed è tale la convinzione che sia un valore comune che, ai primi del Novecento, nelle politiche di formazione della classe operaia austro-tedesca l'esecuzione delle sinfonie di Beethoven e della Nona in particolare è avvertita come un forte elemento per la costruzione di una identità comunitaria universale.

Ma è nei momenti in cui l'identità sotto shock si interroga, che quel classico ritorna in modo imperioso a rivendicare il suo statuto costruttivo. Per questo la manifestazione di Villa Zito acquista un senso che supera la previsione dei suoi organizzatori e la supera perché diviene, un momento collettivo e non solo privato di riflessione sulla propria identità.

L'ascolto collettivo dovrebbe rafforzare il legame comunitario, il valore comune della libertà. Non più monadi separate ma elementi di una società che salvaguarda l'autonomia individuale e che insieme mortifica la prevaricazione individuale, in nome dei propri bisogni delle proprie aspettative, sulla collettività. Per questo ad ascoltare a Villa Zito non dovrebbero esserci i soliti noti ma quanti delle nuove generazioni non hanno avuto o non hanno voluto Beethoven come punto di riferimento. Bisognerebbe saper spiegare - ma lo do-

vrebbe fare la scuola - che v'è un serbatoio che non va nè pareggiato né eliminato pena la perdita della memoria culturale che in questi momenti è l'unica in grado di rafforzare il parametro della tolleranza per non scendere in inutili rivendicazioni di superiorità. Bisognerebbe spiegare a quanti non conoscono Beethoven che il clash di New York ci obbliga ad essere più sensibili all'immagine asciutta scarna antiretorica e insieme eccitata e gioiosa che del canone beethoveniano Abbado ci consegna. Lì troveremo i riflessi di una identità, di una libertà lontana da fondamentalismi da costruire.

(7 ottobre 2001)

Bellini

È Heine, amico di Vincenzo Bellini, a ricordarci che un diffuso pregiudizio fissa la prematura morte del genio tra i trenta e i trentaquattro anni. Per sua ammissione, Bellini fu - da parte sua - oggetto di questa profezia, alla quale il musicista reagiva dandogli dello iettatore e facendo gli scongiuri. Ma il pregiudizio o la jettatura ebbero la meglio e Bellini morì il pomeriggio del 23 settembre 1835 alle ore 17,15 -on time - a Puteaux, presso Parigi, in casa di Salomon Levy, dove all'inizio di settembre si era ritirato, per via di una recrudescenza di febbri intestinali. Eppure il 1835 si era aperto sotto i migliori auspici, grazie allo straordinario successo de "I puritani", andato in scena il 25 gennaio al Théâtre Italien. Nella Parigi, finalmente espugnata, Bellini aveva avuto vari contatti che preludevano alla possibilità di scrivere per l'Opéra un'opera in tre atti da dare nel 1837. Pensava anche di sposarsi con Clelia, la figlia di Giuditta Pasta.

Ma la talpa della profezia scavava: a settembre sta male e si ritira dai Levy. E qui la profezia o il pregiudizio virano in noir. Seguiamo la romanzata ricostruzione di Aniante in “La vita di Bellini”, pubblicata nel 1925 dal Piero Gobetti editore. Ebbene. A dieci giorni dal suo ritiro in casa Levy, a Parigi corre voce che Bellini sta male. Il barone Aymé d’Aquino, ministro plenipotenziario, si reca a Puteaux e trova Bellini a letto con un forte mal di testa. È l’11 settembre. Il 12 settembre, il barone ritorna, ma questa volta non solo gli viene impedito l’ingresso ma il giardiniere, su ordine della signora Levy, gli nega ogni informazione sulla salute del Maestro. Il 13 settembre, Mercadante, da alcuni giorni a Parigi, si reca in villa e per ben quattro volte gli rifiutano ingresso e notizie. L’indomani 14, Michele Carafa musicista, ma che si presenta come medico di Corte, riesce ad entrare e trova Bellini molto debole. Ritorna a Parigi ma si disinteressa di Bellini forse sottavalutandone la condizione. Dal 14 al 23 a nessuno degli amici viene consentito di fargli visita. La sera del 22, durante una riunione in casa di Lablanche, gli amici preoccupati decidono di informare il Procuratore del Re. Così l’indomani, al mattino presto, il barone d’Aquino si reca di nuovo a Puteaux ed ancora riceve un fermo diniego dal giardiniere. Il barone non insiste ma ritorna alle 17,30, e questa volta dinanzi al cancello non trova nessuno. Attraversa il giardinetto, la porta dei Levy è semichiusa, entra, si precipita al capezzale di Bellini gli prende la mano che pendeva fuori dalle coltri e gli sembra che il musicista dorma, ma in quel momento entra il giardiniere con dei ceri in mano e dice che il maestro era spirato in preda ad un forte delirio alle ore 17. Nel frattempo i Levy avevano lasciato la casa dopo

aver derubato, dice Aniante, il musicista del denaro e dei gioielli.

Perché i Levy non fecero mai avvicinare Bellini dagli amici? Perché scapparono a Parigi? La sospetta condotta dei padroni di casa fece sorgere il sospetto su un possibile avvelenamento. Bellini come Mozart? Il sospetto indusse il re a procedere all'autopsia che fu affidata al dottor Dalmas, aggregato alla Facoltà medica di Parigi e Legion d'onore. Il 25 settembre, a due giorni dal decesso, Dalmas procedette. E scoprì, scrive Aniante, che gli intestini erano guasti per via di un'immensità di ulcere della grandezza media di una lenticchia, mentre l'estremità destra del fegato aveva un ascesso il cui volume eguagliava quella di un pugno. La morte, secondo il medico, era sopravvenuta per un'inflammazione dell'intestino e complicata da un ascesso. Fatta l'autopsia, seguì l'imbalsamazione. Fine del mistero? No di certo se ancora nel '25 Aniante affolla la sua prosa di interrogativi su interrogativi: "Si può prestare fede a un solo documento, quello di Dalmas, solo perché questi era fregiato della Legion d'onore? o a una lettera di Levy il quale scrisse tranquillamente ai genitori di Bellini, che il figlio era morto di un'ostinata diarrea?"

Ma il punto che non va giù ad Aniante è perché i Levy isolarono Bellini e perché dopo la morte scapparono a Parigi. Su questa fuga, ma forse anche sul primo interrogativo, dà una risposta Lanza Tomasi quando in una sua monografia su Bellini (Sellerio, 2001) osserva che nella Francia meridionale era in corso un'epidemia di colera e che le condizioni di Bellini potevano far pensare ad un paziente affetto da colera, "questo spiegherebbe la condotta dei Levy, una condotta mirata a non essere sottoposti alle misure restrittive per coloro che

erano stati in contatto con i colerosi.” E così, si potrebbe aggiungere, il divieto fatto agli amici era più una cautela in loro favore.

Perforazione intestinale e ascesso al fegato: sarebbero queste le cause della morte di Bellini che, ora si sa, soffriva da vari anni di dissenteria amebica una malattia allora incurabile.

Tuttavia per molti biografi il mistero resiste. Come resiste il sospetto su Salieri e come per molti anni non ci si capacitò che Webern fosse stato ucciso perché, con il coprifuoco, si era acceso incautamente un sigaro la cui fiammata un soldato americano su di giri scambiò per la fiammata di una pistolettata. Così resiste il mistero su Bellini perchè ai melomani sembra impossibile che l'autore di melodie così celestiali potesse morire di un'ostinata diarrea. Un troppo greve contrappasso ad un'arte così sublime. Molto meglio l'omicidio.

Berliner Philharmoniker

Anche se nati nel 1882, la storia dei Filarmonici di Berlino inizia nel 1887 con la gestione di Hermann Wolff e sotto la direzione di Hans von Bülow. In cinque anni Bülow, tra i più raffinati e colti direttori dell'epoca, dà all'orchestra una qualità e identità musicale tali da porla subito in competizione con la più antica e invidiata Filarmonica viennese. Con Bülow Berlino s'affermò polo d'attrazione musicale per i più grandi direttori e solisti dell'epoca.

Nel 1895 Arthur Nikisch succede a von Bülow e rimarrà sul podio ben 27 anni. Un tempo lungo per consolidare il canone tedesco e per ampliarlo con particolare attenzione ad autori come Čaikovskij, Berlioz, e a mu-

sicisti contemporanei come Mahler e Strauss. La lunga permanenza di Nikisch già marca la prima differenza di fondo dei “Berliner” con i “Wiener”.

A Vienna, sul podio dei “Wiener”, i direttori stabili si avvicendano abbastanza frequentemente almeno sino al '33, quando i “Wiener” decisero di non nominare più dei direttori stabili, ma di affidarsi a direttori ospiti, come a voler sottolineare una più forte e autonoma identità del gruppo sul direttore. A Berlino, i “Berliner” amano invece le lunghe permanenze finendo con l'identificarsi con il direttore stabile.

È sorprendente, ma tutto il Novecento per i “Berliner” si racchiude in quattro nomi: Nikisch (1895-1923), Furtwaengler (1923-45 e 52-54), Karajan (1954-1989) e Abbado (1990-2002).

Certo sul podio si sono avvicendati tutti i direttori più importanti, ma ciò che conta è la lunga permanenza del direttore stabile che scandisce in ere la storia del gruppo. Non solo, ma tutta la storia, è una storia che concorre nell'obiettivo di creare una grande identità musicale tedesca. Sia Furtwaengler che Karajan, pur nelle differenze d'interpretazione, puntano ad un repertorio che faccia dei “Berliner” sostanzialmente un'orchestra tedesca. Per questo molto sorprese la decisione degli orchestrali di affidarsi, morto Karajan, ad Abbado. Perché pur essendo Abbado un grande interprete del canone tedesco tuttavia aveva una sensibilità culturale e musicale (la passione per la musica moderna e contemporanea) che avrebbe potuto mutare quella fisionomia e difatto trasformare l'identità dei Berliner.

In effetti vi fu un altro momento in cui l'identità dei Berliner poteva cambiare. Ed esattamente quando alla morte di Furtwaengler nel '54 s'era fatto il nome di Ser-

giu Celibidache, il direttore rumeno che, nel 45, appena trentatreenne, diventò stabile dei Berliner, sino al ritorno di Furtwaengler, sospeso mentre attendeva al processo di denazistificazione.

Celibidache avrebbe per gusto temperamento interpretazione del canone tedesco avviato un processo di trasformazione di quella identità nazionale che Nikisch prima e Furtwaengler avevano saldamente costruito facendo dei Berliner una zona franca (in qualche modo) dal nazismo. Ma i Berliner con fiuto scelsero un direttore eccelso che assicurava quella continuità nazionale. E Karajan che amava le nuove tecnologie - al contrario di Celibidache che invece odiava i dischi - andò ben oltre trasformando i Berliner nell'orchestra-disco per eccellenza, ricercando da autentico mago un suono perfetto sia dal vivo che in sala di registrazione.

Con Karajan l'orchestra, che a partire dal '63 ha sede nel teatro costruito da Scharoun: un capolavoro architettonico e tecnico, è il simbolo della musica classica, surclassando sia la rivale viennese che le grandi orchestre americane. Nello scegliere Karajan contro Celibidache i professori d'orchestra si scelsero un futuro mediatico e di grande successi finanziari, che certo Celibidache con le sue idiosincrasie non avrebbe potuto garantire. Quando Claudio Abbado fu eletto alla successione di Karajan il compito per il maestro italiano apparve davvero immane. Una sfida intellettuale e artistica enorme. Ebbene Abbado nei dodici anni del suo mandato artistico è riuscito a cambiare tutto: dal suono che si è saputo confrontare con le asprezze radicali del Novecento, al repertorio allargato al contemporaneo, alla composizione stessa dell'orchestra, al modo di impaginare i programmi pensati per tematiche, in un

lavoro di intersezione culturale in cui la cultura tedesca veniva interrelata alle altre culture del continente europeo. Abbado ha saputo denazionalizzare l'universalismo che la grande musica e cultura tedesca hanno saputo esprimere dall'Illuminismo in poi. E ad esempio di questa trasformazione basta richiamare la nuova interpretazione del corpus sinfonico di Beethoven. La libertà di cui parlava Furtwaengler a proposito della musica di Beethoven intesa come baluardo contro il nazismo, nell'interpretazione di Abbado va oltre la radice tedesca per consegnarsi come simbolo del patriottismo europeo. Un'impresa grandiosa che ci fa salutare con ammirazione la presenza di Abbado al Massimo, domani per il 1° Maggio, alla testa dei suoi Berliner e a conclusione di un mandato artistico così importante per la storia della cultura musicale europea del Novecento.

(29 aprile 2002)

Bintou Were

Alla presenza dei reali d'Olanda, è andata in scena, venerdì, al Massimo in prima italiana inaugurando Manifesta 12, l'opera africana "Bintou Were, A Sahel opera" su libretto di Wasis Diop e Koulsy Lamko, musica di Ze Manel. Versione ridotta con un piccolo organico di percussioni, balafon (xilofono pentatonico), kora (arpa-liuto), flauti e tounè (strumento a fiato dal suono cupo), rafforzati dal coro e orchestra interculturale del Conservatorio Bellini di Palermo. Presentata a Parigi e Amsterdam nel 2007 (l'opera era stata finanziata dal "Prince Claus Fund"), "Bintou Were" rida alla forma opera la sua funzione originaria e cioè quella di inven-

tare una identità collettiva. Se nell'Ottocento in Europa all'ordine del giorno era l'identità nazionale dei singoli stati, nel XXI secolo per l'Africa postcoloniale è qualcosa di più complesso. Nell'Africa sub sahariana dalle diverse identità è possibile trovare una koinè, almeno sonora, comune? Questo il problema di Ze Manel. Il libretto, molto metaforico, ha come protagonista Bintou Were, donna-soldato che come la maggioranza dei giovani è delusa dagli esiti della decolonizzazione e decide di attraversare il deserto per trovare asilo in Europa scalando le mura di Melilla che separano il Sahel dalla Spagna. È incinta. E il passeur- Caronte che si offre di condurli in Europa suggerisce l'opportunità che ha Bintou-Were. Partorendo dopo aver scavalcato il confine grazie allo ius soli sarà garantita la sua persona e quella del padre. Ma il passeur si rivela solo uno sfruttatore che vuole sempre più dollari e la traversata è molto dura, perché porta da un inferno all'altro ritenuto paradiso. La chiusa del secondo quadro con il passeur che sotto le mura dice ai nomadi di sorridere perché sono ripresi dalla televisione, è agghiacciante. Divisa in tre quadri l'opera segna la parabola della speranza alla delusione di accovacciarsi sotto le mura centenarie dell'Europa. Sulle scale, sotto le mura, il messaggio che la protagonista affida al figlio che partorisce sulla scala, è di tornare verso la foresta e indirizzare il cammino nel mistero del ritorno. La musica di Zenel è un sottile intreccio timbrico ritmico armonico di strumenti il cui suono da un secolo affascina la musica europea, mentre il canto è uno recitativo ritmico che sfocia in arie, duetti, terzetti che sorprendono per le aspre polifonie. Mentre conferma la sua natura politica l'uso dei cori parlati. Al Massimo abbiamo ascoltato un quartet-

to di voci dai timbri netti con forti estensioni. Ma Sanè, conturbante protagonista, Carlo D (Diallo), Yves Thian (Fata Maya), Badara Seck (sergent NdjaiYe). Regia lineare e secca di Massimo Luconi. Pubblico alla fine entusiasta e urla da stadio. Dal palco reale la regina madre Beatrice ringraziava insieme al sindaco Orlando che aveva aperto la serata con un breve discorso in inglese di benvenuto. Ieri sera il Massimo ha proseguito con “L’Elisir d’amore” oggi replica di “Rapsodia satanica” e Cavalleria rusticana”. Un week-end a pieno regime.

(21 giugno 2018)

Bohème

Con Bohème, il Massimo chiude la prima parte della stagione 2000 traferendosi al glorioso Verdura per continuare, si spera, quei lavori necessari perchè il teatro sia scenicamente più duttile e “moderno” e in generale più funzionale. La riapertura del teatro e la ripresa continuata dell’attività non ci fanno dimenticare le carenze strutturali di un teatro che vuole porsi con legittima ambizione tra i più importanti teatri italiani e, naturalmente, europei.

Così dopo l’infausto *Faust* ma il buon *Werther*, inanelati come omaggio al goethismo tradito dalla musica francese; dopo i due apprezzabili melologhi novecenteschi *Erwartung* e *Voix humaine*, con un confronto davvero inedito tra la Vienna di Schoenberg e la Parigi di Poulenc; si è approdati con divertimento, insieme ad un pubblico più partecipe, alla coloratissima *Italiana in Algeri*. Stasera si correrà all’abbraccio del capolavoro pucciniano. *Bohème*, si sa, conta nel cuore dei melo-

mani come poche opere dell'intero repertorio. Conta perchè i suoi motti musicali sono conosciuti da tutti; conta perchè nel suo sentimentalismo all'ombra del lutto annunciato e che sembra fuggire alla grande dialettica della storia la fragile borghesia italiana ama, sin dal suo apparire, rispecchiarsi e riconoscersi.

Naturalmente i livelli di lettura sono molteplici anche se la consuetudine dell'ascolto ne ha eliso la prospettiva storica, finendo con l'appiattirne le novità di scrittura e d'impianto che furono segnalate sin dal suo apparire. Tuttavia se c'è opera in cui l'acoltatore emotivo ha la meglio nel carpire il senso dell'opera, questa è indubbiamente *Bohème*. V'è questa tensione musicale e vocale sottopelle che mira a catturare la immedesimazione emotiva dell'ascolto e alla quale è ben difficile sottrarsi. Si è vero, con *Bohème* si piange, forse di più che in *Butterfly*. Piange l'ascoltatore su una gioventù scapigliata mai veramente vissuta e voluta ma forse sognata; e sulla stessa incapacità consolatoria dell'arte come Marcello e Rodolfo testimoniano buttando all'aria pennello e foglio. Si piange, ancora, sull'accanimento della sfortuna su questa fragile Mimì oggetto di un erotismo che i sensi di colpa allontanano.

Nelle due coppie Rodolfo-Mimì e Marcello-Musetta, Puccini illustra due tipologie diverse della gelosia possessiva ma anche, più sottilmente, di un erotismo sempre rinviato e mai pienamente appagato. Si piange a *Bohème* quando Mimì sul letto di morte inizia quel suo declamato che ti prende alla nuca: fingevo di dormire, riepilogando la sua vita, la vita con Rodolfo in un flash-back esistenziale e motivico che è un tratto formale inedito e unico in tutto il teatro pucciniano. Muore Mimì e il grido reiterato di Rodolfo si lascia subbissare

dall'imperioso impennarsi dell'orchestra che ti assale alla gola. Ricordo, se è lecito introdurre un ricordo personale, il pianto diretto di un loggionista del Massimo. Uno di quelli di una volta; uno di quelli che salivano correndo con il fiato spezzato le lunghe scale per occupare i primi posti del loggione di destra.

Uno di quelli che si portavano il pane e la fiaschetta di vino. Mentre il sipario calava, tra le lacrime beveva il loggionista, non trascurando di offrirne un sorso, per sollevarmi il morale.

(26 maggio 2000)

Boris Godunov

La strepitosa invenzione del *Boris Godunov* - andato in scena al Teatro Massimo (23 marzo 2012) nella versione originale del 1872: direttore George Pehlivanian, regista Hugo de Ana, interprete Ferruccio Furlanetto - sta nella sua costruzione a pannelli, “nella narrazione epica che si dipana nel tempo senza principio unificatore”. Come la storia sacra raffigurata nei mosaici, come successivamente lo stationen-drama espressionista. Ogni pannello - osserva Lanza Tomasi - è una costruzione drammatica bloccata, con la sua retorica interna compiuta. L'accostamento in successione dei singoli pannelli fa “sommare” la storia che nel Boris è un mosaico di tante storie. È la storia di un popolo affamato, ondivago, abulico ma anche sanguinario, pronto a invocare uno zar e subito dopo a disconoscerlo. Ma è anche la storia di uno zar depresso, indeciso, in preda ai rimorsi per un omicidio che gli ha aperto la via al trono e alla successione legittima per il figlio. È la storia di boiardi in lotta tra di

loro e del più astuto di essi Šuiskij: sfacciato bugiardo, scaltro adulatore ingannatore e truffatore, così lo indica Boris. È la storia di un frate umile ma ambizioso che, confidando nella credenza popolare che Dimitrij, il vero erede al trono, sia scampato alla furia omicida di Boris, s'inventa di esserlo e ripara in Polonia per trovare alleati. È la storia di un gesuita che pensa di cattolicizzare la Russia servendosi dell'ambizione di Marina, figlia del voivoda di Sandomir. È la storia di una donna annoiata e ambiziosissima che per amore del trono finge di amare il frate, falso Dimitrij. È la storia di ostesse e nutrici che amano e cantano filastrocche, di ragazze che perdono anzitempo i fidanzati, di ragazzi che studiano guardando la carta geografica per diventare zar; di frati ubriaconi e guardie analfabete e violente. È infine la storia di una metafora: dell'idiota, del folle in Cristo, che può ricordare allo zar il suo delitto e che piange per una Russia su cui scendono oscurità, tenebre profonde, dolore. È la storia di un'utopia del risveglio "dell'energia della nera terra contadina". Tutte queste storie hanno articolazioni e fonti linguistiche diverse che Musorgskij mette insieme "convinto che la musica inglobi il deposito storico di un popolo." È lui l'idiota, l'innocente.

Mario Bortolotto

“Chi è che non sente affinità per Mozart? Direi meglio: ognuno spera di essergli in qualche modo affine. Lui, comunque, è adorabile, e fa parte della mia costellazione cardiaca. Beethoven no. Diceva Claude Debussy: 'Tutto andava così bene fino a Mozart...'. Poi è arrivato lui, Beethoven, con la sua tensione eroica. Ma cosa può dirci oggi? Oggi non sappiamo neppure cosa

significchi l'eroismo. Gli eroi sono antipatici, e procurano danni irreparabili". Così Mario Bortolotto "osando l'inosabile" in un'intervista rilasciata a Ludovica Ripa di Meana, per "L'Europeo", il 23 aprile 1983, ripresa dal "Foglio", a fine agosto 2017, per celebrare i novant'anni del Maestro. Altre perle cosiffatte il lettore troverà in un'intervista di Antonio Gnoli apparsa su "la Repubblica" il 3 settembre 2017, nell'inserto Robinson. Ironica, divertente, divagante, paradossale. Bortolotto, nato a Pordenone nel '27 (il nonno suddito asburgico), studia medicina, pianoforte e poi va a Darmstadt a metà degli anni Cinquanta. Dove trova "concentrazione e rigore". Precisa. Tanto per fugare subito il sospetto banale di Gnoli sulla troppa ossessione sperimentale. Seguì Darmstadt, dice, "con un certo fanatismo "e li conosce Stockhausen e Boulez. Frequenta la colonia italiana Bussotti, Clementi, Berio, Nono; incontra Adorno:" un uomo molto frivolo, dotato di un'acutezza e di una scrittura balenante di aforismi[...]. A leggere Minima Moralia s'intende che il filosofo governava lo stile in modo sovrano[...]. Con lui feci un viaggio in Sicilia. Parlammo tutto il tempo di canzoni. Amava la canzonettistica napoletana. A un certo punto cominció a cantare Funiculì Funiculà." Bortolotto si riferisce al primo viaggio di Adorno in Italia, tra il marzo e aprile del 1961. Roma, la prima tappa, su invito dell'Accademia Filarmonica e Palermo, la seconda, su invito della Gruppo Universitario di Nuova Musica, fondato da Nino Titone, animatore delle Settimane di Nuova Musica, per tenere una conferenza in due serate. Scende a Villa Igea. Accolto dalla society panormita diede alimento al suo innato snobismo tra le belle e nobilissime palermitane intrecciando qualche flirt. Conobbe Francesco Agnello, Francesco

Orlando, Gioacchino Lanza Tomasi, Roberto Pagano. Bortolotto lo segue, da Roma a Palermo, fa parte di questo gruppo. Adorno tornerà qualche anno dopo. Bortolotto diverrà invece una presenza costante. Una sorta di spettatore musicale onorario di Palermo. Ha seguito con rigore le Settimane intervenendo criticamente. In quel periodo dirigeva la più intelligente e corrosiva rivista musicale italiana "Lo spettatore musicale". Ospite nel tempo dell'Orchestra sinfonica siciliana vi ha tenuto conferenze, seminari. Ricordo quella su Mahler all'inizio degli anni Settanta e il delizioso duetto con Metzger, après coup, un prezioso "a parte", per il festival Webern (1995) che organizzai per l'Eaoss in ricorrenza del cinquantenario della morte. Si può dire che Bortolotto è da sempre un buon amico dell'Orchestra, come Heinz Klaus Metzger. I dioscuro della filosofia della nuova musica dopo Adorno. Come si sa, il primo grande libro di Bortolotto, edito da Einaudi nel '69, è "Fase seconda studi sulla nuova musica". Vi analizza i contributi italiani: Berio, Castiglioni, Clementi, Evangelisti, Busotti, Donatoni. Fu una tempesta. È stato il nostro libro di formazione. Molte composizioni di cui parla nel libro le aveva ascoltato a Palermo. Difatti nella dedica "agli amici" ricorda Angelo Faja, primo flauto dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, con Sylvia Brigham, Mariolina De Robertis, Jean Claude Casadesus, Italo Gomez, Daniele Paris, David Tudor "che per primi ci hanno insegnato queste musiche". La bibliografia di Bortolotto è scandita dai tomi eleganti editi da Adelphi nei Saggi: "La consacrazione della casa", "Est dell'Oriente", "Dopo una battaglia", "La serpe in seno", "Wagner l'oscuro", "Corrispondenze", "Fogli multicolori". Fuori collana il fondamentale "Introduzione al Lied romantico". Un la-

voro immenso, sedimentato, che apre prospettive inedite smantellando i luoghi comuni più radicati, ridefinendo la musicologia sulla base di infallibili dettagli tecnici come elemento essenziale del canone occidentale. Penso al libro su Strauss *La serpe in seno*. Dal 1911 - afferma Bortolotto - Strauss si schiera o più correttamente considera come una possibile variante una poetica che - incredibile a dirsi - non è poi lontana dalle formulazioni di Parigi: Cocteau, il Gruppo dei Sei, Stravinskij. Bortolotto porta alle estreme conseguenze l'approccio neoclassico e sposta alla maturità, agli anni tardi la "grande fioritura straussiana", essendo tutte le opere posteriori al *Rosenkavalier* "eventi di novità sensazionali", e pone al centro di questa nuova periodizzazione *Ariadne auf Naxos*, certo la più "parigina" delle opere di Strauss, mentre *Capriccio* si rivela oggettivamente come l'estremo documento del riepilogo delle forme eterne in un tempo sospeso se non eliso. Insomma un terremoto. Penso a *Dopo una battaglia*, forse il suo capolavoro che muta radicalmente la lettura di musicisti come Saint-Saëns, Chabrier, Chausson. In loro - scrive con sintesi fulminante - si affrontano "con incerta fortuna terrore simbolista e ebanisteria neoclassica". Nella tensione dei due poli Bortolotto demolisce la inutilità di una definizione di musica al quadrato perché "la pratica neoclassica trova la controparte felice nell'invenzione *ab imis*". E con un salto vertiginoso, tipico della sua scrittura in parete, richiama Benjamin laddove afferma: "l'intensità autentica produttiva si attua nella tensione tra il modello e la variante. È il contrario di ogni originalità pura e semplice". È questa la chiave per riscrivere il canone? A novant'anni Bortolotto, in quella sua ultima intervista, esibisce con immutata arguta anche velenosa verve,

che nasconde, come si conviene, la fatica del lavoro, un corpus di ricerche unico in Italia. A guardarlo nella sua impalcabile e coerente progressione si rimane stupiti per tanta operosità, ma anche intimoriti per l'onniscienza che sprizza da uno stile sedimentato, stratificato, difficilissimo, continuamente illuminato da eclettici éclats. Tra qualche anno i suoi lettori avranno bisogno di schiere di esegeti, note a piè pagina, per comprendere i riferimenti nascosti e palesi della sua scrittura. Che sa essere anche molto divertente, come nel caso del "memorando "saggio sull'operetta viennese, che il Nostro intrama nell'alta cultura viennese: Kraus, Hofmannsthal. "Fu questo teatro stravagante, - dice a Gnoli - a un tempo beffardo e rispettoso a insinuarsi nelle menti più acute. Poi la via del futile passò, quasi inavvertitamente, nella sophisticated comedy degli anni Trenta. Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch ma anche Carole Lombard e Greta Garbo. L'operetta è stata un fiume che ha fecondato tutto. Era bellissimo andare a teatro a Vienna non più tardi delle otto di sera e poi finire in quelle osterie che ti servivano la Wiener Schnitzel. Difficile farla bene. La carne va battuta e poi molto burro e alla fine una spuzzata d'olio, quel tanto che le dà il brillante." Ecco un piccolo esempio di vertigine stilistica, per un eloquio- scrittura "in folle" come diceva Adorno di Simmel. So und so, und so, und so! Servus.

Brahms

Molte testimonianze ci dicono di un Brahms dal carattere scostante, freddo. Su questo tratto, ma per giustificarlo, si diffonde ampiamente Schönberg - probabilmente (visto il suo carattere) si proiettava in Brahms -

affermando: “una cosa è certa, con il suo comportamento Brahms non intendeva certo manifestare la propria stima per certa gente”. In effetti, altre testimonianze ci dicono di un Brahms generoso e prodigo di consiglio e di denari. L’immagine di un Brahms scortese cede poi irrimediabilmente dinanzi all’ossequio divertito e compiaciuto che “le donnine” della Kärtnerstrasse tributavano al Maestro quando la sera incedeva per recarsi nel suo locale preferito “Zum roten Igel”. Dietro l’armatura di quel vecchio e panciuto signore, le donnine - forse - scorgevano i tratti del giovine bellissimo, dal profilo malinconico che Lauren ci consegna in un disegno eseguito su richiesta di Schumann. Il musicista preso a vessillo della battaglia contro Wagner e la musica a programma, aveva forse nascosto dietro una corazza, con gli anni divenuta fisica, un segreto “romantico”. Forse l’enigma di Brahms sta nella ricucitura, attuata con l’esperienza e con la maestria nel maneggiare la forma, di un insanabile stracciamento? La forma come rifugio del privato? Thomas Mann, più brahmsiano che wagneriano, ha sottolineato come l’ultimo dei Buddenbrook compensasse il suo disordine interiore con una maniacale attenzione alla forma esteriore di sé. Morirà cadendo in una pozzanghera. È forse insufficiente la forma come compensazione?

Britten

Midsummer Night's Dream (Aldenburgh, 1960) di Benjamin Britten è arrivato per la prima volta al teatro Massimo (19 settembre 2017) con l’eccellente direzione di Daniel Cohen. Regia e scena di Paul Curran: un frammento di tempio attorniato dal buio del bosco.

Costumi ironici differenziati, per i tre gruppi previsti dalla storia, di Gabriella Ingram. Luci di David Martin Jacques, coreografia di Carmen Marcucci. Cast notevole per i tre gruppi. Il mondo della fate; gli amanti; gli artigiani ateniesi, ossia, la compagnia di attori che nel terzo atto recita “la breve tediosa scena del giovane e della sua amata Tisbi. Tragicissimo spasso”.

La complessa distribuzione dei ruoli per la diversità delle voci dice da sé il grande progetto di Britten di trasferire nella paletta sonora il suono dei versi di Shakespeare, che assume in toto, in un libretto, rivisto con Peter Pears, con l'enorme problema drammaturgico di ridurre la commedia a dimensioni “maneggevoli”. La distribuzione poi in tre gruppi l'ha costretto a un lavoro di differenziazione di tinte e di stile che culmina nella parodia del terzo atto. Il risultato è ammaliante. Britten apparentemente opta per una dimensione cameristica, ma per la qualità del suono che deve emergere sempre preciso, nitido, trasparente, avvolgente in perfetto accordo con le voci. I cantanti non possono mai sbagliare. A loro merito e a quello di Cohen che ha trovato un equilibrio voce-strumenti perfetto. “Midsummer Night's Dream” possiede una musica che suona perfetta in ogni dettaglio sin da quell'inizio accordale in glissando che fa slittare nella dimensione del sogno, come a suggellare il mantra shakespeariano che noi siamo della sostanza di cui sono fatti i sogni. Sogni che però non si negano una loro forza vessativa, così come le fate non sono del tutto innocenti e vacue. È vero però come dice Puck nel finale “Se noi ombre vi abbiamo annoiati,/pensate pure (e saremo perdonati)/di avere soltanto qui sonnecchiato/mentre apparivano queste visioni”. È probabile che al Massimo sia accaduto con

un pubblico che alla fine del secondo atto ha disertato in modo notevole. Eppure si è perso un terzo atto che era uno scintillio di arguzia, intelligenza e parodia musicale inarrivabile. Tuttavia lo confesso. La data 1960 mi angustia. Britten consumò la sua Brexit, mentre il continente con Darmstadt era naturalmente isolato.

Nella squisita Serenata per tenore coro e archi op.31 di Britten il suono del corno s'intrama sommessamente con la diafana voce del tenore che ci narra del giorno diventato vecchio; del suono del corno nello splendore lunare. O dell'angoscia quasi espressionista del corno che sembra urlare nella notte di bufera, per poi invocare il sonno, fuori dalla scena, mentre le luci in sala si spengono, che chiuda lo scrigno dell'anima. Versi sublimi di Blake e Keats che Britten intona con raffinata empatia, resi superbamente dal cornista Radovan Vlatkovic e dal tenore John Marc Ainsley, mentre dal podio Bruno Bartoletti cesellava l'insieme trattenendo il fiato dell'orchestra in dinamiche sottili, sommesse. Nella seconda parte, alla malinconia di Britten corrispondeva l'altra malinconia di Strauss e dei suoi Vier letzte Lieder. Volte oscure, giardino in lutto, l'anima che si libra nella notte, stanca di peregrinare. Versi sublimi di Hesse e Eichendorff, un suono sempre più cupamente dematerializzato ed una voce quella di Kristin Lewis scura misteriosa. Il fragile braccio di Bartoletti con precisione cercava il fantasma di un suono al suo congedo e l'orchestra lo seguiva per quel che poteva.



IN C

“In C” (per voci e strumenti, 1964) di Terry Riley, l’opera che - commentava Marcello Panni che ne dicesse la prima italiana - ha cambiato la storia della musica, ha chiuso domenica la sesta edizione del festival Nuove Musiche affidato dal teatro Massimo a Francesco La Licata. “In C”, prima opera minimalista, sta in un foglietto di 53 pattern e poche istruzioni per l’uso, distribuito tra voci e strumenti (violoncelli, percussioni, fiati, ottoni). Un foglietto oggi liberamente scaricabile, ma Riley sin dalla sua prima esecuzione aveva già rinunciato ai diritti d’autore con la motivazione che la musica è di tutti: “*In C* consta di 53 frasi musicali numerate e brevi, che durano da mezzo a 32 battiti; ogni frase può essere ripetuta un numero arbitrario di volte. Ogni musicista ha il controllo di ogni frase da lui suonata: gli esecutori sono invitati a suonare le frasi iniziando in momenti differenti, anche se stanno suonando la stessa. Le indicazioni di direzione affermano che l’ensemble musicale dovrebbe tentare di tenere una distanza di due o tre frasi. Le frasi devono essere suonate in ordine, tuttavia alcune possono anche essere saltate. Come riportato in alcune edizioni dello spartito, è abitudine che un musicista suoni la nota Do (C in inglese, da cui il titolo) in ottavi ripetuti; tale compito è tipicamente svolto dal piano o da uno strumento a percussione intonato. Ciò ha la funzione di metronomo e viene identificato come “L’impulso”. “In C” è stato eseguito nel Foyer del Massimo, affollatissimo, con la conduzione di Lelio Giannetto, la cantoria del teatro Massimo diretta da Salvatore Punturo, i percussionisti del Conservatorio di Palermo, la sezione di violoncelli

del Liceo Classico ad indirizzo musicale di Agrigento, ottoni e ance dell'ICA Rallo e della Banda Aegusea Kids di Favignana, la Sicilian Improvisers Orchestra. Giannetto ha accerchiato il pubblico disponendogli attorno cantanti ed esecutori e mescolando gli straordinari professionisti della Sicilian Improvisers Orchestra e i percussionisti del Conservatorio con giovanissimi (soprattutto i bambini di Favignana, deliziosi). Questa scelta dei giovanissimi è così motivata da Giannetto: "Se è vero che la musica è un gioco da bambini, la musica contemporanea, specie quella in cui è maggiormente presente la dimensione di indeterminatezza e di alea, è un campo di azione ideale per lo sviluppo dell'esperienza sonora nell'infanzia e nei giovanissimi musicisti." Un intento coraggioso che va condiviso. Aggiungo che è stata una bella coinvolgente divertente esperienza d'ascolto con il pubblico ipnotizzato da Riley e dall'impegno soprattutto dei giovani interpreti. Il concerto - un progetto di "Curva minore" - era stato aperto da una esplosiva esecuzione di Lelio Giannetto di "I feel Pretty" (per contrabbasso) di David Lang, l'enfant terrible già postminimalista e dalla versione ammaliante per voci bianche di alcuni numeri di "Love fail" che molti avranno riconosciuto come colonna sonora del film di Sorrentino "La grande Bellezza". Eccellente la prova delle Cantoria del Massimo diretta con precisione da Punturo. Alla fine lunghi applausi. Ma il week-end era iniziato sabato al Politeama con l'Orchestra sinfonica siciliana diretta da Fabio Maestri, con la partecipazione del flautista Roberto Fabbri e l'Ensemble percussioni del Conservatorio, che ha inserito la sua seconda perla nell'ambito delle "Nuove Musiche". Dopo "L'esequie della luna" di Pennisi, Marcello

Panni, direttore artistico della Foss, non rinnovato - e non si capisce perché - da una Fondazione di nuovo in fibrillazione per dissidi ai vertici, ha impaginato “L’Orologio di Arcevia” di Aldo Clementi, per campane, gong medio, 2 celeste, 2 glockenspiel, pianoforte, due vibrafoni (1979); “Mould” per celesta, clavicembalo, armonium, pianoforte, gong,³ piatti sospesi (1968) di Francesco Pennisi; mentre nella seconda parte due opere famose che si differenziano dal mainstream di allora Boulez-Stockhausen. “Ramifications per orchestra d’archi” (1968) di Ligeti, “Puppenspiel n.2 “per flauto e orchestra (1968) di Franco Donatoni. Tra i due blocchi “Nessun luogo è lontano per 6 percussionisti (2017) di Marcello Filotei, un lavoro “sulla necessità dell’armonia tra persone, popoli, nazioni, ritmi e qualche volta anche metronomi.” Un bel pezzo coinvolgente ironico drammatico. Le predilezioni del cronista vanno a “Ramifications” di Ligeti che come dice Panni “esplora una tecnica orchestrale di grumi sonori, che si espandono, scivolano, si addensano, si ramificano”. Partitura difficilissima ma che Maestri ha condotto con estrema precisione. Uguale attenzione critica ha riservato al brano di Clementi rilevandone il pathos meccanico che l’anima. Un incanto. Si chiudeva con i giochi d’artificio di “Puppenspiel 2” di Donatoni che Panni giudica “un esempio perfetto della tecnica donatoniana, diversa ma simile a quella di Ligeti: una trasformazione continua di cellule che si rigenerano in un discorso apparentemente insensato, iperattivo e grottesco, che mima un linguaggio artificiale, senza arrivarci, con lacerti di suoni del passato.” Pagina ben costruita che riserva al flautista pezzi micidiali. Straordinario Fabbriciani che regge giovanilmente questo stress con una precisione

di suono incredibile. Straordinaria ancora la direzione di Maestri che sembra stare dentro le opere che esegue rilevandone la logica costruttiva. Ancora vanno applauditi i bravi percussionisti e l'orchestra sinfonica siciliana che ci auguriamo riesca a superare questa bufera in arrivo. Pubblico affascinato e plaudente.

Ma non possiamo chiudere queste note sul festival di nuove musiche senza una necessaria riflessione. Domenica l'abbuffata del contemporaneo è finita. L'appuntamento è forse per ottobre 2020. Ma così non si educa il pubblico al contemporaneo.

Un contemporaneo per giunta un po' passé se i pezzi di cui parliamo oggi risalgono a più di mezzo secolo fa. Bisogna che i direttori artistici e i sovrintendenti si capacitino che la musica europea e non del secondo dopo guerra è la nostra musica classica; è la nostra tradizione moderna. Se le istituzioni musicali non programmano dentro le loro stagioni i nostri nuovi classici nei fatti distorcono il canone musicale condannandolo ad un suo fatale restringimento.

(21 ottobre 2019)

Cage

Negli anni Venti, ha scritto Schoenberg, a causa del cattivo tempo, la rivoluzione tedesca ha avuto luogo solo in musica. Fu la rivoluzione "viennese", all'inizio del secolo XX, la rivoluzione atonale, che aboliva la gerarchia fra i suoni e stabiliva l'uguaglianza di diritto fra tutti i suoni. Era questo il senso della rivoluzione atonale, della modernità musicale, che anticipava una rivoluzione sociale mai avvenuta.

Heinz Klaus Metzger, allievo di Adorno e ultimo erede di quella tradizione critica dal “lungo sguardo “leggendario, nel ricordare sovente quel giudizio di Schoenberg e quel contrattempo, aggiunge che alla fine degli anni Cinquanta, un’altra rivoluzione, la rivoluzione americana, quella del musicista John Cage, a causa del maltempo ha avuto luogo solo in musica e non nella realtà. Per rivoluzione cageana Metzger indica la liberazione del tempo individuale così come di ciascun suono da un’organizzazione sovraordinata. È la fulminante tesi che ha veicolato la conoscenza di Cage in Europa dopo la sua apparizione a Darmstadt e consegnata già nel ’59 nel saggio di Metzger “John Cage o della Liberazione”. E “Al di là del tempo ovvero il nucleo della rivoluzione cageana” è il titolo della conferenza che Metzger terrà stamattina alla facoltà di Lettere (Aula Cocchiara, ore 10,30) a dieci anni dalla scomparsa del musicista americano così decisivo per le sorti della musica europea postweberniana. Nel 1958 Cage scrive il “Concerto per pianoforte e orchestra” e abolisce la partitura. Esistono solo le parti e ogni parte è indipendente: è, cioè, un modello di indipendenza individuale. E Metzger sulla scorta di un celebre aforisma di Adorno in *Minima Moralia* (“Morale e ordine del tempo”) - che sostiene la tesi secondo cui l’esperienza umana del tempo è fino ad oggi basata sull’ordine di una priorità e di una proprietà, - ne fa discendere che, tutte le forme musicali tradizionali non fanno altro che esporre e risolvere conflitti di priorità del tempo: “Forma sonata: primo tempo, secondo tempo, poi si sviluppa il conflitto e alla fine si ristabilisce l’ordine del tempo, cioè la proprietà, la priorità, l’affermazione, la conservazione dell’ordine esistente nella ricapitolazione.” Per questo la rivoluzio-

ne cageana consisterebbe nella liberazione del tempo. Si sente il presente. Si sente che tutti i momenti sono equivalenti, uguali. La gerarchia è abolita e si è invitati a concentrarsi sul presente. Si vive veramente il tempo reale: non più il tempo ritmico, fittizio. Un tempo liberato, tempo immanente fuori dalle gerarchie formali in musica come anticipazione, di un tempo sociale che liberato non appare. Su questa forza anticipatrice della musica di Cage e su questo altro scacco della dimensione estetica nel non divenire parametro della dimensione sociale ha sempre insistito Metzger indicando un nesso forma-società che la pratica postmoderna ha bellamente archiviato con l'alibi magari della contaminazione stilistica. Accanto a lui Rainer Riehn esprimerà dei pareri su *Four Walls*, una dance play del 44 scritta per Merce Cunningham, il coreografo con il quale Cage lavorerà per decenni.

Oggi pomeriggio nella sede degli Amici della Musica (Piazza Marina, ore 17) si potrà assistere alla prima esecuzione siciliana di *Four Walls* (Picci Ferrari, voce; Adalgisa Badano, pianoforte).

Insomma un'altra bella giornata cageana, a nove anni di distanza del 2° Colloquio di musica contemporanea che Federico Incardona dedicò a Cage, presenti Metzger e Riehn e che ci permise di ascoltare, tra l'altro, la versione integrale di *Etudes Australes* nella memoranda esecuzione di Marianne Schroeder. Presentammo anche un volume su Cage, a cura di Ulrike Brand e Alfonso Fratteggiani Bianchi, edito da Epos. Un'improvvisa accensione di fervore che subito dopo di spense, per riaccendersi oggi.

(28 febbraio 2002)

Uri Caine

Sunburst, concerto per pianoforte e orchestra scritto da Uri Caine nel 2014, in prima esecuzione europea al Massimo (24 aprile 2016) in sold-out, solista l'autore, direttore Todd Reynolds, suona neoclassico. Nei tre movimenti canonici Caine mette insieme una limpida e virtuosistica scrittura per piano molto Klassik, in contrasto ad una raffinata orchestrazione "elettronica" dai grandi clash agli archi o agli ottoni contrappuntati da un uso divertente straniante secco delle percussioni. Molto jazz, molto tonale, *Sunburst* sveglia l'entusiasmo di quanti credono nella musica crossover. Entusiasmo che già aveva accolto le *Rhapsody in Blues Variations* per solo piano. Caine con gran forza e superba padronanza tecnica qui punta sulla percussività realizzando - complice il pedale - una saturazione a macchie del suono. La leggera sinuosità di Gershwin affonda velocemente nelle onde della vertiginosa accelerazione ritmico-dinamica mentre il suo lirismo che Caine apparenta a Schubert si spegne annerito in un epilogo scuro e drammatico.

Čaikovskij

"La Patetica" di Čaikovskij assolutamente autoreferenziale è pervasa da insicurezza e malaise. Composta nel 1893, Čaikovskij la dirige a Pietroburgo il 28 ottobre. Il lutto iscritto nella musica anticipa la morte del compositore il 6 novembre. In una lettera a Jurgenson, il 30 ottobre, aveva scritto che la sinfonia "non era stata gradita, anzi aveva procurato qualche smarrimento. Io stesso comunque ne sono orgoglioso più di ogni altra

composizione...”. La morte improvvisa dà alla *Patetica* un valore testamentario e premonitore con la sostituzione di un Allegro per il finale con l’Adagio lamento. Il sovvertimento formale indica altro. Il silenzio assorbe la forma e la vita. Gli spettatori, presentando il tradimento per la mancanza di happy end, a volte applaudono alla fine del terzo tempo, all’Allegro molto vivace. Non per ignoranza ma per scaramanzia.

Capuleti e Montecchi

Assistendo a Firenze ai *Capuleti* di Bellini nel 1831, l’anno successivo il trionfale debutto alla Fenice di Venezia (11 marzo 1830), Berlioz s’indignò perché non vi trovava nulla, ma proprio nulla di Shakespeare. Berlioz probabilmente ignorava che in Italia il mito Shakespeare, così trionfante in Francia sotto le bandiere di Victor Hugo, era invece ben poco diffuso. A lamentarsi della infedeltà di Felice Romani saranno gli spettatori a venire (gli stessi che rimprovereranno Verdi) non considerando il fatto che tutto sommato il Romani riandava a prima di Shakespeare, ad una novella di Matteo Bandello che probabilmente suggerì al Grande Bardo *Romeo e Giulietta*. Da lì ma anche con qualche variante Romani trasse una tragedia lirica in quattro parti, che normalmente viene rappresentata in tre atti.

Certo c’è la storia di due giovani innamorati e appartenenti a fazioni diverse: c’è l’amore e la morte; ma il plot è diverso: non c’è il matrimonio segreto tra Giulietta e Romeo; c’è invece il tentato matrimonio tra Tebaldo e Giulietta interrotto da una improvvisa battaglia tra Capuleti e Montecchi. Sì Giulietta prende il sonnifero, sembra morta, viene portata al cimitero, se ne av-

vedono Romeo e Tebaldo: ma qui Romani sembra avere piuttosto a modello l'*Amleto*. Manca poi Mercuzio! Insomma lo spettatore dimentichi Shakespeare e trovi nel libretto di Romani quella continuità drammaturgica che ha permesso a Bellini di costruire un capolavoro en bloc che nettamente anticipa la *Norma*.

Trovi ciò che da Lippmann a D'Amico, all'Adamo, a Lanza Tomasi (importantissimo e per molti aspetti innovatore il suo recente saggio su Bellini edito da Sellerio) è stato sempre sottolineato dinnanzi ad all'oblio nel Novecento dell'opera. E cioè che i *Capuleti* rappresentano il primo grande risultato del musicista di realizzare la sua rifoma del teatro musicale attingendo alla coerenza del discorso drammatico partendo dal belcanto.

Non è un caso che Bellini, dopo il successo veneziano, in una lettera ai familiari, sottolinei il fatto che il suo stile stia incontrando il favore dei primi teatri del mondo, intendendo riferirsi anche ai successi del *Pirata* e *La Straniera*, opere non a caso poi neglette e ripescate negli anni sessanta insieme a *Capuleti*.

Allo spettatore darei come chiave di lettura per lo spettacolo in scena domani al teatro Massimo, un giudizio acutissimo di D'Amico, quando scrive che "il Bellini della *Norma* e dei *Capuleti* riesce al dramma dal belcanto, misteriosamente partorendo l'azione dalla contemplazione, il discorso dal sospiro canoro." Un sospiro che si fa dramma.

Si apre il sipario e un luore marmoreo freddo e funereo ci abbaglia: due grandi finestre come cornici di marmo vuote, e, due figure votive canoviane leggermente inclini sulla base. Bianchi-cinerei sono i costumi dei

Capuleti che le cornici inquadrano. Quei grandi cappelloni, barbe bianche, capelli bianchi, armieri in bianco con il volto mascherato avvolto in sciarpe bianche. Che i *Capuleti e i Montecchi* di Bellini, finisse in un gran funerale neoclassico di prima classe, Giorgio Marini, regista dell'opera andata in scena mercoledì sera al teatro Massimo (15 maggio 2002), lo ha voluto subito iconicamente fissare, con le scene di Lauro Crisman e i costumi di Ettore d'Ettore. E se bianchi sono i Capuleti nerissimi sono i Montecchi. L'ingresso di Romeo (atto I, scena III) in nero, ambasciatore di pace inascoltato, si chiude con una linea melodica che scende verso il nero della minaccia: "E su voi ricada il sangue". In quella frase Romeo racchiude il fallimento di una missione di pace e di amore e si annuncia angelo sterminatore, all'idea che Tebaldo possa sposare Giulietta.

Da quella linea di minaccia l'opera ci acciuffa e non ci lascia più. Da quella linea nera si annuncia il rosso del sangue. E Marini (atto I, scena VIII) striscia di rosso i costumi bianchi dei Capuletti che si avviano alla festa. Verranno invece sorpresi ed uccisi in buon numero dai Montecchi.

La regia di Marini, in bilico sul kitsch, gioca sull'evo-
cazione figurativa tra rinascimento e neoclassicismo funerario, ma drammaturgicamente raggiunge una valenza fantasmatica in cui appunto il sospiro si fa dramma, la melodia minaccia, il desiderio morte. Ed è giusto così perché nell'opera di Bellini continuamente la contemplazione sembra guardare, con l'occhio della malinconia, all'azione che la frantuma. Si pensi alle due scene che chiudono il primo atto. Si pensi al desiderio che vuole bloccare l'azione e all'inerzia di questo arrestarsi un momento prima che il furor si ridesti,

che la strage s'appresti. Il desiderio non frena l'orrore e i personaggi Romeo e Giulietta sono in balia degli eventi, sono destinati a soccombere. È vero penserà poi Offenbach a sfottere il povero Bellini, ma non è in questo arrestarsi prima dell'azione la magia dell'opera italiana? Non è in questo frantumarsi del desiderio, cullati da un musica di una purezza lirica e drammatica inarrivabile, il sogno dell'opera belliniana e della sua riforma?

I due protagonisti della serata Elizabeth Norberg Schulz (Giulietta) e Anna Caterina Antonacci (Romeo) ci hanno conquistati per il loro altalenare tra chiaro e scuro delle loro splendide voci. Ci hanno empaticamente trascinati dentro il groviglio tra desiderio e principio della realtà, dentro infine il supremo svuotamento di sé (struggente la penultima scena del secondo atto). Due grandissime interpreti che conoscono la forza drammatica dei recitativi e la liricità pura del canto. Un livello altissimo che metteva un pò in ombra la pur generosa e convincente interpretazione di Fabio Sartori che disegna un Tebaldo tutto sommato affabile e anch'esso sul limite di un sogno. Meno convincenti Alberto Rota (Cappello) e Giuseppe Altomare (Lorenzo). Opaca la prova del coro del Massimo.

Avremmo preteso dal direttore Daniele Callegari una cifra interpretativa più omogenea allo spettacolo e alle qualità delle due protagoniste; una tenuta in tensione più continua del suono dell'orchestra e un rapporto con il palcoscenico più complice e sottile. Alla fine un pubblico plaudente, che ha festeggiato le due interpreti, ma tutto sommato distratto.

(16 maggio 2002)

Paolo Emilio Carapezza

Un occhio a Cristo e uno a San Giovanni. Così in Sicilia benedicono lo strabismo. Paolo Emilio Carapezza - al quale l'Università di Palermo dedica lunedì 11 ottobre, giorno del suo compleanno e del suo pensionamento universitario, un convegno ed un concerto - è un esempio folgorante di strabismo musicale. Un occhio alla musica rinascimentale "risonata" - verbo che predilige - in ombilico Siciliae; l'altro alla musica nuova, di fase seconda, nuovissima, percorrendo tutto il Novecento per sbarcare nel XXI secolo. Lo strabismo include ciò che si tiene separato. Così in questi anni Paolo Emilio ci ha insegnato a guardare con fervore ed entusiasmo a Cristo e a San Giovanni: ad Antonio il Verso e a Federico Incardona.

Alla base dello strabismo c'è curiosamente un concetto giuridico-politico, oggi pericolosamente di moda nel bavardage della politica (come negli anni Venti e Trenta): la costituzione materiale, teorizzata in Italia dal grande costituzionalista Costantino Mortati e che Carapezza in modo davvero originale utilizza come chiave di lettura della storia della musica. Il concetto sembra avere qualche analogia con la tendenza dei materiali già individuata da Adorno.

"La costituzione di una musica, il principio essenziale d'ordine che le dà vita e la mantiene, può essere resa esplicita, ridotta a poche norme fondamentali, come la costituzione di uno stato. Costituzione significa struttura sincronica essenziale: ciascuna è un momento astratto della struttura diacronica che è la storia": così scrive Carapezza, introducendo un suo saggio "Le costituzioni della musica", edito da Flaccovio nel 1974. In quel

libretto Carapezza individua i punti di emersione e di raggelamento formale della materialità; le epifanie di ciò che diventa norma.

Lo strabismo gli deriva dalla sua predilezione nell'appuntarsi come musicologo sul luogo-tempo della massima composizione dell'universo musicale: Monteverdi; e poi su quello della massima decomposizione e insieme della sua relativizzazione globale: il Novecento. Scopre che non v'è più una sola costituzione, ma tante costituzioni che convivono nel tempo e nello spazio, ora che "l'arte - come scrive - si è trasferita al margine della vita, e lì al lontano orizzonte tutt'intorno ha formato una splendidamente variegata tessitura come di nuvole basse e leggere che un sole già tramontato colora e accende".

È una bella metafora postmoderna che Carapezza rafforza laddove osserva che "ai musicisti non rimane che formare un ricchissimo alone sonoro tutt'intorno al luminoso e perenne tramonto dell'arte". Non v'è nostalgia in Carapezza della centralità dell'arte e della non adempiuta modernità, ma la riconduzione della musica ad una dimensione oggettiva e compositiva, artigianale, senza idee forti e centrali. Oggetti che funzionano, come avrebbe detto Morton Feldman. Quando nel '68 si conclusero per sempre a Palermo le Settimane di Nuova musica di cui Paolo Emilio insieme a Titone fu il motorino, capimmo che esse avevano rappresentato le varie costituzioni di una musica dalla normatività debole. Un alone appunto, un pulviscolo che Carapezza con il suo entusiasmo, a volte sopra le righe, ha contribuito a far inspessire dando fiducia ai Novissimi musicisti che ha allevato e che lunedì gli renderanno omaggio. Ci mancherà una volta di più Federico Incar-

dona, il musicista che più di tutti Carapezza insieme a Titone ha prediletto.

Eppure mentre s'affannava sulle Settimane anche componendo "costellazioni", Carapezza raccoglieva delle scatolette bianche con dentro microfilms di musiche rinascimentali siciliane. L'Istituto di storia della musica fondato e diretto da Luigi Rognoni sino al 1970 e del quale Carapezza è stato assistente, comprò un armadietto-cassaforte per quelle scatolette sulle quali Rognoni, si può dire, esprimeva un certo distacco. Vi sentiva odor di Musikwissenschaft, che non amava. Ma non si tirò indietro. Non sapeva che quelle scatolette si sarebbero trasformate in quasi quarant'anni di edizioni di Musiche Rinascimentali Siciliane. Pietro Vinci, Antonio il Verso, Palazzotto-Tagliavia, Claudio Pari diventarono così musica viva. Risale al '74 il primo concerto per gli Amici della musica di musiche rinascimentali siciliane con un bel programma di sala di Paolo Emilio che aveva pubblicato già nel '72 il terzo volume delle MRS dedicato a Pietro Vinci e Antonio il Verso. In quegli anni con caparbia Carapezza portò avanti il suo progetto formando una nuova scuola che del maestro imparò a condividere lo strabismo. Un occhio a Cristo e uno a San Giovanni. Buon compleanno.

(7 ottobre 2010)

Fabrizio Carli

Martedì 15 gennaio 1974, il "Nabucco" permise ai palermitani di rientrare al Teatro Massimo dal quale si erano congedati in giugno - per sei mesi si disse e di anni ne passarono 25 - immediatamente dopo la

disfida di Tosca a Scarpia davanti a Dio. Ci ritrovammo così inaspettatamente nella sala che ci accolse con quell'aria umidiccia che hanno gli spazi dismessi e non frequentati. Come di consueto, a partire dal 1968, mi accompagnavo a Fabrizio Carli (1939-2019), il rappresentante della stampa orale, così lo chiamavo: era difatti il critico del gazzettino di Sicilia, della Rai. Costretto Carli in 5-6 minuti a condensare analisi e giudizio. Una scuola efficace perché costringeva ad essere precisi, diretti, incisivi. E Fabrizio, con un innato senso della comunicazione giornalistica all'ascolto era chiaro ed efficace. Veniva da Mantova come il Cardinale Ruffini e per una curiosa coincidenza abitava nello stesso stabile del nipote di Sua Eminenza. Il padre Francesco Carli era stato redattore capo della "Gazzetta di Mantova" e negli anni cinquanta direttore de "La Sicilia del Popolo". Alla fine degli anni sessanta approdò a Palermo un altro mantovano Albino Longhi, amico dei Carli. Per anni fu direttore della sede siciliana della Rai. Dopo andrà in Friuli e sarà direttore del TG1.

L'8 luglio del 1970 la "Gazzetta di Mantova" riporta la notizia della laurea di Fabrizio Carli, del "nostro concittadino" che ha avuto il massimo dei voti e la lode discutendo una tesi su "Macbeth e il teatro verdiano". In questi giorni - aggiunge la Gazzetta - sono state rappresentate due commedie dialettali scritte dal padre. La prima in collaborazione con Francesco Campogalliani "Chi da nualtar la taca minga!" ossia Qui da noi non attacca, nessuno ci frega. La prima era stata data il 25 novembre 1930 al teatro Andreani e segnò l'inizio del teatro dialettale (che come si sa non era gradito al fascismo). La commedia è ancora nel repertorio dell'Accademia teatrale Francesco Campogalliani. Che è stato il

più famoso e l'ultimo di una dinastia modenese di burattinai, ebrei convertiti, avviata da Luigi Rimini. L'altra commedia in programma Carli l'aveva scritta insieme a Luigi Zuccaro "E viva al cine!" Risale anch'essa agli anni trenta racconta l'arrivo a Mantova di due star di Hollywood per girare un film e tutto lo sconquasso che questo arrivo comportò tra le famiglie mantovane. Ancora oggi è nel repertorio del gruppoteatroaperto di Moglia e della filodrammatica di Bagnolo.

La notizia della Gazzetta ci fa scoprire un tassello a noi del tutto ignoto, nè ricordo che Fabrizio me ne avesse mai parlato ma forse spiega la sua attrazione per il teatro e il mantenimento di una cadenza mantovana ma anche la sua curiosità per il dialetto siciliano che aveva bene assorbito. Relatore della tesi sul Macbeth è stato Luigi Rognoni di cui Carli era stato allievo come lo sono stato io. In effetti a seguire la sua tesi era stato un verdiano sfegatato Antonino Titone, assistente volontario e onorario di Rognoni e futuro autore di una trilogia di migliaia di pagine su Verdi. È uscito soltanto il primo volume dedicato alla trilogia popolare: *Rigoletto, Trovatore, Traviata* (Epos). Titone oltre ad essere verdiano era anche il visionario motorino dell'avanguardia musicale, inventore insieme a Paolo Emilio Carapezza, altro allievo di Rognoni, e a Francesco Agnello, der Zwölftonbaron (così lo soprannominò Rognoni) delle Settimane di Nuova musica che si svolsero a Palermo tra il 1960 e il 1968. Rognoni milanese (1913-1986), allievo di Banfi, musicologo, ma anche fondatore di Rai3, ma anche archeologo, ma anche cineasta e regista di teatro, è noto per aver divulgato in Italia la scuola di Schoenberg con un pioneristico libro edito da Einaudi nel 1954 "Espressionismo e dodecafonia". Nel 1966

uscirà, ampiamente riveduta, una seconda edizione con il titolo “La scuola di Vienna”. Gli studenti che frequentarono i suoi corsi negli anni sessanta e fra essi Carli poterono seguire le sue lezioni dense e complicate piene di rinvii alla letteratura, alla pittura, al teatro, al cinema, alla filosofia (Husserl e Paci) sulla Romantik, su Wagner e sulla scuola di Vienna. Non erano molti gli studenti, ma eravamo ben agguerriti e tra essi un giovanissimo Salvatore Sciarrino. Sul pianoforte dell’aula un cartello ammoniva: “Prova a pensare”. Rognoni invitò a Palermo per dei seminari degli ospiti illustri e tra essi Adorno, Leibowitz, Barthes. Amico di Adorno, di Teddy, come lo chiamava, aveva scritto l’introduzione al controverso saggio di Adorno “Filosofia della musica moderna” condividendone ma non pienamente il bipolarismo oppositivo Schoenberg/Stravinskij delineato da Adorno e che spaccava in due il panorama del Novecento musicale. Le sue perplessità derivavano dal fatto che Rognoni stesso era scisso nel suo amore per i viennesi ma anche per i francesi del “Gruppo dei Sei” (soprattutto Milhaud che invitò a Palermo) e per “père Igor”, come lo chiamava, raccontandoci di una visita del grande compositore a casa sua a Milano.

Il bipolarismo di Rognoni: Vienna/Parigi e quello di Titone: Melodramma/Nuova avanguardia, spiega il bipolarismo di Carli critico che si era un verdiano sfigurato ma attento alla nascita del moderno e alla musica contemporanea. Non a caso negli anni si è molto occupato di Federico Incardona (1958-2006) il musicista palermitano scomparso precocemente e che per noi incarnava l’erede, dopo Salvatore Sciarrino, della nuova musica a Palermo. Gli articoli di Carli su Federico sono stati ripubblicati nel recente volume di “Scritti

critici e poetica” di Federico Incardona, edito da Aracne l’anno scorso. Tra questi segnalo l’intervista a Federico pubblicata su L’Ora il giorno dopo la morte di Luigi Nono il 10 maggio 1990. Il primo dei suoi articoli risale al 1981 ed è la presentazione del brano di Incardona “Avec un morne embrassement” in programmazione all’Orchestra Sinfonica siciliana.

Nel 1969 Carli era già pubblicista. Aveva iniziato come “vice” al “Giornale di Sicilia” per poi passare alla Rai. Nel 69 ebbe la nomina di capo ufficio stampa dell’assessorato regionale al turismo, comunicazioni e trasporto presso la Direzione dell’assessorato dove insieme a Giuseppe Savoja lavorò a quel gioiello della carta stampata ch’era la rivista “Sicilia” su un progetto grafico di Bruno Caruso. La rivista graficamente bellissima radunò molte delle intelligenze siciliane e soprattutto grandi fotografi da Enzo Sellerio a Melo Minnella e aveva l’intento di valorizzare le bellezze paesaggistiche monumentali artistiche della Sicilia. Carli mantenne questo ruolo di capoufficio stampa sino a quando decise di mettersi anzitempo in pensione dopo la scomparsa della madre Fiorenza Carli Della Pergola, signora di acuta intelligenza e che ricordiamo con molta affetto e ammirazione.

Solidi studi umanistici, grande memoria, passione per la storia ma anche per la geografia, Carli era un discreto pianista e aveva anche una bella voce baritonale tendente al basso. C’è nell’Ottocento un Francesco Carli baritono. Ricordo che una sera a casa sua dopo un lauto pranzo - Fabrizio era un bon vivant, amava molto la buona cucina, era anche sulle orme di Rossini, un buon cuoco - ci esibimmo io improbabile cantante e lui abile accompagnatore in un’aria cruciale del Trovatore “Ah

l'amor l'amor ond'ardo." Con esiti per parte mia esilaranti. Mentre Fabrizio fece la sua bella figura intonando dopo "In diesen heiligen Hallen". Conosceva bene i libretti di Mozart come quelli di Verdi - apparteneva ad una generazione che era solita ricorrere ai versi d'opera per sdrammatizzare le situazioni - ed in particolare il "Falstaff" la sua opera in assoluta preferita con la nostalgia falstaffiana del "Quando ero paggio del duca di Norfolk /ero sottile sottile sottile." Fabrizio era sovrappeso.

Il bipolarismo di Carli critico si reggeva su una buona conoscenza della tecnica musicale ma specialmente vocale. Si appassionava alle voci e debbo dire che molti suoi entusiasmi su cantanti esordienti si son rilevati esatti. Coniugava questa base tecnica con una spiccata sensibilità giornalistica. La scrittura piana, chiara, per nulla retorica. si può dire che un suo modello era Massimo Mila- tendeva ad avvicinarsi al lettore quasi confidenzialmente con l'uso di espressioni colloquiali per fargli condividere la sua emozione e il suo giudizio. Amava i cantanti sanguigni e gli erano estranei i direttori o i solisti, come diceva, farmacisti, solo oggettività. Eppure in quel decennio l'oggettività era molto in auge e davanti a star che sino ai primi anni ottanta arrivavano a Palermo grazie agli Amici dell Musica Carli non taceva le sue perplessità.

La passione predominante rimase l'opera. In una possibile hit parade avrebbe collocato Verdi al primo posto tallonato da Mozart, Rossini, Bellini, poi Wagner soprattutto *Tristan e Der fliegende Hollaender*, *Die Walküre* e quindi Strauss: *Salome*, *Elektra* e naturalmente Berg: *Wozzeck* e *Lulu*. In basso nella classifica troveremmo Puccini a parte *Tosca* ma non includeva

nella lista né Mascagni, né Cilea, né Giordano. Meno selettive erano le predilezioni nel grande repertorio sinfonico e cameristico Klassik e Romantik. La sequenza è quella canonica Haydn Mozart Beethoven Schubert Brahms Schumann. Non amava molto Saint-Saëns che Pagano direttore artistico dell'«Eaoss» ci propose quasi monograficamente in una delle sue stagioni più felici. Adorava Mahler che Rognoni ci aveva insegnato già nei primi anni Sessanta a collocare sulla cerniera del Moderno e non sul tardo epigonismo romantico. Condividemmo insieme a Sciarrino la fortuna di ascoltare Scherchen dirigere la Nona a pochi mesi dalla morte del formidabile direttore che in gioventù era stato un agit prop comunista nella Berlino fine anni Venti dove alla Kroll Oper Klemperer dettava la linea sfidando i nazisti che alla prima occasione gli chiusero il teatro. Accettava il Novecento, il primo novecento in blocco da Schoenberg a Debussy a Ravel a Stravinskij che ebbe la fortuna, come la ebbi io, di vedere a Palermo sul podio dell'Orchestra Sinfonica siciliana. L'indomani Stravinskij ripeté il concerto qui a Roma nel giorno in cui Kennedy fu assassinato a Dallas. L'imprinting rognoniano si rilevava in questa predilezione per il moderno del primo Novecento, mentre quella di Titone nel suo vivo interesse (non parlerei proprio di passione se non nel caso di Incardona) per gli autori della musica di fase seconda ossia i musicisti che le Settimane ci aveva fatto conoscere: Pennisi, Clementi, Bussotti, Nono, Berio, Togni, Maderna, Stockhausen, Sciarrino e quindi finite le Settimane i novissimi, come li battezzò Paolo Emilio Carapezza: Federico Incardona, Marco Betta. Conservo una foto scattata a Taormina, a metà degli anni settanta, dove

Carli ed io siamo in un bel gruppo di famiglia con Rognoni, Fedele d'Amico, Mario Bortolotto e Camillo Togni. Le complesse costellazioni della formazione lo rendevano un critico aperto, affidabile, con qualche irrigidimento sugli interpreti pianisti, violinisti, che gli sembravano più analitici che espressivi.

Il meglio di sé Carli critico lo diede quando, chiedo scusa per questa intrusione personale ma la vita professionale di Fabrizio s'intreccia in varie occasioni con la mia, quando nel '78 lasciai la rubrica de L'Orchestra che nel '70 avevo ereditato da Lanza Tomasi per trasferirmi a New York e poi a Vienna. Suggerii di chiamare Carli che era conosciuto al giornale per la sua attività radiofonica - oltre alle recensioni registrò per i programmi della sede siciliana molti cicli di trasmissioni a partire da quello che tenemmo insieme sulla musica rinascimentale - ma anche per la stima che di lui aveva Michele Perriera, colonna portante della cultura al giornale, scrittore del Gruppo 63, regista d'avanguardia. Nel '78 Fabrizio divenne titolare della rubrica e contemporaneamente iniziò a tenere dei corsi di storia del teatro musicale nella scuola di teatro teatès di Perriera.

La ricordava come una bella esperienza.

Il giornale L'Orchestra, quotidiano del pomeriggio che con la direzione di Vittorio Nisticò si collocava con indipendenza dentro l'area del Pci, era una scuola ben severa. A L'Orchestra avevo imparato che una critica musicale è anche un pezzo di critica sociale. Carli era ben attrezzato per convinzioni ideali e per cultura per fronteggiare questo compito che faceva del critico qualcosa di più di uno che dava la pagella agli spettacoli. Il passaggio dalla stampa orale a quella scritta gli impose una nuova disciplina, un mutamento di passo. Fausta Carli Finzi,

che ringrazio, mi ha fatto avere parte dei suoi articoli. Una selezione dal 83 al 91. Mancano i primi anni custoditi però nelle annate de l'Ora e quindi facilmente ricostruibili.

Ebbene la sua attività di critico quasi coincide per quanto riguarda l'opera lirica con l'era Mirabelli (1977-1995) il sovrintendente di un teatro senza teatro negli anni della chiusura del Massimo che durò un quarto di secolo. Una vergogna continuamente denunciata da L'Ora isolato in questa come in altre e più tremende battaglie come quella contro la mafia. Ne pagò il prezzo con due attentati e la morte di un corrispondente e la scomparsa di Mauro De Mauro: uno dei misteri italiani tra i tanti senza una risposta. L'Ora chiuderà nel maggio del 92 era stato fondato dai Florio nel 1900. Quando il Massimo riaprì nel 97, grazie al sindaco Orlando, Carli non abitava più a Palermo, non era più un critico attivo e non poté raccontarlo. Rientrò con commozione in teatro in una delle sue rare visite a Palermo.

In quegli anni di esilio forzato il teatro seppe ritagliarsi grazie a Pietro Di liberto segretario e Girolamo Arri-go direttore artistico, Ubaldo Mirabelli sovrintendente, un ruolo nazionale con consensi sperticati di penne competenti, acuminata acide come Bortolotto o Isotta, puntando sul recupero di opere trascurate del repertorio del Novecento italiano - ma qui c'era lo zampino di Gianandrea Gavazzeni ospite fisso a Palermo - con opere di Casella, Pizzetti, Leoncavallo, Mulè, Respighi. Ma anche europeo (Janacek, Zemlinsky, Britten), puntando sull'ampliamento del repertorio russo con una pluriennale collaborazione con il teatro Marynski.

Uno dei punti programmatici fu la sistematica ripresa delle opere di Mozart che a Palermo non era ancora entrato stabilmente nel repertorio. Dalle recensioni si evince come Carli fosse entusiasta per la collaborazione con il teatro Marynski; come condividesse le scelte di Janacek (Jenufa) e Zemlinsky. Ma non nascose le sue perplessità sull'operazione italiana salvando tutto sommato Casella de la *Donna serpente*.

I suoi anni di cronista musicale furono anche gli anni dell'esilio forzato in un brutto cinemaccio di periferia dell'Orchestra sinfonica siciliana sfrattata dal Politeama, ora occupato dal Massimo. Un colpo mortale non solo all'identità del complesso sinfonico ma al progetto portato avanti con caparbietà dal direttore artistico Roberto Pagano di creare una tradizione del moderno. La sinfonica istituita 60 anni fa e finanziata dalla Regione siciliana come strumento per la diffusione della musica anche per le classi meno abbienti (nel '61 l'allora presidente Francesco Agnello inventò degli abbonamenti per studenti e lavoratori) attraversava un periodo particolarmente difficile per la scarsità delle risorse che la Regione limava di anno in anno e per l'avvicinarsi generazionale dentro il complesso. Sin dalla sua fondazione l'orchestra aveva incarnato quella che Adorno ha definito la tipologia della "seconda orchestra" che è caratterizzata dalla scarsezza dei mezzi, e dalla mancanza di glamour, esclusivo appannaggio dell'Opera (a Palermo come a Francoforte), ma proprio per questo aperta al nuovo, al moderno.

A partire dalla collaborazione con le Settimane di nuova musica la Sinfonica grazie alle scelte dapprima di

Ottavio Ziino che ne fu direttore artistico e poi di Paganò che la diresse per un quarto di secolo, con Gabriele Ferro direttore stabile, è stato il luogo del moderno anzi il luogo in cui si è fissata una tradizione del moderno da Mahler a Stockhausen a Sciarrino a Incardona. Almeno sino al '96. Poi venne il diluvio: con una colonizzazione della politica al ribasso.

Per Carli cronista sin dalla metà degli anni Sessanta la Sinfonica è stato sempre un oggetto d'affezione. Negli anni Ottanta sostenendo l'Orchestra Carli difendeva il consolidamento del moderno in musica e la funzione educativa e civile di un complesso sinfonico. In questa sua difesa veniva fuori la sua natura borghese, democratica, repubblicana estranea alle lusinghe dell'aristocrazia, dell'ancien regime che resse in Sicilia in ritardo sino agli anni Settanta. L'affezione di Carli per l'Orchestra traspare nelle sue cronache anche quando avanza delle critiche.

Un suo beniamino è stato Gabriele Ferro che giovanissimo divenne direttore stabile e insieme a lui un giovane brasiliano, David Machado approdato a Palermo e poi ritornato in Brasile dove è scomparso. Se Ferro era stato allievo di Ferrara, David Machado aveva seguito i corsi di Celibidache. E cito Celibidache perché nei primi anni sessanta il celebre direttore, mancato l'appuntamento con i Berliner che alla morte di Furtwängler - lo aveva sostituito durante la denazificazione - gli preferirono Karajan, s'invaghi di questa orchestra giovane e cercò di farne la sua orchestra. Celibidache fu per tutti noi un colpo di fulmine. Come per i giovani professori. Salvatore Cicero era la spalla, Giovanni Per-

riera fratello di Michele era il primo violoncello e poi c'era il triangolo delle meraviglie Faja (flauto), Trentin(o), Luna (clarinetto), che allargavamo al corno di Di Benedetto. Giovanissimi di grandissimo talento con una predilezione diffusa per quell'autentico fauno che era Angelo Faja. Celibidache riuscì anche a portarli qui a Roma nell'Auditorium della Rai e su YouTube potete vedere delle registrazioni di quei concerti a testimonianza di un'occasione mancata. Celibidache ad un certo punto nello stallo delle decisioni s'irritò lasciò la sua villa di Lipari e riparò in Svezia dove fondò una orchestra formidabile. Diciamo che quell'atto mancato spiega l'ossessione affettiva non solo di Fabrizio per l'Orchestra della quale raccontò il calvario degli anni Ottanta con l'appoggio del giornale che condivideva questa battaglia di civiltà.

E nell'88 accettò la proposta di Pagano di dirigerne l'ufficio stampa. Ci rimase un anno e tornerà a L'Orchestra sino alla chiusura nel '92.

Non c'è dubbio che i tredici anni de L'Orchestra sono gli anni professionalmente più intensi e importanti per lui. Riuscì anche a formare un piccolo team chiamando a collaborare Giovanni La Barbera che si era laureato con una brillante tesi su Szymanovsky. Purtroppo anche Giovanni, all'età di sessanta anni, è morto a pochi mesi dalla scomparsa di Fabrizio. Completava il team Sandra Porto laureatasi con una tesi su rapporto musica-pittura e oggi funzionaria all'Assessorato ai beni culturali. Anche Sandra come Giovanni ha ricordato come centrali gli anni trascorsi a L'Orchestra con Fabrizio che insieme a loro firmava una pagina settimanale dedicata ai dischi, libri e ai più importanti concerti anche

nazionali. Con la chiusura de L'Orà, ma anche la chiusura della programmazione culturale della Rai Sicilia, Fabrizio si accartocciò su sé stesso per poi con dolore lasciare Palermo per Terni.

Scorrendo le recensioni, le interviste - un genere che gli era particolarmente congeniale-, i profili di musicisti dettati dal calendario da Haendel, a Scarlatti a Rossini a Beethoven a Verdi a Mozart si capisce quanto impegno, dedizione, energia abbia dedicato al giornale. La questione principale rimaneva non il singolo concerto o la singola rappresentazione, la singola performance, ma la coerenza del progetto generale. Il contesto: bisognava collocare la musica e i suoi eventi ma anche le strutture musicali nel loro contesto. Sono articoli lunghissimi oggi impensabili. La riduzione degli spazi già lamentata da Fedele d'Amico inizierà negli anni Novanta e indica uno smottamento che emargina la critica. A stabilire l'importanza di un concerto non è più l'opera in sé ma l'audience che richiama. Incomincia a diffondersi un giornalismo culturale antielitario al ribasso. Ma negli anni di Carli e de L'Orà si prendeva ancora sul serio l'idea della cronaca musicale come elemento importante della cronaca culturale della città e della musica come elemento del sistema culturale. Contemporaneamente iniziò a farsi strada l'idea che l'attività culturale e musicale non fosse più parte del welfare state con tutte le conseguenze che ciò comporta dal momento che i privati sono poco propensi a investire nella cultura soprattutto in un paese dal capitalismo fragile se non straccione. Il pareggio necessario dei conti, l'occhio al botteghino diventa un alibi per l'assenza di idee e per tornare a ciò che il pubblico domanda. Ritirandosi

nel '92 Carli si è risparmiata questa deriva anche se per anni fino a quando la salute glielo ha consentito è andato in giro in Italia per ascoltare i suoi autori e le sue musiche preferite. Me ne faceva parte con lunghe conversazioni che gli compensavano l'assenza di un giornale sul quale scrivere le sue opinioni.

Ma torniamo al *Nabucco* di quel martedì 15 gennaio 1974. Era una sera umida, il sipario aperto, Oliviero De Fabritiis alla guida dell'Orchestra e i cantanti "in borghese" davanti ai leggii: Cornel Mac Neil (Nabucco), Boris Christoff (Zaccaria); Elena Souliotis (Abigaille); Franca Mattiucci (Fenena), Ruggero Bondino (Ismaele). Le cose quella sera andarono abbastanza bene, a parte De Fabritiis. Anzi la Souliotis mi conquistò perché in grado di togliere asprezza alle forzature delle tessiture profuse nei suoi esordi dal giovane Verdi. Mentre Carli con in testa al Macbeth sottolineava quell'asprezza come elemento dell'innovazione.

Come si sa il debutto del *Nabucco* a Milano, il 9 marzo 1842, fu un trionfo. Irrompono come protagonisti le masse degli assiri contro gli ebrei, mentre corali sono i temi fondamentali dell'opera. Verdi si iscrive con forza nel processo che vuole l'Opera come elemento cardine della nazionalizzazione delle masse. In scena, non più i chiusi salons aristocratici, ma liberi esterni affollati di masse insorte e in conflitto. Gli assiri e gli ebrei vengono dopo i druidi contro i romani della Norma degli ebrei contro i cristiani nell'*Ebrea* di Halevy. Queste masse, che recitano negli spazi aperti ma dipinti dei fondali di un teatro, anticipano il gesto sociale della rivolta nelle strade; ambiscono ad affollarle in una con-

tinuità stupefacente tra quinte e strada che diviene scena urbana del teatro politico della liberazione. James H. Billington in pagine acutissime ha descritto questo rinvio incrociato tra scena e politica sottolineando con forza la funzione simbolica dell'opera.

Le opere di Verdi e di Wagner sono elementi del processo di nazionalizzazione epperò inseriti in due differenti strategie che emergono con chiarezza dall'applicazione ai due musicisti dell'opposizione di Schiller richiamata da Isaiah Berlin naiv/sentimentalisch. Per dire che Verdi è un artista ingenuo.

“L'artista ingenuo è - scrive il grande storico delle idee - felicemente sposato con la sua musa. Dà regole e convenzioni per scontate, le usa liberamente e armoniosamente e l'effetto della sua arte è, per dirla con Schiller, tranquillo, puro, gioioso”. Berlin iscrive Verdi, immediatamente dopo Rossini, alla fine di una lunga sequenza che parte da Omero ed Eschilo e include Cervantes, Shakespeare, Bach, Haendel, Haydn, Goethe, Puskin, Dickens, Tolstoj (ma non tutto).

Turbolento è invece il rapporto dell'artista sentimentale con la sua musa: “le convenzioni lo irritano benché le difenda magari in modo fanatico. L'effetto dell'artista sentimentale non è la gioia e la pace, ma la tensione, il conflitto con la natura o la società, la brama insaziabile, le famigerate nevrosi dell'epoca moderna, con i suoi spiriti turbati, i suoi martiri, i suoi fanatici e i suoi ribelli e i suoi irosi tracotanti predicatori della sovversione che offrono non la pace ma una spada”. Tra questi tracotanti Berlin elenca come capofila Rousseau e in successione Byron, Schopenhauer, Carlyle, Dostoevskij, Flaubert, Wagner, Marx, Nietzsche.

Non solo per Berlin Verdi è un ingenuo ma è “l'ultimo

grande poeta ingenuo della nostra epoca. Forse l'ultimo creatore completo, appagato, assorbito nella sua arte, all'unisono con essa, che non cerca di usarla per uno scopo ulteriore." Il che non esclude affatto che Verdi fosse sempre all'unisono con il sentimento popolare, e che reagisse "in maniera profonda e personale a ogni svolta e frangente della lotta italiana per l'unità e la libertà". Se è vero che essere ingenui non significa essere apolitici, è pur vero che il centro dell'arte degli ingenui non sta nelle biografie politiche.

Non è necessario per Sir Berlin conoscere la biografia politica di Verdi per capire la sua musica: semmai è la conoscenza delle fondamentali passioni umane praticamente tutta l'attrezzatura extramusica che occorre per capire le sue opere.

Da qui la convinzione che l'ideologia di Verdi sia quella di grandi moltitudini umane in archi temporali amplissimi. È questo invero uno dei significati - conclude Berlin - capitali del termine "umanismo".

L'ingenuo Verdi ci viene portato ad esempio per l'intatta unità interiore, senso di appartenenza alla propria epoca società ed ambiente che preclude "la nostalgia de l'infini" e la concezione dell'arte come terapia.

Dal *Nabucco* al *Simon Boccanegra*, che è la somma lirica del cavourismo verdiano, il musicista accompagna tappa dopo tappa la costruzione nazionale ancorandola al tema della libertà individuale come sviluppo della passione ma ritraendosi dal sostenere la crisi del 1870-71. Il popolo di Verdi in attesa di una identità, in lotta per l'identità non sprofonda mai in una dimensione pre-storica, in una dimensione mitica e viene poi abbandonato dal musicista nella fase di stabilizzazione. È

questa scelta deriva dal giusto sovrapporsi di ingenuità e di visione liberale del progresso.

Il fascino di *Nabucco* sta nella forza collettiva che occupa la scena e relega in secondo piano le storie individuali: l'amore contrastato da Abigaille tra Ismaele e Fenena e la follia di Nabucco. Ma ciò che appare relegato, apparentemente, dietro la forza magnetica e dolente delle masse del "Va pensiero", diventa il tema delle opere a venire di Verdi: l'emergere delle passioni individuali, dei loro conflitti e insieme della solitudine del potere che già si scorge in *Nabucco*. In quel personaggio ci sono le prime tracce del mai scritto Lear. La distruzione della potestà regale ("L'ombra sono io del re") fa scrivere a Verdi giovanissimo qualcosa che inspessita tornerà ben dopo. "Nabucco" è la matrice di "Rigoletto" come di "Simon Boccanegra", come di "Don Carlos".

Mi piace pensare che di questo discutemmo quella sera andando a cena nella trattoria da Peppino, una delle poche ancora aperte in quell'epoca prima della Grande Movida. Facemmo le solite due io andai al "L'Ora" per scrivere la recensione e Carli a casa per stilare i cinque minuti del pezzo che il Gazzettino avrebbe tramesso alle 14.

Nel salmo 137 "Lungo i fiumi di Babilonia" si legge che alla richiesta dei loro persecutori di cantare risposero: "Come cantare i canti del Signore/in un paese straniero?"/"Se mi scordo di te, Gerusalemme, s'inaridisca, (o Dio) la mia destra!/S'attacchi la mia lingua al mio palato/s'io di te non mi ricordo/". In questi versetti si annida un principio etico ed estetico come cantare in un

paese straniero, e come ricordare. Come cioè inventare il canto, ricordando. È un tema etico che l'ecatombe del Mediterraneo oggi ci rileva in tutta la sua drammatica attualità. È un tema estetico perchè il passato flesso nel presente genera l'utopia creativa. Così ci hanno insegnato Benjamin e Bloch.

(23 maggio 2019)

Carmen

Frontiera, borderline, al limite: un bouquet di parole slittanti l'una sull'altra per dire quasi la stessa cosa, per raccontare la *Carmen* di Bizet. Calixto Bieito, inquieto regista spagnolo, colloca l'opera negli anni Settanta del XX secolo, in uno spazio vuoto incurvato come un orizzonte ostile: un pennone, una cabina telefonica, sette Mercedes, il toro, l'albero di Natale, sedie sdraio, cassette di birra, cartoni di merce di contrabbando, profili di montagne, soldati, contrabbandieri, massa. Questo spazio è una frontiera perché la storia di Carmen - dice Bieito - esprime l'energia disperata e crudele della frontiera, di quella disumana che una volta oltrepassata non permette di fare marcia indietro. Come si sa, la chiave di *Carmen* sta in un paradosso che si colloca nella scena III del secondo atto, quando Carmen si dichiara indisponibile ad un'impresa dei suoi amici contrabbandieri perché innamorata. Ebbene, essi le ricordano, di mettere insieme, come sa fare, il dovere con l'amore. Ma Carmen dice che questa volta non può. L'amore questa volta viene prima del dovere. È per questo che Carmen, immediatamente dopo, imporrà a don José l'amore sul dovere, mentre si spegne la fanfara della "retraite" e

Carmen suona le castagnette. Qui il punto nevralgico dell'opera per la sua essenzialità drammaturgica, sottolineata da un conturbante *dépouillement* musicale. Qui (n.17, atto II) si spegne la fanfara: ultimo avviso per l'etica in balia dell'eros, mentre Carmen diviene per José frontiera fisica e psicologica. Una *borderline*: sovversiva, animale sessuale, eslege, che attrae lui, soggetto debole ma corazzato di tradizione: la madre, la fidanzata, l'esercito. Ma se Carmen è *border line* per vocazione, Don José vive il suo essere proiettato al confine come colpa ossessiva, come una degradazione, tant'è che alla fine uccide, quasi per la necessità di farsi arrestare e abbandonare così la frontiera. È chiaro che un impianto registico che gioca sulla violenza data e subita, sulla sessualità esplicita tra liberazione e merce, sul vuoto di luoghi-non-luoghi, incurante se la musica di Bizet storicamente connotata possa sopportare questo carico espressivo ha bisogno di buoni attori che fisicamente trasmettano questa liminarità fisica e mentale. L'unica ad interpretare il senso della regia di Bieito e ad onorare Bizet ci è parsa Elena Maximova. La sua Carmen è fisicamente e psicologicamente conturbante, mentre la sua vocalità scura, viscerale, a volte aspra, convince.

(20 novembre 2011)

Josè Carreras

Tutto esaurito martedì sera al teatro Massimo per il recital di José Carreras con l'orchestra del teatro diretta da David Giménez. Pubblico festante accorso ad applaudire un idolo del bel canto che non aveva mai calcato le scene del glorioso Massimo.

Entrando in sala e orecchiando tra il pubblico le aspettative di ascolto fuori programma, si aveva il sospetto che il richiamo della serata fosse non tanto il Carreras, grande interprete d'opera, quanto il Carreras delle famose serata dei tre tenori, insieme a Pavarotti e Domingo, quando arie celebri vengono mixate con canzoni, certo alte, della tradizione italiana.

A questo pubblico l'elegante concerto che Carreras ha proposto dapprima con le cinque "Romanze per tenore e orchestra" di Verdi nella trascrizione orchestrale di Luciano Berio e poi le "Siete canciones populares espanolas" di Manuel de Falla, ancora nella brillantissima trascrizione di Berio, non pareva dicesse granché. Certo gli applausi c'erano, erano anche calorosi ma non al livello, si dice così?, del tutto esaurito.

Eppure il Carreras interprete di Verdi e de Falla con quel suo timbro mediano pieno e caldo, la chiarezza del fraseggio - mentre Berio era vuoi ironico, enfatico, ma anche divertito delle scritture sulle quali esercitava la sua colta invenzione -, si lasciava elogiare per il rigore artistico con il quale sa amministrare un bene purtroppo incrinato. Si pensi all'"Esule" di Verdi, su testo di Solera, e che Berio fa risuonare di ironia e stravolgimenti, ma soprattutto alle "canciones" di de Falla così calde, partecipi, espressive.

Ma finito de Falla, Carreras, da uomo di teatro che sa capire quel che il pubblico vuole, dinanzi alle pressanti richieste ha gettato la maschera e tolta la maschera al pubblico lanciandosi con vigore e passione in quel repertorio napoletano che da sempre i tenori amano e che da sempre sono il legame di congiunzione con il teatro d'opera. Sulla passione declamatoria di core ingrato si capisce cos'è Umberto Giordano. Allora sì che il teatro

è letteralmente crollato di applausi. Altro che de Falla, Mario Merola...

(5 aprile 2001)

Cartellone 2003

Spentasi la pira del “Trovatore”, ultima stazione dell’eccellente stagione 2002, rosseggia, all’inizio del cartellone 2003, un’altra vampa quella purificatrice della “Jeanne d’Arc” di Honneger-Claudiel, che torna a Palermo dopo la celebrata edizione Rossellini-Bergman del ’55. Interprete André Jacob, regia di Daniele Abbado. Sul podio, per l’ultima volta come direttore stabile, Stefan Anton Reck. Del suo impegno al Massimo ricorderemo la “Lulu” di Berg, l’eccellente “Moses und Aron” di Schoenberg, oltre a “Les Contes D’Hoffmann” d’Offenbach.

Sei opere e un balletto da gennaio a giugno, ma che gli abbonati hanno pagato ad un prezzo leggermente più alto di quanto ne avessero pagato l’anno passato però per gli undici appuntamenti proposti da gennaio a dicembre.

Ma si sa il teatro ha bisogno di denari e affronta l’anno con un deficit che pare si aggiri sugli ottomiliardi di vecchie lire. Se n’è anche discusso sabato scorso in un convegno presieduto da Gaetano Armao, organizzato dalla Fondazione Teatro Massimo, tra economisti (Patrizio Bianchi, Antonio Cognata, Antonio Purpura) e sovrintendenti (Francesco Ernani, Giorgio van Straten, Claudio Desderi) che hanno affrontato le problematiche e le difficoltà con le quali le Fondazioni dei teatri d’opera si debbono misurare per consentire la soprav-

vivenza della tradizione dell'opera in Italia.

Il gap tra il costo (35 euro) del biglietto singolo per rappresentazione e quello del costo reale (227 euro) per spettatore fa capire qual è la dimensione del problema. Fa capire come resti necessario il finanziamento pubblico: sulla cui modalità si deve discutere, e come sia sempre più necessario il finanziamento privato che certo dovrà essere incentivato da una maggiore defiscalizzazione.

Se è vero che un teatro d'opera non potrà mai pareggiare i costi solo con gli introiti al botteghino, è pur vero che la crescita dei costi può essere frenata dalle innovazioni tecnologiche che dovrebbero abbassare almeno quelli di funzionamento.

Proprio per questo ci appare sempre più prioritario, a Palermo, il compimento dei lavori di recupero strutturale e funzionale del teatro e soprattutto di quelli che riguardano il palcoscenico, sotto il cui impiantito giacciono inutilizzati parecchi miliardi di vecchie lire. La chiusura della stagione 2003 a giugno, ma anche delle stagioni successive sino al 2006, è stata decisa proprio per favorire la realizzazione di questi lavori. Ricordiamo che in una conferenza-stampa, a fine giugno scorso, il Sindaco di Palermo illustrò un cronoprogramma che fissava nel settembre 2006 la data finale dei collaudi tecnici, con una previsione di consegna dei lavori all'appaltatore nel maggio 2003, per una durata di 41 mesi e una spesa complessiva di 14.267.878 euro. In quell'occasione si ribadì che gli interventi previsti oltre a consentire la contemporanea produzione di un maggiore numero di spettacoli, avrebbe permesso di estendere a 12 mesi l'attività del teatro, limitata attualmente a sette, rendendo così possibile una doppia programmazione

estiva: al teatro della Verdura e al Massimo.

Il cartellone 2003 che la “Jeanned’Arc” inaugura, è chiuso da “La Pulzella d’Orléans” di Čaikovskij (8 giugno), interprete Mirella Freni.

La presenza dell’opera ciakoviskiana, che viene da Torino, va letta come il biglietto da visita di Claudio Desderi che appunto a Torino l’aveva già programmata. Scritta poco dopo l’*Onieghin*. “La Pulzella” è considerata la più debole tra le opere di Čaikovskij. Ma è una scelta che ci incuriosisce soprattutto perchè si trova impaginata in coda ad una stagione che si apre con una Jeanne novecentesca.

Altro titolo firmato dal duo Desderi-Pagano è la “Lakmé” di Delibes (22 aprile), interprete la palermitana Désirée Rancatore; direttore Karl Martin che rientra dopo anni di assenza. Di Delibes lo spettatore ricorderà il balletto “Coppelia”.

Anche la “Lakmé”, rappresentata a Parigi nel 1883, è un’opera di rara esecuzione. Dall’esotica ambientazione India, è la storia dell’amore impossibile di Lakmé, sacerdotessa di Brahma e Gérard ufficiale inglese. Come dopo in “Butterfly”, in “Lakmé” va in scena un conflitto culturale irrisolto se non con il sacrificio dell’eroina. “Misticismi e voluttà scivolano non si saprebbe meglio nel caffè concerto, ha scritto un Bortolotto ironico ma ammirato che aggiunge: “Delibes usa l’inchiostro di bacche, scoperto da Piero Citati, sulla scrivania di Salgari.”

Novità per Palermo che pare indicare, in accoppiata alla “Pulzella”, un’attrazione per le chicche rare di un gusto rétro tipico della gestione del Massimo degli anni Ottanta. Gli altri tre titoli, ricevuti in eredità, sono di repertorio: “Il barbiere di Siviglia” (11 febbraio), con

Desderi sul podio e con il ritorno a Palermo del regista Filippo Crivelli “dopo anni di esilio”, scene e costumi di Luzzati e Cali e un ottimo cast (Nucci, Raimondi,-Scalchi, Siragusa)

Segue “Lucia di Lammermoor” (12 marzo) con Oren sul podio e Mariella Devia, protagonista e infine “Macbeth” (14 maggio) con Gabriele Ferro e la regia contestatissima al Maggio Musicale fiorentino di Nekrosius., interpreti il palermitano Lucio Gallo e Anna Shafajinskaia.

Cartellone 2004

Con il “Don Carlo” di Giuseppe Verdi si apre di venerdì 17 (sic) la stagione 2003-2004 del teatro Massimo. Otto opere e tre balletti impaginati dal sovrintendente Claudio Desderi e dal direttore artistico Roberto Pagano. Il primo cartellone interamente progettato dal sodalizio ma, persistendo le voci di dimissioni di Desderi, forse anche l’ultimo. È vero vi sono state smentite ufficiali affidate all’ufficio stampa del teatro; dichiarazioni del sindaco, esternazioni del sovrintendente ma i rumors, i boatos continuano a segnalare se non altro un disagio all’interno della dirigenza, una conflittualità tra Desderi, il coordinatore della produzione Giuseppe Cuccia e il vicepresidente Gaetano Armao. E all’interno di questo disagio e di questi conflitti si fanno spazio candidature alternative. Si parla molto ad esempio di Renzo Giaccheri, con un passato all’Arena di Verona e a Napoli, sponsorizzato da Marcello Dell’Utri. Contiamo certo sulle smentite, ma rimane la sensazione che il team non sia più né compatto né solidale. Mentre crescono ma non solo per il teatro palermitano le

difficoltà finanziarie che innescano rapporti sindacali più tesi. Appare sempre più evidente la difficoltà delle fondazioni a decollare in autonomia, reperendo tra i privati fondi che dovrebbero permettere una più ampia progettualità al di là dell'assolvimento delle spese correnti. Le ristrettezze e le incertezze economiche non solo acuiscono i conflitti sindacali, ma influiscono sulle scelte di cast e più in generale sulla programmazione che inclina ad essere culturalmente cauta, a puntare cioè su titoli di alto gradimento. Si spiega in parte così perchè nel cartellone siano presenti soltanto due autori del Novecento: Il Dallapiccola del "Prigioniero" e il Petrassi della "Follia di Orlando". Ambedue titoli poi non nuovi per Palermo. "Il prigioniero" fu rappresentato nel '75 a ridosso della scomparsa di Dallapiccola; mentre "Follia d'Orlando" fu dato l'anno successivo. Quest'anno viene programmato a ridosso della morte di Petrassi.

Dei titoli in cartellone il meno consueto è "Haensel e Gretel" di Humperdinck la cui prima risale al 1893, e che approdò a Palermo nel 1908, in una stagione interamente diretta da un giovanissimo Marinuzzi. L'opera verrà ripresa nel 1947 e infine nel '55 e da allora è assente dalla scena palermitana. Vi ritorna con un nuovo allestimento per la direzione di Gaetano Randazzo e la regia di Pierfrancesco Maestrini. Ben più noti gli altri titoli: "Don Carlo" e "Luisa Miller" di Verdi, "Il matrimonio segreto" di Cimarosa, "Carmen" di Bizet, "Der Fliegende Hollaender" di Wagner e infine "Elisir d'amore" di Donizetti. Opere note sì ma non così frequenti a Palermo. Si pensi alla "Luisa Miller" che manca dal 1963: dirigeva Nino Sonzogno; regia della Wallmann, intrepresi Giuseppe Di Stefano e Antonietta Stella. Tor-

na con Donato Renzetti, sul podio; con la regia di Lamberto Puggelli e soprattutto (sino a prova contraria) con Vincenzo La Scola, l'enfant du pays che farà crollare di certo il teatro, insieme a Svetla Vassileva e Roberto Frontali. Anche il "Don Carlo" inaugurale manca dal 1985. Di quella serata ricordiamo soltanto l'intensa direzione di Pinchas Steinberg. Oggi attira Renato Palumbo direttore in acceleratissima affermazione nazionale. Nel cast: un fuoriclasse storico come Renato Bruson e la bellissima voce di Anatoli Kotscherga (Grande Inquisitore).

La regia di Alberto Fassini, le scene e i costumi - quelle gloriose del '57- di Luchino Visconti (l'allestimento è del teatro di Roma) conferiranno inevitabilmente allo spettacolo una cifra nostalgica in memoria di una grande stagione del teatro italiano.

Più vicina nel tempo è la "Carmen" vista al Politeama appena nel '96. Una serata quella da dimenticare con la progonista Béatrice Uria Monzon beccata varie volte dal pubblico. La dirigenza di allora urlò al complotto. È curioso che a cantare Carmen sarà la stessa Uria-Monzon: un modo per offrire al pubblico la possibilità di ricredersi? Sul podio Alain Lombard, vecchia conoscenza dei palermitani soprattutto dei frequentatori dei concerti Eaoss; regia di Emilio Sagi mentre l'allestimento viene da Madrid. Nuovo è invece l'allestimento per "Il matrimonio segreto": dirige Ottavio Dantone, ottimo clavicembalista; regia di Filippo Crivelli che ha ritrovato per due anni consecutivi la via di Palermo. Segnaliamo il debutto della giovane palermitana Laura Giordano. L'opera mancava da un ventennio. Così come "L'elisir d'amore". Nuovo allestimento che vede il debutto in casa di un altro giovane palermitano lo

scenografo Santi Centineo. La regia è di Davide Livermore, mentre ritorna Maurizio Arena. Il cast con Stefania Bonfadelli, Giuseppe Filianoti e Simone Alaimo sembra promettere bene. Siamo attratti dall'Olandese volante. E perchè lo dirige Gabriele Ferro che a Napoli nella stagione passata vi ha riscosso molto successo e perché la regia è firmata da un altro palermitano Roberto Andò che si divide con successo tra cinema teatro e musica. Dopo Debussy, Mozart e soprattutto dopo il recupero dell'opera di Viktor Ullmann "Der Kaiser von Atlantis" scritta in un lager nazista, ora affronta Wagner. Abbiamo accennato ai cast: non v'è lo star system e in generale sono i nomi che si rincorrono nei teatri italiani in un linea mediana di professionisti e giovani in ascesa.

Ma un cartellone più che letto va ascoltato. Tuttavia se comparato al cartellone del 2002, si avverte una netta virata tradizionalista e deriva routinière soprattutto sul piano visivo-teatrale che è, ma è solo una nostra opinione, invece il luogo dove scommettere con fantasia critica per inventarsi una nuova tradizione e per non far morire l'opera tra chicche e nostalgie.

Cartellone 2018

"Guillaume Tell" (1829) - sul podio un rossiniano doc come Gabriele Ferro, direttore musicale del Massimo, regia di Damiano Michieletto - inaugura (23 gennaio) la stagione 2018 del Massimo e apre le celebrazioni per il 150° anniversario della morte di Rossini. Mancava dal 1962: direttore Franco Capuana, regia di Sandro Sequi, protagonista Gian Giacomo Guelfi. Il "Tell" calamita nel cartellone altre due opere "parigine": "Fra Diavolo"

di Auber (1830) e “I Puritani” di Bellini (1835). Una piccola costellazione che consente uno sguardo ravvicinato a varianti della forma -opera schiacciate poi da Wagner e Verdi. Per inscenarle il teatro ha formato dei cast eccellenti ed ha chiamato i registi: Michieletto per il “Tell” (in una ripresa “corretta” dal Convent Garden), regista di successo di cui ricordiamo al Massimo nel 2011 un’intelligente ma a tratti irrisolta regia di “Greek Passion” di Martinù; Giorgio Barberio Corsetti che innovativamente (ma l’innovazione abitava l’ironica regia techno della “Cenerentola” nel 2016), propone uno spettacolo in 3D di “Fra’Diavolo” (21 marzo), dirige J. Sockhammer; Pier’Alli per “I Puritani” (13 aprile): regista di grande sensibilità ed acutezza formale (suo al Massimo un bellissimo “Pélleas” nel 2005), sul podio J.Bignamini. Tre registi di peso che sapranno leggere i mutamenti della forma nel laboratorio parigino degli anni Trenta dell’Ottocento con occhi a noi contemporanei. Basterebbero questi tre titoli per richiamare l’attenzione su una stagione impaginata dalla dirigenza del Massimo (Giambrone, Ferro, Pizzo) all’insegna dell’innovazione, attratta come sembra da registi che rompono gli schemi della convenzione. Sa di novità ancora il debutto di una star hollywoodiana come Turturro che affronta la regia di “Rigoletto” (20 settembre), con le scene di un altro mostro sacro del cinema come Santo Loquasto. Dirige Stefano Ranzani. Per il Moderno il Massimo si è limitato a “La mano felice” di Schoenberg e al “Castello di Barbablù” di Bartok (ne abbiamo memoria più recente), affidandole alla regia degli “irriverenti” Ricci&Forte (18 novembre), dirige G. Vajda. Interessante l’impaginazione (8 giugno) di “Cavalleria

rusticana” con *Rapsodia satanica*, film muto di Nino Oxilia del 1917, che sarà proiettato con le musiche originali dal vivo di Mascagni. Altre opere di repertorio sono: *Le nozze di Figaro* di Mozart (18 maggio) con la direzione di Gabriele Ferro e la regia di Chiara Muti; *L’elisir d’amore* (16 giugno) con la regia di Victor Garcia Sierra, sua la scenografia che s’ispira a Fernando Botero. Dirige un figlio d’arte Min Chung. E infine *Bohème* (13 dicembre) con Daniel Oren, regia di Pontiggia, scene di Zito, luci di Ciulli e un gran bel cast, - quelli del Massimo amano dire “stellare” - per chiudere una stagione che ha anche tre appuntamenti con il balletto, per ribadire l’impegno del Teatro per un corpo di ballo stabile.

Ritorna il *Don Chisciotte* di Ludwig Minkus (20 febbraio); così come il 28 aprile il celebre Jiří Kylián, in una serata insieme con altri due coreografi di diverse generazioni Gentian Dodo e Nacho Duato. Ma il clou è il 20 settembre con la gloriosa Carolyn Carlson: video di Bill Viola. Una prima assoluta: *Wind woman*, musica originale di Nicolas de Zorzi, e due prime italiane: *Burning*, musica di Meredith Monk e *If to leave is to remember*, musica di Philip Glass.

La Cenerentola

Dopo il *Barbiere* (20 febbraio 1816) e prima di accingersi alla scrittura di *Otello* (4 dicembre), Rossini scrisse in fretta per il Teatro del Fondo di Napoli *La Gazzetta* (26 settembre). In quest’operina Rossini trasferì di peso un pezzo del *Turco in Italia*; dopo, il meglio della *Gazzetta* verrà trasferita in altre opere a venire. L’ouverture diverrà l’ouverture dell’impegno successivo *La*

Cenerentola che andrà in scena al Teatro Valle di Roma il 25 gennaio 1817. Il libretto è di Jacopo Ferretti apparentemente tratto dalla favola di Perrault. Apparentemente perchè nella versione di Ferretti non vi è nulla di favolistico ma il plot è tradotto in termini realisti sulla scorta del libretto di Charles Guillaume Etienne per la *Cendrillon* di Nicolò Isouard (Parigi 1810), ripreso da Felice Romani per l'opera di Stefano Pavesi *Agatina o la virtù premiata* (Milano 1814). L'idiosincrasia di Rossini per la favola, ma anche la maledetta strettezza dei tempi a disposizione, trasformano *Cenerentola* nella storia di una "buona ragazza sentimentale e ingenua, figlia di un nobile spiantato balordo e ambizioso, sorellastra di due borghesucce pettegole e boriose, che sposa un principe intelligente e umano che supera così ogni pregiudizio e convenzione". Ancor più paradossale sarà Jerry Lewis in un suo incredibile film "Cenerentolo"! Elemento chiave di questa operazione di "defavolizzazione" è la trasformazione della fatina della favola in Alidoro, filosofo e maestro del principe Don Ramiro. È Alidoro che tiene il gioco suggerendo al principe di travestirsi da scudiero perchè allontanando gli orpelli della nobiltà potrà scoprire il vero sentimento. Stratagemma eguale a quello del Conte nel *Barbiere*, e che può essere inteso come una chiave ideologica di Rossini, che non punta affatto all'eguaglianza ma alla momentanea sospensione del privilegio per meglio saggiare il sentimento. Insomma una variabile del tema del desiderio oltre gli steccati sociali al centro del teatro di Mozart e con il quale la musica di Rossini, grazie alle revisioni critiche di Zedda, si mostra così strettamente imparentata.

Accolta con minore ostilità del *Barbiere*, *Cenerentola*

fu considerata da Rossini un insuccesso, anche se mai dubitò che l'opera avrebbe guadagnato il consenso del pubblico futuro. Come si è puntualmente realizzato rivaleggiando l'opera, dopo una lunga eclissi, addirittura con il *Barbiere*, a datare dalla revisione di Zedda.

Cenerentola non piacque a Stendhal. Il suo giudizio indica l'opera come un'opera -cerniera, nel senso che dopo *Cenerentola*, l'obiettivo rossiniano sarà soltanto il teatro "serio". È come se in *Cenerentola* Rossini ci volesse avvertire della ripetitività stilistica della 'opera buffa'. La defavolizzazione può essere letta come un sintomo: la sottolineatura morale del messaggio dell'opera apre difatti numerosi varchi per una vocalità eroica (il principe) e drammatica (*Cenerentola* che si fa eco di Elisabetta) Si può ritenere che in *Cenerentola* pur con i suoi grandi numeri da buffo puro (si pensi al sestetto del secondo atto, che rimane il fuoco dell'opera) Rossini cerchi di risolvere il comico in epico andando oltre l'opera buffa. Il segreto di una buona interpretazione dell'opera sta nel sapere giocare con la tensione comico-epico, in modo da dare un valore oggettivo e cristallino al comico e uno slancio epico ai suoi sorprendenti toni alti e drammatici

L'ingegnosa, divertente, ironica regia di Giorgio Barberio Corsetti della *Cenerentola* di Rossini (Massimo, 19 aprile 2017) superbamente diretta da Gabriele Ferro e molto ben eseguita dall'orchestra del teatro, è stata accolta con entusiasmo raro nell'apatico pubblico delle prime. Sarà perché a rinforzarlo, vi erano i fan dell'ultima enfant du pays ossia Chiara Amarù, palermitana, protagonista della serata, dal timbro caldo, affettuoso ben adeguato alla misteriosa e sinuosa

linea melodica di “Una volta, c’era un Re.” Mite, ma con una faccia ironica che, maliziosa, esibiva nel primo piano del chroma-key, mentre Alidoro con la sua magia le snelliva il corpo e la rivestiva come una Barbie: dalla biancheria intima al vestito sontuoso. Barberio Corsetti dipinge la scena con proiezioni video o con disegni che sono giustapposti con la tecnica del chroma-key; dipinge dei volumi che formano ora gli interni, ora l’esterno. Lo sperimentalismo visuale di Barberio Corsetti con Massimo Troncanetti e con Gianluca Cappelletti (lighting designer) Renzetti, Bruno, Solimene (video), Francesco Esposito (costumi) - è un ritorno techno alla scena dipinta all’italiana, per ambientare negli anni Sessanta del Novecento *Cenerentola*, con la protagonista che, alla fine, mentre canta il suo trionfo di neoregina, si addormenta dinnanzi alla lavatrice. Niente happy end: è solo un sogno! Nell’uso del cromakì (con vistosi primi piani) e dei disegni, il regista, in sintonia con la direzione di Ferro, oggettivizza, seziona, isola, moltiplica, ingrandisce le immagini.

È il caso del tripudio dell’affollamento in nero di labbroni e occhioni come fondale del sestetto del secondo atto: “Questo è un nodo avviluppato”. Quel concertato di sospensione, cuore pulsante dell’opera, è il massimo dell’oggettivazione musicale di Rossini che avverte - o almeno così suggerisce Ferro - la conclusione di un’epoca. Il neoclassicismo rossiniano che Ferro esalta conducendo con esattezza implacabile un’orchestra concentrata, si apre continuamente a un’emotività che segna il passaggio in Rossini dal comico all’epica.

Lo si avverte nel canto di Don Ramiro di cui René Barbera esalta la vocalità eroica come nel caso della II scena del II atto; lo si avverte nella vocalità di Ceneren-

tola che sembra anticipare quella di *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Gabriele Ferro insiste su questo bipolarismo per ricordarci che *Cenerentola* chiude la stagione comica di Rossini. Poi ci sarà il lugubre Otello,- dirà Byron - l'opera seria

Lucinda Child

Sono quattri e marciano, in cerchio. Quattro uomini in maglietta e pantaloni di un vago grigio perla, in luce chiara. Una marcia sostenuta che si morde la coda. Poi, uno batte il passo, slancia la gamba, raddoppia il ritmo e inizia il gioco del rincorrersi e affiancarsi e mutare di coppia. Un gioco, che ritorna all'ossessività del cerchio, mentre il ritmo è dettato dai piedi che leggermente accentano l'impiantito. Niente musica. Solo quel ritmo dettato dai piedi: una base costante e poi gli scarti in accelerando e decelerando che generano figure e variazioni minime. È "Radial Courses" il pezzo che presenta la Lucinda Childs Dance Company al pubblico un po' diffidente del Verdurafest.

Questo spoglio rigore, questo sottile gioco minimalista di alterazioni, non sembrano raggiungere la grande platea che freddina batte le mani alla fine del numero. Subentra la musica di Terry Riley ed adesso sono in tre. Tre ballerine pantaloni maglietta color neutro. La musica di Riley è come un esercizio iterativo sull'Apollon di Stravinskij. Qui la Child sembra sminuzzare la lezione neoclassica in frammenti gestuali dove trionfano gli avvitamanti a braccia sollevate ma sghembe, come sghembe sono le gambe gettate di fianco. *Sunrise of the Planetary Dream Collector* ha un titolo programmatico ma non è un racconto: è oggettivo, freddo, esangue,

manierista. Ma può il postmoderno non esserlo? Salta *Commencement* il pezzo che avrebbe dovuto interpretare la Child se non si fosse rovinata un braccio per una banale caduta. Dopo l'intervallo due prime italiane: Rhythm Plus con la musica su tastiera metallica che indugia nelle saturazioni dei clusters di Luc Ferrari. Qui il gruppo è al completo: s'inizia immersi nel blu klein che sbalza un binario di luce sul quale si colloca una ballerina in nero merletto.

Una locomotiva di tutta la coreografia che abbonda in tagli obliqui ma con una varietà veloce e minimale che bombardano l'occhio, mentre lo spazio si popola di numerosi fuochi visivi. Questi ballerini che non esaltano la fisicità sono come fili che si tendono si incrociano si avviluppano si spezzano sino al riposo finale: quando la locomotiva rientra nel binario che si specchia come un totem sulla scena frontale. E qui il pubblico incomincia a scaldarsi per decretare pieno successo all'ultimo pezzo il più convincente ma forse il più comunicativo e ironico grazie alla sorniona musica di Mauricio Kagel che si diverte in pastiche di ritmi e standard. "Variété de variété" è un omaggio al musical ed è un ripilogo di passi che vengono compressi, abbreviati, e come visti da un occhio strabico. In particolare il tango centrale con queste figure che si alzano sulle punte per scivolare in un moto ellittico. Il segreto della Child, qui come nelle altre coreografie sta nella rigorosa ricerca della levità in una continuità senza forti contrasti. Quasi una divertita ma anche pensierosa ricerca della leggerezza dell'esserci. Applausi.

(4 agosto 2000)

Aldo Clementi

Il Festival Sinopoli - alla sua quarta edizione, a Taormina dal 22 ottobre - rende omaggio ad Aldo Clementi: musicista, scacchista, pittore, catanese, coetaneo di Nono e Berio, fratello siamese del più giovane Francesco Pennisi. Un maestro tra i più venerati, almeno dalla mia generazione, che lo ha incominciato a frequentare durante le settimane di musica di Palermo. Ricordo un numero di "Collage", il nono del dicembre 1970, a festival ormai sepolto, ma non lo sapevamo, con una scheda di Carapezza e le foto di Clementi che gioca a scacchi. Insieme alle automobili veloci, la sua passione.

Mercoledì sera Sandro Cappelletto che del festival è l'anima, ci ha letto un'affettuosa lettera in cui il Maestro si è scusato della sua mancata partecipazione. Peccato. La sua presenza avrebbe sicuramente ravvivato il dibattito in corso nel convegno "Le vie del comporre, domani" curato da Michele dell'Ongaro e Matteo D'Amico, che costituisce il secondo polo d'attrazione del festival, con la partecipazione di musicisti quasi cinquantenni e sessantenni come Sciarrino, Ambrosini, Betta, Boccadoro, Campogrande, Ferrero, Lombardo, Tutino e altri che si interrogano sullo stato dell'arte e sul suo futuro nell'era della globalizzazione.

Per onorare Clementi gli organizzatori hanno allestito anche una piccola mostra "Partita a scacchi con la musica. Fotografie disegni e pensieri di Aldo Clementi" in collaborazione con la facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Catania. Inoltre nella serata inaugurale lo stesso Clementi si era ripromesso di sfidare altri giocatori. In sua assenza si è svolta ugualmente una partita a scacchi, sotto una sua dichiarazione sugli scac-

chi che è anche una dichiarazione di poetica:”A scacchi si gioca per linee orizzontali, verticali, diagonali. Geometrie e intuizioni, riflessione e decisione. Anche sulla scacchiera si disegnano contrappunti. Sono stato un grande appassionato.”

Nel corso della serata inaugurale la “Sinopoli Chamber Orchestra” di Taormina Arte, diretta da Renato Rivolta ha eseguito un concerto che impaginava di Clementi due trascrizioni da Schubert (“Sei valzer”) e da Bach (“Due Allemande” dalle “Suite francesi”), insieme a due pezzi degli anni Novanta: “Veni, Creator” del ’97 e “Concertino” del ’99. In mezzo a far da spartiacque e da richiamo esegetico i “Sei pezzi” op.6 di Anton Webern. Si converrà che il piccolo organico non illustra al meglio il pensiero musicale di Clementi.

In proposito Paolo Emilio Carapezza ha trovato due parametri interpretativi che colgono l’essenza della musica di Clementi parlando di “contrazione implosiva” e della “massima vivacità nell’immobilità assoluta”. È difatti la nozione dell’entropia molto vicina alla riflessione musicale di Clementi. Significativa in questo senso, anche se di piccolo organico, “Berceuse” (1979) per clarinetto basso, viola, violoncello pianoforte. Qui la iterazione delle parti del clarinetto finisce con il creare nell’ascoltatore una sorta di smottamento percettivo. E il suono così da secco diviene sempre più fantasmatico. Come un segnale nella nebbia della coscienza lontana da ogni assertività. Probabilmente però sono i grandi pezzi con organici più ampi che meglio spiegano Clementi. Pensate a “Variante A”, uno dei vertici della musica contemporanea italiana, o a” Interludi. Musica per Eco e Narciso” eseguita in prima assoluta a Gibellina nel 1992 e diretta da Gabriele Ferro. In queste opere si

realizza un continuo riflesso mutevole e immoto, come se un punto dell'universo si aprisse per riflettersi e misurarsi nel gioco astratto e serio della diversa intonazione dell'identico.

Il festival Sinopoli nel rendere omaggio a Clementi pone però una questione di rilettura dell'opera complessiva di questo grandissimo musicista e di cui si dovranno far carico le più importanti istituzioni musicali italiane e siciliane. L'Orchestra Sinfonica Siciliana in passato - quando praticava con coerenza la musica contemporanea - si è molto spesa per Clementi, realizzando ad esempio "Carillon" in forma non scenica alla Biennale di Venezia, prima che l'opera approdasse alla Scala. Altri tempi. Quelli di ora sono particolarmente duri per la musica contemporanea, se è vero che nel corso della prima giornata del convegno sia Dell'Ongharo che D'Amico hanno posto la questione della crescente marginalità e culturale e artistica del musicista, interrogando i colleghi su modo e sul senso della professione. Da anni non si vedevano tanti musicisti, anche musicisti jazz come Colombo o Fresu, discutere insieme. Tra i siciliani, oltre Salvatore Sciarrino, reduce dalla sua consacrazione salisburghese e che parlerà oggi, Marco Betta. L'ex-direttore artistico del teatro Massimo ha ricostruito la sua via alla musica indicandone alcune parole chiave come memoria e ferita. La memoria come ripensamento della musica popolare: da qui, ha spiegato, nasce la sua collaborazione con i fratelli Enzo e Lorenzo Mancuso, straordinari cantori siciliani che vivono in Umbria. La ferita come esperienza della lacerazione etica di una città e di un territorio sotto l'egemonia mafiosa. Betta ha ricordato l'esperienza del "Requiem per le vittime della mafia" del '93

per tracciare un percorso che oggi è approdato all'opera con Roberto Andò "Sette storie per lasciare il mondo", andata in scena a Catania nel 2007, e che fa della sequenza memoria-sonno-ferita-cicatrice la chiave del suo modo di essere musicista oggi in Sicilia.

(24 ottobre 2008)

Les Contes d'Hoffmann

La celebre barcarola dei *Racconti di Hoffmann* di Jacques Offenbach risuonò al teatro Massimo per la prima volta nel 1915, quasi a ridosso della fine del mondo di ieri, con l'entrata in guerra dell'Italia. L'ultima opera di Offenbach, novità per Palermo, fu voluta da Ignazio Florio che, impresario del Massimo dal 1906 al 1919 e dal '23 al '26, cercò di ampliare il repertorio mostrando una particolare predilezione per Wagner.

Accolti con successo, i *Racconti di Hoffmann* ritorneranno al Massimo nel 1957 sotto la bacchetta di Thomas Schippers e nel 1966 con de Fabritiis, la regia di Herbert Graf e le scene di Colasanti e Moore. L'edizione che inaugura il 23 gennaio la stagione 2002 sarebbe quindi la quarta dei *Racconti*, che è opera certo non molto frequentata in Italia, ma evergreen nel repertorio dei teatri tedeschi.

Si racconta che il 4 ottobre del 1880 un Offenbach ormai malatissimo abbia suonato al pianoforte l'ultimo atto dell'opera. L'opera che aveva desiderato scrivere sin dagli anni Cinquanta era completa: bisognava solo orchestrarla, ma non ne ebbe il tempo. Offenbach si spense l'indomani senza accorgersi di nulla. Come comunicherà il portiere a Léonce, vecchio amico del

musicista, che prontamente rispose: “Quanto rimarrà meravigliato, quando se ne accorgerà.” La battuta folgorante dà la chiave del paradosso di una vita d’artista spesa con energia e invenzione “luciferina” a mostrare con ironia divertimento e cattiveria l’insensatezza del quotidiano, il revers delle forme paludate, il teatrino dei potenti. Il celebre autore di operette, - con le quali Palermo ha ben flirtato da *Monsieur Chouffleury*, alla *Grande-Duchesse de Gérolstein*, alla *Périchole* -, aspirò tutta la vita a scrivere nella forma che era solito parodiare.

Ma non vè contraddizione. Lo ha scritto Kracauer: “L’importanza dei *Racconti di Hoffmann* non deriva dal fatto che scendessero più in profondità delle operette. La loro importanza era insita nel mettere a nudo i fondi cupi da cui erano nate le operette dimostrando così la loro profondità. Soltanto i *Racconti di Hoffmann* diedero pieno peso alla leggerezza con cui le operette scacciavano l’incubo che era sempre in procinto di soffocare la gente.”

Dell’opera, alla morte di Offenbach, esisteva completa solo la versione per pianoforte. Ernest Guiraud si occupò della strumentazione in vista della prima che ebbe luogo a Parigi, all’Opéra-Comique il 10 febbraio 1881. Ma la versione che in quell’occasione si ascoltò era priva di un atto (quello di Giulietta) e con alcuni rimaneggiamenti che sono all’origine di una complessa questione filologica difficile da risolvere perchè i manoscritti sono andati tutti perduti. Grazie anche agli incendi che distrussero sia il Ringtheater di Vienna che l’Opéra-Comique di Parigi dove l’opera era rappresentata, creando a torto o ragione un certo pregiudizio sull’opera stessa. Che come fenice rinasce, grazie agli

sforzi di Hans Gregor. È Gregor che definisce una nuova edizione, che è sostanzialmente quella poi pubblicata da Choudens e che il Massimo seguirà nella sua edizione 2002: un prologo, tre atti (Olimpia, Giuditta e Antonia) e un epilogo.

L'idea di Jérôme Savary per la regia così suggestiva, affollata coloratissima, eppure così nervosamente pensosa dei *Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach, - andati in scena al Massimo mercoledì nella serata inaugurale della stagione 2002 -, è che lo spazio scenico è il luogo spoglio che riflette le schegge della vita del suo protagonista: il signor Hoffmann. E riflette, non solo passivamente, grazie a grandi pareti a specchio o alla deliziosa vasca che s'allunga su tutto il proscenio; ma anche attivamente, se è possibile, nel senso che diviene il luogo in cui la vita inconscia del protagonista si fa teatro, "imagerie". La scena così riflette la vita di Hoffmann che a sua volta si specchia sulla disillusione amorosa come via obbligata alla Musa, all'arte.

Il sottile gioco di rispecchiamenti diventa così la chiave di una lettura e dello stile di Hoffmann e della musica di Offenbach che è, a suo volta, un continuo gioco di rinvii e rispecchiamenti formali in una sorta di sospensione e ricapitolazione quasi neo-classica degli stili. Grazie a Savary e alla direzione di Anton Reck è parsa più che mai chiara la prossimità tra Hoffmann e Offenbach così come è emerso che l'opera sia un documento fondamentale della lacerazione vita/arte dell'artista fine ottocento. E per questo trovo ben legittimo che ad opera conclusa, il sipario si riapra sulla barcarola e che Savary faccia attraversare il palcoscenico vuoto da uno strabiliante corteo che affastella le figure: trampo-

lieri maschere pupi charlot occhimagrittiani bamboline bambolone rosa, ucellaci ernstiani dietro una carrozza molto Elisir, mentre lì disteso sotto un drappo rosso sottratto alla Musa giace lui, l'artista.

Serata insieme brillante e seria con un cast che ha trovato nei due palermitani: Vincenzo La Scola che, chiamato ad una prova difficile nel giorno di un lutto gravissimo, ha fatto valere tutte le ragioni di un alto professionismo oltre che l'incanto del suo timbro vocale; e Desirée Rancatore vera enfant du pays che ha esibito bella e agile disinvoltura per un ruolo tutto coloratura e sicura duttilità scenica, gli oggetti d'affezione del pubblico che li ha a lungo festeggiati. Ma davvero eccellenti sia musicalmente che teatralmente tutti gli altri e in particolare: Patrizia Orciani. Mariella Devia: una struggente Antonia, Francesca Franci: deliziosa e caparbia Nicklausse, Alfonso Antoniozzi.

Ottima la prova dell'orchestra con un Reck ben attento e divertito ad evidenziare il carattere ironico e di calco della scrittura ma anche la ricchezza timbrica così come la sinuosità incantatrice e sensuale della melodia che è interamente francese.

(23 gennaio 2002)

Contrabbasso continuo

Lelio Giannetto con la sua "Curva minore" è ormai in scena da venti anni. Li ha celebrati con una colossale kermesse lunga un mese (maggio 2017). I primi dieci anni furono stipati in un enorme volume. Presentandolo ci stupimmo per la massa di concerti che il nostro Contrabbasso aveva impaginati e realizzati.

Facile chiamarlo “Contrabbasso continuo”, perché dei migliori anni Settanta Giannetto ha conservato la gioia della sperimentazione senza confini e il gioco dada della rappresentazione. D’istinto radicale - Cardew soprattutto - sa che il suono va incorporato nella vita e nella natura e non estraniato o messo in bacheca. Come gli americani, Giannetto musicista non ama la storia ma la compresenza di storie che ne allentano, ne relativizzano le verità; da buon anarchico “esistenzialista” rifiuta gli apparati, i luoghi sacri e va per le strade in cerca di ibridi. Di fatti nella sua performance ideata per la rinascita - voluta dal Massimo - delle settimane di musica nuova, tre anni addietro, cercò di portare il suono in un corteo che si snodava tra il Conservatorio e il Teatro. Il suono come percorso, spettro del percorso, era anche la bella idea di un progetto non realizzato “Il Treno dei Suoni” tra la campagna e le rovine del Belice. Environment & Music.

“Una delle tematiche che costituiscono il nostro punto di riferimento - scrive Giannetto - sta nel porgere particolare attenzione al Suono prima che alla Musica: Il Suono, considerato come origine di tutte le cose. Convinti come siamo che esso esprima in sé il senso antropologico del profondo, lasciando alla Musica - o meglio alle musiche - lo sviluppo retorico dei differenti e infiniti linguaggi in cui essa è capace di esprimersi.”

La sua caparbietà mi ricorda quella di Nino Titone, visionario inventore, negli anni Sessanta, con Carapezza e Agnello delle Settimane di nuova musica. Ma il trio della neoavanguardia era un trio colto alto borghese e/o aristocratico con buone relazioni. Ai suoi esordi Giannetto, o almeno così ama presentarsi, è uno di strada, d’incerta cultura, obsédé dall’invenzione musicale e

quindi visionario. Con il suo contrabbasso in spalla parte proprio dal “degré zero”. Si propone però come un apprendista che sa cosa vuole fare. Dopo venti anni il campo (alla Bourdieu) è ora ben definito; l’esperienza ha colmato le lacune e intessuto prestigiose relazioni internazionali - ne è specchio il programma del ventennale con al centro Rudolf Wakolbinger, Ernst Rejseger -; l’intelligenza musicale ha fatto il resto. Naturalmente il tema dell’installazione e del progetto musicale per il ventennale non poteva non essere “Expansion of the Universe”. Accanto ai suoi ospiti, a vecchi amici e straordinari musicisti come Gebbia e Damiani, Giannetto ha schierato la “Sicilian Improvisers Orchestra” che - più ancora del programma - è la sua “creazione” cangiante e ibrida valorizzando molti strumentisti palermitani ai quali dobbiamo la conoscenza di impervie musiche contemporanee. Dentro il magma e il caos dell’espansione Giannetto ci tiene a fissare una sorta di fil rouge che unisce la sua esistenza artistica. È lui a metterlo in evidenza:

L’improvvisazione, immagine silenziosa, scarto dell’esistente, scandisce il tempo della creazione: essa poeticamente accade. Non scivola sulle nostre figure, non traspare dalle nostre forme, non alterna come altro. Informa di sé la vita del suono. Diventa, quindi, verità: suono vitale, mythos e logos, inscindibile fusione, assurda divinità.

(da: Il contrabbasso parlante I puntata, 1997)

r i (e) v o l u z i o n e

la rivoluzione è uno stato continuo della mente.

del pensiero e dell'azione, quindi è una costruzione linguistica del concetto di evoluzione ovvero una costrizione della congiunzione nella riproposizione del movimento evolutivo.

(da: Il contrabbasso parlante XXXXXIII puntata, 2017)

Due parole chiave come improvvisazione e ri(e)voluzione, due concetti per la socializzazione e la negazione anarchica del potere.

Giannetto avrebbe avuto bisogno di un mecenate e invece ha incontrato e si è scontrato con la burocrazia. Per fortuna con inattaccabile insistenza ha cominciato la lunga marcia dentro le istituzioni raggiungendo il riconoscimento per “Curva Minore” di associazione di livello regionale. È inutile dire che meriterebbe uno spazio tutto suo anche dentro ai “Cantieri culturali alla Zisa”, dove ha trovato la sponda intelligente di Heidi Sciacchitano e del Goethe-Institut. Come il Goethe, anche le maggiori istituzioni musicali siciliane dovrebbero considerare Giannetto per quello che è diventato: un partner specializzato nella musica che non conosce confini di genere. Ma v'è di più. Con questo Contrabbasso continuo, che da solitario ha tenuto - in questi venti anni- alta la bandiera della sperimentazione musicale, dovrebbero condividere l'idea “che prestare attenzione al Suono/Sole e mettere in moto un ascolto attento e attivo può essere una chiave di volta per ‘inventarsi’ un modo diverso di percepire, nella pienezza del senso, ciò che ci circonda, o ciò che è già, in fondo, dentro di noi. IL SUONO DEI SOLI”.

La musica come approfondimento della percezione di sé. Asserzione scandalosa e temeraria del Contrabbasso continuo, di un solitario che ama con generosità socia-

lizzarsi, in un'età invece in cui la musica è amministrata come bene di consumo o come feticcio culturale.

Così fan tutte

Lo spazio scenico di “Così fan tutte”, - al Massimo mercoledì sera, direzione di Hubert Soudant e regia di Marco Gandini -, disegnato dalla scena di Italo Grassi, ritaglia una zona a ridosso del boccascena delimitato sul fondo da due pareti bianche: quella frontale spesso si innalza per un'inquadratura rettangolare per suggerire una profondità della scena seppure limitata da un contro velatino: un abbreviato spazio sociale abitato da popolani che partecipano al gioco dei protagonisti costretti invece tra le mura di casa. Dentro le mura va in scena l'educazione sentimentale di due giovani coppie (Ferrando-Fiordiligi e Guglielmo-Dorabella) messe alla prova dal cinismo del burattinaio don Alfonso che - alle spalle delle donne - scommette con gli uomini sulla loro naturale incostanza. Inventa Don Alfonso un marchindegno aiutato dalla lesta Despina. L'apparente allontanamento dei due giovani chiamati al campo, che però tornano travestiti da albanesi, così nel libretto, per tentare la virtù delle ragazze. Ci riescono scambiandosi le fidanzate. Don Alfonso, dopo averli fatti sposare, annunzia il ritorno dei veri amanti. Svelato il travestimento e l'inganno le coppie si ricompongono. Così nel libretto di Da Ponte-Mozart. Siamo costretti a ricordare il libretto, perché Marco Gandini ha tolto il travestimento: volontariamente le ragazze seguendo il desiderio scelgono l'amante dell'altra rendendo-così afferma-le donne parti attive del gioco contro di loro. E ne conclude che la scelta non può essere cancellata. Così l'opera si con-

clude con il reale scambio delle coppie. La scelta non mi convince perché in “Così fan tutte” v’è uno stretto rapporto tra la ricapitolazione formale che Mozart - e penso al tutta la zona centrale del secondo atto -vi compie come segno stilistico del congelamento della vita e delle sue pulsazioni grazie al vorticoso incrocio di maschere delle quali Mozart dichiara la fungibilità. Se ne ha un precedente nelle “Nozze di Figaro” nella notte delle coppie incrociate. Anche in quel caso Gandini toglierebbe il mascheramento seppure anche in quel caso inverosimile? Trovo più coerente con Mozart e il suo illuminismo sentimentale, à la Rousseau, pensare che Mozart in “Così fan tutte” partendo dall’infedeltà delle donne allunghi lo sguardo su un mondo dominato dallo scambio e dall’alienazione. Non esiste l’avventura ma solo la ripetizione. I gesti e le parole degli amanti sono eguali come eguali sono le forme che le rispecchiano. La vita è una gabbia dove trionfa la geometria e dalla vita non si fugge, così sembra dire Mozart, inventandosi varianti ma prendendo coscienza di quelle che si percorrono. V’è nella musica di “Così fan tutte” una melancolia che ha fare con il disincanto e la fine dei veri amori. Questa la lettura ad esempio di Hildesheimer che insiste sul carattere di vittime delle donne in quest’opera suprema di Mozart. Ritenerne come fa Gandini che l’assenza del mascheramento e lo scambio delle coppie sia la vera natura di “Così fan tutte” ne sminuisce il senso, non lo arricchisce. Lo spettacolo che abbiamo visto ci è parso scenicamente slabbrato, noioso, con attori-cantanti sì volenterosi ma senza un reale statuto scenico-gestuale. Musicalmente nonostante la pesantezza dell’orchestra del Massimo le cose sono andate meglio, grazie ad un lavoro, immagino estenuante di Soudant che trova il passo

giusto a partire dal mirabile quartetto “Mi si divide il cor, bell'idol mio” che precede il trio di “Soave sia il vento”, una pagina che in tutti i teatri del mondo fa crollare il teatro ma che al Massimo non è stato degnato nemmeno di un applauso. Il pubblico però è parso, e a ragione, intento a festeggiare l'enfant du pays ossia Laura Giordano che dà una elegante e appropriata interpretazione di Despina. Giovani generosi gli altri ma non tutti con i mezzi vocali e stilistici necessari per affrontare i rispettivi ruoli: Maria Luigi Borsi (Fiordiligi), Elena Zhidakova (Dorabella), Vincenzo Taormina (Guglielmo), Maxim Mironov (Ferrando). Sono ruoli impegnativi che esigono soprattutto una grande padronanza stilistica altrimenti tutto naufraga, come è accaduto nel secondo atto. In ruolo e autorevole il don Alfonso di Andrea Concetti. Pubblico decimato dall'estate, alla fine più generoso di applausi.

(11 giugno 2009)

La Creazione

La Creazione, oratorio in tre parti per soli, coro e orchestra di Josef Haydn ha fatto discretamente affollare martedì sera il Teatro Massimo. Forte il richiamo di un'opera che da sempre conta tra gli gli oggetti d'affezione degli amici della musica; raddoppiato dalla presenza di Sir Neville Marriner sul podio dell'orchestra del Teatro Massimo, con tre cantanti di alto profilo professionale come Lynne Dawson (soprano), Herbert Lippert (tenore) e Micahel George (basso) e il coro del Massimo diretto da Franco Monego. Alla sua prima esecuzione pubblica, nel marzo del 1799, “La Creazione” fu accolta trionfalmente da un pubblico impressio-

nato da quella che rimane una pagina enigmatica: la rappresentazione del caos che cede all'irruzione della luce. Caos in modo minore, scuro, dalle armonie liberamente dissonanti, dalle linee essenzialmente discendenti. C'è in proposito uno studio molto accurato di Peter Brown che indaga i mezzi formali con i quali Haydn raggiunge la rappresentazione del Caos. La sua tesi è che il caos "assomma in sé gli artifici del contrappunto e quelli della retorica musicale, presentandosi come un vero e proprio ricercare". Insomma uno studiato squasamento tra tradizione e invenzione. Ma ciò che colpì gli ascoltatori fu il contrasto con l'irruzione della luce, l'accordo in Do Maggiore che blocca dissonanze e linee discendenti e caccia le tenebre. "La Creazione" così nel rappresentare il gesto divisorio tra luce e tenebre descrive l'aspirazione contemporanea illuministica e massonica. La luce del sole discaccia le tenebre si canta nella *Zauberflöte* di Mozart e così è per van Swieten, il coltissimo autore del libretto che conta versi bellissimi e per Haydn, allorchè esaltano la natura e la bellezza dell'uomo. Sir Marriner è stato trascinate, plastico, chiaro, "sentimentale" dirigendo con estremo controllo tecnico l'orchestra del Massimo costretta ad una disciplina e pulizia di suono raramente in passato raggiunte, anche se certo permangono problemi di fraseggio, di pienezza di suono, di amalgama. Deliziosa per timbro e agilità di coloratura Lynne Dawson. Ineccepibili Michael George con il suo timbro fermo e chiaro, ed Herbert Lippe melodioso, lieve.

Di grande impegno la prova del coro che sembra guadagnare in equilibrio e articolazione.

(27 settembre 2000)

D

La Damnation de Faust

Nella monumentale ed eccellente biografia dedicata ad Hector Berlioz, Olga Visentini sottolinea la centralità del Faust in Berlioz. Nel 1829 il musicista difatti scrive le “Huite Scènes de Faust”; lo stesso anno si propone di scrivere una sinfonia dedicata a Faust. Questa sinfonia, l’anno successivo, diviene la “Symphonie fantastique”. Ebbene se il Faust è ispiratore della “Symphonie”, delle scene della vita di un artista, appare di tutta evidenza ciò che in Faust lo attraeva. Ossia la scissione tra razionalità/sapere e desiderio; il senso di colpa che deriva dall’indurre e cadere nel desiderio; lo spleen che va oltre la noia del doctor Faust che ha letto tutti i libri. La consapevolezza di una irregolarità esistenziale che contamina ciò che avvicina. Un tema che sarà molto caro a Thomas Mann. Per Berlioz, Faust più che uno scienziato è un artista che vive una coupure e un’ossessione. Non meraviglia che nel 1845, forse dopo un suggestivo incontro con Liszt - come ci suggerisce la Visentini - Berlioz abbia ripreso in mano Faust ma per farne un’opera. Tra il ’45 e il ’46, in brevissimo tempo tra un concerto e l’altro di una tournée tedesca, scrive “La Damnation de Faust”, eseguita in forma concerto il 6 e il 20 dicembre del 1846. “La Damnation” fu un flop: il pubblico verosimilmente si smarri in una forma ridondante e fragorosa che sembrava antidrammatica e in ogni caso ben lontana dal teatro musicale che frequentava. Pone “La Damnation” una questione di genere? Di forma? Che cosa è? Un oratorio, una sinfonia con cori e soli, un’opera mancata? Si chiede la Visentini che passa in rassegna le definizioni che via via dà lo stesso Berlioz: “drame de concert en trois actes”,

“opéra de concert”, “opéra-légende” e infine, la dizione che rimane, “légende dramatique en quatre partie”.

Titolo insolito perché - scrive Berlioz - “indica un’opera destinata ad essere letta piuttosto che rappresentata e l’impossibilità di suonare in modo conveniente a teatro le principali scene dei diversi atti e particolarmente l’ultimo. Si può ben comprendere che la parte del dramma nella quale sorge intorno a Faust addormentato la folla degli spiriti della terra e dell’aria, convocati da Méphistophèlès a cullare il suo sonno, e quelle in cui Faust e Méphistophèlès corrono al galoppo sfrenato di due cavalli mentre sono perseguitati dalle apparizioni mostruose, si indirizzano più all’immaginazione che agli occhi, e che si è dovuto rinunciare a rendere simili scene in tutta la loro terribile verità”. La preoccupazione di Berlioz allude ad un certo gigantismo (coro, orchestra) che le strutture dei teatri non potevano reggere dal punto di vista musicale; ma anche a difficoltà tecniche di rappresentazione. Tuttavia anche senza costumi e scene è per il musicista una vera opera. Un’opera nuova nella forma che non rientra nel canone di allora. La visionarietà del musicista la porta oltre la tecnologia del tempo. I critici invece videro soltanto l’opera mancata e perché non era rispettosa del “Faust” di Goethe e perché non sembrava avesse una linea drammaturgica, ma solo giustapposizioni di scene. Tutto sommato “La Damnation” ha una sua linearità che si snoda in quattro parti e 19 scene.

È vero, si apre con un improbabile Faust in Ungheria. Ma è un pretesto “romantico” per ambientare il risveglio della natura che viene immediatamente intonato da Faust con un canto che si inserisce nel tessuto orchestrale e che anticipa Mahler. Ascoltando la prima

marcia ungherese ben famosa, i vari inserti di musica militare; facendo attenzione alla ricerca spaziale del suono che Berlioz insegue, alla rigogliosa orchestrazione, alle dinamiche sonore spinte, alla riduzione dei mezzi in alcuni casi esemplari, si capisce bene come Mahler lo amasse moltissimo e lo dirigesse così spesso. Se è vero che tranne la famosa romanza “D’amour l’ardente flamme” di Margherita, che apre la quarta parte, i temi non sono esattamente orecchiabili, la vocalità berlioziana ammaliante è oltre il suo tempo e fa capire meglio il “Pelléas” di Debussy che fu giudicata anch’essa una non-opera. Inoltre “La Damnation” è un’opera di massa, un kolossal, che si esprime in una straordinaria scrittura dei cori. Dopo l’Ungheria, Faust torna in Germania e appunto annoiato dal sapere, sta per suicidarsi ma viene salvato dal suono della campana del Cristo risorto. Interviene Mefistofele e qui la storia sembra seguire il “Faust” di Goethe con la taverna di Auerbach, per deviare immediatamente su “Bosquets e prairies du bord de l’Elbe”. Qui gnomi e silfidi - e chi non ne conosce il balletto- salutano il felice Faust che sogna Margherita. La terza parte inizia nella camera di Margherita e con varie intrusioni berlioziane si arriva all’incontro tra i due e alla immediata separazione voluta dal Diavolo. La quarta parte si apre con la romanza sull’ardente fiamma dell’amore, e alla desolazione di Margherita in attesa di Faust, si oppone la desolazione della natura nel suo autunno e il cui tormento solleva la noia di Faust. I due inni alla natura fanno da cornice all’intero récit. Interviene Mefistofele per dire che Margherita è condannata a morte. Faust chiede di salvarla e firma il famoso patto. La corsa verso l’abisso e il pandemonio che seguono sono pagine musicali tra le più dramma-

tiche di Berlioz. Faust viene dannato e Margherita si salva. Che “La Damnation” sia davvero un’opera, sia teatro musicale, lo hanno dimostrato le regie di Lepage a New York e di Terry Gilliam a Londra e a Palermo (22 gennaio 2012) dove l’immobilità del palcoscenico palermitano ha molto intorpidito la lodata fluidità filmica dello spettacolo londinese.

Per Terry Gilliam, regista dall’immaginazione rigogliosa e acida, alla storia di Faust, messa in musica da Berlioz, va sovrapposto, perché drammaturgicamente disordinata, un altro racconto che la narra come allegoria della storia tedesca: dal romanticismo nordico di Caspar David Friedrich, al wagnerismo, al militarismo, al nazismo, allo sterminio degli ebrei. L’appiglio teatrale di Gilliam è geniale, illustrando la bellissima marcia ungherese, che chiude la prima parte della *Damnation*, con uno scenario per la spartizione dell’Europa. Un congresso dei Potenti che, seduti attorno ad un tavolo, cercano di piantare le loro bandierine su una torta, posta al centro da Mefistofele, avvicinando progressivamente le sedie, ad un suo minimo gesto. Come in “Misericordia e Nobiltà” con Totò e i suoi lumpen che avanzano verso la fumante zuppiera di spaghetti. È questa la Ur-Szene. Da essa origina per colpa di Guglielmo II la Grande Guerra che incornicia storicamente la taverna di Auerbach, dove i nazisti fanno le prove del putsch e della violenza antisemita. Faust è in camicia bruna e la storia con Margherita si svolge nella “notte dei cristalli”. Faust scappa e Margherita è presa dai nazisti perché ebrea. Il patto di Faust con il diavolo serve a salvare Margherita non dalla morte di Auschwitz, ma dalla dannazione. Dannato è lui Faust in un colossale

galoppo su una motocicletta tra gli orrori tedeschi. Tutto questo potrebbe suonare - ha osservato Rupert Christiansen su "The Telegraph", dopo la prima londinese - ingenuo, un cliché, cheap, ma è tale la filmica fluidità e la qualità dell'invenzione che lo spettacolo convince e commuove. Ma può un luogo comune, cheap essere riscattato dalla fluidità filmica? Pur consapevole delle tendenze totalitarie del faustismo, mi è difficile identificare Faust - che Gilliam vuole poliomielitico - con Goebbels, e la sua battaglia per comprendere il mistero della natura con il "Mein Kampf" di Hitler. Così dice all'inizio dello spettacolo in un breve "speech" Mefistofele. Per Berlioz, Faust è scisso tra sapere, spleen, desiderio; per Gilliam, Faust sembra solo pervaso dalla volontà di potenza.

Da una casa dei morti

È lacerata la trama musicale, strumentale dell'opera "Da una casa dei morti" di Leoš Janáček, andata in scena con successo al Teatro Massimo, sotto la direzione trascinate e intensa di Gabriele Ferro. Nella partitura gli strumenti vengono con forza spinti agli estremi degli acuti o dei bassi e mancano del tutto le voci di mezzo. Questa spaccatura musicale, questa mancanza del medio, questa estremizzazione è la chiave musicale e drammaturgica di un'opera unica in tutto il Novecento perché è un'opera collettiva, costruita con singoli racconti disperati, tutta maschile, sebbene dominata dal fantasma-vittima femminile. Nel lager zarista dei detenuti - Janáček costruisce la sua opera su singole frasi del romanzo di Dostoevskij "Memorie da una casa dei morti" - si racconta di eccessi estremi: dal massimo

della depressione al massimo della violenza; dal massimo della rassegnazione al massimo della parodia grottesca, come nelle due pantomime centrali del secondo atto. Come si sa Janáček, parte dalla musica immanente delle parole che trasforma in canto. A questo proposito Milan Kundera avverte che il fascino del canto dipende in ugual misura dalla bellezza melodica e dal significato psicologico che alla melodia conferisce non una singola scena ma ogni parola che viene cantata. E qui sorge un paradosso. “Janáček - scrive Kundera - consegna la sua potenza innovatrice nel valorizzare la parola ceca incomprensibile nel novantanove per cento ai teatri del mondo. Le sue opere sono il massimo omaggio che mai sia stato reso alla lingua ceca se si tratta di un omaggio in forma di sacrificio, perché Janáček ha immolato la sua musica universale ad una lingua pressoché sconosciuta”. Qualcosa di patetico se non di tragico conclude Kundera. Chi non conosce la lingua ceca tuttavia intuisce nella musica una adesione espressiva alla parola che lo cattura e, come in questo caso, gli toglie il respiro. Racconta Hans Heinsheimer che Janáček pochi giorni prima della sua morte gli mostrò una copia del romanzo di Dostoevskij in cui erano sottolineate singole frasi o paragrafi. Come pietre Janáček le trasferisce nell'opera costruendo per tagli obliqui, cinematografici, una struttura che ruota attorno a tre racconti (Luka, Skutarov, Siskov) con in mezzo le due pantomime che i detenuti inscenano per la festa e che sono la parodia delle loro storie e del loro inferno.

La musica è intessuta da motivi brevi, lancinanti e ossessivi incisi, che attraverso una elaboratissima tecnica della variazione porta a piccole forme chiuse, almeno all'interno della singola scena o microscena. Sin dalla

prima esecuzione “Da una casa dei morti” apparve appartenere alla nuova musica: una nuova musica scritta da un autore che generazionalmente non le apparteneva. E questo è l’altro paradosso. “Da una casa dei morti” e in genere il teatro musicale di Janáček è un’altra via possibile rispetto a quella viennese, e in particolare quella del “Wozzeck” di cui condivide la tematica sociale della vita danneggiata, con un grandioso punto di contatto nell’uso del coro del terzo atto.

Le dinamiche esasperate, il suono acuminato e allucinato degli strumentini, il grottesco pomposo dei fiati che danno il timbro inconfondibile della partitura, le tessiture aspre e tese degli archi, l’estrema varietà ritmica, il rapporto con il palcoscenico con un’orchestra - secondo una fulminante osservazione di Paul Stefan - che si pone in rapporto al canto dei racconti come una sorta di coro greco, così come nell’ultimo Wagner. Gabriele Ferro ha affrontato la partitura con grandissima lucidità estetica e profonda partecipazione etica trascinandolo l’orchestra in una delle prove migliori di questi ultimi anni. Ferro dà la chiave di espressionismo astratto a tutta la partitura, ne fa risaltare la ipersoggettività danneggiata dei singoli racconti, in particolare quello di Šiskov, la fa risuonare della sua tensione icastica e grottesca: indimenticabile la pesantezza umorale del valzer che conclude la seconda pantomima, sulla parola “Maledetto”. Ottimo il cast: Kay Stieffermann, Erik Stoklossa, Stefan Margita, Peter Straka, Alan Hoke, Pavlo Hunka. Ma bravi tutti gli altri e il bel coro filarmónico di Praga diretto da Lukas Vasilev.

L’allestimento della Welsh National Opera, di alcuni anni addietro, è firmato dalla compianta Maria Bjørnsen. Uno spaccato realista di muri sbrecciati, grate, cu-

nicoli che si dispone su due livelli. Il realismo è rafforzato dalla presenza di una poiana di Harris che spicca il volo quando alla fine dell'opera il prigioniero politico, il signore Gorjančikov viene rimesso in libertà. Su questo impianto la regia di David Pountney, un esperto di Janáček. La sua regia anche se consapevole della modernità di Janáček si è piegata piuttosto al realismo scenico salvo che nelle pantomime. Pur apprezzando la coerenza della regia ho avvertito come una sorta di scollamento con l'astrattezza musicale che invece Ferro sottolineava. Caloroso successo.

(17 ottobre 2008)

Debussy

Ho sempre trovato estremamente sorprendente il fatto che l'ingenuo Hans Castorp scopra la musica, nell'età della sua riproduzione tecnica, attraverso *Carmen* e *l'Après-midi d'un faune*. Thomas Mann nella *Montagna Incantata* con sovrana acutezza critica accomuna le due opere, altrimenti incomparabili, nel tema della libertà. Dapprima Castorp ascolta dalla *Carmen* la scena famosa in cui la bella sigaraia dinanzi al militare tesse l'elogio della libertà enivrante; quindi si lascia sedurre dalla pagina di Debussy che Mann descrive come la fuga dal dover essere tedesco: ancora una volta la libertà, ma nello stiracchiamento sensuale di un fauno in un pomeriggio qualunque. In questa predilezione per Bizet e Debussy, Mann cerca di cancellare il tempo in cui, allo scoppio della Grande Guerra, francesi e tedeschi contrapposti volevano ascoltare solo la musica di casa. Anche la musica era scesa in trincea.

Mariella Devia

Si spegne la cullante melodia di “Casta Diva”. Un lunghissimo applauso al Massimo (19 febbraio 2017) abbraccia Mariella Devia, acclamata ultima Diva. Non muove, piccola e altera, un muscolo del viso o delle mani e accoglie da sovrana un tributo dovuto a chi sa di restituire in modo impareggiabile la tradizione del bel canto. E per tutta l’opera, nei vari luoghi capitali, la Devia non ci ha mai tradito per il fraseggio, la sicurezza degli acuti, le mezze voci rapinose, l’oscillazione psicologica tra vendetta e libido. Accanto alla Devia, superlativa per finezza musicale, saldezza timbrica, felicità espressiva Carmela Remigio: Adalgisa che attendevamo nei due grandi duetti con Norma. Il primo è il luogo drammaturgico più innovativo: il racconto dell’innamoramento di Adalgisa che sollecita la memoria dell’innamoramento di Norma; il secondo “un sublime canto spianato” che va impercettibilmente agitandosi culminante in un suono trattenuto nei vocalismi finali, che solo l’orecchio modernista di Gabriele Ferro sul podio ci poteva rendere così espressivi e astratti. In quel breve statico dialogo senza parole delle due donne è scritto il destino dell’opera e la sua fine. Per la Devia e la Remigio: una magia. Completava il terzetto John Osborn: un Pollione dalla voce molto tecnica e duttile. Nello splendido finale Ferro chiarisce la passione di Wagner per Bellini per via della costruzione a terrazze della melodia che culmina nell’acuto. Le scene di Federica Pariolini si rifanno alle opere di Maria Laj costruite con fili telai stoffe materiali grezzi. L’impianto scenico arcaico è fatto da graticci e legni attraversati e legati da fili, uno rosso e tessuti. I registi Di Gangi e

Giacomazzi hanno lavorato su questa idea del legare avvolgere tagliare come elementi comunicativi e drammaturgici che costruiscono o negano l'identità.

Quando il filo rosso si spezza Norma chiama il suo popolo alla guerra.

Don Carlo

Don Carlo, mai molto frequentato, rinasce nel 1950 al Maggio Musicale di Firenze come una delle più alte e complesse realizzazioni verdiane. Alla sua complessità si aggiunge l'intrigante storia delle sue edizioni che sono tre. L'edizione francese in cinque atti del marzo 1867: l'11 marzo di quell'anno *Don Carlos* fu eseguita all'Opéra di Parigi. Segue quella in italiano, *Don Carlo* in quattro atti, del 1884, preparata da Verdi per Vienna, ma eseguita a Milano; e infine una terza versione in italiano ma in cinque atti per Modena nel 1887. Questo intrigato panorama di versioni fa del *Don Carlo* un vero paradiso per cacciatori di varianti. Ma al di là delle varianti, la questione principale nel metter su un *Don Carlo* è decidere se farlo in cinque atti o in quattro atti. L'edizione scaligera Abbado-Ronconi del dicembre '77 era in cinque atti, così quella Levine-Cox del Met di New York del '79, mentre più corrente nei teatri allora era l'edizione in italiano in quattro. Così anche a Palermo che difatti la riprende per l'inaugurazione di quest'anno. Eppure l'edizione in cinque atti è ritenuta come l'unica che non pregiudichi la comprensione drammaturgica dell'opera: si apre con un'aria e un duetto d'amore nella chiara luce di Fontainebleau (Elisabetta e Carlo) e si chiude nel buio del chiostro di San Giusto ancora con un'aria e un duetto d'amo-

re, come a sottolineare in questa simmetria la cornice portante e privata di un quadro che è popolato da temi e da riflessione sul potere, sulla sua solitudine, sulla sua fascinazione, sulla sua terrificante ritualità pubblica (l'Auto da fé). Ma è una versione che molto si allontana dall'impianto di Schiller al quale si ispirarono i librettisti francesi. Non c'è Fontainebleau in Schiller ed è forse questa ragione di filologia tutta tedesca che faceva preferire a Karajan (Vienna '80) la versione in quattro atti.

Lo stesso Verdi nonostante le riserve con le quali si era accinto ad accorciare il *Don Carlos* per il pubblico viennese, tuttavia alla fine del duro lavoro di revisione confessa che così "il *Don Carlo* è più comodo e credo anche migliore artisticamente parlando. Più concisione e più nerbo."

Ma allora perché qualche anno dopo Verdi per Modena riprese la versione in cinque atti? Massimo Mila, che già nel 1930 ne aveva sottolineato la "grandezza eccezionale" propende per la versione in cinque atti. A Fontainebleau, difatti, lo spettatore apprende, Elisabetta e Carlo sono promessi e si amano; dopo però Elisabetta è richiesta in sposa da Filippo II, divenendo così la matrigna di Carlo.

L'argomentazione di Mila non è solo teatrale ma musicale: ciò che suona in quel luminoso eden francese, risuonerà nel tenebroso avello dell'Escorial, in Elisabetta, come memoria del paese, della gioventù, dell'amore, della libertà perduti. Se togliamo il primo atto non comprendiamo il valore di rimemorazione struggente della grande aria finale di Elisabetta. La storia del *Don Carlo* appare come la storia della cacciata dal paradiso di due giovani amanti che cadono nel buio

dell'Escorial; così come viene risucchiato nel buio del dispotismo il popolo delle Fiandre, mentre bruciano gli eretici. Togliendo Fontainebleau, si toglie il luminoso spazio "francese" dell'utopia libertaria amorosa e politica e il colore di *Don Carlo* s'abbuia. Questo buio dispotico diviene così l'unica cifra dell'opera: una fortezza-prigione attorno a Filippo che la struggente aria di Elisabetta non scalfisce.

La maratona del *Don Carlo* inizia puntualmente venerdì 17 alle ore 20,30 (17 ottobre 2003) in un teatro Massimo affollato, parato a festa con fiaccole, stendardi e bouquet di rose nei palchi. e che ha scelto per la sua serata inaugurale di proporre le leggendarie scene di Luchino Visconti. Quelle realizzate per l'Opera di Roma per una edizione in cinque atti che è rimasta negli annali dello spettacolo lirico italiano per l'imponenza delle scene e la ricchezza dei costumi maniacalmente perfetti: il Fasto Catastrofico di cui parlava Arbasino; e per l'economia e la tipizzazione gestuale dei cantanti-attori che Visconti sapeva governare in un modo oggi leggendario. Di quell'edizione il Massimo si è fatto lo sconto del primo atto. La scomparsa della scena di Fontainebleau, l'eden francese, abbuia il *Don Carlo* e sposta il fuoco drammaturgico su Filippo sulle sue lacerazioni ma anche sulla corazza caratteriale che gli crea un Super-Io terribile come il Grande Inquisitore. Se è vero che così *Don Carlo* diviene esclusivamente la storia del buio dispotico, la scena disegnata da Visconti, la sua minuziosa ricostruzione della cappella di San Giusto con la verticalizzazione dei volumi disposti in un taglio prospettico obliquo, induce nello spettatore l'affanno di una incombenza, di una claustrofobia

indicibile. La disposizione volumetrica della cappella si ripete con un'allusività drammatica nel gabinetto del re. Il volume del letto sembra ripetere quella del monumento di Carlo V: un talamo- tomba con il bianco delle sue tende, mentre le pareti s'allungano e da una porticina appena ritagliata entra la regina, in obliqua opposizione alla porta maestosa dalla quale irrompe l'Inquisitore. La contrapposizione spaziale e di dimensione di queste due porte disegna genialmente la spaccatura nel Re tra privato e pubblico. Nelle scene all'aperto Visconti affida la verticalizzazione a pareti lisce che si perdono in alto. Ed è questa fuga in alto che crea una sensazione di schiacciamento, soprattutto nella scena dell'auto da Fé sulla quale incombe un minaccioso cielo verde. La regia di Alberto Fassini conserva memoria di quella di Visconti, ne coglie il carattere fastoso e catastrofico, ma manca la tipizzazione gestuale, il lavoro attoriale che siamo pronti a non addebitare ad un regista che sa agire con economia e linearità di movimenti, quanto alla modesta duttilità teatrale degli attori-cantanti eccezion fatta per Renato Bruson (Rodrigo), per un altro veterano del ruolo come Anatoli Kotscherga (Grande Inquisitore) e con buona approssimazione per Giacomo Prestia (Filippo II). Più legata a stereotipi la recitazione e la gestualità scenica di Filippo Sartori (Don Carlo), Elisabetta Matos (Elisabetta), Giovanna Casolla (Eboli). Vocalmente, dopo aver reso omaggio al Bruson che sa di essere alla fine di una gloriosa carriera, sottolineerei la buona prova di Sartori che certo ha una tendenza al vocione, ma ha grandi qualità interpretative da affinare; e quella di Kotscherga che certo non è più quello di dieci anni fa e tende a strafare, ma ha una forza drammatica incomparabile. Molte le perplessità

tecniche e stilistiche sia su Sartori e sulla Matos che tuttavia nell'ultimo atto hanno raggiunto dei discreti risultati. Ottima la direzione di Renato Palumbo: è un direttore tecnicissimo, con un attento controllo del palcoscenico e delle masse corali. La sua lettura di *Don Carlo* è compattamente drammatica e insieme oggettiva e trasparente (raramente abbiamo sentito suonar così bene l'orchestra del Massimo) tuttavia avvertiamo come un eccesso di pudore espressivo.

La maratona grazie ai farraginosi cambi di scena a mano e ben tre intervalli si è conclusa un quarto all'una. Poi gli invitati di corsa al buffet.

(18 ottobre 2003)

Don Giovanni

Il 29 ottobre 1787, era un Lunedì, a Praga andò in scena con grande successo e triplice ovazione per il maestro Mozart, il Don Giovanni, l'altra folle giornata del suo teatro musicale, a distanza di un anno dalla tiepida ac-coglienza delle *Nozze di Figaro*. *Don Giovanni*, si sa, si chiude con la morte per vanto di un libertino che, rifiutando ("No vecchio infatuato") con orgoglio di pentirsi sprofonda negli Inferi. Se è corretto pensare che tutto il teatro di Mozart dal *Ratto dal Serraglio* al *Flauto magico* sia un teatro che inscena "l'altro", *Don Giovanni* è l'altro per eccellenza. Che rubino divenuto adulto, sosterrà Kierkegaard, abitato da un desiderio che sembra trasformarlo nella e per la volontà all'accumulazione ("Madamina, il catalogo è questo") in una sorta di coazione a ripetere.

Il *Don Giovanni* di Mozart risuona della forza distrutti-

va e insieme autodistruttiva del suo personaggio: “una musica terribile e selvaggia” ha scritto Abert.

L’oscura tragicità del personaggio si rivela nel contatto con gli altri. Le donne rimangono come “fissate” in lui: lo è Donna Elvira che lo vuole a tutti i costi salvare, per possederlo; lo è Donna Anna che con lui intesse un rapporto estremamente ambiguo, come bene intuì E.T.A.Hoffmann. La violenza subita fa acquisire a Donna Anna la consapevolezza della forza della trasgressione e Don Giovanni è il buco nero della sua coscienza, sì che il legame tra i due non sarà allentato né dalla rimozione fisica né dall’intrusione dilatoria del tempo: quell’anno ancora richiesto da Donna Anna al fidanzato Don Ottavio. Ed è lui l’uomo della continuità, della razionalità, dell’ordine. Don Ottavio è l’esatto opposto di Don Giovanni, l’esempio del modello civile. L’altro, il trasgressore scompiglia la comunità e in nome della libertà crea negli altri una fissazione: l’amore delle donne è l’altro volto del desiderio di vendetta degli uomini. Braccato contemporaneamente dall’odio come dall’amore, Don Giovanni deve scomparire perchè inceppa il meccanismo naturale dell’autoriconoscimento della comunità. Soltanto dopo la sua dipartita, tutti si ricompongono nell’ultima scena che a torto Mahler preso dal demoniaco, aboliva nelle sue realizzazioni. Ma il concertato finale nella sua astratta serenità è importante e necessario come il fragore della caduta. L’anomia di Don Giovanni viene riassorbita anche se essa riemergerà dagli inferi sociali per risquassare la società. Se Leporello va in osteria a cercar padron migliore perchè Don Giovanni gli aveva con prepotenza rubato l’innocenza, da lì a non molto abbandonerà il nuovo padrone per rivendicare per sè un nuovo ruolo

sociale che la dialettica servo-padrone gli aveva suggerito forzatamente. E Donna Anna il cui contatto con Don Giovanni le ha fatto infrangere il senso dell'ordine maturerà vieppiù il senso del disordine. Il double di Don Giovanni preannuncia l'ossessione viennese della femme fatale?

Mozart insiste sul desiderio come "altro" e tuttavia si mantiene fedele alle forme musicali e teatrali e sociali del suo tempo. Una fedeltà trasgressiva: autentico rompicapo per interpretare questa folle giornata.

Dalla scena ci guarda la struttura delabré di un teatro settecentesco rappezzato da tavole come un Tapiès: i palchi sono spazi vuoti animati dai repentini passaggi dei personaggi del *Don Giovanni* di Mozart, andato in scena con grandissimo successo mercoledì sera al Massimo. Palchi a nudo di un teatro fantasma - disegnato da Emanuele Luzzati - che rivive fantasmi. Palchi come occhi vuoti su una platea che non v'è più ma è luogo di azione della giornata folle di un libertino impenitente e che Mozart canonizzò definitivamente. Una scena fissa con alcuni oggetti: il carro, il ponte, le casse, la statua del Commedatore; che si trasforma di volta in volta nella casa di Donna Anna, nell'aia dei contadini, nel palazzo di Don Giovanni, nel buio luogo dove esplose l'angoscia di Donna Elvira, nel cimitero, con quegli occhi che improvvisamente si accendono di lumini votivi o fuochi fatui e statue pensose, nella sala da pranzo di Don Giovanni. Una scena fissa la cui rovina allude alla rovina di una memoria del teatro che è lì come sul punto di congedarsi da noi. La regia di Scaparro punta su questo limite della mancanza, e addita il "Don Giovanni" come luogo della nostalgia per la

storia del teatro, mentre le sciabolate cromatiche delle tessiture degli splendidi costumi di Santuzza Cali: dai pastelli contadini al rossovermiglio al grigio marezzato nobile si riverberano sulla nostra ansia. Sull'ansia degli occhi che inseguono l'impenitente pronto a ricominciare nella sua caccia, mentre sono gli altri che lo braccano per odio e per amore.

Così, osservatori e osservati, seguiamo il gesto ansioso vibratile di Gabriele Ferro là nella fossa orchestrale che cerca e ottiene l'alternanza di levità e selvaggio. La sua interpretazione sottolinea in continuità il mutamento dinamico come rispecchiamento formale del mutare dei personaggi che inseguono Don Giovanni. Se le minacciose tenebre iniziali si schiariscono nella commedia, nei quiproquo, si avverte come in un sottofondo nascosto che l'umor nero cresce sino a inondarci con l'apparizione della statua del Commendatore quando la partita è chiusa e non si può più ricominciare. È un'interpretazione magistrale questa di Ferro che elettrizza la classicità della forma, le conferisce instabilità e insieme una trasparenza fantasmatica che tutto lo spettacolo persegue. Certo non tutte le intenzioni musicalmente vengono realizzate. Si sente soprattutto nel primo atto una resistenza sonora in orchestra, come un'opacità che va eliminata. Anche la regia di Scaparro a volte si opacizza, sembra impigliarsi in questa scena unica il cui valore simbolico a volte non si traduce in drammaturgia rendendo incerto lo statuto recitativo dei cantanti. Ma sono nei che indichiamo in presenza di una bellissima produzione che ha saputo metter insieme un cast di primordine: Michele Pertusi (Don Giovanni), Eva Mei (Anna), Anna Caterina Antonacci (Elvira), tre magnifici artisti per la qualità della voce, per padronanza stilisti-

ca, per duttilità scenica e che mercoledì sera si sono ingaggiati in una gara di eccellenza che ci ha ammaliato. Accanto a loro abbiamo molto apprezzato il Leporello di Natale Carolis e il Masetto di Capitanucci. E ancora il Don Ottavio di Raul Giménez, la Zerlina di Cinzia Forte e il Commendatore di Carlo Cigni. Da non perdere.

(13 marzo 2002)

Donizetti

Donizetti, chiamato a Palermo, al Teatro Carolino (oggi ex-Teatro Bellini, colpevolmente in disuso dopo la rinascita voluta da Pietro Carriglio) come “direttore musicale”, nell’aprile del 1825, tra una recita e l’altra scrive tra il luglio e agosto due Cantate encomiastiche: “Per la partenza del luogotenente generale march. Ugo delle Favare”; e “Per il natalizio di Francesco I”. Per il 45° genetliaco del Re delle due Sicilie che cadeva il 14 agosto. Dopo l’uso, le cantate scomparvero tra le carte del Conservatorio, la cui biblioteca ricca di tesori Roberto Pagano, che ne fu curatore, illustrava con compiacimento ad un ammirato Adorno. Ritrovate di recente sono state eseguite al Massimo, in occasione del concerto inaugurale per il 400° anniversario del Conservatorio Vincenzo Bellini. Non sono grandi pagine, anche se in quella dedicata a Ugo delle Favare l’improvvisa accensione ritmica del tenore e la concitazione che trasmette al terzetto fa intravedere il gusto teatrale di Donizetti. I testi sono in uno stile barocco agiografico che culmina nella Cantata al Re. Qui, con un autocompiacimento sicilianista di lunga durata, Francesco è indicato in continuità come erede di Ruggero e Guglielmo.

Don Quichotte

La novità della commedia eroica di Jacques Lorrain, “Don Quichotte” (Parigi, 3 aprile 1904), è che Dulcinea è davvero una bella donna, una femme fatale che però a volte prova una nostalgia per il modo di amare di Don Chisciotte, che le manda una poesia al giorno e che lei con una risata lancia fuori dal balconcino, sino a formarne una piccola montagna.

Don Chisciotte per Lorrain è, sì, come Falstaff, un resto sociale di antiche buone maniere, ma questa sua inattualità diventa profezia messianica. Don Chisciotte è un nuovo Cristo e vuole aiutare poveri deboli indifesi. Don Chisciotte ama Dulcinea e la vuol redimere attraverso il matrimonio.

Nel libretto che ne ha ricavato Henri Cain per il “Don Quichotte” di Jules Massenet (commedia lirica in cinque atti, Montecarlo il 19 febbraio 1910), andata in scena venerdì sera al Massimo, l’atto centrale diventa il quarto. Una ringhiera sospesa su una discarica bianca di carte e libri - questa la suggestiva scenografia di Barbara de Limburg Stirum per la regia di Laurent Pelly - dove Dulcinea (Irina Karaianni) balla con i suoi cavalieri che hanno la testa di cavallo e canta “Alza! Ne pensons qu’au plaisir”.

Arriva Don Chisciotte (Ferruccio Furlanetto) di ritorno dall’impresa che le aveva commissionato la bella Dulcinea: recuperare una collana di perle che i banditi le avevano sottratto. Il “cavaliere dalla lunga figura”, come dice il libretto, li ha affrontati con coraggio dopo le pale del mulino nel terzo atto; ha perso; sta per essere ucciso ma prega. La sua figura, le sue parole fanno breccia sui banditi; si fa restituire la collana e li bene-

dice. Miracolo. Alla fine del quarto atto Don Chisciotte consegna le perle, Dulcinea commossa gli dà un bacio e il Cavaliere le fa una predica parlando di matrimonio. Dulcinea rifiuta ma soffre la tristezza che procura con la sentimentale melodia che cantano all'unisono Dulcinea-Don Chisciotte ai piedi dell'amata che perdona ma non redime.

La "patina modale e l'ostinato à la Musorgskij" caratterizzano il monologo finale del quinto atto in cui Don Quichotte muore. L'impossibile dialogo tra femmine fatale e messia è all'origine in questo caso dell'ecclettismo linguistico di Massenet e del suo gusto per le pastiche. Dall'esotismo spagnolo, all'operetta, agli stili dell'opera buffa, alla tragédie lyrique, alla musica antica, al melologo, come enumera Jacopo Pellegrini. Insomma una macchina complessa, leggera e ombrosa che Alain Guingal ha cercato con gusto e attenzione di restituire in tutte le sue sfaccettature spesso opacizzate in orchestra.

Sul palcoscenico avremmo preferito la Dulcinea di Irini Karaïanni più duttile, più ariosa in scena e musicalmente più incisiva. Convincente Eduard Chama per il suo Sancio credulone, pauroso ma generoso. Superba l'interpretazione di Ferruccio Furlanetto amante, messia e pazzo sublime. Memorabili il terzo e quinto atto. La regia di Laurent Pelly, ripresa da Diane Chèvre-Clément, è acuta, divertente e drammatica, tutta giocata sullo straneamento che induce la scena.

Ma lo spettacolo di venerdì, soprattutto nelle scene d'insieme, non aveva geometrie e ritmi giusti. Applausi.

(16 ottobre 2010)

E

Elisir

Nel buio della scena Nemorino travestito da Pierrot intona Una furtiva lagrima la cui linea melodica è anticipata dal fagotto. E la sala trattiene il fiato mentre Arturo Chacón-Cruz dal bel timbro anche se leggermente velato dispiega il canto: “negli occhi suoi spuntò ...Che più cercando io vo?... Cielo, si può morir; di più non chiedo”. È il punto nevralgico per gli amatori dell’“Elisir d’amore” di Donizetti, andata in scena al Massimo sabato scorso (16 giugno 2018). Una romanza intimista dalla strumentazione cameristica, come ricorda il bel saggio nel programma di sala di Nino Titone che ci raccomanda di tendere gli orecchi per cogliere gli echi di flauto e clarinetto sull’accennato pizzicare degli archi. Chacón-Cruz onora con garbo il suo mestiere e il ruolo anche se deve lottare contro la memoria di ognuno di noi in sala. Ma la voce e l’intenzione c’è come il pathos e alla fine applausi. La scena rimane ancora spoglia: solo due balle di fieno che Bruno Ciulli illumina strehlerianamente. E arriva Adina che ha riscattato il contratto per partir soldato di Nemorino. Il duetto che ne segue con il disvelamento dell’amore sinora negato di Adina per Nemorino è un alleggerimento felice del pathos mesto della romanza. Deliziosa Laura Giordano che da brava attrice e con padronanza di stile vocale sa dismettere le vesti di sgarbata vezzosa per quelli della tenera amante. Dalla leggerezza ad una sospesa aura romantica che l’avvicina al cuore di Nemorino. Perché “L’Elisir” è un’opera non comica ma un “melodramma giocoso”, una comédie la cui tenerezza è bilanciata ma mai superata dal comico affidato ai personaggi di Belcore, il sergente di guarnigione, interpretato da

Giuseppe Altomare con varie slabbrature scenico-musicali e al Dottor Dulcamara, medico ambulante, ben padroneggiato da Giovanni Romeo. Si onora il bipolarismo dell'*Elisir* contenendo i ruoli comici a favore del sentimentale. Dopo il duetto del secondo atto Adina - Nemorino, arriva Belcore al quale Adina per dispetto si era promessa.

Con la sua entrata, la scena si riempie dell'impianto inventato dal regista Victor Garcia Sierra che si è convinto dell'esistenza di un legame tra le immagini di "Circus!" di Botero e la comicità di Donizetti. Al posto del vuoto, tenda da circo, giocolieri, nani, ballerine, vescovi e monache, ragazze e ragazzi, acrobati e fra tutti il Dottor Dulcamara trasformato in un domatore. Guardando il finale, come già il finale del primo atto appariva evidente come una scena sbagliata possa soffocare musica e canto. La verità espressiva e musicale che si era trovata per incanto nella scena spoglia veniva neutralizzata da una imagerie incongrua. Dal podio Alessandro D'Agostino, che all'ultimo momento ha sostituito Min Chung, ha puntato più sulla compattezza che sulla finezza patetica. L'orchestra è in parte tornata dalla vacanza della "Cavalleria", mentre il coro continua a vociare. Il prossimo appuntamento con l'opera sarà il 13 ottobre con "Rigoletto": regia di John Turturro. Inizia la kermesse estiva.

Ellis Island

Alzo la mia lampada/ accanto alla porta d'oro: cantano Felicita e Alesi a metà del primo atto di *Ellis Island*, l'opera in due atti di Giovanni Sollima, su libretto di Roberto Alajmo, andata in scena venerdì sera al Mas-

simo (4 ottobre 2002), in prima assoluta, con festosa accoglienza.

Cantano in duetto in inglese e in italiano per rassenerare un clima reso acceso da un duro “Trachoma song”, che rivela come la lampada intanto illumini uno sguardo ispettivo e medicale sul corpo di chi alla porta d’oro approda.

Dell’emigrazione verso l’America tra otto e novecento e dell’emigrazione verso l’Europa di questi giorni e che di quella è, per gli autori, la sostanziale continuazione, Sollima e Alajmo svelano ciò che la memoria ha rimosso: la sofferenza, la mancanza, la perdita. Tutto il primo atto punta drammaturgicamente, con uso accorto ed ellittico di documenti e testimonianze in una struttura elencata, verso questa dolorosa perdita di sé, della propria memoria, dei propri odori. Il lacerante song “They changed my name” di Felicita, lì in alto su quel ponte di una stiva che è insieme archivio e loculo, mentre gli emigranti si tolgono indumenti da stendere sotto i piedi di chi ha il nome nuovo, è il prezzo per cominciare. Newman, nome nuovo, integrazione. Aiuta. Uomo nuovo: dice il funzionario addetto.

La lampada della statua illumina allora una perdita di identità e per questo risplende da subito all’insegna della sventura. Ben lo sapeva Kafka che nella prima pagina di America, il primo romanzo distopico sull’emigrazione, la sostituisce con una spada. Una spada grande, minacciosa pronta a calarsi su questa folla di deleritti sopravvissuti in terza classe tra stenti e malattie. Altro che balli e tarantelle e trovatorate dei fratelli Marx!

All’inizio del secondo atto in uno spazio spoglio rivestito di grate, e che sembra richiamare Piranesi, il deca-

logo ispettivo dell'inizio si ripete ma è sfasato in avanti. Ellis Island è ora Pantelleria o una costa siciliana e i popoli che la affollano sono curdi turchi persiani afgani pakistani greci tamil congolesi palestinesi sudanesi arabi indiani africani e prostitute. Cambia la geografia ma rimane la stessa sofferenza della perdita.

Qui al "They changed my name" fa da contrappunto una ammaliante e straziante canzone di una immigrata curda. In questo inizio del secondo atto Sollima e Alajmo si producono in una sorta di flash-forward. Un affondo sulla ripetizione in avanti della storia e della sofferenza, per poi ritornare indietro alla chiusura di Ellis Island, alla dislocazione nei territori d'origine dell'ispezione consolare. Una disseminazione dello sguardo occhiuto e catalogatore che è la vera anima della modernità.

L'opera si chiude con la ripresa delle domande ispettive mentre sulla scena tutti lentamente con valige borse sacchi stracci si raggruppano al centro per formare un grande scafo con la prua minacciosa verso la sala.

In musica Sollima si concede l'accumulo selvaggio e tormentato di relitti di tutte le forme e le musiche possibili con una sua formidabile apparizione chagalliana con il violoncello. La ripetizione del dolore e della perdita è all'origine di una ripetitività minimalista che qui scoppia espressivamente, pressata dalle contaminazioni rock jazz e dell'elettronica. Una babele ben controllata di incroci che si depura improvvisamente in isole di melodie (almeno tre bellissime) che il musicista affida a Felicita, alle sue narrazioni individual-collettive, con Elisa interprete di rara innocenza emotiva. Nel libretto Alajmo invece per scelta e per necessità musicali si sottrae per consegnarci un testo-montaggio di documenti,

di cataloghi. Il catalogo delle domande ispettive, il catalogo delle malattie, il catalogo dei popoli, il catalogo dei nomi, le cifre della mattanza che fanno impallidire quelle degli scafisti di oggi. Un'abile tessitura sulla quale si solleva il respiro dei songs. Segnalo la felicità compositiva dei versi di "jaded Angels", angeli migranti angeli puzzolenti appesi tra due vite; o della storia di John Martin il trombettiere italiano sopravvissuto a Little Big Horn, interpretato da Ercole Bertolino. Il contrasto tra l'accumulo sonoro e la rarefazione linguistica è una chiave stilistica di *Ellis Island* che ne spiega a volte una staticità oratoriale. Ma anche questa staticità drammaturgica di una storia collettiva (penso ai cori del secondo atto) non sottrae *Ellis Island* alla sua prossimità con la forma musical. E non sembri riduttivo. Con *Ellis Island* Sollima con lo sterminato bagaglio musicale che possiede si muove innovando con sicurezza su una linea già indicata da Kurt Weill, che appunto riteneva il musical come il vero erede dell'opera. In questo senso *Ellis Island*, commissionata agli autori dal Massimo di Giambone e Betta, rappresenta una data importante nella storia del teatro musicale italiano e per questo gli auguriamo un ampio e duraturo successo. Un augurio ancora più convinto perchè ha trovato in Elisa una cantante interprete di straordinarie qualità e duttilità musicali e teatrali. E perchè lo spettacolo con la rigorosissima regia di Marco Baliani e l'ingegnosa scena di Carlo Sala è uno spettacolo di grande impatto visivo ed emotivo. Pubblico con molte defezioni ma molto caloroso. Nel palco reale il sindaco Cammarata; nei palchi di proscenio i nuovi dirigenti al debutto stagionale (Armao, Desderi, Pagano). In un palco di prima fila l'inusuale presenza di Padre Pintacuda SJ.

Peter Eötvös

“La musica scorre come lava, ronza come uno sciame di api, luccica come una moltitudine di minuscole arpe eolie [...] prima di concludere scivolando misteriosamente nel più totale silenzio”: così George Benjamin descrive “Atmosphères” di Ligeti in apertura, sabato sera al Teatro Massimo, del concerto diretto da Peter Eötvös. Datata 1961, allora “Atmosphères” con le sue fasce sonore costruite da una imponente orchestra tradizionale poneva il suono, il nuovo suono, come il vero tema della nuova musica. Il suono verrà indagato con risultati mirabili dallo stesso Ligeti e da Stockhausen. “Trans” di Stockhausen, che risale a dieci anni dopo (1971), ne è la più radicale continuazione. L’ascoltatore al Massimo avrà collegato “Atmosphères” con l’altro capolavoro ligetiano “Ramifications per orchestra d’archi” (1968) che l’orchestra sinfonica siciliana con la eccellente direzione di Fabio Maestri ha eseguito nell’ambito del festival Nuove Musiche. In un certo senso il concerto diretto da Eötvös era una prosecuzione fuori sacco di quel festival. L’ascoltatore avrà anche riconosciuto “Atmosphères” come la colonna sonora di “Odissea nello spazio”. Ed è sorprendente come all’ascolto la memoria vi sedimenti subito il colore bianco, il lento traveling di Kubrick che questa musica sostiene e insieme commenta. Eötvös l’ha diretta in modo davvero superbo. Si capisce come la musica di Ligeti sia la musica della sua formazione. Ne sa rendere il tempo continuo come quello di una clessidra che si svuota. Eccellente la risposta dell’orchestra del Massimo. C’era molta attesa per il secondo brano in scaletta “Alle vittime senza nome” dello stesso Eötvös, seguito da “Per Luciano

Berio”: un necrologio breve intenso molto sofisticato. “Alle vittime senza nome” fu commissionato all’autore da quattro orchestre italiane nel 2016 (la Scala, Santa Cecilia, la Rai di Torino, e il Maggio di Firenze). Eötvös così lo presenta: “Il brano deve ricordare quei numerosi migranti arabi e africani che, nella speranza di approdare in un mondo migliore, sono saliti ignari su barconi sovraffollati inabissatisi prima di raggiungere le coste italiane. Mentre componevo, vedevo quelle dolorose immagini, sia i volti delle singole persone, sia l’assurda massa di essere umani stipati uno contro l’altro sull’imbarcazione. Nella composizione questa visione si traduce nelle lievi melodie degli strumenti solisti e nell’amalgama denso e compatto, interpretato dall’intera orchestra. Una volta completato la partitura, ho avuto la sensazione che la struttura ritmica e la drammaticità del tema del brano fossero adatte per una coreografia e che forse, per la prima volta nella storia della musica, potesse esserci un requiem danzato”.

Ho voluto riportare la dichiarazione del musicista perché così l’ascoltatore potrà collegare questa sua esperienza d’ascolto a “Winter Journey” di Ludovico Einaudi messo in scena al Massimo da Roberto Andò. Due esperienze ben diverse ma che sottolineano l’interesse della musica contemporanea più avvertita per lo spaventoso dramma che ha trasformato il mediterraneo in una grande bara mentre cresce inarrestabile l’onda dell’odio e del razzismo di una destra ormai fuori controllo. Il brano è stato accolto con molta partecipazione da parte del pubblico anche perché v’era leggibile la tradizione popolare bartokiana della danza e della melodia che Eötvös immerge nelle atmosfere ligetiane. Una costruzione con il lessico tardo novecentesco di una memoria

musicale forte come quella appunto di Bartok ma anche di Liszt come mostrava alla fine la partecipata e monumentale esecuzione di “Eine Symphonie zu Dante’s Commedia, S109”, sicché l’impaginazione del concerto si rilevava come una sorta di rispecchiamento della formazione musicale dello stesso Eötvös, padrone del lessico contemporaneo più avanzato e insieme custode di una memoria musicale sensibile alla comunicazione, alla rappresentazione. Non a caso il musicista è autore di colonne sonore per il cinema.

(9 novembre 2019)

Ernani

Ostinati. Ostinatissimi. Ognuno fissato nella sua passione bipolare: amore e vendetta. Ognuno, d’essa avvampato, pronto a bruciare la sua vita. Per amore rapiscono, per onore o vendetta uccidono o si fanno uccidere o promettono di uccidersi. Questi i personaggi di “Ernani”, l’opera che un Verdi trentunenne scrisse per la Fenice di Venezia, e che andò in scena il 9 marzo del 1844 con “un successo abbastanza lieto”. Opera, con “Macbeth” e “Luisa Miller”, di una trilogia innovativa e sperimentale a colpi di accetta, serbatoio al quale Verdi amerà molto attingere nella stesura dei suoi capolavori degli anni Cinquanta, ma anche, ed è il caso di “Macbeth”, luogo di audacie non più osate.

Una felice boutade descrive il melodramma italiano come la storia di un soprano che ama il tenore, ma il baritono non vuole. “Ernani”, ancora di più, è l’assedio ad un soprano di tre voci maschili: tenore, baritono e basso. La vicinanza timbrica decide naturalmente della

sorte dell'assedio. La voce femminile (Elvira) si promette a quella del tenore (Ernani), tuttavia intrattiene un rapporto ambiguo con quella del baritono (Carlo) ma rifugge la voce dal registro a lei più lontano, quella del basso (Silva). Questo assedio descrive una storia d'amore, ma dentro di essa ne fioriscono altre di storie: storie di onore e di vendetta. E in queste è la voce del tenore che assedia quelle del baritono e del basso e da esse è assediata. Ma mentre nella storia d'amore il soprano isola il basso; nella storia della vendetta il tenore si allea con il basso per battere il vero nemico il baritono. L'assedio qui è politico: Ernani vuole vendicare il padre ucciso da Carlo e subisce l'alleanza di Silva che deve lavare l'onta subita dal re, che gli ha soffiato la promessa sposa Elvira. Ed è Silva, il Grande di Spagna a stipulare con Ernani, duca al bando, un patto d'onore in cui Ernani promette di morire una volta che la questione politica fosse risolta. Il suono del corno è il segnale convenuto della minaccia di adempimento di una promessa mortale per risolvere la questione d'amore. La storia politica finisce invece con una vittoria del Re sui cospiratori, il cui inno "Si ridesti il Leon di Castiglia" è il vero documento popolar-politico del Verdi pre-quarantottesco, ma anche con un suo atto di clemenza psicologicamente preannunciato dall'aria-simbolo dell'opera: "Oh dei verd'anni miei". La storia d'amore finisce con la morte di Ernani che, per onore, deve rinunciare all'amore finalmente trovato. È l'ultimo atto, forse il più bello e corente dell'opera, laddove la tensione dell'ossessione e dell'ostinazione si allenta. Un lontano presagio del finale primo dell'*Otello*, scrive Mila, con i personaggi divenuti "carne e anima umana che soffre lo strazio della separazione".

Con *Ernani*, al Massimo mercoledì sera, festeggiatissimo, è rinato Brancaccio. È rinata la grande macchina delle scene del teatro, negli ultimi anni poco utilizzata e quasi smantellata. La nuova prodizione di *Ernani* ha così permesso alle maestranze di tornare in campo, con esiti tecnicamente eccellenti, per le scene e i costumi di Francesco Zito, che ripensa con misura all'Ottocento, al suo modo di vedere il teatro. E lì un tripudio di sipari siparietti velatini broccato e velluti ori e argenti in uno spazio dilatato dal raddoppio della pendenza del palcoscenico, in una festa di "trompe l'oeil", mentre si avvicendano ruderi romantici, grandi sale con imponenti colonnati e doviziose armature; cappelle e loggiati, terrazze e una cortina di ceri. Tra tutte le opere viste sinora al Massimo, quella che per noi ha il sapore di una madeleine - se è consentito al cronista aver un qualche ricordo- questa è proprio *Ernani*. Nella nostra memoria di spettatori il gusto molto rétro della regia discreta se non evanescente di Beppe de Tomasi, la direzione molto attenta alle convenzioni, alla ricerca di equilibrio più che di un respiro di Maurizio Arena, il coro tutto schierato e nero con la sua retorica del leone di castiglia che risorge: bene tutto questo per incanto ha riallacciato per noi un filo spezzato. Dopo *Ernani*, il teatro ha riannodato le fila della sua memoria grazie anche alle sue maestranze. Speriamo che non lo riperdà. Ma al centro della serata nel cuore dei palermitani c'era "l'enfant du pays": il palermitanissimo Vincenzo La Scola protagonista. Il suo *Ernani* è poco propenso all'isteria puberale, è invece più interiorizzato grazie alla dolcezza timbrica e discorsiva del suo fraseggio. La Scola cerca una verità del sentimento, che lo rende convincente soprattutto negli ultimi due atti, laddove

drammaturgicamente la sua fissità sembra a poco a poco allentarsi per consegnarsi inerme alla morte volontaria. Movimento speculare condiviso dal suo alter ego Carlo che, nell'atto terzo e nella celebre aria "Oh d'È verd'anni miei", sublima la problematica sessuale in potere, dandosi l'identità di Imperatore. Bene Stefano Antonucci che, nonostante qualche stentorietà, fa individuare la dinamica drammatica in Carlo. Dinamica che diventerà stoffa per altri costumi verdiani.

Generosa ma meno controllata e di debole agilità l'Elvira di Amelia Felle, che vorremmo teatralmente più credibile anche all'interno delle convenzioni predilette dalla regia. Di buon impatto il Silva di Gorgio Surjan, pur essendo vocalmente non omogeneo. Maurizio Arena- dicevamo- ha sfoderato tutto il suo mestiere controllando al meglio il rapporto con il palcoscenico soprattutto nel finale atto I. Avremmo preferito un tempo meno rigido, un respiro, una tensione in grado di svelare la ostinazione come follia. Pubblico entusiasta generoso di applausi. Nel palco reale il ciuffo bianco del procuratore Caselli che lascia Palermo.

(26 maggio 1999)

Erwartung e La Voix

“Ai margini di un bosco. Chiaro di luna, sentieri e campi. Il bosco profondo e oscuro. Solo i primi tronchi e l'inizio dell'ampia via appaiono ancora visibili. Una donna avanza, graziosa, vestita di bianco; ha sparsi sull'abito petali di rose rosse.” È la didascalia iniziale, la *Ur-szene*, di *Erwartung* op.17, monodramma in un atto, che Arnold Schoenberg musicò in poche settimane alla fine

dell'estate del 1909 (prima rappresentazione nel '24 a Praga sotto la direzione di Zemlinsky), su un testo di Marie Pappenheim, che si offre all'ombra minacciosa della *Interpretazione dei sogni* di Freud come un protocollo onirico, un incubo che condensa e straccia il linguaggio della protagonista che si narra. Quattro scene: nelle prime tre la donna attraversa il bosco - una peripezia di terrore - per riunirsi con l'amante. Nella quarta trova il suo cadavere. L'oggetto inanimato del desiderio è la molla di un delirio impastato di ricordi, gelosie, paure.

In poco più di quattrocento battute Schoenberg scrive un flusso ininterrotto che della condensazione onirica restituisce la staticità e insieme la mutevolezza delle immagini attraverso una complessa scrittura polifonica. All'insegna della sventura risplendono i bagliori di una *Klangfarbenmelodie* che è esattamente la tavolozza espressionista. Un capolavoro insuperato.

Con inedita "associazione", questa sera il Massimo, ci porta dal bosco angoscioso dell'inizio del secolo, all'attesa del coup de fil in una confortevole stanza della Parigi tra il Trenta e il Cinquanta di Cocteau e Poulenc. *La Voix* scritta da Cocteau per Berthe Boyv, era andata in scena, alla Comédie, nel febbraio del 30. Quel testo Poulenc musica nel '58 (andrà in scena a Parigi nel '59).

Una donna sola in scena ha con il suo amante, che la lascia per sposarsi, una ultima telefonata. Colpi in teatro l'arditezza del monologo, la dimensione del vuoto che Cocteau sapeva introdurre. La donna è aggrappata al telefono ed una serie di fortuite interruzioni fanno crescere la tensione sino a farla scoppiare. Poulenc scrive per queste frasi corte, umane, cariche del monologo

una partitura “rigorosa e piena di suspense”. Un lungo arioso disperato in cui la vocalità ha come modelli dichiarati Monteverdi e Musorgskij ed è sostenuta da una musica mai straripante, di coltissima e struggente scrittura, con contenuti slanci melodici di quelle melodie avvolgenti à la Poulenc che qui sono schegge di leitmotiv che fanno rivivere la felicità della memoria e la disperazione dell’abbandono.

(15 marzo 2000)

L’Esequie della Luna

“La mia è una musica di frammenti, che si compongono, che scoppiano, si ricreano via via che procede l’ambito del loro accadere. La tecnica può essere frammentaria, la tecnica cioè del mosaico, ma il momento dell’ascolto è l’organica percezione di una costruzione assolutamente coerente. La saldatura talvolta sfugge anche a me stesso: ma c’è. A me stesso riesce difficile analizzare le mie partiture, almeno in senso strutturalistico. Il che non significa che manchino di struttura: che dire? Come Debussy, si parva licet, amo nascondere i puntelli che sorreggono la costruzione.

Ma il nascondimento non è l’assenza. Segmentazioni, permutazioni, spostamenti di registro, varianti ritmiche e agogiche. garantiscono che nessuna figurazione si presenti identica”.

Così scriveva Francesco Pennisi (1934-2000) della sua musica e in particolare de *L’Esequie della luna* l’opera che compose su un testo di Lucio Piccolo, andata in scena alle Orestidi di Gibellina 91 con la regia di Roberto Andò.

“Ho scritto recentemente una sorta di racconto fantastico (al quale già pensavo a lungo) in cui le parole dovrebbero “essere rappresentative” come le figure di un balletto... E un canto estremamente nostalgico verso la Palermo di quando ero bambino proiettata sopra un immaginario Seicento dove opera, o meglio non opera il burattinesco Viceré. La caduta del satellite significa appunto l’estinguersi dei residui del romanticismo-barocco. Quella Palermo che avevo visto e vissuto, di cui non rimangono che riflessi, ombre. Il quale fatto coincide pure con la crisi della nostra epoca”

Così Lucio Piccolo presenta *L'Esequie della luna*, che con emozione abbiamo riascoltato al Politeama sabato 12 ottobre nell’ambito del festival Nuove Musiche. Sul podio dell’Orchestra sinfonica siciliana Gabriele Bonolis con la partecipazione di Sabrina Cortese (soprano), Chiara Osella (mezzo soprano), Luigi Sini (chitarra), Andrea Biagini (flauto), Aurelio Pes (lettore). Marcello Panni ha proposto la suite che Pennisi aveva ricavato dall’opera per una esecuzione per l’Orchestra sinfonica della Rai Roma nel 1992 con Panni sul podio e Pennisi lettore. La suite si articola in 8 delle dieci sezioni previste come all’inizio del concerto ha spiegato Graziella Seminara. “Sul piano formale Pennisi ripensa la costruzione in quattro parti della «narrazione fantastica» di Andò, mantiene i quattro Movimenti del testo ma li fraziona in dieci Sezioni e concede massimo spazio musicale al Secondo Movimento. Dedicato all’evento centrale dell’opera e intitolato *Alla luna* che viene, questo si presenta ben più esteso e complesso degli altri tre, con le sue cinque sezioni musicali disposte a chiasmo: le Due poesie di Lucio Piccolo, messe in musica per due soprani, flauto in Sol, chitarra e orchestra da

camera, sono poste al centro tra due brani esclusivamente strumentali affidati entrambi a flauto e chitarra solisti (nel secondo in congiunzione con l'orchestra), mentre le due sezioni estreme sono immaginate come speculari "invocazioni" alla luna." Ma dove risiede la sintonia tra la poesia di Piccolo e Pennisi? Dice Pennisi: "è difficile dirlo: forse, il paesaggio; il paesaggio della poesia di Piccolo che si scontra in qualche modo con il mio paesaggio interiore della Sicilia. La cifra comune è il barocco." Lo stesso musicista dichiara che *l'Esequie della luna* «allude ad una sospensione del tempo, tema che è al centro della mia opera. *L'Esequie della luna* condenserebbe, ha concluso la Seminara, le istanze più profonde della ricerca di Pennisi: la stessa visione tragica della caduta della luna si erge a emblema del «tramonto della civiltà». E siamo rimasti amma- liati da questi frammenti portanti dalla sapienza timbrica di Pennisi che Bonolis ha saputo rilevare con molta precisione ed eleganza. Ottime soprattutto nel finale, una sorta di canto delle figlie del Reno après le déluge, le due cantanti così come lo sono stati Biagini e Sini nell'episodio centrale della caduta (Meliès). Lunghi e festosi applausi.

(12 ottobre 2019)



Angelo Faja

Non mi crederà nessuno se dico di aver sognato Angelo Faja il flautista, tra gli eccelsi, poche notti prima che morisse (15 gennaio 2016) dopo una lunga inesorabile malattia che gli divorò la memoria di sé ma non il suo sorriso e la sua gentilezza. Non mi crederà nessuno se dico che l'ho sognato mentre suonava *Syrinx*. Era di spalle indossava una giacca luminosa. Alla fine si è girato, mi ha salutato e se ne è andato. Quale critico al mondo è stato visitato nel sonno da uno dei suoi beniamini che si congedava con un suo pezzo di bravura? Lo abbiamo nelle orecchie questo suono così rotondo vicino non forte mai forzato. *L'après midi d'un faune, Syrinx, Density 2.1* E così i miei eroi dell'Eaoss, dell'orchestra che mi ha formato, se ne sono tutti andati. Cicero con il profilo normanno chiaro a sinistra, Perriera con il suo pizzo risorgimentale scurissimo a destra e in alto il triangolo delle meraviglie Faja(flauto), Trentin (oboe), Luna (clarinetto). Triangolo che allargavamo al primo corno l'indimenticabile Di Benedetto. Tutti strumentisti eccellenti. Ma nutrivamo una predilezione in più per quell'autentico fauno che era Faja. Magrissimo, capelli tirati alla valentino, sguardo ambrato, suono purissimo, tecnica sbalorditiva, grandissimo don giovanni. Un incantatore. Ricordo la meraviglia di Alberto Erede che dopo una profonda esecuzione del *Lied von der Erde* lo andava cercando sul palcoscenico, per congratularsi, per abbracciarlo. Quando ad Amburgo esegui *Puppenspiel 2* di Donatoni, il critico locale non poté trattenere la meraviglia per la facilità con la quale Faja suonava Donatoni come se fosse uso suonarla ogni mattina a colazione. Negli anni in cui giustamente

Severino Gazzelloni era considerato la star per eccellenza, Mario Bortolotto, il grande guru della musica di fase seconda, nel suo libro lo ringraziava insieme a pochi altri perché gli aveva permesso di conoscere quelle musiche. Un'infanzia disastrosa riscattata dalla musica grazie alla generosità di Pietro Ferro, allora direttore del Conservatorio di Palermo, che riteneva la musica un elemento di ricomposizione sociale. Musicista d'istinto Faja aveva una rara comprensione della musica contemporanea e per essa si è speso dopo che le luci delle "Settimane" di Palermo si spensero. Stockhausen o Boulez insieme ai viennesi si potevano ascoltare nei concerti al SS.Salvatore organizzati dalla sua associazione "Ars Nova", fondata insieme alla pianista Wanda Anselmi. Faja ha difeso insieme a Carapezza Titone ad Agnello la memoria dell'avanguardia a Palermo in attesa che ritornassero i tempi per essa. E ritornarono con Incardona di cui Faja ha diretto molte prime assolute. Si perché, come Cicero, si diede alla direzione d'orchestra o di piccoli ensemble per lo più a fiati. Si usa affermare che esiste la musicalità in sé. Ebbene Faja era un emblema della musicalità in sé che però non si bloccava alla tradizione. I suoi Mozart erano infallibili, ma il suo istinto lo portava su Varèse, Debussy, sui nuovi e sui nuovissimi. La sua vita sentimentale complessa e cosmopolita lo decentrava da Palermo.

Si trovava all'Aquila per il terremoto che Angelo presentì costringendo tutti a salvarsi. Ma quell'esperienza tremenda lo colpì a fondo. Non suonava più da tempo quando a Londra, sua moglie Jane Holm violoncellista londinese per un periodo nelle fila dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, gli chiese di sostituire un collega e lui prontissimo andò e suonò mentre tutti si guardavano

chiedendosi da dove fosse spuntato quel gioiello musicale. Ma da perfezionista presenti che non poteva più seguire il mestiere. Ce lo ricorderemo di traverso sulla sedia, l'aria ironica ma subito serissima e quel suono ammaliante. *Syrinx*, appunto.

Faust

Con il *Faust* di Gounod iniziò l'esilio del Massimo al Politeama, restituito alla lirica. Era il 20 febbraio 1974. Marchello, sindaco di Palermo dichiarò incauto: "Il recupero del Politeama e l'ammodernamento del teatro Massimo costituiscono due capisaldi dell'attrezzatura turistica cittadina mentre la rinomanza internazionale del Massimo rappresenta per la città e la Sicilia un elemento di richiamo e di prestigio." Sappiamo quel che accadde dopo.

Non fu un grande spettacolo, eppure la regia era di Lofti Mansouri e il cast era eccellente: Ruggero Raimondi, Jeanette Pilou, Jean Dupouy, Renato Bruson, che però venne sostituito all'ultimo momento da Lorenzo Saccomani. Le scene erano convenzionali ma a peggiorar le cose sul podio c'era Oliviero De Fabritiis. Una serata infelice.

Il ritorno del *Faust*, questa volta al Massimo, ci piace pensarlo al di là del suo esito, come un atto compensatorio o soltanto una ritessitura di uno strappo di quanti della storia dell'opera hanno memoria. E allora bentornato Monsieur Faust.

In varie occasioni sia il sovrintendente che il direttore artistico del teatro hanno dichiarato che la scelta del Faust, in apertura della seconda stagione del teatro ritrovato, non solo è stata dettata dall'urgenza intel-

lettuale di concorrere alle celebrazioni goethiane - in questo fervore va inscritta la messa in scena al Biondo dell'*Ur-Faust* - ma è alla base di un progetto triennale che proporrà *La Damnation de Faust* di Berlioz e il più aspro *Doktor Faust* di Busoni. In tre anni i palermitani (ma ovviamente non solo loro) si potranno rendere conto di tre interpretazioni in musica del testo monumentale e sconfinato di Goethe.

S'inizia con Gounod che torna al Massimo dov'era stato di casa in molteplici e celebrate occasioni. Un'opera che conta tra le passioni del melomane. Sin dal 1839, dai tempi del soggiorno romano Gounod, vincitore del Grand Prix de Rome, accarezzò l'idea di comporre il *Faust*:

“L'opera di Goethe non mi abbandona un istante”: confessa. Dopo il biennio romano si trasferì a Lipsia e a Vienna. I suoi anni di formazione sembrano inseguire l'identikit che Goethe aveva tracciato di un suo ideale musicista per il Faust, una volta scomparso Mozart. Goethe aveva in mente il Mozart del *Don Giovanni* perchè nel Don Giovanni protagonista trovava molte affinità con il suo Faust: idea questa che germoglierà, si sa, nella letteratura tedesca da Grabbe a Frisch. Goethe cercava un compositore che unisse la natura tedesca al carattere italiano. Essendo la musica tedesca musica dell'interiorità e quella italiana rivolta al godimento dei sensi. Anche dopo Mozart, Goethe cercava Mozart e scartava Beethoven, Berlioz, forse tentennò su Meyerbeer. Ma qualcosa dell'interiorità tedesca, di una musica in diretto rapporto con il sentimento, con la passione si sedimenta nella scrittura così seducentemente lirica di Gounod. Ha scritto Giorgio Vigolo che con Gounod era sbocciato quel lirismo idilliaco che porterà a tante

nuvole di profumo musicale: Massenet, Fauré, Debussy. Più interessante ancora per Vigolo è che questa flora francese nasce dal polline dell'est, dalla sognante Germania e che a sua volta dalla Francia spirerà di nuovo verso la Germania: "il tiglio della notte di mezza estate nei *Maestri Cantori* non odora molto diversamente che i gelsomini notturni del *Faust*".

Sorprendente intuizione critica della quale il lettore-spettatore di domani dovrà sebare memoria.

Dia per scontata la riduzione della complessità del testo di Goethe all'esplosione sentimentale di Margherita, alla sua storia di sedotta e abbandonata e cerchi senza pudori gli arabeschi sentimentali. Punti all'atto del giardino (il secondo) e si lasci trasportare da una musica seduttiva quant'altre mai. Della sua seduzione se ne ricorderà e come l'allievo Saint-Saëns con i suoi profumi d'oriente.

La storia di Faust è abitata - illustrano Giuliano Montaldo e Luciano Ricceri, regista l'uno, scenografo l'altro, dell'opera di Gounod andata in scena al Massimo (26 gennaio 2000) - da una grande semisfera di alluminio di quattro tonnellate e mezzo che si innalza, ruota si offre in un gioco tra vuoto e pieno. Indicando il pieno: l'UP celeste; e il vuoto: il DOWN infernale.

Un oggetto ingombrante incombente la cui posizione riassume, per lo spettatore, a che punto si è con la scommessa di Faust e la questione della condanna o della redenzione che interessa Margherita e Mefistofele.

Un'idea macchinosa, in senso letterale, che non sempre nel suo volteggiare, nel suo trasformarsi via via in catino o in parabola produce un senso in più. Spesso distrae e soltanto nella notte di Valpurga, divenuta più

astratta, traduce l'incombenza oggettiva in un senso di angoscia e schiacciamento. Ma è sempre così nel teatro che si affida alle macchine: finiscono con il prevaricare sul resto anche se va dato atto a Montaldo di condurre il gioco con mano sapiente che sa bene di cinema e in un accordo perfetto con le luci (dal livido grigio al rosso), con le retroproiezioni e proiezioni alle quali affida una triplice funzione: realista sulle quinte, di materializzazione onirica sullo sfondo che diviene un piano-colore che interagisce per contrasto o assimilazione con la cupola e gli oggetti di scena (penso alla silhouette ruotante del coro in chiesa e dell'altare). In principio è una rotazione della cupola su se stessa: dal pieno al vuoto, per indicare la sfida infernale di Faust: Alla fine la cupola piena ma bucata si dispone in verticale e diviene come un grande occhio di Dio che ti guarda. Mentre si celebra l'apoteosi, mentre il coro intona "Cristo è risuscitato". Ed è in quel momento che ho capito che per Montaldo questo *Faust* è un omaggio al Giubileo. Davvero curioso.

I dirigenti del Massimo con orgoglio sottolineano la natura tecnica dell'impresa, il coinvolgimento delle maestranze, la difficoltà di questo oggetto sospeso, così come fanno nel bel programma di sala il direttore dell'allestimento insieme ad altri tecnici del teatro. Condivido la loro soddisfazione anche se sono portato a conferire al gran volteggio della cupola un valore compensatorio sull'immobilità non ancora superata del palcoscenico. E dire che si era chiuso il Massimo per modernizzare giusto il palcoscenico!

Imbarazzante il cast dei cantanti. Eccezione fatta per Giorgio Surian che ha interpretato un Mefistifele scenicamente duttile, vocalmente a volte stanco, ma

complessivamente di buona resa, il cronista si arrende dinnanzi al Faust di Pietro Ballo e alla Margherita di Luciana Serra, così come al Valentino di Giovanni Meoni. Capisco che è antipatriottico avanzare riserve su Ballo, sull'enfant du pays, tuttavia come si fa a non rilevare l'accartocciamento vocale e la mancanza di tenuta del filo melodico? Per tacere della scarsa attitudine teatrale. C'è una questione di stile qui così nuancé che il nostro Ballo non riesce a centrare. Ma peggio ha fatto Luciana Serra. Nell'atto del giardino abbiamo francamente sofferto. Raramente abbiamo sentito, complice Ballo, massacrare pagine così rapinose e non basta aver affrontato con convinzione l'ultimo duetto l'unico davvero cantato.

Sul podio Alain Guingal, l'unico a sapere che cosa è lo stile e la commistione di stili in Gounod. Ha lavorato con eleganza per ravvivare il colore dell'orchestra, per darle scioltezza ritmica. Ha cercato un suono trattenuto mai inutilmente stentoreo e con esiti felici nell'atto del giardino. Tutti dicono di un trionfo per l'enfant du pays, al cronista il pubblico è parso abbastanza trattenuto. Certo è che lo sforzo innegabile per questa megaproduzione avrebbe meritato un cast più adeguato.

(24 gennaio 2000)

La Favorite

Quand j'ai quitté le port/pour l'orage du monde: ricorda Fernand all'inizio del mirabile quarto atto de "La Favorite" (1840) di Gaetano Donizetti, andata in scena con gran successo, al Massimo, domenica scorsa (si replica sino al 3 marzo), con la direzione di Francesco

Lanzillotta, regia di Alex Aguilera, scene e costumi di Francesco Zito, luci di Caetano Vilela. In questi versi risiede la chiave drammaturgica “romantica” di un’opera in cui tre personaggi: Fernand, Léonor e Alfonso IX, Re di Castiglia sono abitati dal sogno di fuggire dalla realtà. Fernand, sulla soglia di diventare frate, s’innamora di una straniera misteriosa e rompendo i voti la segue nel mondo non sapendo che essa è la maîtresse del Re. Léonor la maîtresse s’innamora del frate per sfuggire al suo destino di cortigiana ma gli impone di dimenticarla offrendogli in compenso una raccomandazione per farsi onore nell’esercito: compito che Fernand esegue salvando il regno.

Il Re vuol ripudiare la moglie per amore della bella Léonor. Su questi sognatori, implacabile regna il principio della realtà Balthazar, superiore del convento di San Giacomo di Campostela, che intima al re di bandire la maîtresse; a Fernand di prendere i voti e alla povera Léonor di morire per evitare che Fernand ricada nella sua trappola erotica.

Tre sogni che s’incrociano e che si annullano mentre il Re per rientrare nei ranghi promuove il valoroso Fernand ma per rabbia, scoprendo che è innamorato di Léonor, gliela concede in moglie salvandosi dalla scomunica del Papa e disonorando il suo valoroso soldato che viene ripudiato dalla corte.

La tempesta del mondo è questo guazzabuglio di amore, odio, cinismo. Scoprendo che la sua Léonor è la maîtresse del Re, Fernand per l’onore rinuncia ai titoli e torna al monastero. E prima di riprendere i voti intona la più celebre aria de “La Favorite” (presa di peso dal Duc d’Albe): Ange si pur, que dans un songe/ j’ai cru trouver, vous que j’aimais. Una melodia cullante

giocata nel cangiante colore e valore di tre note. E quando la voce diafanamente attristita di John Osborn, assoluto eroe della serata, la intona, il teatro sembra trattenere il respiro affascinato dal suono di un sogno infranto: dalla melodia rimemorante una vita possibile che la realtà ha già cancellato. È questo il miracolo del bel canto italiano.

Plauso a Osborn che è cantante di tecnica raffinata e dal superbo controllo stilistico. Ma insieme ad Osborn applauditissima la Léonor di Sonia Ganassi con quel suo timbro accattivante e la tecnica di cesello che cancella le smagliature e restituisce la varietà del colore in dinamiche mai spinte piano mezzo forte forte ma come un sussurro esasperato dell'anima. E insieme a loro l'ottimo Re di Mattia Olivieri: sorprendente il duetto con Léonor del secondo atto. Un terzetto eccellente completato dal Balthazar di Marko Mirko dall'imperioso timbro scuro. Un cast che Francesco Lanzillotta ha retto con delicata finezza mantenendo la continuità del respiro melodico in dinamiche sottili che onoravano lo stile e l'espressione ma facendo intravedere in alcune improvvise strette ciò che sarebbe piaciuto a Verdi.

Dopo le avventure postmoderne dei primi due titoli della stagione, le belle scene e i sontuosi costumi di Francesco Zito ci hanno restituito l'eleganza "viscontiana" della scena italiana, mentre la regia di Aguillera, che avrebbe dovuto forse agire di più sul pedale drammaturgico del sogno tradito, ha lavorato sulla naturale eleganza e compostezza gestuale degli interpreti. Ottima la prova del coro e ben disegnate le danze del secondo atto di Carmen Marcuccio. Pubblico entusiasta.

(24 febbraio 2019)

Fedora

Sipario su “Fedora”, al Politeama sabato sera; entra Mirella Freni e prima degli applausi alcuni guastatori le indirizzano tre sonori “Buuh”. Che strano! Un complotto: avrà di nuovo pensato il maestro Betta. Guastatori su commissione per chissà quali rancori vecchi o nuovi. Una Freni sorpresa che però riceve a compensazione un’ovazione. Tutto andò per il meglio in questo primo atto dell’opera che fa cent’anni, con la sua costruzione ansiosamente frammentaria per sottolineare in rapida successione gli eventi scenici. E alla fine dell’atto trionfo per la cantante che aveva esibito la gamma delle qualità musical-drammatiche che il ruolo le impone: dal declamato al canto fermo e rapinoso, dal dolore all’invettiva. Nell’intervallo, di scena il giallo dei buuh: si sussurra che i guastatori prontamente individuati siano stati cacciati via. Inizia il secondo atto e rieccoli i buuh: questa volta contro il direttore Stefano Ranzani che con gesto della mano declina, mentre tra il loggione e la platea ci si scambia qualche insulto. Ma anche questa volta lungo applauso e via con il secondo atto con quel suo caratteristico mix di operetta (v’è almeno una citazione di Strauss jr) e drammone. Il pezzo più interessante oggi ci appare il duetto drammatico di Loris e Fedora: un fitto recitativo melodico su un “Notturno” che, nel fondo del salon è eseguito al pianoforte da un sedicente nipote di Chopin. E lì il nervo scoperto di una poetica che cerca d’uscire dalla crisi del melodramma, altra faccia di una esperienza che vuol parlare ancora direttamente al cuore dello spettatore con l’incanto melodico dell’aria di Loris “Amor ti vieta”, da sempre amata dal pubblico.

Ancora nel foyer si diceva che i guastatori erano stati cacciati via. E questa volta davvero, perchè tacciono al'inizio del terzo atto: idillio svizzero con epilogo tragico: il suicidio di Fedora rosa dal rimorso. Successo pieno e grandi ovazioni finali.

Meritatissimo per la Freni che è la Fedora del momento per la superba duttilità stilistica e intensità drammatica; molto meno per Sergej Larin (il Conte Loris) che è vocalmente suadente, ma ben lontano da standard cari a tutti i melomani e per di più teatralmente grezzo. Colpa anche della regia di Beppe de Tomasi incurante del rovello drammaturgico di questo teatro musicale e come sempre priva di idee.

Nel cast la brillante Adelina Scarabelli (Olga) e Stefano Antonucci (De Siriex). Interessante la direzione musicale di Stefano Ranzani che ha lavorato sul doppio livello dell'opera cercando di ripulire il tutto della cattiva enfasi retorica ma sacrificando per eleganza una certa sanguigna ed "eccessiva" drammaticità che "Fedora", kitsch com'è, deve mantenere.

(11 giugno 1998)

Gabriele Ferro

Dietro il sipario, al Massimo, conclusasi l'ultima recita della *Zauberflöte*, è una girandola di baci e abbracci. Un'eccitazione sopra le righe - come si addice all'Opera - con i cantanti che non sanno staccarsi dal ruolo e ripetono per gioco gesti scenici ieratici salutando i dirigenti del teatro che si godono il successo, abbracciando i parenti, mentre "i tre ragazzi" s'aggirano con i loro costumi d'argento: decisi, credo a non toglierseli mai

più. Sudati, con il trucco che si va sbavando, i cantanti si affollano attorno al frac di Ferro per scambiarsi con voci tonanti le congratulazioni. È andata bene l'ultima replica. Gabriele Ferro rientra nel suo camerino, sollevato, si siede sul divano rossosipario. "In ogni recita - dice- si perdono due chili. È come guidare in Formula 1. Basta un errore e vai a sbattere."

La musica è anche fatica fisica? Abbado, ancor prima della malattia, si comportava come un atleta. Mahler era molto attento al suo fisico. Che ne pensi?

"La direzione d'orchestra comporta anche una notevole fatica fisica. Sì, si può dire che la preparazione di un'opera o di un concerto sia come un allenamento. Ma è soprattutto un allenamento intellettuale molto tecnico. Si tratta di decomporre e ricostruire: battuta per battuta e per insiemi di battute. Eppure dietro questa continua destrutturazione, anzi, grazie ad essa, nasce il senso dell'opera che si costruisce con i professori d'orchestra, con i cantanti, con il coro. Per questa *Zauberflöte*, opera che di recente ho diretto a Ginevra, ho preso la via più impervia. Un organico ridotto di sei primi, sei secondi, quattro viole, quattro celli, tre contrabbassi. Il numero delle viole è rilevante perché sono le viole a dare il sostegno armonico. Ho alzato la fossa in modo che l'orchestra dialogasse con la scena, e com'era prassi nel Settecento, ho fatto suonare senza vibrato. Ho scommesso sugli orchestrali che esposti non avevano scampo, dovevano impegnarsi al massimo con un suono chiaro e contenuto per lo più cameristico. Abbiamo lavorato molto ma il risultato è stato eccellente. È un modo per dare identità all'orchestra. È il mio obiettivo di questi anni di direzione musicale sino alla fine del 2019. Sono sicuro che i risultati con il tempo verranno

no soprattutto se ci sarà un buon coordinamento con la programmazione. L'orchestra ha grandi potenzialità. Così come il coro ora che è affidato al maestro Piero Monti. In generale le maestranze hanno un buon livello. Lavorando in concordia il Massimo potrà tornare a essere un teatro nazionale. Ha le figure professionali necessarie, per anni trascurate, e può contare su un sovrintendente come Giambrone che è un professionista, una persona accorta e sensibile.”

Nel dirigere questa Zauberflöte avevi un modello?

“No. Debbo dire che ho trasferito su Mozart un modo di lavorare che avevo sperimentato a Stoccarda dirigendo una nuova produzione della *Berenice*, più nota come *Il Vologeso*, di Niccolò Jommelli (1714-1774), celebre musicista italiano che fu maestro e direttore artistico dell'opera di corte di Stoccarda, a metà degli anni Cinquanta del Settecento. Sono rimasto impressionato dall'uso in Jommelli del contrappunto. Ed ho cercato, attraverso una disposizione particolare dell'orchestra divisa in tre insiemi decrescenti, di valorizzarlo, giocando sullo spessore del suono. Conosco bene l'orchestra dell'Opera di Stoccarda perché anch'io ne sono stato Generalmusikdirektor per sei anni. È tra le più antiche del mondo e nel suo palmares ha direttori come Carlos Kleiber, che vi rimase per quindici anni. Abbiamo fatto un buon lavoro e la prestigiosa rivista “OpernWelt” ci ha premiato come la “riscoperta dell'anno”. D'altronde l'anno scorso ho ottenuto con loro, con *La Sonnambula*, il premio per la miglior produzione tedesca dell'anno. Tornerò a Stoccarda l'anno prossimo per una ripresa di Jommelli, ma anche per una nuova produzione de *I Puritani*. Dopo però Amburgo, dove sono impegnato in una nuova produzione

del *Guillaume Tell*.”

Dicevi del contrappunto?

“Sì. Ciò che mi attira della *Zauberflöte* è il contrappunto della sinfonia e quella pagina enigmatica dei Due Armigeri, che Schikaneder e Mozart pongono a guardiani delle prove che fanno trionfare l’amore di coppia e la sapienza. Mi affascina il fatto che per questo luogo drammaturgicamente centrale Mozart scriva una musica così misteriosa che sembra anticipare il neoclassicismo di Stravinskij. Sembra un messaggio nella bottiglia. Quel luogo enigmatico sospende il gioco continuo tra gioioso e drammatico con cui Mozart costruisce il senso dell’umano che deve trionfare. Ho molto lavorato sulle voci come strumenti dell’orchestra e sullo stile, sull’emotività espressiva che non deve mai slittare in avanti nel tempo.”

I tuoi prossimi impegni a Palermo?

“Al Massimo il 21 novembre dirigerò *Trans* di Stockhausen e poi *Cenerentola*, *Jenufa*. E gli ur-text sia della Prima di Mahler (con *Blondine*) che della Prima di Bruckner.”

Palermo ha giocato nella tua vita, non solo professionale, un ruolo fondamentale a partire dal fatto che tuo padre Pietro Ferro dal '45 al '59 insegnò composizione al Conservatorio di Palermo, divenendone direttore.

“Mio padre è nato a Messina nel 1903 - io sono nato a Pescara nel '37 -, e nel dopoguerra da Roma, dove abitavamo, scelse come sede d’insegnamento il conservatorio di Palermo. Aveva in alternativa Firenze. Per lui probabilmente sarebbe stato meglio. Per la sua vita di musicista già affermato, ma vinse il sentimento. A Palermo aveva studiato con Favara, il cui influsso si sente in alcune sue composizioni. I suoi lavori a partire dalla

fine degli anni Venti erano eseguiti nei più importanti festival europei di musica contemporanea. Era molto aperto e fu tra i promotori per la prima esecuzione napoletana nei primi anni Venti del *Pierrot lunaire*. A Palermo è stato anche per alcuni anni critico musicale de "L'Ora". Qui, conoscendo la forza educativa della musica, individuò nella casa di correzione per minorenni alcuni giovani talenti che avviò alla professione e a volte ad una carriera prestigiosa. Se ne prese carico rispondendone penalmente. Da Palermo si trasferì a Roma, ma pochi mesi dopo, nel febbraio del '60, morì."

E tu quando sei tornato?

"Son tornato nei primi anni Settanta per dirigere la Sinfonica Siciliana. Con Pagano, con Agnello, e con me poi direttore stabile, l'Orchestra s'impose a livello nazionale. Dalla Biennale di Venezia, alla Rai di Torino, al festival di Ferrara di Abbado. L'avanguardia sia quella storica sia quella di "fase seconda" divenne grazie anche alle celebri Settimane la sua identità. Facemmo un gran lavoro."

Grazie a te Palermo ha conosciuto il contemporaneo in musica: da Feldman a Clementi, Evangelisti, Nono, Stockhausen, Berio, Sciarrino. E oggi?

"Credo che una grande stagione sia finita. E non so se la musica ritornerà ad avere quella funzione che ebbe negli anni Sessanta e Settanta. Frequentai sia le musiche sia i musicisti molti dei quali sono stati anche grandi amici. Dopo quasi cinquant'anni di attività se confronto questi anni con quelli nei quali sono cresciuto e mi sono affermato, mi pare che tutto si sia svuotato. Si è svuotata anche l'idea della funzione sociale della musica nella quale credeva mio padre, mentre oggi si guarda alla musica spesso solo come intrattenimento. È

il pericolo dal quale il Massimo oggi intende sfuggire. Altrimenti tutto sembrerà sempre più finto.”

Lasciamo il camerino. Il palcoscenico è buio e silenzioso. Guardando quel silenzio, gli chiedo, se dopo tante prove e recite un direttore non corra il rischio di essere ossessionato dalla musica che ha preparato? Ferro scuote la sua testa ancora riccioluta, come se fosse un ragazzo: “No. Domani la mia mente sarà sgombra. Nessuna traccia della *Zauberflöte*. Si è andata ad accucciare dentro una mia memoria inconscia. Ma si sveglierà nel momento in cui riaprirò la partitura.”

(30 ottobre 2015)

Feuersnot

Feuersnot di Richard Strauss è storia di fuochi, di trasgressioni, d'inganni. Commedia sulla luce della vita contro il buio, dell'audacia del singolo contro il filisteismo dei molti, sulla libido femminile come luce per tutti. E si potrebbe continuare elencando ciò che probabilmente frullava in testa a Strauss e a Wolzogen quando scrivevano *Feuersnot* per prendersela con Monaco e i suoi cittadini che non erano crollati davanti al loro genio, ma soprattutto per superare, con megalomania, il teatro di Wagner svergognandone la metafisica dell'Erlösung, della redenzione per amore, nel puro sesso, usando Strauss la musica di Wagner contro Wagner. L'arma più affilata di *Feuersnot* essendo la parodia e la sua ambiguità. Ebbene *Feuersnot*, al Teatro Massimo (18 gennaio 2014), diretta da Gabriele Ferro con la regia di Emma Dante si ancora alla parodia e con leggerezza, ironia, energia, dipana questa storia che ini-

zia con un bacio di Kunrad sulla bocca di Diemut e si conclude con la “masculiata” di una scena d’amore che la musica di Strauss e l’invenzione della Dante di disegnarla con il ritmo crescente di nastri arancione giallo o rosso, agiti dal suo splendido gruppo di attori-danzatori-mimi, rende effettivamente coram populo. Il punto di forza della regia della Dante è questo suo gruppo di trenta attori che lei usa come narratore figurante e soprattutto come commentario.

Un esempio. Dopo l’improvviso bacio di Kunrad, la Dante spoglia i suoi e li lancia in un valzer leggermente meccanizzato. Il valzer gaglioffo che Ferro stacca in modo grottesco è la cifra del sottopalco della storia. Lo spettatore è avvertito. Sotto l’innocenza dei bambini regna sovrana la trasgressione e la fisicità che la Dante vuole accelerata ricordando la Tharp.

Gabriele Ferro e Emma Dante hanno letto *Feuersnot* come un’opera-festa aperta su vari livelli espressivi con al centro due elementi modernisti: la parodia e la sessualità femminile. Se Ferro senza un attimo di tregua ha condotto superbamente l’orchestra del Massimo in una esecuzione davvero rimarchevole di questa musica impervia e lussuriosa, timbricamente e ritmicamente intricata: si pensi alla saldezza esecutiva del doppio coro dei cittadini incavolati di essere rimasti al buio; la Dante ha lavorato sapientemente sul gruppo, sulle masse che affollavano lo spazio, sui singoli personaggi e soprattutto sui due eccellenti protagonisti Nicola Beller Carbone e Dietrich Henschel per inscrivere in una grafica fisica che potesse esprimere l’ambiguità della parodia; trovando la pura commedia nel terzetto delizioso delle “amiche”: Christine Knorren, Chiara Fracasso, Anna Maria Sarra.

A Floresta

“A Floresta” - per nastro, soprano, clarinetto, attori e 5 lastre, è dedicata da Luigi Nono al FNI del Vietnam, come *Il canto sospeso* è dedicato “a tutti loro”, i condannati a morte della resistenza europea, come *La fabbrica illuminata* è dedicata “agli operai della Italsider di Genova”. In linea con Eisler sosteneva che l’engagement era nel linguaggio e non fuori il linguaggio.

Non la pensavano tutti così. La dura polemica che Heinz-Klaus Metzger - già nel 1961 - scatenò sulla responsabilità dell’artista compromise per un pò la comprensione di Nono e sfociò nella gazzarra palermitana del ’68 con Bussotti che attaccava Nono l’ideologo, dopo l’ascolto di *Contrappunto dialettico alla mente* al Politeama. Paradossalmente il gesto d’identificazione con l’oppresso era interpretato come prova della debolezza dell’arte. Invece nelle opere corali e nel teatro, nella musica elettronica, nella drammaturgia che inscenava nella musica elettronica, Nono ha inscritto il gesto sociale della musica nel livello più alto della sperimentazione.

Forma-Concerto

Scrive William Cole in un prezioso libretto *The Form of Music*: “La differenza tra un concerto e una sonata o una sinfonia sta nel fatto che nel primo il compositore divide le sue forze: una relativamente debole, l’altra relativamente forte. Una delle vie per ottenere varietà nella musica è l’uso di differenti gradi di volume. [...] Nel concerto questo principio pervade tutta la forma e l’interesse primario deriva dal modo in cui il compo-

sitore governa le opposte forze. Perciò si può dire che il principio del concerto è nel contrasto sonoro e che il compositore è giudicato per la sua abilità di sfruttarlo preservando nello stesso tempo il principio di unità necessario in ogni opera d'arte.”

Nel Settecento il contrasto ha come protagonisti l'orchestra e uno strumento solista. Si esternalizza. Mozart è indicato come l'architetto-capo di questa forma. Lo strumento solista appare come l'individuazione di una soggettività che si pone all'esterno caricandosi di desiderio e memoria, ma che aspira all'integrazione comunitaria. I concerti per pianoforte di Mozart rappresentano in questo senso uno dei culmini della Klassik. A essi Beethoven cerca di attenersi mentre faticosamente definisce una nuova soggettività che però aspira a governare l'integrazione. Un passaggio etico-politico “illuminato”. Evidente il contrasto tra l'ultimo Concerto per pianoforte in Si bemolle maggiore K.595 di Mozart e il Concerto n.5 in Mi bemolle maggiore op.73 per pianoforte e orchestra “L'Imperatore” di Beethoven. Qui l'erranza sentimentale del Concerto n.4 in sol maggiore op.58, che aggrava l'espressività mozartiana, si accende di un inedito “cesarismo” fortemente dialettico. Dopo Beethoven, con Paganini e Liszt il contrasto del solista si trasforma da etico in gesto retorico-virtuosistico. Liszt s'inventa una drammaturgia pianistica che punta al gesto sensazionale. La comunità è una platea che ammira il funambolismo. All'eroismo illuminista beethoveniano subentra l'eroismo tecnico. Dopo il Vate viene il Mago che trascina nei salti dei grandi intervalli, con la mano che si stende sulla nota impossibile. Soltanto Alfred Brendel riusciva a colorare d'ironia le perorazioni eroiche del Concerto n.1 in Mi bemolle

maggiore (1848). L'esteriorizzazione del rito è bilanciata dall'interiorizzazione frammentaria di Schumann, dall'ipersoggettivizzazione di Chopin. Il rapporto con la comunità è ormai lacerato a causa di una malaise che isola sempre più il soggetto. Penserà Brahms, in un ultimo tentativo, a schermare la debolezza dell'io stracciato con la corazza della forma.

FOSS

Ricorre quest'anno il sessantesimo della nascita, per legge regionale, dell'Orchestra sinfonica Siciliana (oggi Fondazione), data ormai per dispersa con messe in suffragio e concerti di solidarietà già nel 2013. In effetti negli ultimi venti anni l'orchestra, grazie alla colonizzazione dei partiti, ha visto di tutto. Batteristi (Cataldo) sulla tolda artistica sponsorizzati dalla presidenza dell'Ars, direttori d'orchestra famosi più per il nome che per qualità (Veronesi). Sovrintendenti di fede cuffariana che per narcisismo altruista si lasciavano immortalare in manifesti come ballerine in tutù (Bonafede). Ma anche ex direttrici di palestre civili e solidali con famiglia (Grasso), dirigenti regionali che invocavano per uscire dalla crisi il volontariato, ex amministratori di enti bolliti sponsorizzati in quanto melomani (Guttadauro). Ma anche bei nomi d'antan di peso nazionale come Ernani, sovrintendente, che per ridurre i costi si limitava a licenziare e Aldo Ceccato, direttore artistico, svanito nella notte. Con un'orchestra sempre più abulica e indisciplinata, ma con qualche sussulto identitario (protestarono Veronesi; chiesero alla Bonafede, nel frattempo anche assessore di Crocetta, di dimettersi). Con i sindacati sempre più corporativi, l'ingresso di cooperative nell'amministra-

zione che sbilanciavano l'organico, mentre la Guardia di Finanza iniziava a guardare le carte. Con l'orchestra già nel baratro, nel 2016, il nuovo cda fa un bando per nominare il sovrintendente. Viene scelto Giorgio Pace (su pressione del PD) direttore operativo ed amministrativo di lunga durata del Teatro Massimo. Ed è la svolta. Frutto della tenacia senza peli del nuovo sovrintendente, della scelta di un direttore stabile eccellente come Simone Bernardini che veniva dai Berliner, e l'approdo di un'altra spalla giovane e promettente. Tenace Pace, tenacissimo Bernardini, l'orchestra sferzata si risveglia e siccome le istituzioni hanno memoria ritrova a tratti qualità e la programmazione diventa più coerente e leggibile. L'appuntamento del venerdì con l'orchestra ridiventa un'abitudine. Poi Bernardini, forse stanco, crea un incidente per farsi licenziare. Nel frattempo Pace, assediato da una massa di aspiranti e dai loro sponsor, in previsione dei sessant'anni, dà l'incarico di direttore artistico, limitatamente alla stagione 2018-2019, a Marcello Panni. Musicista, musicologo, direttore legato alla storia dell'Orchestra dagli anni delle Settimana di Nuova Musica. Così si ritrova il filo identitario spezzato, anche se con qualche ruffiana sbandata fuori cartellone. Ma cresce il pubblico, i finanziamenti e i conti vanno per il terzo anno successivo in pareggio. Quasi un miracolo. Ma ai colonizzatori di professione i miracoli non piacciono e la qualità è qualcosa che sfugge. Facendo leva sulle nuove elezioni e sul nuovo cda, pur scadendo Pace l'anno prossimo, inizia così la danza del rinnovamento. Senza aspettare il bando gli sponsor si fanno avanti, in testa il Presidente dell'Ars, e con essi vecchi fantasmi e nuove candidature, che non sembrano coerenti con lo spirito nuovo né della gestione di Pace né della stagione

impaginata con raffinata eleganza da Marcello Panni. Nel gossip di questi giorni afosi non si capisce perché lo spoil system, debba essere fatto solo in memoria di vincoli di appartenenza o di risarcimenti. Al di là dei meriti e soprattutto delle finalità di una orchestra sinfonica dal passato fin troppo (per molti) glorioso.

(15 agosto 2018)

Fra Diavolo

L'impianto scenico di "Fra Diavolo", l'opera-comique di Auber, diretta brillantemente da Jonathan Stockhammer e da mercoledì in scena al Massimo, è stampato interamente in 3D. Della nuova tecnologia Barberio Corsetti, regista e scenografo con Massimo Troncanetti, sottolinea l'effetto "deformante alla Dalí", risolvendola in un clash surrealista. Una cifra sostanzialmente pittorica che, come per la "Cenerentola" dello scorso anno, con video e croma-key tende a recuperare la scena dipinta che le tecniche rendono "movie". È il caso esemplare dell'inizio del terzo atto. Su una parete di lenzuoli si dipingono in diretta grandi condomini di periferia tra i quali avanza, mentre scorrono con le finestre bucate da sagome bianche inneggianti, Fra Diavolo ossia Antonio Siragusa, ambiguo e ironico protagonista, che proclama: "Vedo marciare sotto la bandiera/gente coraggiosa, veri amici/ho per sudditi e tributari/i viaggiatori di ogni paese. Nessuno di loro mi scappa/comando loro da re", spacciandosi per Robin Hood. Una pretesa che Corsetti vira in Mackie Messer. Uno squalo difatti si era aggirato sulla scena mentre Fra Diavolo era intento a sedurre col mandolino la ben

disposta Lady Pamela - molto bene costruita da Chiara Amarù - dai suoi derubata insieme al marito: Marco Filippo Romano, dalla controllata misura stilistica. La memoria di Mackie Messer sembra agire in Corsetti. L'ingresso di Beppo e Giacomo (Giorgio Tucco e Paolo Orecch: attoriale rivelazione della serata) i due compari di Fra Diavolo in veste di mendicanti e il terzetto che ne segue tra i due e il capo porta direttamente a Brecht/Weill. Così come la scena del secondo atto in cui i tre banditi origliano e guardano dietro la porta della povera Zerline: una deliziosa Desirée Rancatore, che, molto osando, si spoglia, elogiando il suo "vitino" e immaginando l'imminente sposalizio con il carabiniere Lorenzo - Giorgio Misseri, anche lui enfant du pays dalle belle qualità musicali. La cavatina di Zerline: "oui, c'est demain, c'est demain", con finezza cesellata dalla Rancatore è commentata da un acido impasto di clarinetto e flauto di cui ben si ricorderanno sia Weill che Rota. Va detto che tutto il finale II (dalla scena VIII) è stato per la salda concertazione di Stockhammer il momento musicalmente più felice. "Fra Diavolo" apre la via all'"Opera da tre soldi"? Sto naturalmente congetturando a causa di una regia che diverte per i suoi riferimenti al De Sica di "Pane amore e..", segnata dall'idea che la scena è uno schermo sul quale scrivere in presa diretta una graphic novel pop con i rituali gulp e baang o giocare con i carabinieri come i doodle di Google. Tutti i protagonisti stanno dentro questa regia aderendo con spontanea verve teatrale e musicale. Alla fine pubblico quasi dimezzato che ha applaudito con calore i suoi enfants.

(21 marzo 2018)



Gianandrea Gavazzeni

Ce lo ricordiamo elegante nel suo paltò e con la lobia scesa sul volto. Gianandrea Gavazzeni, che si era soliti incontrare nei pressi del Politeama, più frequentemente tra l'89 e il 95, emanava un'aria di distinzione di gentiluomo d'altri tempi. Quasi un quadro di Catti sullo sfondo degli alberi sfrondati di viale della libertà. Conversatore versatilissimo e amabilissimo catturava l'interlocutore nei meandri della sua memoria di fatti oggetti opere. Un libro aperto sul cambiamento stesso del modo di intendere l'opera, ma fedele agli anni di formazione e alle opere di formazione che grazie al suo mestiere venivano "recuperate". Nel gennaio del 1989, durante un dibattito tenutosi qui nella facoltà di Lettere, a poco più di un mese, dalla scomparsa di Massimo Mila, suo grande amico, Gavazzeni ne disegnò con arguzia e passione l'arte critica, la sua forte radice crociana- "è da Croce che derivò la limpidezza del suo stile" allora disse -, ma soprattutto la sua passione per l'estetica delle vette. Un superbo gioco analitico in cui Gavazzeni con una sola immagine metteva insieme la passione fisica di Mila per le vette alte (il musicologo fu uno strardinario scalatore) ma anche la passione estetica per i capolavori, i vertici creativi. Ebbene Gavazzeni in ciò differiva: a lui interprete interessavano anche le colline, o anche il solido terreno dal quale s'innalzavano le vette. È curioso osservare come qui Gavazzeni facesse propria un'attitudine che normalmente è tipica dello storico più che dell'interprete. L'idea che vanno esplorate e valorizzate anche quelle opere che non solo preparano i capolavori: le opere che preannunciano il futuro; ma anche quelle che consolidano un lin-

guaggio, strutturano una forma, danno identità ad una convenzione. Non soltanto i punti di frattura di un genere ma i punti apparentemente opachi della continuità. Sono queste opere di continuità e consolidamento, ci ha insegnato Gavazzeni con le sue riscoperte e le sue passioni per i marginali, che fissano una forma e un gusto. Le opere che il Maestro diresse a Palermo rispecchiano fedelmente le sue inclinazioni o se si vuole il suo programma di ricerca. Nel dicembre del '71, Gavazzeni tenne a battesimo, per la prima ripresa novecentesca, *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* di Rossini: un'opera fino a quel momento considerata minore se non brutta, ad eccezione di Luigi Rognoni. E invece fu una scoperta sensazionale, complice la superba interpretazione di Leyla Gencer. Da lì, ci piace pensare si è rafforzata, la rinascita del Rossini serio. Gavazzeni in questo caso puntava sui punti di frattura, su ciò che anticipava il futuro, senza per questo svuotare la ripetizione della convenzione. Ma ci voleva la sua attenzione critica, la sua perfetta conoscenza della convenzione, il suo fervore, la sua passione perchè all'ascolto nella realizzazione tetrale fosse evidente. Lo stesso vale per un'altra esperienza palermitana, il recupero, ma siamo nel '93, di quella partitura complessa e spesso melassosa che è *Esclarmonde* di Massenet. Anche qui grazie alla sua padronanza dei codici, non solo dell'opera italiana, Gavazzeni seppe richiamare l'attenzione - che però in teatro doveva tradursi in drammaturgia: questa la sfida - e sulle innovazioni e sull'intero modello drammaturgico così composito che critici un pò avventurosi e un pò postmoderni paragonarono ad una sorta di montaggio cinematografico. E se è vero come ha scritto Montale - lo ricorda Franco Serpa in uno dei saggi del bel volu-

me dedicato a Gavazzeni curato dal figlio e da Luciano Albertii e presentato ieri pomeriggio al teatro Massimo - che Gavazzeni amava tutto l'Ottocento, dell'Ottocento italiano ha cercato di non far dimenticare Mascagni, Giordano, Zandonai, Pizzetti, che sono gli autori che hanno segnato la sua formazione nella memoria di Toscanini. Nel '52 Gavazzeni diresse, al suo esordio al Massimo, *Andrea Chénier*; inaugurerà la stagione 88-89 con *La Wally* di Catalani che interiorizzava in una sorta di paesaggio dell'anima; è del gennaio del '95, un anno prima della sua scomparsa, *Zazà* di Leoncavallo. Non solo le vette, ma tutto ciò che ci sta attorno, perchè è lì il segreto della trasformazione del teatro. Un'attitudine critica probabilmente rafforzata dalla sua consuetudine con Donizetti (ricordiamo un *Elisir* del '69 e la *Lucrezia Borgia* del '92) la cui sfrenata attività fa ben capire come l'opera fosse un genere di consumo. Credo che Gavazzeni abbia sempre tenuto presente questo carattere di labilità e contemporaneità dell'opera soprattutto dell'Ottocento. Il teatro Massimo che soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta lo ebbe suo segreto e affettuoso consigliere divenne specchio nella programmazione delle predilezioni gavazzeniane.

Un ultimo tentativo di tenere in vita un'esperienza italiana e una eredità che, scomparso Gavazzeni, difficilmente altri potranno sostenere.

(6 dicembre 1999)

Valery Gergiev

Valery Gergiev con l'Orchestra del suo Teatro Mariinskij di San Pietroburgo a Roma, ospite della Accademia

di Santa Cecilia, ha eseguito in forma concerto l'Onieghin di Čaikovskij e la Terza e la Settima di Mahler. Ma si è trasferito a Palermo, al Teatro Massimo, con un programma tutto russo con musiche di Glinka (ouverture da *Ruslan e Ludmilla*), Borodin (dal *Principe Igor*), Musorgskij (*Quadri di una esposizione*).

Torna a Palermo Gergiev con il suo teatro, dopo venti anni, quando il Teatro Massimo, allora al Politeama, ed era marzo-aprile 1992, ospitò, come scrissi allora, “una esaltante e commovente” edizione del *Principe Igor*, diretta da un Gergiev ancora non “podio-star” ma che ci colpì per “la grande qualità della sua direzione” e soprattutto per averci fatto capire il bipolarismo che attraversa il *Principe Igor* combattuto tra epica nazionale ed erotismo. Gergiev, ricordo, giocava su questo doppio registro raggiungendo esiti straordinari soprattutto nel secondo atto che si conclude con le Danze polovesiane. Questo famosissimo brano eseguito senza coro chiudeva la prima parte del programma. Una esecuzione mirabile per la qualità del suono dell'Orchestra, per la sua duttilità ritmica che Gergiev imprime sotto pelle, per la qualità esplosiva delle dinamiche. Le Danze seguivano l'arioso di Vladimir Igorevič, il figlio di Igor che viene attratto dal sensualismo della figlia del Kahn invasore, e che Borodin esprime nella famosa aria della Končakovna. Una pagina straordinariamente morbide, avvolgente, interpretata in modo ancora acerbo dalla giovane e bellissima Ekaterina Sergeeva che però ha un bel timbro scuro. La Seergeva insieme a Sergei Semishkur, tenore un po' esile ma dal timbro caldo hanno eseguito il duetto d'amore che in orchestra Gergiev ha come distillato rafforzandone il legame con la musica francese. Gergiev non dirige dal podio e ciò lo rende

più pressante, e comunicativo con i suoi musicisti. Al-lievo di Musin ha una gestualità direttoriale che, senza bacchetta, si affida alle mani che vibrano a dite chiuse o leggermente accennano una diteggiatura e si chiudono improvvisamente per spegnere in modo infallibile il suono. *I Quadri di una esposizione* sono stati quindi un'apoteosi di colore, di ironia, di costruzione formale con quella intenzione a slargare il suono e il tempo già nel "Vecchio castello" e soprattutto" e soprattutto a farlo diventare un largo pedale materico in "Catacombae". Poi fu l'esplosione della luce della "Porta di Kiev" un riverbero magico, cangiante e ammaliante.

(15 novembre 2011)

Die Gezeichneten

Si chiamò "Renaissancismus" l'affezione che fornì al teatro musicale opere a soggetto rinascimentale: *Violanta* di Korngold (1916), *Una tragedia fiorentina* di Zemlinsky (1917), *Die Gezeichneten* di Schreker (1918) con una musica che coniuga Strauss e Debussy, punta alla melodia pucciniana, è eroticamente morbosa, aspira ad una ipertrofia sonora al limite dell'éclat. Schreker costruisce cioè delle grandi bolle sonore abitate da una scrittura raffinata, ammaliante. Per questo per un decennio, tra il venti e il trenta, venne considerato il vero erede di Wagner e del giardino di Klingsor; ma su lui cadde un oblio assoluto e per la sua morte improvvisa nel 1934 a soli 56 anni e per l'avvento del nazismo. *Die Gezeichneten* è approdata in prima nazionale (14 aprile 2010), in un teatro Massimo (semideserto) per la direzione di Philippe Auguin e la regia, tra le memo-

rande, di Graham Vick. Vick cancella il rinascimento, mette i panni di oggi, e si cala direttamente nell'intricata psicologia dei tre protagonisti: Alvano-Carlotta-Tamare, come di tre riflessi dell'invenzione artistica, del suo malessere e del conflitto tra forma e vita. *Die Gezeichneten* è un'opera filosofica. Alvano è il deforme che ama la bellezza e inventa un'isola della bellezza e del piacere; Carlotta è l'artista mortalmente malata che attratta dalla deformità di Alvano lo seduce senza però farsi possedere e infine Tamare la cui pura vitalità conquista l'artista per esserne a sua volta vittima. Ciò che Vick vuole indicarci con una minuziosa regia fisica che ha i tratti figurali di Klimt, Bacon, Lucien Freud, sul fisico e le posture di Alviano, Carlotta e Tamare, superbamente interpretati come attori e cantanti da Peter Hoare, Angeles Blanca Gulin e Scott Hendricks, è che la vita è qualcosa di estraneo ad Alvano la cui deformità è un sintomo psichico e non fisico, ma che la vita può possedere l'arte solo distruggendosi.

La morte della vita passa attraverso l'appagamento del desiderio nell'isola segreta. L'ultimo atto è uno spazio bianco con una parete che s'incurva verso l'impiantito che viene popolato da fauni e caproni, ballerine, corpi nudi ma dipinti, grandi fiori che calano dall'alto, figurine, come a formare dei grandi collages alla Max Ernst. Perfette le scene, i costumi e le luci di Paul Brown e Ron Howell.

Nell'anfratto più segreto dell'isola, il desiderio, il suo appagamento, altro non è che una straordinaria e commovente action painting. Alla fine, dopo l'irruzione della folla e il trionfo ambiguo di un super-Io sociale che tutto spazza, rimangono nello spazio ora cosparso di colore due cadaveri coloratissimi e solo il deforme

in bianco sui ginocchi che gratta le macchie del colore e che perde la musica e si perde in parole sgangherate. Un grande epilogo di un teatro risucchiato su se stesso.

Gisela!

«Gluck ha previsto tutto. È preparato, colto, serio, sempre dalla parte della ragione. E fa la sua riforma. Costituzionale. Si capisce. Le riforme saranno state giuste. Non aveva calcolato Mozart. Non aveva previsto che un giovanottino pasticcione dell'Acquario, senza un "sistema", senza una riforma in testa, senza problemi di stile, senza manifesti "per un nuovo mondo di suoni", avrebbe cominciato a svolazzare sul palcoscenico come una lucciola, flirtando senza vergogna con tutti i generi musicali pensabili». Così dice Klaus, musicista tedesco in rapida ascesa trasferitosi in Italia e figura centrale dei *Fratelli d'Italia* di Arbasino pubblicato nel 1963 - edizione che citiamo - ma varie volte rivisto e riscritto interamene nel 1993. Arbasino si sofferma in più occasioni su alcune dichiarazioni di Klaus. Poche pagine più in là, ad esempio, Klaus spiega ad Antonio la costituzione della musica tedesca, del canone tedesco e dice: «Il nostro metodo è dialettico proprio per natura e si sviluppa con ciascun compositore che si rifà ai risultati tecnici dei precedenti». Asserisce come Wagner e Brahms che sembravano antitetici in prospettiva non lo siano più; mostra come *Verklärte Nacht* di Schönberg, ma soprattutto la *Passacaglia* di Webern siano nella tradizione di Brahms. Profetizza che entro un decennio, a datare dal '63 e cioè in piena epoca Darmstadt, magari ci saranno musicisti pronti a dileggiare Schönberg e Webern. Fu buon profeta. E dice che senza

lottare contro la solita eredità romantica ci si potevano inventare nuove tradizioni come quella del melodramma italiano da lui infatti chiamata in aiuto. Come si sa, Klaus altri non è che Hans Werner Henze (1926-2012). Il musicista si era trasferito in Italia già nei primi anni Cinquanta per sfuggire al famigerato paragrafo 175 con il quale i nazisti punivano l'omosessualità —rimase in vigore nella Bundesrepublik sino al 1969 — ma anche alla “cricca” darmstadtiana che gli volse le spalle lasciandolo solo nel bel mezzo dell'esecuzione dei *Nachtstücke und Arien* (1957) per soprano e grande orchestra su poesie di Ingeborg Bachmann che per lui riscriverà *Der Prinz von Homburg* di Kleist: un'amici- zia intensa finita con il suicidio della Bachmann. Eppure il gesto di Boulez, Nono, Stockhausen che - sino alle interviste più recenti - Henze soleva ricordare con rammarico, si era in parte stemperato dopo il *Prinz von Homburg* (1960) grazie ad Adorno che contro il fetic- smo darmstadtiano portava giusto Henze ad esempio come di musicista che non si incatenava al metodo. Se intendiamo Boulez, Stockhausen e Nono come i nuovi Gluck, Henze può essere identificato con Mo- zart. E lo sproposito del paragone regge nella misura in cui il gran talento musicale di Henze ha flirtato con tutti i generi ridando loro una nuova vita. È questo il caso soprattutto del teatro musicale da *Boulevard So- litude* a *Die Bassariden* su testo di Audene Kalman, a *El Ci-marron* su testo di Enzensberger e di cui *Gisela!* che il Massimo propone è proprio l'ultimo esito andato in scena alla triennale della Ruhr nel 2010 accolto con affetto. *Gisela!* si collega intenzionalmente a Pollici- no, favola in musica su testo di Giuseppe di Leva da fiabe di Collodi, Grimm, Perrault e che Henze aveva

scritto per Montepulciano nel 1979-80 col chiaro intento didattico di coinvolgere giovani non musicisti nella tradizione della musica comunitaria cara a Hindemith. Perché la singolarità di Henze sta anche nella difesa di un'idea "sociale" della musica. Henze fu vicino alla Spd, al movimento studentesco tedesco, ospitò Rudi Dutschke; dopo l'attentato, fu vicino in Italia al Pci, e al socialismo cubano. Ma l'idea sociale della musica non è per Henze un appiattimento della sua musica, del suo linguaggio ed in questo è vicino ad Eisler. *Gisela!* - testo di Henze, Lehnert e Kerstan - è pensata come Pollicino per giovani strumentisti ed è la storia di una studentessa di Oberhausen di storia dell'arte che va a Napoli con il fidanzato vulcanologo. A Napoli, al teatro San Ferdinando vede in scena Pulcinella e si innamora di Gennarino Esposito, studente in filologia che lo interpreta. Fuggono insieme per la Germania. Scrive Henze: «Ci siamo premurati di conferire agli eventi, lieti o funesti che siano, una nota in qualche modo comica. Inoltre ci faceva piacere rappresentare ancora una volta il conflitto fra due culture. L'eterno contrasto Regno delle Nebbie-Terra del Sole, con le sue discrepanze e tensioni culturali ». C'è un happy end alla stazione di Oberhausen incorniciata da un Vesuvio che erutta coriandoli. Drammaturgicamente sembra una pièce scritta apposta per le corde di Emma Dante. Musicalmente è puro Henze, una silloge raffinata di gran mestiere, di nostalgia, rêverie, burlesque e passione erotica.

A pochi giorni della prima di *Gisela!* alla triennale della Ruhr, nel settembre del 2010, Claudio Spahn, critico della "Zeit", si recò a "La Leprara", la villa sui colli albanì dove risiedeva ormai da decenni Werner Hen-

ze per intervistarla. Angela Fodale, che adesso cura i programmi di sala del Massimo, ha fatto bene a ripubblicarla, perché è un'intervista che spiega molto bene il senso dell'opera andata in scena al Massimo in prima nazionale mercoledì scorso. Gisela è una studentessa tedesca di storia dell'arte che, a Napoli per un viaggio di studio, s'innamora di Gennaro, guida turistica, filologo e interprete di Pulcinella: pianta il fidanzato tedesco vulcanologo e fugge con lui. Henze spiega l'innamoramento della protagonista per Gennarino e per il Sud con la categoria della nostalgia: nostalgia per la libertà; e aggiunge che nella sua opera si narra dell'incontro di due diverse culture. Un tema tipico anche biografico di Henze commenta Spahn: "L'Italia salvifica in contrasto con la fredda Germania."

La risposta di Henze è intrigante perché sale sul piano della teoria affermando che: "Un vecchio principio classico vuole che l'opera d'arte nasca dai contrasti e dalle tensioni che ne derivano. Il sud è la libertà mentre Oberhausen è severa, ma non libera. La bellezza è una misura contro il brutto."

Che cosa rappresenta Oberhausen? Risponde Henze: "La grettezza, l'arroganza, il razzismo immanente". Ebbene la regia di Emma Dante ha puntato come chiave di lettura direttamente sui contrasti e sulle tensioni. Se la prima parte è tutta Napoli, processione pasquale, recita di Pulcinella, boschi incantati, ristoranti e fuga. La seconda parte - Oberhausen - è nebbia, ombrelli, incubi di Gisela. E se i tre sogni di Gisela su favole dei fratelli Grimm (Biancaneve, Caro Orlando) costituiscono il luogo più propizio al côté dark della Dante per inquietanti invenzioni affidate ai bravissimi attori della sua compagnia; Napoli era stato un solare tripu-

dio mimico-teatrale: dalla processione, alla reinvenzione del teatro di San Ferdinando con le sue accelerate dinamiche, alle gag con quei tavoli che andavano e venivano. L'unico luogo che sfugge alla stretta dinamica è il boschetto dove si consuma l'idillio e forse affidarsi soltanto ai Pulcinella che spostano le piante non basta. Ma è interessante l'idea-cornice della Dante che srotola la storia aprendo sette sipari.

Quando si apre il settimo sipario, in fondo, sul palcoscenico del Massimo, appare il Vesuvio in piena eruzione, infiammando il rosso dei sipari attraversati dai due protagonisti Gisela e Gennarino che, mano nella mano, avanzano quieti verso quel fuoco purificatore perché "la fortuna è stata propizia ad entrambi". Questa immagine mi ha suggerito la possibilità di leggere *Gisela!* come una riscrittura della *Zauberflöte*. Come nell'opera di Mozart, superando le prove, i due raggiungono l'amore e la felicità.

La musica di Henze è un giardino incantato in cui l'aspresza ritmica o timbrica è accostata a un sensuale gusto neoclassico o alla riscrittura (sublime) di Bach. Ma al centro c'è sempre l'attenzione alla voce, all'uso della vocalità: dai cori a cappella (inarrivabili), ai madrigali, mentre la tradizione operistica italiana affiora in schegge di concertati. Una malia. La direzione di Constantin Trinks è stata quanto di meglio si potesse sperare e l'orchestra è parsa ben preparata.

Eccellenti gli interpreti impegnatissimi in parti difficili: Vanessa Goikoetxea (Gisela), Roberto De Biasio (Gennaro), Lucio Gallo (Hanspeter). Pubblico tiepido anche se entusiasta di Emma Dante.

(25 gennaio 2015)

Die Glückliche Hand

Sul fondo nero, mentre risuona il minaccioso pericolo della *Musica d'accompagnamento per una scena cinematografica* di Arnold Schönberg, appare con una piccola bara bianca sottobraccio un barbuto grasso sbrilluccicante TiresiaMarajà che sfoglia e spoglia il suo corpo bisex per rivestirsi da candida infermiera. È la prima sequenza del “progetto creativo” di ricci/forte sul dittico *La mano felice* (1912-13) di Schönberg e *Il castello del principe Barbablù* (1911) di Bartók, in scena al Massimo di Palermo. Il sipario nero si apre su una scena luminosissima tra clinica e circo abitata da un pezzo di “montagne russe”. Un Uomo giace mentre un coro di infermieri lo ammonisce: “Ancora una volta credi al sogno, ancora una volta ti affidi al tuo desiderio dell'irraggiungibile”. Un Uomo soccombe alla Donna. La sua “mano felice”, il suo talento, non sa trattenerla e lei si concede all'altro. L'Uomo perde (Sei mia... Eri mia) e giace alla fine sotto gli artigli della malaise. Schönberg scrive un'opera densa, concisa, visionaria, in cui gesti, colori, e luci “vengono usati come i suoni” e si intersecano in una fitta e stabilita corrispondenza. È il punto più alto, formalmente complesso, dell'espressionismo in musica. La ridondante sovrapposizione narrativa del progetto creativo di ricci/forte però non tiene conto del carattere tassativo delle didascalie di Schönberg e le cancella. Non è un guadagno né teorico né emotivo. E si passa a Bartók, dopo una banale lectio magistralis sull'identità. Ora tutto è scuro. Il castello di Barbablù incellofanato. Dentro si intravedono corpi agitati di donne e uomini. Anche le corone di fiori sono incellofanate, mentre la Donna, fissata nell'ossessione

di portare la luce nella testa di Barbablù avanza verso il suo letto dalle lunghe radici come tentacoli di piovra. ricci/forte sono più a loro agio con il simbolismo “arcaico” di Bartók, e realizzano uno spettacolo che amplifica il mistero e la minaccia esaltando la propria cifra teatrale. Competente e coinvolgente la direzione di Gregory Vajda soprattutto in Bartók per l’attenzione al timbro e alle differenti e intense espressività vocali, cuore dell’opera, ben rese dai due interpreti: Gabor Bretz e Atala Schöck. A sipario chiuso Barbablù ridiventa Un Uomo di Schönberg e apre la piccola bara bianca. Risuona un carillon. Un Uomo ride.

(18 novembre 2018)

Guillaume Tell

“Guillaume Tell”, opera in quattro atti (da Schiller), l’ultima di Rossini, andò in scena il 3 agosto 1829 al Théâtre de l’Académie Royale de Musique a Parigi, in una giornata di caldo compatto “come una cotognata”. Teatro esaurito, prezzi dei palchi alle stelle (sino a 500 franchi). Una grande curiosità aveva accompagnato la gestazione dell’opera. Rossini vi si dedicò, si dice, a partire dalla seconda rappresentazione de “Le Comte Ory”, in prima il 20 agosto 1828. La scelta del libretto però sembra anteriore alla stessa composizione del “Comte d’Ory”. Gli fu proposto dall’accademico Etienne de Jouy al quale Rossini affiancò, per deparlularlo, Hyppolite Florent Blis. Nonostante l’ampiezza, la complessità drammaturgica, la preziosità strumentale dell’opera, Rossini non rinunciò al cliché della velocità creativa sostenendo di averla scritta in cinque/sei

mesi. Per alcuni intoppi la prima fu rinviata nell'aprile del '29 e poi nell'estate. In effetti Rossini, ansioso per il suo futuro, premeva sul Re Carlo X, tramite l'amico La Rochefoucauld, per ottenere un vitalizio di sei mila franchi. In cambio s'impegnava a scrivere per il teatro cinque opere nei successivi dieci anni e a stare a Parigi nove mesi l'anno. Chiedeva quindicimila franchi per ogni opera e tutto l'incasso di una rappresentazione. Una prova di forza che Rossini si può consentire consapevole di essere allora la maggiore attrattiva parigina, e di essere benvoluto da Carlo X.

Nonostante le opposizioni a Corte Rossini ottenne il contratto e l'opera andò in scena. La mobilitazione del Tout-Paris per la prima non garantì il successo del "Tell" che non piacque al pubblico perché lunga noiosa e farraginoso, per colpa, si disse, del libretto. Per fortuna piacque moltissimo ai critici. Anche i nemici di Rossini definirono sublime la musica del "Tell", e in tanti la valutarono come un punto di non ritorno dall'opera comique al Grand Opera. Ancora più entusiasti furono i musicisti. E fra essi Mendelssohn, Bellini e soprattutto Berlioz, nemico dichiarato, che pur criticando la lunghezza, apprezza soprattutto il secondo atto e il finale che trova appunto sublime. Rossini non rimase insensibile alla questione della lunghezza e operò dei tagli che condurranno a un'edizione in tre atti, entrata in repertorio. È, con qualche variante, la scelta del Massimo per il ritorno a Palermo del "Tell" la cui ultima rappresentazione - in italiano - risale al 1962. Il "Tell" di Schiller era andato in scena nel 1804, il libretto dell'opera se ne fa specchio con alcune modifiche suggerite dallo stesso Rossini. A differenza di Schiller, Rossini mette subito Tell al centro dell'opera

sin dalla scena della congiura di Grütli. Insistette sul carattere pastorale del libretto perché voleva legare il dramma musicale al paesaggio svizzero utilizzando temi popolari-pastorali noti come “ranz des vaches”. Temi annunciati nell’ouverture che scorrono lungo la partitura per esplodere con forza alla fine del primo atto. Inserisce una storia d’amore tra Arnold figlio di un patriota martire e la principessa Mathilde al posto di Ulrico e Berta. Questa storia, drammaturgicamente essenziale, fissa il clima iniziale del secondo atto con la splendida aria di Mathilde (“Sombre forêt”) insieme al duetto e al terzetto che cede il passo alla congiura corale in un finale, come diceva Berlioz, mozza fiato. Altri dopo vi vedranno l’anticipazione di “Ernani”. Centrale nel terzo è il quartetto “Tant d’orgueil me lasse” dopo il recitativo con il quale Tell rifiuta di levarsi il cappello dinnanzi al trofeo d’armi imperiale eretto dal funzionario rappresentante l’Imperatore Gesler che sadicamente impone a Tell, abilissimo arciere, di centrare la mela posta in capo al figlio.

Segue la preghiera di Tell (“Sois immobile”) che tanto piacque sia a Berlioz che a Wagner.

Precipitano gli eventi, Tell è arrestato e inizia la rivolta per culminare nel progressivo crescendo del “ranz di Zwinger” che si scioglie nel canto liberatore “Et que ton règne recommence, liberté, descends des cieux!”. Con l’epica coralità di questo inno si chiude l’opera. Inizia il grande silenzio di Rossini. E quel silenzio - come sostiene Savinio - forse ci fa capire che il “Tell” più che un’apertura è un fragile argine alla Romantik. Per questo “la musica di questi enormi quattro atti - scrive Savinio - andrebbe chiusa entro la più rigorosa disciplina ritmica, come dentro una rete di metallo”.

“Guillaume Tell”, (al Massimo, 23 gennaio 2018), è un’opera spaccata come la mela sulla testa del figlio di Tell, come i destini dei protagonisti scissi tra sogno e realtà. È nel secondo atto - prediletto da Rossini - che la storia parallela sentimentale tra Arnold e Mathilde s’intrama con la storia comunitaria epica che narra la conquista della libertà. Le due storie vengono per stile e forma sovrapposte da Rossini non per difetto drammaturgico ma per dirci, da “impolitico”, quanto sia irriducibile la passione individuale rispetto alla libertà del popolo. Sul podio Gabriele Ferro; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti, luci di Alessandro Carletti. Ferro, in stato di grazia, ha irretito in una ferrea disciplina ritmica orchestra e palcoscenico, chiedendo all’orchestra, che l’ha assecondato con precisione e brillantezza, dinamiche sottilissime e una distinta trasparenza timbrica molto Klassik, a partire dalla strepitosa ouverture accolta trionfalmente. Sul palcoscenico un cast eccellente nei ruoli principali. Roberto Frontali, con grande controllo stilistico, ha ben evidenziato la scissione tra sentimento e politica dentro lo statuto canoro di Tell, riservando al sentimento Rossini una delle arie più belle dell’opera (“Sois immobile”) e alla politica la svolta verso una melopea declamatoria che lo avvicina ai cantanti wagneriani. Dmitry Korschak (Arnold) - timbro avvolgente, notevole estensione - si è misurato con successo con un ruolo difficilissimo, ambiguo, che conserva la grazia affettiva nel furore politico. Pregevole la Nino Machaidze. A Mathilde Rossini riserva pagine mirabili nelle quali si guarda soprattutto a Mozart. (“Sombre forêt” richiama drammaturgicamente “Sola, sola in buio loco” di Donna Anna). Di grande impatto il coro

sul quale grava il peso maggiore dell'opera. Eccellente il complesso finale del secondo atto e del quarto. Da questo insieme Ferro ha estratto un'espressività che identifica il Tell come un argine all'opera romantica: una variabile neoclassica, di là da venire. Ma se è scissa l'opera, lo è anche lo spettacolo del Massimo. Sulla scena la regia di Michieletto opera una radicale decontestualizzazione. Attorno ad un enorme rinsecchito albero della libertà si aggira un popolo di migranti succubi della violenza di un isterico Gauleiter - Gesler (Luca Tittoto) e dei suoi fanatici soldati. Michieletto molto abile nel disegnare i movimenti di masse con sedie e valige, ha mitigato - rispetto all'edizione londinese - le violenze sulle donne dei soldati. La chiave della trasposizione temporale ormai consueta nel sovrapporre visivamente un proprio racconto, si scolla dall'opera sradicandone storia e radici sociali. Nella sua riscrittura inoltre Michieletto introduce un'idea estranea a Rossini e cioè che Tell sia un eroe per caso.

È quanto ha sostenuto in un ironico libretto Max Frisch che però usa l'indecisione di Tell per smontare il mito fondativo elvetico, mentre Michieletto lo usa per restaurarlo in nome dell'attualità, ricongiungendosi finalmente a Rossini.



Hindenburg

In “Different Trains” per quartetto d’archi e nastro magnetico del 1988 del musicista americano Steve Reich “alcune registrazioni di parlato generano il materiale per gli strumenti musicali.” I campioni di parlato registrato vengono trascritti in notazione musicale: gli archi ne imitano la melodia. La melodia strumentale così doppia quella del parlato anch’essa registrata e viene messa insieme alla musica dal vivo. Questa idea - dice Reich - inaugura una nuova direzione musicale che porterà ad un nuovo genere di teatro musicale video-documentario. E così se in “Monsters of Grace”, Glass si affida a Bob Wilson per costruire una video-opera che vira sul simbolismo impressionista con un canto seducente e carezzevole; Reich e Beryl Korot con “Hindenburg” - visto a Palermo nell’ambito del festival sul Novecento (3 novembre 1998) - puntano a una video-opera in cui si realizza in un modo davvero inedito il rapporto suono-parola facendo dell’intonazione, del timbro di campioni-parlati prelevati negli archivi o in diretta dal quotidiano a seconda delle necessità drammaturgiche il materiale musicale per un’opera realistico-dialettica che recupera, in un certo senso, la lezione Eisler-Brecht dei pezzi didattici. “Hindenburg” è il primo atto di un’opera in tre parti “Three Tales” (gli altri due atti si chiameranno “Bikini” e “Dolly”). I tre racconti narrano tre momenti-chiave dell’evoluzione tecnologica e del rapporto tra tecnica-potere-società-valori del Novecento. Hindenburg difatti è il nome del dirigibile che esplose nel maggio del 1937 a Lakehurst nel New Jersey, ma anche il nome di chi consegnò la Germania a Hitler. Mentre Bikini è il nome dell’atollo degli esperimenti atomici ma anche quello del

costume da bagno e Dolly è il nome della pecora clonata ma anche di un celebre musical. La cifra di questa videopera che sarà ultimata nel 2001 (e nell'autunno sarà presentata a Torino a "Settembre Musica") è il montaggio multiplo di immagini e suono registrato e dal vivo. Così è in "Hindenburg". Diviso in tre sezioni, Reich vi affina la procedura di "Different Trains". Qui il parlato (titoli di giornali, testimonianze) così come i rumori si trasformano in elementi musicali ritmicamente multipli (procedura che investe le stesse scritte che appaiono in video) e poi ordinati in canoni con una sofisticata tecnica di rallentamento che mantiene inalterato il timbro iniziale. Il video di Beryl Korot nel suo continuo moltiplicare e sezionare l'immagine (da 12 a 16 immagini) è un esemplare contrappunto visivo dal rigore costruttivo ed etico che incanterebbe Jean-Luc Godard. Nella prima sezione passano sullo schermo le immagini del volo fatale e dell'incendio del velivolo in contrappunto ad un canone maschile a cinque voci che include il titolo della testata del "New York Times" che annuncia il disastro. Nella seconda sezione campeggia la figura del generale dopo la disfatta, mentre le immagini dell'esercito orlano come un basso continuo multiplo le immagini. Si misura la mitica figura di Hindenburg con un piccolo e infrachiato Hitler. Nella terza sezione mentre la musica ingloba il Leitmotiv dei Nibelunghi, le immagini ci mostrano momenti della costruzione del dirigibile con un delizioso remake animato di silhouettes di operai all'opera. Dopo è un drammatico campo lungo sul disastro, sull'orgoglio tecnologico nazista bruciato: un enorme insetto annerito mentre la voce del capitano continua a ripetere: "Non capisco". Nel '45 molti tedeschi se lo ripeteranno con angoscia dinanzi alle loro città bruciate. Un capolavoro.



Idomeneo

Ridevano gli occhi, spalancati sull'orlo dei suoi novant'anni, di Pier Luigi Pizzi, regista e costumista dell'*Idomeneo* (1781) di Mozart, in scena al teatro Massimo sino al 28 aprile. Gli ridevano gli occhi, sprofondato nell'ultima poltrone dell'ultima fila del teatro, perché contravvenendo a tutte le superstizioni dei teatranti fa entrare in scena Elettra vestita di viola e, non pago, vira in viola la scena di un abbagliante lucente classico. Scena frontale, trabeazione classica con la colonna del primo ordine che spostandosi ridisegna lo spazio a due livelli. Al secondo livello le onde del mare - ingessate come Hokusai - incombono. E lì che Nettuno affonda navi e consuma vendetta. Sulla struttura bianca si proietta il coro in nero mentre le luci magistrali di Massimo Gasparon rilevano gli oggetti: le onde, l'albero, la nave, l'altare sacrificale, gli scudi tondi, le lance. Pizzi con sovrano distacco governa coro e personaggi ingrigliandoli in una gestualità senza fronzoli ma diretta, efficace (Deda Cristina Colonna è il coach dei movimenti). Il suo distacco, la padronanza tecnica inarrivabile, il gusto elevato cancella la frenesia intrusiva di molte regie contemporanee. Tuttavia Pizzi comunica il sottotesto. Il miscuglio di affetti coperti da sensi di colpa e desideri di vendetta. Alla fine è sedato Nettuno. Idomeneo abdica in favore di Idamante che prende in sposa Ilia la figlia di Priamo e il coro intona "Scenda Amor, scenda Imeneo". Ottima la prova del coro diretto da Mario Monti. La stasi conclusiva viene accolta da Pizzi con un largo sorriso e dopo aver applaudito dalla sala i cantanti, si precipita sul palco e con piglio li spinge sul proscenio per ricevere gli applausi

calorosi di un teatro con molti vuoti in sala e pronto a svuotarsi. Ma si sa, Mozart è per i palermitani conquista recente. La buona rappresentazione al Politeama nel 1983 dell'*Idomeneo* (direzione di Brayden, regia di Batisse e con la Dupuy al centro) coincise con il definitivo rilancio di Haitink al festival di Glyndebourne. Da allora "Idomeneo" è entrato nel repertorio. Da allora abbiamo compreso l'entusiasmo di Dent quando scrive che "Idomeneo" è la chiave per comprendere tutto il teatro futuro di Mozart e che ha una forza monumentale e un passionale ardore che non apparterranno ad alcuna altra opera. Un vero modello di nobiltà e grandezza. Sul podio Daniel Cohen, direttore molto tecnico ma musicalmente sottile ha costruito con saldezza ritmica e sensibilità dinamica una monumentalità insieme passionale e sensibile sollecitando la convinta collaborazione dell'orchestra del Massimo pur con alcune ruvidezze di suono che la grazia di Mozart rende più evidente. In scena un cast dalla pregevole costanza stilistica e di tecnica vocale che vogliamo elogiare in blocco: René Barbon (Idomeneo), Aya Wakizono (Idamante), Carmela Remigio (Ilia) Eleonora Burratto (Elettra) Giovanni Sala (Arbace). Da non perdere.

(21 aprile 2019)

L'Incoronazione di Poppea

Dopo "L'Orfeo" (1996), "Il combattimento di Tancredi e Clorinda" (1997), "Il ritorno di Ulisse in patria" (1998), "Il Vespro della Beata vergine" (1999), con "L'Incoronazione di Poppea", andata in scena nell'atrio del Convitto Nazionale domenica sera (ma si replica

domani e giovedì alle 21,15), si è concluso il Progetto Monteverdi realizzato dalla Fondazione Teatro Massimo, dall'Assessorato alla cultura del comune di Palermo, dall'Istituto di storia della musica dell'Università di Palermo e fortemente voluto dall'Associazione Antonio il Verso, nei confronti della quale e dei suoi dioscuri Ficola- Collisani va rinnovata la nostra ammirazione. Progetto grandioso e difficile che ha trovato in Gabriel Garrido musicologo, direttore d'orchestra specialista dell'interpretazione barocca, il punto di addensamento teorico-pratico che ha permesso negli anni risultati eccellenti, come attestano i vari premi discografici nel frattempo guadagnati.

A questi risultati va aggiunta questa "Incoronazione" con la regia, impianto scenico e costumi di Mario Pontiggia e che va considerata la produzione musicale più convincente dell'intera stagione.

Un impianto scenico giocato sul disporsi e chiudersi e aprirsi di pareti e sezioni di interni rosso pompeiano, abitato da costumi dello splendore pittorico veneziano con incursioni caravaggesche; e una recitazione che trascolorava dall'erotico al drammatico al buffo in un intreccio che rivelava la forte e complessa natura drammaturgica di questo capolavoro posto all'inizio della storia dell'opera e che dell'opera è sottesa fonte di ispirazione.

La novità dell'esecuzione palermitana sta nella scelta di rifarsi al manoscritto di Napoli, ma soprattutto in quella di affidare ad un soprannista, il sorprendente Flavio Oliver, il ruolo di Nerone. Il personaggio ne guadagna in forza costretto com'è a cantare nel massimo del suo registro. È una esperienza d'ascolto rara non solo perchè la voce di Oliver ha un fondo scuro davvero

ammaliante che ne sostiene l'acuto, ma perchè insieme allo splendido timbro di Guillemette Laurens (Poppea) crea un impasto timbrico fortemente inconsueto e seduttivo. Ugualmente nuova la scelta di affidare ad un controtenore il ruolo di Ottone Fabian Schofrin: l'ambiguità del suo timbro si fa specchio del personaggio drammaturgicamente soccombente alla forza epica di Ottavia, una Gloriosa Banditelli superlativa; e alla forza erotica di Poppea; mentre si coniuga con il dispiegamento sentimentale della Druisilla di Emanuela Galli. Decentrato in basso rispetto a questi fuochi timbrici l'oscurità raziocinante di Seneca: un perfetto Ivàn Garcia. Bisognerà ancora sottolineare le belle interpretazioni di due personaggi come quello di Arnalta, nutrice di Poppea, affidata inusualmente ancora a un controtenore Martin Oro dalla forte vocazione buffa, e del Valletto - prima incaranazione di Cherubino - affidato alla deliziosa e pungente Elena Cecchi Fedi. A dirigere l'Ensemble Elyma e lo Studio di musica antica "Antonio Il Verso", Gabriel Garrido in una interpretazione intensificata sul versante erotico, ma attenta alla illuminazione della straordinaria ricchezza di forme e di stili, alla valorizzazione di ciò che Degrada chiama la tendenza in questo estremo Monteverdi ad un linguaggio analitico e frammentato. Lunghissimi applausi e alla fine piatti-ricordo offerti dal Rettore del Convitto agli artefici della memorabile impresa.

(17 luglio 2000)

J

Leoš Janáček

“Il fatto che Leoš Janáček (1854-1928) considerasse se stesso (che pur era stato allievo e amico di Dvořák. ndr.) come un outsider, carente nell’assimilazione della grande tradizione europea, dimostrò di essere la sua salvezza. Ciò lo mise in grado di ripensare le basi del suo materiale musicale: egli cercò le fonti melodiche negli schemi del linguaggio parlato mentre, in questioni di organizzazione musicale, preferì un tipo di struttura cumulativa e ripetitiva, evitando in tal modo i problemi della coerenza tematica che sorgono dal tradizionale stile sinfonico. A dispetto della sua data di nascita, la maggior parte della sua produzione cade in un periodo successivo al 1900 e i temi che egli esplora nella sua opera ha un forte impronta di modernità”. Così scrive Bojan Bujic, in un capitoletto di un saggio su “Le tradizioni nazionali”, dedicato al nazionalismo ceco che le musiche di Smetana e Dvořák “occidentalizzarono decisamente incorporando le caratteristiche della tradizione germanica. La tensione tra i due tipi di estetica - la fede nell’importanza della struttura sinfonica e l’opposta tendenza verso un suo allenamento, imposti dalla natura rapsodica del materiale melodico - fu uno dei problemi che avevano assillato Dvořák a suo tempo”. E di fatti le grandi interpretazioni della musica di Dvořák sono quelle che indicano il dissidio ma insieme tengono la tensione per un’unità dell’impianto formale. Janáček, soprattutto nelle sue opere teatrali, a partire da *Jenůfa* (1904) sino a quell’aspro capolavoro modernista, la sua opera ultima, *Da una casa dei morti* (1928), cercò di superare la contraddizione con una forma che rinunciava all’architettura formale procedendo per ac-

cumulazioni e implosioni. È il caso di *Da una casa dei morti* che sembrò appartenere alla nuova musica: una nuova musica scritta da un autore che generazionalmente non le apparteneva. Le dinamiche esasperate, il suono acuminato e allucinato degli strumentini, il grottesco pomposo dei fiati che danno il timbro inconfondibile della partitura, le tessiture aspre e tese degli archi, l'estrema varietà ritmica. Il vecchio Janáček indicava in quegli anni una via del tutto inedita, una vera terza via, lontana dalle lusinghe neoclassiche o dalla dodecafonia, creando un espressionismo che rivaleggiava, con mezzi diversi, con quello austriaco e tedesco. Scrive Milan Kundera: “Janáček è in effetti l'unico grande compositore che si possa definire “espressionista” nel senso letterale della parola: per lui tutto è espressione, e una nota ha diritto di esistere solo è espressione.” *Taras Bulba* (1918), rapsodia dal racconto di Gogol', per l'accentuata ruvidezza e complessità timbrica, e per questo suo continuo e imprevedibile smottamento dinamico sembrano consegnarci una forma d'iperrealismo espressionista.

Jeanne d'Arc au bûcher

Ida Rubinstein la grande attrice-mecenate della Parigi “europeista” degli anni Venti, entusiasta dalle serate medievali, organizzate alla Sorbonne dal professore Elie Cohen, ebbe l'idea di rilanciare in chiave moderna la forma dei misteri medievali. Pensò ad uno spettacolo itinerante e decise che il soggetto dovesse essere Jeanne d'Arc. La scelta ha, per noi oggi, del “medianico”. Forse la Rubinstein presagisce che quel pezzo di memoria della Francia deve essere restaurata in vista delle

lacerazioni future? Siamo nel '34. Hitler è al potere e sta oleando i cannoni per la “revanche” su Versailles. Scoppiata la guerra, la *Jeanne d'Arc au bûcher* grazie all'impegno di Arthur Honegger che la musicò e di Paul Claudel che ne scrisse “il libretto”, divenne una grande pedina di mobilitazione ideologica e retorica per l'unità della Francia invasa dai tedeschi. Nel '41 i due autori infatti organizzarono più di settanta repliche di un'opera che i francesi, sin dalla sua prima esecuzione in Francia in forma concertante nel '39, avevano subito acclamato, per investirla, scoppiata la guerra, delle aspettative di riscatto.

Oratorio drammatico in un prologo (venne aggiunto nel '44) e 11 scene, *Jeanne d'Arc au bûcher* è un grande flash-back.

La scena si apre con Jeanne legata al palo del rogo in attesa di essere bruciata. Accanto a lei compare Frate Domenico con un gran libro, il libro della vita di Jeanne, che il frate sfoglia, in un montaggio dialettico e crudele con la presenza astiosa del popolo che con parossismo ritmico insulta la futura santa di Francia per spingerla al rogo.

Dinanzi agli occhi di Jeanne pronta per morire passa, come in un film, la sua vita, partendo dalla feroce parodia del suo processo in cui sono bestie (Porcus ne è il presidente) e non uomini a giudicarla. La spettatrice Jeanne risente le voci, rivive l'unione panica con la natura, rivede il re che va a Rheims per unificare la Francia del grano e del vino, si lascia avvolgere dal mistero della spada che sconfisse gli invasori. Il carattere di rimemorazione, che il flash-back fa assumere alla narrazione, cancella in Claudel e Honegger ogni tentazione realista, li porta ad accentuare il carattere allego-

rico rendendo possibile e la deformazione grottesca in un'apoteosi del pastiche linguistico e musicale (scene IV-V-VI e VIII); e l'agiografia lirica (scene VII, IX) che culmina nella trasfigurazione intensamente comunicativa della grandiosa scena finale: Giovanna d'arco in fiamme, e che fa perno sulla forza della speranza liberatrice.

La partitura prevede ruoli recitanti per i due protagonisti: Jeanne e Dominique, con aggiunta di altri tredici parti. È previsto un minimo di sei cantanti solisti, e ancora un coro misto e un coro di voci bianche. Nell'organico orchestrale Honegger sostituisce i corni francesi con tre sassofoni per ottenere un timbro più morbido sinuoso e duttile per la deformazione jazz. Due pianoforti sostituiscono l'arpa ma si trasformano in clavicembali, e infine le "onde Martenot", lo strumento inventato nel '28. Con l'uso delle "onde Martenot" Honegger enfatizza aspetti descrittivi, sin dalla prima scena davvero da cinema "gotico" che amplifica l'urlo sinistro dei cani. Honegger ne ricava con i glissandi, con l'uso a volte sincopato, effetti di drammatizzazione, o puramente grotteschi o intensamente lirici (come nel finale che conserva un forte memoria straussiana). La grande qualità dell'oratorio deriva dalla superba abilità di Honegger di mettere insieme il recitato libero di Jeanne con quello rigorosamente obbligato di Dominique e il cantato soprattutto dei cori. La *Jeanne d'Arc au bûcher* possiede una straordinaria coerenza e capacità emotiva, nonostante sia un costruitissimo caleidoscopio di forme: dal folklore, alla musica liturgica, al canto gregoriano, alla polifonia sacra sino al jazz e alla musica di consumo anni trenta, in una sintesi oggi da molti apprezzata, anzi letta come anticipazione postmoderna

di coniugazione di forme alte e basse, arcaiche e moderne, e come modello dal quale partire per rilanciare il teatro musicale. La varietà honeggeriana è dettata dalla lingua di Claudel che spazia da Rabelais a Villon, dal Roman de la Rose, al Cantico dei Cantici, alla Genesi ai verbali del processo di Jeanne e trapassa dal francese medievale al latino.

Nella *Jeanne d'Arc au bûcher* v'è difatti una perfetta consonanza tra testo e musica che ha i suoi esiti più convincenti nella chiave parodistica. Ha scritto Honegger "tutta l'atmosfera musicale deriva direttamente dal testo. Fissata nelle parole la partitura, al compositore non rimane che lasciarsi guidare per stringere la salsa."

E alla fine li in alto ritta sulla piattaforma metallica di una gru, mentre il rosseggiare delle fiamme le dipinge il corpo, Jeanne, prossima a liberarsi dalla catena che la lega alla sua identità di piccola lorenese, avverte la paura della morte. Lì, sotto l'icona della Madonna che la chiama, urla un liberatorio e belluino "Je viens" che prende alla pancia. Perché in quella liberazione si avverte una rabbia antica. La rabbia di qualcosa per secoli rimosso e che in Jeanne albergava. La rabbia di una libertà che presagisce una nuova costrizione: l'icona della Santa liberatrice della Francia. In quell'urlo di rabbiosa liberazione e dalle risonanze oscure, Irène Jacob, protagonista martedì sera (21 gennaio 2003) della *Jeanne d'Arc au bûcher* di Honegger-Claudiel al teatro Massimo - ha svelato il senso di una recitazione sino a quel momento sommessa, rimemorante, incredulamente soggetta alla pressione della rabbia, ma anche della felicità fervorosa, della massa che prima l'innalza e poi la strascina nella polvere per portarla gioiosamente

come agnello sacrificale sulla pira. E lì in preghiera la rilancia lontana e astratta in cielo, e la fissa in eterno nell'icona corazza con bandiera. Nella sua recitazione finemente introspettiva la Jacob ha reso trasparente l'idea della regia di Daniele Abbado. E cioè che Jeanne è l'iconizzazione storica di un'alterità che è riconosciuta, condannata e poi adorata dalla folla di redenti e aguzzini. Come se questa alterità fosse insieme santa e diabolica. Una duplicità raddoppiata da frate Domenico, un ambiguo conturbante perfetto André Wilms. Sfogliando Domenico il libro della vita di Jeanne ma è il racconto di una vita in trance abitata dal grottesco, dal senso panico dell'unione con la natura, dall'eroismo della spada su su sino all'agiografia finale con la Madonna benedicente in un affollarsi senza respiro di maschere e populace tra le gradinate in cemento armato di uno stadio oppresso da due torrioni e dai pilastri non finiti. Non si è negato nulla Abbado in un eccesso alla Ensor, colorando rutilando con i bellissimi costumi di Carla Testi quell'impianto oggettivo freddo di Giovanni Carluccio. E come se non bastassero le maschere e i costumi si sovrapponevano le immagini video (fiamme, carte, pergolati che diventano grate, spade, scritte) di Luca Scarzella in un apoteosi del pastiche multimediale che schiacciavano Jeanne: singola e interrogativa vittima di un collettivo fondamentalista. Uno spettacolo imponente rigurgitante di idee e figurazioni che sovrasta una partitura che, all'ascolto, nonostante la maestria del caleidoscopio formale si rivela meno fondamentale di quanto all'epoca ed oggi non si voglia credere. Ottimo Stefan Reck attentissimo a differenziare gli stili e i linguaggi, a marcare la qualità percussiva dei recitativi e dei cori, a sottolineare le jeu macabre del grottesco pa-

rodistico, a tentare di dare credibilità alla retorica della speranza in cielo tra la Madonna e le voci sante. Certo l'orchestra non aveva quella nitidezza e incisività timbrica che ci saremmo aspettati, ma spesso sembrava cedere a quel peso del palcoscenico che lo dominava. Certo il coro presentava molte slabbrature. Mentre i cantanti sono apparsi in genere in buona serata: Gabriella Costa, Antonia Brown, Patricia Fernandez, Jeremy Ovenden. Pubblico plaudente ma frettoloso per andare a finire altrove la serata.

Difatti e l'attuale immobilità del palcoscenico e il gigantismo dell'impianto scenico hanno sconsigliato di abbinare dell'altro alla *Jeanne d'Arc au bûcher* che dura un ora e venti. Nel '55 vi avevano accoppiato un Monteverdi rivisitato da Ghedini. Ma dietro quell'abbinamento v'era una malizia musicologica. Si trattava difatti di annettere Honegger alla destra della compagine dei musicisti francesi anni Trenta. Quella destra musicale che amava il folk e scopriva la musica antica. Altri tempi, altre etichettature.

Jenûfa

Per Robert Carsens la scena di *Jenûfa* - (Massimo 23 ottobre 2016, direzione di Gabriele Ferro) è una spianata di terra e torba che perimetra con porte e finestre mobili. Una comunità guarda spia il malessere crescente di Jenûfa rimasta incinta. Un congegno scenico semplice ma efficace che scompare per visualizzare lo spazio comunitario che nel primo atto appare quasi orgiastico, con un parossismo dettato dalla musica efficacemente sottolineato dagli iconici movimenti di massa della regia. Carsen lavora sullo scontro psicologico del

quartetto: Madre- Jenůfa/ Laca- Števa e, per evitare il grand guignol, trasforma la Madre, con il suo nero costume, al suo ingresso nel primo atto, in una sorte di “Commendatore”, un super Io sociale. Questo super Io, vittima del suo rigore, alla fine diviene assassino.

Jenůfa, la prima opera (1904) di Janáček, si apre con il contrasto tra un ostinato allo xilofono dietro le quinte e un tema in 6/4 scuro ed ossessivo. L'opera compatta esibisce dinamiche sonore esasperate: dal pianissimo al fortissimo con accensioni improvvise. Gli strumentini hanno un suono acuminato e allucinato. Gli archi tesissimi sovrastati da interiezioni dei fiati anticipano le sonorità di *Taras Bulba* come di *Sinfonietta*. Il canto dalla tessitura ampia soprattutto nel ruolo della madre punta al declamato (centrale l'inizio del secondo atto) che diviene Sprechgesang. Tutto questo ci è stato mostrato, in modo chiaro avvolgente commovente in un crescendo di forti emozioni nella direzione di Ferro che rileva la modernità di *Jenůfa* collocandola senza esitazioni dentro l'espressionismo.



Der Kaiser von Atlantis

La memoria dell'offesa, la cerimonia-spettacolo dedicata alle vittime dell'olocausto firmata da Roberto Andò, ed in replica questa sera al Massimo (1°giugno 2002), inizia fuori della sala, sulla scalinata: lì tra il terriccio salgono insieme agli spettatori i fantasmi delle vittime. Ce lo segnalano le scarpe, le valigie di cartone, alcune foto. Un vecchio sopravvissuto in cima, vestito di nero, seduto di traverso su una sedia, ci guarda accigliato da sotto il cappello, per costringerci a ricordare gli assenti soppressi dalla violenza genocida nazista. La sala del Basile è buia rischiarata da due grandi fari: quella luce fredda e accecante, la luce dei lager, ci impallidisce. Siamo dentro il recinto della violenza: sul palcoscenico i trapassati di Theresienstadt provano l'operina che, per loro, aveva composto, su testo di Petr Kien, Viktor Ullmann, allievo di Schoenberg, e morto, come tutti gli altri, ad Auschwitz. *Der Kaiser von Atlantis* in prima italiana fu provata nel lager "modello" di Theresienstadt, ma non arrivò al debutto. Troppo esplicito il riferimento alla follia omicida di Hitler in quel Kaiser che aveva dichiarato la guerra totale chiamando alle armi vecchi donne e bambini e arruolando ai suoi ordini la Morte. Ma a quella follia non si ribellano gli uomini, qui l'ingegnoso e crudele paradosso brechtiano del testo di Kien, ma la morte che decide di non far morire nessuno. Per ristabilire la normalità della morte, la Morte vuola la testa del Kaiser. E così morto il Kaiser saranno gli internati di Theresienstadt spogliandosi degli abiti dei personaggi - giusta l'idea di Andò - a cantare l'elogio della morte perché essa toglie il dolore e il peso della vita. È un finale terrificante.

Andò nel riprendere l'idea di quella prima mancata popola l'essenziale impianto scenico di Giovanni Carluccio: incombenti pareti dell'atrio della violenza, una pedana e due praticabili che si allungano, abbracciando la fossa orchestrale, verso la sala; d'immagini documentarie facendole interagire con il racconto in un montaggio serrato, mentre su alte sedie, come quelle disegnate da Kafka, siedono impalati i gerarchi nazisti e consorti. Ne vien fuori uno spettacolo scabro e intenso agito da una compagnia di attori-cantanti di straordinaria sensibilità scenica: Michael Kraus (Kaiser Overall), Hans-Peter Scheidegger (L'altoparlante), Urban Malmberg (la Morte), John Daniecki (Arlecchino), Anat Efraty (Bubikopf), Margaret Josweg (il tamburo). A condurre il piccolo organico (12 strumenti in tutto) Stefan Reck che della musica ha sottolineato il grumo scuro fortemente espressivo che tiene insieme con grande maestria formale Kurt Weill e la grande tradizione tedesca. Un capolavoro.

Ma la cerimonia si articolava ancora in due momenti: i *Kindertotenlieder* di Mahler e *Un sopravvissuto di Varsavia* di Schoenberg. Questa seconda parte ci è parsa drammaturgicamente scollata rispetto alla prima. L'inserimento della grande pagina di Mahler avrebbe richiesto un'invenzione teatrale più forte del pur accattivante sfondo onirico wilsoniano popolato da bambini, mentre davanti Alexandra Petersamer cantava con voce calda e mesta il lutto che Mahler profetizzava per sé e per l'umanità. Meno convincente qui Reck che ci è sembrato meccanico nella costruzione dell'insieme.

Si chiudeva con *Un Sopravvissuto di Varsavia*. Narratore l'attore Harvey Keitel. Ma il grande attore non ci è parso davvero a suo agio. Certo ha offerto una re-

citazione trattenuta, ma troppo scivolata, dalla debole accentazione. Keitel ha letto poi il testo tutto in inglese privandolo di quel contrasto che vi è nel testo tra l'inglese del narratore e il tedesco che il narratore usa per ricordare le parole dell'aguzzino tedesco. Quella mancanza di contrasto ne appiattiva la lettura.

Impegnatissimo Reck che ha reso con qualche affanno la forza di otto minuti dirompenti e strutturalmente intricatissimi.

Pubblico commosso e plaudente.

Der König Kandaules

Un grande vetrata verdemetallo fa da sipario ad una selva di pilastri che reggono una terrazza sul mare d'alluminio. Sulla tavola da pranzo aggettano sghembe pareti bucate da vuote finestre, obliquamente la scena è attraversata da una scala senza fine e disseminata di trasparenti manichini-fantasm. Questa è la scena post-modern disegnata da Manfred Schweigkofler e Angelo Canu per *Der Koenig Kandaules* di Alexander Zemlinsky. Al Massimo in prima italiana (16 maggio 2012) per la regia di Schweigkofler, la direzione di Asher Fisch. Kandaules fu scritta da Zemlinsky, ma non completamente orchestrata, a Vienna tra il '35 e il '36, dopo la fuga dalla nazista Berlino, prima dell'esilio americano del '38.

Fratture biografiche che sono cifra della catastrofe europea. Zemlinsky allievo di Brahms, fu un musicista ammirato dalla nuova triade viennese Schoenberg-Berg-Webern e da Adorno che lo indicava come una riserva anacronistica della modernità, elemento di continuità tra tradizione e moderno viennese: un musi-

cista retrospettivo. In *Kandaules* Zemlinsky riepiloga alcuni temi centrali del suo teatro musicale. Candaule, il re di Lidia, come narra Erodoto rivisitato da Gide e Blei, che vuole condividere la felicità con il pescatore Gyges disvelando ai suoi occhi la bellezza della moglie Nyssia: è una variante dei suoi personaggi outsider (*Una tragedia fiorentina*, *Traumgörge*) che vivono come incerti i confini tra realtà e sogno tendendo all'autodistruzione. Come osserva con acutezza Schweigkofler svelare-celare, coprire-scoprire, vedere e non vedere sono temi centrali dell'opera attorno al triangolo Kandaules-Gyges-Nyssia che la sua regia con esemplare coerenza rende drammaturgicamente cogenti. Il centro dell'opera è nell'incontro tra il corpo disvelato della regina con il corpo nascosto del pescatore che il re ha scelto come testimone non visto della sua bellezza. Kandaules è insieme colui che disvela il corpo della moglie e nasconde per mezzo dell'anello che rende invisibili il corpo del suo testimone. Il grande manipolatore per la felicità morirà per la mano invisibile del suo pescatore istigato dalla moglie che si ribella alla sua passività d'oggetto e trova una sua lacerata identità ormai non più ricopribile. Storia complessa, ambigua, Zemlinsky ne fa un oggetto sonoro ammaliante, conturbante, lussureggiante allargando la lingua fin de siècle in una grandiosa sintesi stilistica che si spinge sino alla memoria di Weill e della *Lulu* di Berg. Sensibile, sottile la direzione di Asher Fisch che ha cercato la malia e la drammaticità timbrica in un'orchestra più volenterosa del solito. Sorprendenti per adesione attoriale e canora gli interpreti del triangolo Peter Svensson (Kandaules), Kay Stiefermann (Gyges) e soprattutto lei la bravissima e bellissima Nicola Bel-

ler Carbone che con padronanza porta la sua Nyssia dal sottomesso imbambolamento su su sino all'espressionista urlo della lacerazione.

Lee Konitz

È continuato ieri sera al Golden l'omaggio a Miles Davis,- Miles gloriosus, come recita il bel manifesto e il titolo azzeccatissimo di un capitolo di una biografia dedicata ad uno dei musicisti chiave del jazz moderno- con "Kind of Blue", altra tappa del cammino in continua e imprevedibile evoluzione di Davis. Si è iniziato mercoledì con Lee Konitz, una icona vivente di quella storia, alla guida del nonetto formato da Dario Cecchini (sax baritono), Fabio Grasso (tromba), Vito Giordano (tromba e flicorno), Roberto Rossi (trombone), Salvatore Bonafede (iano), Giuseppe Costa (contrabbasso), Polo Mappa (batteria) e Luigi Grata (basso tuba e trombone basso), con il brano che consacrò la celebrità di Davis "The birth of the cool" e che, per abbreviazione critica, divenne il certificato di nascita del cool jazz nella crisi del bebop. Sappiamo che la storia è più lunga: Lennie Tristano può vantare una qualche paternità e insieme a lui Lee Konitz "ombra" sfolgorante di Tristano e partecipe delle sessions in cui nacque in doppia ripresa tra il 48 e il 49 *The Birth of the cool*.

Agli spasmi ritmici e intervallari del bebop, alle torsioni armoniche di Monk il cool opponeva un jazz più tranquillo ma dall'obiettivo coltissimo. La rarefazione del colore, la magia estetizzante di impasti tombrici che si rifacevano all'impressionismo francese e, penso soprattutto a Jerry Mulligan e allo stesso Davis, ad una ricerca davvero curiosa di una "Farbenmelodie" che

tanto intrigava la musica colta viennese primi novecento. La sorpresa di *Birth* sta nel numero dell'organico, oltre il quintetto amato da Tristano ma anche Davis, con le ombre scure del basso tuba e del trombone basso schiarite dalla tromba e dal sax spinti nei registri acuti. Una malia del colore e della sua trasparenza di brani che contano nel cuore dei jazzofili di Mulligan, Lewis, Gil Evans.

Lee Konitz, che in apertura aveva stupito con un suo numero fatto di sottilissime sfumature, ha dato la misura ai musicisti che lo attorniavano e che hanno lavorato nell'orchestra jazz siciliana. Un'esecuzione equilibrata, attenta ma incisiva che dimostra il grande livello della scuola siciliana. Applausi festosi di un pubblico non numeroso e over 40s. Che tempi curiosi.



Lady in the Dark

Sbarcando a New York nel 1933 in fuga dai nazisti, Kurt Weill si propose di conquistare Broadway, ritenendo che se in Europa il nazismo aveva messo l'opera in un binario morto, in America la forma opera poteva ripartire dal musical. A chi gli opponeva che sarebbe stato ben difficile per lui espugnare Broadway, Weill rispondeva che il più americano dei musicisti americani era Irving Berlin: un ebreo russo. E aggiungeva: "Io sono un ebreo tedesco: è solo questa la differenza".

Armato di un ottimismo della volontà che lo fece vivere intensamente, sino a quando un infarto non lo stroncò a soli 50 anni, già nel '36 Weill esordisce nella trasversale di Manhattan con *Jonny Johnson*, un musical antimilitarista; nel '38 mette a segno il suo primo successo con *Knickerbocker Holiday*. Ma è nel '40, che Broadway viene espugnata e con un musical che più americano di così non si può. L'elegante raffinato ironico gioco mimetico della scrittura di Weill fa di *Lady in the Dark* un successo "americano" e di lui un autore americano pronto a scrivere altri musical che di fatti cambieranno la storia della forma musical.

È sulla fine del '39 che Weill propose allo scrittore Moss Hart, che aveva lavorato già con Cole Porter, di scrivergli un libretto per Broadway. Hart nicchiò dicendogli che era molto impegnato per via dell'analisi alla quale si stava sottoponendo. Ma Weill, che, difficilmente si lasciava smontare, gli rispose che la psicoanalisi era - certo - un buon argomento. In quegli anni, come poi in quelli più recenti della Manhattan di Woody Allen, la psicoanalisi a New York era davvero "in". Moss iniziò a scrivere il libretto chiamando a collaborare per i testi

dei songs Ira Gershwin. Il “musical play” di Hart narra la storia di Liza Elliott, giornalista prossima ai quarantanni, direttrice di una rivista femminile e naturalmente al centro di una crisi che la costringe ad andare dallo psicoanalista. Al centro della sua narrazione quattro sogni abitati da quattro uomini: Kendall Nesbitt, l’amante sposato ed editore della rivista; Randy Curtis, una star cinematografica; Randall Paxter il fotografo della rivista e Charlie Johnson l’irascibile manager della pubblicità. Quattro uomini, quattro sogni: Glamour Dream, Wedding Dream, Circus Dream e Childhood Dream, che Weill trasforma in quattro straordinari numeri musicali. La loro successione segna il processo di liberazione della protagonista che alla fine ricordando le parole di un tema musicale (My Ship): una sorta di enigma che attraversa tutto il musical, esce dalla crisi e sceglie l’uomo giusto per la vita.

Con le parole ritrovate di un motivo che il padre le faceva cantare dicendole brutto ranocchio e rimproverandole di non somigliare alla madre, si scioglie questo caso di nevrosi infantile che finalmente porta Liza a decidere cosa fare della vita.

I “sogni” sono un distillato della sapienza mimetica e della genialità orchestrale di Weill che sembra aver assimilato tutti gli stilemi del musical di cui fornisce una sorta di prontuario. Quasi una sorta di neo-classicismo applicato esclusivamente alla musica del musical anni trenta e quaranta. Il tutto applicato ad una story così poco convenzionale, e scritta con molto spirito.

Lady in the Dark andò in scena allo Alvin Theater il 23 gennaio e tenne per più di 500 serate: regia grandiosa di Hassard Short, direzione musicale di Maurice Abravanel, protagonista Gertrude Lawrence, la celebrata in-

terprete di “Tonight at 8:30” di Noel Coward, e tra gli interpreti Victor Mature e Danny Kaye (che ebbe un successo personale nel song “Ciakovsky” che è un’elencazione di 56 nomi di musicisti russi sparati ad un ritmo infernale). Nel ’41 la Paramount acquistò i diritti cinematografici e nel ’44 uscì il film con Ginger Rogers e Ray Milland per la regia di Mitchell Leisen. Va in scena al Massimo il 19 aprile 2001 con Raina Kabaivanska. Dirige Steven Mercurio; regia di Giorgio Marini.

Gioacchino Lanza Tomasi

“Reizend und Ernst”, affascinante e serio mormora Adorno scorrendo il Duca di Palma, Gioacchino Lanza Tomasi, il modello di Tancredi del Gattopardo che lo accoglie con la sua bella moglie Mirella nel salone della Minerva a Palazzo Mazzarino in via Maqueda dove Adorno era stato invitato per un the insieme a Francesco Agnello, Mario Bortolotto, Antonella Leotta. Adorno, il grande musicologo consigliere di Thomas Mann, allievo di Berg, autore della “Filosofia della musica moderna” ha un piccolo tremito alle labbra. Era arrivato qualche giorno prima da Roma su invito del Gruppo Universitario di Nuova Musica per tenere una conferenza in due serate. Scende a Villa Igea. Del suo soggiorno palermitano scrive un diario accurato. All’aeroporto era stato accolto con fiori da Francesco Agnello. Dopo una colazione e una “rumorosa” pausa, alle 16 Francesco Agnello lo aveva portato in giro: Monte Pellegrino e il santuario di Santa Rosalia; San Francesco (“gotico normanno con cappelle in barocco spagnolo”) e Oratorio di San Lorenzo. Gli erano piaciuti gli stucchi. Aveva incontrato la Principessa Spadafora con il fratello. Era

andato al Massimo dove Lovro von Maticic era impegnato nelle prove del Flauto Magico. La sera era stato a cena con la madre di Agnello e con “l’affascinante e serio” duca di Palma, Gioacchino Lanza Tomasi.

Adorno che ha un debole per l’aristocrazia soprattutto viennese rimane conquistato da quel salone degno della Herrengasse e, scrive, della malinconia del duca, del suo rassegnato pessimismo. Questa percezione di Adorno ci vien restituita da una sorprendente foto di Enzo Sellerio,- grande amico di Gio e insieme a lui autore di libri che tutti conserviamo gelosamente -, di appena un anno dopo, durante le riprese del film di Visconti sul *Gattopardo*, che ritrae Lanza in camiciola bianca di profilo, leggermente imbarazzato, che si ancora alla consolle puro impero mentre un incantato Burt Lancaster, letteralmente piegato su di lui, cerca di carpire il segreto del modello vivente del principe di Lampedusa. Adorno ripartirà qualche giorno dopo coccolato dalle famiglie aristocratiche - una serata a là Guermantes in casa Sapadafora sottolinea nel suo diario - le stesse che ottantanni prima avevano attorniato Richard Wagner.

Il giornale “L’Ora” (sabato 1 e domenica 2 aprile 1961, p.7) dedica ad Adorno quattro intere colonne delle nove del giornale-lenzuolo con un’intervista di Antonino Titone.

Titolo su due righe: “Intervista con Adorno sulla musica d’oggi” sormontato da un guardingo occhiello: *Riflettori su un mondo riservato agli esperti* ed una recensione molto dettagliata della conferenza di Lanza Tomasi. Titone che con il GUNM organizza la settimana di nuova musica, in maggio si aprirà la seconda, chiede ad Adorno se ritiene utile l’organizzazione di festival di nuova musica. “Poiché l’accademia ufficiale

- afferma Adorno - è sempre più soffocante, è necessario avere dei Centri che difendano la nuova musica e in ciò Darmstadt è stata particolarmente utile. Per quanto riguarda l'accademia della nuova musica, questo c'è sempre stato (si pensi al neo-classicismo dopo Stravinskij e nessuno se n'è scandalizzato). C'è da dire che chi si lagna della degenerazione della musica moderna, spesso appartiene a quella retroguardia che vuole uccidere la musica d'oggi. Certo c'è spesso una sproporzione tra i mezzi e i risultati e tante volte con mezzi nuovi abbiamo solo musiche vecchie.”

È una bella intervista ampia e complessa che fotografa lo stato dell'arte, chiarisce la posizione di Adorno sull'invecchiamento della nuova musica e sul ruolo-feticcio di Webern e soprattutto indica l'ultimo Schoenberg e Alban Berg come i punti di riferimento ed Henze tra i giovani, ed è un buon viatico per le Settimane delle quali Lanza sarà un cronista competente, attento, polemico, spesso insofferente.

V'è un botta e risposta con Francesco Orlando l'allievo di Lampedusa, emigrato a Pisa, dove si capisce che il contendere è un altro. Lanza è meno ottimista sulle sorti progressive della nuova musica che in nome dello sperimentalismo porta alla ribalta ciarpame, più sensibile ai segni di un precoce invecchiamento, aperto all'influenza americana e alla sua dirompente funzione contro il costruttivismo europeo che tutto sommato e con gli anni sempre di più Lanza sembra difendere, assestato, come mi sembra, sull'idea schoenberghiana che l'espressione sia una costruzione formale.

La serie come “immisericordioso samaritano” fa reggere le composizioni che dopo, abbandonata la serie, crolleranno. Commenta Metzger citando una frase del-

la *Filosofia della musica moderna* di Adorno. Come Andrew Porter, da subito, Lanza Tomasi, in un profetico articolo su L'Ora, a conclusione dell'ultima settimana dopo l'esecuzione della *Winter Music* di Cage al Biondo il 31 dicembre 1968, decreterà i funerali dell'avanguardia, del concetto di avanguardia: un rompete le righe e ognuno per sé. Né palingenesi linguistica né palingenesi sociale che Lanza ha guardato sempre con sospetto sapendo benissimo come intricato complesso sia il rapporto tra arte e società, dove prevalgono le autonomie sia delle forme sociali che della forme-artistiche. Vale per la musica ma anche per la pittura per il romanzo. La conferenza di Adorno era marcatamente tecnica. Nel suo articolo Lanza Tomasi lo sottolinea: "Chi sperava che nella sua conferenza in due tempi tenuta a Palermo, l'Adorno avesse analizzato la musica e la società che la esprime, sviluppando ulteriormente il suo dialogo con la musica divulgativa o quella di avanguardia è andato deluso. La conferenza si prefiggeva mete diverse e soltanto la parte conclusiva vedeva riemergere la figura sociologica dell'autore. L'invito all'ascolto della musica moderna si rivolgeva a chi professionista o meno avesse delle basi piuttosto solide di tecnica musicale: attraverso un'analisi minuta di numerosi esempi tratti da Schoenberg, qualcuno di Berg ed uno di Webern l'oratore desiderava inserire nell'ascolto comprensivo chi ancora non riesce ad individuare nella profondità compositiva della scuola viennese il suo duraturo nesso estetico. La conferenza si componeva di un'analisi musicale atta a stabilire quali fossero i principi formali della nuova musica non impegnandosi che di rado in giudizi di valore o di sociologia della forma come a lui consueto."

Un articolo di rara competenza che permette al lettore anche oggi a distanza di decenni la precisa ricostruzione della scaletta della conferenza e la funzione probatoria degli esempi musicali numerosi esibiti da Adorno. Eppure Adorno folgorato dal fascino di Gioacchino ce lo restituisce con quei due aggettivi isolandolo in un interno aristocratico: il salone della Minerva di palazzo Mazzarino, la melanconia, il pessimismo.

Lo trasforma in emblema di una città che lo affascina, che affascina il suo snobismo, per il carattere esclusivo della sua society, esattamente come accadeva in altre città in Europa 50 anni prima.

Di Palermo, come scrive, lo colpisce il suo anacronismo, la sua non contemporaneità da Ancien régime prolungato, ben oltre la prima guerra mondiale sino agli anni Cinquanta, con i suoi principi e duchi malinconici, ma soprattutto con le sue principesse e belle donne: le sirene dei palchi all'opera.

Ammirato sospinge il Duca di Palma in un luogo fictional e sembra non collegare (o sottovalutare) il Duca al cronista musicale puntuale e informato, lieto però che in quella città ci fosse -come scriverà a Cesare Cases - un cenacolo di nobili suoi fans. Anacronista la città. Anacronista Gioacchino? Credo che il fascino di Lanza Tomasi stia nel trasformare l'anacronismo - che volentieri i suoi interlocutori gli proiettano nel tentativo fuori tempo massimo di condividerlo, immaginandosi un high life non propria -, in una sorta di anacronismo attivo: l'anacronista che si fa cronista ma non del diluvio o della decadenza, che certo deve sentire sulla pelle come il suo padre adottivo o i suoi maggiori come usa dire e che sprofondano ancor più nel tempo, ma della trasformazione. Nella grande trasformazione dai ritmi

più lenti nella Sicilia che prolunga l'Ancien régime agli anni cinquanta, chi si pone tra gli sconfitti, i vinti, vede tutto come decadenza e lutto, chi invece aguzza lo sguardo- speranza vi legge l'opportunità di traghettare mutandole nella certezza dei diritti dentro alla trasformazione travolgente valori, cose, case, affetti. Una lezione molto viennese quella della fedeltà nel mutamento che so vicina a Lanza ma difficile da realizzare. Un modo per trascinare oltre la rottura ciò che infranto soggettivamente non è. La nobiltà sublimata ma con studio con fatica con il lavoro nella nobiltà dello spirito come insegna un autore ben caro a Lanza.

All'epoca della visita di Adorno, Gioacchino aveva ventisettenne ma ne dimostrava molti di meno come ne ha sempre dimostrato e ne dimostra ancora oggi che sta per raggiungere gli ottantanni. Dal 1959 su proposta di Beppe Fazio "uomo loico, e delizioso, amico come pochi, corteggiato e signorilmente maestro di riservatezza, conversatore ammaliante" - così Lanza lo descrive - era divenuto titolare della critica musicale de L'Ora di un giornale comunista, diretto da Vittorio Nisticò e lo rimarrà sino al luglio 1971. La Sicilia degli anni Cinquanta era una Sicilia insieme contemporanea e non contemporanea.

E penso che Nisticò capisse per istinto che il segreto dell'anima siciliana - se è lecito usare questo termine che d'altronde Nisticò usava - stesse in questa miscela esplosiva di passato-presente, di un passato che esibiva ancora le sue forme non come resti storici, fossili, cimeli ma come vita e verità. Nisticò non era un mondano, non amava i salotti, non li frequentava ma aveva un interesse per gli aristocratici. In una città con cinque o sei grand famiglie borghesi, ma nel dopoguerra so-

prattutto lumpen, assediata da mafiosi o da una piccola ma anche grande borghesia mafiosa vivevano forme sociali passate che un giornale non poteva e non doveva trascurare. Il suo debole per Gioacchino derivava dalla percezione che Gio fosse un sismografo che segnalava anche nell'asprezza a volte della polemica, nell'insofferenza che si sedimenta in lapidarie battute - ma cosa non si fa per amore di una battuta gli diceva il Principe riconoscendo la sua stessa indole - la dialettica passato-presente - come, anche se in modo più diretto, Giuliana Saladino ad esempio. Per questo Lanza per Nisticò era un singolare esponente della classe dirigente d'opposizione di Palermo che il giornale al di là dell'appartenenza ai partiti di sinistra intendeva preservare e coltivare, dargli voce. Lanza come deposito di memoria sociale attiva e non di compiacimento retrò, e come forte elemento di sprovvincializzazione irriverente anche nei confronti degli immortali a sinistra di questa città come Sciascia o Guttuso. Questa sua attitudine provocatoria con la mente rivolta al radicalismo del Novecento lo distingueva dalla maggior parte dei suoi amici aristocratici e lo accumulava anche con forti contrasti alla sua generazione, la generazione forte degli anni Trenta, i fratelli maggiori della mia generazione nata attorno alla fine della guerra. A questa generazione insieme a quella degli anni venti abbiamo guardato. Le abbiamo considerate generazioni forti perché hanno impresso un timbro civile a questa città. Le abbiamo considerate il nostro album di famiglia. Una gloriosa schiera di personaggi intelligentissimi, preparatissimi, caparbi, polemici, radicati a Palermo o alla sua memoria eppure dotati di un grande respiro europeo. Sono stati loro a definire via via l'identità di

questa città della sua cultura per salvaguardarla dalla megalomania dei politici, dalla retorica sicilianista, dal bluff dell'incompetenza paludata. Figure diversissime con il tratto comune di generazioni che, uscite dalla guerra, si lanciarono, con fantasia ed energia, per de-strutturare antichi cliché, per tenere Palermo al passo con la modernità o per scavalcarla.

Di quel largo blocco-carrè che ha alimentato e difeso la nostra giovinezza, irrobustito la nostra maturità, Lanza Tomasi è stato e rimane un punto obbligato di riferimento.

Nisticò ne intuì la funzione di pivot e al giornale gli diede grande spazio aprendo alla sua cultura e alla sua competenza non solo musicale, anche quando si muoveva pericolosamente contro i suoi beniamini. Grazie a Gio e a Beppe Fazio il moderno più radicale si insediò prepotentemente su L'Ora. Anche quando lasciò il giornale veniva continuamente chiamato interpellato e dopo ogni colloquio o le famose riunioni culturali che Nisticò convocava per chiedere che cosa gli intellettuali stessero facendo, Nisticò salmodiava che Gio era uno che dove lo tocchi suona, ah si, dove lo tocchi suona ripeteva. E in controttempo Farinella abbassava la testa e ripeteva si, si, dove lo si tocca suona. Come in un concertato di Rossini.

Il giornale è stato per Gioacchino una forte esperienza formativa. La sua scuola pubblica. Il musicologo che conosciamo e che spazia dal teatro d'opera all'avanguardia nasce in quegli anni alle prese con i tempi veloci di un giornale anche se pomeridiano. Ho memoria delle cronache musicali di Lanza dai primi anni sessanta: all'opera erano gli anni gloriosi della Sutherland e del giovane Zeffirelli e della maturità di can-

tanti gli ultimi depositari ma non lo sapevamo del bel canto italiano. Mi piaceva l'asciuttezza dello stile, la precisione musicologica, la sicurezza del gusto con le sue concessioni al sensualismo della musica francese dell'ottocento, il tono ironico. Si capiva leggendo le sue recensioni che non gli interessava dare la pagella ai cantanti ma descrivere lo spettacolo nel suo insieme per restituirne l'emozione.

Mi attraeva l'attenzione cosa molto rara tra i critici musicali di allora alla regia, alla gestualità teatrale, alle immagini. È stato il mio modello di critico e sono orgoglioso di essere stato il suo successore a L'Ora.

L'attenzione alla componente visiva è stata poi l'idea guida della sua attività di direttore artistico e di sovrintendente da Palermo (Tono Zancanaro per *Cecchina la brava figliuola*) a Roma, Bologna, Napoli soprattutto. Le stagioni napoletane rimangono le sue migliori. Kiefer-Gruber-Ferro per l'*Elektra* (2003) uno spettacolo tra i memorandi. Vorrei ricordare il *Fidelio* ma non lo spettacolo per altro eccellente quanto per ciò che lo precedette. L'intervista di Lanza ad Adriano Sofri in carcere. Un modo molto diretto per far capire che l'opera fa parte del canone culturale e civile ed è intessuta dei temi fondamentali che ci assillano e ci angosciano perché hanno a che fare con i diritti, la libertà, la dignità dell'uomo. Con quella intervista Lanza indicava, ma non è stato seguito, un modo per rendere attiva una delle più importanti eredità della nostra cultura. Una battaglia che ora sembra persa.

Lasciò il giornale perché il Teatro Massimo lo volle come consulente artistico, ne diverrà nel '74 direttore artistico.

Nel commiato ai lettori, allora scrisse un bilancio della

sua attività lunga undici anni e così ne scrive il 19 luglio 1971:

Il congedo dai lettori e dagli amici tutti de l'Ora chiude una fase positiva della vita. Ho amato il giornalismo, ritengo che non vi sia tirocinio migliore per imparare a comunicare con gli uomini e con se stessi. Al giornale ho imparato la tecnica dell'informazione, cioè l'arte di far partecipare altri uomini al mio pensiero e alle mie passioni. Gran parte di quel che so metodologia critica ed arte dell'esposizione l'ho appresa al giornale. Non di altro vorrei vantarmi che di essere in grado di ordinare l'esperienza di saperne estrarre una opinione, di saperla comunicare. È stata la meta delle cronache musicali, apparse sull'Ora, non sempre raggiunta, perché il dono dell'analisi lucida e dell'esposizione chiara è conquista difficile. Chiedo perdono ai lettori che hanno stentato a seguirmi, il torto è mio; spero altre volte di non averli delusi.

Oltre il mestiere, ho amato l'Ora, perché è un giornale dove si preferiscono le opinioni alle frasi fatte. Ho cercato di fare di ogni cronaca musicale il resoconto di una esperienza del pomeriggio al concerto, della sera all'opera valeva la pena di essere registrata. È questa è la fiducia dell'Ora, quella che la riflessione sulle cose è notizia fra le notizie. Con termine pomposo è quello che chiamiamo battaglia culturale, quella che cercherò di continuare dal lato della produzione di beni culturali, non soltanto di spettacoli: il fine istituzionale del nostro ente lirico. Già da quando ho iniziato l'insegnamento, la mia presenza al giornale si era diradata; adesso una fase di lavoro è conclusa, spero che il congedo non sarà definitivo: L'Ora non lesina, spazio agli operatori

culturali, i problemi di fondo che li impegnano non si limitano alla specializzazione professionale, investono tutta la responsabilità della nostra presenza in Sicilia. Prima di cedere alla lusinga dell'emigrazione, L'Ora ci aiuterà a resistere

V'è in questo congedo una netta assunzione di responsabilità civile nel momento in cui è chiamato a socializzare un bene culturale di fondamentale impatto a Palermo. La sua prima stagione è quella del 1974-75 al Politeama con *Armida*, *Cecchina*, *la brava figliuola*, *Onieghin*, *Traviata*: un sottile passaggio dall'allegoria al realismo borghese. Una stagione bellissima. Ma già nel 1976 è a Roma, all'Opera di Roma. Lanza resisterà al Massimo dal luglio del '71 al luglio del '76. Cinque anni in tutto. Non lo vedremo più in teatro. Trionfò la lusinga dell'emigrazione, anche se a Palermo continuò ad insegnare e soprattutto a restaurare, una evidente compensazione, la sua dimora. Ma non lesinava i suoi interventi polemici. Ne ricordo uno molto graffiante a conclusione di un ennesimo dibattito su Palermo capitale e sui dubbi su Palermo capitale mossi da Sciascia. Lanza alla fine sbottò in uno scanzonato, disincantato: „uffa quanto è bello l'aereo”.

E difatti ha viaggiato molto, ha diretto anche l'Istituto italiano di cultura di New York, ha pubblicato molti saggi: il suo modello musicologico è una sintesi tra Dahlhaus, e Salomon; ha difeso sempre più apertamente Tomasi di Lampedusa - la cui pubblicazione postuma del *Gattopardo* fu salutata da Sciascia come il 18 aprile delle lettere italiane - trovando un alleato in Aragon; ha collezionato onorificenze soprattutto in Spagna. Una carriera eccezionale che abbiamo potuto guardare da

lontano. Tutto sommato per lui, non per noi, non per la città, l'aereo è proprio una bella invenzione.

Ma come dice il buon Scarpia guardando Palazzo Farnese: "Alla cantata ancor manca la diva/e strampellan gavotte". Attendono Floria Tosca. Ebbene ho strimpellato la mia gavotta e ora attendiamo la diva.

(Storia Patria, Palermo 10 gennaio 2014)

Lakmé

Lakmé di Delibes, opera in tre atti, in scena questa sera in prima esecuzione al teatro Massimo, fu rappresentata a Parigi, all'Opéra Comique il 14 aprile del 1883. Opera di rara esecuzione, fu presentata da Léo Delibes (1836-1891), celebre autore del balletto "Coppélia", otto anni dopo la prima della "Carmen" di Bizet. Ed è questa la prima data che lo spettatore deve tener presente per non sorprendersi dinanzi ad alcune smaccate reminiscenze bizetiane. Ma anche di tanto Massenet e di una replica della wagneriane fanciulle-fiore del "Parsifal" appena dell'anno precedente: 1882.

L'opera che si avvale di un testo di Gondinet e Gille, grondante simbolismo di seconda mano: il mondo che nasce da un fiore triturato; è ambientato in India alla fine del XIX secolo, all'epoca dell'invidiato trionfo del colonialismo inglese.

"Lakmé" è la storia dell'amore impossibile della protagonista, sacerdotessa di Brahma e Gérald ufficiale inglese.

Ecco la trama: Il sacerdote di Brahma Nilakantha (basso), nemico giurato degli inglesi durante una breve assenza ha affidato il giardino sacro alle cure di sua figlia

Lakmé (soprano). Nonostante il divieto, alcuni inglesi: Gérald (tenore) e Frédéric (baritono) ufficiali inglesi; Ellen e Rose due ragazze inglesi (soprani) e la governante Mrs Bentson (mezzo soprano) violano il sacro recinto e tra petali sparsi di fiori scoprono dei gioielli. Mentre gli amici si allontanano Gérald si ferma per disegnarli. Sono gioielli dimantati da Lakmé. I due s'incontrano e s'inamorano.

Ma il sacerdote-padre di ritorno scopre l'intrusione degli stranieri nel frattempo fuggiti e promette vendetta. Già in questo primo atto, come ha osservato un ironico ma ammirato Bortolotto "misticismo e voluttà scivolano non si saprebbe meglio nel caffè concerto." E alla reminiscenza wagneriana della fanciulle fiore va senz'altro preferito il terzetto comique sulla differenza tra le donne occidentali e quelle orientali e su ciò che distingue lo *charmer* dall'*aimer*. Il secondo atto molto di colore, corale, e con gran balletto, vede Lakmé e il padre in giro in città alla ricerca del colpevole. Il sacerdote costringe Lakmé a cantare nella piazza del mercato. È "l'aria delle campanelle" pezzo forte per l'interprete per le altezze che è costretta a raggiungere pur di richiamare Gérald. Un esotismo naturalmente finto con la povera Lakmé che si macera tra il dovere per la religione e l'amore. Gérald infine la sente e attirato nella trappola viene colpito a morte, ma non muore.

E siamo al terzo atto. Lakmé cura con essenze di fiori Gérald che guarisce. E qui la musica riserva le pagine più seduttive affidate a Lakmé e all'ufficiale inglese che certo vorrebbe abbandonarsi all'amore indiano, ma poi il suono delle cornamuse militari lo richiamano alla realtà, così come l'energico richiamo dell'amico che lo ha ritrovato mentre Lakmé si era allontanata a pren-

dre la coppa degli amanti che avrebbe dovuto unire per sempre i loro destini. Al ritorno Lakmé capisce i dubbi dell'amato. Dà da bere all'amato la coppa sottraendolo alla vendetta del padre. Poi mangia un fiore questa volta velenoso e muore. Il giovane inglese è restituito all'esercito, il padre apprezza il sacrificio salvanore della figlia.

In *Lakmé* il sogno occidentale di evadere da sé in civiltà altre dove annullarsi, diviene cartolina sentimentale. E appunto, come scrive Bortolotto, se è vero che l'Oriente di Sandokan non è *Salammbô*, "Delibes usa l'inchiostro di bacche, scoperto da Piero Citati, sulla scrivania di Salgari."

Una parete grigia, a sipario aperto, accoglie gli spettatori della *Lakmé* di Delibes, andata in scena, con successo, martedì sera al Massimo. La parete grigia mentre risuona il preludio: marcato da un tema grave e marziale, si apre per incorniciare un uomo alla scrivania che legge delle carte, mentre un bambino gioca alla guerra spingendo avanti la bandiera inglese con in testa un elmo coloniale. Entra la moglie dell'uomo. I due si abbracciano, poi si voltano a guardare il bambino e il padre trasalisce nel vederli in testa quell'elmo. Concitato gli si precipita addosso, lo rimprovera, gli toglie dalla testa il casco. La madre porta via il bambino spaventato, mentre l'uomo in preda ad un'ansia terribile apre il cassetto della scrivania, ne mette sottosopra le carte e infine prende in mano una coppa e piange. Si richiude la parete grigia. Finisce il preludio.

Il regista Arnaud Bernard ha voluto drammatizzare il preludio trasformandolo in un flashback. La storia che da quel momento in poi si svolgerà - lo spettatore è av-

visato - è un ricordo lancinante di quell'uomo, degli anni in cui giovane ufficiale inglese in India si innamorò - ricambiato - di una sacerdotessa di nome Lakmé che, per salvargli la vita si uccide. La storia, proprio perché ricordo, è vista da Bernard come un album di vecchie foto seppiate abitate dal contrasto tra la molle eleganza indiana e la rigidità militaresca degli inglesi; tra mélo indiano e wit inglese; tra le statue devozionali, i preziosi tessuti, e le biciclette o l'automobile segnapoli del moderno che profana l'antica e chiusa civiltà del sacerdote terribile e "talibano" padre di Lakmé. E i pannelli grigi che aprono stringono chiudono la scena (scenografo William Orlandi) sono come sostegni di fogli d'album, sui quali la memoria di una vita rimossa, censurata è incollata. La cornice grigia e dimessa sarebbe un effetto della distanza imposta dal flash-back. Effetto distanza che non solo investe il rapporto tra il protagonista e la sua storia "indiana", ma probabilmente anche il rapporto che il regista sembra suggerire tra gli spettatori di oggi e un cimelio caduto nell'oblio come appunto l'opera di Delibes.

Francamente trovo quel flash-back una inutile e fuorviante precauzione. Un fumettone, e *Lakmé*, con tutte le delizie musicali che il professionismo colto di Delibes vi profonde, va offerto per quello che è. Una seduttiva, caramellosa, storia di evasione dalla civiltà che permetteva ai parigini di sognare senza spostarsi, senza nemmeno prendere l'Orient-Express.

Il recupero palermitano della *Lakmé* ha trovato in Désirée Rancatore e nella sua impeccabile performance, il suo vero punto di forza. Attesa nell'aria delle campanelle la Rancatore ha onorato le colorature accolte festosamente dal pubblico. Appannato invece il

Gérald di Massimo Giordano impegnato in un ruolo dalla vocalità filigranata ma sempre in sforzando e per lui al limite. In complesso convincenti tutti gli altri: Annie Vavrille - che abbiamo apprezzato nel seducente duetto “Sous le dôme épais” -, Patrizia Orciani, Paola Di Giovanni, Milena Storti, Alfredo Zanazzo, Luca Grassi, Carlo Morini.

Karl Martin sul podio ha diretto con precisione e chiarezza cercando di alleggerire e sfumare il suono di un partitura mai grossolana, colta (si pensi ai balletti ben risolti da Amedeo Amodio e dove l'oriente è sostanzialmente notte araba) e che sa sollecitare l'emozione ma anche divertire come nell'impareggiabile quintetto tutto inglese del primo atto.

(22 aprile 2003)

Vincenzo La Scola

La pièce à sauvetage è una forma dell'opera lirica che, più di ogni altro, ne denuncia l'origine come forma di corruzione della tragedia. Il salvataggio secolarizzato dell'eroina è il resto diurno di antichi interventi divini ex machina. Ma l'idea del salvataggio è rimasta dentro il vissuto dell'opera, e di chi si applica per ricrearla. Non a caso la storia della prassi dell'opera è disseminata di fulgidi esempi di salvataggi che garantiscono al salvatore un futuro radioso. Toscanini da strumentista salì sul podio all'ultimo momento, salvò la serata ma costruì il suo destino.

E quanti cantanti, sostituiti dell'ultimo momento, sono saliti alla ribalta senza più scenderne facendo dimenticare i sostituiti. L'epifania dell'eroe-salvatore fa parte

dell'organismo dell'opera. Questo spiega la naturale fibrillazione creatasi attorno alla *Tosca* andata in scena a Palermo. Il povero Aronica-Cavaradossi, alla vigilia dichiara forfait perché il fratello gli è stato ucciso dalla cognata ed ecco che a salvare la serata, almeno la prima, viene richiamato José Cura il Radames che insieme alla Fantini (la *Tosca* mancata) restituì con *Aida* il teatro all'opera. Ma l'intervento dell'eroe oltre oceano ha irritato l'enfant du pays il buon La Scola che voleva per sé il ruolo di salvatore. A un osservatore distratto la pretesa di La Scola potrebbe apparire bislacca, una posa da divo. Ma tutto sommato tanto bislacca non è, se si ricorda, che nell'inaugurazione del 2002 con "I racconti di Hoffmann", La Scola salvò la serata cantando nonostante che gli fosse morta la madre. Fu accolto al suo ingresso in scena con grande comprensione e affetto dal pubblico panormita, onorando la massima che the show must go on cantò.

Insomma La Scola vantava nei confronti del teatro un credito che poteva essere pareggiato, solo se Mariani, l'attuale direttore artistico, se ne fosse ricordato. Ma Mariani nel 2002 non era in teatro né lo era l'attuale Sovrintendente. È la mancanza di memoria all'origine della gaffe che inceppa un meccanismo che va fuori dalla storia? Forse sì, a meno che non si dia credito a oscuri disegni e trame della cui esistenza contro di lui La Scola lamenta. Ed anche questo atteggiamento fa parte dell'aria dell'opera.

Penso che sarebbe stato "logico" secondo regole non scritte del teatro che La Scola venisse confermato nel suo ruolo di salvatore. È un ruolo al quale i cantanti come epifanie della storia naturale del teatro tengono e a ragione moltissimo soprattutto se si tratta di un enfant

du pays. Comunque appuntamento al prossimo salvataggio che, visti i tempi, non dovrebbe essere così improbabile.

(5 gennaio 2007)

Levante

Ci sono musicisti che con la musica affasciano, e ci sono musicisti che nella musica cercano la verità. Così annota in un appunto Federico Incardona, il musicista della “nostra” avanguardia (1958-2006). La sua verità era di quelle, come avrebbe aggiunto Heinz Klaus Metzger, che apporta la negazione, che resiste alla realtà, che contrasta il suo imporsi come compatta e immutabile, sollevando la pietra sotto la quale si annida il malanno. Il gesto musicale di Incardona - erede di Mahler, della seconda scuola viennese e dell’idea che l’espressione è costruzione -, smantella la concordia, buca la continuità dell’ascolto in scioccanti strappi, vede attraverso quei buchi il lutto, le ferite ignorate e non più risarcite che lacerano il corpo e l’anima. Eppure la grande istanza etica della cultura e della musica del primo novecento sta lì, in questo proposito di strappare alla rimozione quel dolore, quei dolori. È questa la sua verità che prorompeva dall’esecuzione in prima assoluta, nella Sala pompeiana del Politeama, martedì 20 ottobre 2018, di *Levante* (per fiati percussioni e violbassi) eseguita dall’Orchestra sinfonica siciliana (nella sua prima manifestazione per celebrare i 60 anni dalla sua fondazione) diretta magnificamente da Francesco La Licata. Un brano del 1999 scuro, tellurico di meno di 15 minuti. Una glossa alla *Sesta* (1904-1905)

di Mahler: la sinfonia che si conclude a colpi di martello e che furono avvertiti dai contemporanei come colpi che distruggono un mondo. In *Levante* Incardona rappresenta la fine di un mondo e si congiunge al quarto Stück dei *Sechs Stücke* op.6 (1909) di Anton Webern che chiude con un crescendo di straordinaria e distruttiva potenza.

È ancora la verità che emerge dai suoi *Scritti critici e di poetica* - raccolti in un volume a cura di Stefano Lombardo Vallauri, in collaborazione con Marco Crescimanno e Marco Spagnolo, con una densa introduzione di Amalia Collisani (Aracaneditrice, pp.290, Euro 20) -, che mostrano una compattezza e una coerenza che solo la lettura dell'insieme ci rivela in tutta la sua pregnanza. Ordinati cronologicamente (dal 1977 al 2005), dai diversi registri: scritti più pronunciatamente teorici, introduzioni all'ascolto delle sue opere, la serie di variazioni nel tempo dei suoi Autoritratti, presentazioni dei tre importanti Colloqui internazionali di musica contemporanea (1989,1992,1995) e testi esemplarmente pedagogici. Nel saggio introduttivo Amalia Collisani fa emergere, con adesione critica, come gli scritti più pronunciatamente teorici (in particolare la lettera inviata Paolo Emilio Carapezza del 1994) siano raggruppati attorno all'idea che, scrive Incardona, l'atto compositivo "è pura vertigine dello sconosciuto, dell'inaudito". Gli scritti sono attraversati da una rara tensione teorica che rinvia ad un saggio cruciale di Feldmann del '65: "L'angoscia dell'arte". Il timbro scuro del lutto, della perdita, pur nelle diversità, li avvicina.

Esemplari per chiarezza e incisività i suoi articoli (1979-80) su "L'Ora", per il supplemento culturale curato da Michele Perriera. Voci ordinate in una sequen-

za ferrea come a fissare la tradizione della modernità: atonalità, aleatorietà, Sprechgesang, Klangfarbenmelodie, cluster, dissonanze, puntillismo, neotonalismo, grafismo inframezzati dai ritratti di Evangelisti, Donatoni, Bussotti, Kagel e di Janacek, (più tardo: del '96) interessante per la riflessione di Incardona sulla musica popolare, così importante, negli ultimi anni, quando la riteneva - così la intendeva Mahler - come serbatoio di un dolore non risarcito. Avverte Incardona a partire dall'86 un mutamento profondo che attiene al disagio circa la "missione del dotto" ossia del musicista che per Federico, come per la grande tradizione tedesca alla quale si richiamava, coincidevano.

È significativa la sua riflessione sulla *Lettera di Lord Chandos* (1901) di Hofmannsthal laddove il grande scrittore austriaco comunica che le parole sono ammuflite così come i concetti anche se si continua ad usarli. Alla fine degli anni Ottanta Incardona sa che siamo davanti a un punto di non ritorno per andare oltre l'acquiescente uso delle parole ammuflite magari in nome della comunicazione.

Generosamente dissipandosi, Incardona entra nell'età del silenzio "intenzionato" che al di là delle contingenze acquista un senso pedagogico non solo per sé. Avverte che la musica corre il rischio di scomparire, vittima dell'industria culturale. In questo senso fa sue le analisi di Metzger che qui discendono direttamente da Adorno sul carattere regressivo dell'ascolto e sulla musica merce-feticcio. E reagisce come pedagogo di un gruppo di giovani e come organizzatore musicale. Da qui la centralità dei Colloqui: il primo dei quali si svolse a Gibellina e gli altri due a Palermo nell'Ars Nova di Angelo Faja e di Giulio Pirrotta. Asserendo che in

discussione nella musica “non è lo stile ma la riflessione sulla forma etica, sul potere persuasivo che l’organizzazione del suono ha sul sociale, sul soggetto ascoltante, sulla responsabilità del compositore.”

Potremmo così sintetizzare il manifesto di Gibellina '89 e il programma di Incardona che puntava a rinsaldare intorno a sé il gruppo di quella che chiamava ormai la giovane scuola siciliana.

(20 ottobre 2018)

Lohengrin

Il 22 aprile 1966 va in scena a Palermo, al Teatro Massimo - per la dodicesima volta, in italiano - “Lohengrin”, l’opera wagneriana più rappresentata (ancora oggi) a Palermo, e in generale in Italia, per via di un equivoco: ossia il riconoscimento in essa di un’aria di famiglia avallato dallo stesso Verdi. Il riconoscimento da parte dei palermitani fu lento e tardivo, se l’opera, che è del 1850 e arrivata a Bologna nel 1871, debutta a Palermo soltanto nel 1891, quando Wagner è già morto (1883) e l’opera sua completa. Tuttavia, seppure in ritardo, il “Lohengrin” è anche per i palermitani la prima opera wagneriana che ascolteranno. Seguiranno il “Vascello fantasma” nel 1893, “Tannhäuser” nel 1904, “La Valkiria” nel 1907, “Tristano e Isotta” nel 1909, “Il crepuscolo degli dei” nel 1911, “Parsifal” nel 1914, “Sigfrido” nel 1923, “I Maestri cantori di Norimberga” nel 1956 e finalmente l’“Oro del Reno” nel 1970, che apriva un’edizione del “Ring” in due stagioni (1970 e 1971), e rimasta l’unica sinora. Poca cosa per una città che ha esaltato e vantato il proprio wagnerismo, in

ragione, si sa, del soggiorno di Wagner a Palermo dal novembre del 1881 al marzo del 1882, al Grand Hotel et des Palmes dove completò il “Parsifal”. Sappiamo della copiosa e mitologica aneddótica sviluppatasi attorno a quel soggiorno, che spiega perché alla notizia della morte di Wagner la società palermitana abbia reclamato, in un sussulto di appartenenza, di metter subito in scena il “Parsifal”. Ma la privativa bayreuthiana rimandò l’impresa al 14 marzo 1914, quando Gino Marinuzzi lo dirigerà al Massimo. Poi, affievolitasi la memoria dell’appartenenza, bisognerà aspettare il 9 febbraio 1955, per quattro rappresentazioni con Tullio Serafin direttore e regista e le scene di Benois.

Scorrendo le date delle prime wagneriane palermitane si scopre come esse cadano, quasi tutte, all’interno della gestione Florio del Teatro Massimo. Ignazio Florio fu difatti impresario del Massimo dal 1906 al 1919, e dal 1923 al 1926, e le sue stagioni si distinguono per la cura e l’attenzione per gli allestimenti scenici e per la scelta degli interpreti. Ma oltre a colmare la lacuna wagneriana, Florio vuole andare al passo con i tempi: programma “Salome” di Strauss e Puccini. E contemporaneamente si lancia nel recupero, allora davvero inusuale, di un’opera come la “Vestale” di Spontini. Insomma Florio fu un buon impresario e alzò di molto il livello del teatro. Ma torniamo ai suoi Wagner. “La Valchiria” andò in scena il 27 febbraio 1907, sul podio Tullio Serafin, con ben sette repliche; “Tristano” venne diretto il 2 febbraio 1909 da Gino Marinuzzi, con sei repliche e pare, a leggere le cronache dell’epoca, sia stata un’edizione straordinaria; “Il Crepuscolo” debutta l’11 marzo 1911, direttore Leopoldo Mugnone, altro grande interprete; “Parsifal”, lo abbiamo già ricordato, fu

diretto da Marinuzzi il 14 marzo 1914; “Sigfrido”: il 31 marzo 1923, direttore Giacomo Armani. Accanto a queste prime vi sono varie riprese sia di “Lohengrin” che di “Tannhäuser”. Ma il fervore wagneriano dei Florio scomparve insieme alle sue fortune. Bisogna aspettare il '29 per una ripresa, per l'ottava volta, di “Lohengrin”. Poi ve ne sarà una ogni dieci anni: 1939 - all'aperto, nella spianata davanti Palazzo dei Normanni, pare in tedesco-, 1948, 1959, 1966. Il “Lohengrin” ritorna stasera al Massimo, dopo 43 anni, e in tedesco. Anche l'opera più gettonata stava entrando nell'oblio. A dimostrazione di come la città, nonostante la memoria del soggiorno del Maestro, il sussulto del 1914, la promozione di Ignazio Florio, non sia mai stata veramente wagneriana. E dire che il motivo per cui il Teatro Massimo iniziò la sua odissea nella ragnatela dei lavori mai compiuti, stava nella necessità ineludibile di allargare la fossa per ospitare l'orchestra wagneriana. Allora il teatro scese in trincea. Due gli schieramenti: da un lato chi sosteneva l'ineludibile decisione di allargare la fossa per consentire finalmente ai palermitani di godersi Wagner e Strauss e agli orchestrali di muoversi a loro agio, di respirare, e non di sbattere assiepati l'uno a fianco all'altro. Dall'altro chi, e fra essi un erede di Basile, tuonava in Ars contro la irreparabile modifica dell'assetto del teatro e lo stravolgimento da teatro perfetto all'italiana in un ibrido senza nome e senza storia. Come sempre si scelse una linea mediana. La fossa avanzò in sala e si scavò un pó sotto il palcoscenico. Lo sfondamento in avanti e indietro non ha ottenuto il risultato previsto, nella foga ci si scordò di fare la buca del suggeritore. In extremis se ne rimediò una ma è di così piccole dimensioni che se il suggeritore ingrassa, addio souffleur. Per

onorare quella battaglia, lunga più di venti anni, la prima stagione, nel teatro riaperto, propose “Tannhäuser” con la regia di Herzog: l’ultima volta di “Tannhäuser” risaliva al 1957, con soli tre precedenti. Nel 2004 si cercò di allungare la treccia wagneriana riprendendo “Der fliegende Holländer” che vanta cinque precedenti. Ma l’ultimo “Tristan” risale al 1982, al Politeama, e qui i precedenti sono solo quattro. “I Maestri cantori” attendono dal 1968 e il “Parsifal” dal 1955. È vero. Siamo stati dei wagneriani senza Wagner.

Dunque il 22 aprile 1966, “Lohengrin”, opera romantica in tre atti di Riccardo Wagner, va in scena con Virginia Zeani (Elsa), Rena Garaziotti (Orturda), Franco Tagliavini (Lohengrin), Aldo Protti (Federico), Benito Di Bella (L’Araldo), Nicola Rossi Lemeni (Re Enrico). Le scene e i costumi sono di Veniero Colasanti e John Moore. La regia di Aldo Mirabella Vassallo. Dirige Paul Strauss. Nei tamburini dei giornali l’unica alternativa teatrale al “Lohengrin”, quella sera, è “I mafiosi a la Vicaria” di Zappalà. Mentre al cinema, a parte “L’armata Brancaleone” di Monicelli - film invitato a Cannes e che si proietta all’Imperia-, c’è un mediocre “Tecnica di un delitto” all’Astoria; “Sette pistole per i McGregor”, all’Excelsior; “100.000 dollari per Lassiter”, al Politeama “Lohengrin”.

Il tempo è inclemente. Sui giornali si legge di piogge torrenziali. E difatti l’indomani 23 aprile, sabato, il “Giornale di Sicilia” titola: “Il Giorno del giudizio”. Occhiello: “Sommerso il Foro Italico dalla mareggiata e dalla pioggia”. Ma non c’è solo il diluvio. La Camera di Commercio, in via Emerico Amari, va in fiamme. Al secondo piano, dove c’è la sala dei congressi, per un corto circuito si sviluppa un incendio che provoca,

tra l'altro, la distruzione di una grande tela dell'artista tedesca Herta Amorelli.

Insomma il "Lohengrin" portò acqua e fuoco. Sia Roberto Pagano sul "Giornale di Sicilia", che Gioacchino Lanza Tomasi su "L'Ora" nelle recensioni dello spettacolo si esprimono molto favorevolmente. Pagano parla di una eccellente edizione con Strauss concertatore minuzioso e un ottimo cast vocale, e Lanza Tomasi scrive di "edonismo sonoro" ed elogia la messa in scena come eccezionale. Ne vidi una replica, ma non ne ho un gran ricordo. E siccome la memoria è birichina, l'unica cosa che ricordo - ed è probabilmente un falso ricordo- è naturalmente l'ingresso del cigno tirato dalle quinte, traballante, con su un biondo e ieratico Tagliavini. Allora non sospettavo che il prossimo cigno al Massimo sarebbe passato quarantatre anni dopo.

Il *Lohengrin*, che ha inaugurato con successo di pubblico sabato pomeriggio la stagione del teatro Massimo, è l'ultima opera in cui Wagner oppone il mito alla storia. Opera romantica, nel senso paradossale di "un'opera fiabesca dal finale tragico addobbata nelle forme di un dramma storico" (Dahlhaus). La diversità dei registri narrativi diventa diversità drammaturgica che Wagner fa miracolosamente coesistere. Hugo de Ana - che ha firmato regia, costumi, scene e luci dello spettacolo al Massimo- ha riservato la magia degli effetti speciali al mito, e la routine della regia "all'italiana" alla storia. Velatino, proiezioni di immagini: montagne innevate, cigno, muri di cinta, gran portale ligneo e infine colomba, calice del Graal che si frantuma a ripetizione, e poi abbondanza di raggi laser che salgono e scendono lungo il velatino; e dietro il velatino: una scena ad

anfiteatro con gradoni con vista su un paesaggio pietrificato, cilindri di plexiglas che scendono dal cielo (toccano terra nel terzo atto nella camera da letto di Elsa e Lohengrin) e poi una massa di soldati dalle belle armature sbrilluccicanti con spadoni che si agitano anche a ripetizione, alabarde che obliquoano lo spazio o semplici aste tutte in alluminio riflettente con l'occhio compositivo a Paolo Uccello. A de Ana, che è regista di gran talento ed esperienza, piace l'accumulo, non teme l'eccesso, la ridondanza kitsch. Sicché la grande lezione di Wieland Wagner della luce come spazio e psicologia per la regia wagneriana si esteriorizza, diventa solo effetto. Ma la convenzionalità della regia appare quando gli effetti si placano e allora si vedono movimenti di massa certo ben orchestrati ma in un assieparsi di soldati che entrano, escono piantano aste, si minacciano tra loro; mentre la gestualità degli interpreti appartiene all'imagerie ottocentesca leggermente estremizzata, come in Elsa, ma che in generale non va oltre una certa fissità ieratica, com'è nella tradizione. È vero però che de Ana ci fa intravedere gesti "drammaturgici" più sottili. Come ad esempio l'arrotolamento, nel passaggio tra la seconda e a terza scena del terzo atto, del tappeto di fiori che copriva l'impiantito della stanza da letto dove Elsa (Martina Serafin) posseduta dal dubbio che le aveva instillato Ortud (Marianne Cornetti) finisce con il domandare a Lohengrin (Zoran Todorovich) ciò che Lohengrin sin dall'inizio le aveva chiesto di non domandare. Il gesto che è funzionale per liberare la scena è anche drammaturgico perché indica il trapasso al compimento della storia. Oppure alla fine del secondo atto quando per terra sotto la minaccia di Telramund (Sergei Leiferkurs) Elsa si copre con un

pezzo dello strascico di Ortrud. In quel gesto de Ana ci segnala che il dubbio di Ortrud ha fatto breccia come temeva Lohengrin in Elsa. Ma senza la nebbia colorata e rifratta degli effetti speciali che trasforma la musica del finale in una colonna sonora tutti presi da questo Graal che proiettato si frantuma a ripetizione, emerge una lettura molto esteriore di *Lohengrin* con i personaggi lasciati alle loro cattive abitudini come quella di Ortrud di digrignare continuamente i denti a bocca spalancata. Ne risente fortemente l'interpretazione musicale. E se è vero che Günter Neuhold mostra grande padronanza, tuttavia la sua lettura mi sembrava volta soprattutto a contenere, a far marciare la serata con un'orchestra certo generosa, impegnata, ma in difficoltà negli archi, nelle tenuta del suono, del suo fiato lungo che fa la magia del wagnerismo. Del quartetto vocale la Serafin è stata un'Elsa delicata, commovente, senza quell'eccitazione o esaltazione che le permette di comunicare con Lohengrin, il cavaliere del cigno che Todorovich dal bel fraseggio depriva di forza eroica. Meno convincenti sia il Telramund di Leiferkurs che la Ortrud di Marianne Cornetti. Non è questione di mezzi vocali ma di profondità e ambiguità timbrica che fanno di questi personaggi le spie del Wagner futuro. Buona la prova del coro (ora affidato ad Andrea Faidutti) e per l'occasione rinforzato dal coro Orpheus di Sofia. Complessivamente ci è mancata teatralmente e musicalmente, quell'esaltazione rabbiosa o estatica che è la chiave del *Lohengrin* e la cifra psicologica attoriale drammaturgica per unificare nel contrasto mito e storia.

(23 gennaio 2009)

Lola

Due cosce scoperte e un pò grassocce in giarrettiera a cavallo di una seggiola. Un seno prorompente, uno sguardo candidamente assassino. Una voce roca che allegramente dice di essere dalla testa ai piedi impastata d'amore.

L'icona apparve in un film del 26 di von Sternberg *L'angelo azzurro* tratto dall'omonimo romanzo di Heinrich Mann. L'attrice che viene dal teatro di Reinhardt è figlia di un ufficiale prussiano: si chiama Maria Magdalena (come una figlia di Bach) von Losch, nome d'arte Marlene Dietrich.

La forza di una icona si valuta dalla sua persistenza non solo nella memoria passiva ma in quella attiva che punta a duplicarla, copiarla, reinterpretarla. Ci ha provato Liza Minnelli: ma il suo volto non aveva quel candore ambiguo di Marlene; ci ha provato con un esito più attendibile Helmut Berger. Visconti lo piazza al centro del teatrino di casa dopo una suite di Bach. L'icona lì recupera tutto il suo senso devastante che aveva per Sternberg e per Mann: è di nuovo posta all'inizio della fine, della caduta degli dei.

Lola che canta nel localino affumato, con quello sguardo sornione che cerca l'impacciato professore, coglie appieno il senso di un romanzo che descrive con acuta passione la disgregazione della forma guglielmina, l'allentamento del dovere con e per l'irruzione della sessualità di quelle cosce grassocce a stento trattenute dalle giarrettiere, ma soprattutto di quella voce che sembra uscire dalle viscere. Mentre l'imperativo categorico si dilegua, il professore nell'ombra getta l'occhio con l'imbarazzo di Ollio sulle giarrettiere e fa il

galletto:chicchirichì. Decreta così la sua decapitazione. Inarrivabile!

Poi si affusolarono le gambe: leggendarie sino a tardissima età quando fasciate di lamé uscivano dal sipario socchiuso o si allungavano elegantissime in un depliant pubblicitario della Lufthansa; si smagrì il volto paffutello. Sternberg ne disegnò una dea fredda, inarrivabile ma per fortuna anche ironica,

Trasferitasi in America fu amica di Orson Welles dopo Jean Gabin; sposò in guerra la causa antinazista. Una sua canzone *Lili Marleen* divenne come un inno. Il suo lento inizio cantalenante, quella voce ingolata e commossa faceva tacere i cannoni al fronte. Se ne ricorderà Fassbinder in un film dal titolo omonimo dove la ripeterà ossessivamente come a sottolineare una non riconciliazione tedesca. Dopo la morte e il ritorno a Berlino gli oltraggi alla sua tomba sono tracce di quella storia ancora non riconciliata.

(30 gennaio 2002)

LSO

La London Symphony Orchestra, che si è esibita sabato sera al Teatro di Verdura, ospite del Teatro Massimo, è un complesso con poche teste bianche o brizzolate. Fatta da giovani e diretta dal suo direttore ospite principale il trentenne Daniel Harding esprime una vitalità ed una energia che cattura. Il programma in cui l'abbiamo ascoltata era impaginato per farne risaltare insieme la forza d'impatto, la qualità dei singoli settori ma anche la duttilità stilistica.

In apertura il poema sinfonico di Richard Strauss "Don Juan" in cui Strauss, e siamo ancora nel 1889, pren-

dendo a spunto la vitalità dirompente di Don Giovanni mette in tensione, dilata sino all'estremo le capacità tecniche, espressive dell'orchestra sinfonica. Nasce così un grande affresco sonoro che s'impone per i suoi scarti dinamici e per una scrittura che si ispessisce in una folla motivica per poi improvvisamente diradarsi spegnersi ammutolire.

Mai i versi di Lenau "e si spense laggiù con gran fragore" si addicono come a questa partitura che Harding ha preso di petto trascinandosi in una flessibile eccitata adesione gestuale dentro questa perorazione vitalistica spesso esteriore ma sapientemente costruita. L'impatto di petto era moltiplicato dalla decisione di amplificare l'orchestra. I cattivi amplificatori del teatro di Verdura non hanno reso però un buon servizio alla LSO. Il suono arrivava distorto e nelle esplosioni dei fortissimi si metalizzava. Penso ai violini che sembravano d'acciaio. Le stesse dinamiche che Harding costruiva venivano in qualche modo appiattite però ad un livello sonoro più elevato. Tuttavia l'amplificazione mi ha fatto riflettere sulla oggettiva predisposizione di Strauss ad essere amplificato e a trasformarsi facilmente in colossale colonna sonora avvolgente. Forse migliori casse d'ascolto ci avrebbero fatto vivere con più attenzione e meno disagio questa elefantiasi sonora e la performance della LSO.

Analoghe considerazioni valgono per la successiva Suite n.2 dal balletto "L'Oiseau de feu" di Stravinskij. Qui è aumentato il rimpianto per il colore dell'orchestra. Harding ha lavorato - si intuiva - di cesello, nel dettaglio ma ripeto la magia del suono, del suo colore era se non persa, penalizzata.

Ho approfittato dell'intervallo per spostarmi all'ultima

fila del teatro in attesa della “Seconda” di Brahms che chiudeva il programma. E debbo dire che pur rimanendo la distorsione del suono tuttavia il disegno dell’insieme emergeva da lontano con più chiarezza.

Non so se debbo addebitare a questa nuova collocazione d’ascolto la mia predilezione per il modo in cui Harding ha diretto la “Seconda”. Mi è sembrata una direzione con molte idee, soprattutto quella di sottolineare il grande respiro formale unitario ma insieme di valorizzare gli elementi frammentari. Come se il respiro fosse un insieme di frammenti, idea questa che fa di Brahms un musicista molto più prossimo a certa sensibilità novecentesca. In Harding, oltre al perfetto dominio della partitura, ho molto apprezzato questa sua naturale eccitazione ritmica: penso al quarto movimento e alla capacità sua e dell’orchestra di rendere chiara leggibile la complessa tessitura. Applausi del pubblico che adesso per manifestare il suo entusiasmo batte i piedi sulla gradinata di legno creando un’onda sismica non rassicurante.

In risposta Harding ha impegnato la LSO in una travolgente gioiosa danza ungherese. E Harding con i suoi slanci frenetici, danzanti, appariva felice. Insieme all’orchestra. Insieme al pubblico.

(13 luglio 2008)

Lucia di Lammermoor

Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti, data a Napoli il 26 settembre del 1835, fu un successo straordinario: “Ha piaciuto e piaciuto assai” scriverà il musicista a Ricordi. Due giorni prima, a Parigi, era morto

Vincenzo Bellini, che, all'inizio dell'anno aveva potuto assistere al trionfo dei suoi Puritani. Contestualizzo i tre eventi per sottolineare come il 1835 rappresenti un anno chiave per la storia dell'opera italiana: per quello che ci diede e insieme ci sottrasse.

Con questi due capolavori, tratti da Walter Scott, raggiunge il massimo della seduzione l'idea di un teatro musicale che fa perno sull'interiorizzazione della natura, che diviene scenario psicologico; sulla fragilità psichica dei personaggi, che, sotto la pressione "romantica" della passione, diventano altro da sé, si abbandonano ad una fantasia liberatrice e insieme autopunitiva.

La Lucia (soprano) protagonista dell'opera di Donizetti raggirata da un inganno, cede all'imposizione del fratello (Enrico, baritono), che le impone di sposare un uomo (Arturo, tenore) che non ama. Lucia rompe la promessa fatta con il suo amato (Edgardo, tenore), rivale della sua famiglia, ma dalla sua famiglia spogliato della casa dove vive ora Lucia, dei beni e umiliato. Stipulato l'atto, sotto l'improvvisa e violenta apparizione di Edgardo, che, con veemenza, le chiede di riconoscere la sua firma ("Son tue cifre?") in calce all'atto matrimoniale, la razionalità di Lucia vacilla. Il grande sestetto che chiude il secondo atto ("Chi mi frena in tal momento") è uno dei momenti fondamentali dell'opera per la sua intensa e sospesa drammaticità. Ma l'urto insostenibile della violenza che Lucia subisce e dal fratello e dall'amato la fa "svanire": diviene altro da sé uccide il suo sposo e insanguinata si presenta vaneggiando nella grande scena della follia che è il cuore dell'opera. È stato osservato che lo spettatore che entrasse in teatro in questo momento non avrebbe bisogno di informarsi dell'antefatto. La scena della follia è memoria allucina-

ta dell'opera e di Lucia: il suo incontro con Edgardo, la fonte (dove, all'inizio dell'opera Lucia narra di aver visto il fantasma di una donna uccisa), l'inno nuziale, il momento del giuramento, il canto dell'addio. "L'orchestra - scrive Egidio Saracino - ripieloga gli stati d'animo e fissa in suoni le immagini, facendo acquistare a tutto il precedente materiale tematico il suo valore di ricordo, di eco". Anche se di scene di follia il teatro abbonda è pur vero che questa scena rimane nella memoria dello spettatore perché gli "echi e i richiami che vagano nella mente sconvolta di Lucia - è un'osservazione di Rodolfo Celletti - si dissolvono nel canto senza parole di arditissimi passaggi vocalizzati iterati dal suono vitreo e flebile di un flauto anch'esso impegnato in spasmodici virtuosismi."

Questa scena mi ha fatto amare l'opera italiana complice la strepitosa edizione palermitana della *Lucia di Lammermoor* diretta da Tullio Serafin con Joan Sutherland, Gianni Raimondi, Enrico Panerai, e la regia di Franco Zeffirelli. Era il marzo 1960.

A sipario aperto, un arco neogotico "catalano" incornicia il nero dello spazio scenico di *Lucia di Lammermoor* in prima mercoledì sera al teatro Massimo (12 marzo 2003). Il lutto si addice a Lucia, e nere sono le scene e i costumi di William Orlandi, che si concede solo il bianco accecante, macchiato di rosso, del vestito nuziale della povera Lucia. Alti e incumbenti gli interni neogotici, mentre l'esterno scuro è spaccato dal fantasma dell'acqua della fontana o agitato dal turbinio della neve. Un impianto scenico che emana angoscia e che la regia di Gilbert Deflo, ripresa da Elena Marzoni, lascia inerte: movimenti trattenuti dei personaggi come fan-

tasmi abitati da passioni estreme dinnanzi ad un coro statico e spettatore dell'orrore che si dipana. Solo Lucia "pazza", nel suo ansioso andirivieni e chinandosi e inginocchiandosi e stendendosi, dinamizza lo spazio per morire stecchita, mentre dall'alto scende il grande lampadario, le cui candele diventano ceri funebri accanto al corpo della poveretta.

Quest'abbassamento del lampadario è l'unica idea della regia, perchè nonostante sia kitsch comprime lo spazio di *Lucia di Lammermoor*. Nell'ultima scena il grande arco iniziale appare abbassato a incorniciare non più il vuoto ma la tomba degli avi di Edgardo. Spettacolo teatralmente modesto e che si è retto, sostanzialmente, - avvalorando il pregiudizio che *Lucia* sia solo la scena della pazzia -, sulla bravura di Mariella Devia. Della sua interpretazione abbiamo apprezzato il controllo stilistico di una voce che onora le note ma che è interpretativamente limitata dall'assenza di un deciso disegno drammaturgico. La fissità drammatica, che altre interpreti ci hanno consegnato alla memoria, e, che rende allucinata la coloratura in gara con il flauto, nella Devia si ferma al virtuosismo che si richiude in sé, mentre in Donizetti l'intenzione psichica lo supera. Tuttavia è stato un meritato trionfo per la cantante che ha ricevuto una lunga ovazione con Oren a sbacchettarsi le mani per l'entusiasmo. Ma sin dall'inizio la Devia aveva onorato le pagine capitali insieme all'Edgardo di Fabio Sartori, regalandoci un'ammaliante "Verranno a te sull'aure", che, al cronista, è parsa la cosa migliore di tutta la serata. Dell'interpretazione di Sartori che ha un timbro dolce e suasivo e che attende un raffinemento scenico, si ricorda ancora la raccolta e intensa "Tombe degli avi miei". Come spesso capita quando si riferisce

del grande repertorio italiano, l'affetto rende più esigenti, e la comunicazione degli affetti, che è la cifra del nostro teatro d'opera, appare sempre più un dono raro, concesso solo ai grandissimi interpreti. Alberto Gazale, che pur ci era sembrato un generoso Conte di Luna ne *Il Trovatore* è qui stilisticamente poco centrato. E se è vero che Donizetti in *Lucia di Lammermoor* sembra anticipare Verdi, è pur vero che non è Verdi né tampoco Puccini. Professionale il Raimondo di Giorgio Surian. Daniel Oren ha diretto con la consueta veemenza e passionalità ma anche con finezza timbrica e gusto dinamico sprigionando il mistero e l'orrore di cui l'opera è intrisa.

La Lugubre Gondole

Richard Wagner muore a Venezia, a Palazzo Vendramin, il 13 febbraio 1883, alle ore 15 e 30, per un attacco di cuore. Aveva poco più di settanta anni. Era nato a Lipsia il 22 maggio 1813. Muore stringendo la mano di Cosima, accorsa al suono del campanello, accasciato su un lezioso divanetto rococò rosso damascato. Muore mentre sta scrivendo un articolo bizzarro sull'elemento femminile dell'umanità. La sua salute era da tempo malconcia. Lo stress per la scrittura del Parsifal, concluso a Palermo il 13 gennaio del 1882, nelle stanze del Grand Hotel et des Palmes; la sua messa in scena il 26 luglio a Bayreuth, le susseguenti quindici repliche sino al 29 agosto avevano consigliato il rifugio in una città lontana dal rumore. Venezia era la sua meta ideale. "Mi è diventato del tutto insopportabile il vivere in città grandi specie per il rumore delle carrozze che mi rende furioso. Ora è risaputo che Venezia è la città

più tranquilla, vale a dire la meno rumorosa del mondo e questo mi fa decidere assolutamente per essa”: così scrive al suocero Liszt prima della partenza.

I Wagner giunsero a Venezia il 16 settembre, scesero per qualche giorno all'albergo Europa, quindi affittarono l'ampio mezzanino - quindici spaziose stanze con saloni - di Palazzo Vendramin-Calergi sul Canal Grande. Attorniato dai suoi fedelissimi trascorse le giornate scrivendo e progettando saggi, preparando il concerto per festeggiare il compleanno di Cosima, con l'esecuzione della sua *Sinfonia in do minore* che diresse nel teatro La Fenice, davanti a quindici ospiti, il 24 dicembre. Fu l'ultima volta che Wagner sali sul podio e questa fatica, durante le prove aveva avuto ripetuti spasmi al cuore, lo segnò. A metà novembre era venuto a trovarlo Liszt, che “incautamente”, così confesserà poi in una lettera, scrive *La Lugubre Gondole* per pianoforte, giusto a Palazzo Vendramin. Meno di sette minuti di musica: una scrittura scarna, intensa che sembra anticipare gli aforismi schoenberghiani dell'op.19.

Dopo il concerto di Natale, Wagner è sempre più svuotato, afflosciato e tuttavia iracundo e in collera con tutti, sino a quel fatale 13 febbraio quando rinuncia al pranzo. Alle 15 e 30 muore.

Il 16 febbraio tra coloro che trasportano la salma dal Palazzo alla gondola vi è anche D'Annunzio. La gondola con la bara, appunto la lugubre gondola presentita da Liszt, scivola lungo il Canal Grande verso la stazione. E in treno via Monaco arriva a Bayreuth. Un disegno ci consegna il corteo funebre del 18 febbraio tra i palazzi abbrunati, due ali di folla, soldati ai lati della carrozza e dietro cilindri, redingote, visi barbuti, corone di fiori. Accolto a casa dai latrati del fido cane Marke, un terra-

nova, viene seppellito nel giardino di Wahnfried, dove riposa. Il cordoglio per la morte di Wagner fu enorme. Per i contemporanei, a differenza di quanto era capitato con il povero Mozart, con Wagner moriva un gigante. E questa percezione accomunava amici e nemici. Tuttavia non si risparmiò ai nemici che onoravano il maestro, come ad esempio Brahms, l'ineleganza del manicheismo. Addirittura la corona di fiori mandata da Brahms fu letta come un insulto. Né ci consola l'idea che, dopo, Wahnfried esalterà ben peggiori manicheismi oltre la musica.

Il cordoglio da Venezia che ha buon titolo per dirsi wagneriana, si espanse in tutta Italia: a Bologna, ad esempio, la prima città italiana a promuovere Wagner in Italia e che quindi può legittimamente vantarsi di essere wagneriana. E Palermo? Al diffondersi della luttuosa notizia Palermo, in nome della permanenza di ben cinque mesi del maestro e famiglia in città, della gestazione del III atto del Parsifal e soprattutto delle relazioni che Wagner aveva intrecciato con la società palermitana, si scoprì wagneriana. E quel soggiorno si è trasformato in un'epopea di wagnerismo panormita. Questi i fatti.

Il 5 novembre 1881 Richard Wagner sbarca a Palermo con la famiglia e amici, dal vapore Simeto e scende al Grand Hotel et des Palmes. il "Giornale di Sicilia" dà notizia, l'indomani, dell'arrivo del "celebre compositore tedesco autore del Cola di Rienzo (sic), della trilogia dei Niebelungen (sic) e di tanti altri capolavori musicali." "Lo Statuto", a sua volta, sottolinea ai suoi lettori che Wagner è un compositore "tanto conosciuto per le sue ardite innovazioni musicali e come il capo di quella scuola che si chiama dell'avvenire". Il Maestro

rimane conquistato dal clima. “qui c’è soltanto primavera ed estate”. A differenza di Goethe che non si curò dei monumenti cittadini proteso com’era alla valle dei Templi, Wagner si entusiasma per la Cattedrale dove riposa il suo Federico II, ma soprattutto per i mosaici di Monreale. Da una lettera scritta da Cosima, riferita da Roberto Pagano in un lungo saggio di riferimento dedicato al soggiorno wagneriano, apprendiamo il programma quotidiano: “la mattina si lavora, a mezzogiorno si passeggia, all’una si desina, alle tre si ripasseggia, alle cinque si lavora, alle sette si pranza e dopo si va al letto”. Un programma ferreo che Wagner mantiene almeno sino a quando non finisce di scrivere il Parsifal e fino a quando non viene sottilmente irretito dall’ospitale e aristocratica mondanità cittadina. Dunque Wagner completa il 13 gennaio la partitura del Parsifal. Se ne vanta l’Hôtel des Palmes che esibisce lapide e busto bronzeo. Se ne vantano i palermitani che sul soggiorno sui fatti hanno ricamato e tramandato una vasta e controversa aneddotta. Wagner che nei momenti di ispirazione si faceva lanciare addosso da Cosima dei veli. Nella vulgata Cosima addirittura pare che strofinasse veli profumati sulla testa e sul corpo di Wagner. Una scena alla Stroheim. Wagner che entra in contrasto con il proprietario dell’Hôtel signor Ragusa affermando a suoi amici altolocati che l’unico brigante che conosca in Sicilia è il suo albergatore.

Wagner che si fa corteggiare dall’aristocrazia palermitana: i Tasca, che lo introducono, i Lanza, i Gangi, i Mazzarino, e ne rimedia la Villa Porrazzi dei Gangi, dopo aver declinato l’offerta della prestigiosa villa di Camastra dei Tasca. Quella ai Porrazzi parve a Cosima più gestibile. Oggi non esiste più, ma ne rimane almeno

un sedile di pietra d'aspra salvato da un giudice amante dell'arte e sul quale, ci si assicura, Wagner era solito sedere. Pur essendo grato dell'ospitalità il musicista però si arrabbia perché la villa è umida e Siegfried si ammala. Il trasferimento ai Porrazzi data 2 febbraio, ed essendo la villa vicina a quella dei Tasca, Wagner ora passeggia soprattutto dentro il parco di villa Tasca.

Wagner che cede alle insistenze dei suoi ospiti che si dichiarano ammiratori della sua arte dell'avvenire e infligge loro un'improvvisazione pianistica. All'entusiasmo sonnacchioso degli astanti Wagner, convinto che non abbiano capito niente come loro dice, sadicamente ripete la performance e si toglie così ogni possibilità di richiesta futura.

Wagner che dedica alla Gräfin D'Almerita Tasca il Tempo di Porrazzi datato 20 marzo, e lascia in ricordo la bacchetta con la quale ha diretto il piccolo concerto di congedo.

Wagner, ma soprattutto Cosima, che accetta la richiesta di fidanzamento del giovane Conte Gravina, cadetto dei principi di Rammacca e di poche sostanze, per la sua Blandine che al Conte va in sposa in Bayreuth il 25 agosto 1882. Vero pegno del soggiorno siciliano.

Ma tra i fatti ve n'è almeno un altro incontrovertibile e cioè il famoso ritratto che Renoir, inviato a Palermo, riesce a fare al Maestro, sollevato per aver completato il giorno prima il Parsifal. Una lettera di Renoir ci dice dell'incontro e della seduta di posa: "È il Maestro, con il vestito di velluto dalle grandi maniche foderate di raso nero. È bellissimo e amabilissimo e mi porge la mano, m'invita a stare seduto e allora comincia una conversazione pazzesca, frammista di hi! e di oh! metà francese, metà tedesco con desinenze gutturali. Sono

ben gontento. Ah! Oh! E un suono gutturale.” L’indomani del colloquio Renoir è convocato per un’ora dalle dodici alle tredici. “Wagner è stato molto allegro, ma nervosissimo e rimpiangevo di non essere Ingres. Per farla breve, ho sfruttato bene il mio tempo, credo 35 minuti, non sono molti, ma se mi fossi fermato prima, il ritratto veniva bellissimo perché il mio modello alla fine perdeva un po’ di allegria e diventava rigido. Ho seguito troppo i cambiamenti... Alla fine Wagner ha chiesto di vedere ed ha detto: Ah! Ah! Assomiglia ad un pastore protestante, il che è vero. Insomma ero molto felice di non avere fatto troppo fiasco: esiste un piccolo ricordo di quella testa stupenda.”

Così Renoir che del volto di Wagner ci vuole restituire ammaliato la fluidità dell’allegria.

I Wagner rimangono a Palermo sino al 20 marzo. Quel giorno in treno si trasferirono ad Acireale. Da lì il 10 aprile ripartiranno per Messina, dopo brevi escursioni a Catania, Giarre e Riposto, Taormina, da dove salperanno a bordo di un piroscafo della compagnia Rubattino il 13, per ritornare a Bayreuth, via Monaco e Norimberga

(20 febbraio 2013)

Lulu

Alban Berg attese alla composizione della *Lulu* - rielaborando in tre atti due pièces di Wedekind “Lo spirito della terra” e “Il vaso di Pandora”- dal 1928 alla data della sua morte, avvenuta per setticemia, nella notte tra il 23 e il 24 dicembre del 1935.

Berg aveva già completata la strumentazione sia del primo che del secondo atto, rimaneva incompiuto il

terzo ad eccezione della scena finale. Tuttavia, come si rese conto subito Willi Reich, il “Particell” del terzo atto ed altri documenti hanno chiarito che l’opera era stata praticamente ultimata e che, come scrive Pierre Boulez, “alcuni dettagli secondari potevano essere restituiti senza tema d’errore, e che le numerose relazioni e corrispondenze tematiche che collegano il terzo atto agli altri due permettono la formazione di un’idea precisa in ordine ad una eventuale strumentazione da parte dell’autore”.

Sin dall’indomani della morte i fedelissimi beghiani da Willi Reich ad Adorno che di Berg fu allievo sostennero il dovere di onorare Berg completando la “Lulu”. Erwin Stein si rivolse subito nel gennaio del ’36 a Schoenberg, perché si incaricasse di completare il lavoro, ma nel marzo dello stesso anno Schoenberg rileva alcune difficoltà determinate anche dalla differenza dell’applicazione del metodo dodecafonico da parte di Berg nella “Lulu”, e declina l’invito sostanzialmente per alcuni tratti antisemitici del testo berghiano assenti nel testo di Wedekind.

“Mi sono procurato - scrive Schoenberg - i due originali di Wedekind, nei quali il direttore generale si chiama Puntschau, e impiega anch’esso espressioni ebraiche. Ma le due citazioni che richiedono l’impiego del gergo ebraico non compaiono, sono aggiunte dovute a Berg, che non gli sono sfortunatamente servite a nulla presso i nazisti. Egli forse ne faceva qualche conto?”

Un dubbio al vetriolo e che trasforma l’idea di una eventuale inadeguatezza a completare il lavoro “in modo degno, degno di Berg,” in un rifiuto reciso.

Furono chiamati in ballo sia Webern che Krenek che si sottrassero. Ma viva Helene Berg, l’ipotesi di un com-

pletamento della “Lulu” incontrò il suo rifiuto. Mor-
ta la signora nel 76, ebbe l’incarico Friedrich Cerha,
musicista austriaco molto legato alla scuola viennese
ed in particolare a Webern. Sarà Cerha “con cura, com-
petenza ed autorevolezza” (questo il giudizio di Pierre
Boulez) a completare l’opera che, nel 1979, va in scena
a Parigi e poi a Milano sotto la direzione di Boulez. Da
allora “Lulu” si dà nella versione in tre atti, mentre solo
di recente si registrano alcuni casi in cui si preferisce
la versione della prima storica di Zurigo del ’37, in due
atti con l’aggiunta della terza scena. È questa la versio-
ne che si vedrà mercoledì sera al Teatro Massimo per
l’inaugurazione della stagione del 2001 e per la prima
rappresentazione a Palermo dell’opera berghiana. Alla
fine del secondo atto il regista Martone inserirà un altro
filmato in cui condensa la story del terzo sino alla scena
finale. Durante la conferenza stampa tenutasi lunedì il
direttore Anton Reck ha giustificato la scelta in nome
di una assoluta fedeltà al testo di Berg, sostenendo an-
che che l’inserimento del secondo film (Berg, sotto la
suggerimento di Pabst, ne aveva previsto uno a metà del
secondo atto) restituisce la simmetria che è la cifra sti-
listica di Berg. Il direttore artistico Marco Betta ha in-
vece insistito come decisivo per la scelta, la lettura del
carattere dell’incompletezza della “Lulu” come segno
di una difficoltà del moderno nei confronti dell’opera.
Turandot, *Lulu* e il *Moses* proprio perché incompiuti -
ha argomentato Betta - sottolienano una questione che
investe lo sviluppo della forma nel Novecento.
Francamente non condividiamo né il feticismo del di-
rettore d’orchestra né l’argomentazione di Betta che
però va presa sul serio. L’incompletezza dell’opera può
essere davvero letta come una sorta di incompletezza

del moderno e della capacità della musica moderna di comunicare? Certo se si legge la “Lulu” come incompiuta la si trasferisce nel limbo staccandola dalla storia della forma per decretarne l’impotenza accorpandola in una serie di incmpiuete di ben diverso tipo. Ma se invece la si vede come opera già completata, come nei fatti è, e la si contestualizza si capisce invece il legame con la “Mahagonny” di Weill -Brecht con la quale l’opera, basti pensare alla famosa terza scena del secondo atto, al sassofono assassino di quella scena - ha più di un punto di contatto. La *Lulu* condivide cioè con “Mahagonny” l’idea di una possibilità, allora in atto, della forma dell’opera a calarsi nell’inferno del degrado quotidiano, della vita danneggiata; l’idea di una trasformazione del teatro d’opera che la morte improvvisa di Berg e l’esilio forzato di Weill e Brecht rendono, questa sì, incompiuta.

(20 gennaio 2001)

La Lupa

In alcune dichiarazioni di poetica che hanno preceduto la rappresentazione de “La Lupa”, andata in scena giovedì sera al Politeama, il musicista Marco Tutino ha ribadito la sua passione per il melodramma, e risottolineato la necessità della comunicazione musicale. Un suo esegeta difatti insiste sul “desiderio di Tutino di parlare un linguaggio che tutti comprendano”. Un linguaggio che mette tra parentesi l’avanguardia e si tuffa nel tonalismo, cerca mescolanze leggere, pop, rock, jazz. V’è inoltre in Tutino, come in altri musicisti della sua generazione, la giusta pretesa di riprendere le sorti

del teatro musicale là dove il verismo italiano l'aveva lasciato, e di risolvere quelle questioni aperte dal Giordano di "Fedora" sulla funzione drammatica del recitativo melodico.

Tutino mette in musica l'atto unico "La Lupa" nel '90 su un libretto di Giuseppe di Di Leva.

La novella di Verga viene sfrondata da ogni grumo mitico-arcaico e ambientata in una periferia metropolitana anni sessanta tra garage, bar e carabinieri viene ridotta alla storia di una ossessione sessuale piccolo-borghese. Il sospetto è che la ricerca della comprensione si intersechi in questo caso con quella della banalizzazione drammatica mentre musicalmente v'è un eccesso di timidezza anche nelle mescolanze e una povertà di invenzione sotto la vernice minimal e i gran colpi di gran cassa oscillando tra verismo postumo e luna caprese. Tuttavia la realizzazione al Politeama de "La Lupa" ci è sembrata ben risolta teatralmente con la regia di Marco Gandini e le scene di Edoardo Sanchi; musicalmente per la partecipe direzione di Donato Renzetti e vocalmente grazie alla protagonista Mariana Pentcheva ma anche all'efficace interpretazione di Keith Olsen (Nanni) e Laura Chierici (Mara).

La serata si chiudeva con il "Gianni Schicchi" di Puccini. Una realizzazione teatralmente "sfocata", vocalmente pasticciata. Ciò che conta nello "Schicchi" è difatti l'omogeneità dei cantanti-attori che al Politeama mancava. Tuttavia lo Schicchi di Michel Trempont ha una gradevole misura; la Eva Mei è una deliziosa Lauretta e Pietro Ballo - gloria locale festeggiatissima - ha una sua generosità accattivante.

Avremmo preferito dal podio un Donato Renzetti più incisivo sì da rendere trasparente l'estremo gioco vir-

tuosistico di una partitura che va affrontata con occhi neo-classici, mentre va rilevato e accuratamente seguito il variegato motorino ritmico che ne regge lo svolgimento.

Tiepido il pubblico per “La Lupa”, più rinfrancato dopo “Schicchi”. Il prossimo appuntamento è al Massimo.

Caro Politeama grazie e adieu.

(14 marzo 1998)



Peter Maag

Aveva abbandonato da anni il fasciante frac e dirigeva indossando dei camicioni neri blusanti. Peter Maag, scomparso lunedì scorso all'età di 82 anni (17 aprile 2001), era un'antica consuetudine per i melomani palermitani. Ricordo un concerto che il Maestro diresse al teatro Massimo - nel dicembre del '63, e allora portava ancora il frac - con Pierre Fournier e Dino Asciolla. Una serata memorabile che chiudeva una eccellente stagione concertistica autunnale del teatro. Si erano alternati sul podio René Leibowitz, Ernst Bour, Paul Hindemith (che morì di lì a poco) e Vittorio Gui che diresse un concerto di Dallapiccola con lo stesso Dallapiccola al piano. Non ho mai dimenticato quella macchia bianca cristallina dei suoi capelli.

A partire da quella data Maag ritornerà a Palermo ospite dell'Orchestra sinfonica siciliana per eseguire soprattutto Mozart. A fine giugno del '68 al teatro della Verdura sul podio dell'1'Eaoss, ad esempio, diresse la *Serenata Posthorn* di Mozart, curiosamente, ma non troppo, impaginata tra l'*Ouverture 1812* e la suite dallo *Schiaccianoci* di Ciaikovsky. Un modo per farci intendere la scrittura mozartiana di Ciaikovsky? Fu il mio esordio come vice al "Giornale di Sicilia", sostituivo il critico ufficiale Renato Chiesa andato in vacanza.

Ma il magistero mozartiano di Maag si affermò nella nostra memoria di ascoltatori per l'interpretazione del *Don Giovanni* al Massimo nella stagione 1970-71: regia di Crivelli ma scene di Zeffirelli, che girava un suo film a Monreale. Maag conosceva come pochi la tradizione viennese alla quale sembrava aderire con innata naturalezza.

Scoperto da Furtwaengler, assistente di Ansermet, allievo di Cortot. Maag tuttavia, nonostante incarichi prestigiosi, non entrò davvero nello starsystem internazionale: si avverte in lui come una resistenza al sistema dell'organizzazione musicale. Intellettuale di elevatissima formazione, filosofo con un deriva verso una radicalità "reazionaria", Maag è uno dei pochi maestri-intellettuali nel panorama internazionale, ma è anche un uomo troppo schivo. Ha una grande crisi esistenziale che lo allontana dal podio, Vi ritornerà dopo anni trascorsi nel Tibet ancora più riflessivo e dai tempi che tendono a dilatarsi. Del suo ritorno a Palermo segnaliamo nel 1989, per la settimana di Monreale, la sua riproposta della *Betulia liberata*: un oratorio composto da Mozart a soli quindici anni. Ne ricordiamo la forte tensione drammatica che Maag gli impresse sin dall'ouverture.

Le ultime apparizioni sono quasi tutte all'opera: *La gazza ladra* del '96, *Il pipistrello* di Johann Strauss del '98 e infine due operine di Schubert: *I due gemelli* e *La sentinella per quattro anni* nel 1999. Sia la *Fledermaus* che le operine di Schubert ci dicono della passione per il teatro leggero di Maag, che non a caso fu direttore del Volksoper di Vienna. E anche se il *Pipistrello* ci appare appannato, rimanemmo invece conquistati dalla leggerezza e dalla felicità espressiva che Maag raggiunse nelle due operine schubertiane.

Ma ancora prima di quei appuntamenti teatrali si è avuta almeno un'altra occasione per vedere Maag. Per festeggiare l'apertura della redazione palermitana di "Repubblica", il Maestro diresse l'orchestra del Massimo nella Quinta di Beethoven, in un teatro affollatissimo. Fu una Quinta assolutamente priva di retorica, giù

dal piedistallo, e in un certo qual modo più abitata da dubbi che da certezze. L'apparentai all'interpretazione di Celibidache al Biondo - credo nel 61 - alla testa dell'Orchestra sinfonica siciliana.

Macbeth

Per i verdiani doc - si sa - la pietra angolare del teatro di Verdi è *Macbeth*, melodramma in quattro atti, su libretto di Francesco Maria Piave da Shakespeare, dato in prima al teatro La Pergola in Firenze il 14 marzo 1847; ed in scena domani sera al teatro Massimo (14 con la regia di Nekrosius e la direzione di Gabriele Ferro. Pietra angolare perché “Macbeth” è la prima opera verdiana che si offre come “studio d'anima”; e perché nel suo primo incontro con il venerato Shakespeare - e che Verdi storpiava in “Shacspear” - rivela in modo “esemplare” la conquista di un “severo e profondo ideale drammatico” musicalmente innovativo.

Si sa anche che questa profetica superiorità di “Macbeth” ha fatto fatica ad affermarsi. Lo testimoniano le analisi guardinghe, con molti se e ma, di Massimo Mila che, come ebbe ad affermare Gianandrea Gavazzeni, tradiva la sua formazione crociana proprio nel suo imbarazzo per le “opere minori” e nel privilegiare le vette. È negli anni Cinquanta inoltrati e sostanzialmente a partire dall'interpretazione di Maria Callas che “Macbeth” ha rotto le catene degli “anni di galera”. Quel recupero pose l'opera in avanti rispetto al Verdi più popolare, congiungendola criticamente all'ultimo Verdi.

Dopo la Callas, l'opera così si è posta non più come stadio di passaggio - pur essendo ritenuta tra le opere giovanili più interessanti con “Ernani” e “Luisa Miller” -, ma

come anticipazione sperimentale drammaturgico-musicale successivamente addomesticata.

Da allora i critici leggono nel “Macbeth”, nella prima stesura dell’opera - Verdi sottopose l’opera a revisione nel ’65 ma non in modo radicale come per il “Simone Boccanegra” - molte innovazioni formali riguardanti sviluppi armonici audaci, sorprendenti, nuovi timbri, l’uso della tonalità. Il tutto immerso in un colore scuro che non ha eguali. I verdiani doc si battono sulla consapevolezza del Maestro in ordine alla rivoluzione teatrale espressiva che “Macbeth” incarna. A riprova esibiscono le lettere al povero Piave ed in cui Verdi lo sprona a raggiungere la “brevità” e la “sublimità” del testo shakespeariano; a dargli insomma la “parola scenica”. Conseguo a questa preoccupazione “icastica”, la preoccupazione inedita per Verdi che i cantanti non cantassero ma recitassero. E alla prima del San Carlo nel ’48 difatti il musicista si mostra preoccupato giusto per la bellezza della voce della protagonista, la celebre Tadolini: “ha troppo grandi qualità per fare questa parte. Vi parrà questo un assurdo ma non lo è... Io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa.” Sarà la voce della Callas.

Troppo nota è la trama di Macbeth perchè qui la si riassume, mentre sarà utile proporre allo spettatore di domani i “pezzi” che Verdi raccomandava: “Avvertite che i pezzi principali sono due: il Duetto tra Lady Macbeth e Macbeth, ed il Sonnambulismo. Se questi pezzi cadono l’opera è perduta; e questi pezzi non si devono assolutamente cantare; bisogna agirli e declamarli con una voce ben cupa e velata; senza di ciò non vi può essere l’effetto. L’orchestra con la “sordina”. La scena estremamente oscura.”

La sottrazione, la riduzione minimalista, la formalizzazione di uno scenario È causa di un indebolimento percettivo e comunicativo?

L'arte moderna ha mostrato come la pregnanza della realtà possa essere restituita mediante l'elisione e insieme la reiteratività seriale e gestuale. Lo sguardo ellittico sa cioè isolare sia i singoli oggetti: lo specchio, la sedia, il calice, la corona, il cuscino che danno senso allo spazio scenico nel caso di "Macbeth", sia un frame d'azione, e non l'azione nel suo oggettivo svolgimento, ma che dalla reiterazione di quel frame acquista senso. La coinvolgente regia di Nekrosius del "Macbeth" di Verdi - in prima mercoledì sera al teatro Massimo con la trascinate e drammatica direzione di Gabriele Ferro -, obbedisce con estrema coerenza a questa scelta estetica e opera ellitticamente sia sull'impianto scenico facendo emergere uno scenario più profondo immemoriale in cui far agire il destino dei personaggi, che sulla drammaturgia dei personaggi che l'attraversano.

Se è vero che a volte le regie violentano l'opera, quella di Nekrosius ha rispetto della forma dell'opera e dei suoi tempi e della stessa gestualità dei cantanti che - con più difficoltà in Lady Macbeth (Anna Shafajinskaia) e più duttilità in Macbeth (Lucio Gallo) - viene come condensata in reperti. Il risultato è di una potenza espressiva del "Macbeth" come raramente ci era capitato di vedere.

Dalle facce delle streghe appese nella fenditura di un velo nero mentre manine come tentacoli o filamenti vegetali agitano quel velo e lo fanno scorrere (il velo nero diverrà benda sugli occhi o tovaglia luttuosa da pranzo, o colossale calderone girevole); al taglio dello specchio dal quale fuoriesce un drappo rosso mentre il fondale

si spacca attraversato da un canale rosso che accende tutta la scena nel momento dell'uccisione di Duncan. La scena ideata da Marius Nekrosius si offre come un varco incassato tra due alture rivestite di corda. Mentre il fondale che ne è il suo disegno si spacca scena per scena lungo il profilo delle alture. Dice Nekrosius che quella via è la linea della vita nella mano, la linea del destino. E tutta la regia con la sua ricchezza inventiva-gestuale-figurativa (si pensi alle figurazioni delle streghe - bravissime - con quei passi sghembi e strascinanti) andrebbe letta momento per momento perchè non v'è gesto oggetto movimento che non sia coerente con questa idea naturale del destino attraverso l'elisione, la reiterazione e l'accumulazione di segni tra arte povera e Beuys.

Gran teatro retto in orchestra in modo superlativo da Ferro che con Nekrosius condivide l'occhio-orecchio moderno che sa isolare nella partitura quei nessi formali, armonici, timbrici, motivici, dinamici in cui far deflagrare senso e ed energia espressiva. Il suo "Macbeth" è un flusso selvaggio la cui oscura volontà di potenza è in continua tensione con quel "cromatismo lamentoso o spettrale" che lo rode sino a distruggerlo e che Verdi oppone ai clangori della potenza sin dal preludio. Direzione trascinate in perfetto equilibrio con il palcoscenico, fortemente emotiva e che ha scelto tempi più larghi eppure tesissimi nel tentativo non sempre riuscito di far recitare e non cantare gli attori e lo stesso coro. E così Lucio Gallo pur appiattendolo molte sfumature espressive tuttavia esibisce un Macbeth ben costruito ed incline all'espressionismo. Si pensi al finale. Anna Shafajinskaia ha disegnato tutto sommato una Lady più tradizionale, più attenta alle asperità vocali, supera-

te con molta baldanza che a quelle teatrali. La sua scena del sonnambulismo ha strappato uno dei rari applausi convinti della serata. Ottimo Roberto Scandiuzzi che interpretava Banco, mentre non pari al ruolo di Mcduff l'impegno di Walter Fraccaro. Malcom era interpretato da Mario Bolognesi.

Pubblico dimezzato (per via della partita della Juve?)-disorientato dalla regia, tiepido nei confronti dei cantanti, ma caloroso almeno con Gabriele Ferro.

Da non perdere.

(4 maggio 2003)

Il teatro Massimo ha inaugurato sabato la stagione con il "Macbeth" (1847) di Verdi con la rapinosa direzione di Gabriele Ferro e l'irrequieta regia di Emma Dante. Per "Macbeth" Verdi prescrive una scena estremamente oscura; voci cupe e velate, l'orchestra in sordina. Nel 1816. al SanCarlo di Napoli Rossini aveva proposto il suo "Otello". Opera scura dal finale breve, stringato, preverdiano." Notte per me funesta" canta Otello ed è un inciso che gronda Verdi.

È da queste due opere scure, da queste notti funeste che origina il melodramma italiano? Del "Macbeth" inaugurale ricorderemo allora il gran duetto, la notte funesta del primo atto. Un incanto di equilibrio tra l'emissione della parola-canto e il suono in sordina dell'orchestra. Giuseppe Altomare (Macbeth), chiamato all'ultimo momento a sostituire Luca Salsi, ci è sembrato in questo pezzo al meglio di sé così come Anna Pirozzi (Lady Macbeth). E non importa che non avesse quegli scatti, quella vibratilità canora e attoriale che ci attendevamo. La Pirozzi - in avanzata gravidan-

za: forse anche lei strega in incognito? - ha una bella voce e ci ha ricatturato nel sonnambulismo dell'ultimo atto. Nella scena "wilsoniana" più intensa dello spettacolo: tre lettini d'ospedale che attraversano sfasati la scena e sui quali in preda al panico Lady Macbeth si distende per subito inquieta rialzarsi. Ferro ha evocato una sonorità fantasmatica, dolorosa, lontana. Avvertiva Verdi che se questi pezzi cadono l'opera è perduta. Non è stato così, sabato al Massimo. Il "Macbeth" di Ferro vive d'improvvisi accelerazioni, varietà dinamiche e ritmiche, cura della specialità degli impasti timbrici, ma anche di rallentamenti in soccorso dei tempi dei protagonisti. Di buon livello gli altri componenti del cast: Marko Mimica (Banco), Vincenzo Costanzo (Vincenzo Costanzo), Manuele Pierrattelli (Malcolm). Ottimo il coro di Piero Monti e molto duttile e insieme compatta l'orchestra. Emma Dante con i suoi attori, ha messo abilmente in gioco tutti i registri: dall'orgiastico ossessivo delle streghe sempre gravide e pronte a sgravare figli e vaticini; al parodistico: l'arrivo del Re con le movenze dei pupi; al liturgico: con il corteo funebre di Duncano che diviene una processione del venerdì santo con un Cristo di Mantegna agito da Artaud; all'epica dei cori, alla sofferta moralità civica di "Patria oppressa". Molteplici i rinvii visuali dal "Trionfo della Morte" con lo scheletro del cavallo sul quale Macbeth si avvicina alle streghe; a Strehler, a Kurosawa: quel lento ondeggiare di lance nella battaglia finale. La scena minimalista è un affollarsi di sedie di varie altezze che formano la scala dell'ascesa di Macbeth isolato in alto sul trono con il suo mantello che è scia di sangue ma tovaglia del pranzo maledetto. Farraginoso l'uso di cancelli a forma di

corona che scendono e salgono; mentre avremmo fatto volentieri a meno dei fichidindia semoventi del finale e non per patriottismo. Ferro ha reinserito l'aria di Macbeth morente, mentre per il finale dell'opera il coro invade il teatro e la fossa orchestrale con travolgente effetto. Pubblico entusiasta.

(25 gennaio 2017)

Mahler

Nel suo fondamentale saggio sulle sinfonie di Mahler - pubblicato nel '21 - Paul Bekker ci descrive la musica al tempo di Mahler come un campo di battaglia in cui sono schierati tre gruppi.

Il gruppo Mendelssohn-Schumann-Brahms. Musicisti borghesi, dice Bekker, che affrontano la crisi formale aperta da Beethoven con la sua *Nona* - ma soprattutto dalla lettura che di essa aveva dato Wagner - ponendo la sinfonia nel privato, in ciò che Bekker definisce una "non-sinfonica intimità". Sarà la tesi di Adorno su Brahms.

V'è poi un secondo gruppo che fa capo a Liszt e alla musica a programma. La sinfonia dopo Beethoven è intesa come esteriorizzazione monumentale della forma. V'è infine un terzo gruppo. È il gruppo degli austriaci: Schubert, Bruckner e Mahler. Non esteriorizzazione ma intensificazione della forma che si fa specchio del disagio del Wanderer schubertiano, di colui che abbandona la piacevolezza del Biedermeier. Il disagio produce lo slargamento della forma, è la ricerca di un tempo musicale che intende sfuggire alla gabbia del tempo e di uno spazio sonoro non più soltanto frontale. Schubert fa da

battistrada, dice Bekker, Bruckner lo segue ma Mahler compie il cammino per una forma che diviene specchio slargato deformato frammentato del disagio moderno della psiche.

Scrive Mahler a Max Marschalk nel '96:

«La mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le “oscure sensazioni”, sulla soglia che conduce all’altro mondo, il mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio.»

In una lunga recensione della *Terza* diretta da Mahler a Vienna, pubblicata il 20 dicembre 1904 sulla prima pagina dell’*Arbeiter-Zeitung*, il quotidiano dei socialisti viennesi, David Josef Bach osserva:

«Ciò che il musicista ricava con i mezzi della tecnica sinfonica sono altrettanti pensieri, un girotondo di Stimmungen cangianti intorno ad un’esperienza interiore (Erlebnis) espressa da un unico motivo. Nessun programma, di cui si debba rendere percepibile ogni parola all’orecchio, ma un motivo psichico di fondo, che l’artista trasforma secondo l’estro in forma artistica.»

La musica non illustra un programma essa è la forma cangiante di un motivo psichico di fondo (“ein psychisches Grundmotiv”); è la metamorfosi di questo motivo di fondo. La musica non illustra, non concettualizza ma rielabora un motivo psichico di chi la scrive. È evidente come la ripulsa bachiana del programma sia una traduzione per l’estetica musicale del riduzionismo di Ernst Mach che fu maestro di Bach. Siamo nella Vienna della

Traumdeutung di Freud e Bach indica con acuta chiarezza il “nuovo” contenuto psichico, della vita individuale, di Mahler, e la *Verwandlung*, metamorfosi, come processo formale della modernità.

«Ogni genere di metamorfosi (*Verwandlung*) si crea una propria forma, una tecnica particolare, che può poi svilupparsi ulteriormente in modo all'apparenza indipendente secondo leggi proprie, ma giunge il momento in cui non può andare oltre, perché il legame con il suo nucleo originario è estensibile ma non è lacerabile...

Se in Beethoven la metamorfosi è riuscita sino in fondo e con lui la sinfonia ha trovato la sua espressione più alta... già in Brahms si ha l'impressione che questa via non si possa più proseguire.

Un fiume poderoso fa apparire per incanto sulle sue rive paesaggi verdeggianti, ma sparisce per alcuni tratti e uno spoglio strato petroso ricopre il fondo misterioso. Solo chi accosta l'orecchio al suolo, percepirà il mormorio di una inesauribile forza di natura. In Beethoven una coscienza profonda e immediata ci dice quale eccezionale vitalità debba esserci dietro la forma artistica: il contenuto parla di un linguaggio del tutto comprensibile al nostro inconscio; in Brahms la piena coscienza deve prima venire a capo della forma artistica perché si possano stabilire delle relazioni (*Beziehungen*) con la vita interiore.

Ogni epoca si crea un contenuto nuovo, e si può presumere che l'arte che si faccia carico di un nuovo contenuto senta l'urgenza di nuove forme. La musica moderna, allora, non significherebbe altro che l'aspirazione alle forme di una nuova metamorfosi attraverso la musica. Quale meraviglia allora se questa nuova me-

tamorfosi non si concretizzi ancora senza intoppi, che si inceppi talvolta come un sipario nuovo il cui funzionamento non è stato provato a sufficienza?»

E continua:

«Certo, Mahler sente anche poeticamente e pensa filosoficamente. Ma trasforma tutto in musica, non tanto per fornire ad un dato programma la corrispondente illustrazione musicale, ma per creare con tutti gli elementi della sua vita interiore nient'altro che musica e perché non può creare altro: la sua anima non è che armonia. Non fa della musica sui suoi pensieri, ma semmai si fa delle annotazioni filosofiche e poetiche sulla sua musica.»

Bach è deciso sulla necessità della lettura dell'opera in sé, senza ricorrere ad agganci esterni - posizione che sarà magistralmente illustrata da Adorno nel suo saggio dedicato a Mahler -, tanto da non meravigliarsi del fatto che sia stato lo stesso Mahler a cancellare il programma della *Terza*. In discussione è l'idea estetica che la musica viene prima della concettualizzazione proprio per questo suo affondare nell'esperienza psichica al di qua del concetto. Senza difficoltà potremmo adoperare le stesse argomentazioni a proposito della *Prima* sul perché via via Mahler ne abbia cancellato il programma.

La "Sinfonia n.1 in Re maggiore" fu completata da Mahler nell'88 dopo quattro anni di lavoro; fu presentata con clamoroso insuccesso a Budapest nel 1889 come "Poema sinfonico in due parti e cinque movimenti": includeva difatti un Andante "Blumine".
Rivista nel 1893, Mahler ne cambiò il titolo in "Titano.

Un poema sinfonico in forma di sinfonia”. Nel '96 ne abolisce l'Andante. Verrà pubblicata nel '98 mentre la sua edizione definitiva è soltanto del 1906. Il programma del 1888 era dettagliatamente suddiviso in due parti:

I parte: “Dai giorni della giovinezza, un po' di fiori, frutti e spine”

1.” Primavera senza fine”(Introduzione e Allegro comodo); 2.Blumine (Andante); 3:A vele spiegate (Scherzo)

II parte:

4.“Arenato!”(Marcia funebre “nello stile di Callot”); 5.”Dall'Inferno” (Allegro furioso).

Nell'esecuzione berlinese del 1896 non rimase nulla. Mahler la titolò semplicemente “Sinfonia in re maggiore” con aggiunta del titolo “Titano”. Il titolo fa riferimento ad una novella di Jean Paul, ma più che al suo contenuto Mahler sembra riferirsi allo stile di Jean Paul, alla sua mescolanza linguistica e soprattutto all'umorismo grottesco che lo contraddistingue. Il grottesco della marcia funebre per la quale Mahler confessa di essersi ispirato ad una stampa caricaturale, ben nota in Austria a tutti bambini, “Il funerale del cacciatore”. Gli animali del bosco accompagnano alla tomba la bara del cacciatore morto. A questo corteo si riferisce una sferzante vignetta ungherese che commentò aspramente quella prima esecuzione.

Con le sinfonie di Mahler, a partire dalla “Prima”, la forma-sinfonia ricelebra o immagina di ricelebrare l'unità individuo-collettivo fissata dall'universalismo etico di Beethoven. Il luogo di questa celebrazione è normalmente l'ultimo tempo il Finale, sì che Bekker parla di

Mahler come di un musicista che costruisce la sinfonia in funzione del Finale, come il luogo della irruzione, della ricapitolazione e della esplosione tematica. È il caso della *Prima*. Dopo la marcia funebre, irrompe un urlo lancinante, “il grido di un cuore ferito nel profondo”, con una pressione fonica senza precedenti nella storia della musica. Il processo di frammentazione dei motivi che intessono tutti i tempi della sinfonia, attraverso una complessa rielaborazione motivica alla fine con grandi clangori sembra ingessarsi nell’oro dell’eroe.

«... nel Finale della Prima Sinfonia - osserva Adorno - il dissidio interiore si potenzia, al di là di ogni possibilità di mediazione, in una integrale disperazione, rispetto alla quale evidentemente la spensierata conclusione trionfale si sbiadisce diventando un semplice accorgimento di regia.»

È una monumentalizzazione del sé precaria: la *Seconda* e poi la *Terza* e via via la *Sesta*, la *Settima* ricominciano daccapo il romanzo della lacerazione e della sua difficile ricomposizione stratificando nella scrittura addizionalmente memorie e figure musicali di scacchi e mezze vittorie. Nel suo insieme le sinfonie di Mahler sono un labirinto stratificato di una esemplare, universale, biografia infelice. Come se Mahler realizzasse o tentasse di realizzare il gran disegno simmeliano della valenza universale della soggettività.

Questa tensione verso l’universale individuale, verso l’autenticità, è parte del processo sociale di identificazione soggetto-collettività che secondo Adorno in Mahler non è più possibile.

«È vero la musica di Mahler, scrive Adorno si fa teatro di energie collettive... è come la visione dell'individuo che sogna l'inarrestabile collettività, ma al tempo stesso esprime oggettivamente il fatto che l'identificazione con essa è impossibile.»

Più esplicitamente in un altro passo Adorno aveva annotato:

«L'inclinazione socialista di quando era già un uomo arrivato appartiene peraltro ad un'epoca in cui anche il proletariato era già inserito. Nipote di una mendicante, il suo istinto non sta dalla parte di chi si schiera con i più forti ma, sia pure senza speranza e in pura illusione, dalla parte di chi sta in margine alla società.»

Ma se questo è il "Grundmotiv" psichico, ossia la lacerazione soggetto/comunità, ciò che affascina delle sinfonie di Mahler è la maestria della peripezia formale: i mezzi tecnici sono pensieri. E la *Prima* sinfonia sin dal primo suono promette qualcosa di diverso "di fendere un velo". È inutile ricordare la maestria analitica ed evocativa della pagina che Adorno dedica all'inizio della *Prima* sinfonia aprendo il suo libro su Mahler che insieme a quello su Berg rappresenta uno dei vertici dell'opera adorniana.

Qui non voglio addentrarmi nella peripezia tecnica, qui mi basta indicare l'emergenza nella *Prima* di due elementi strutturali del sinfonismo mahleriano: l'atemporalità e la spazializzazione. Questa presenza dimostra come della *Prima* non si possa parlare di un'opera iniziale del sinfonismo mahleriano ma di un'opera che è prima solo per il numero che porta.

Discorrendo dell'ultimo Mahler, Mario Bortolotto so-

stiene come la tendenza di Mahler consista nello scrivere una musica a-temporale, senza, cioè, una precisa dimensione temporale, formata com'è da vari strati linguistici. In questa ricerca dell'atemporalità consisterebbe per Bortolotto l'utopia mahleriana. È l'atemporalità a creare un ponte non solo verso il moderno, ma verso la nuova musica del secondo dopoguerra, perché certifica la rottura dell'unidirezionalità del linguaggio, ne cancella ogni gerarchia al suo interno, ogni differenza tra Trivialmusik e musica colta. E si sa come questo mix facesse storcere il muso e all'accademia e agli ascoltatori "risentiti", altri spietati guardiani dell'ortodossia. Basti pensare allo sgomento dinanzi al terzo tempo della *Prima* e al Fra Martino intonato al contrabbasso o alle fanfare e bande e citazioni popolari.

In un saggio della metà degli anni Sessanta Dieter Schnebel, ci ha segnalato come la rottura della unidirezionalità del linguaggio si depositasse nel gesto di Schoenberg di recuperare, dopo la dodecaфония, la tonalità. Schoenberg indicava la via, dentro il canone, della compresenza, come direbbe Paolo Emilio Carapezza, di diverse e contemporanee costituzioni musicali, relativizzando lo stesso metodo dodecafonico. Il gesto di Schoenberg fa della dodecaфония un metodo di composizione e non il Metodo sul quale Adorno contro lo stesso maestro viennese volle insistere.

La pluralità linguistica di Mahler anticipa ciò che Boulez chiamerà la relativizzazione del vocabolario: compito questo che Boulez assegna alla neo-avanguardia.

“V'è ancora una specie di gerarchia - scrive Boulez - nel vocabolario che è ancora una gerarchia centralizzatrice; e penso che nel vocabolario stesso vi sono forze, attualmente, che sono forze dell'epoca, che sono forze

centrifughe, e dove il vocabolario non sarà disposto gerarchicamente su un punto centrale, ma vi sarà anche una relatività della gerarchia del vocabolario”

La lettura di Bortolotto-Schnebel sposta Mahler oltre l'espressionismo senza negarlo. Forse per questo Boulez e Abbado sono oggi fra gli interpreti più “autentici” di Mahler, recuperando i due grandi direttori una tradizione “oggettiva” che era caratteristica dei primi interpreti di Mahler come Willem Mengelberg, Otto Klemperer, Hermann Scherchen e soprattutto Anton Webern. La relativizzazione del vocabolario ha come corollario anche la decentralizzazione dello spazio sonoro.

L'atemporalità si accompagna alla teatralizzazione della musica. Mahler si inventa uno spazio sonoro dalla profondità inedita e dalle diverse fonti d'ascolto. Basti pensare al misterioso e lancinante inizio della *Prima* a questo sibilo di vecchia locomotiva sul quale si posa un cucù alterato scritto da Mahler, a differenza di Beethoven, con un intervallo di quarta discendente e non di terza. Il suono della natura è nell'epoca della locomotiva, un artificio, una memoria. È sufficiente questa minima alterazione intervallare, la quarta discendente che governa tutta la scrittura della sinfonia, per porre al riparo Mahler dal kitsch post romantico dove per anni è stato relegato. Non solo ma come Abbado, Boulez, e di recente Maazel a Palermo dimostrano, lo straniamento intervallare raffredda la rappresentazione e la natura ci viene restituita come un collage timbrico incollato sulle pause.

Agisce in Mahler un'idea della spazializzazione che nella *Prima* evoca fanfare cucù e locomotive ma che sarà ben più articolata e complessa nel finale della *Seconda*. È questa un'idea ben cara ancora alla neoavanguardia della seconda metà del Novecento e soprattutto

a Boulez che recentemente ha insistito sulla flessibilità dell'acustica, sulla mobilità dell'ascolto, sulla pluralità della prospettiva sonora. Quello che appunto artigianalmente cercava Mahler con un accumulo di divertenti aneddoti. Atemporalità e spazializzazione quindi come elementi fondanti del sinfonismo di Mahler che s'apre alla modernità.

Ma questa collocazione di Mahler sulla cerniera della modernità non è ancora oggi una scelta né pacifica né condivisa. Anzi oggi è più che mai in pericolo visto il continuo attacco all'avanguardia storica et pour cause a quella darmstadtiana.

C'è il rischio di un nuovo fraintendimento questa volta positivo di Mahler in salsa neoromantica mentre negli anni Sessanta era diffusa la convinzione, più spesso negativa, che Mahler fosse soltanto un "ipertrofico epigono post-wagneriano". Pregiudizio che accompagna tutta la storia della ricezione mahleriana, se ancora, nel corso che tenne sulla sinfonia romantica da Schubert a Mahler a Palermo nell'anno accademico 1961-62, Luigi Rognoni lo ricordava come giudizio prevalente. Per Rognoni invece Mahler porta "l'esperienza romantica ad una carica emotiva tutta interiore forzandone ed esasperandone i mezzi consunti sino a toccare il fondo delle possibilità espressive." Con un fulminante aggancio ad un giudizio di Georg Simmel sull'espressionismo, Rognoni legge in Mahler l'anticipazione dell'espressionismo musicale e in particolare di Schoenberg. Come si sa Mahler era stato un gran sostenitore di Arnold Schoenberg. E il maestro della dodecafonia lo ricambiava con insolita devozione. La percezione tra i contemporanei di un legame speciale viene consacrata nel corso del famoso "Festival Mahler" del 1920 orga-

nizzato da Wilhelm Mengelberg ad Amsterdam. Non solo Schoenberg, ma anche i suoi allievi Alban Berg e Anton Webern erano dei mahleriani ferventi. In particolare Webern che, a Vienna, diresse tra gli anni Venti e i Trenta quasi tutto il corpus sinfonico mahleriano per i concerti dei lavoratori organizzati da David Josef Bach, responsabile culturale della socialdemocrazia austriaca. E fu Webern che Berg acclamò come il più grande direttore mahleriano che conoscesse; e allora i riconosciuti erano Oskar Fried, Bruno Walter, Willem Mengelberg, Hermann Scherchen, Otto Klemperer. È in quelle interpretazioni weberniane delle quali non abbiamo traccia, ad eccezione di qualche testimonianza critica di felici testimoni, che il legame Mahler-Moderneo emerge con tutta la sua carica esplosiva. Altro che epigonismo postwagneriano con la propensione al kitsch. L'avvento del nazismo in Germania e in Austria impose il silenzio a Webern: dopo l'Anschluss non poté più dirigere essendo stati aboliti i concerti dei lavoratori. Determinò la diaspora per motivi razziali di importanti mahleriani come Walter e Klemperer.

Il nazismo così impose una cesura nella ricezione di Mahler che non viene sanata dal ritorno nel dopoguerra degli anziani maestri. Risalgono agli anni Cinquanta le nuove incisioni discografiche di Walter, Scherchen, Horenstein, Klemperer, ed è alla fine di quel decennio che nasce la società Mahler a Vienna. Cresce il fervore negli anni Sessanta, grazie a Barbirolli, Haitink, Kubelik, Leinsdorf, Mitropulos e soprattutto al giovane Bernstein che nel 1967 incide la prima integrale delle sinfonie. L'edizione di Bernstein rappresenta un punto di non ritorno, mentre il revival negli anni Settanta dello Jugendstil viennese, e soprattutto di Klimt, contribu-

isce a rilanciare stabilmente Mahler. Da allora Mahler è divenuto, con molti fraintendimenti, insieme a Beethoven, tra i musicisti più eseguiti. Negli anni Settanta si accostano a Mahler sia Abbado che Boulez, ed è a questi due direttori che dobbiamo le interpretazioni che più sottilmente, strutturalmente - ma non per questo dis-sugandone l'emoività (è soprattutto il caso di Abbado e dell'Abbado più recente) - indagano sul rapporto tra Mahler e il moderno.

La Quinta Sinfonia fu composta da Mahler nel periodo tra il 1901-1903 e fu eseguita per la prima volta nel 1904. Mahler aveva scritto sulla sua partitura moltissime annotazioni e varianti almeno sino al 1907, se non al 1911. Annotazioni che Egon Wellesz ha copiato puntualmente tramandandocene. Pare che la partitura sia finita, dopo la seconda guerra mondiale, nelle mani di un privato. A conclusione di un'analisi molto affascinante, Donald Mitchell scrive: "La Quinta si presenta sotto forme sinfoniche veramente nuove, in cui ognuna delle parti principali rivela un approccio innovativo e sperimentale della forma. La Prima Parte divide "l'esposizione" e lo "sviluppo" e le tratta come due grandi sezioni autonome; La Seconda Parte, lo Scherzo, svolge la funzione di perno centrale di vaste dimensioni sui cui ruota il dramma interno dell'opera; la Terza Parte infine rinverdisce e rinnova il concetto classico dell'introduzione lenta seguita da un Allegro. La struttura complessiva, tripartita in cinque movimenti, si svolge entro la cornice di uno schema tonale Do Diesis minore → Re che racchiude il soggetto drammatico della sinfonia ". Ma è interessante un'altra osservazione sul famoso Adagetto, scelto da Visconti come colonna so-

nora - complice Franco Mannino - per il suo film *Morte a Venezia*. Scrive Mitchell che l'Adagetto va considerato "non tanto come un momento isolato di musica lenta, quanto piuttosto - con poche ambiguità - come un'introduzione lenta al finale (un rondò), al quale si lega e si fonde senza soluzione di continuità." Pertanto estrapolare l'Adagetto come spesso accade nei concerti o alla radio, è sbagliato e lo espone al kitsch.

Scritta tra il 1904-1905, la Settima Sinfonia di Mahler ebbe la sua prima esecuzione, a Praga, il 19 settembre 1908. Per l'occasione il programma di sala era scritto in tedesco e in ceco per rispecchiare in par condicio la situazione politica e sociale della Praga dell'epoca. Arnold Schönberg, che abbiamo visto era un entusiasta della Terza, dopo un'esecuzione della Settima, a Vienna nel 1909, scrive un'altra lettera a Mahler. "Ora sono Suo senza riserve. Ne sono sicuro." E più avanti: "Sono stato a sentire la Sua musica, come se fosse stata la musica di un classico, ma di un classico che per me ha ancora valore di modello". È un'asserzione che, se conosciuta, avrebbe potuto avere non poca influenza sulla ricezione futura di Mahler, per anni indicato solo come un tardo wagneriano. Schönberg, il fondatore della nuova "Wiener Schule", assume come modello ciò che gli appare un classico, la Settima, che, per un paradosso che ha della verità, negli anni, è stata percepita come la più "modernista" delle sinfonie di Mahler.

Cupo, sfrangiato, rimemorato. Infragilito, trattenuto, scoppiato. Accarezzevole, frammentato, sfiatato. Come da lontano. Come da una scena di battaglia perduta. Come una risata dell'infanzia. Doloroso, dissonante,

ansiosopaco, soffocato, rimosso, spento. È il suono della Nona. La grande opera tarda di Mahler. Sull'orlo della morte Mahler contempla il moderno. Il suo angelo sterminatore.

La prima sequenza mahleriana programmata dall'Orchestra Sinfonica Siciliana risale alla stagione 1971-72. Una delle stagioni più felici dell'allora direttore artistico Roberto Pagano che operava al Politeama conquistato a fatica, perso poi con facilità, quando la corazzata del Massimo nel '74 chiuse i battenti e sfollò l'orchestra al Don Orione. Stagioni felici al Politeama, il cui turno pomeridiano, il sabato, era affollato soprattutto di giovani. Per questo pubblico nuovo e volenteroso, Pagano pensò di costruire un canone dell'orchestra in cui Mahler rappresentasse il classico della modernità attorno al quale tessere una "tradizione del moderno". A partire da quegli anni sino alla metà degli anni Novanta, Pagano ritagliò il profilo dell'Orchestra sul fronte della modernità in musica: Zemlinsky, Schoenberg, Berg, Webern, Debussy, Ravel, il gruppo dei Sei, Messiaen, Bartok, Janacek; con l'orecchio attento a Petracchi e Casella, ma soprattutto ai musicisti più rappresentativi della fase seconda: Maderna, Nono, Stockhausen, Clementi, Pennisi, Sciarrino, che avevano frequentato Palermo negli anni ruggenti delle Settimane e sulle cui musiche l'Orchestra, appena formata con giovanissimi e straordinari primi strumenti, aveva condotto il suo apprendistato. Quel canone costruiva, come sottolineavo nelle cronache per "L'Ora", una tradizione del moderno che aveva appunto Mahler come perno. Ma questa collocazione di Mahler sulla cerniera della modernità non era una scelta né pacifica né condivisa. Ancora nei primi anni Settanta era diffusa la convinzione che Mahler

fosse soltanto un “ipertrofico epigono post-wagneriano”. La prima sequenza Mahleriana dell’EAOSS risale al ’72 (febraio-marzo). Allora ascoltammo la “Quarta” diretta da Pier Luigi Urbini; la “Quinta” con David Machado; e il “Lied von der Erde”, affidato invece ad un maestro di altra generazione, come Alberto Erede che aveva studiato con Weingartner e Busch. Ricordo l’entusiasmo di Erede per il nostro primo flauto Angelo Faja e il plauso per tutta l’orchestra! A conclusione della sequenza Mario Bortolotto tenne una memorabile conferenza su “Mahler e il Lied”, che ci aggiornava sulla radicalizzazione della lettura dei nuovi mandarini, e che poneva Mahler in rapporto con la neo-avanguardia. Discorrendo difatti dell’ultimo Mahler, Bortolotto sostenne come la sua tendenza fosse quella di scrivere una musica a-temporale, senza, cioè, una precisa dimensione temporale, formata com’era da vari strati linguistici. In questa ricerca dell’atemporalità sarebbe consistita per Bortolotto l’utopia mahleriana. È l’atemporalità a creare un ponte non solo verso il moderno, ma verso la nuova musica del secondo dopoguerra, perché certifica la rottura dell’unidirezionalità del linguaggio, ne cancella ogni gerarchia al suo interno, ogni differenza tra Trivialmusik e musica colta.

A partire da quella sequenza del ’72, Mahler è stato sempre più presente nella programmazione dell’orchestra sinfonica siciliana. Non che prima fosse assente. Sul filo della memoria ricordo nella stagione 1965-66 i “Lieder eines fahrenden Gesellen” diretti da Fritz Mahler, e la “Nona” diretta da Hermann Scherchen. Nella stagione 1967-68, Pierre Colombo di nuovo con i “Lieder eines fahrenden Gesellen”, mentre Ottavio Ziino si riserva la “Prima”. Ma ricordo una “Prima” diretta al

Massimo nel '65 da Piero Bellugi, e, ancora al Massimo, nel '66, Paul Strauss che dirige "Das Lied von der Erde" con la Forrester; mentre David Machado nel '69 affronta i "Kindertotenlieder".

L'intensificazione di Mahler dopo la sequenza del '72 si deve alla presenza di Gabriele Ferro, direttore stabile dell'Orchestra, che si diede il compito negli anni di condurci nei meandri del sinfonismo mahleriano con risultati davvero straordinari. In particolare ricordo le interpretazioni della "Terza", della "Sesta", e della "Settima" sinfonie che prediligo. Ferro per la sua consuetudine con le avanguardie legge naturalmente Mahler, ma accendendolo di una visionarietà nervosa struggente, come l'inizio del moderno.

Era questa d'altronde la linea interpretativa che ricavai dall'ascolto della "Nona" diretta da Hermann Scherchen al teatro Biondo alla guida dell'orchestra sinfonica siciliana nella primavera del '66. Salvatore Sciarino ed io, partitura alla mano, alla fine del concerto ci recammo nel camerino per chiedere al Maestro di firmarla. Nel camerino, Scherchen, che in quegli anni veniva spesso a Palermo, era assistito da un nipote che guardava con apprensione le piaghe che il maestro aveva alle mani ricoperte da lunghe garze. Così sfiorammo un monumento della storia della prassi musicale europea. Scherchen morirà a Firenze in giugno. Doveva compiere 75 anni. La partitura firmata si conserva nella biblioteca dell'Istituto di storia della musica.

All'indomani della prima esecuzione a Vienna della Terza sinfonia di Mahler, diretta dall'autore il 14 dicembre 1904, Arnold Schoenberg scrive al musicista una lettera entusiasta. Gli dice che nella Terza ha visto

apparirgli l'anima di Mahler come un paesaggio misterioso e selvaggio, pieno di gole e abissi vertiginosi, di praterie gaie e assolate, di luoghi idilliaci. E così prosegue: " Ho sentito la lotta per le grandi illusioni; ho provato il dolore di chi le perde, ho visto affrontarsi senza scampo la forza del bene e del male, ho visto lottare un uomo, al culmine di una tensione che lo tortura, per la sua armonia interiore, ho intravisto un essere umano, un dramma, la verità, la più brutale delle verità". È una lettura sorprendente perché centra l'idea che la musica di Mahler sia la mise en scene di una soggettività lacerata, sconfitta, in disarmonia con il mondo. Per Schoenberg Mahler è un espressionista, un suo coetaneo. L'idea che la Terza sia una elaborazione discontinua, di un motivo psicologico e di una sua trasformazione è un'idea diffusa nella Vienna di Freud.

Vienna sa che questa sinfonia è un punto di svolta nella storia del linguaggio sinfonico e che chiude un'epoca anticipando il moderno. Già nel 1904 si sapeva che la Terza era una sorta di analogo della Nona di Beethoven, perché della Nona coglieva il raggiunto equilibrio individuo-comunità, ma per comunicare al mondo che quell'equilibrio, quell'armonia era stata infranta, era scomparsa, era un feticcio. In questo senso Mahler è il primo musicista che sa quanto la musica sia divenuta un elemento della crisi e non di pacificazione. Tutto questo si sapeva allora e fu dimenticato. A volte i contemporanei, certo non tutti, sono molto più lungimiranti dei posterori indignati per il kitsch derivante dalla relativizzazione di un vocabolario che Mahler opera immettendo marcette militari nel corpo della Grande Musica. Dal kitsch prodotto da questo spudorato mettersi a nudo, incollando in un flusso coscienziale, che la

letteratura conoscerà di lì a poco, esperienze, cartoline di sé diverse. La musica di Mahler procede come nei sogni per condensazione. Allucinazioni ed estasi, ironie e parodie. La natura non è rappresentata dal vivo ma è una cartolina postale e gli angioletti che cantano alla fine della Terza hanno un forte legame con gli angeli dell'Oklahoma di Kafka. La scrittura procede per addizioni, una sorta di collage sospeso tra pause drammatiche spesso ignorate dai direttori che puntano a un continuismo emozionale che fa tanto tardo romantico. Inoltre Mahler sa che il decibel della musica si troverà presto in concorrenza con il decibel dei cannoni. La Terza, e a maggiore ragione la Sesta, nel rappresentare la crisi di sé, come afferma Schoenberg, allude a un dissesto generale che la Grande Guerra metterà in atto. E la musica, pensa Mahler, cercando di scioccare i suoi ascoltatori con inedite pressioni foniche, come voleva Beethoven, va teatralizzata. Ma questo teatro non è più abitato dalle belle e universali intenzioni illuministiche, è un teatro della desolazione che semmai anticipa Wozzeck. La seconda grande invenzione mahleriana oltre alla relativizzazione del vocabolario è la ricerca di uno spazio pluridirezionale.

E per ottenere questo costretti alla prospettiva centrata bisogna sapere scrivere dinamiche sottili e apparentemente impercettibili che da un lontano arcaico pianissimo sfociano in fortissimi che tanto richiamano le bande, e i cortei o i dies irae. L'individuo lacerato si rappresenta nella tremenda impresa di ritrovare un'unità, cerca di raggiungerla con effetti di regia, come suggerisce Adorno, ma poi è sopraffatto. Per poi ricominciare nella successiva sinfonia.

Di tutto questo è ben consapevole Gabriele Ferro che ha

sfidato se stesso dirigendo al Massimo giovedì sera (19 marzo 2015) la Terza con l'orchestra del teatro Massimo. Un'ora e quaranta che non dà scampo all'orchestra sempre in pressione singolarmente e a gruppi, e al direttore continuamente chiamato a costruire dinamiche, a isolare slarghi, a cedere all'irruenza, a creare continuità con tempi complicatissimi per far girare un macchinario quella del Massimo dapprima pesante, imprecisa e poi miracolosamente sempre più coesa sino allo strepitoso finale. Ho molte altre volte sentito Ferro dirigere Mahler ma la direzione di giovedì mi ha confermato come abbia perfezionato in una fluidità assoluta la sua tecnica e il controllo dell'orchestra. Ma non è solo questo. È che Ferro ha idee ben precise sul novecentismo di Mahler. A partire da questa costruzione a collage e alla distanziamento della rappresentazione della natura come un soggetto memoriale.

Una direzione fortemente analitica ma molto espressiva (da pelle d'oca il finale del primo tempo) che risplendeva in zone trasparenti e cameristiche dove la chiarezza del fraseggio anche se sporcato dalle imprecisioni strumentali suggeriva l'idea del riparo prima della sventura. Sono rimasto colpito ad esempio nonostante la debolezza degli archi dalla trasparenza quasi raveliana del terzo tempo. Ottima la prova di Marianna Pizzolato alla quale nell'*Orfeo* avevo accreditato soltanto un buon timbro. Se ben diretta sa fare altro e bene. E bene va ancora detto del coro e del coro delle voci bianche. L'Orchestra del Massimo che ha manchevolezze individuali, che soffre di una generale mancanza di corpo sonoro che vogliamo addebitare alla mancanza decennale di una direzione musicale, ha fatto con coscienza il meglio che poteva sciogliendosi nell'adagio dell'ultimo tempo. Un

vero miracolo con un Ferro appassionato trascinate verso i timpani del Parsifal che ci annunciano la Pasqua imminente. Teatro pienissimo e successo davvero partecipato.

Blumine, l'andante, che Mahler rimosse dalla Sinfonia n.1 in Re maggiore "Il Titano", inizia e finisce con una lirica cantilena alla tromba. Una rapinosa melodia che si alterna con il suono dell'oboe. Un dialogo d'innamorati. È la prova di un'infatuazione dell'autore per una Blondine: una cantante; la traccia - confessa Mahler - di un appassionato innamoramento. Poi cambierà idea, troverà *Blumine* troppo sentimentale. L'innamoramento era svanito. La sinfonia completata nell'88; fu presentata con clamoroso insuccesso a Budapest nel 1889 come "Poema sinfonico in due parti e cinque movimenti" e includeva difatti *Blumine*. Rivista nel 1893, Mahler ne cambiò il titolo in "Titano. Un poema sinfonico in forma di sinfonia". Nel '96 ne abolì l'Andante. La nuova versione in quattro tempi sarà pubblicata nel '98, mentre la sua edizione definitiva è soltanto del 1906: diciassette anni di ripensamenti mentre si scriveva altro. Il programma del 1888 era dettagliatamente suddiviso in due parti. Nell'esecuzione berlinese del 1896 non rimase nulla. Mahler aggiunse il titolo "Titano". Riferimento a una novella di Jean Paul, ma più che al suo contenuto Mahler sembra riferirsi allo stile di Jean Paul, alla sua mescolanza linguistica e soprattutto all'umorismo grottesco che lo contraddistingue. *Blumine* scomparve. La riscopre Daniel Mitchell nel 1966 e nel 1968 appare in stampa come pezzo singolo. Mahler ha avuto ragione nel togliere *Blumine*: il suo ingenuo sentimentalismo non era all'altezza umorale della

Prima. Tuttavia è interessante ascoltare Blumine a sé, com'è prassi - dal 1967 - di molti direttori mahleriani. Così Gabriele Ferro che giovedì sera (6 ottobre 2016) in un Teatro Massimo sold out ha voluto impaginare il suo concerto facendo precedere la Sinfonia n.1 sia da Blumine che dai *Lieder eines fahrenden Gesellen*, per rendere anche ragione del laboratorio mahleriano e soprattutto dell'interscambio tra la sinfonia e i Lieder. Purtroppo infelice si è rilevata la scelta di David Stout la cui performance è solo da dimenticare. Unico neo di una serata trionfale. La Prima con il suo sibilo iniziale inventa uno spazio sonoro dalla profondità inedita ponendo Mahler a cerniera del moderno. L'ho imparato da Gabriele Ferro in tanti anni. E ancora giovedì sera. Il segreto è la spazializzazione del suono che si ottiene soltanto con un controllo raffinato e sensibile delle dinamiche. È stata un'esemplare esperienza sentire suonare pianissimo l'orchestra del Massimo e poi sentirla deflagrare in terribili angosciosi ma ben controllati scoppi sonori sotto la guida analitica e appassionata di Ferro. Quegli scoppi hanno mutato il soundscape della musica. E Ferro ci ha trascinato dalla sapiente costruzione del primo tempo dal tempo leggermente allentato, al tuffo al cuore del tempo rubato del valzer, al grottesco e umorismo delle marce, per consegnarci, nell'implacabile scontro tra quiete e inferno, a quelli che Adorno chiama gli effetti di regia del Finale. Un modo estemporaneo per Mahler di chiudere una partita sulla vita danneggiata. Pubblico attentissimo ammaliato e infine un uragano di applausi.

Al fischio della locomotiva della *Prima*, nella *Quarta* corrisponde un ribattere di sonagli. Karajan, alla testa

dei Berliner in una delle sue ultime apparizioni viennesi, sapeva sprofondare quel ribattere di sonagli per trasformare la sinfonia nel racconto di un sogno che narra la felicità perduta dell'infanzia.

La drammaturgia dell'intera sinfonia deriva da questa profondità dello spazio.

Manon Lescaut

Così la guerra del termometro si appresta a fare un'altra vittima la *Manon Lescaut*. Se *Wozzeck* era riuscito ad andare in scena per annegarsi nello stagno, il destino di *Manon* è sospeso ancora al filo della speranza che mettano dei caloriferi in palcoscenico.

Quando nel maggio scorso la nomenclatura era impegnata a celebrare l'eventone, sottolineammo i problemi strutturali che la inaugurazione a rate lasciava insoluti e primo fra questi il riscaldamento. Fummo naturalmente riconfermati nella lista dei nemici della contentezza e poi insultati come culturame dal zelante curatore dell'immagine del comune. Ma quando saltò la prima del *Wozzeck*, e quando le sue recite furono seguite da un pubblico in paltò, fu ben chiaro che forse qualche ragione, una ragione dettata solo dal buonsenso l'avevamo. Allora fu il Capo in persona a scendere in campo per dirci che eravamo intellettuali da strapazzo per giunta "ciancimini". E si perché - argomentava il Sindaco certamente più competente in materia di chi scrive - nell'era di Ciancimino gli intellettuali potevano attaccare pubblicamente ma chiedere prebende di nascosto. Non avevamo capito - ci redarguì l'accigliato Capo - che quel tempo era finito e che col sindaco del Rinascimento questo metodo era sbagliato. Siamo d'ac-

cordo. È vero. Per ottenere oggi non si deve attaccare basta applaudire. Nel frattempo però e sull'onda di un articolato conflitto sindacale sostenuto principalmente dalla Cgil, si è dimesso il sovrintendente del Massimo. Il suo mandato sarebbe scaduto a luglio, ma il decisonista Ingegnere si è voluto chiamar fuori. Pare che il sindaco da New York le abbia accettato e fissato per il 9 marzo una seduta del Consiglio della Fondazione per discuterne. Ebbene quel che oggi ci interessa è chiarire che il 9 marzo non dovrebbe essere solo il sindaco di Palermo a decidere. Nel Consiglio della Fondazione siedono difatti un rappresentante della Regione e uno del Ministero. La domanda che ci facciamo è se il Presidente della Regione soprattutto e il Ministro Melandri intendano delegare al Sindaco di Palermo una decisione così cruciale per il futuro del teatro, riconfermando nell'idea che il Massimo è una municipalizzata.

Vorremmo anche ricordare che la legge istitutiva delle Fondazioni precisa un profilo tecnico del Sovrintendente abbastanza preciso. Chi aspira alla carica o ha nomi da proporre dovrebbe ricordarsi di queste competenze. Recentemente lo scrittore Baricco ha proposto al sindaco di Torino di presentare pubblicamente i candidati alla sovrintendenza del teatro.

In modo che ognuno possa dire chi è, cosa fa, e quale progetto ha per il teatro. Lo si potrebbe tentare a Palermo città modello della legalità? O no?

Anno 1893, 1° febbraio: Torino, Teatro Regio. Va in scena la prima di "Manon Lescaut" ed ha un successo travolgente. Puccini ha solo 35 anni. La giovane stella del panorama italiano, mentre tramonta lentamente l'eroica epica verdiana, sfida incurante il glorioso Masse-

net sullo stesso soggetto. Assicura Ricordi: da Manon non trarrà cipria e minuetti ma la “passione disperata”. Per capire questo scampolo dichiarato di poetica, l’ascoltatore tenga in mente un’osservazione di Fedele d’Amico secondo cui l’oggetto dell’opera “è il tema dell’amore inteso come maledizione in sè e per sè”. Una maledizione che costringe i due personaggi folgorati, in una continua fuga: da Amiens, da Parigi, da New Orleans. La passione disperata è una passione che lo spettatore intuisce nella sua irruzione subitanea, ma della quale Puccini non consegna drammaturgicamente un momento di quieto appagamento. Fuggono, si separano, fuggono insieme Manon e Des Grieux, e alla fine insieme muoiono.

La pressione della maledizione piega le forme e alle volte Puccini, per l’asprezza giovanile che urge, non le risolve ma soltanto le giustappone. Ma ciò che in passato ha lasciato perplessi, ha preso sempre più valore, in un’epoca in cui piace pensare che le forme anziché elidersi mantengano una loro autonomia, dichiarandone il carattere di testimonianza di un’epoca al tramonto. Quella appunto che segna la fine dell’epica verdiana, ma non ancora il trionfo dell’ideologia piccolo borghese. La permanenza di elementi vecchi e la perspicua presenza di nuovi influssi, se rendono spesso “Manon Lescaut” sghemba ne precisano il fascino.

È bene che l’ascoltatore abbia presente questa collocazione di “Manon” all’interno dell’arco dell’opera italiana; che si vieti qualunque raccordo con la “Manon” di Massenet, e, soprattutto, che non ascolti l’opera pensando sempre a quello che poi Puccini scriverà. Perderebbe il senso della turbolenza di questa scrittura per confortarla con il dopo, quando Puccini, si sa, seppe essere maestro nei dosaggi e negli equilibri formali.

La critica si è da sempre divisa nel decidere chi fosse il vero protagonista dell'opera, se Manon o Des Grieux. Pur concedendo la centralità drammaturgica di Des Grieux è tuttavia scontato che il tono disperato cupo di tutta l'opera deriva dalla congiunzione della malinconia scapigliata di Des Grieux come dalla sensualità irrefrenabile di Manon. Attenti allora a tutto il primo atto che considero il migliore e soprattutto, al secondo duetto, dal grido di Des Grieux: "Ah Manon, Manon vi imploro". Dobbiamo attendere la metà del secondo atto, arrivare al ricongiungimento degli amanti, per sentire la tensione crescere sino a scoppiare. Nel terzo atto, dopo un intermezzo salutato da sempre come gran pezzo strumentale, e il duetto, rimane di notevole impatto la scena d'insieme dell'imbarco delle prostitute e ad anche qui lo scoppio vocale di Des Grieux ("No! Pazzo son") è atteso con trepidazione.

Si è sempre giudicato monotono e lungo l'ultimo atto. Ma "Sola...perduta... abbandonata" appartiene all'olimpo dei melomani.

Di tutto l'atto ho sempre apprezzato la sensualità e il rallentamento finale della foga-fuga mortale.

Per ricordare il centenario dell'opera nel 1993, fui invitato ad un pranzo con questo menu che suggerirei per il dopo teatro:

Crêpes aux champignons d'Amiens

Bouillaibaisse Le Havre

Canard à l'orange de Paris

Vitel tonné Des Grieux

Flan Lescaut

Minuet de chou-fleur

Salade Puccini.

Dessert

Crème Prévost

Mousse New Orleans

Pommes de France

Babà Chantilly Manon Lescaut.

Due grandi bruciatori posti sotto il palcoscenico - per un costo di 60 milioni - hanno ristabilito il clima del Massimo. Venerdì sera alla prima tre volte rinviata di *Manon*, in sala si poteva stare senza paltò, e le signore esibivano abiti leggeri e generose scollature.

All'apertura del sipario difatti non si è creato l'effetto siberia. Evviva.

Certo il problema non è risolto: il resto del teatro rimane freddo, nei palchi vicini al palcoscenico l'effetto vela o siberia seppure attutito permane. Andrà avanti il progetto clima?

Dunque *Manon*. Va da sé che è in qualche modo imbarazzante esercitare la critica su uno spettacolo costruito tra mille difficoltà interruzioni contrasti disagi. Ne fanno fede il forfait polemico di Giorgio Merighi che ha ceduto la scena a Dario Volontè; il duro comunicato del direttore John Neschling, che, a quanto pare, intende lasciare Palermo; le perplessità avanzate da Norma Fantini sullo stato della sua preparazione. Così se si scrive che lo spettacolo è apparso rabberciato si sfonda, come dire, una porta aperta. E nella *Manon* del Massimo vi sono evidenti limiti di preparazione che si riverberano sul precario equilibrio orchestra-scena, sulla stessa pulizia discorsiva dell'orchestra. Eppure un disegno musicale-drammaturgico John Neschling lo ha fatto ben intravedere. Sposta sì il direttore il senso della partitura sui forti elementi innovativi e con dinamiche drama-

ticamente forzate, ma dà una sorta di nitore neo-classico alle forme storiche che Puccini cita (minuetto, madrigale). In questo senso il II atto ci è sembrato dal punto interpretativo centrale, sottolineando Neschling insieme l'urgenza espressiva e il *divertissement* antiquario come modalità della frattura generazionale tra il vecchio Geronte e i due giovani invasati dalla passione. Come il Rossini del *Barbiere* o il Donizetti di *Don Pasquale*, Puccini sottolinea musicalmente il contrasto delle generazioni ma gli toglie qualunque senso di comicità per meglio far intendere l'irriducibilità di Manon al bon ton tutto cipra e minuetto. Il gioco dell'educazione al ballo diviene metafora dell'educazione sociale: un gioco serio centrale nell'opera di Puccini. Lo ha colto con bella adesione interpretativa Neschling; non lo ha colto la regia di Pierfrancesco Maestrini che ne riprendeva una del padre di trentanni addietro. Così il gusto antiquario della dirigenza del Massimo ha fatto perdere l'occasione di rileggere *Manon* in una chiave ben più problematica, moderna di quanto il buon Maestrini padre non facesse. Qui il limite è a monte e non nella valle dell'emergenza. Il fragile disegno della regia così non consente alle possibilità drammatiche della Fantini di approfondire il personaggio evitando per esempio di scambiare per vuota frivolezza ciò che è ansia, noia, desiderio di novità, e soprattutto sensualità. La Fantini deve meglio maturare il II atto: lì si gioca con serietà l'ambivalenza di Manon che certo è più di una cocotte ma meno di isotta. Ma vocalmente la Fantini è straordinaria. Il punto fermo della serata.

Ancora molto da lavorare come cantante e attore ha Dario Volontè tenore con un bel timbro ma di voce piccola, fragile, e senza quello smalto luccicante e isterico

dei tenori puccininiani. Molta routine e poco convincente il Geronte di Angelo Romero che pensa troppo a Scarpia. Pubblico plaudente ma con moderazione.

(5 febbraio 1999)

Gino Marinuzzi

Gino Marinuzzi, uno dei più geniali e acclamati direttori d'orchestra della prima metà del Novecento, nacque a Palermo il 24 marzo 1882, quattro giorni dopo che la famiglia Wagner aveva lasciato la città. Il padre di Gino, Antonio, grande avvocato, deputato e poi senatore del Regno aveva frequentato i Wagner nelle ripetute kermesse mondane. Sicché all'ultimo ricevimento dei Tasca in onore del Maestro della Musica dell'Avvenire, Antonio si era rammaricato con Cosima Wagner dell'assenza della moglie perché costretta a letto in attesa, da un giorno all'altro, del quarto figlio.

La notizia della nascita di Gino, pochi giorni dopo, sarà così letta dalla society palermitana come un segno premonitore per il neonato. Gino come predestinato wagneriano? La profezia contrariamente al solito si realizzò il 9 aprile 1908. Quel giorno Gino Marinuzzi, giovane ma già affermato direttore, diresse Lohengrin al Massimo. E la critica - nonostante avesse solo ventisei anni - lo accreditò come «profondo conoscitore del repertorio wagneriano e contribuisce a farlo conoscere. In Lohengrin può vantarsi di essere in prima linea». Nel 1908 era già quasi un veterano del Massimo. Vi aveva esordito - a diciannove anni - nel 1901 con Rigoletto sostituendo all'ultimo momento un direttore protestato dall'orchestra. Vi ritornerà nel 1903, per la “prima”

della sua opera Barberina molto voluta dal padre. Uno spiccato senso critico però gli suggerisce di associare la scrittura musicale alla direzione in cui andava affermandosi nell'arcipelago dei teatri della provincia italiana. Una nobilissima e importantissima gavetta che affina il suo mestiere di direttore, gli consentiva di consolidare e allargare il suo repertorio e insieme di irrobustire la sua vocazione di musicista. Era quanto aveva fatto e faceva Strauss e quanto faranno altri direttori nei decenni successivi. Marinuzzi scriverà nel corso della sua vita altre due opere *Jacquerie* (1918) e *Palla dé Mozzi* (1932) accolte sempre con molto favore sia in Italia sia all'estero e molte pagine sinfoniche come *Suite siciliana* (1909), *Sicania* (1912) musicalmente tramate dalla memoria popolare e la successiva *Sinfonia in la* (1943). Marinuzzi aveva un profondo interesse per la tradizione popolare intesa come memoria per innovare la musica.

E questa attenzione segna una sotterranea linea di continuità tra lui e molti giovani musicisti siciliani contemporanei di diverso orientamento come Marco Betta, Giovanni Sollima, Federico Incardona, Lelio Giannetto che tematizzano il riferimento al serbatoio popolare come innovazione, come tradizione attiva. Nel 1908 Ignazio Florio, impresario del Massimo, lo volle come direttore nella decima stagione di Primavera (19 marzo-24 maggio) affidandogli oltre a *Lohengrin* altre sei opere (*Carmen*, *Hänsel e Gretel*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, *Thais*, *La Gioconda*) per cinquantadue rappresentazioni. Delle sette opere ben due sono in prima esecuzione a Palermo e cioè *Hänsel e Gretel* e *Thais*, mentre *Un ballo* è in prima al Massimo. Marinuzzi bisserà il successo di *Lohengrin* l'anno

successivo con *Tristano* (2 febbraio 1909) in prima a Palermo. Sei repliche. A leggere le cronache dell'epoca, fu un'interpretazione rapinosa e così sarà ogni volta che il Maestro la concerterà. Per l'undicesima stagione di Carnevale-Quaresima (20 dicembre 1908- 2 marzo 1909), gestita da Florio, Marinuzzi dirigerà *L'africana*, *La Bohème*, *Simon Boccanegra* (da lui rilanciata nel repertorio), *L'amico Fritz* e in prima assoluta *Venezia* di Riccardo Storti. In tutto sei opere per quarantasette rappresentazioni. Dopo il 1908 Marinuzzi tornerà a Palermo nel 1914 per la sedicesima stagione di Primavera (14 marzo-10 maggio) - ancora gestione Florio - e dirigerà sei opere per quarantatré rappresentazioni: *Parsifal*, *Lohengrin*, *Aida*, *Salome*, *Radda* di Alfredo Cuscina e *Conchita* di Riccardo Zandonai.

A proposito di *Parsifal* Francesco Paolo Mulé scrive di un'ovazione, alla fine, per Marinuzzi, "procellosa". Tranne *Aida* tutte le opere in cartellone erano nuove per Palermo. Il '14 è un anno cruciale nella carriera di Marinuzzi perché debutta alla Scala con *L'Oro del Reno*. Ancora un cartellone fitto ed esteso in cui spiccano la prima di *Notte di leggenda* di Franchetti, la prima di *Fedra* di Ildebrando Pizzetti. Marinuzzi è molto generoso e attento ai suoi contemporanei. Il debutto alla Scala è il fermaglio nazionale per un direttore già affermato in campo internazionale: a Parigi, a Madrid e soprattutto nel Sud America dove si recherà quasi ogni anno sino agli anni Trenta su invito dell'"impresario dei due mondi" Walter Mucchi, una delle figure chiave della produzione operistica italiana.

Leggendo il bel libro della figlia di Marinuzzi Lia Perrotti Cei, *Il signore del Golfo Mistico* (Lombardi editori, 2005) così denso di fatti, notizie, riflessioni, squarci

mondano-sociali si rimane catturati da una vita vissuta in crescendo senza mai risparmiarsi. Marinuzzi sarà direttore dell'Opera di Roma dal '28 al '34 e poi dal '34 al '45 sarà costantemente presente alla Scala plasmando il repertorio con dei recuperi: Donizetti, Bellini, improntati ad una accurata filologia non molto frequentata nei teatri italiani; con lo sguardo al contemporaneo (Respighi, Pizzetti, Malipiero) e una predilezione per Puccini (esegui in prima *La Rondine*). Molto teatro francese e soprattutto quello tedesco: Wagner - *Tristano e Parsifal* - e Strauss di cui diresse in prima italiana *La donna senz'ombra* e *La Donna silenziosa*. A Buenos Aires, dove la sua stagione era in concorrenza con quella di Toscanini, diresse i Wiener Philharmoniker in alternanza con Strauss.

Aveva un vasto repertorio sinfonico e in una tournée della Scala in Germania nel '41 conquistò la critica tedesca per la sua interpretazione insieme rigorosa e fortemente espressiva della Romantik, in particolare di Schumann e Brahms. Se le matrici delle sue più interessanti interpretazioni, che aveva inciso per la Telefunken a Milano con l'orchestra della Scala, caricate su un treno per la Germania non fossero state distrutte da una bomba; se avesse accettato di andare al Metropolitan di New York, anziché scegliere, su pressione di Mussolini, l'Opera di Roma che, nonostante la volontà del Duce, gli fu soffiata da Tullio Serafin - scacco al quale rimedierà andando alla Scala -; e soprattutto se non fosse morto nel '45... Troppi se che ci impediscono di disporre di una documentazione più adeguata della sua attività direttoriale. L'unico documento integrale che ci è rimasto è l'incisione de *La forza del destino* (risale al 1940) recuperata negli archivi della Cetra. Ad esso si aggiungono, l'ou-

verture del *Manfred*, una scena della *Donna senz'ombra* e tre sue composizioni. Su You tube il lettore troverà parte di questi documenti e rimarrà stupefatto. Certo, è davvero poca cosa rispetto alla mole del suo lavoro, ma è in qualche modo sufficiente per comprendere la sua genialità e modernità di direttore e l'entusiasmo di ascoltatori professionali come Gui, Gavazzeni, Strauss, Barilli che così scriveva in una recensione del 1938: "Come interprete, si può dire che Marinuzzi strappa le anime ai mausolei sepolcrali, e le rapisce in volo sul tappeto magico: come virtuoso della tecnica direttoriale, addirittura insuperabile... Un gesto, una capacità trasmittente, corta, rapida, senza dispersione. Tocca sempre di punta senza fallire mai. Battuta su battuta, tiene testa all'orchestra e al coro, come uno schermidore solo contro cento avversari. L'occhio secco, corroso, l'eleganza macabra e la fulmineità micidiale che hanno gli schermidori siciliani". Magrissimo, il volto prosciugato e per capelli una nuvola elettrica bianca.

Mediterraneo: koiné o trincea

Nuova Opera, titolo provvisorio, di Federico Incardona per flauto, clarinetto, sax, corno, due violini, viola, violoncello pianoforte e percussione eseguita a Gibellina nel settembre del 2002, esemplifica come sottolineato Incardona, la possibilità di un "linguaggio nuovissimo che procedendo da Mahler e Webern affondi la sua radice nella profondità dell'Etnia". La possibilità "di un procedere compositivo e umano che sia realmente, secondo Kolisch, decifrato da Metzger, rivoluzione permanente come in quanto tradizione perpetua". Federico aveva maturato sempre più l'idea che il ricorso alle fon-

ti popolari più che costituire identità forti e locali per esibire un neofolk aggiornato o peggio contaminato, servisse a elaborare il lutto per il danneggiamento della vita con una strategia della memoria-futuro. Quest'attitudine rafforzava il legame con Mahler che nella musica popolare coglieva la traccia del dolore non risarcito. A questa funzione Mahler consapevolmente legava però l'idea che l'uso della musica popolare o in genere della Trivialmusik servisse a relativizzare il linguaggio e ad allargare la cittadinanza dentro il canone.

A quel concerto monografico, ne affiancammo un altro dedicato alle musiche di Marco Betta. Ambedue i concerti esponevano una musica dalle forti epifanie popolari appoggianti sull'idea della "rivoluzione permanente in quanto tradizione perpetua".

Ai due concerti si aggiunse tra un brano e l'altro la lettura di poesie in siciliano come a rafforzare - Federico e Marco ne erano pienamente convinti - il carattere fondante dell'epifania popolare. Va da sé che le dichiarazioni di Incardona e di Betta suonano come una netta definizione di poetica.

Una poetica che rafforza l'idea che in un mondo globalizzato in accelerazione, almeno allora, governato dalla metafora flusso/steccati, gli steccati in quanto memoria locale e non tribale preservino modalità di vita (Lebenswelt), linguaggio, stile che debbono aprirsi al futuro per interagire con il flusso che avanza e che livella. Ancora a Gibellina l'anno successivo - Orestiadi 2003 - continuammo l'esplorazione dei musicisti siciliani che affrontavano il nesso rivoluzione/tradizione, locale/globale ma dalla prospettiva della tecnologie avanzate applicate al suono (elettronica, video, computer) e che collocavano i loro lavori in zone-limite in cui musica,

parola, immagine erano segni di un processo formale che stravolgeva i generi per additarcene uno provvisorio, instabile che li mixava e li elaborava in tempo reale: in presa diretta grazie all'uso dell'improvvisazione, abolendo la schiavitù del tempo per raggiungere un tempo liberato ma precario. Che, come si sa, è esattamente l'utopia di Cage decifrata da Metzger appoggiandosi a un frammento di Adorno.

Indecise tra le forme - concerto/performance/installazione - le opere che si udirono a Gibellina superavano le singole etichette di genere e si presentavano come "altro", nel senso che esse praticavano il superamento confondendo oggettivamente storie e forme di canoni differenti, includendo l'epifania popolare ma non più come elemento fondamentale. Ciò che li accomunava non era soltanto quella confusione di generi ma sostanzialmente una processualità che della confusione è un attributo principale. Domenico Sciajno, l'Offerta musicale Ensemble, Giovanni Damiani insistevano sulla processualità mixata in tempo reale, mentre Giovanni Gebbia rivendicava al trio Schwitters la ricerca di una babele delle lingue musicali caratterizzata da un gusto spiccato per le strutture estemporanee, asimmetriche, appoggiandosi a soggetti politici e letterari che configuravano una teoria della cospirazione.

Tra i lavori che presentammo, circolava un'espressività estetico-politica come l'idea di una mediterranea koinè o trincea (Sciajno/Ferrauto) o dell'alternativa "no global" (Gebbia e i Wu Ming). Le forme in transizione, relativizzando il vocabolario, ci apparivano l'esito di una prassi artistica plurale poggiatesi su strumentazioni sempre più sofisticate e avanzate, e insieme segni evidenti di un'epoca in trasformazione alla ricerca di

una propria forma di autorappresentazione e di comunicazione. Andando così oltre la nozione di contaminazione che caratterizza il post-moderno. Oltre cioè quella contaminazione così stucchevolmente invocata e che richiama un'altra epoca oggi più che mai a noi vicina. Quella dei tardi anni Venti, alla vigilia e oltre il venerdì nero di Wall Street quando cambiò il modo, in tutto l'occidente, di leggersi e rappresentarsi.

Richiamammo allora l'esperienza di Baden-Baden di Paul Hindemith non per fissare una continuità. Piuttosto per tematizzare come il Novecento in un tornante terribile della sua storia abbia problematizzato a un livello diverso di frattura, i suoi generi di autorappresentazione ricercando una nuova flessibilità formale, una nuova espressività che era in primo luogo collettiva e politica. Un modo negli anni Venti del secolo scorso, un altro modo nei primi anni del XXI secolo.

Nel periodo nel frattempo trascorso dai concerti di Gibellina, ai quali mi sono riferito, nel crescente disinteresse delle istituzioni musicali maggiori e della maggioranza del pubblico, a tenere viva l'idea di una ricerca flessibile, sono rimasti "Curva minore" di Lelio Giannetto e alcuni musicisti isolati che continuano a cercare una nuova autorappresentazione.

Mi sembra che il tema del convegno (Sicilia, Europa. Musica, identità e politica della cultura) si riallacci all'esperienza di Gibellina del 2002 e 2003, privilegiando però l'idea della koinè mediterranea e soprattutto l'idea di una fisionomia mediterranea della musica siciliana come contributo all'Europa.

Devo confessare una mia perplessità. La scomparsa prematura di Federico ci impedisce di capire sino a che punto avrebbe portato avanti il suo richiamo for-

te all'Etnia. È l'etnia uno di quei peccati forti opposti al flusso della globalizzazione che se malamente intesa non apre al futuro ma è soltanto regressiva. L'etnia come blocco uniforme è agli antipodi di quell'identità plurale che invece è l'unico modo dialettico per sfuggire al pensiero unico e soprattutto alla violenza dell'egemonia. Ricordo che negli anni Trenta in Francia era la destra a puntare sul popolare; che molti misfatti contro la nuova musica in Urss si perpetrarono in suo nome e che in definitiva il popolare era usato come grimaldello contro il moderno.

Possiamo dimenticare che i regimi totalitari del Novecento si trovarono compatti nel negare la musica moderna con il paradosso che il povero Schönberg era considerato in Occidente un bolscevico e in Urss un piccolo borghese decadente?

Mi chiedo come oggi possa il popolare essere considerato una fonte incorrotta, posto che lo sia mai stato? Crediamo davvero che esista ancora un'autenticità soggiacente alla quale riferirsi in un mondo sempre più complesso e manipolatore?

Forse ancora negli anni Quaranta, Cinquanta e nella Sicilia en retard nei primi anni Sessanta era possibile il recupero come oggetto vivo di comunicazione. Non mi riferisco alle ricerche preziose degli etnografi, mi riferisco a una testimonianza insospettabile nel '61 di John Lewis, al Massimo con il suo Modern Jazz Quartet, che dopo aver ascoltato Claudio Lo Cascio in trio dichiarò che era rimasto "impressionato da un jazz diverso, basato su un'esperienza locale e originale, risuonante delle melodie tradizionali e con caratteri ereditati dal posto." La ricerca di Lo Cascio divenne un disco nel 1975 South-East Pipe-Lines - Renato D'Anna (el-vn),

Claudio Lo Cascio (p & arr.), Rosario Vizzini (el-g), Franco Messina (el-b), Salvatore Cammarata (d) -. accolto molto bene in Francia e boicottato in Italia. Quello di Lo Cascio è il primo esempio naturalmente rimosso di un recupero comunicativo della tradizione musicale popolare siciliana e che innovava il jazz in Italia.

Siamo sicuri che la permanenza della parola mediterraneo - per ripetere il mantra di Koselleck - garantisca l'inalterabilità del suo significato?

Forse non è più corretto parlare della Sicilia nel Mediterraneo oggi: un mare affollato di morti innocenti di un mondo che nega l'inclusione, anziché sprofondare nelle sabbie mobili di una storia immemorabile? È quanto ci suggerisce un breve saggio di Francesco Renda *Sicilia e Mediterraneo*. La nuova geopolitica pubblicato nei primi anni Novanta da Sellerio.

La caduta del muro di Berlino e la nascita dell'Unione Europea, scrive Francesco Renda, "provocano una diversa condizione generale del Mediterraneo e delle nazioni e dei popoli che si affacciano nel Mediterraneo". Ne deriva un mutamento, una sorta di rotazione assiale della prospettiva come delle aspettative siciliane, che impone ai siciliani la necessità di rileggere la propria storia e di rivederne le categorie interpretative, il canone storiografico. Renda ci avverte che il futuro della Sicilia dipenderà dal come si cambierà il modo di pensare e di pensarla.

Renda, si pone in antitesi dialettica col celebre scritto di Giovanni Gentile sul tramonto della cultura siciliana governato dalla metafora della "Sicilia sequestrata"; chiude un discorso che ha attraversato il secolo XX ribaltandolo; ragiona sulle condizioni "virtuali" di un suo dissequestro da una condizione determinata e dall'e-

quilibrio geopolitico ora infranto e dall'auto-rappresentazione vittimistica che a esso seguì. Avverte Renda, soprattutto l'intelligenza e la classe dirigente siciliana, di non ripetere l'errore di affidarsi a un canone interpretativo di una storia immemorabile e dipendente, di una Sicilia metafora, di una Sicilia chiusa in se stessa, nel momento in cui il Mediterraneo da espressione geografica, da non-storia, acquista dopo secoli "la nuova dimensione di area di confine dell'Europa comunitaria con i paesi delle sponde africane, mediorientali e balcaniche" e la Sicilia per conseguenza si trasforma "in regione di frontiera europea".

Con la caduta del muro -di mattoni e ideologia - di Berlino, è crollato uno steccato che consente più agevolmente un flusso che attraversa in tutte le direzioni lo spazio europeo privilegiando per noi il movimento in orizzontale: le fasce orizzontali già prima della caduta del muro era stato teorizzate dal Piano Delors come fasce di sviluppo. Ma la prevalenza di questa orizzontalità impone la necessità di ancorare la Sicilia all'Europa, considerando la Sicilia frontiera europea, riaffermando ancora una volta che non v'è possibilità di una storia separata.

Necessità resa ancora più cogente se solo si riflette sugli effetti devastanti che sull'area ha avuto ha e potrà avere l'11 settembre newyorkese. Il muro virtuale ed estremamente mobile del terrorismo musulmano, la minaccia del nuovo califfato ci rende più stringenti i legami con l'Europa, consapevoli però come siamo, o speriamo di essere, che la risposta formale alla globalizzazione, al post taylorismo, deve essere vincolata nelle istituzioni europee, all'universalismo egualitario poggiante sulla intuizione di una inclusione dell'altro

giuridicamente equiparata. Se la storia che si dispiega è una storia connotata da flussi e steccati, ha ragione Renda quando insiste sulla necessità di evitare l'errore di voler definire come storia separata una storia come quella siciliana che è sempre stata parte della storia mediterranea e della storia europea. "Posta al centro del mediterraneo, scrive Renda, la Sicilia non è solo esposta alle bufere della storia; è anche partecipe passiva e attiva delle grandi civiltà e dei grandi sistemi politici che nel Mediterraneo sovrastano." Le dominazioni prendono sì, ma lasciano qualcosa di sé contribuendo a stratificare ulteriormente un'identità complessa che sempre "ha riflettuto per contrasto i lasciti consolidati delle storie e delle civiltà dominanti pregresse".

E se la chiave dell'identità siciliana è l'accumulo per contrasto, più che di una difficoltà parlerei di una risorsa perché questa identità, evitando consolatorie scorciatoie, è chiamata a interagire come parte di una dimensione che ha sempre oltrepassato l'insularismo e della quale è stata parte non passiva, ma attiva e critica. Ho il timore che ancorarsi all'etnia o a una mediterraneità originaria e non contrattata dalla e nella storia non soltanto ci faccia regredire nella politica ma anche nella musica. Ricordo una fulminante storiella ebraica. Un ebreo inciampa di Sabato in un portafoglio. Sa che non può raccoglierglielo e chiede al suo Dio una possibilità. "All'improvviso - egli dice raccogliendo il portafoglio - tutto intorno fu sabato tranne attorno ai miei piedi."

Zubin Mehta

Era bellissimo Zubin quando a diciotto anni, a metà degli anni Cinquanta, apparve a Vienna per studiare

musica, dopo aver abbandonato la medicina a Bombay dove era nato, figlio del violinista Mehli, fondatore della Bombay Symphony.

Musicalissimo e bellissimo Zubin faceva strage di cuori mentre la sua carriera folgorante inizia con il primo premio al concorso internazionale di Liverpool del 1958, e con essa parallela cresce la sua fama di *tombeur des femmes*. A venticinque anni appena con una accelerazione, che lascia indietro l'amico Claudio Abbado che studia a Vienna negli stessi anni, sale sul podio delle due grandi orchestre per antonomasia: i Wiener e i Berliner Philharmoniker. E da allora è stata tutta un'unica tirata. Maestro infaticabile, sprizzante intelligenza affabilità ed energia, più di altri Mehta sembra incarnare il tipo di direttore globetrotter. Batte tutti i primati: numero di concerti e anni di presenza continuata sul podio delle orchestre che si affidano alla sua guida. Dalla Montreal Symphony che dirige dal 1961 al 1967; alla Los Angeles Philharmonic, dal 1962 al 1978: a soli ventisei anni scalzando Solti conquista una delle orchestre più importanti del mondo; alla New York Philharmonic che dirige dal '78 al '91, - dopo Boulez che aveva lasciato il pubblico newyorkese tra non poche incomprensioni - e battendo ancora una volta Sir Solti, pare con l'aiuto di Isaac Stern; alla Israel Philharmonic che ora gli è stata affidata a vita. In quel libro pieno di pettegolezzi che è il "Mito del Maestro" di Norman Lebrecht, al capitolo *Intrighi e intrallazzi*, l'autore si sofferma diffusamente sull'amicizia di Mehta con Baremboin e su quel gruppo di musicisti ebrei maliziosamente chiamati la Kosher Nostra. "Suonare con Mehta è sempre una festa" ha detto una volta Arthur Rubinstein.

Mehta ha uno stile sfolgorante, un'adesione immediata

alla pagina, dirige sembra con felicità. Un grandissimo interprete soprattutto del tardo ottocento e primo Novecento e dell'opera. Questa sera eseguirà la Nona Sinfonia di Beethoven - l'aveva già diretta in novembre per gli addetti della Conferenza ONU - e gli ascoltatori ne rimarranno certo incantati.

Associo Mehta ad una ormai rara felicità del far musica. Una impressione, se è consentito un ricordo personale, che ebbi una sera della fine gennaio 1979 alla Avery Fischer Hall a New York.

Mehta dirigeva una serata di beneficenza con Leontyne Price che in chiusura della prima parte del concerto cantò "D'amor sull'ali rosee" dal *Trovatore*. Rimasi ammaliato dal gesto di Mehta che lentamente dispiegava le braccia e fermo, come se avesse steso una rete, riceveva felice le cascate delle colorature di quell'impareggiabile cantante.

Teatro esaurito mercoledì sera per il concerto dell'orchestra del Massimo diretta da Zubin Mehta. Un concerto in favore della Sir Ness Wadia Foundation per le vittime del terremoto in India. Un evento che se per i giornali non fa più notizia, tuttavia - come ha voluto dire alla fine del concerto Mehta rivolgendosi al pubblico - continua per i danni che ha arrecato e continua ad arrecare in una vastissima zona completamente distrutta del suo paese.

Un concerto di beneficenza che onora il Teatro Massimo e il suo pubblico. In programma la Nona sinfonia di Beethoven con il coro del Teatro Massimo diretto da Franco Monego e con i solisti: Dagmar Schellenberger (soprano), Hermine May (Mezzosoprano), Joerg Schneider (tenore), Yirki Korhonen (basso).

In un bel saggio sui rapporti tra Beethoven e Schiller, scritto da Maynard Solomon, autore della monografia più intrigante ed eccentrica mai apparsa sull'autore della *Nona*, si insiste sulla corrispondenza se non identità di vedute dei due artisti sulla missione del dotto. Soprattutto si sottolinea l'idea che sia Schiller che Beethoven puntassero sulla rappresentazione di un Elisio futuro, uno stato di armonia e di gioia che trascendesse tanto le idealizzazioni del ricordo quanto il malessere di un presente alienato. Ed è giusto questo il programma della *Nona* nella cui tensione verso una felicità dei popoli, anche se illuminatamante guidata, si rispecchia l'ansia attuale di trovare uno stato d'armonia che ci lasci perdere la lusinga della memoria per la memoria e che, insieme, ci disincagli dal rimuginio ipocondriaco sull'oggi.

Documento culturale e politico certo, ma complesso documento musicale in cui questa tensione tra ricordo, malessere e speranza si articola in complesse procedure formali, nell'abbandono dello sviluppo, nell'accoglienza della voce e del coro.

L'interpretazione di Mehta, nonostante le difficoltà complessive dell'orchestra nella trasparenza del fraseggio, nella tenuta dinamica oltre che a quelle individuali agli strumentini, ai fiati in generale, mirava con chiarezza strutturale e vigore espressivo a costruire un impatto emotivo che scaturisse direttamente dalla messa in questione della forma voluta da Beethoven.

Così se il corrusco primo movimento tendeva espressivamente al tellurismo dei timpani, con caratteristiche accensioni dinamiche e ritmiche, nel terzo movimento Mehta tesseva, trovando una più soddisfacente risposta in orchestra, con il suo caratteristico gesto circolare

quel fiato lungo della speranza che trova le parole di Schiller. E qui se il coro appariva spesso oltre misura impiccandosi nell'urlo, delle quattro voci, le più convincenti sono apparse le signore anche se complessivamente il quartetto appariva professionale.

Quindici minuti di applausi, poi Mehta per ringraziare il pubblico ha concesso in bis il *Va pensiero*. Ed anche se il decibel degli applausi non eguagliava quello di *Core ingrato* con Carreras, certo è stato un trionfo.

A distanza di due anni, dall'11 aprile 2001, dal giorno in cui diresse l'orchestra del Massimo nella *Nona* di Beethoven, torna al Massimo domani, primo maggio, Zubin Mehta. Torna alla testa però di una delle sue orchestre: la Bayerische Staatsorchester della quale è "Generalmusikdirektor" dal 1998, e che nel 2003 lascerà a Kent Nagano.

Torna a Palermo con un'orchestra che è in sé un monumento e che si è specializzata soprattutto nell'opera tedesca. La Bayerische Staatsorchester, tra le più antiche orchestre tedesche, affonda le sue origini nel Cinquecento, ed è l'orchestra che ha permesso a Monaco una continuità nella prassi esecutiva dell'opera, che quella città può vantare solo insieme a Firenze e Venezia. Risale difatti al 1653, con l'*Arpa festante* di Maccioni la sua prima rappresentazione operistica. E da allora, da 350 anni, (e la ricorrenza è ricca di eventi sino a settembre) che Monaco rappresenta un luogo per eccellenza dell'esecuzione dell'opera su su sino a Wagner protetto da Ludwig II, e a Richard Strauss. Con questa orchestra Hans von Bülow diresse la prima del *Tristano* (1865) e dei *Maestri Cantori* (1868); mentre a Franz Wüllner toccheranno *L'oro del Reno* e *La Valchiria*, rispettivamente nel '69 e nel '70.

Hermann Levi ne sarà “Generalmusikdirektor” dal 1872 al 1900. E dopo Levi su quel podio si succederanno Richard Strauss, Felix Mottl, Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Georg Solti, Ferenc Fricsay, Joseph Keilberth, Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta. Una sequenza che ha fissato un canone interpretativo che da Strauss, gran virtuoso della bacchetta, porta direttamente a Sawallisch che probabilmente di quella tradizione, massicciamente tedesca, è il più fedele interprete. Ed è sotto la guida di Sawallisch che, forse qualche lettore ricorderà, l’orchestra bavarese si materializzò ad Agrigento in una indimenticabile esecuzione dell’*Elektra* di Strauss nel 1988.

Domani, per il Primo Maggio, Mehta proporrà pagine da Wagner. Sovente all’inizio del secolo, a Vienna, nei concerti dei lavoratori, organizzati dalla socialdemocrazia austriaca, si eseguivano le musiche di Wagner. Era allora - prima dell’appropriazione nazista - diffuso tra socialisti il convincimento - giusto o sbagliato che fosse - che Wagner, oltre i suoi dimenticati trascorsi barricaderi, indicasse un rapporto anzi uno “sposalizio” tra arte e popolo in sintonia con gli ideali socialisti. Ancora negli anni venti inoltrati dirigenti socialisti austriaci sottolineavano il legame con il wagnerismo, sostenendo che lo sposalizio dell’arte con il popolo poteva essere celebrato soltanto attraverso la “cosciente volontà del popolo stesso” e che “l’orgogliosa coscienza” di tale compito faceva parte dei convincimenti socialisti.

Dopo il culto nazista per Wagner, quella memoria socialista di Wagner è stata cancellata. Il programma di domani per il Primo Maggio ci ricorda, consapevolmente o meno non ha importanza, quella memoria e insieme il debito “storico” che proprio il “Primo Maggio”, come

rito inventato a Vienna da Viktor Adler, fondatore del partito socialdemocratico austriaco, ha verso Wagner.

(14 aprile 2001)

“Dal momento che siete così entusiasti - dice Zubin Mehta guardando compiaciuto il pubblico - concluderemo la serata con la *Cavalcata delle Valchirie*”. Al fragore dell’applauso di un teatro tutto esaurito - giovedì Primo Maggio (ma si è replicato venerdì mattina) per il concerto wagneriano della Bayerische Staatsorchester - risponde, a spron battuto, la potenza sonora dei bavaresi soggiogando il pubblico, mentre “le vergini guerriere cavalcano infaticabili tra nuvoli e lampi, circondate da aquile e corvi, i biondi lucenti capelli al vento, mandando bagliori dalla punta delle loro lance”. Una frenesia di suono con Mehta imperturbabile - come Wotan - che guarda, assecondando con gesti netti e precisi, un’orchestra in gran paveso che questi suoni ha nel dna. Il pubblico in apnea, sommerso nel gran fiume musicale aizzante e straripante, finché all’oro degli ottoni subentra in crescendo e in accelerando nei bassi sordi degli archi un tam tam materico misterioso e pre-storico. L’uragano degli applausi cancella l’inquietante irruzione del mito e Mehta ringraziando si avvia prendendo per mano il suo primo violino.

La Cavalcata chiudeva una serata eccezionale per Palermo, ma quasi di routine per un direttore come Mehta e per un ‘orchestra che è la depositaria del suono wagneriano (basti pensare all’eccellenza assoluta degli ottoni, corni in testa) e che recuperava un’antica consuetudine, ormai poco frequentata, di proporre Wagner in concerto. Ouverture del *Rienzi*; i Preludi dell’atto I e III del *Lohen-*

grin; il preludio e morte di *Isotta* e nella seconda parte: *Viaggio di Sigfrido sul Reno*, *Morte di Sigfrido*, *Marcia funebre* e *Finale dal Crepuscolo degli dei* e infine il *Preludio dei I maestri cantori di Norimberga*.

Si usava così anche in Germania. Si usava così, come abbiamo ricordato, in Austria - soprattutto per il Primo Maggio - per educare i lavoratori all'arte wagneriana creando una "memoria socialista" di Wagner, cancellata dal nazismo. Si è molto usato in Italia dove le rappresentazioni wagneriane scarseggiavano e scarseggiano. Erano poi solite programmare Wagner in concerto le grandi bande militari che sono state i principali diffusori del wagnerismo nella provincia italiana, soprattutto nel dopoguerra, rinfocolando contrasti mai sopiti tra verdiani e wagneriani.

Oggi è una formula che usa di meno per corrette motivazioni interpretative: più della hit-parade è giusto offrire Wagner per intero. Ma ascoltare Wagner seppure in concerto con un complesso come quello bavarese fa bene all'orecchio e al cuore. E lo diciamo non per offrire una scappatoia ai dirigenti della Fondazione Massimo, ieri tutti schierati con in testa il Sindaco, ma per ricordare loro che il primo e ultimo *Ring* integrale palermitano risale ai primi anni settanta. Allora con Matatic direttore, Graf regista e cantanti di fama come Helga Dernesch, fu una bella edizione.

Ma son passati più di trentanni. E sì, ascoltando la Bayerische Staatsorchester nel finale del *Crepuscolo* si è acuita la nostalgia per quell'opera capitale. Il tema della redenzione che dal profondo della memoria risuona tra i bagliori del crollo del Walhalla materializza il respiro dell'utopia. Così ce lo ha ricordato superbamente Mehta e la sua orchestra con un legato teso

uniforme, drammatico. È giusto che quel respiro struggente venga “visto” da generazioni che in teatro non lo hanno mai sentito.

(3 maggio 2003)

Heinz-Klaus Metzger

Nella notte tra il 24 e il 25 ottobre 2009 si è spento a Berlino il musicologo Heinz-Klaus Metzger. Aveva 77 anni: era nato a Costanza nel '32, in febbraio. Con lui scompare uno dei protagonisti e degli esegeti più acuti e raffinati della scena musicale del secondo dopoguerra che ebbe in Darmstadt il suo epicentro con Stockhausen, Boulez, Pousseur, Bussotti, Nono, Maderna. Una nuova generazione che dialogava e litigava con la vecchia guardia schoenberghiana Apostel, Kolisch, Adorno, Steuermann. L'arrivo di Cage a Darmstadt segnò la fine di una fase. Metzger che aveva fatto da ponte tra i vecchi (Krenek, Varèse) e i giovani, si schierò con Cage, il cui arrivo, nel '58, significò la scoperta che tutte le acquisizioni della musica seriale potevano ottenersi molto più praticamente con il “caso”, con meno fatica e miglior risultati. “Metodo semplice, risultato più complesso” soleva dire Metzger, allungando con la sua voce profonda e misteriosa le pause tra una parola e l'altra, con gli occhi ridenti e fissi sull'interlocutore.

Dopo Cage, Darmstadt non fu più per Metzger interessante. Me lo raccontò nel gennaio del '91 - nel corso di una intervista che ho registrato, trascritto ma mai pubblicato - allo Schwarzenberg Café di Vienna dove ci incontrammo per puro caso insieme al suo compagno Rainer Riehn, direttore d'orchestra e musicologo. La prima settimana di nuova musica nasce a Palermo den-

tro la crisi cageana di Darmstadt e fu vista da Metzger con molto interesse. Le frequentazioni palermitane di Metzger risalgono a quel periodo e non si sono mai interrotte nel corso di questi decenni, anche perché oltre all'amicizia per Carapezza e Titone, crebbe quella con Federico Incardona la cui musica "negatoria" Metzger ha apprezzato e sostenuto sin dagli esordi. E non c'è stata ripresa di un qualche fervore per la musica contemporanea a Palermo o a Gibellina che non abbia avuto la collaborazione generosa di Metzger. A Gibellina nell'89 tenendo a battesimo i novissimi siciliani capitanati dall'ormai "veterano" Incardona; a Palermo dove Federico Incardona organizzò delle giornate di musica contemporanea presso l'Ars Nova di Palermo dedicate a Cage, Evangelisti, Nono e che ebbero naturalmente in Metzger il punto obbligato di riferimento. Ma vorrei ricordare anche la sua partecipazione ad un seminario-convegno ancora all'Ars Nova su Stravinskji e Schoenberg. Era il 23 maggio 1992.

Quel pomeriggio, che rimarrà indelebile nella memoria civile di Palermo, si discuteva di Stravinskji, quando arrivò la notizia dell'attentato a Falcone. Sospendemmo increduli il seminario. Quel pomeriggio attendevamo Metzger che sarebbe arrivato in aereo da Roma proprio attorno all'ora in cui ci fu l'attentato. Soltanto dopo molte ore, a tarda sera, Metzger con Riehn e Federico arrivarono sconvolti all'Ars Nova.

In autostrada avevano sentito il boato, avevano visto il denso fumo nero che aveva oscurato l'autostrada ed erano rimasti bloccati. Metzger era scioccato e lo rimase per molti giorni. E negli anni ci ri-racconterà quella esperienza come un incubo.

Nel '60 si veniva a Palermo - mi disse nel corso di

quella conversazione viennese- per conoscere lo stato dell'arte. A Darmstadt, già nel 1957, Metzger aveva polemizzato con Adorno, autore di un acuminato saggio sull'invecchiamento della nuova musica, opponendogli beffardamente l'invecchiamento della filosofia della nuova musica. Nei primi anni palermitani lo scontro generazionale di Darmstadt si replicò a Palermo, anche se una tesaurizzazione della polemica adorniana c'è nel saggio "Sull'invecchiamento della musica nuovissima", scritto da Metzger nel 1962 (e pubblicato in traduzione italiana sul numero 2 di Collage, la rivista delle Settimane palermitane, del '64) laddove si rimprovera a Stockhausen di aver perso quel carattere di rivolgimento totale del linguaggio che invece le sue opere da "Zeitmasse" a "Gruppen" esponevano. Ma già nel 1961 Metzger aveva marcato ancora in chiave adorniana il suo dissidio con Luigi Nono - poi negli anni svanito - nella stesura di un folgorante saggio "Sulla responsabilità dell'artista", che verrà pubblicato sul n.5 di Collage del 1965. Questi due saggi indicano un avvicinamento dialettico ad Adorno sicché a Vienna, nella conversazione allo Schwarzenberg Café a distanza di trent'anni, Metzger non aveva difficoltà ad ammettere che Adorno aveva avuto ragione e che con il suo sguardo profetico aveva individuato un processo di scadimento di cui Metzger ebbe coscienza fisica soltanto molto dopo - mi disse - nei concerti dedicati ad Evangelisti, dopo la sua morte, a Roma all'inizio degli anni Ottanta. Il confronto tra le opere seriali degli anni sessanta e quelle post-seriali degli stessi musicisti indicava un totale svuotamento della loro prassi musicale. Se l'opera seriale reggeva, quella post-seriale franava. "Tutti hanno perso - mi disse- nello stesso momento la

loro sostanza. Ancora oggi non riesco a spiegarmelo e ho pensato a quella frase della “Filosofia della musica moderna” in cui, dopo un ragionamento molto critico contro la serie dodecafonica, Adorno afferma:” Con il suo aiuto severo la serie dodecafonica puntella comunque, simile ad uno spietato samaritano, l’esperienza musicale che sta per crollare” (il passo è a pagina 119 della traduzione italiana, ndr). In quei concerti romani per Evangelisti si sentiva “sensualmente” che cosa diventa la musica quando non c’è più l’immisericordioso samaritano.” Ricordando Palermo e le sue Settimane Metzger, mi riaffermò che, per lui, il festival di Palermo era agli inizi degli anni sessanta il più importante nel mondo. “Era a Palermo e non più a Darmstadt - disse - che si prendeva conoscenza dello stato dell’arte. Naturalmente si continuavano a d eseguire le nuove cose dei compositori già conosciuti ed anche per loro Palermo diventò il foro massimo. E poi c’erano le scoperte: Turi Belfiore, Sciarrino”.

Metzger inoltre soleva leggere la fine delle Settimane palermitane (la Sesta si concluse il 31 dicembre del 1968) come anticipazione della sconfitta del ’68. Una riprova della sua tesi prediletta secondo cui la rivoluzione atonale viennese avrebbe anticipato una rivoluzione reale che non si è mai verificata facendo rimanere la nuova musica senza una base sociale. “A causa del maltempo la rivoluzione in Germania si è realizzata solo in musica, in quella dodecafonica” soleva dire ripetendo un bon mot di Kurt Tuscholsky e che lui attribuiva allo stesso Schoenberg. Stessa sorte era capitata alla rivoluzione cageana, altra rivoluzione mancata del Novecento e quindi al Sessantotto. “L’ultima speranza di recuperare la rivoluzione reale mancata - mi disse -

era il '68 e questa insurrezione di studenti e intellettuali - non c'erano gli operai - è rimasta nella sovrastruttura come la musica moderna. E tutto è finito nella tomba". Sulla seconda rivoluzione mancata Metzger ritornò nel suo ultimo seminario tenutosi a Palermo, ospite dell'istituto di storia della musica, due anni addietro.

Il suo pessimismo politico radicale non gli faceva però deporre le armi della critica, anche se a Vienna mi confessò che se fosse rinato si sarebbe dedicato alle scienze forestali anziché alla musica. Gli sembrava più urgente salvare le foreste che comporre o scrivere di musica. Ma di musica si è sempre occupato fin dall'infanzia. La madre che lo iniziò alla musica era pianista e conservava, sotto il nazismo, in un segreto armadio le opere per pianoforte di Schoenberg: "Erano nello Giftschrank di mia madre": così mi disse guardandomi fisso. Dopo si iscrisse alla Musikhochschule di Friburgo subito abbandonata perché un covo di reazionari, ma dove conobbe l'altro enfant terrible della musicologia tedesca del secondo dopoguerra: Dieter Schnebel. I due contestatori andarono a Darmstadt. Qui Metzger conosce Adorno e Max Deutsch, l'allievo di Schoenberg che seguirà a Parigi. Dopo Parigi, dove conobbe Bussotti, Metzger torna a Darmstadt per seguire le lezioni di Kolisch sull'interpretazione musicale.

E per Kolisch aveva una profonda venerazione. Bruciati gli anni di apprendistato, continuano quelli di pellegrinaggio tra l'Europa con una particolare predilezione per l'Italia e gli Stati Uniti. Dopo Cage era Morton Feldman il musicista americano che più amava.

Musik-Konzepte gli ha dedicato un numero con una intervista di Metzger assolutamente struggente. Infaticabile testimone dell'avanguardia e suo critico men-

tore ne visse e documentò le fasi e lo svuotamento. Ed anche se in vita ha pubblicato un solo volume in cui si mettono insieme i saggi più importanti del periodo 1955-1974: “Musik wozu Literatur zu Noten”, (edito da Suhrkamp nel 1980 con una prefazione di Riehn), Metzger ha affidato la sua eredità musicologica al ventennale lavoro con Rainer Riehn coeditore, della collana Musik-Konzepte: un centinaio di volumi, un monumento ineguagliabile di musicologia, di filosofia “critica” della musica nel modo in cui la poteva intendere Adorno di cui fu allievo “irregolare”. Aveva conosciuto Adorno a Darmstadt:”avevo letto a 19 anni la “Filosofia della musica moderna”. Il libro che aspettavo: mi disse. Ebbe il permesso di seguire i seminari anche se non era iscritto all’università.

Risale a quegli anni una consuetudine pubblica e privata che durerà sino alla morte del filosofo. Il loro carteggio, in uscita da Suhrkamp in primavera, ci aiuterà a capire quanto importante, anche per Adorno, fosse la presenza di Metzger.

Il suo concetto di musica negativa non è che un’anticipazione della dialettica negativa adorniana. Come Adorno, Metzger rifiutava la rassegnazione. Di questo rifiuto ci diede un saggio memorando in occasione della laurea “honoris causa” conferitagli dall’Università di Palermo nel novembre del 2004, con la sua lectio magistralis “Nuova musica: oscura e illuminata”. Ci colpì ancora una volta per la tensione dialettica che la pervadeva e per l’ironia che ci confermavano Metzger come l’unico erede della grande linea “tedesca” Adorno-Benjamin-Bloch. Si sentiva nelle sue parole l’insoddisfazione contro l’idea che la realtà è quella che è, e non potrebbe essere diversamente da com’è. E che per

questo l'arte è ostile alla realtà così come la realtà è ostile all'arte.

Nella lotta contro l'autonomia dell'arte, Metzger leggeva la lotta contro l'autonomia dell'uomo. Per questo nel momento attuale l'illuminismo - disse Metzger aggravando drammaticamente le sue pause - ha scelto il suo domicilio provvisorio nella torre d'avorio.

Questa metafora, che normalmente viene usata per indicare il distacco degli intellettuali dalla realtà, ci segnalava invece che Metzger continuava la sua resistenza attiva contro la realtà che vuole negare l'autonomia dell'arte e dell'uomo.

Appostato lì, dietro le feritoie. Con Heinz-Klaus Metzger scompare uno degli ultimi grandi intellettuali europei impegnati nella difesa dell'autonomia dell'arte e dell'uomo: un combattente di una guerra che tutti dicono sia finita ma che in effetti, come ammonisce Foucault, continua con altri mezzi, quelli della pace.

Darius Milhaud

Era il 7 dicembre del 1965. All'Auditorium del SS. Salvatore Luigi Rognoni tenne una conferenza su Darius Milhaud - già settantenne e costretto in una sedia a rotelle - che lo ascoltava con la fiducia e la complicità che si può avere verso un amico che si frequenta, con le interruzioni della storia terribile del primo Novecento, da più di trenta anni e che molto aveva fatto, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, perché la sua musica in Italia fosse programmata e conosciuta e apprezzata. Rognoni - 52 anni, era arrivato a Palermo nel '57 fondando l'Istituto di Storia della musica, ma con una strabiliante carriera di musicologo e di scomodo intel-

lettuale pubblico già alle spalle - sottolineava la coerenza e fedeltà di Milhaud a “quell’ideale razionalistico e artigianale affermato dalla prima avanguardia francese della quale Milhaud è certo - affermava Rognoni con quella sua voce asciutta, “giacobina”, ma incrinata dall’affetto - il più significativo e duraturo rappresentante. L’intelligenza “umana” di questa posizione - diceva - vale tuttora al di là di qualsiasi valutazione estetica e la sua musica afferma con anacronistica audacia nell’epoca della cultura di massa da un lato e dell’arte dell’avanguardia industrializzata dall’altro... il concetto di opera compiuta come prodotto artigianale, offrendo alla società una possibilità di riscatto.”

Nel ’65 - in pieno dominio darmastadtiano, o come dice Glass di egemonia della cricca Boulez, se ne lamenterà anche Poulenc - un musicologo come Rognoni, noto soprattutto come “apostolo” della seconda scuola di Vienna, recupera l’anacronismo artigianale di Milhaud contro il feticismo che accomuna a suo giudizio la società di massa ma anche l’avanguardia radicale.

Ciò che importa a Rognoni, in quell’epoca di perdita di senso, è l’intelligenza umana, è il fatto che con Milhaud, - parlandogli, ascoltando la sua musica - si tornava ad essere “quelli che eravamo a venti anni e ci battevamo per la musica moderna e per l’intelligenza musicale che allora, in clima nazifascista voleva anche significare difesa della libertà dell’arte e della cultura e dei diritti dell’uomo.”

Milhaud, come Honegger, sa che la musica è una strategia anche per la difesa dei diritti dell’uomo. La memoria rivoluzionaria della Francia della Dichiarazione dei diritti dell’uomo consente a Rognoni di proporre la musica moderna, quella della prima avanguardia, come

critica sociale. Ed è questo il nucleo forte del suo insegnamento che ci ha segnato - ricordo con emozione quella serata - perché scardinava per la nostra generazione inquieta - l'autoreferenzialità della musicologia ufficiale legando la pratica dei francesi del "gruppo dei Sei", alla critica adorniana della musica come merce e come feticcio.

Così come l'idea che il bipolarismo Parigi-Vienna non andasse inteso come opposizione "tout-court" (era una sua locuzione), anche se Rognoni amava spesso dire "Parigi europeista" affilando la sua voce come se fosse un insulto. In effetti Rognoni ha sempre esitato tra la sua passione francese che gli deriva certo da Casella e che trova oggetti di affezione nel Rossini parigino e nel suo dadaismo antelitteram; in Chabrier, penso a "L'Étoile" che mise in scena a Palermo nel tragico 1970, e naturalmente in Debussy e Ravel (ricordo il suo splendido corso sull'impressionismo) e quindi nel Gruppo dei Sei capitanato da Satie e da Cocteau di cui Rognoni era amico; e quella austro-viennese: Mahler, Schoenberg e la sua scuola. Questa esitazione salutare che lo porta ad amare Weill lo accompagnerà per tutta la vita. Ed è come se il bipolarismo Parigi-Vienna incarnasse una sorta di bipolarismo dell'anima, dello spirito di un intellettuale rivoluzionario, apocalittico, e affascinato dal buio del profondo ma anche incantato - suo malgrado - dalla lucidità giocosa della "mise en forme". Debbo il riemergere alla memoria di quella serata alla informata relazione che Pietro Misuraca ha tenuto nella sala Almeyda dell'Archivio comunale mostrando documenti e materiali (lettere, partiture, libri, nastri) di Milhaud conservati nell'Archivio Rognoni. In chiusura dell'importante convegno internazionale "Italia/

Francia. Musica e cultura nella seconda metà del XX secolo” organizzato dal Laboratorio Musicale Universitario, in collaborazione con il Dipartimento Aglaia, e il Centre culturel français de Palerme et de Sicile. Ma l’Archivio Rognoni sul tema Italia-Francia ci ha riservato un’altra sorpresa e con essa un altro tuffo al cuore. L’ultima relazione è stata quella di Amalia Collisani dedicata a René Leibowitz, direttore d’orchestra, musicista, musicologo al quale si deve la prima grande pubblicazione sulla scuola dodecafonica, grande charmeur, coetaneo di Rognoni.

La loro amicizia che l’Archivio attesta di documenti è forte profonda “per il singolare parallelismo - afferma la Collisani - della loro vita e delle loro esperienze e dei loro riferimenti culturali”.

Il loro rapporto è - osserva la Collisani - esemplare di un tipo di relazione frequente nella generazione di chi aveva vissuto la giovinezza sotto il nazifascismo, aveva visto o partecipato alla guerra per trovarsi negli anni di piena maturità in un ambiguo stato di entusiasmo e disagio. Entusiasmo per la fine delle dittature e disagio per la delusione di una democrazia che non decolla, di un clima culturale che somiglia maledettamente a quello tra le due guerre. La Collisani ha citato una lettera di Rognoni a Leibowitz dell’agosto del 1960 in cui il musicologo parla della “Critica della ragion dialettica” di Sartre appena uscita.

Ad un primo sguardo si è reso conto che si tratta di un’opera fondamentale per “la nostra ricerca” e in ogni caso “alimento per la nostra solitudine politica e morale”. In un’altra lettera del dicembre 1961 Rognoni si chiede se esiste ancora la nozione di Europa e si riferisce a Husserl e all’alternativa senza scampo dinanzi

alla quale si trova l'Europa se precipitare nella barbarie totale con l'illusione del progresso e il dogmatismo e il feticismo delle scienze oggettive o ritrovare il cammino della soggettività attraverso un "eroismo della ragione". Fa riferimento ad una serata da Leibowitz con Merleau-Ponty che nel frattempo era scomparso e Rognoni parla di perdita gravissima e dell'«allargamento del vuoto nella nostra solitudine». Sono due lettere esemplari che indicano come questi due straordinari "musicisti pratici e teorici" fossero "due critici dallo sguardo ampio che vedevano la musica accanto alla letteratura, alla filosofia, alle arti figurative senza né pregiudizi né dogmatismi."

Come si era adoperato per Milhaud, così Rognoni un generoso in servizio permanente si adoperò perché le musiche di Leibowitz fossero conosciute. La Collisani ha ricostruito così la mancata realizzazione nel 1970 alla Scala dell'opera buffa di Leibowitz "Les Espagnoles à Venise" su testo di Georges Limbour che Francesco Siciliani nel 1963 gli aveva richiesto di musicare direttamente in italiano.

Leibowitz si rivolge a Rognoni che ne fa una rapida e divertente traduzione. Ma nel '70 l'opera viene rifiutata anche perché Leibowitz ha perso la lettera di Siciliani. Ma per fortuna andò in scena a Grenoble e Rognoni ne ebbe una registrazione di cui abbiamo ascoltato un bel frammento. Morto Leibowitz, Rognoni cerca di proporre l'operina alla Piccola Scala ed è una storia molto italiana di un rifiuto che Rognoni lesse come un rifiuto politico.

Ricordo Leibowitz a Palermo nel novembre del 1970 quando diresse al Massimo musiche di Mannino, Ravel e Brahms (Quarta sinfonia) e tenne in istituto un

seminario sul suo ultimo libro “Le compositeur et son double”soffermandosi sul “tempo in Webern”.

Era un uomo elegante, affascinante, generoso, coltissimo. Facendo le vasche Massimo-Piazza Croci, con soste sia all’andata che al ritorno negli allora numerosi caffè a bere whisky, mi disse, tra il serio e il faceto, che se fosse rinato avrebbe evitato di occuparsi di dodicifonia. Ritorrerà l’anno dopo a Palermo per l’Orchestra Sinfonica Siciliana e dirigerà in modo straordinario il “Concerto per pianoforte” di Schoenberg, solista Giuseppe La Licata. Morì a Parigi nell’agosto del 1972, a 59 anni.

(25 giugno 2008)

La Monaca a cena

L’opera lirica abbonda di colazioni (anche al sacco), pranzi, cene: «La povera mia cena fu interrotta», canta Scarpia e offre a Tosca vin di Spagna. Abbonda di brindisi e di elogi al vino («Bevo il vino spumeggiante/ nel bicchiere scintillante»), allo champagne, in particolare quello della vedova Clicquot; ma anche allo Slivovitz e addirittura alla Chartreuse verte.

Una silloge perfetta dell’amore per il buon cibo e il buon vino è offerta da Mozart nel “Don Giovanni”. Leporello rimprovera al suo padrone il barbaro appetito e i bocconi da gigante, mentre con l’acquolina in bocca cerca di addentare un pezzo di fagiano che Don Giovanni mette in rima con marrano, costringendo Leporello a fischiare con il boccone pieno. Don Giovanni che piomba in mezzo allo sposalizio di Zerlina e che, per conquistare le contadinelle, esibisce protezione e

generosità e ordina a Leporello di mettere a disposizione cioccolatte, caffè, prosciutti, vini, sorbetti confetti fin ch'han del vino calda la testa. Generoso com'è, Don Giovanni non arretra nell'invitare a cena, pure, la statua del Commendatore che ha ucciso. Inaspettatamente, per lui, il Commendatore accetta e invita a sua volta: «Don Giovanni a cenar teco/ m'invitasti e son venuto/... Tu m'invitasti a cena/ il tuo dover or sai/ Rispondi: verrai / tu a cenar meco?». Spavaldo, Don Giovanni accetta e va a finire all'inferno.

Non so se i gestori del Massimo, trasformando il massimo teatro cittadino nel massimo ristorante seppure per una sola sera, quella fatale della fine dell'anno, abbiano valutato i rischi che corrono. Il teatro è in sé un luogo misterioso, ha un'anima, una memoria. In più il Massimo è abitato da una Monaca che non si dà pace dello sfratto subito dal suo convento la cui area è occupata dal teatro. Ricordo che, superata la boa dei venti anni dalla chiusura, data l'enormità del caso, si fece strada, presso l'opinione pubblica più accreditata, la convinzione che a tener chiuso il Massimo fosse non il malgoverno ma la maledizione della Monaca. La stessa inaugurazione del teatro fu segnata da una piccola inondazione. Se così stanno le cose, mi chiedo se i gestori del Massimo si siano chiesti se la Monaca gradisca questa loro iniziativa e se, gradendola, non si ritenga naturale destinataria dell'invito a cena.

Sanno i nostri promotori di musica per il palato che da un secolo e passa la Monaca si è identificata, in quanto vittima, con il Commendatore? Sarà dunque inevitabile che voglia ricambiare. È un rischio serio: l'inferno non lo auguriamo a nessuno. Da fonti certe - ma ho giurato di non svelarle - sappiamo che non solo la Monaca

sarà presente al cenone insieme a molte sue consorelle risvegliate della recente rappresentazione di “Die Tote Stadt”, e che si appresta a ricambiare, seppure per un numero limitato di invitati. Le nostre fonti fededegne ci confermano che, la sera del 31 dicembre 2009, alle ore 23, 59’ e 59”, la Monaca di bianco vestita apparirà insieme al Commendatore nel palco reale, dove i gestori del Massimo apparecchieranno la cena per un ristretto numero di invitati. La Monaca ringrazierà per l’invito e, dopo aver ripetuto l’argomentazione del Commendatore che non si ciba di cibo mortale, formulerà il suo, di invito, in perfetta scala dodecafonica.

A questo punto che faranno i nostri? Gli scenari possibili sono due. Primo scenario: sindaco e gestori, convinti che l’apparizione sia il frutto della maestria del direttore artistico, prima lo applaudono e poi vanno a stringere la mano alla Monaca che li fa sparire insieme a tutti gli altri. L’indomani mattina le squadre di pulizia, entrando nel palco reale, troveranno un gran cratere e un lembo della tovaglia del gran tavolo.

Secondo scenario: il sindaco e i suoi della municipalizzata Massimo sentono odor di bruciato, mangiano la foglia, dicono che sono onorati ma che tengono famiglia e, zitti zitti piano piano, scappano. Presi dal panico saranno trovati, l’indomani, appollaiati sul ficus di piazza Marina.

Per dispetto la Monaca, travestita da Angelo sterminatore, li blocca sul ficus; mentre i mille invitati restano dentro il teatro, fissati sulle ore 23, 59’ e 59” del 31 dicembre 2009. Per scendere dal ficus e, i mille, per varcare la soglia della sala del Basile, debbono ritrovare la posizione iniziale. Se non ci riescono staranno lì a vita, a un secondo del 2010. Nel-

lo stupore generale della nazione, il governo inizia le trattative con la Monaca - coadiuvata dal Comendatore - che, in cambio della liberazione degli ostaggi, pretende la distruzione definitiva del teatro.

(22 dicembre 2009)

Moses und Aron

Arnold Schönberg iniziò a lavorare attorno a Mosè sin dalla metà degli anni Venti. Dapprima pensò ad una cantata: “Mosè e il rovetto ardente”, ma già la prima stesura del testo, che è del '28, porta l'indicazione “oratorio” sotto il titolo “Moses und Aron”. È dal 1930, da quando Schönberg inizia a musicare l'opera (Lugano, 17 luglio 1930) che il “Moses und Aron” acquista sempre più il carattere di un lavoro per il teatro musicale. La fine della composizione del secondo atto reca la data: Barcellona, 10 marzo 1932, il che attesta come la composizione dei due atti sia stata tutto sommato abbastanza rapida. Poi il “Moses” si arenò e diventò un progetto non-finito: Schönberg tornerà varie volte sul testo del terzo atto, ma l'opera, il “frammento sacrale”, rimarrà frammento. Su questo blocco, sul non-finito “Moses”, Schönberg addurrà sempre ed esclusivamente motivazioni pratiche: l'esilio, la guerra. Ma dietro il contingente fa capolino una motivazione profonda, la stessa probabilmente, come suggerisce Luigi Rognoni, che fa rimanere incompiuta la “Jakobsleiter”.

Le quattro scene del primo atto sono basate sul secondo libro del Pentateuco. L'opera inizia con Mosè che prega presso il rovetto ardente, dove la voce di Dio lo esorta ad illuminare il popolo di Israele: Mosè sarà il

pensiero, suo fratello Aronne la parola. Nella seconda scena, Mosè comunica ad Aronne il messaggio divino ed Aronne mette in dubbio che il popolo possa venerare un dio invisibile e irraffigurabile. Inizia il dissidio tra Mosè ed Aronne. Il dissidio tra pensiero e rappresentazione attraversa tutta l'opera di Schoenberg, rintracciabile com'è in uno dei "Lieder op.22" del 1913-16, su testo di Rilke e ancora nei "Vier Stücke für gemischten Chor" op.27, del 1925. Si può dire che diviene drammaturgia nel "Moses" la questione della rifondazione linguistica e del principio estetico della comprensione che Rognoni, con geniale intuizione, ha collegato a Wittgenstein ed in particolare al paragrafo 92 delle "Ricerche filosofiche".

Nella terza scena Mosè e Aronne annunciano pubblicamente il messaggio di Dio. La massa ha dei dubbi sulla natura di questo Dio eternamente invisibile e sul fatto che possa liberare il popolo dalla schiavitù. Nella quarta scena Aronne compie tre miracoli che convincono il popolo della potenza del loro Dio. Nasce la grande decisione: inizia l'esodo.

Termina qui il primo atto, segue un intermezzo con coro parlato e cantato che si chiede dove sia finito Mosè da tempo allontanatosi dal popolo.

Il secondo atto è una libera invenzione di Schönberg su temi biblici. Il suo nucleo concettuale è il fallimento del popolo e di Aronne di fronte alla smisuratezza del loro compito. Da quaranta giorni il popolo attende Mosè salito sul Monte Sinai. La massa è in agitazione, mentre Aronne tenta di calmare gli animi. L'agitazione si trasforma in tumulto e Aronne cede al popolo ridandogli i suoi idoli. Nella grandiosa scena terza si scatena attorno al vitello d'oro un'orgia che culmina nel sacrifi-

cio di quattro vergini. Nella scena quarta mentre la furia dei sensi si placa, un uomo avvista Mosè che ritorna. Mosè disceso dal Sinai con le tavole della legge fa sparire il vitello d'oro. Nell'ultima scena del secondo atto, la quinta, assistiamo allo scontro tra Mosè e Aronne. In gran collera Mosè chiede ad Aronne: Aronne che hai fatto? e Aronne risponde: "Niente di nuovo/Solo quello che fu sempre mio compito:/poiché il tuo pensiero non produceva parola/ nè la mia parola immagine,/ai loro orecchi ai loro occhi compiere /un miracolo".

Il confronto si fa serrato. la parola deve essere solo espressione del pensiero non evocazione di immagini fallaci e periture sostiene Mosè. "Nessun popolo può credere a ciò che non sente" gli oppone Aronne, che sostiene la necessità di trasformare in elementi tangibili e visibili il verbo divino. Mosè è colto dal dubbio, spezza le tavole delle leggi e mentre sull'orizzonte si profila una colonna di fumo che indica al popolo la strada per la terra promessa, si accascia al suolo cercando la parola che gli manca: "Parola, parola che mi manchi".

Nel terzo atto, che Schönberg non musicò, Mosè accusa Aronne di aver reso il popolo prigioniero degli stimoli terreni e riafferma l'egemonia di un Dio inesorabile non visibile e non raffigurabile, alla testa di un popolo in marcia destinato a non mescolarsi agli altri popoli della terra, schiavi del transitorio e del contingente.

I guerrieri chiedono se devono uccidere Aronne, ma Mosè lo libera: nel momento in cui è liberato Aronne cade in terra fulminato dalla sua mancanza di fede.

È su questa netta vittoria della irraffigurabilità che Schönberg il dialettico si arena e non sa decidersi.

Come ha osservato Giacomo Manzoni: "Schönberg denuncia inconsciamente, sospendendo dopo il secondo

atto la musica del *Moses*, la contraddizione tra le condizioni della società d'oggi e l'aspirazione restauratrice del sionismo ortodosso... L'attualità del "Moses und Aron" e di tutto Schönberg sta proprio nella capacità di assumere su di sé i problemi immensi del perché dell'esistenza umana; egli afferma con terribile forza etica la volontà del lottare, di ricercare a qualsiasi prezzo le condizioni di un giusto rapporto tra contingenza e trascendenza: anche a costo di restare senza il verbo risolutore, nel dissidio angoscioso che riflette le condizioni drammatiche di un momento di trapasso dell'umanità stessa."

Dal punto di vista musicale il "Moses" è basato interamente su una sola serie dodecafonica. È proprio grazie al "Moses" che Schönberg comprese che "proprio al contrario di quanto avevo temuto, tanto più la serie mi diventava familiare, tanto meglio riuscivo a ricavarne dei temi." L'uso della dodecafonia nel "Moses" supera per flessibilità tutte le opere precedenti di Schönberg. L'opera utilizza un organico di grande orchestra con una nutritissima sezione percussiva, più alcuni complessi di varia formazione per le musiche sulla scena nel secondo atto. Si aggiunga un coro foltissimo: che canta, che viene trattato con il mezzo dello *Sprechgesang*, e che a tratti diviene coro parlato, uno *Sprechchor*, forma diffusa nelle corali operaie degli anni Venti. Inoltre un corpo di ballo e una immensa folla di comparse.

Il fulcro teatrale dell'opera è la scena del vitello d'oro che per la sua complessità è "una gigantesca rappresentazione che non ha precedenti nella storia della musica contemporanea". È l'unica scena di azione reggendosi l'opera sostanzialmente nella statica contrapposizione tra Mosè e Aronne. Mosè il pensiero interpreta la sua parte in *Sprechgesang*, la tecnica che Schönberg aveva

esperito per il “Pierrot lunaire”. Aronne, il comunicatore è invece un tenore lirico. Si può tranquillamente affermare che il Moses è la più grande esperienza etica del teatro musicale del Novecento ma che per la sua complessità è tra le opere meno frequentate, tant’è che si possono contare sulle dita delle due mani le edizioni a datare dalla prima in forma scenica a Zurigo del ’57 (in forma concertistica era stata eseguita ad Amburgo nel ’54) diretta da Rosbaud per la regia di Krahl. Seguì nel ’60 a Berlino l’edizione diretta da Hermann Scherchen e che fu ospite della Scala. Il teatro Massimo è il primo teatro italiano che produce “Moses”, mentre l’ultima grande edizione risale al ’96 al festival di Salisburgo con Pierre Boulez direttore e la regia di Peter Stein.

Era stata allargata la fossa orchestrale per ospitarli meglio, ma sabato sera, all’attesa prima del *Moses und Aron* di Arnold Schönberg, 37 professori d’orchestra targati Uil non si sono presentati: 4 violini I, 7 violini II, 7 viole, 1 contrabbasso, 2 flauti, 3 trombe, 2 violoncelli, 2 tromboni, 1 tuba, 8 percussioni e timpani. Dopo mesi di lavoro del direttore Stefan Reck e del regista Denis Krief alla guida di un numero colossale di musicisti, cantanti, coristi, comparse, il Moses è andato in scena con un suono supplito dal pianoforte e privo di quella icasticità timbrica e ritmica delle percussioni e dei timpani, dei fiati così decisivi in questa partitura, a tacere dell’alleggerimento degli archi. Il sovrintendente Giambrone ha deciso, con una scelta coraggiosa condivisa da Anton Reck, di andare in scena, di offrire ugualmente uno spettacolo musicalmente “incompleto” per non cedere al ricatto sindacale.

Ha fatto bene? Sì, visto il plauso del pubblico che, alla

fine di un'opera difficile e complessa e realizzata in modo forte, è rimasto a festeggiare a lungo interpreti, orchestrali, masse corali, direttore e regista. Ha fatto ancora bene se consideriamo il consenso "bipartisan" che Giambrone ha raccolto e che gli ha permesso di isolare la Uil e i suoi dirigenti su una vertenza corporativa che sembra fatta apposta - non lo capisce la Uil? - per dar fiato all'antisindacalismo padronale e governativo che ha costretto milioni di italiani a scendere in piazza e a scioperare.

Detto questo, va anche detto che la Uil, con le sue defezioni, ci ha falsato un'esperienza intellettuale, artistica ed etica, rendendo ancora più evidente e problematica la questione del Moses e del suo autore e che appunto riguarda la traducibilità del pensiero musicale in suono. Tuttavia la falsificazione, che l'assenza degli strumentisti ha determinato sabato sera, veniva dal cronista cancellata sovrapponendole la memoria dell'ascolto dell'antigenerale di giovedì scorso a ranghi completi. Per questo possiamo dare atto ad Anton Reck di aver condotto un lavoro eccellente, con risultati di rilievo cercando con finezza analitica di rendere percepibili e drammaticamente significanti le articolazioni di un pensiero musicale così intrigato come quello del Moses. Reck inoltre ha saputo trovare un buon equilibrio tra la potenza delle masse corali, incombenti sulla scena e la trasparenza cameristica della scrittura orchestrale. Insomma il risultato migliore e più convincente che Reck abbia finora ottenuto dalla e con l'Orchestra del Massimo inclusi gli scioperanti che, masochisticamente, si sono negati una soddisfazione professionale di primordine.

Come si sa, l'altro punto sensibile della partitura del

Moses è costituito dai cori. Per l'occasione il Massimo ha rinforzato il suo coro e quello di voci bianche con il coro della radio polacca di Cracovia mentre i tre direttori Monego, Iozzia, Kluza hanno dato il meglio per far camminare questi cori tecnicamente difficilissimi. E la loro difficoltà emergeva allo spettacolo dal fatto che i coristi, compresi quelli di Cracovia, leggessero le parti. Se musicalmente ciò dava una certa garanzia, teatralmente ha in parte "incartato" lo spettacolo. È vero, c'è una tradizione in questo senso, tuttavia i cori che cantano senza leggere entrano nell'azione e rendono la drammaturgia più convincente.

Ma lettura a parte, i cori palermitani hanno mostrato di aver ben maturato un'esperienza ottenendo convincenti risultati anche perché il livello più alto del coro di Cracovia indicava loro il livello tecnico-espressivo da raggiungere.

La scena costumi e regia firmati da Denis Krief si rifanno volutamente agli anni Venti con un richiamo ad impianti scenici, figurazioni, gestualità che richiamano Piscator, Toller, Brecht, Grosz. La torre metallica che incombe nella scena III con i suoi ballatoi affollati da operai, la grande e rettangolare gabbia metallica che fa da sfondo, lo schermo bianco che allunga la prospettiva dell'esodo, fanno parte di un vocabolario scenico che Krief rivisita per contestualizzare l'opera di Schönberg, per sottolineare come il Moses sia un dramma dello sdoppiamento dell'intellettuale tra pensiero ed azione (Mose/Aronne) e del fallimento di queste due facce nei rapporti con le masse abitate dalla violenza. È una regia forte dove però non tutto è risolto e perché c'è questo incartamento dei cori che leggono, e perché la stessa scelta della torre che gira limita lo spazio delimi-

tando come zona d'azione in prevalenza la lunga striscia a destra dello spettatore dove appunto si consuma il clash individuale e la violenza collettiva.

Krief ha presente la grande tradizione del teatro operaio tedesco e russo, ma le sue masse non appaiono governate e disegnate sino in fondo.

Forse le comparse scelte non avevano una sufficiente esperienza teatrale necessaria per un disegno di tal fatta. Anche per questo appare poco convincente la danza del vitello d'oro, che si spinge sino al nudo integrale, e che Krief articola secondo modelli coreutici alla Wigmann, e cioè del Tanztheter, ma che appunto richiede capacità individuali maggiori.

Ma sono rilievi che facciamo ad uno spettacolo che giudichiamo di grande impatto e di bella intelligenza critica. Alla fine il crollo di Mosè sulla parola che gli manca avviene in una scena in cui la torre mostra i sue due volti e guarda sulla via che si perde all'orizzonte disseminata di vestiti abbandonati, segni dell'ubriacatura e del passaggio del popolo. Un'immagine che stringe il cuore, come il dolore di Mosè sulla sua impotenza a tradurre per il popolo il pensiero.: Parola, parola che mi manchi.

L'idea di Adorno, che il Moses sia un'azione preventiva contro il nazismo, trova in questa scena finale della regia di Krief una efficace traduzione.

Tom Krause nel suo impermeabile grigio, la fiaschetta a tracollo, il volto dal profilo antico tra Zeus e Wotan, è stato un Mosè assolutamente memorabile. Questa sua certezza sulla irrapresentabilità di Dio a poco a poco si sgretola per arrivare al tonfo "saturnino", dice Krief, del dubbio e dell'impotenza comunicativa.

Ottimo l'Aronne di Richard Brunner che ha un canto

micidiale ed in cui la seduzione dell'apparenza cerca di vincere la gravità e l'ostinatezza di Mosè.

Ma l'ho trovato molto sacrificato nella scena che apre il secondo atto dinanzi ai 70 anziani e in cui il passaggio di Aronne dall'attesa di Mosè, alla decisione di restituire gli dei al popolo avviene come in una sala di un seminario, mentre il passaggio della donazione dell'oro è a stento percepita. Ed è debole l'idea de vitello d'oro come una réclame che cala dall'alto.

Dei comprimari su tutti Gabriele Costa; professionali gli altri: Tiziana Tramonti. Alexander Krawetz, Bodo Schwanbech, David Molnàr, Monte Jaffe, Mirella Spinu, Sara Allegretta, Paola Pellicciari, Svetlana Sidorova, Saverio Bambi, Dominik Eberle.

Si replica, Uil permettendo, sino a sabato.

Da non perdere.

(20 aprile 2002)

La musica nell'età dei totalitarismi

1. Rivoluzioni a metà

Negli anni Venti, ha scritto Kurt Tucholsky, a causa del cattivo tempo, la rivoluzione tedesca ha avuto luogo nella musica. Quella viennese, all'inizio del secolo, - ha chiosato in veri luoghi Heinz Klaus Metzger - al tempo della rivoluzione atonale, che aboliva la gerarchia tra i suoni, stabiliva l'uguaglianza di diritto tra tutti i suoni. Era questo il senso della rivoluzione atonale che anticipava una rivoluzione reale mai poi avvenuta. Segnalo questo giudizio perché sottolinea l'autocomprensione della modernità come rivoluzione ed insieme la percezione dell'incompletezza del progetto moder-

no. In questo raro documento di identificazione del modernismo con la rivoluzione sociale si segnala, da parte di Tucholsky, lo scacco, il ritardo della realtà, come a sottolineare l'insufficienza del vapore utopico per far partire il treno della rivoluzione. Quando Tucholsky se la prendeva con il maltempo, in Germania la rivoluzione era fallita: si era bruciata, in brevissimo tempo a Monaco come a Budapest. Non solo, ma sotto le ceneri della rivoluzione mancata, covava il malessere di una Germania piegata dal trattato di Versailles, piagata dalla crisi economica, lacerata dalla conflittualità politica di una democrazia "contrattata", e all'ombra di ciò che iniziava a essere configurata come la minaccia asiatica. Di questo malessere economico e ideologico si farà interprete Adolf Hitler, che, su questo farà leva, per far ruttare al popolo tedesco il Führer-Prinzip.

Il nazismo avverte la parentela tra modernità e rivoluzione, la parentela tra modernità-rivoluzione e razza ebraica e si muove all'attacco per cancellarla in nome della "razza pura" e del Volk, mobilitando i maestri cantori di Norimberga.

Se in Germania la rivoluzione non solo era fallita ma appariva in procinto di essere annichilita, marciava invece la grande rivoluzione sovietica. Ma lì, in Unione Sovietica, dopo la morte di Lenin l'asserzione di Schönberg venne subito ribaltata. Stalin e Ždanov negli anni Trenta - a partire dal '34 - si incaricheranno di comunicare che a causa del maltempo, un maltempo più soggettivo che oggettivo, la rivoluzione aveva avuto luogo nella realtà.

Ždanov certifica la fine del modernismo che aveva agitato le scene artistiche rivoluzionarie: dal teatro di Meyerhold al cinema di Vertov, alla letteratura dei

fratelli di Serapione, alla musica di Davidenko, Schlechter, Belyj, Lourié, Obuchov, Rozlavec, Avraamov, Konjus, Javrovskij, Cerepnin e ai quali guardava il giovane Šostakovič.

Sono questi i musicisti che animano a Mosca il Collettivo di produzione dei compositori (PROKOLL), e l'Associazione per la musica contemporanea di Pietrogrado (ASM fondata nel '23, e che nel '32, con puntuale rispecchiamento del tempo, diverrà "Lega sovietica dei compositori").

Stalin in nome del melos popolare, della comunicazione diretta, dell'ottimismo proletario e socialista fa piazza pulita dei "formalisti", dei "modernisti".

Ecco il paradosso: anche i comunisti di Stalin individuano nel modernismo, come i nazisti, e con motivazioni convergenti compresa la parentela del modernismo con la razza ebraica, il nemico contro la rivoluzione marciante.

La messa a bando in Unione Sovietica dell'arte moderna indica come il principio della realtà della rivoluzione si trovava in contraddizione con il vapore utopico che aveva ispirato la rivoluzione. È per questa contraddizione - che fa di ogni rivoluzione un tradimento dei suoi principi - che i soggetti-attori sociali della rivoluzione non riconoscono - lo ha osservato Milan Kundera - la rivoluzione nelle arti, perché ne percepiscono il valore dirompente che supera gli obiettivi rivoluzionari immediati.

Quello che qui sottopongo è un paradosso cruciale per la storia della cultura europea del Novecento. Alla fine degli anni Venti in Europa, nella Mitteleuropa, il modernismo trionfava nelle arti ma il suo progetto restava bloccato nel versante della realtà, celebrava una

rivoluzione a metà; nel paese della rivoluzione il modernismo veniva liquidato come antirivoluzionario.

2. Contro il modernismo

Nell'attacco concentrico di nazisti comunisti e fascisti contro il modernismo c'è il rifiuto di accettare lo squadernamento della soggettività e insieme la sua centralità "debole", la crisi dei valori di una modernità assertiva. Concorda nella reprimenda al modernismo la chiesa cattolica che vede la persona sezionata in piani e con la perdita di una prospettiva ultra-mondana. Come ha scritto Seldmayer l'arte esprime una perdita del centro che Schönberg esemplificava nella cancellazione della dominante e Picasso nella rottura delle grandi regole della prospettiva attraverso la contaminazione tra spazio e tempo.

Nazisti, comunisti, fascisti che dispiegavano un eden terrestre, come surrogato della metafisica, nel tentativo di coprire la realtà dalla culla alla tomba, non potevano far leva su un'arte che mieteva il dubbio impotente, come dicevano con sarcasmo i nazisti, e per di più figlia delle mollezze degli ebrei senza radici. Eppure i regimi totalitari radicalizzano il richiamo all'ordine che artisti e musicisti del Novecento sia in Francia che in Germania fanno proprio.

La polemica di Adorno contro Stravinskij, e che a molti oggi appare datata, conserva invece sul piano "ideologico" una sua pregnanza. Come si sa Adorno indica come autoritario il gesto di Stravinskij di manipolare forme dalle quali recide il legame con la razionalità sociale, per restituirle in una costruzione oggettiva neo-classica che celebra l'abdicazione della soggettività.

La parentela che Adorno rintraccia tra Stravinskij e il

fascismo sta nel livellamento autoritario e oggettivo delle forme di cui viene a priori sterilizzato il sintomo sociale. Se con lo stalinismo il nazismo e il fascismo si assiste ad una manipolazione della soggettività divenuta elemento oggettivo di costruzioni totalitarie, come non rinvenire nella strenua difesa della musica schoenbergiana come protocollo soggettivo, la resistenza di un soggetto al tramonto contro un collettivo che cancella e silenzia le articolazioni delle forme sociali?

3. Arte controllata

Il dirigismo che caratterizza i sistemi totalitari si estende alle arti. Gli artisti vengono irregimentati o corporativizzati in forti sindacati che diventano il luogo di verifica della consonanza della arti con la vita collettiva. Le direttive del vertice trovano in questi organismi, in cui si è cooptati in nome della fedeltà alla linea, gli interpreti ufficiali, che mescolano questioni di linea a questioni personali sempre rilevanti tra gli artisti. I materiali pubblicati dalla Nicolodi o da Sachs sono deprimenti. Chi ricorda la lettera di Strauss a Hitler per essere perdonato dopo il sussulto d'orgoglio per aver insistito perché il nome di Stefan Zweig, suo librettista ebreo, apparisse nella locandina della *Schweigsame Frau*? Chi non è impallidito nell'apprendere che Goebbels era il grande sostenitore di Furtwaengler contro Goering che difendeva il rampantismo di Karajan?

In Italia è del dicembre '32 un manifesto dell'ala più tradizionale della musica italiana (Respighi, Mulé, Pizzetti, Zandonai) di attacco contro le raffiche dei più avventati concetti avveniristici.

Nel campo musicale c'è davvero la biblica confusione babilonica. Da vent'anni s'accostano le tendenze più diverse e più disparate in una caotica rivoluzione... Il pubblico è frastornato... L'avvenire della musica italiana non par sicuro se non alla coda di tutte le musiche straniere... Ebbene bisogna che il pubblico si liberi dallo stato di soggezione intellettuale che paralizza i suoi liberi impulsi emotivi. Bisogna affrancare i giovani dall'errore in cui vivono: donare loro il senso della disciplina artistica legittimando ogni libera espansione lirica a tutte le veemenze della drammaticità... Una catena ideale lega il passato all'avvenire. Per questo nulla del nostro passato ci sentiamo di dover rinnegare e rinneghiamo. Nulla di esso è indegno dello spirito artistico della nostra razza [sic, siamo nel 32! ndr], nulla è fuori di esso: i Gabrielli, i Monteverdi, i Palestrina, i Frescobaldi, i Corelli, gli Scarlatti, i Paisiello, i Cimarosa, i Rossini, i Verdi, i Puccini sono fronde varie e diverse di uno stesso albero: sono la smagliante fioritura polivoca della musicalità italiana. Sissignori. Anche di Verdi e di Puccini amiamo crederci e desideriamo di essere diretta progenie...

Italiani del nostro tempo, con una guerra vinta, con una rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l'immortalità del genio italiano che presidia ed avvalorava ogni nostra virtù, sentiamo la bellezza del tempo in cui viviamo e vogliamo cantarlo nei suoi momenti drammatici come nelle sue infiammate giornate di gloria.

Ma come non rimanere perplessi alla lettura di un articolo di Casella di risposta ed in cui si rivendica il carattere fascista dell'ala modernista:

Questa musica è profondamente fascista... perché permeata dal medesimo spirito che anima oggi tutta la Nazione in una

gigantesca totalità, spirito che il Fascismo incarna al più alto grado e che consiste in una armoniosa fusione tra modernità e tradizione.

E che dire di Malipiero che cerca continuamente di essere ricevuto dal Duce per mostrargli le opere di Monteverdi o per fargli ascoltare le sue opere, lamentandosi di un continuo boicottaggio e facendosi sempre precedere da un biglietto di D'Annunzio o dalla raccomandazione di Bottai?

E in Unione Sovietica se Šostakovič, pur essendo invisso a Stalin, riuscì a sopravvivergli, collezionando premi Lenin, gli altri, Meyerhold in testa, venivano uccisi e Majakovskij si suicidava.

Ma è la Germania il luogo più tragico. In Germania si consuma il genocidio dell'arte moderna, anche se i numeri sovietici non son da meno. Mentre in Italia il clientelismo ha la meglio sul terrorismo di stato.

Le biografie degli artisti, dei performers, come dei musicisti in Germania sotto il nazismo ci creano ancor oggi non pochi imbarazzi e non ci consola l'idea, almeno non mi consola, che però erano dei grandi interpreti. Si pensi al caso Furtwaengler. Fedele D'Amico, con lo scheletro di Casella in casa, vedeva rosso quando qualcuno osava ricordare l'ambiguità del comportamento del grande direttore d'orchestra. Come se l'artista secondo una regoletta idealista fosse davvero suprapartes. L'opportunismo scambiato per superiorità: come spesso accade oggi quando gli intellettuali sono pronti ad offrire la propria mercanzia al potente di turno.

Eppure, mi son sempre chiesto, con tutto il rispetto e l'ammirazione per Furtwaengler, che giudizio avremmo dato se Thomas Mann si fosse comportato allo stes-

so modo. E se assolviamo Furtwaengler, cosa dobbiamo pensare del povero Walter Benjamin morto suicida in fuga e per paura scalando i Pirenei? Storie scivolose che si inaspriscono in Germania, dopo il famigerato discorso di Hitler a Monaco il 18 luglio 1937, contro la degenerazione dell'arte moderna, causata dalla cultura bolscevica ed ebraica, e in difesa dei valori puri romantici e nazionalsocialisti della razza ariana. Quella direttiva hitleriana fu accolta in Italia dal Sindacato nazionale fascista dei musicisti, pubblicata dall'organo ufficiale diretta dal tal Ghislanzoni che così scrisse:

Da noi in Italia la situazione, pur non essendo giunta a quegli estremi di anarchismo e di morbosità, è giunta a presentare caratteri pericolosi, oggi non scomparsi soprattutto per la propaganda fatta da taluni "aggiornatissimi" che importano di anno in anno l'ultima moda straniera e, approfittando dell'ingenuo ardore dei giovani, dell'ignoranza della massa del pubblico, dell'impreparazione dei critici d'arte tentano spacciarla come innovazioni originali e magari nostre.

Si radicalizza così una discriminazione antisemita che colpisce lo stesso Casella fascista della prima ora, che aveva salutato da Monaco la marcia su Roma con parole esaltate, ma che aveva sposato un'ebrea ed era sensibile al moderno.

Si legge su "Il Tevere" del 26 gennaio 1938, sotto il titolo "Ebraismo e sovversivismo":

Essendo oggi l'Italia fascista una individualità unitaria e totalitaria, dobbiamo ad essa dare un'arte autrarchica che, nata nella nostra terra, esprima lo spirito di essa, dimostrando con ciò vera sensibilità artistica e patriottica. Noi ci ricor-

deremodi questi signori che tentano di nascondere il carattere internazionalizzante e bolscevico della loro musica col termine di nuovo conio europeismo.

Musica bolscevica? Nel '32 il Comitato centrale del Partito comunista aveva sciolto tutte le associazioni proletarie operanti nell'ambito culturale sostituendole con delle leghe sottoposte al controllo diretto del Partito. Inizia l'era del realismo musicale basato sulle intonazioni musicali e sulle relative associazioni emotive teorizzata da Asafev. Nel '34 viene nominato come responsabile dell'organizzazione del partito Ždanov dopo la soppressione di Kirov. Ždanov vi rimarrà sino al '48 e pare a sua volta soppeso da Stalin che ne fece ricadere la colpa sui soliti medici ebrei.

Ha osservato Veniero Rizzardi che il realismo musicale va letto come un'estetica conservatrice di impianto formalistico, in ragione dell'insistenza su metodi e procedure in rapporto alle finalità desiderate, piuttosto che sui contenuti programmatici.

In Urss si voleva una musica che affondasse con metodo nella tradizione nazionale. Qualunque ricerca che esorbitasse questo riferimento era fuori di discussione e pertanto davvero formalista. Non solo, ma Rizzardi sostiene che, al di là dell'exasperazione zdanovista, l'estetica realista non fu solo un'imposizione di un sistema politico chiuso, ma un indirizzo che rappresentò un punto di riferimento "per quanti in Occidente si ponevano innanzitutto il problema del proprio ruolo sociale e avvertivano insieme le esigenze di dar vita a una produzione allo stesso tempo aggiornata dal punto di vista tecnico-compositivo, civilmente impegnata e possibilmente popolare"

Se è vero che la teoria dell'engagement nasce da quella direttiva, la lettura di Rizzardi è falsificata dal fatto che la linea zdanoviana escludeva l'aggiornamento tecnico e si trovava in rotta di collisione con le stesse musiche di Eisler, che ponevano la questione dell'impegno e della comunicazione al più alto livello dell'acquisizione formale "borghese" e che era quello schoenberghiano.

4. *Stalin va a teatro*

Che la linea Ždanov fosse assolutamente rigida lo testimonia l'attacco a Šostakovič, dopo che, nel dicembre del '35, Stalin assistette ad una recita di Lady Macbeth. La Pravda liquida l'opera con un articolo dal titolo "Caos anziché musica":

Chi ascolta la musica rimane sbalordito da un torrente di suoni volutamente caotici e privi di armonia. Frammenti di melodia, embrioni di frasi musicali, vengono sommersi, si sprigionano e scompaiono di nuovo tra fracasso, stridore e ululati. È difficile seguire questo tipo di musica ed è impossibile ricordarla... Questa musica si basa sul principio della negazione dell'opera, su quello stesso principio secondo cui l'*arte sinistroides* nega in genere, nell'ambito del teatro, la semplicità, il realismo negazione dell'opera, su quello stesso principio secondo cui, la comprensibilità dell'immagine, il valore naturale della parola.

Si tratta di caos *sinistroides* anziché musica naturale e umana. Centuplicazione del cosiddetto stile meyerhold. La capacità della buona musica a trascinare le masse viene sacrificata a favore dei tentativi formalistici piccolo-borghesi, a favore della pretesa di creare qualcosa di originale ricorrendo ad una originalità di bassa lega.

Si tratta di un gioco astruso che può finir male. Il pericolo

rappresentato da tale corrente in seno alla musica sovietica è evidente. La mostruosità sinistroide in campo operistico risale alle medesima forma delle mostruosità sinistroidi in pittura, poesia, pedagogia e scienza. L'innovazione piccolo-borghese comporta un distacco dall'arte vera, dalla vera scienza e letteratura.

Ho messo in corsivo l'uso reiterato del termine sinistroide. Il suo uso non differenzia la Pravda da qualunque giornale nazista o fascista. Con un paradosso evidente. I fascisti definivano sinistroide la musica moderna e intendevano dire bolscevica, sovietica; e i comunisti ufficiali definivano - pure loro - sinistroide la musica moderna, perché deviazionista rispetto al bolscevismo duro e puro e intendevano dire occidentale, borghese. Insomma Schönberg era bolscevico in occidente, ma antibolscevico in Unione Sovietica.

5. La linea Ždanov e le sue conseguenze

Il giro di vite impresso da Ždanov dopo il congresso sovietico dell'aprile del '48, divenne un sorta di direttiva per l'Occidente, dopo il congresso internazionale dei compositori e dei critici musicali che si tenne a Praga appena il mese successivo.

Ebbene recensendo un libro inglese che riportava il documento Ždanov, Massimo Mila espresse su Ždanov un giudizio severo di incompetenza in fatto di musica. Si attirò le ire di Togliatti che, appunto, in un corsivo firmato Roderigo di Castiglia, contestò a Mila di non accorgersi che ormai in Italia si urlava contro Schönberg e contro Malipiero.

In un solo colpo Togliatti fa sua la tradizione antimodernista e sovietica, e nazista e fascista. Mila dopo un

garbato ma fermo articolo di risposta lascia la sua rubrica su l'Unità.

Che nel '49 si potesse polemizzare su Schönberg appare sconcertante. Ma la linea antimodernista del Pci italiana si allungherà sino agli anni Sessanta sia in musica, ne ricordiamo qualche scampolo qui a Palermo durante le Settimane di Nuova Musica, sia in pittura dove la linea del realismo, pontefice Guttuso, farà da tappo all'astrattismo italiano; che in letteratura. Insomma la guerra al moderno e alle forme del moderno è continuata.

Eppure debbo sottolineare che l'antimodernismo è soltanto sovietico e dei partiti comunisti fedeli a Ždanov. In Austria ma già nei primi anni del Novecento sull'Arbeiter Zeitung, il quotidiano della socialdemocrazia austriaca, si scrivevano lunghi articoli in prima pagina di appoggio a Schönberg, mentre tutta la grande esperienza dei concerti per i lavoratori che la socialdemocrazia austriaca organizzò dal 1906 al 1934, era il tentativo grandioso di mettere insieme modernità e socialismo. Ma questa è un'altra storia. Naturalmente rimossa e dimenticata.

Riccardo Muti

La Sinfonia in sol maggiore K.550 di Mozart e la Sinfonia in do maggiore “la Grande “di Schubert, eseguite ieri sera dai Wiener Philharmoniker diretti da Riccardo Muti al teatro Massimo, rappresentano una sorta di epitaffio della Klassik viennese.

L'accostamento di questi due capolavori che rifettono sulla morte -come ha voluto indicare alla fine del concerto lo stesso Muti rivolgendosi al pubblico

osannante per annunciare in bis una scatenata polka di Johann Strauss, sprizzante joie de vivre - svelano due stadi differenti di un processo unico e irreversibile che indica la fascinazione dell' homo austriacus per il dissolvimento; e dice della sua propensione alla malinconia panica che, con l' affermarsi del moderno, si trasformerà in debolezza identitaria, depressione e angoscia.

Se Mozart, nella insistenza costruttiva di un contrappunto inteso in funzione "drammaturgica", affida alla *Sinfonia in sol minore* una sorta di protocollo con "una cruda oggettività senza riguardi" al di qua dell'etica, e rivela delle forme chiuse e sublimemente manierate il carattere di fermaglio su un soppalco di contrasti e tensioni; nella sinfonia che Schubert compose nel 1828, nell'ultimo anno della sua brevissima esistenza (sarà eseguita soltanto nel 1840), assistiamo, dopo la tempesta etica di Beethoven e lo sforamento vocale e corale della *Nona*, ad una dissoluzione della oggettiva comunicazione della tradizione, con l'emersione di una scrittura efflorescente di un racconto interiore, - di un vagabondaggio senza scampo, fuori le mura, in "una regione dove non possiamo ricordare d'essere già stati prima".

E qui che si incomincia a respirare l'aria di altri pianeti mentre il tempo musicale appare liberato affidandosi alla ricapitolazione di sé, alla reminiscenza del ritmo popolare come orizzonte della malinconia. Con "La Grande": per il tema del corno iniziale e del quale ben si ricorderà Bruckner; o per la memoria di una trombeta sincopata che nel legarsi alla trivialmusik apre le porte alle cartoline dell'infanzia di Gustav Mahler; Schubert si collega all'ultimo Mozart per scavalcare

Beethoven e consegnarsi all'orecchio romantico ma soprattutto al malessere fin de siècle.

È quanto ci ha suggerito e l'impaginazione del concerto e la coinvolgente e persuasiva direzione di Riccardo Muti. In Mozart Muti forzava ritmicamente l'orchestra alla tensione drammaturgica letteralmente inscenando la partitura, disvelandone la estrema tensione teatrale ma con un controllo formale tutto teso a restituire la trasparenza costruttiva che i Wiener hanno esaltato con la consueta e ineguagliabile duttilità timbrica e dinamica. Si pensi alla sospesa magia dell'Andante e al "demonismo" del Finale.

L'idea dell'epitaffio di un certo modo della condizione "austriaca" governa l'idea che Muti ha della Grande di Schubert. Il direttore ha anche qui drammatizzato il tempo rendendo corrusca la sua "divina lunghezza" in una compattezza discorsiva costruita analiticamente con la valorizzazione della disseminazione dei fuochi percettivi ai quali si accennava. Con irruenza analitica Muti trascina questa sinfonia appaunto oltre il romanticismo, dentro la fine de siècle. È una grande suggestione critica e interpretativa che ha trovato nei Wiener esecutori sensibili, tecnicamente perfetti.

Un episodio occorso ieri sera giusto all'inizio della "Grande" fa capire il livello professionale di questo complesso. Muti aveva dato l'attacco al corno che intona alla perfezione lo struggente e immemorabile tema iniziale. Ebbene a disturbare quel canto intervengono dei tramestii da un palco di un qualche ritardatario. Muti si gira ma continua.

Il tramestio non cessa anzi si leva imperiosa la voce irritata di uno spettatore. Muti è costretto a fermare. Sorrisini imbarazzati tra gli orchestrali. Ritorna la

quiete. Il direttore ridà l'attacco al corno che ricomincia e che ricrea, come se nulla fosse successo, senza nessuna indecisione, la magia iniziale.

Ecco questo è il professionismo dei Wiener. Alla fine e dopo la polka di Strauss, ovazioni.

(7 giugno 2003)



Nabucco

Martedì 15 gennaio 1974, *Nabucco* faceva rientrare i palermitani al Massimo dal quale si erano congedati in giugno - per sei mesi si disse - immediatamente dopo la disfida di Tosca a Scarpia davanti a Dio. Ci ritrovammo invece in sala: era una sera umida, il sipario aperto, Oliviero De Fabritiis alla guida dell'Orchestra e i cantanti "in borghese" davanti ai leggii: Cornel Mac Neil (Nabucco), Boris Christoff (Zaccaria); Elena Souliotis (Abigaille); Franca Mattiucci (Fenena), Ruggero Bondino (Ismaele). In un comunicato, il Teatro ci spiegava perché eravamo lì. Eravamo lì per lo slittamento - poi sarà una slavina lunga un quarto di secolo - a fine febbraio, della fine dei lavori al Politeama, dove il Massimo si sarebbe trasferito. Così il Teatro si era costretto al gran passo. Non rinunciare all'inaugurazione, ma offrirla in forma-concerto. Niente di male, assicurava, anche perché sovente le opere così venivano realizzate alla Carnegie Hall di New York o al Royal Festival Hall di Londra trovando entusiastici sostenitori. Allora, come ora, basta citare che così fanno in Europa o in America, perché il palermitano rimanga conquistato alla causa. Le cose quella sera andarono decentemente.

Come nel '74, il "Nabucco" è sulla soglia di una nuova stagione, per la quale Lorenzo Mariani, direttore artistico, si è inventata la sigla "SRI": Sogno-Realità-Illusione. Come negli anni passati anche questo titolo non spiega molto, ma Mariani ci tiene a titolare le sue stagioni, come se così potessero divenire diverse da quel che sono: un insieme più o meno interessante di titoli. Tra gli interessanti conto, in attesa degli spettacoli, "Die Gezeichneten" ("I segnati" e non "I prescelti", sembre-

rebbe un eccesso del politically correct), “Maria Stuarda” e “Don Quichotte”.

Ma veniamo al “Nabucco”. Dopo “Simon”, “Rigoletto”, andando a ritroso come il gambero, il teatro raggiunge la terza opera di Verdi, anno 1842. A Milano quella sera - era il 9 marzo - fu un trionfo. Irrompono come protagonisti le masse degli assiri contro gli ebrei, mentre corali sono i temi fondamentali dell’opera. Verdi si iscrive con forza nel processo che vuole l’Opera come elemento cardine della nazionalizzazione delle masse. In scena, non più i chiusi salons aristocratici ma liberi esterni affollati di masse insorte e in conflitto. Gli assiri e gli ebrei vengono dopo i druidi contro i romani della “Norma”; degli ebrei contro i cristiani nelle “Ebrei” di Mayerbeer. Queste masse, che recitano negli spazi aperti ma dipinti dei fondali di un teatro, anticipano il gesto sociale della rivolta nelle strade; ambiscono ad affollarle in una continuità stupefacente tra quinte e strada che diviene scena urbana del teatro politico della liberazione. Da “Nabucco” a “Simon Boccanegra”, il manifesto cavourriano del musicista, Verdi segue la costruzione nazionale ancorandola al tema della libertà individuale come sviluppo della passione.

Il fascino di “Nabucco” sta in questa forza collettiva che occupa la scena e relega in secondo piano le storie individuali: l’amore contrastato da Abigail tra Ismaele e Fenena e la follia di Nabucco. Ma ciò che appare relegato, apparentemente, dietro la forza magnetica e dolente delle masse del “Va pensiero”, diventa il tema delle opere a venire di Verdi: l’emergere delle passioni individuali, dei loro conflitti e insieme della solitudine del potere che già si scorge in *Nabucco*. In quel personaggio ci sono le prime tracce del mai scritto Lear.

La distruzione della potestà regale (“L’ombra sono io del re”) fa scrivere a Verdi giovanissimo qualcosa che inspessita tornerà ben dopo. “Nabucco” è la matrice di “Rigoletto” come di “Simon Boccanegra”, come di “Don Carlos”.

Nella sigla SRI(SognoRealtàIllusione) che compendierebbe la stagione 2010 del Teatro Massimo, inaugurata venerdì sera con “Nabucco”: direttore Paolo Arrivabeni, regia di Saverio Marconi, come collocare “Nabucco”? Sogno di potenza degli assiri? Realtà della sconfitta degli ebrei? Illusione dell’onnipotenza di Nabucodonosor ma anche di Abigaille? Saverio Marconi, acclamato regista di musical, legge la “S” come Spiritualità, e suppongo la “R” come Religioni, e la “I” come Intesa, nel senso che si passa dall’una all’altra nel corso dell’opera. Conflitto di Spiritualità di Religioni dunque il “Nabucco”, che si chiude con una Intesa. E abbiamo lo SRI. È una lettura sufficientemente generica per far da guida a uno spettacolo che si dichiara “corale”, ma che vede le masse, molto minimaliste, muoversi lentamente mentre la musica di Verdi urge. Se conflitto c’è si dovrebbe ricavarlo da qualche segno nella ritmica e nella dinamica scenica. Ma se la scena è stanca e statica?

Venerdì sera l’unico movimento Marconi l’affidava alla piattaforma girevole che seziona una grande cavea il cui centro all’inizio è abitato dalle pagine della Torah che Nabucco spazza via e poi da una sorta di torre di Babele con lettere cuneiformi. Ebbene questa torre sollevandosi diventa un grandissimo paralume che illumina prima la stanza rossa di Abigaille, poi la sala verde del trono verde: in ambedue i casi molto hollywood

anni '50. Certo fa una certa impressione che da sotto il paralume spuntino gli ebrei fuggiaschi che subito si fermano per cantarsi mesti il va pensiero. Oh mia patria si bella e perduta. E come è veramente cheap che dinnanzi ai grandi teli trasparenti che sostituiscono il sipario e che servono da schermo per le diciture delle singole scene sostino, all'inizio della scena di Abigaille in trono, due tre baldi giovani in generosi tanga fissati in mossette egizie. Cheap, cheap, urrah!

Per quanto riguarda la musica Paolo Arrivabene ha buone idee, stacca dei tempi giustamente veloci, sa tenere insieme l'orchestra e palcoscenico nei bei concertati e cerca di spingere il palcoscenico. Ma non è una grande serata. Roberto Scanduzzi (Zaccaria) non ha più la sua forma. Stimo il cantante ma mi sembra sotto lo standard di un tempo. Amarilli Nizza, già improbabile Amelia nel recente "Simon" palermitano, insiste sbagliando in ruoli verdiani che non credo siano davvero nelle sue corde tecniche e interpretative. Pallido l'Ismaele di Thiago Arancam che però ha una buona dizione scenica. Anita Rachvelishvili, reduce del successo di Carmen, conferma le sue doti e con il suo bel timbro e potenza di voce potrà affrontare con sicurezza altri ben più capitali ruoli verdiani. Centrata e sensibile l'interpretazione di Frontali che fa un Nabucco meno scultoreo di grandi interpreti del passato, ma più in linea con i personaggi che da *Nabucco* Verdi ricaverà, incluso "Simon". Buona la prova del coro diretto da Andrea Faidutti, anche se squilibri sono emersi nello splendido e possente corale "Immenso Jehovah". Lì Verdi avrebbe dovuto chiudere l'opera!

Il pubblico tiepido, alla fine ha applaudito più a lungo. Poi i vip: sindaco, vice sindaco, presidente dell'Ars,

rettore, assessori e amici vari, oltre ai gestori del teatro, sono andati alla cena di gala, imbandita, ci si augura, non con i resti del cenone.

(26 gennaio 2010)

Luigi Nono

L'Orchestra del Teatro Massimo ricorda questa sera (4 marzo 2001) Luigi Nono eseguendo un'opera del 1985 *A Carlo Scarpa architetto ed ai suoi infiniti possibili*, alla quale il programma affianca la Quinta Sinfonia di Gustav Mahler. Sul podio Anton Reck.

L'opera di Nono dedicata all'architetto Carlo Scarpa rende evidente un problema compositivo che caratterizza gli anni Ottanta, la terza fase del compositore veneziano, ossia, "l'assunzione dello spazio come componente fondamentale del progetto, del tentativo compositivo". Matura Nono questa assunzione lungo il suo soggiorno nello Studio di Friburgo all'inizio degli anni Ottanta che gli apre l'orizzonte del suono live electronic. Tutte le opere del catalogo di Nono da quel momento in poi ad eccezione del quartetto *Fragmente-Stille an Diotima* e *A Carlo Scarpa architetto ed ai suoi infiniti possibili* ruotano attorno al suono live electronic trovando nel *Prometeo* il punto più complesso e più affascinante ed insuperato della sua ricerca sul suono, sulla sua percezione.

Ricerca sottile e difficile che sottende la scrittura di *A Carlo Scarpa architetto...* per orchestra a microintervalli cioè caratterizzata dall'uso di intervalli inferiori al semitono. Da quello spazio dominato solo da due suoni Nono estrae varie gradualità tutte da ascoltare ma per

un ascolto che sa adeguarsi a sottilissime dinamiche i cui eventi sonori sono bisbigliati eppure monumentali. Sottoposta a numerose revisioni, ultima nell'11, la *Quinta* fu composta da Mahler tra il 1901 e il 1903. Ed è lo stesso Mahler che giustifica questo suo continuo ritonare sulla sinfonia per il suo stile completamente nuovo che esige una tecnica nuova abbandonata la routine acquisita nelle prime quattro sinfonie.

È la Quinta un'opera cerniera, una sorta di frontiera compositiva e insieme, com'è stato osservato nella più acuta guida in italiano delle sinfonie di Mahler scritta da Aldo Nicastro, l'indicatore "di una crisi di identità abilmente dissimulata dall'enorme magistero tecnico del virtuoso."

In cinque movimenti la sinfonia si apre con un vasto Trauermarsch seguito da un secondo movimento (Sturmisch-bewegt) in forma sonata. "L'atmosfera fangosa e funebre" di questi due movimenti cede nello Scherzo ad un "felice recupero di mondi variopinti e fiabeschi". Allo Scherzo segue in netto contrasto espressivo l'Adagietto il cui nucleo essenziale è costituito dalla parte conclusiva di un Lied e che il lettore riconoscerà come la colonna sonora di "Morte a Venezia" di Visconti. Aldo Nicastro parla di una manierata ovvietà. Si chiude con il vitalismo di grandissimo virtuosismo del Rondò-Finale, micidiale, come tutti gli altri movimenti, per le orchestre.

Da quanti anni non veniva eseguita a Palermo un'opera di Luigi Nono? Da quanti anni si lascia sprofondare nell'oblio un periodo creativo così straordinario della musica italiana: da Maderna a Sciarrino a Bussotti a Nono. Federico Incardona, che di Nono è un ideale erede, mi

ricordava l'esecuzione che ascoltammo alla fine degli anni Ottanta a Gibellina, quando Gibellina improvvisamente divenne per qualche anno anche un luogo di elezione dell'avanguardia musicale, proponendo insieme ai giovanissimi palermitani tra quali Marco Betta i "nostri" classici: Nono, Feldman, Clementi.

Per questo, per questa assenza, abbiamo salutato con gioia il programma del concerto diretto domenica sera al teatro Massimo da Stefan Anton Reck e che impaginava -in modo alquanto "abbadiano" - il Nono di *A Carlo Scarpa* con la *Quinta* di Mahler.

La folgorante opera di Nono, come certo in modo diverso quella di Mahler, ha - lo abbiamo già osservato - l'assunzione dello spazio come componente fondamentale del comporre. La spazializzazione Nono la ottiene attraverso l'uso di microintervalli che rende possibile la ricerca di suoni "possibili", attraverso una procedura di de-intificazione delle due note che costruiscono il pezzo. Microintervalli, uso divisorio dei timbri, dinamiche che dal fortissimo si ribaltano nel pianissimo inudibile rette dalla trama del silenzio. Nel dare atto a Reck di aver affrontato con molta attenzione la partitura, tuttavia non possiamo non rilevare che la dinamicità del pezzo era come rallentata da una certa fiacchezza del suono e dall'assenza di tensione del silenzio che lo attornia.

Pubblico naturalmente tiepido e in attesa della *Quinta*. Si consentiranno qui ampie riserve sulla resa di un'orchestra che la partitura mette per il suo sfrenato virtuosismo troppo allo scoperto: e i fiati, ma non solo, hanno molto da farsi perdonare. Ma non sono le singole *défaillance* che ci interessano. Il Maestro Reck che, si vede, ha padronanza analitica della partitura, intende il

dettaglio significativo, tuttavia non sembra aver ancora trovato una via interpretativa convincente e coerente che articoli l'insieme. E se è vero che Mahler tematizzava in modo nuovo il rapporto con lo spazio, Reck invece lo spazio lo appiattisce, sin dall'inizio, tutto giustapponendo: nell'eccesso dell'esteriorizzazione del Finale come in quello contrapposto della falsa interiorizzazione dell'Adagetto. Manca l'idea che questa musica sia un grande protocollo onirico entro cui far giocare e relativizzare il vocabolario sonoro vissuto come esperienza interiore. Pubblico generoso di applausi.

Notturmo

Per celebrare i sessanta anni di attività, l'Orchestra Sinfonica Siciliana ha commissionato a Marco Betta (1964) "Notturmo per orchestra", eseguito in prima assoluta nel week-end al Politeama. Sul podio Julian Kuerti un giovane direttore canadese di brillante carriera e di ben saldo mestiere. "Notturmo" (dura 12 minuti) si ispira a due passi del secondo libro dell'*Eneide*. "E già la notte umida del cielo/precipita e le stelle che cadono inducono ai sonni" e "Intanto il cielo gira e dall'Oceano corre la notte". Il brano è dedicato a Roberto Pagano, storico direttore artistico dell'Eaoss, che Betta considera retrospettivamente: "una di quelle luci che mi ha guidato nella mia giovinezza dandomi tra l'altro la possibilità di assistere alle prove." Un ricordo affettuoso che fa capire come possa essere influente il ruolo di un direttore artistico di un complesso sinfonico su giovani musicisti in formazione. La dedica a Pagano indica però altro, perché suggerisce la chiave di una musica, quella di

Betta - dal ragguardevole catalogo e varietà di forme - che si dà il compito della rimemorazione nel tentativo di risarcire un dolore non risarcibile. “La musica - dice Betta - come contributo per la società in questi tempi bui. La musica come forma di consapevolezza interiore e civile”. “Notturmo” una sorta di Aria breve con variazioni, in tre parti, si apre con un tappeto sonoro di archi in pianissimo. Su questo tappeto si eleva “il canto del violoncello solo, poi il mare che diventa notte e la sabbia con al centro un grande orologio ritmico in un crescendo che tocca l’apice per poi decrescere. È una partitura - dice Betta - che racchiude i miei inizi e il dialogo con essi ma in un ritorno consapevole.”

All’ascolto si rimane ammaliati, avvolti come si è nella sospensione di questa melopea siculo-ebraica. “Notturmo” è come una ronda di notte il cui timbro scuro nel suo cammino esistenziale conserva una oggettività di triste serenità. Applausi calorosi per un’interpretazione che il musicista ha molto apprezzato.

Chiudeva la prima parte del concerto una brillante virtuosistica esecuzione del “Concerto n.2 in do minore op.77 per violoncello e orchestra” di Dmitrij Borisovic Kabalevskij (1904-1987).

Solista il violoncellista francese Francis Gouton. Kabalervskij scrive un concerto che pur lontano dalle sperimentazioni novecentesche non ha traccia di realismo socialista anzi appare un grandioso esercizio formale, come una musica al quadrato, che riflette sulla storia della musica russa procedendo per elisioni ritmiche, sghembe sovrapposizioni timbriche. C’è una formidabile insistenza virtuosistica che Gouton ha affrontato con straordinaria padronanza tecnica. Applausi scroscianti. Ottima la direzione di Kuerti.

Si chiudeva con la “Sinfonia fantastica op.14” di Berlioz abitata si sa da fantasmi e ironia. Pubblico entusiasta. Ma la notizia è che la Foss ha lanciato un bando per reclutare il nuovo sovrintendente. Da una buona scelta dipenderà il destino di un’orchestra fondamentale per la cultura musicale a Palermo.

Le nozze di Figaro

Da una memorabile regia di Jean Pierre Ponnelle abbiamo imparato che bisogna scrostare il rococò visivo delle “Nozze di Figaro”. Muri a vivo senza decorazioni, interni non sontuosi, come si conviene alla vigilia di un ribaltamento dei rapporti sociali. Se vedendo “Le Mariage” di Beaumarchais, il povero Luigi XVI aveva esclamato che era la rivoluzione; nella Vienna giuseppina, “Le Nozze” della coppia Da Ponte-Mozart esibivano un soggetto che apparentemente prendeva le distanze dalle tirate ideologiche del buon Figaro, ma innescava una bomba ben più deflagrante, assegnando al desiderio vagante di Cherubino, don Giovanni in erba, il compito di scompaginare i ruoli sociali. V’è nell’opera di Mozart un evidente spostamento della centralità della pièce a favore di Cherubino. E tutta la partitura, sin dalle prime battute, è pervasa di un fremito sensuale, da un languore del desiderio che cede alla seduzione dell’altro da sé, che parla in favore di Cherubino. Musica complessa, costruita con processi di addizione stilistici come l’insistito recupero barocco visibile nella Contessa, nelle danze, nella testuale citazione di Bach nella fuga di Cherubino nel giardino. E più complessa è la costruzione, più sottile l’allusione, più profonda l’ansia; più richiesta la trasparenza esecutiva senza for-

zature in un equilibrio tra naturale e magico tra timbri vocali e tessitura orchestrale. È vero le “Nozze” sono davvero difficili da eseguire!

Antonio Calenda, riprendendo martedì sera al Massimo la regia andata in scena al Politeama qualche anno addietro, si attiene con lo scenografo Bruno Buoincontri al dettato ponnelliano della povertà del décor, per mettere in risalto questo meccanismo che si va complicando per raggiungere la confusione dei ruoli e l’ambiguità notturna e per poi essere sciolto dal sole improvviso del perdono finale. Ma è una regia a tratti semplificatoria, a tratti ingenua che inclina allo strettotipo dell’opera buffa, e alla fine stanca e approssimativa nell’articolazione della dinamica scenica nel giardino abitato da inutili giganteschi telamoni che recano grandi vasi in testa.

Hubert Soudant sul podio è stato più opaco che trasparente, sforzante. Mancava l’allusività del suono di un’orchestra che Mozart mette paurosamente allo scoperto, e insieme quel senso di mistero narrativo che tiene con il fiato sospeso anche l’ascoltatore più cinico.

Del cast: Debora Beronesi è stata un Cherubino giocoso, seducente e sprizzante desiderio. Le sue arie capitali contano tra le cose migliori della serata. Incantevole, stilisticamente centrata anche se vocalmente esile la Susanna di Daniela Mazzucato. Pietro Spagnoli è stato un buon Conte: ha un bel timbro e soprattutto una scioltezza accattivante nel ruolo.

Il Figaro di Giorgio Surian si lascia a volte trascinare in una stentoreità che lo rende scenicamente meno credibile mentre vocalmente è eccellente. V’era molta attesa per Eva Mei che, nonostante le sue grandi qualità tecniche, non ha ancora trovato la via personale per

la Contessa. Pubblico freddino. Depresso il palco reale senza il suo già-sindaco.

In sala, accompagnato da affettuose pacche sulle spalle, che il palermitano sa dare al momento giusto, il Commissario Serio.

(16 dicembre 2000)

“Contessa, perdono! “invoca il Conte, alla fine della notte degli inganni, alla fine della folle giornata. Improvvisamente sospende il suo lavoro la “macchina” agita da un uomo, un demone, un dio e che ha impresso il movimento continuo ai personaggi delle “Nozze di Figaro”: in scena, venerdì, al teatro Massimo, con la direzione di Gabriele Ferro e la regia di Chiara Muti. Tutto è sospeso. Sull’invocazione riflessiva si sommano con la magia intervallare, che è solo di Mozart, le altre voci. Un incanto.

La macchina immobile, ma in tensione, permette ai personaggi di guardare ai desideri inappagati. È difatti la macchina del desiderio a mettere in moto il formicolio che apre l’ouverture. Un desiderio negato (Contessa/Cherubino), inappagato (Conte/ Susanna), irraggiungibile (Marcellina/Figaro).

Nelle “Nozze” il Conte prova gli intralci del futuro Don Giovanni, mentre Cherubino, perno della comédie per le sue incontrollabili e socialmente trasversali smanie d’amore, è il ritratto di Don Giovanni da giovane. La macchina produce desiderio e insieme i suoi ostacoli. Il segreto interpretativo delle “Nozze”, una delle opere più difficili del canone europeo, sta nel temperare l’esattezza della macchina, la fluidità del desiderio, la malinconia del desiderio inappagato. Musica complessa, costruita da Mozart con processi stilistici di addizio-

ne: come l'insistito recupero barocco riservato al canto autoriflessivo sublime della Contessa o esemplato nel celebre fandango. Più complessa è la scrittura, più sottile l'allusione. Più profonda l'ansia, più richiesta la trasparenza esecutiva in un equilibrio tra naturale e magico tra timbri vocali e tessitura orchestrale. Ho molto ammirato la sapienza costruttiva ed espressiva di Gabriele Ferro che governa la macchina musicale facendo emergere dettagli portanti e ottenendo una fluidità espressiva degli affetti intrisa di malinconia. Una grande lezione di stile che, dopo il "Ratto dal serraglio", "Don Giovanni" e il più recente "Flauto magico" sta costruendo per il Massimo una coerente e non comune interpretazione del teatro musicale di Mozart. L'orchestra ha seguito il suo direttore musicale con molta cura e partecipazione con risultati eccellenti. Ma la magia delle "Nozze" è una magia vocale che necessita padronanza di mezzi, di stile e molto studio. La compagnia di canto che abbiamo ascoltato è formata da giovani con una già brillante carriera soprattutto nel quintetto: Simone Alberghini (il Conte), Mariangela Sicilia (la Contessa), Maria Mudryak (Susanna), Alessandro Luongo (Figaro), Paola Gardina (Cherubino). Sono cantanti di qualità che vanno seguiti e perfezionati, con una preferenza del cronista per lo stile e la duttilità attoriale di Maria Mudryak.

La regia di Chiara Muti, su una scena essenziale, storicamente determinata di Ezio Antonelli, riflette sull'insegnamento di Strehler nei movimenti di massa: efficace il finale del primo atto. La regia lavora soprattutto sui singoli profili attoriali costruendo, con qualche eccesso o sbavatura, una dinamica scenica che illustra i diversi registri della tensione desiderio/natura e so-

cietà, alla fine, momentaneamente pacificata dal malinconico e notturno perdono della Contessa. Poi la macchina riparte.

(18 maggio 2018)

Nuria Schoenberg Nono

Dice “mio padre” e intende Arnold Schoenberg. Dice “mio marito” e parla di Luigi Nono. Dice “mio zio” ed è Rudolf Kolisch. Nuria Schoenebrg Nono è a Palermo, invitata dagli “Amici del Massimo” per parlare di suo padre e del *Moses und Aron*.

Con il *Moses und Aron* la piccola e vitale signora intrattiene un rapporto speciale. È nata a Barcellona pochi mesi dopo che suo padre ne finì di comporre il secondo atto e incontrerà Luigo Nono, che sposerà l’anno dopo, alla prima ad Amburgo. Da allora vive a Venezia: presiede la Fondazione Nono alla Giudecca e la Fondazione Schoenberg a Vienna. Nuria Schoenberg sotto i capelli a caschetto ha gli occhi color “non ti scordar di me”: li nasconde al sole di Villa Igiea dietro occhiali nerissimi. Calza un paio di scarpette rosse molto techno e parla volentieri di suo padre. Ne parla volentieri perchè sa che vuole restituire a Schoenberg una dimensione di affabilità, che la musicologia impegnata nel sottolineare i valori della rivoluzione schoenberghiana tralascia, mentre una vasta aneddotta parla di un carattere “difficile”. Non così per la figlia. Apre il suo computer per mostrarmi un Fotoalbum sulla vita del padre che inizia sì con la foto famosa di Man Ray da Schoenberg amata perchè ne fissa l’ “aura” del grande artista, ma accanto, Nuria na ha disposto un’altra che la ritrae piccolissima arrampicata sulla testa di uno Schoenberg sorridente e

compiaciuto. Siamo in America, a Los Angeles dove il musicista si trasferì da New York per trovare un clima che non aggravasse la sua asma. Abitavano una bellissima villa. Di fronte alla villa di Shirley Temple. Racconta Nuria: Arrivavano delle comitive che sostavano dinnanzi casa nostra, ma per indicare la villa della Temple. La piccola peste del cinema americano aveva così la meglio sul padre della dodecaфонia. In un'altra foto del '36, sullo sfondo la villa, nel giardino, in occasione del compleanno di Schoenberg, il Quartetto Kolisch esegue un omaggio al musicista che ha davanti Nuria con un vestito bianco, il fiocco in testa, mentre la madre, la bella Gertrud Kolisch, è al braccio del marito. Scorre l'album e Nuria ci indica Schoenberg in costume da bagno nero sulla spiaggia. Ha 62 anni ma ha un corpo solido, asciutto. Nuria Schoenberg sottolinea come l'atteggiamento di suo padre fosse sempre propositivo. Un'altra foto lo ritrae di spalle nel corridoio dell'università e l'inquadratura ricorda un quadro giovanile. È vero dice la figlia, si lamentava di essere costretto ad insegnare dieci ore la settimana a principianti o comunque ad allievi ben modesti - se si pensa che gli allievi europei erano stati Berg e Webern! - ma nello stesso tempo studiava il modo per comunicare al meglio il suo insegnamento. Sperava Schoenberg che i suoi allievi americani almeno capissero l'etica dell'artista.

Del padre, Nuria ricorda l'abilità manuale: progettava mobili nello stile di Loos, a volte se li costruiva (un leggìo ad esempio), rilegava libri, disegnava la carta per foderarli. A differenza di molti altri emigrati Schoenberg, che lasciò la Germania, subito, nel '33 e che già da alcuni anni aveva avvertito la minaccia che incombeva sugli ebrei tedeschi, riuscì a salvare i mobili di casa che

arrivarono a Los Angeles. Le foto che Nuria mostra degli interni: la prima stanza, lo studio, doveva restituire al maestro un'aria "heimlich", di casa che certo avrà lenito in qualche misura il senso acuto di spiazzamento culturale che soffriva per l'esilio. Lì in California senza il suo ruolo, senza la sua lingua, senza la sua cultura.

Il giardino della villa era in estate teatro di piccoli ricevimenti dopo il bagno: gli amici si riversavano in quella casa. Fra i più assidui Alma Mahler, Hans Eisler, Steuermann ma non molti altri dei Tui della diaspora tedesca in California.

Nel '45 Schoenberg ha un arresto cardiaco e viene salvato da una iniezione al cuore. Nuria mostra la prima pagina del Trio op.45, ci fa vedere la nitidezza della scrittura in un uomo che era stato salvato in extremis. Come si sa Schoenberg dice che nella partitura è udibile quella puntura dell'ago nel suo cuore. Morirà nel '51.

Negli anni del suo esilio non si stancò mai di mettere in guardia, ben prima della guerra, sul pericolo nazista, come di elaborare un programma per la comunità ebraica. Lo attesta un documento scritto nel '38 che consta di quattro punti: I. Si deve fermare la lotta contro l'antisemitismo; II. Si deve creare un Partito ebraico unico; III Si deve rinsaldare con tutti i mezzi l'unanimità della comunità ebraica. IV Si devono preparare le vie per ottenere un luogo in cui costruire uno stato ebraico.

In occasione del cinquantenario della morte c'è stato un fervore di iniziative per ricordarlo, mentre le sue musiche sono sempre più eseguite. Nuria Schoenberg guarda il mare che le ricorda l'infanzia californiana. Si affollano nelle sue parole i nomi di personaggi di una cultura scomparsa. Squilla il telefonino con le note dell'inizio del secondo quartetto del padre.



Evgenij Onegin

Čaikovskij completa l'*Evgenij Onegin* nel febbraio 1878. Aveva allora 38 anni, si trovava nel mezzo di una acutissima depressione ma compone tre capolavori: la "Quarta" Sinfonia, il "Concerto in re maggiore per violino" e l'opera *Onegin*, scene liriche in tre atti dal "romanzo in rime" di Puškin. Accolta tiepidamente al Conservatorio moscovita nel 1879, l'opera diventerà invece un successo evergreen, grazie anche alla predilezione accordatale dalla musicologia inglese: "con qualche esagerazione", come osserva Aldo Nicastro, nel libro italiano di riferimento su Čaikovskij. La lettura in chiave di memoria che il musicista propone dell'*Onegin* di Puškin, è tutto sommato la prova che il poema, più che a Byron, puntasse oltre Byron ossia al realismo. Non solo, ma nella tipizzazione dei personaggi e nella struttura stessa l'*Onegin* è già una parodia di un poema che diventa - secondo una celebre osservazione di Sklovskij - "eroicomico". Vi sarebbero così nel poema tre strati: uno byroniano, uno realista e, all'interno di esso, una movenza che si spinge sino alla parodia. Di queste stratificazioni Čaikovskij predilige, sia nel taglio del libretto sia nella musica, la seconda, rivivendo il realismo come memoria di personaggi-tipi in disfacimento e di trame-ambienti sfaldate. La rivisitazione trasforma il realismo in decorazione, a tratti in bozzetto; e fa da antidoto al veleno anti-byroniano, all'attacco contro l'avventura romantica vissuta in tre diverse prospettive da Tat'jana, da Lenskij e dallo stesso Onegin, che del romanticismo incarna il coté maudit o come scrive Nicastro è il ritratto di un'accidia: "capace Onegin di suscitare attrazione nella schiva Tat'jana e di resisterle, corteggia la sorella di costei Ol'ga, durante un

ballo e suscita lo sdegno dell'amico Lenskij innamorato della ragazza. Sfidato da costui a duello, lo uccide perchè ossessionato dall'accidia. In seguito allorché s'accorge di amare perdutamente Tat'jana, s'accorge anche di averla perduta; e non perchè ella sia ormai sposata all'anziano principe Gremin, ma perchè è definitivamente trascorso per lei il tempo delle chimere e dell'individualismo. Ella, insomma, è cresciuta."

La trama dell'opera semplifica la complessità di Puškin e diventa adorabile, nel momento in cui ci si cala nella prospettiva che si tratta di una storia di ieri, dove ci si duellava per un ballo non ricevuto. Mentre la dimensione della memoria viene sottolineata dalla scrittura musicale, che rivive forme chiuse ma insidiate da cellule melodiche, che come tunnels a volte troppo sotterranei - come se volessero arrivare all'inconscio dell'ascoltatore- collegano la storia e i tipi sociali. I temi pur identici, o frammenti di essi, acquistano via via una diversità psicologica, crescono con l'opera, creando una memoria interna all'opera stessa. È quanto avviene in Wagner: quella variabilità-fissa che mette in crisi i collezionisti dei leitmotiv. Una struttura chiusa insidiata da questo melodismo che, rileva Fedele D'Amico, altro non è che una sorta di stile di conversazione della Russia che si rimemora. Se è corretta questa lettura, l'ascoltatore ben intenderà quali dovranno essere le direttrici di una buona interpretazione dell'*Onegin*. Mentre gli si consiglia di prestare molta attenzione alle due scene-fulcro dell'opera: quelle della lettera di Tat'jana e del duello, collocate al centro del primo e del secondo atto. Lì risuona, ha ragione Nicastro, lo ciaiikovskismo allo stato vergine.

(20 aprile 1999)

Orfeo all'inferno

Povero Offenbach! Il Mozart degli Champs-Élysées, il sornione critico di Napoleone le petit, l'ironico rivisitatore delle forme del teatro musicale, lo straripante inventore di melodie e couplets. Il musicista che a Parigi con il suo "Orfeo all'inferno" seppe giocare sul doppio tavolo delle convenzioni musicali e di quelle politiche, ieri sera al teatro della Verdura, è stato spogliato della sua identità storica per consegnarlo, parola del regista Vito Molinari, all'atemporalità dei capolavori senza tempo. Ma si può sottrarre un maestro della parodia al suo tempo e ai modelli che va parodiando; si può sottrarre a un'opera nata per "criticare" il suo oggetto di critica? Si può dire che Orfeo, una banale storia di corna (sic) è una contro storia di non amore tra Orfeo e Euridice? Dimentichiamo i riferimenti storici al Secondo Impero - dice Molinari. Ma allora perchè non dimenticare Offenbach? Non è necessario invocare l'autorità di Kracauer e di quel grande libro che è appunto "Offenbach e la Parigi del suo tempo", basta leggere nel libretto di sala l'arguta presentazione di Ubaldo Mirabelli e la trama culturale sociale dentro la quale pone l'opera di Offenbach, per capire che la detrazione storica che Molinari dà alla sua regia non ha senso.

Nell'atemporalità flotta l'Orfeo senza riferimenti stilistici nella trouville del varietà televisivo con un palcoscenico riempito di masse, una sorta di Ben Hur, di cori danzatori grandi ma anche piccoli per la gioia delle mamme, inutili passeggiate sulla passerella a solleticare la sbriciatina tra le spaccate, un tempo così trasgressive delle cancanneuses, mentre Benedicta Bocoli, la star individuata dai media, traballava sui cuscini

e si affidava alle valide braccia dei suoi codanzatori. La recitazione senza verve e senza convinzione fissata in alcuni stereotipi da commedia all'italiana, sviliva il senso di un testo che è invece brillante ironico divertente. Ma le scene erano grandiose, i costumi sfarzosi, le trovatine innumerevoli compreso il povero Mercurio in pattini-jet.

E musicalmente? da dimenticare. Gli attori-cantanti in visibili difficoltà, e un'orchestra molto imprecisa, senza gusto con il direttore Alfred Eschwe che cercava di dare un senso, convinto almeno lui che la scrittura di Offenbach ha grandi virtù e ammiccamenti.

In questo panorama emergeva naturalmente l'Euridice di Daniela Mazzucato vocalmente instabile ma almeno con un disegno interpretativo riconoscibile e l'Arieteo/Plutone di Max Renè Cosotti.

E il pubblico? Divertitissimo e contentissimo.

Un trionfo.

Orphée et Eurydice

Orphée et Eurydice (1762) di Gluck, è un gesto forte dell'âge classique che sgombra la forma da asfissianti superfetazioni mirando all'essenzialità dell'espressione drammatico-musicale, lontano dalla spezie italiane. È un gesto che sta in linea con l'architettura di Ledoux tesa alla riscoperta dei volumi essenziali dell'architettura neo-classica e rivoluzionaria; con l'abate Sieyes, che vedeva la legge come il centro della sfera, immagine della perfezione. Nel rigore che Gluck impone, anticipando la linea modernista di Loos, si annida l'idea che l'ornamento sia un delitto. Lo era esteticamente, lo era socialmente. Per questo l'opera incute un rispetto

che si trasforma in rimozione. Dopo la prima viennese ci s'inventò che essendo breve non faceva serata e che pertanto bisognava infarcirla per riempire quel vuoto che minacciava. Lo stesso Gluck si lasciò intimorire dall'horror vacui se nella versione francese (1774) viene a patti con una tradizione che voleva cancellare. Il modello si era spinto troppo oltre e bisognava addomesticarlo. Lo stesso Berlioz il cui entusiasmo ha fatto sopravvivere *Orphée et Eurydice* viene a patti con se stesso. Tuttavia l'horror vacui resiste, se è vero che, pur precisando che lo stesso Gluck pensava ad un'opera in cui musica-parola-ballo trovassero equilibrio, si è tentati di trasformare l'Orfeo/Orphée in un gran balletto, meglio in un'OperntanzTheater in cui fluidificare i generi, per i quali Gluck, prima di Wagner, cercava un'unità drammaturgica. L'*Orphée*, visto al Massimo (20 febbraio 2019 nella versione di Berlioz del 1859), è un allestimento del Ballet National de Marseille e dell'Opera Théâtre de Saint- Etienne. Ne firma coreografia e regia Frederic Flamand che insieme alle scene, immagini e costumi di Hans Op de Beeck costruisce - con la fisicità sghemba dei ballerini, le immagini minimaliste, gli schermi mobili, le proiezioni in cui si alternano grandi città di zucchero con grigie campagne desolate e inferni - un secondo racconto a specchio e a commento di quello di Gluck, ottenendo per accumulazione il contrario di ciò che Gluck voleva: la semplificazione. Insomma se Gluck fuggiva dai fronzoli barocchi Flamand lo caccia dentro tutto l'arsenale manierista post-moderno che francamente nulla aggiunge se non l'idea che si sta fuggendo dall'horror vacui.

(24 febbraio 2015)

Otello

Una spaventosa esplosione segnalò a Milano il ritorno di Verdi all'opera, dopo 16 anni di silenzio. Tanti ne erano passati dalla prima al Cairo. Era il 5 febbraio 1887. *Otello*, penultima opera di Verdi, si apre con una tempesta inaudita che sospende la tonalità e la cui irruenza sonora continua ben oltre l'*Esultate* del Moro vincitore dei musulmani e del mare. Quel fragore selvaggio è letto da Mila, che ad *Otello* ha dedicato uno dei suoi saggi più penetranti e partecipi, "la manifestazione più alta e matura dell'espressionismo verdiano". Quel fragore diviene la cifra dell'opera perchè anticipa la catastrofe che non è l'uxoricidio e il suicidio ma la progressiva distruzione dell'identità di Otello assediata dalla menzogna di Jago. In un arco che va dall'abbreviata esultanza che il fragore sommerge quasi a svuotarne il senso, al duetto d'amore del primo atto la cui "vischiosità" getta un'ombra di incertezza su una edicola sentimentale avvolta già in una rimemorazione flottante. All'ultimo baluardo opposto da un Otello smarrito in un scoppio melodico tra i più celebri "Ora e per sempre addio" nel secondo atto, segnacolo di congedo da una identità annichlita dalla falsità della vita. La rovina identitaria da quel momento in poi si consegnerà in stringato rapporto con l'azione teatrale a quella che Mila definisce una sorta di sublimazione del parlato. "Dio, mi potevi scagliar tutti i mali "del terzo atto e il" Niun mi tema" che chiude opera e vita.

Sorprese sino al disappunto *Otello* per il radicale carattere innovativo che investe la vocalità, con l'uso del declamato che cancella quasi del tutto il recitativo e non tanto l'aria o la melodia come gli si rimproverò e

si è continuato a rimproverare da parte dei melomani delusi. Nell'*Otello* Verdi mette la musica al servizio della parola e dell'azione attraverso "il dominio d'ogni tipo di canto, melodico e declamante, anche il parlando esteso perfino al coro."

Questo dominio secondo Mila si esercita e nel "recupero" della forma chiusa "(aria, duetto o concertato) che in *Otello* come in *Falstaff* hanno a volte intenzione parodistica sembrano a volte abbreviate citazioni e con l'uso de gradi intermedi del cantabile, declamato melodico e del recitativo tradizionale."

Per la varietà della vocalità *Otello* è opera davvero difficile perchè richiede soprattutto a Otello e Jago una varietà espressiva dallo scoppio melodico al parlato che, se non puntualmente padroneggiata, porta ad un tradimento complessivo dell'opera che rimane tra le più avanzate scritte da Verdi e più problematiche del teatro italiano.

E forse sarà di una qualche consolazione ricordare che il primo e il quarto anno sono meno toccati dalle innovazioni, che invece appaiono più forti nel secondo e nel terzo.

Tradizionale l'impianto scenico di Mario Pontiggia per l'*Otello* andato in scena ieri sera (8 dicembre 1999) al teatro Massimo. Per il primo atto, grandi archi protoindustriali allungati da Arsenale sullo sfondo per l'arrivo della nave che poi se ne va nonostante la fatica per farla entrare, e bagagli a terra del condottiero che vengono portati via da impassibili commessi durante la zuffa dopo la bevuta. Nel secondo atto invece cala una grandissima grata a quadrati oro e nero e due porticine che fanno passare allo spazio retrostante dove si ac-

coccolerà il coro per omaggiare Desdemona in idillio pre-diluvio. La grata si capisce ha una funzione simbolica: durante la prima insinuazione di Jago le mani di Otello vi si avvinghiano. Durante l'atto Jago chiuderà via via le due porte, la seconda prima del memorabile otelliano addio e per sempre.

Nel terzo atto l'impianto si affolla di colonne e statue per consentire a Otello di giocare a nascondino con Jago e Cassio per via del fazzoletto che viene agitato come una bandiera bianca sul frustino di Jago. Sullo sfondo gran portale con il leone di San Marco.

Quarto atto: stanza di Desdemona spazio più ristretto con parete dalle arcate accennate sul muro e gran letto a due piani dove si compie lo scempio finale.

Ma se l'impianto è tradizionale la regia di Pontiggia punta come avrebbe detto Verdi al vero. Gestualità trattenuta senza concessioni tranne delle strane rivivescenze di cattive convenzioni in alcuni gesti: inarcamento della schiena e della gamba, in Jago. Pontiggia cerca di far ragionare cantando i personaggi in una lettura molto intimista e interiore.

Le scene di massa nel primo e nel terzo apparivano molto affollate, un pò schiacciate anche perchè lo spazio enorme del teatro Massimo viene sfruttato più orizzontalmente che in profondità. Segno dei problemi tecnici di quel palcoscenico che resterà immobile anche per il 2000.

Pare che tutti attendano una incisione dell'Otello di José Cura protagonista ieri sera in un revival della tradizione ispanica che ha posto un marchio sul personaggio. Lontano da del Monaco e da Domingo Cura ha tuttavia un bel timbro morbido ma è una voce non di potenza, né forte né estesa. Il suo Otello è quindi gioca-

to verso l'interno dove Cura dà il meglio di sé: la rime-
morazione, il disinganno mentre gli scoppi sembrano
pallidi, poco furienti. Ma non ce ne lamenteremo più
di tanto. Mentre ci sono apparse imperdonabili le sue
gigionerie del soffocamento del terzo atto con troppe
cadute. Il colpo di teatro di Otello che sviene non può
essere dato a rate.

Ma il vero limite dell'interpretazione di Cura è la poca
trasparenza dei passaggi dei vari registri della vocalità
che Verdi qui usa: dal cantabile, al declamato melodi-
co al recitativo tradizionale al parlato. La novità dram-
maturgica dell'*Otello* sta qui, se si appiattisce questo
ventaglio espressivo si appiattisce il senso del nuovo
rapporto parola-musica che Verdi andava perseguen-
do. V'è stato in Cura così come nello Jago di Antonio
Salvadori una articolazione non precisa dei gradi della
vocalità. Anzi Jago s'è ancora più esposto. Ma dell'in-
terpretazione di Salvadori senza dolerci eccessivamen-
te di alcune debolezze vocali e di alcune gigionerie,
tuttavia tratterremo quest'idea di un assalto a Otello
perseguito con raziocinio quasi banale senza enfasi
inutili e con una coscienza dei recuperi parodistici che
nel personaggio vi sono.

Per la duttilità dei due cantanti-attori Pontiggia avrebbe
potuto lavorare ancora di più sull'idea che Otello è la
crisi di un'identità e non un fumettone con due morti.

Della Desdemona di Norma Fantini va segnalato un
certo impaccio iniziale che si è andato cancellando con
il precipitare dell'azione. Ma la sua reattività dovreb-
be essere più interiorizzata. Vocalmente suadente con
qualche ingolamento. La scena del quarto atto è stata
ben eseguita ma per Desdemona, si sa, Verdi non in-
nova molto.

Modestissimo il profilo vocale e teatrale del Cassio di Manuel Beltran Gil. Così come l'Emilia di Tiziana Tramonti.

Dirigeva Pier Giorgio Morandi. In orchestra si sentivano più evidenti gli eclats, più attento il direttore all'effetto che alla preziosità. Morandi però con sicurezza ha puntato alla tenuta complessiva dello spettacolo.

Sul finale qualche lacrima di gentildonna nei palchi, ovazioni per Cura e la Fantini subissati da fiori.

Pubblico festante - pareva difatti una inaugurazione di stagione più che una chiusura - con in tasca i ciccolattini mori del provvido sponsor.

Chi ama l'opera, sa, che *Otello* di Verdi è l'opera sua più complessa sottile ammaliante. Sa ancora come emani irresistibile un senso di nostalgia e di commozione, perché nel cercare nuove strade, la nuova prosa musicale, si congeda da se stessa. Come quando nel primo atto Desdemona e Otello si scambiano la linea di una melodia struggente che si contrae e che dice che l'una amava l'altro per le sue sventure e l'altro l'amava per la sua virtù. Questa finale quadratura a specchio chiude l'epoca della certezza del sentimento, dell'univocità della passione mentre l'amore si avverte come precario. A chiusura dell'atto, nella notte splende Venere ed è per Otello l'ultima volta. Non è più sicuro del ripetersi dell'attimo divino per l'ignoto avvenire del suo destino dominato dalle sventure. Nella chiusa del secondo atto c'è il dio vendicatore; nel terzo trionfa il feticismo del fazzoletto e della parola orrenda: cortigiana che poi Boito rinforza in prostituta. Venere si eclissa nella ricerca della prova dell'infedeltà, per sancire l'insicurezza, la malaise. Un'ombra diabolica ottenebra

Otello: la precarietà trionfa sulla certezza dell'amore e della gloria, dell'epica eroica del guerriero. Ecco il leone, dice trionfante Jago su un Otello che giace ai suoi piedi, privo di sensi. Il quarto atto si chiude con due cadaveri mentre il corpo bianco di Desdemona cattura l'ultimo bagliore di Venere ma risplende come un incubo di Füssli. E l'ultima immagine dell'*Otello* visto al Massimo (23 febbraio 2104) diretto da Renato Palumbo, con la regia di Henning Brockhaus. Una regia colta, a volte eccessivamente simbolica: madonne e figure che vengono spezzate, un pianoforte come arpa che fa da quinta nella scena finale, totem di armi. Si apre con il pannello centrale del Giardino dell'Eden di Bosch. Desdemona, davanti al quadro, è avvolta da un velo bianco dal quale Jago la srotola, mentre distrugge il quadro che svela una realtà abitata dai mostri.

Brockhaus lavora su un impianto scenico circolare che si apre e si chiude: una scenografia materica, cupa come grigie corazze abitate da fantocci e da figuranti boschiani. È un Otello governato dall'incertezza e doppiezza caratteriale di Otello e Jago divorati da se stessi e che individuano Cassio e Desdemona come prede remissive. Una macchina infernale che si muove dentro una folla che la regia sa disegnare e caratterizzare con grandissima maestria. È la coralità la cornice sociale del delirio individuale e qui Brockhaus sposta Verdi su Musorgskij.

La vocalità di Otello è nostalgia del congedo: linee melodiche purissime, mezze voci, filati d'incanto che si spingono sino al furore per rompere una corazza, perché la vita non è l'eden ma l'inferno.



Roberto Pagano

Roberto Pagano, scomparso ieri all'età di 84 anni, ha rappresentato per la vita musicale di Palermo un punto di riferimento obbligato dai tempi in cui scriveva come critico agguerrito, nei primi anni Sessanta, sul "Giornale di Sicilia". Pianista, clavicembalista, ha insegnato per anni all'Università di Catania e poi al Conservatorio di Palermo (Sara Patera è uno dei suoi allievi più illustri). Nel Conservatorio di Palermo Roberto Pagano si dedicò anche alla risistemazione della preziosa biblioteca. Studioso degli Scarlatti: Alessandro e Domenico, ha loro dedicato una monografia che rimane, tradotta in inglese, un'opera di riferimento generale. Ha anche scritto numerosi saggi sulla vita musicale a Palermo del Seicento e Settecento: saggi di accanimento filologico sui libretti e le vicende musicali cittadine. Accanto ad essi spicca un memorabile scritto su Couperin in cui arguzia intellettuale e assoluta conoscenza musicale si fondono in un autentico pezzo di bravura.

Per più di un ventennio è stato alla direzione artistica dell'Orchestra Sinfonica Siciliana specializzandola nel Novecento e formando una solida tradizione del moderno. Moderno che Palermo dopo le ventate delle Settimane, cercava di rimuovere. Ha diretto anche varie edizioni delle Settimane di musica Sacra, il festival di Taormina e in fine è approdato, per breve tempo, al Massimo organizzando tra l'altro importanti edizioni del Festival Scarlatti con riscoperte e riprese filologiche. Roberto Pagano ha sempre avuto una particolare attenzione per i giovani di cui intravedeva le qualità. Non solo strumentisti (Faja, Cicero), ma direttori (Machado, Ferro) e musicisti. Nonostante alcune tarde

prese di distanze cercò di aiutare sempre Federico Incardona perché era convinto della sua grande qualità. Aveva la conoscenza e la tecnica musicale di un pianista di professione. E ricordo una sera, dopo un concerto di Magaloff, nella sua bella casa di Piazza Marina, nella grande salle à musique, Pagano e Magaloff duettare al pianoforte mentre l'uno completava ciò che l'altro aveva appena accennato.

Lo stesso Magaloff era conquistato dalla prontezza con cui Pagano completava la frase.

Gli artisti ospiti dell'Orchestra erano sempre suoi ospiti incantati dalla generosità, dalla verve, dai racconti che avevano come sfondo una Palermo délabré ma aristocratica. Bebbuzzo Sgadari Lo Monaco, la Duchessa dell'Arenella, sfocata cantante wagneriana, erano suoi autentici pezzi di bravura. Come aveva subito annotato Adorno in visita a Palermo Pagano era un uomo molto spiritoso. Lo studioso, il professionista insigne cedeva al Pagano conversatore, primo attore, amatore della causerie e insieme uno spietato creatore di bon mot che annichilavano l'interlocutore. Avremmo dovuto prendere degli appunti sulle sue micidiali battute che non lasciavano scampo.

Uomo generoso con gli amici era inflessibile con quelli che non riteneva più tali. Come soleva dire un suo amico, da poco scomparso, nella conversazione di Pagano c'era il momento in cui cadeva una testa. Uomo molto ancien régime era appassionato di Robespierre. Aveva anche il gusto dell'imitazione e la più celebre è rimasta per anni quella di Ottavio Ziino, il maestro direttore d'orchestra e anima dell'Eaoss. Lo ricorda di recente Paolo Isotta in un suo libro. «Io ho la religione di ciò che so fare» soleva dire per sottolineare la competen-

za sua rispetto alla dilagante incompetenza. Aveva e ha ragione. Dopo il ritiro dal Massimo riemergeva di tanto in tanto per tenere qualche conferenza, come nel caso di “Wagner a Palermo”: un suo cavallo di battaglia; o per ricordare uno dei suoi giovani amici come Salvatore Cicero che gli fu caro come caro gli fu Angelo Faja unico superstite di un’Orchestra che aveva i suoi riferimenti visivi nel biondo Cicero, nel nero Perriera e in alto nel triangolo magico Faja (flauto), Trentin(oboe), Luna(clarinetto) incluso il corno di Di Benedetto. Oggi alle 11.30 ciò che resta di quella gloriosa armata gli concede gli onori al Politeama.

E noi, con tristezza, fra loro.

(14 luglio 2015)

Parade

Emoziona vedere “Parade”. Questo balletto realista datato '17 con le scene e costumi di Picasso che, secondo il dettato di Cocteau, dovevano essere dei protagonisti. Emoziona questa idea di Léonide Massine di intendere la danza come una pittura motorizzata. Emozionano quei managers cubisti a passeggio dentro le mitologie della Parigi europeista: music-hall, circo e cinema. Emoziona la musica di Satie così splendente, e oggettiva. Eppure “Parade”, visto martedì sera al Massimo, in un remake accuratamente filologico con la coreografia di Massine ripresa dal figlio Lorca (interpreti: Irek Mukhamedov, Carmen Maluccio, Claudia Vecchi, Fabio Correnti, Salvatore Tocco, Ettore Valsellini, Luca Barbagallo e Giovanni Bella) scavava dentro l’emozione per uno spettacolo davvero ben dato, quasi

il disagio che origina ciò che ha di molto perso la sua carica provocatoria. Differenza oggettivamente misurabile nell'assuefazione oggi (e poi a Palermo) ai decibel delle sirene o degli aeroplani o delle turbine che invece allora dovevano far saltare dalla sedia. "Parade" ha paradossalmente l'inefficacia di un classico e a salvarlo rimane forse solo la musica: questo inarrivabile oggetto che ha composto Satie. Meravigliava invece *Le Chant du rossignol*, musica di Stravinsky scene e costumi incantevoli di Depero: découpages coloratissimi dello spazio. Meravigliava per la leggerezza articolata di una coreografia ancora di Massine, ripresa dal figlio, precisa e sognante, realista e favolistica. E ben resa da Elena Pankova insieme a Soimita Lupu, Giuseppe Riccobono, Enzo Caruso. Strano ma *Le chant* appariva meno datato.

Stordiva infine lo spazio nero, il circo nero voluto da Micha von Hoecke (scena di Renzo Milan) per ambientare i *Sette vizi capitali* di Brecht-Weill. Van Hoecke ne fa uno spettacolo tutto giocato sull'interno della spaccatura psicologica tra le due Anne popolandolo di ossessioni e di fobie molto dark mentre una entusiasta e inarrivabile Ute Lemper in guepière di pelle e i pantaloni appesi alle fibbie, i capelli biondi, il volto freddo, guidava impassibile l'altro da sé, l'altra Anna, per farle scansare i peccati che ne avrebbero impedito il raggiungimento del successo: una casa in Louisiana e che è, così la scena finale, una gabbia che chiude Anna II (molto brava Paola Cantalupo) e sulla quale come su uno specchio poggia il suo volto Anna I. Uno spettacolo dark aggressivo, una bella macchina che mostra quanta strada abbia fatto il corpo di ballo del Massimo che va elogiato in blocco. Buona ma con qualche in-

certezza la prestazione della “famiglia” (Baumgaertel, Crispi, De Monti.Borowski), in generale poco incisiva in tutte i balletti l’orchestra diretta da Dante Anzolini. Successo tiepido di un pubblico preso in contropiede, per fortuna.

(13 febbraio 2002)

Der Paradies und die Peri

Una cornice quadrata rischiarata dal nome di Allah pende sulla scena vuota, su una gradinata coperta da un tappeto che scende dal palcoscenico del Massimo sino alla sala dove siede l’orchestra, mentre il coro, i cantanti, occupano la gradinata e si dispongono sotto quel diaframma che diviene il pozzo delle visioni, della nostalgia, del dolore, della guerra e dell’amore, dell’odio e della compassione. Il quadrato magico delle nostre speranze e delle nostre miserie ci proietta l’immagine di uno Schumann catatonico, le mani sulle ginocchia che diteggiano una musica immaginaria, mentre le lacrime segnano il suo volto e lentamente dentro la cornice in viraggi lenti si accosta la mano, il corpo di Clara e si dispongono i figli nel tentativo di comporre un quadro di felicità così come la pittura Biedermeier ci ha consegnato. Le lacrime di Schumann inzuppano la famiglia in contrappunto ai paesaggi evocati dalla Peri, l’angelo decaduto che ha nostalgia dell’eden e che all’eden vuole tornare e dove può tornare - le dice commosso l’Angelo - solo se porterà il dono più caro al Cielo. Quel dono celebrerà la riconciliazione. Tre volte la Peri su invito dell’Angelo scende sulla terra: è il mondo iranico, l’Egitto, la Siria. Parliamo di “Der Paradies und

die Peri”, poema da “Lalla Rookh” per sei voci soliste, coro orchestra (1843), di Robert Schumann, al Massimo da giovedì scorso (si replica sino a martedì 29) con la superba direzione di Gabriele Ferro; progetto artistico Anagoor; regia scene costumi video di Simone Deraï; luci di Fabio Sajiz. Interpreti: Sarah Jane Brandon (Peri), Valentina Mastrangelo (Jungfrau), Atala Schöck (Mezzosoprano), Maximilian Schmitt (tenore), Albert Dohmen (baritono). Coro del Teatro Massimo diretto da Ciro Visco. Scrive Klaus-Peter Kehr consulente alla drammaturgia: “Un modo immerso nella guerra nella malattia nel crimine. Il sangue di un valoroso guerriero, morto per difendere la libertà del suo popolo e l’ultimo respiro del più puro amore che hanno sacrificato le proprie vite per essere insieme nella morte non sono accettate dal paradiso. Solo le lacrime di rimorso di un criminale incallito aprono le porte del paradiso, in quanto indice di un nuovo inizio, di un punto di svolta, di una vera e propria resurrezione.”

Schumann aveva ribattezzato la “Peri”: “un oratorio non per un luogo di preghiera, ma per persone serene”. Se il ’43 sembra un anno sereno, ma Clara nei suoi diari parla di “prostrazione” e “malinconia”, nella primavera 1844 Schumann cade in una delle sue più acute crisi, si da perdere la parola. È forte quindi nella gestazione dell’opera l’elemento autobiografico: la ricerca dell’eden come ricerca della serenità per un oscuro senso di colpa che rovina la psiche di Schumann portandolo alla pazzia. Vede bene allora Deraï che sa creare una forma ibrida di teatro che spiega con le immagini e la gestualità contenuta degli interpreti un’opera difficile e intricata. Schumann la riteneva la sua sino ad allora più importante. E se la scrittura dei cori si rifà alla li-

nea Haendel-Mendelssohn, la scrittura del tenore è una rimeditazione del modello delle Passioni di Bach recuperate pochi anni prima da Mendelssohn. Rosen ha sempre insistito sulla presenza bachiana in Schumann. Ma è l'orchestra che riserva sorprese straordinarie per il sorprendente colore, per l'uso drammatico del corno (che suona quasi una serie), per l'impasto timbrico degli strumentini e dei fiati che l'orecchio di Ferro implacabile spinge su Debussy puntando sulla frammem-tazione come chiave interpretativa. Il direttore in un perfetto controllo formale ha poi privilegiato una sonorità molto contenuta per meglio far risaltare il respiro romantico della natura liederistica dei singoli numeri dei Soli valorizzando alla fine una certa staticità come espressione di rassegnazione. Ortima la prova dell'orchestra e del coro. Eccellente la compagnia di canto. Pubblico commosso e molto plaudente.

(21 ottobre 2019)

Passione secondo Giovanni

Una grande impalcatura alta cinque piani, un lungo tavolo ricoperto da un telo bianco e due candelabri per la "Passione secondo Giovanni" di Bach, in scena, ancora stasera, al Massimo con l'orchestra del teatro ben diretta da Ignazio Maria Schifani. Regia di Pippo Delbono, scene di Renzo Milan, costumi di Alberto Cavallotti. Delbono si aggira in scena con una pinza di luce (un omaggio a Perlino) rischiarando a tratti i tralicci dell'impalcatura.

È "maestro di cerimonia" e glossatore straniante della "Passione". Ne legge, per marcarne il senso, i passi, an-

ticipando i cantanti, sovrapponendosi a volte a essi. Regista in scena, muove con rigore le masse, le agita. Fa risuonare corde profonde con la gestualità “sghemba” della sua compagnia in scena con quella del Ciclope di Sordomuti. E con loro lui, con una fisicità che ricorda le sue origini attoriali (Odin Theatre), si aggira vorticosamente nella sala mentre la sua pastosa voce si esalta in vocalismi espressionisti.

Alcuni segnali staccano i tempi drammaturgici: scompare il tavolo dopo il tradimento di Pietro; si accendono le luci in sala mentre il coro lancia il suo crucifige. “Affrettatevi anime turbate, prendete le ali delle fede e volate - dove? - sul colle della croce dove forse fiorisce la vostra salvezza”: qui, in questa stazione, la voce concitata, Delbono martella il metallo dell’impalcatura per iniziare la discesa verso il catastrofico “Tutto è compiuto”. Sul Golgota si assommano abiti di naufragi. Vittime i ladroni bendati, naufrago Cristo mentre avanza col bastoncino un fiore in mano l’alter ego di Delbono il sordomuto Bobò, una epifania del rimosso. Ed è la vertigine teatrale.

Nella pausa drammatica che precede l’attacco scabro quasi dissonante del “Riposate in pace o sacre ossa” si sente la voce stridula di Bobò, una corda tesa, che per incanto evoca la musica sublime di Bach. Delbono lancia un messaggio di fratellanza nell’era dell’odio screziando la sua voce d’ira e di affanno e lascia cadere lentamente i fogli.

La sua idea che bisogna pensare a Brecht per mettere in scena Bach ci intriga anche se non sempre è realizzata. Alla fine ovazione per l’orchestra, per il direttore, per il buon cast di cantanti: Nathan Vale, Ugo Guagliardo, Marlene Mauch, Nils Wanderer, Alessandro Luciano,

Giorgio Caoduro. Per i cori che hanno trovato via via una certa misura. Alcuni dissensi per Delbono. Una serata speciale, inquieta, da non dimenticare

(23 aprile 2017)

Pianisti

Di solito in frac, vagano, da più di 150 anni, pronti a mostrare la loro arte in qualunque luogo, preferibilmente al chiuso, e purché munito di un mobile nero a coda dalla dentiera bianco-nera alla cui voracità imperiosi o estatici affidano le loro bellissime mani. Sacerdoti - dalle - sacre-mani addomesticano la dentiera con tecniche diversissime, i cui segreti si tramandano gelosamente di generazione in generazione, e dove il gioco delle dita si coniuga con arte sottile con l'articolazione del polso o il peso degli avambracci o ancora delle spalle. Tecniche complesse, difficili da impartire e da mantenere come attesta la dura selezione, impongono ai sacerdoti una disciplina severa e leggendaria. Quando non sono chiamati a pubblici servizi i sacerdoti- dalle-sacre-mani sono soliti passare dalle otto alle dieci ore al dì ad esercitare sulla dentiera spesso silenziosa e portatile mani-polsi-braccia-spalle. La disciplina così severa fa di questi sacerdoti una casta molto elitaria e dà alimento ad una aneddotica non meno essenziale alla fama del sacerdote della qualità delle sue prestazioni. Da centocinquantanni vanno illustrando nei luoghi deputati l'ascesa, la formazione (Bildung), la crisi del soggetto e della sua "anima". Seduti impettiti o dinoccolati - uno solo quasi rannicchiato - prendono d'assalto la testiera: uno, leggendario, l'accarezzava con un fazzoletto nero

che poi si passava con languore sulle labbra - e danno voce ad una scrittura che del soggetto, protagonista della nuova aurora, ha sottolineato di volta in volta la forza epica, lo slancio etico, il ripiegamento esistenziale, il dolore della solitudine e l'enfasi del gesto e del vanto. In quella scrittura che questi sacerdoti risvegliano si cela l'avventura del borghese: la sua forza, la sua illusione, la sua debolezza e il suo tramonto. Essi parlano di sé, e chi l'ascolta sa che in quel sé si rispecchia parte di se stesso. Il fascino del rito, nel mirabile gioco di specchi dove ognuno o sacerdote o spettatore riconosce se stesso o frammenti di se stesso, sta tutto qui. E da qui il successo, la passione che di solito circonda la prassi esecutiva degli eletti tra gli eletti, da qui anche certo settarismo che porta il sacerdote ad isolarsi nel segreto della sua Arte. Così forse stavano le cose, almeno sino allo scoppio della seconda guerra mondiale, anche se, tra le due guerre, l'accorgersi che alcuni di questi angeli recavano la svastica pose non pochi interrogativi sul fondamento della prassi e della religione. Dopo la seconda guerra mondiale, dopo quegli orrori, la casta dei sacerdoti, la nuova generazione, ebbe una mutazione: la sacralità misteriosa perse parte del suo incantesimo. I nuovi sacerdoti hanno subito un processo di secolarizzazione che li ha portati ad una lettura più razionalistica della scrittura loro affidata. L'orrore subito dissugava l'epica, prosciugava l'enfasi, spegneva il sospiro. I nuovi sacerdoti sembravano officianti di dubbi e non di certezze. Lo smagamento assottigliava ancora di più il numero degli eletti, mentre i sopravvissuti venivano ascoltati con un misto di trepidazione per chi sa che la verità è più dura del rito e della sua misura umana. Erano gli anni Sessanta, anni crocevia in cui vecchie

glorie, nuovi maestri - la cui esistenza era segnata dalla centralità della guerra - i giovani misuravano le loro esperienze e ci decifravano il messaggio di una scrittura che più che mai ci parve fascinosa, rapinosa. In questo senso condivido l'entusiasmo di Piero Rattalino, il nostro migliore esegeta della storia dell'interpretazione del pianoforte, quando, introducendo il suo volume *Pianisti e Fortisti* (Giunti, 1990) scrive: Sono contentissimo di vivere così vicino al secondo millennio, ma sono quasi più contento di essere vissuto negli anni '60 del Novecento." Per Rattalino quegli anni furono anni centrali: "si potevano ascoltare ad ogni stagione concertistica due patriarchi che stavano varcando l'ottantina, robusti fisicamente come querce antiche e spiritualmente creativi come esploratori: erano - per chi non l'avesse intuito - Wilhelm Backhaus e Artur Schnabel. Due sessantenni, Claudio Arrau e Rudolf Serkin, stavano entrando nel concilio degli dei, due quaranta-conquantenni, Emil Gilels e Arturo Benedetti Michelangeli, suonavano come le cascate imprigionate in condotte che fanno girare gigantesche turbine. Vladimir Horowitz, che sembrava perduto, ritornava alla vita concertistica, esplodeva come la bomba atomica la fama di Sviatoslav Richter, si affacciavano sulla scena Ashkenazy e Pollini, Friedrich Gulda si faceva vivo ogni tanto per dare uno scossone a chi si fosse dimenticato di lui e Glenn Gould, autoconfinatosi sull'isola deserta, inviava i suoi preziosi messaggi in bottiglia". Ho voluto riportare il passo di Rattalino perché la congiuntura interpretativa che indica fu in massima parte la congiuntura che negli stessi anni gli spettatori palermitani poterono esperire grazie alla programmazione degli Amici della Musica e del Teatro Massimo.

Una data per tutte, e in certo modo emblematica, debbo dire per la mia stessa formazione di spettatore musicale: ottobre-novembre 1962. A distanza, se non erro, di una settimana, il Teatro Massimo propose due recital. L'uno di Arturo Benedetti Michelangeli e l'altro di Sviatoslav Richter. Il ricordo di quelle serate ci ha accompagnato per anni inseguendo per l'Europa i concerti di Benedetti Michelangeli e quelli via via sempre più misteriosi di Richter. Ma è di Richter, che torna in Sicilia dopo trenta anni, che vogliamo parlare. Quella sera - era l'8 novembre del 1962 - Richter, appena quarantottenne, propose di Schumann la *Sonata in sol minore, op.22* e il *Carnevale di Vienna, op.26*. Nella seconda parte invece la *Polonaise-Fantasia, op.61* di Chopin, *Estampes di Debussy* e infine la *Sonata n.5, op.53* di Skrjabin. Un programma-tipo del pianista di allora che era pronto ad asserire la sua forte formazione tedesca, ma incline ad individuare la linea dello sdrucimento del discorso, della polverizzazione del suono, della miniatura sonora, del dettaglio che contiene la totalità. Sono queste le costanti di un magistero pianistico in cui la dimensione "storiografica", - ben rilevata anche nei più recenti recital sia in Francia che in Italia, e che affonda lo sguardo su finte compattezze discorsive per invece farne emergere frammenti e possibilità interpretative diverse - si è sempre accompagnata alla ricerca sui valori del timbro, sulla potenzialità del colore oltre la forma stessa. Maestro dei piccoli passaggi: laddove per piccolo passaggio va inteso il luogo in cui si cela la cifra di una totalità infranta. Di quella sera mi piace ricordare un gesto. Quasi una piccola esitazione di Richter seduto, delle sue mani sulla tastiera che veniva poi aggredita. In quell'attimo di esitazione

si poteva misurare la necessità della distanza analitica dall'opera. Ma quella esitazione pareva scomparire sotto una certa irruenza che l'interprete raffrenava. Ora che ci si è stancati di certe inutili pretenziosità virtuosistiche - l'esteriorità del virtuosismo vince sul deposito esistenziale della scrittura e tradisce il senso di una eredità sempre più complessa -, Richter, fedele a se stesso, ricorda l'importanza di leggere mentre si esegue (come a sottolineare la necessità di misurarsi continuamente con il testo), e di suonare quasi al buio.

Porrazzi

Giacca blu su jeans Salvatore Sciarrino, dopo 29 anni, è risalito sul podio per festeggiare al Politeama i sessanta anni dell'Orchestra sinfonica siciliana che nel 1962 - Sciarrino aveva 15 anni- nel '65 e nel '68 lo espose sulla ribalta internazionale delle Settimane di Nuova Musica. È tornato all'Orchestra dei suoi esordi come uno dei più importanti e acclamati musicisti contemporanei con retrospettive a New York, Berlino, Vienna, Parigi, Milano. Per l'occasione ha impaginato un programma che sottolinea la sua qualità di inventore di suoni, il suo personale vocabolario: pulviscoli d'armonici trillati, arpeggiati, glissati; suoni-soffio, sibili, respiri, suoni multipli, rumori di chiavi e pistoni, glissati d'armonici; cluster, glissandi ai timpani. Questo vocabolario di nuovi suoni emerge in "Efebo con radio" (1981). "Ciò che in tutte le altre composizioni - dice Sciarrino - son i miei suoni qui è umilmente ridotta al disturbo delle trasmissioni o più spesso allo sfriggolante passaggio da una all'altra che è come il connettivo sonoro di tutte le composizioni". Questo filone "iro-

nico” dalla complessa tecnica di montaggio, in verità punta ad una nuova forma, ad una nuova coerenza di frammenti. Sciarrino s’ingaggia qui come in altre sue opere a dare forma al discontinuo, ai granuli instabili e intermittenti che abitano ciò che percepiamo come continuo e unitario. “Efebo con radio”, eseguita con applicata e partecipe attenzione dall’orchestra e dalla voce di Livia Rado, indicava l’altro versante di una ricerca formale che il programma esibiva con le trascrizioni da Liszt, Chopin, Wagner. Per Sciarrino la trascrizione è il modo in cui il suo orecchio infallibile come una lente d’ingrandimento scorge nei brani che sceglie punti di scollamento in cui si annida il “futuro” della musica. In Liszt viene fuori non soltanto ciò che a Liszt è coevo come Wagner ma Debussy, Scriabin, Puccini, Mahler. Tuttavia la questione estetica-compositiva che pone non è tanto scoprire il futuro ma scomporre l’unitarietà del tempo in granuli fluttuanti come ci ha insegnato la fisica quantista. La granularità blocca la vettorialità temporale nella compresenza e il futuro coesiste con il passato e il presente. È questa la chiave per intendere “Rispondono a chi? melodie circolari su Wagner”, in prima assoluta, che parte dalla melodia di “Tempo di Porrazzi”, composta da Wagner a Palermo, dopo aver ultimato il Parsifal insieme ad altre “due schegge di frammenti”. Scrive Sciarrino: “Una monodia, in sé sospesa fuori da ogni armonia. L’estensione invita a immaginare un oboe per suo destino ideale. La fascinazione di una melodia lontana, senza accompagnamento che suona per sé e si affida al vento. Siamo proprio giunti alla soglia consacrata da Mallarmé e Debussy.” Un pezzo sapientemente costruito: Rotazioni, I, II, III, IV, Tema, Fanfara (senza trascinare), Carillon rotto con

una sorprendente Klangfarbenmelodie. Una meraviglia che spero la Foss registri come suo inno. Dopo l'ulteriore incanto di "Come se un amico (canzone da Chopin)" il programma si concludeva con "Nove canzoni del XX secolo come Dream, Sophisticated Lady, Night and Day, Love is Here to stay, You are my Lucky star. "Le canzoni, dice Sciarrino - sul piano della musica, rappresentano un po' l'equivalente dei fiori: belle sì, ma effimere. Mai potrà la musica colta, con la sua pretesa di universalità, dare il senso di morte che una composizione leggera trasuda." Deliziose.

Con uno Sciarrino sapientemente brillante, ironico, divertente e divertito. Pubblico entusiasta. Lunghi applausi per l'Orchestra e Livia Rada e in bis Sophisticated Lady. E Sciarrino giù dal podio che si prendeva gli applausi ma soprattutto continuava a parlottare con l'orchestra e ad applaudirla.

(11 maggio 2019)

La Pulzella d'Orléans

Il teatro Massimo o l'amore per le simmetrie. Apertasi la stagione con la "Jeanne d'Arc" (1938) di Claud-Honegger si chiude con altra Giovanna, "La Pulzella d'Orléans" di Čaikovskij, in prima al Teatro Mariinskij il 25 febbraio 1881. Scritta immediatamente dopo l'*Onieghin*, la *Pulzella*, opera in quattro atti da Schiller, non conta tra i titoli capitali del teatro ciaikovskiano, anzi.

Aldo Nicastro, autore di una eccellente monografia sul musicista russo, non si nasconde che l'opera è debole, e giudicata incolore se non addirittura catastrofica.

La ragione di questa debolezza, se non vogliamo avventurarci nel campo della biografia e dell'analisi psicologica di un uomo complicato e "nevrotico" come Čaikovskij, va riferita, osserva Nicastro, al fatto che con la "Pulzella" il musicista russo si misura "sul terreno infido, più volte rifiutato, dell'opera eroica a grandi campate: la più "francese" fra tutte le sue e la più estranea all'egocentrismo di sempre". V'è nella "Pulzella" "una totale carenza di soggettività", e invece vi regna l'eroismo, per giunta in via di santificazione. Nonostante questa distanza da sé, Čaikovskij amava il soggetto della "Pulzella" che conosce attraverso Schiller, almeno nella sua tradizione russa.

Ed è su Schiller che lavora per trarne un libretto - non eccelso - cambiandone per fedeltà storica il finale schilleriano.

Come si sa il poeta tedesco fa morire Jeanne in un campo di battaglia investendo la Pulzella di questo ruolo molto sturmisch di simbolo della libertà.

Čaikovskij arretra dinanzi a questa falsa scelta schilleriana e, un pò per amore della verità e un pò per venire su un terreno a lui più congeniale, costruisce una Giovanna eroina ma anche innamorata.

Crea cioè una ipotetica lacerazione tra il dovere dell'eroismo e la voglia d'amare e arriva a supera nella falsificazione lo stesso Schiller facendo innamorare Jeanne di Lionel, cavaliere borghese. Il duetto d'amore del quarto atto diventerebbe così centrale nella sua intensificazione wagneriana. Se lo storico del melodramma Nino Titone, nella sua conversazione agli Amici del teatro Massimo, ha richiamato il buon livello di questo duetto, Nicastro nega al suo musicista un traguardo rilevante giusto sul suo terreno. Semmai richiama

l'attenzione dell'ascoltatore e spettatore a "certe oasi di patetismo e di vena russa" come il coro delle fanciulle del primo atto e il coro dei menestrelli del secondo e l'arioso del re Carlo VII nel finale del terzo atto. Ma il meglio dell'opera per Nicastro sarebbero due arie individuali della protagonista ossia l'addio al villaggio che chiude il primo atto e l'episodio del riconoscimento del secondo atto.

Titone invece salva en bloc pur riconoscendone la complessiva modestia rispetto all'*Onieghin*, sia il primo atto che il quarto atto e soprattutto la scena finale del rogo che il musicologo palermitano giudica bellissima. Quasi scomparsa dal repertorio, ne tentò un rilancio la bella incisione diretta da Rozdestvenskij, oggi introvabile e non c'è nemmeno il compact disc, con protagonista una mirabile Archipova.

La ripresa torinese fu accolta con attenzione ma non di più. Ma i teatri servono anche a colmare le lacune soprattutto se si tratta di un musicista come Čaikovskij. Interprete dell'edizione palermitana è Mirella Freni. Sul podio Stefano Ranzani, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli. Orchestra del Teatro Massimo, coro della Fondazione "Karol Szymanowski" di Cracovia diretto da Jacek Mentel.

(8 giugno 2003)

Massimo Puppieno

Dopo tre secoli e passa è risorto per lo Scarlattifestival (30 ottobre 2000) Massimo Puppieno, "melodrama", (recita il libretto al posto dell'usuale "musica con drama", spiega Roberto Pagano che è presidente del comitato scientifico del festival) andato in scena a Napoli,

al teatro San Bartolomeo il 26 dicembre del 1695 e ripreso nel Carnevale del 1696 sino a marzo. Fu salutato Puppiano come “opera riuscita molto plausibile” ancorchè il soggetto è ben “complicato”, ma tutto sommato meno farraginoso di quanto all’epoca non potesse capitare, scontata la non versomiglianza storica dei fatti evocati. In effetti il libretto gioca su due livelli: quello del Potere: l’imperatore romano Puppiano è insidiato, sconfitto dapprima dal ribelle Massimino, ma poi ritorna sul trono. Qui va in scena con registri femminili la Virtù dell’Onore. Puppiano è un soprano. Il ruolo fu prima interpretato da un castrato poi affidato ad un soprano. A Palermo con grande delizia è stato affidato ad un “sopranista” eccellente come Robert Crowe. Claudia la moglie è un soprano: Monica Piccinini; Flavio (Guillemette Laurens) il cognato dell’Imperatore - che scioglierà la vicenda con un travestimento (da donna), uccidendo la finta Giuditta l’usurpatore lascivo - è un alto; Elio (Elisabetta Scano) generale fedele e innamorato di Sulpizia è un soprano. Così Sulpizia (Rossana Bertini) che per il fatto di essere amata, non riamando, da Elio ha un ruolo drammatugico di cerniera.

Massimino (Francesco Zingariello) è invece un tenore e così anche Decio (Mark Tucker) che però si redimerà. La trasparenza femminile è contrappuntata dal timbro tenorile. Così che quello di Zingariello così caldo rilevava una forte cesura drammaturgica. All’estremo scuro, al basso Gilbo (Roberto Abbondanza) è affidato il secondo livello, quello che il professor Slim, a cui si deve l’edizione critica dell’opera, chiama la commedia bassa. Gilbo difatti incarna personaggi lontani dai piani alti della virtù e dell’onore: il codardo, il pronubo, il narratore di fandonie, il commentatore di umane follie,

lo scettico contro le donne che quasi ad litteram (Poveri amanti e sciocchi/ se a femmine credete/ Ve la fanno sugli occhi/ che voi non ve ne accorgete) s'affaccerà in Mozart. Dalle trasparenze sopranili della virtù con lo scuro Girbo si scende nella realtà del quotidiano. Ed è come se quel timbro scuro contaminasse i registri alti a partire da quello di Sulpizia con i quali viene a contatto. La commedia bassa è fatta di sensualismo: di Massimino che insegue Claudia, che s'affanna con la finta Domizia (in verità è Flavio travestito). La commedia bassa sta nell'innamoramento di Sulpizia per Flavio, negli strategmi che usa con Gilbo e negli infingimenti con Elio che invece l'ama perdutamente. Il doppio registro dell'eroico e del sentimentale-sensuale impone ad Alessandro Scarlatti varietà di forme: aperte, arie con da capo e un uso particolarmente efficace drammaturgicamente dei recitativi. E se sono memorabili i luoghi alti ("Freddi sassi l'aria di scoforto del re deposto") più accattivanti all'ascolto rimangono certe sensualità di Massimino e la strordinaria scena della peschiera all'atto terzo.

Ad eseguire il risorto lazzaro un cast davvero eccellente. Ciascuno teatralmente ben appropriato nel suo ruolo, disegnato con mano sobria dalla regia di Mauro Avogadro, e vocalmente reso da tutti con grande adesione e precisione stilistica. Ariosa, varia, nobile e sensuale in questo sapiente trapassare dai piani alti a quelli bassi, la direzione di Fabio Biondi che s'univa con il suo violino all'Orchestra Europa Galante. Eleganti e colte le scene di Francesco Zito. Bel successo.

(30 ottobre 2000)

I Puritani

Come l'Arturo della "Straniera", anche l'Arturo dei "Puritani" - andato in scena venerdì sera al Massimo con strepitoso successo: direzione di Jader Bignamini, regia, scene e costumi di Pier'Alli -, nel momento in cui si avvia alle sue nozze rimane ammaliato da una donna misteriosa. La sua fisionomia romantica si definisce nell'estrema resistenza alla realtà per fuggire verso l'impossibile. Ma a differenza de "La Straniera", nei "Puritani" la resistenza di Arturo viene razionalizzata dalla ragion politica: la donna ignota è la Regina. Così ad affondare nella scissione romantica e nella follia è Elvira, che vede fuggire Arturo con "l'altra" con il suo velo da sposa. A lei è sottratta l'identità.

Elvira è "l'altra", lei non è più Elvira: così declama. Alla fine del primo atto ambedue i protagonisti sono senza la loro identità: Arturo in fuga, Elvira senza velo, senza sposo, senza nome. Il secondo atto è il luogo della manifestazione e della compassione per la "follia" di Elvira: *O rendetemi la speme*. Una pagina struggente in cui - secondo un'analisi di Lanza Tomasi - la vocalità belliniana ancora la memoria ai registri bassi per salire a gradoni verso il fulcro emotivo con un salto improvviso verso la puntatura che svetta al mi bemolle. Già Arturo ne aveva dato esempio nell'*A te o cara*. La tessitura estrema sta a indicare la passione e la follia estrema. Il terzo atto è l'atto della ricomposizione.

Torna Arturo. Elvira riconquista la sua identità, ma dopo aver subito un altro choc per via della condanna a morte di Arturo. Ma tutto si risolve e dopo essersi avventurati nell'altro da sé, i due riprendono il rito nuziale iniziale. Probabilmente tutto è stato un sogno. Se

ne ricorderà nei primi del Novecento Korngold componendo “Die tote Stadt”.

La regia di Pier’Alli, ripresa scrupolosamente da Alberti Cavallotti, imbriglia masse e cantanti in una gestualità estremamente controllata, su una scena scura, claustrofobica, abitata da oggetti-simbolo: il castello, le armi, il bosco per infine squarciarsi nel finale. La scena come proiezione psicologica ben sottolineata dalle luci sapienti di Bruno Ciulli. Per questa messinscena si è seguita la partitura originale della Biblioteca comunale di Palermo, dono di Rossini (esposta nel foyer) e si sono riaperti tutti i tagli secondo l’edizione critica di Fabrizio Della Seta.

La direzione di Jader Bignamini è stata, come usa oggi, molto muscolare. Tempi stretti e suono sempre forte così non facevano cogliere il segreto del suono-spazio che Bellini inventa. Soltanto a partire dall’ingresso di Arturo e nel finale atto I Bignamini ha trovato una certa misura, dando respiro sia ai cantanti che all’orchestra in generale ben governata.

Nel cast: sin dal primo ingresso Laura Giordano ha mostrato di essere in uno stato di grazia. Chiarezza di dizione, agilità di fraseggio, prontezza nei salti nelle puntature facendo perno su una zona centrale ancor più matura. Attorialmente contenuta, senza retorica gestuale, straniata, com’è giusto in una recitazione moderna. Celso Albelo, è stato un pregevole Arturo dal timbro morbido, caldo, pronto a involarsi senza risparmiarsi nelle puntature del terzo atto, attese dal pubblico. Per i due protagonisti un trionfo.

Ottimo Julian Kim (Riccardo) sia nel duetto con Arturo del primo atto, sia nel duetto con Giorgio Walton - con eleganza e precisione interpretato da Nicola Ulivie-

ri -, *Suoni la tromba*. Sul loro unisono in teatro, come sempre, è scattato un lungo applauso. Completavano il cast: Roberto Lorenzi (Gualtiero), Anna Pennisi (Enrichetta), Antonello Ceron (Bruno). Una bella serata.

(13 aprile 2018)



Rach 2 e Rach 3

Mueller considera Rachmaninov, insieme a Strauss, Franck, Stravinsky, Debussy, nel periodo 1945-1951 negli USA, un musicista in fase d'ascesa e forse al suo picco. Pianista di grande brillantezza virtuosistica Rachmaninov che pur si considerava soprattutto musicista, assicurò crescente successo ai suoi concerti dalla facile vena romantica, prodiga di melodie. Il Concerto n.2 in do min.op.18 dopo una prima esecuzione del 1909, è riseguito il 16 gennaio del 1910 dallo stesso Rachmaninov a New York con la Filarmonica diretta da Mahler. Negli anni che analizza Mueller, il Rach2, come dicono gli americani, è il concerto più eseguito mentre il Rach3 stenta ad affermarsi. Il successo duraturo di Rachmaninov è consolidato dall'uso che ne fa il cinema. Rach2 è la colonna sonora del film di David Lean, *Brief Encounter* (Breve incontro) con Laura Jesson e Trevor Howard girato nel '45 (vincerà l'anno dopo a Cannes). Ma la memoria sonora del Rach2 è legata soprattutto alle immagini di un altro film intramontabile: *The Seven Year Itch* (Quando la moglie va in vacanza) che Billy Wilder gira nel 1955 con Marylin Monroe e Tom Ewell e alla battuta di Marylin "quando ascolto il *Secondo* di Rachmaninov non sono più me stessa". La musica del concerto che prorompe da un monumentale giradischi è lo sfondo melò di una commedia ironica divertente, con Marylin splendida con il suo abito bianco che svolazza sulla grata al passaggio della subway. Un'icona del cinema. Ricordando quella scena Wilder ha varie volte sottolineato quanto piacesse a Marylin girarla. Da allora quel concerto non ha mai declinato nel favore del pubblico. Ritorna nel film

del 1985 di Claude Lelouch *Partir, revenir* (Tornare per rivivere). Il successo di Rach2 ha fatto da traino al Rach3, dalla scrittura più complessa, che allaga *Shine*, film del 1966, diretto da Scott Hicks con protagonista Geoffrey Rush. La fortuna di Rachmaninov come colonna sonora fu presentata da Hitchcock che nel 1943 gira *The Shadow of a Doubt* (L'ombra del dubbio). La colonna sonora è firmata da Dimitri Tiomkin, musicista di origine ucraina e suona come un falso Rach 4.

Desirée Rancatore

L'aria per soprano "Vorrei spiegarvi, oh Dio" scritta da Mozart nel 1783 - riprendendo lo stesso testo di un'aria giovanile: la K178 - si apre con un adagio: "una delle pagine più accorate della letteratura vocale di Mozart, preziosamente introdotta dal violino e sostenuta dalle struggenti voci di fiato."

Questa pagina accorata, se la memoria non mi inganna, è fatta ascoltare da un disco - "ricevuto da poco dall'America" - dal solitario Professore, protagonista del penultimo film di Luchino Visconti *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), al giovane e conturbante intruso che stava mandando a soqquadro la quiete esistenziale del Gande Solitario. Visconti allora scelse Mozart - tutto il film si avvale dei temi ripresi da Franco Mannino della Sinfonia concertante -, come antidoto alla crisi dei valori che il protagonista del film sperimenta nel confronto ravvicinato tra la sua esistenza, i suoi rituali e l'intrusione di un gruppo di giovani che abitano al piano di sopra.

Mi è rimasto nella memoria il gesto di Burt Lancaster che mette sul piatto il disco e invita all'ascolto men-

tre la melanconia mozartiana avvolge i mobili impero e la ricca biblioteca. Mozart come ultimo paravento intessuto di malinconia. Una lettura Straussiana quella di Visconti che il tempo trascorso si sta incaricando di mutare. Già Forman nel suo film di dieci anni dopo *Amadeus* indicava in Mozart un vitalismo straripante molto più congeniale ai giovani che a New York, alla fine degli anni Settanta, affollavano il Metropolitan in cicli intitolati “mostly Mozart”.

Désirée Rancatore, il soprano palermitano protagonista di questa serata, e che ha una naturale propensione per l'evocazione malinconica - basti ricordare l'interpretazione di Kostanze della *Entführung* e in particolare della grande aria *Traurigkeit ward mir zum Lose* in corso nel nostro teatro sotto la direzione di Gabriele Ferro - ha voluto accostare a questa aria altre due di diversa chiave interpretativa.

La prima è tratta dalla *Zaide* - un'opera del 1780 che precede di due anni *Il ratto dal serraglio: Ruhe sanft, mein holdes Leben* che, come osserva Abert, “è la prima graziosa aria di *Zaide* con il suo lieve passo di danza, il suo piccolo episodio in adagio e il piccante accompagnamento orchestrale”. L'argomento di *Zaide* è a specchio rispetto alla *Entführung*. *Zaide* è una fanciulla del serraglio amata dal sultano, mentre lei è segretamente innamorata di Gomatz un cristiano caduto in schiavitù dei turchi.

I due innamorati riescono a fuggire, ma sono catturati e condotti al cospetto di un furioso Sultano che rifiuta la grazia. Qui si ferma la musica, ma verosimilmente il libretto aveva un buon fine. E già qui che si fa strada l'idea che il turco avesse un cuore.

La terza aria in programma “Ma che vi fece o stelle...

Sperai vicino il lido” è del 1781, su un testo di Metastasio in cui l’eroina paragona il tumulto del suo cuore tradito a un viaggio nel mare in tempesta. L’aria è legata stilisticamente all’*Idomeneo* andato in scena a fine gennaio del 1781, ed è un’aria vasta, grandiosa, altamente virtuosistica, fortemente drammatica e che richiede una grande estensione vocale.

Le tre arie propongono pertanto tre gradi espressivi diversi: malinconia-leggeranza-drammaticità.

Gli stessi elementi espressivi definiscono i brani orchestrali in programma: l’ouverture de *L’impresario teatrale*, o il *Divertimento in Fa maggiore* K138 che Mozart scrisse solo a 16 anni, insieme ai due *Divertimenti* immediatamente precedenti ed ai quali va accorpato.

In questi *Divertimenti* sembra prevalere certo la forma e il gusto italiano anche se “l’organizzazione formale più rigorosa” - soprattutto del K138 - indica una personalità che si sa staccare dalla routine consolidata. Chiude il programma la Sinfonia n.38, “Praga” K504 del dicembre 1786, anno delle *Nozze* e della crisi di Mozart che si sente tradito da Vienna che, pur avendo accordato successo alle *Nozze*, gli volse le spalle per applaudire musiche meno complesse e più stereotipate.

Solo Praga continuava ad applaudirlo ed è a Praga che Mozart dedica questa sinfonia che risente certo della sua prossimità al mondo dell’opera teatrale pur affermandosi come un chiaro esempio del sinfonismo viennese.

Per Massimo Mila la Sinfonia “Praga” perché “poderosa, energica, modernamente appassionata è già beethoveniana nelle sue sincopi febbrili”.

(11 giugno 2006)

Repertorio

John H. Mueller è l'autore di un libro, ormai raro, *The American Symphony Orchestra. A social History of Musical Taste*, pubblicato nel 1951. Un saggio eccellente che non solo ricostruisce la storia delle grandi corazzate filarmoniche americane di New York (1840), Boston (1878), Chicago (1891), Philadelphia (1900) Cleveland (1918), ma anche la formazione del gusto musicale americano attraverso un repertorio che quelle corazzate e i loro ammiragli delineavano.

A New York, ad esempio, fu decisiva la presenza di Toscanini che scalzò Mahler, per mantenere il primato di Beethoven ed un allargamento del consenso alla musica italiana. Mueller pubblica, tra le altre, una tabella che stabilisce le percentuali di esecuzione dei musicisti nel periodo 1945-1951. Essi non superano il centinaio. Ebbene in quel periodo il repertorio delle orchestre americane è incentrato per il 40 per cento su una mezza dozzina di compositori.

Al top delle preferenze Beethoven, che da solo copre il 12% dell'intero repertorio; secondo Brahms che si piazza di sotto all'11%. Čaikovskij è al 6%. Seguono Mozart e Strauss (Richard) al 4%. Wagner è poco sopra il 3%. Raggiungono il 2,4% Mahler e Schumann. Quindi Berlioz isolato e, a seguire, degradando sino al limite del 2%: Bach, Rachmaninov (sul 2,75%) e, Stravinsky, Mendelssohn, Sibelius, Schubert, Debussy Ravel Šostakovič, Haydn, Dvorak, Bruckner, Franck. Gli altri si raggruppano sull'1% scendendo verso lo zero. Sono percentuali che con qualche leggera variazione troviamo a Vienna e a Berlino nella programmazione delle due corazzate filarmoniche europee coetanee

delle sorelle oltreatlantico. Una coraggiosa correzione fu praticata dalle stagioni dei concerti per i lavoratori a Vienna dal 1906 al 1934. Allora David Josef Bach responsabile dei concerti e dell'attività culturale della socialdemocrazia austriaca tentò di allargare il canone da Bach sino a includere Schoenberg e la sua scuola ponendo Mahler sulla soglia della modernità, le cui sinfonie furono dirette da Webern. Ma il nazismo cancellò tutto. Oggi, sulla base della sua esperienza, lo spettatore musicale potrà constatare che non solo il repertorio si è molto ristretto, ma che la tendenza che premia la Klassik, la Romantik e la musica postromantica è rimasta inalterata. Nel borsino delle preferenze Mahler e Bruckner hanno guadagnato delle posizioni insieme a Stravinskij ma non Schoenberg. Mentre il secondo Novecento è custodito nella riserva dei festival. *Pli selon Pli* di Boulez è stato eseguito a New York soltanto nel '78. Insomma il nocciolo duro del canone è lì immutato dall'inizio del Novecento. Basta leggere la programmazione delle grandi corazzate americane ed europee caratterizzata da uno slittamento sul tardo ottocento che tuttavia non intacca sino ad oggi il primato di Beethoven.

Ein Deutsches Requiem

Il confronto - facilitato dalla recente ubriacatura ricorrenziale - tra il "Requiem" di Verdi e "Ein Deutsches Requiem" di Brahms, sentito domenica sera al Massimo con l'orchestra e coro del Teatro diretti da Gabriele Ferro, chiarisce l'opposizione tra una drammaturgia della morte, della colpa e del pentimento del teatro cattolico e una religiosità luterana che ha il

pathos baritonale dell'invocazione "Fammi sapere, o Signore/ la mia fine/ e quale sia la misura dei miei giorni/ e sappia quanto effimero sono io".

Respira in quella voce di disarmata dolcezza l'esperienza della vanità del vissuto, lontana però dagli strepiti e dai torciglioni delle meringhe barocche. Uno stile severo che Brahms esempla nel gesto della musica che si fa storiografia: Bach, Schutz.

Un modo per costruire l'identità nazionale: siamo nel 1868! Il *Requiem* diviene, per fortuna dell'autore, l'opera d'elezione delle corali tedesche, che tanta parte hanno avuto nella definizione di una coscienza identitaria; diviene un tassello della nascita di una nazione, in accordo/disaccordo con la rimemorazione wagneriana di Norimberga datata anch'essa 1868. Gabriele Ferro nel suo festeggiatissimo ritorno a Palermo ha condotto l'orchestra, il coro diretto da Franco Monego e le due voci soliste: il soprano Iulia Isaeve e il baritono Franz Grundheber, puntando alla interiorizzazione del suono, ad un intimismo dolente e severo, all'interno di una chiara costruzione formale che rendesse trasparenti i recuperi "storici" ed insieme evidenti i segni del linguaggio sinfonico brahmsiano di lì a venire: la funzione portante dei timpani ad esempio.

Una interpretazione criticamente acuta e seducente della complessità di un lavoro-cerniera. E se non sempre il coro e l'orchestra sono sembrati sufficientemente duttili sia nella varietà dinamica che ritmica; tuttavia si deve certo all'innegabile e serio impegno profuso se hanno saputo raggiungere esiti di particolare pregio nel secondo pezzo "Ogni carne è come erba": un lento alla marcia - che Wagner avrà avuto difficoltà a dimenticare nel comporre il *Parsifal* - attraversato da una struggente

melodia agli strumentini spezzata come un interrogativo. Superba l'interpretazione di Grundheber: difficile dimenticare l'emozione del suo iniziale interrogativo al Signore. Ha un bel timbro scuro Iulia Isaev che ha reso quella pagina di così rapinosa bellezza a lei affidata, in modo molto interiore e convincente.

(4 febbraio 2001)

Rigoletto

Venezia, 11 marzo 1851 al teatro La Fenice debutta *Rigoletto* ed è un trionfo. La diciassettesima opera di Verdi, la prima della trilogia popolare, sempre più centrale nel cuore dei melomani, inizia una folgorante carriera tra le perplessità critiche dettate dalla novità del grottesco assunto ad eroe della bellezza. Questo principio estetico che aveva ispirato Victor Hugo, infiamma Verdi che vede in Tribolet, questo il nome originario dell'eroe deforme, un personaggio degno di Shakespeare. Il manierismo in salsa romantica scovolge il classicismo e il giovane Verdi non s'arresta dinnanzi alle difficoltà che oppone l'occhiuta censura asburgica, e spinge pesantemente sul povero Piave perché porti l'impresa in porto. Piave ci riesce ma l'opera prima di assestarsi come *Rigoletto* deve cambiare spesso nome così come luogo d'ambientazione. Il laido che diviene bello, il deforme che ispira la cattiva condotta del duca, il nano maledetto che colpito nei suoi affetti più segreti, la reclusa figlia Gilda, mostra con il suo passo "singhiozzante" - lalà, lalà, all'inizio del secondo atto, improvvisamente dismessa la maschera la sua umanità di vinto della natura e di una maledizione che l'arte

dello scherno gli aveva saputo attirare. Rigoletto che dileggia nel primo atto e aizza all'odio, ora maledice e implora. Rigoletto gravato dalla maledizione: tema della breve introduzione orchestrale a sipario chiuso in netto contrasto con la musica che proviene, aperto il sipario, dal fondo del palcoscenico. Se l'orchestra riassume il tema dell'opera e del suo protagonista, la musica di danza si offre in contrappasso stridente per illustrare lo stile di vita di una piccola corte provinciale dominata dalla volgarità. Già Moravia aveva richiamato l'attenzione sulla volgarità come componente del *Rigoletto* e tratto identificativo del suo Duca, un vitellone di provincia. Il duca di Mantova, dice Moravia, è l'equivalente verdiano del Duca Valentino descritto da Machiavelli. "Nel *Rigoletto*, afferma Moravia, le grandi imprese politiche dei Borgia sono diventate gli intrighi e le bassezze di una piccola corte italiana, i capitani di ventura, dei cortigiano lazzaroni; l'eroe, un vitellone di provincia. Tuttavia questo mondo degradato è pervaso da un soffio rinascimentale in quanto è guardato con ammirazione, con invidia con stupore da un contadino inurbato che ignora la civiltà moderna europea e il cui termine di paragone culturale è tuttora il Rinascimento." Un giudizio acutissimo che probabilmente può essere preso come chiave di lettura della regia del *Rigoletto* di Vick in scena stasera (11 dicembre 2001) al Massimo. Lo spettatore sa par coeur i luoghi capitali di quest'opera che sarebbe davvero imbarazzante indicargliene qualcuno. Semmai il cronista ricorderà l'ultimo Rigoletto visto al Massimo. Era il 30 dicembre 1971. Sul podio Giuseppe Patané: uno dei più grandi direttori verdiani; interpreti Licinio Montefusco, Alfredo Kraus e Renata Scottò. Una serata indimenticabile.

A metà del preludio del *Rigoletto*, alla ripresa del tema della maledizione, s'alza il sipario, ma ne appare un altro che è il suo rovescio. E lì su una poltrona di pelle sta seduto Rigoletto con le sue scarpe da clown, il vestito chiaro mezzo arlecchino e mezzo Federico il Grande. Su di lui grava il tema della maledizione. Inchiodato lì in questo striscia artificiale tra sipario e scena, che per Graham Vick, regista fischiatissimo del *Rigoletto* visto martedì sera al Massimo, è il luogo del vissuto di un clown deforme alla corte gaglioffa e volgare di un duca vitellone. La caduta di Rigoletto, il compimento del suo destino si articola, a partire dal sorprendente duetto con Sparafucile, in questo spazio, in questa striscia mentale. Finisce il preludio, inizia l'introduzione. Tace l'orchestra: suona la banda dalla scena che è abitata da due sezioni cilindriche, la prima l'esterna di un giallo acido ruota mostrando tante girls sedute immobili in attesa che su una di esse si eserciti l'indifferenza gallista del vitellone: questa o quella per me pari sono. La corte del duca di Mantova è solo un bordello frequentato da darks e metallari violenti e licenziosi. Rigoletto allunga dapprima un piede poi la testa su questa scena per poi divenirne protagonista per sfottere dapprima il conte di Ceprano e poi il conte di Monterone.

Il clown compiacente con il potere e forte con i deboli si becca la maledizione mentre la *débauche* preannunciata sulle gazzette mima soltanto la colpa di Clinton. Annullando i riferimenti stilistici dei luoghi e dei costumi, cancellando la gestualità di occhiatacce e manine e mossettine dell'opera, Vick vuol far recitare i suoi attori per prendere sul serio l'idea di Verdi che *Rigoletto* è degno di Shakespeare e quella di Moravia che il Duca di Mantova è solo un vitellone di provincia.

Non sempre vi riesce in scena soprattutto per il coro e comprimari, mentre gli interpreti Marcello Alvarez (Duca), Maureen O'Flynn (Gilda), Tea Demurishvili (Maddalena), Mario Luperi (Sparafucile) e Lucio Gallo (Rigoletto) cercavano di scrollarsi le cattive abitudini mirando a verità drammaturgiche con prestazioni vocali più o meno accettabili. Mentre Paolo Carignani sul podio è parso piuttosto uniforme e più esteriore che convincente.

Nel terzo atto la ruota su cui si erge la doppia sezione cilindrica appare nuda ed obliqua: in fondo, come in un deposito, una fila di poltrone. Lì si va a sedere Rigoletto in attesa di contattare Sparafucile e mentre scoppia l'idillio tra Maddalena e l'impunito, e la figlia guarda da uno spioncino.

Ricade il sipario rovesciato di Rigoletto che sulla sua poltrona aspetta il cadavere del duca. Si riapre il sipario, il cilindro è svanito, lo spazio è tutto nero abitato solo da Rigoletto, dalla poltrona, da un sacco di iuta. Rigoletto scopre la figlia che sta morendo e una volta morta la fa scivolare con violenza dalla poltrona che scaraventa in avanti per perdersi nel buio. Quella poltrona riversa sul proscenio è il suo cadavere.

Rigoletto selon Turturro

Il *Rigoletto* di John Turturro, al Massimo - in sold out - è girato in cinemascope. A guardia dell'inquadratura Francesco Frigeri scenografo, ha posto due dei giganti della Sala di Palazzo Te a Mantova. Una scenografia minimalista: la lunga facciata délabré del palazzo del duca di Mantova su un giardino neoclassico; la casetta ad un piano dove sta la cameretta della povera Gilda;

la sghemba torre hitchcockiana attorniata da sedie della osteria di Sparafucile e un filare di alti alberi. E tanta nebbia. I costumi di Marco Piemontese sono neri o grigi tranne significative accensioni di colore come il blu ma soprattutto il rosso del conte di Monterone, della giubba di Rigoletto o quello che emerge dalla veste bianca di Gilda dopo il rapimento. Turturro ha preferito spostare l'opera nel XVIII secolo. È un settecento più lugubre che licenzioso, a rispecchiamento di una riflessione di Rigoletto nel sommo della sua sventura. L'approccio registico è "rispettoso".

Ma con alcune idee. La deformità di Rigoletto è letta più come metafora che malanno fisico. Sicché la sua postura non è mai caricaturale e il personaggio diventa meno complesso più esteriore, più forte. Così l'interpretazione dell'ottimo George Petean dalla voce imponente, con un timbro mai metallico o stentoreo. Per lui gli applausi più convinti nei punti cardinali.

Il Duca è un libertino più prossimo a Don Giovanni che ad un debosciato vitellone di provincia. Turturro prende sul serio l'aria di apertura del secondo atto *Parmi veder le lacrime* che invece è stata sempre letta come fuori carattere. Stefan Pop, che all'ultimo momento ha sostituito l'ammalato Ivan Ayon Rivas, si misura con questa ambivalenza.

Tuttavia predomina la forza svettante del canto di una voce squillante dalla modulazione dinamica non sempre scorrevole.

Per i cantanti la difficoltà del *Rigoletto* sta in questo continuo trapasso dinamico espressivo. A Gilda, Turturro conferisce un carattere più nervoso, sbarazzino accennato da Maria Grazia Schiavo che agile nelle colorature, precisa negli acuti attesi, dall'ottimo con-

trollo stilistico dà il meglio di sé nell'ultimo atto. Con queste idee Turturro non intende né sovrastare né scollarsi dalla musica e dalla drammaturgia del libretto. In un'epoca di autentiche malversazioni registiche è un atteggiamento condivisibile che però può riportare alla routine d'antan.

È un rischio che corre varie volte e soprattutto nell'infelice scena XIV del primo atto. Nel stretto spazio che si è ritagliato, il regista fa imballare le masse e per visualizzare il rapimento spinge indietro tutta la casa come un travelling che certo funziona meglio al cinema. Le luci di Alessandro Carletti danno rilievo alla scena e puntano agli effetti speciali della tempesta.

Eccellente il cast. Oltre ai tre protagonisti vanno ricordati Luca Tittoto (Sparafucile) e Martina Belli (Madalena) essenziali nel terzo atto che si sa è il punto più alto di tutta l'opera e con il quartetto uno dei vertici di tutta la storia dell'opera. Sul podio Stefano Ranzani, direttore di lunga esperienza, ha puntato su tempi serrati, dinamiche spinte con predilezione sul fortissimo, sbilanciando l'equilibrio con il palcoscenico e dissipando a volte il respiro scenico.

Trovare il tempo espressivo senza sacrificare il ritmo. È questa la malia di Verdi. Ranzani gioca più sulla forza che sulla riflessione ma ottiene una presa sicura sull'orchestra in crescita nel corso della rappresentazione. Applausi scroscianti.

(13 ottobre 2018)

Der Ring des Niebelungen selon Graham Vick

Das Rheingold

Un ascensore per scendere, un ombrello-arcobaleno per salire.

Sipario alzato e scena nuda, a mura vive, accolgono gli spettatori del *Rheingold*, al Massimo (22 gennaio 2013). Quaranta mimi, animano l'enorme inclinato impiantito come un coro greco, dice Graham Vick, regista. Quaranta sedie di plexiglas. Quaranta girasoli al piano di sopra, quello degli dei in attesa della nuova dimora. Quaranta banchetti con computer incorporati al piano di sotto, a Nibelheim, pronti a trasformarsi nel drago malefico dell'economia che tutto divora. Due muletti per i giganti costruttori del Walhalla per raccogliere i lingotti d'oro del riscatto di Freia. Tre fondali che vengono lacerati. Un ascensore per scendere dal mondo superiore a Nibelheim. Un ombrello-arcobaleno per salire ancora verso il conquistato ma fragile, indebolito Walhalla. I riferimenti visivi gli oggetti, gli abiti sono tutti contemporanei tranne la lancia di legno di Wotan piantata tra i girasoli e l'elmo in maglia di ferro che rende invisibile Alberich. La mano invisibile del mercato? Vick, a differenza di altri registi, non stacca temporalmente la prima scena del pedale immobile, sulle altre tre. Anzi le rende graficamente contemporanee - le figlie del Reno sono tre collegiali e Alberich uno sporcaccione con l'impermeabile - togliendo al *Rheingold* le sue frequenze più profonde e sbilanciando sul presente tutto il racconto. L'idea interessante di Vick è che nel *Rheingold* l'uso prevalente del declamato per i cantanti lo accosti al teatro di parola. Raramente si vede un *Rheingold* così ben recitato, con una gestualità sciolta,

ironica dominata da una sorta di understatement. Sulla scena prevale il pruriginoso, il grottesco, l'ironia, essendo il serio, il drammatico tutto nella musica, nell'orchestra. Ma al Massimo a mancare è stata l'orchestra. Senza corpo, senza articolazione, condotta solo con diligenza da Pietari Inkinen. Ottimi attori anche se non sempre ottimi cantanti il cast. E tra essi: Franz Hawlata (Wotan), Willi Hartmann (Loge), Sergei Leiferkurs (Alberich), Robert Brubaker (Mime).

Die Walküre

In fuga. Cacciati. Braccati

Tempestoso, ossessivo il Vorspiel della *Walküre* (21 febbraio 2013) descrive una tempesta ma nei fatti è il sismografo di una caccia all'uomo. L'ossessività ritmica degli archi che sfocia in fanfare appannate commenta le peripezie di soggetti che corrono verso l'annientamento. La chiave tragica della *Valkiria* sta nell'idea che i soggetti che l'agiscono sono in fuga, cacciati e braccati come in fuga e braccato è Wotan che cade lui stesso impigliato nei laccioli della sua strategia. L'ossessività musicale: questo continuo ricominciare dagli archi e poi gonfiarsi dei fiati che suonano all'insegna della sventura, si sospende nelle due arie di Siegmund e di Wotan e nelle lunghe sedute di autocoscienza di Wotan. È questa natura ossessiva che fa il suono protagonista in Wagner e nella *Walküre* in particolare. L'Orchestra del Massimo, pur sottodimensionata, ha cercato di dare il meglio di sé sotto la guida attenta e trasparente di Pietari Inkinen. Tuttavia alla sua *Valchiria* manca l'impeto tragico. Sipario alzato, teatro nudo: Il frassino, una poltrona, un tavolo: un interno del più disperato Pinter, per la casa di Hunding. Al secondo atto una roulotte

scalcagnata e grande muro di lava su una piattaforma girevole e basi di tronco d'alberi. Al terzo un pannello di papaveri, le Valchirie - kapò in divisa o in attillati tailleur sulle spalle di uomini-destrieri-belve che uccidono e stuprano. Poi il palcoscenico vuoto in tutta la sua profondità con Wotan e Brünnhilde. E la sorprendente soluzione finale con la piattaforma girevole attorno alla quale si dispongono quaranta fiammeggianti sedie rosse con tanti replicanti di Loge a guardia del sonno di Brünnhilde composta dentro un sacco militare.

Come per il *Rheingold* il cast reggeva più sul versante attoriale che musicale: John Treleaven (Siegmund), Ausrine Stundyte (Sieglinde), Alexel Tanovitski (Hunding), Franz Hawlata (Wotan), Lise Lindstrom (Brünnhilde), Anna Maria Chiuri (Fricka). Ma dirigere e cantare la *Walküre* è sempre - al di là dei risultati ottenuti - un'impresa che merita rispetto.

Siegfried

Tu non sei/chi ti credi

Sghemba pende, a metà palcoscenico, la scena dipinta: alberi, una foresta, con un'apertura centrale che richiama la caverna della didascalia wagneriana. Davanti i tronchi segati, che abbiamo visto nella *Valchiria*, nel posteggio del camper di Wotan; attorno il debris metropolitano: sacchi d'immondizia, scatoloni, una cucina a gas coricata e che serve da podio a Wotan ed Alberich per trattare con Fafner, avvertendolo dell'arrivo di Siegfried: "Un forte eroe s'appressa/ che te sacro, vuole sopraffare". Fafner si sveglia dichiara d'aver fame dell'eroe e con un profondo e possente "io possiedo e giaccio", si riaddormenta. È la prima scena del secondo atto di "Siegfried" che tornerà al Massimo il 18

dicembre 2015, dopo 44 anni. Lo firma Graham Vick, uno dei più interessanti, premiati, ricercati registi di questi anni. A lui, era stato affidato l'intero "Ring" nel 2013, anno del bicentenario di Wagner. Ma il progetto si fermò a metà. Si riprende con il *Siegfried*, mentre il *Crepuscolo degli dei* inaugurerà la nuova stagione il 28 gennaio 2016. Durante la prova della scena, al Massimo, Vick sta per lo più in piedi, suggerisce qualche mutamento di posizione, parlotta fitto con i suoi collaboratori al tavolo di regia. Sul podio Stefan Reck, il direttore tedesco che ha sostituito Pietari Inkinen, torna a Palermo, in perfetta operazione vintage, dopo il 2002 anno d'oro della gestione Giambrone-Betta. Scatta Vick verso Reck quando improvvisamente l'orchestra si alza, smette di suonare, reclama la pausa e lascia a bocca aperta Siegfried e Mime all'inizio della seconda scena. "Qui dovrei imparare la paura?": chiede Siegfried e Mime gli risponde: "Se tu oggi e qui/ non impari la paura,/ in altro luogo/ in altro tempo,/ difficilmente mai l'apprenderai." Suona come un ironico commento involontario. Approfittiamo del breve intervallo sindacale per scambiare qualche battuta con Vick che gentile sembra distogliersi dai mille problemi di una regia in progress. Ha una camicia a scacchi, jeans dal lungo cavallo, sorridente, apparentemente tranquillo. Gli chiedo in che modo ha influito la cancellazione nella stagione 2013 di *Sigfrido* e *Crepuscolo degli dei* sul suo progetto che ora porta a termine.

"Ho dovuto ritrovare la mia via, mi dice. La mancata sequenza cancellava mesi di preparazione sugli attori-cantanti. Nel frattempo ho perso -nel senso che ho dovuto cambiare gli interpreti per - Wotan, Brünnhilde, Mime. La loro presenza avrebbe meglio evidenziato la

continuità drammaturgica, la costruzione dei caratteri. Ho ricominciato daccapo, dentro lo spazio vuoto, povero, assediato da scorie urbane: il mio mondo, e che vuole essere la chiave di questo *Ring* a Palermo.”

Lei ha dichiarato che tra tutte le opere del “*Ring*”, “*Siegfried*” è la più complessa?

“Lo è perché ha tantissimi piani che s’intersecano: ad esempio la più evidente, ma non la sola, è l’intersezione tra la fiaba e mito. Ma dai piani del mito e della fiaba si può scendere all’osservazione della singola psicologia dei personaggi. Allora ci si rende conto come a questo livello il racconto mitico rivesta complesse mutanti psicologie. Wagner si avvale del racconto mitico: luoghi, parole, oggetti, per rivestirle insieme ad una musica dilagante sempre fortemente erotica.”

Siegfried, dice Mime, vuole imparare la paura. Che senso ha in un mondo oggi in preda alla paura?

“Ma Siegfried ha paura. La sua psicologia è costruita nell’assenza. Gli elementi fiabeschi narrano di una mancanza, di una debolezza. L’infanzia senza genitori trascorsa con un nano, confortata soltanto dalla natura dentro la quale Siegfried cerca di cancellare la solitudine. E su tutto la nostalgia per la madre. Per l’origine che non conosce. Quando scopre che Brünnhilde non è un uomo, per paura invoca la madre: Mutter, Mutter. Come fa nella foresta prima di uccidere Fafner. Eroe inconsapevole, inconsapevole di ciò che ora possiede, alla fine possiede Brünnhilde che poi tradisce. È l’amore tradito che lo annichilisce.”

Così nel suo racconto, Vick azzera il bipolarismo mito-moderno e punta deciso sull’attualizzazione smontando il racconto mitico, i suoi codici per farne emergere un quotidiano fatto d’inganni, tradimenti, abiure,

assenze, dominato dal denaro, dal tesoro. Lo abbiamo visto ne *L'Oro del Reno*, ne *La Valchiria*. Affollati di oggetti e scorie contemporanee tranne la lancia di Wotan, l'anello, l'elmo in maglia. Nella scena seconda del secondo atto che seguiamo, Siegfried pianta Nottung, la spada, in un tronco d'albero segato. È l'unico oggetto in scena che ci fa risalire al mito, mentre l'ingenuo penetra la natura, ascolta ammaliato il canto dell'uccello della foresta che tenta invano di imitare. Ed è qui che trionfa il teatro e l'idea che Vick ha del teatro. Siegfried ammira estatico il canto dell'uccello che volteggia, lo vediamo, incollato a una pertica, agita da una ragazza. È quest'uccello incollato che nella sua assoluta disarmata semplicità, fa capire il punto di vista di Vick su tutto il Siegfried. Una lettura che destruttura il nostro abituale modo di vedere e di sentire. La regia come sguardo inedito?

“Sì è quello che cerco sempre di fare. Comunicare una prospettiva diversa mutando gli scenari ancorandoli al mio presente, al mio mondo. Così ad esempio ho pensato che Siegfried forgia la sua spada non in una fucina ma direttamente in una cucina. È uno spiazzamento che produce un nuovo senso. Siegfried ha paura per assenza di amore e cerca l'amore. L'erotismo musicale così pervasivo è la chiave di lettura principale. Penso al finale del terzo atto e ai suoi richiami al *Tristano*.”

Ai margini della foresta, in un non- luogo abitato da detriti umani e detriti urbani, dorme Erda. Wotan il viandante la cerca. Vuole sapere come può bloccare la ruota dell'ingranaggio che ha messo in moto; come può togliersi la spina dell'angoscia per il tramonto degli dei. Siamo all'inizio del terzo atto di *Siegfried*.

“Tu - non sei/ chi tu dici”: furiosa Erda a Wotan che replica “Tu - non sei/ chi ti credi”. A partire da questo scambio violento, il nodo della drammaturgia di Siegfried”- così composita - incomincia a sciogliersi. Brünnhilde, la loro figlia, Wotan dice a Erda, redimerà il mondo e il dio con amore cederà all’eterna giovinezza. Wotan il viandante pensa che bisogna lasciar girare la ruota, mentre Erda può ritornare al suo sonno. Silenziosa si aggiusta le povere vesti, scende dal palco e attraversa la sala, abbandona il mondo, mentre Wotan la guarda con nostalgia. È una scena lacerante. In un teatro spoglio, Graham Vick con una regia sugli attori intensa, capillare, ci fa sapere che il tramonto degli dei, la spina di Wotan, è la nostra spina, è la nostra “grande trasformazione”. Che parla di noi, mentre una generazione di vecchie volpi destinate alla pellicceria si confronta con una nuova che pur essendo nata da noi, per vie oblique, non conosce il potere il denaro e la paura da essi indotta. Il Viandante attende Siegfried e in una ripetitiva messinscena di sé, cerca di bloccarlo. Gli oppone ancora la lancia dell’antica autorità, ma questa volta la lancia è mandata in frantumi dalla spada di Siegfried che Wotan non trattiene più, arretrando. L’erede degli dei sembra questo ragazzaccio impavido fracassone ingenuo vissuto in solitudine sotto la falsa protezione di un nano. È in cerca dell’amore della madre che gli è mancato, consolato soltanto dalla natura. Il suo romanzo di formazione dovrebbe concludersi nel superamento dell’ultima prova. E qui Vick, con il suo scenografo Richard Hudson e le luci di Giuseppe Di Iorio, è ingegnoso. La grande pedana circolare girevole che avevamo lasciato alla fine della *Walchiria* circondata dalle sedie rosse di Loge, ora è

sovrastata da una selva di luci rosse che piano piano si solleva mentre Ron Howell inventa per i suoi mimi un divampare di corpi in fiamme che via via si spengono spogliandosi aprendo il varco all'eroe senza paura. Ora tutto è spoglio sino al fondo dell'edificio del teatro dal quale emerge Siegfried per convincere Brünnhilde, casso platino, a essere donna. Teatralmente superbo, Siegfried è stato invece musicalmente diseguale. Sia perché diseguali erano le capacità canore dei protagonisti. Tre i cantanti "wagneriani" ben centrati: Peter Bronder (Mime), Sergei Leiferkus (Alberich), Thomas Gazheli (Il Viandante). Meagan Miller è stata una Brünnhilde di grande temperamento, con mezzi ancora da affinare. Incisiva l'Erda di Judith Kutasi; meno il Fafner di Michael Eder. Christian Voigt è stato un Siegfried opaco, in continue difficoltà compensate in parte da una sensibile duttilità teatrale. Sia perché l'orchestra, nonostante l'enorme energia di Stefan Anton Reck, la puntigliosa preparazione, la padronanza della diversità degli stili e della complessa costruzione trascinante del terzo atto, non ha retto mostrando molte pecche individuali e soprattutto la scarsa corposità di suono. Complici i regali di Natale il pubblico era poco numeroso. E dire che Palermo passa per una città wagneriana.

Die Götterdämmerung

Wagner abbruna le bandiere dell'epica "Spezzata", declamano annichilite le tre Norne nel Prologo della *Götterdämmerung*. Spezzata, è la corda del destino, spezzato è l'eterno sapere. Legatesi insieme con il filo ingarbugliato, scendono le Norne verso la madre Erda. Nel Siegfried Erda - dopo un duro scambio con Wotan e l'accusa reciproca di non essere più

quello che credono di essere - è ridiscesa nel sonno. Wotan poco dopo tenta di rimettere in scena se stesso contrastando Siegfried, ma non lo ferma più: in mano l'asta della lancia spezzata da quel prode. Si ritira silenzioso nel Walhalla attorniato dagli dei e dagli eroi. Lo racconta Waltraute a Brünnhilde nella stupenda scena terza del primo atto del *Crepuscolo*. Non mangia più il frutto dell'eterna giovinezza. Attende nella sala tra i tronchi accatastati della foresta del frassino che lui giovine e baldanzoso aveva ferito traendone l'asta per la sua lancia. Fu così che si disseccò la fonte della saggezza che scorreva sotto il frassino e si ammalò la foresta. Ma "nel corso di lunghi tempi" le regole scritte sulla sua asta valsero da garanzia. Poi un ardito giovine inconsapevole gli spezzò la lancia. E così attende che si accenda la catasta - canta e fila la Norna nel Prologo del *Crepuscolo* - la vampa per segnalare la fine degli eterni dei, il crepuscolo eterno. Come accadrà? Le Norne non lo sanno. La visione si offusca: l'oro del Reno rapito da Alberico, la maledizione sull'anello del Nibelungo che dà potere assoluto. "Sai tu che avverrà?": chiede la Norna alla sorella. Ma la fune non basta più. E si spezza. Dall'altro lato della rocca in cui si spezza il mito, invece inizia la narrazione "borghese" di un eroe ingenuo e un'ex-valchiria. La Donna invita l'Uomo a nuove imprese ma gli ricorda la fedeltà che portano e per cui vivono. Siegfried consegna a Brünnhilde il suo anello e lei gli cede il cavallo e lo scudo. Un gran duetto. Si allontana Siegfried al suono del suo corno e il motivo è raccolto dall'orchestra che lo sviluppa in un pezzo poderoso, scrive Wagner, che porta al primo atto. Scomparse le Norne, impotente Wotan, scomparsi nani e giganti, inizia una storia di filtri e tradimenti (troppi)

ordita dal figlio di Alberico Hagen, fratellastro di Gunther e Guttrune, i Ghibecunghi, signorotti del Reno. Il piano di Hagen per riprendersi l'anello è complesso ma non più del Trovatore. Abbondano curiosamente i pezzi chiusi in contrasto, si direbbe - ma niente è in Wagner come appare - con i dettami del nuovo teatro wagneriano. Hagen uccide Siegfried. E la marcia funebre che segue è un altro pezzo poderoso. Ma Brünnhilde anche lei invischiata nel tradimento di Siegfried perché a sua volta tradita recupera l'anello, fa accatastare una pira dove ripone il corpo di Siegfried, e si lancia tra le fiamme con il cavallo. E le fiamme accendono il Walhalla. Se - come scrive beffardamente Nietzsche - Wagner non avesse deciso di mandare Brünnhilde a scuola da Schopenhauer, probabilmente avrebbe mantenuto la prima stesura in cui l'ex-valchiria ridando l'anello alle figlie del Reno, alla natura ferita, affermava di non credere nella proprietà, nel danaro, nella religiosità, ma unicamente nell'amore. In modo netto si sarebbe chiuso il ciclo marcato dall'iniziale abiura di Alberico dell'amore per l'oro. Ma rispetto alla prima stesura, quando Wagner era un rivoluzionario, sono passati trent'anni, e il musicista è più pessimista. Taglia l'omelia. La fine del mito e l'avvento degli uomini non indicano più il sole dell'avvenire. L'orizzonte delle aspettative è ambiguo. Osserva Shaw che Wagner nel *Crepuscolo* abbandona la logica rigorosa della tessitura motivica. Solo così si spiega perché per concludere abbia scelto come tema della redenzione il tema che viene enunciato in un passaggio di Sieglinde, nella *Walchiria*, nel momento in cui Brünnhilde le annuncia che avrà un figlio-eroe. Questo tema pare a Shaw banale, più adatto a una ballata popolar-sentimentale che a un grande ciclo. Eppu-

re quel tema che gloriose interpretazioni fanno sbucare improvvisamente da lontano, nella sua semplicità che rasenta il kitsch è un penetrante grande effetto di regia musicale che ci lascia alla fine senza fiato, imbambolati da quattro ore e trenta minuti di musica avvolgente, soggiogante, ossessiva, sapientemente costruita.

Nel cuore de *Il Crepuscolo degli dei* batte poderosa la marcia funebre di Sigfrido. Riepilogando i motivi di Sigfrido e delle sue gesta Wagner abbruna le bandiere dell'epica. Morto l'uomo nuovo, impotenti gli dei, trionfa la frode, l'inganno. Siamo al punto di non ritorno. Da qui gli uomini dovranno guardare al futuro. Stefan Anton Reck spinge con vigore, passione, chiarezza l'orchestra del Massimo che - al di là delle debolezze strutturali- mostra quanto le abbia fatto bene la full immersion wagneriana. Graham Vick con i quaranta mimi di Ron Howell accatista gli oggetti che gli sono serviti per "narrare" il *Ring*. La roulotte di Wotan, la poltrona, il muletto dei Giganti, l'uccellino di legno, i girasoli, i banchetti dei Nibelunghi, la spada. La marcia implacabile assomma i detriti musicali di una storia sprofondata nel tempo, i ragazzi ammucciano sacchi d'immondizia sedie letti divani detriti sociali e umani. Tutti segni della regia del *Ring* di Vick con Howell, Hudson (scene e costumi), Giuseppe Di Iorio (luci). Il clash tra ciò che si vede e ciò che si sente che sconcerta lo spettatore, che lo priva dell'aura del monumento e che svuota spesso la funzione strutturale della musica tuttavia non ne scalfisce la drammaturgia. Si possono fare mille obiezioni a Vick, però è difficile non riconoscergli un'ingegnosa coerenza nel leggere il *Crepuscolo* come il crepuscolo di una società, la

nostra, corrotta, violenta, ossessionata dal successo e dal denaro. La scena del matrimonio di Gunther con Brünnhilde e di Siegfried con Guttrune, con la folla ringhiante, la televisione, le radio, i fotoreporter ha una forza teatrale indimenticabile. Così come la scena di caccia (alle donne): durissima. Che avverrà di questa società? La sua redenzione sta ancora nel sacrificio di sé? Diseguali musicalmente i cantanti. Ma Vick ne ha fatto degli attori straordinari. Sempre meno adeguato al suo ruolo Christian Voigt (Sigfrido). Impressionante fisicamente e attorialmente la presenza di Mats Almgren come Hagen. Una voce possente. Ben centrato nel ruolo Eric Greene (Gunther), più pallida la prova di Elizabeth Blancke-Biggs (Guttrune). Molto convincente soprattutto nell'ultima replica Viktoria Vizin als Waltraute: come si sa il duetto con Brünnhilde è uno dei punti più ammalianti dell'opera. Irène Theorin ritenuta la migliore Brünnhilde del momento è stata la più applaudita soprattutto per la raccolta perorazione finale. Qui da il meglio di sé ma nonostante gli apprezzamenti planetari ci sembra lontano dagli standard che ci affida la memoria. Nel prologo le Norne (eccellenti: Annette Jahns, Christine Knorren, Stephanie Corley) businessgirls di tre età diverse annunciando la fine dell'antica saggezza avevano messo nello zaino di Sigfrido una mazzetta di candelotti di dinamite collegata ad una sveglia. Ucciso Sigfrido da Hagen, Brünnhilde controlla la dinamite e nel lanciarsi nella vampa indossa lo zaino e incendia il Walhalla. Chi si aspettava grandi effetti speciali sarà rimasto deluso. Le fiamme sono soltanto affidate al movimento dei mimi. Hagen si lancia per recuperare l'anello ma è bloccato e strangolato. Un uomo dai capelli lunghi, faccia messianica, lancia l'anello dentro il

catino del teatro illuminato dal palcoscenico. Scende il sipario di ferro. Sullo stretto boccascena un gruppo di giovani mostra sotto impermeabili soprabiti cinture armate per farsi saltare in aria. Sul sinistro luccichio rosso delle cinture si fa buio in sala. Il tema della redenzione, questo laser sentimentale che sgorga improvvisamente non si sa da dove dice che al tramonto degli dei seguirà l'aurora dell'amore. È per Vick la jihad una forma di redenzione per amore?

Luigi Rognoni

Luigi Rognoni, intellettuale europeo. Documenti e testimonianze: tre volumi, mille pagine, cinquecento foto, tre cd, editi dalla Regione Siciliana, a cura di Pietro Misuraca, musicologo formatosi alla scuola di Paolo Emilio Carapezza. Tre volumi (Testimonianze, Carteggi, Scritti e interviste) per costruire il profilo intellettuale di Luigi Rognoni: milanese, classe 1913, sbarcato a Palermo nel 1958 per fondare l'Istituto di storia della musica che diresse sino al '70. Travolto dal suicidio a Palermo della moglie: subì dapprima il carcere perché sospettato di uxoricidio ma infine è rilasciato dal giudice Cesare Terranova; si trasferirà a Bologna nel '71 al Dams di Umberto Eco. Morirà a Milano, a 73 anni, nel 1986.

Autore de *La scuola musicale di Vienna* (Einaudi, 1966), volume, la cui prima edizione, a metà degli anni Cinquanta con il titolo *Espressionismo e dodecafonia* (Einaudi, 1954), diffuse in Italia la scuola di Schoenberg; prefatore della *Filosofia della nuova musica* di Th. W. Adorno di cui condivise, e forse anticipò, il bipolarismo Schoenberg-Stravinskij, come

la polemica contro la tradizionale Musikwissenschaft. Rognoni fu anche autore di un fondamentale libro su Rossini (Gioachino Rossini, Einaudi 1977; la prima edizione è del 1968, edita dalla ERI). La lettura del comico in Rossini con gli occhiali della filosofia di Bergson è rapinosa, e irritò le vestali rossiniane. Ma quel libro è importantissimo anche perché Rognoni, con grande intuito critico, aveva sottolineato in netto anticipo l'importanza del Rossini "serio", additando come capolavoro *Elisabetta, regina d'Inghilterra*.

Aveva ragione. Quando fu splendidamente rappresentata a Palermo, al Teatro Massimo il 9 dicembre 1971, con Gianandrea Gavazzeni, direttore, e Leyla Gencer, protagonista, era già andato via. Pur essendo considerato l'apostolo della dodecafonia, Rognoni si adoperò moltissimo per la diffusione della musica del Gruppo dei Sei. Si occupò in particolar modo di Poulenc, di Milhaud, di Honegger che furono suoi cari amici. Ammiratore di Kurt Weill, lavorò con Strehler alla prima edizione italiana dell'*Opera da tre soldi*. Spese tutta la vita per la rivalutazione di Mahler che sottrasse, con un fulminante aggancio a un giudizio di Georg Simmel sull'espressionismo, al cliché che sino agli anni Sessanta vedeva Mahler come un "ipertrofico epigono post-wagneriano". Per Rognoni, così insegnava in un suo corso del 1961-62 agli sparuti studenti di Palermo, Mahler "porta l'esperienza romantica a una carica emotiva tutta interiore forzandone ed esasperandone i mezzi consunti sino a toccare il fondamento delle possibilità espressive". Mahler espressionista che anticipa Schoenberg, Mahler cerniera del moderno, della Vienna moderna. Anche in questo caso ebbe ragione. La sua fedeltà mahleriana è affidata alla sua ultima lezione a

Bologna nel 1983. Congedandosi dagli allievi e dal mestiere - da uno dei suoi mestieri - confessa che è Mahler il musicista “che ha avuto la maggiore incidenza nella maturità della mia vita, sia a livello intellettuale che personale”. E conclude: “E, nel segno di Gustav Mahler, il silenzio scenda su questa ultima lezione universitaria, nella speranza e l’augurio che «il silenzio del linguaggio musicale possa suscitare in voi un colloquio interiore»”.

Dopo la sua morte, l’archivio di Rognoni fu donato all’istituto palermitano dove è conservato. Rognoni catalogava e conservava tutto come se - è una precisa osservazione di Sandro Mancini che, insieme a Salvatore Nicosia e Anna Morazzoni, ha presentato il libro a Palermo il 13 aprile all’Orto Botanico - si “autostoricizzasse”. Mancini nel corso del suo intervento storicizzerà con esattezza Rognoni legandolo alla fenomenologia di Enzo Paci, ma anche a Sartre e a Merleau-Ponty. Misuraca pubblica difatti le lettere e i saggi che ci dicono della formazione fenomenologica di Rognoni alla scuola di Banfi e dell’amicizia con Enzo Paci fondatore di Aut-Aut, rivista alla quale collabora; del suo interesse per Sartre e soprattutto Merleau-Ponty di cui, in una cruciale lettera, a René Leibowitz, altro suo caro amico, compiangere la morte improvvisa come un allargamento del vuoto, dentro la “nostra solitudine”. Perché se è vero ciò che ha asserito Mancini, ossia che Rognoni procede per alternative secche, aut-aut, è pur vero che nello stesso tempo Rognoni cerca di coniugare, di allagare la rete, di coprire con relazioni il vuoto tra gli steccati posti dall’aut-aut. Innesta sul suo marxismo originario, la fenomenologia e l’esistenzialismo; si fa sedurre dal

pensiero critico dei francofortesi facendo naturalmente inorridire i puristi. Così in musica: se è vero che Schoenberg è la stella polare in nome dell'istanza etica della difesa del soggetto sempre più reificato, è pur vero che i Sei, Weill e Hindemith e Eisler e Krenek, insomma l'avanguardia di Baden-Baden, costituiscono un luogo di incontro che l'aut-aut Schoenberg-Stravinskij in linea teorica non avrebbe potuto consentire.

Nell'archivio Rognoni sono conservate la biblioteca, le partiture, autografi, fotografie, nastri di registrazioni radiofoniche, e poi centinaia di faldoni con numerosissimi carteggi: Adorno, Casella, Dallapiccola, Petrassi, Leibowitz, Poulenc, Capitini, la vedova Berg, Argan, Brandi, Plebe, Mila, Millos, Stravinskij, Vedova ecc. Misuraca ha già pubblicato quello con Casella, che Rognoni considerava il suo maestro e che sempre difese nonostante un'inevitabile frattura sul fascismo. Ma non meno rilevanti sono quelli con Dallapiccola e Petrassi, amici di una vita e monumenti della musica italiana del Novecento. Molto interessante, sotto il profilo politico-filosofico è il carteggio con Argan, il grande storico dell'arte che fu collega di Rognoni a Palermo per qualche anno, ma la cui amicizia risaliva agli anni trenta. Nelle loro lettere, che oscillano dal goliardico al noir, politica e filosofia si intrecciano e vi appare evidente la centralità per Argan e per Rognoni della Francia e della cultura francese.

Se i carteggi sono una parte importante dell'archivio, non meno importanti sono le carte sulle sue trasmissioni alla radio: Rognoni fu tra i fondatori di Radio Tre; i suoi articoli sull'Ambrosiano, dove esordì giovanissimo, con coraggiosi pezzi contro il nazismo che brucia-

va l'arte degenerata; le carte sulle sue varie imprese sia giornalistiche che editoriali. Misuraca ha selezionato con intelligenza lettere, scritti, interviste, per restituirci il polimorfismo di Rognoni, documentandone, ad esempio, i suoi progetti teatrali da Pergolesi a Weill, dalla mise-en-scène a Palermo dell'*Etoile* di Chabrier, ai *Drei Pintos* di Weber completati da Mahler e che Rognoni realizzò a Torino o al suo spettacolo su Savinio, altro suo amore. O la passione per il cinema e del come riuscì anche a fondare la Cineteca nazionale. In archivio ci sono pure le foto di un Rognoni che si mette dietro la macchina da presa come documentarista. *Il Cenacolo di Leonardo* o *l'Etruria*, che svela un'altra passione, quella archeologica, che lo porta in Sicilia a legarsi a Vincenzo Tusa, leggendario sovrintendente, e ad affiancarlo nella battaglia per creare il parco archeologico di Selinunte. Lo ricorda Tusa in uno struggente articolo, l'ultimo suo, che apre il volume delle Testimonianze. Lì a Selinunte si creò una libera accademia. Salivano sulla cattedra delle rovine, dinanzi al mare, Kerényi, Rognoni, Giulio Einaudi, Brandi. Ne fummo testimoni fortunati e divertiti.

Introduce *Testimonianze* un ampio e complesso saggio di Pietro Misuraca: Frammenti di memoria. Confesso la mia invidia per la conoscenza assoluta che Misuraca ha dell'archivio di Rognoni. La lunga consuetudine gli permette di scrivere con mano sicura un saggio che dipana la biografia di Rognoni, ma è insieme storia delle sue idee, della sua attività. Il tono è sì asciutto ma consapevole che la biografia che ne emerge è una biografia esemplare di un intellettuale ansioso, curioso, erratico, irregolare, animato sempre da un'altissima tensione etica. Un modello dirà Misuraca, a conclusione della

presentazione dei volumi, per le future generazioni. V'è in Rognoni, osserva Rubino, nel suo acuto scritto in cui, da germanista, analizza la passione di Rognoni per la generazione espressionista, e prima romantica, una simpatetica adesione, che si traduce, soggettivamente, in una costante ribellione contro ogni valore. Ribellione continua alla quale “non cessò mai di ispirarsi nel corso della sua vita”. Gli altri saggi del volume *Testimonianze* sono scritti dai suoi primi allievi: Titone, Carapezza, Rubino, Violante, Collisani.

Nino Titone, il primo allievo in assoluto e assistente volontario di Rognoni, nel suo delizioso *La pipa di Honegger*, ci narra della funzione dirompente che Rognoni ebbe nell'appoggiare la creazione del Gruppo Universitario Nuova Musica, all'origine poi delle “Settimane” di Palermo, alle quali Rognoni, per il suo dissidio con i tecnocrati feticisti di Darmstadt, non partecipò mai. Le “Settimane” si aprono così con un parricidio, affidandosi Titone, a un verso di Dylan Thomas: “La forza che attraversa il verde calamo sospinge il fiore/Sospinge la mia verde età”. Finirà con l'incenerire, fumandola eccessivamente, la pipa di Honegger che Rognoni gli aveva regalato.

Segue la partecipe testimonianza (Luigi Rognoni e la fondazione dell'Istituto di storia della musica) di Paolo Emilio Carapezza sulla fondazione dell'istituto, sui suoi allievi mai numerosissimi, sulla sua trasformazione e insieme su una continuità identitaria attestata dalla musica “espressionista” di Federico Incardona, che Carapezza considera l'ultimo ideale allievo di Rognoni.

Il saggio di Mario Rubino (Luigi Rognoni e la cultura di lingua tedesca) esplora i rapporti “ambigui” di Ro-

gnoni con la cultura tedesca e l'amicizia con la grande germanista Lavinia Mazzucchetti: ne erediterà l'archivio. Giustamente Rubino rileva "come nell'adesione ideale di Rognoni all'espressionismo di un Wedekind, di un Brecht, di un Toller si poteva scorgere lo stesso netto rifiuto di ciò che a questi tedeschi non andava bene della loro Germania". V'è in Rognoni un'adesione a una Germania ideale ma soltanto immaginata, rivoluzionata nella testa. Secondo un bon mot di Tucholsky, richiamato da Rubino, ma anche di Lukács. Da qui la necessità di ribaltare, di rimettere sempre sui piedi qualcuno: Hegel o lo stesso Schoenberg.

Rognoni viveva dentro di sé, con indecisione, un aspro confronto tra la cultura tedesca e quella francese, nel tentativo di completare l'una con l'altra, ben oltre lo scontro di casa Mann tra Kultur e Zivilisation. Una parziale risposta a questo scontro la trovava però nella cultura austriaca e nella Grande Vienna affollata dai vari Freud, Hofmannsthal, Kraus, Musil, Broch, Canetti, Loos, Otto Bauer. Quella Vienna così radicale però sapeva celebrare la fedeltà nel mutamento: come attesta l'affabile continuità del canone da Strauss Johann jr a Brahms, Mahler, Schoenberg e Berg, ma sull'orlo del vulcano. Vienna cioè esponeva dei dispositivi discorsivi che attraevano Rognoni: le secche alternative, la tendenza a rimemorare, a preservare, come scrive Adorno di Berg, nella frattura ciò che da frattura era immune: il tutto in un'atmosfera apocalittica ma anche ironica, paradossalmente divertita. Per tutto questo la centralità di Vienna per Rognoni era fuori di discussione, anche se Parigi con la sua acrobatica leggerezza, con il gusto del pastiche, dei rituali metropolitani, di una certa mondanità "europeista" lo attirava e molto. Ed è come

se il bipolarismo Parigi-Vienna incarnasse una sorta di bipolarismo dell'anima, dello spirito di un intellettuale rivoluzionario, apocalittico, e affascinato dal buio del profondo ma anche incantato - suo malgrado - dalla lucidità giocosa della mise en forme.

Sono sorprendenti allora le foto di un Rognoni in smoking accanto all'elegantissima moglie. Da quelle foto traspare un certo dandismo che negli anni ha voluto forse rimuovere. E che dire della foto con Gérard Philippe, giugno 1949 in riva al mare, in cui i due in correttissimi blazer accennano un passo di minuetto? Viveva Parigi, se presto fede ai miei ricordi, come una vacanza, uno scioglimento dell'imperativo categorico, come appunto Thomas Mann nella Montagna incantata legge L'après-midi d'un faune. La regia palermitana dell'Etoile di Chabrier, che fu rappresentata dopo la tragedia familiare e lui impedito, faceva emergere il gusto della commedia. Ricordo con emozione divertita il couplet sulla Chartreuse verte. E poi c'era il mito del cinema che rafforza il mito di Parigi. Il cinema come ritmo, come musica visiva. Si pensi a René Clair ed alla bella intervista che possiamo non solo leggere ma anche ascoltare.

Il mio intervento, "In questa epoca ambigua (1945-1969)". Luigi Rognoni, considerazioni politiche, è dedicato alle battaglie politiche di Rognoni tra il 1945 e il 1969, così come emergono dalle carte conservate in archivio. Contro il colonialismo francese, contro la rifa-scistizzazione italiana, contro la bomba atomica, contro la guerra americana in Viet Nam. Liceale antifascista, resistente, comunista bordighista. Il '68 lo coinvolse e Rognoni ne difese gli studenti chiedendosi se fossero

una nuova classe data per scontata l'integrazione di quella operaia. Su questo terreno voleva coinvolgere in una bella lettera Adorno, ma Adorno tace forse presagio della contestazione in casa che di lì a poco subirà. La politica si risolve nella filosofia: marxismo, fenomenologia, esistenzialismo, francofortismo, sono variabili politiche e filosofiche. Ad Amalia Collisani, che dopo Carapezza ha diretto l'Istituto, il difficile compito di scrivere dell'insegnamento universitario. I corsi di Rognoni non si discostavano dal ristretto arco temporale che va dalla Wiener Klassik alla seconda scuola di Vienna. Corsi sulla storia della sinfonia, sulla sonata, su Debussy, Wagner: il Ring e tanto Tristan - con Rognoni al piano che ripeteva il famoso accordo cercando tremolando le dita di infondergli un'espressiva tensione dinamica -, la Scuola di Vienna. Al centro dei suoi corsi sempre la nascita del moderno, la nozione di avanguardia spaziando dalla letteratura all'arte al cinema, e soprattutto la negazione dell'analisi fine a se stessa che con sicurezza critica la Collisani ricollega all'applicazione della fenomenologia e dello strutturalismo alla musica. Fu molto influenzato, infatti, dall'amico Roland Barthes che, ospite in Istituto, tenne un memorabile seminario sugli *Elementi di semiologia*. Chiude il volume un saggio di Guido Peri sul Fondo fonografico dell'archivio e sui cd allegati. I Cd ci restituiscono registrazioni "storiche" di musiche di Casella, Malipiero, Petrassi, Dallapiccola, Milhaud, Stravinskij (le prove del Maestro per la prima assoluta a Venezia di Threni nel '58), Schoenberg e alcune interviste radiofoniche. Se Carteggi, dal 1934 al 1986, ospita una quantità notevole ma modesta rispetto al materiale che trasborda dai faldoni; in Scritti e interviste vi sono pub-

blicati, per lo più, articoli e saggi inediti che completano il quadro di un'attività frenetica almeno sino agli anni Settanta. Essi rinviano ai faldoni dell'archivio e a nuove ricerche. Come ha sottolineato Anna Morazzoni che frequentò Rognoni a Milano negli anni Settanta. Nell'analisi e nel ricordo della musicologa milanese emergeva il Rognoni schoenberghiano. Aver preso partito per Schoenberg è stata - ha affermato la Morazzoni - una scelta linguistica ed etica. E anche in questo caso Rognoni - davvero isolato al tempo - ha avuto ragione, nonostante le obiezioni e le tiepidezze di allora, mentre oggi si cerca in modo maldestro di rimuovere il moderno viennese e la sua funzione nel canone occidentale. È vero, questi volumi curati da Misuraca aprono nuove piste di ricerca che vanno oltre la biografia di Rognoni. Intanto essi curati con tanta passione e pazienza da Pietro Misuraca, ben impaginati da Guido Mapelli, concorrono a comporre il profilo di un maestro che sino alla fine si ostinò a difendere la cultura, la teoria, in una società sempre più parcellizzata e reificata. Nella convinzione che la musica viennese del Novecento con la sua tensione soggettiva ne fosse l'ultimo presidio. L'ultima immagine palermitana è del 1983: Salvo Fundarotto ritrae un Rognoni infragilito, gli occhiali spessi, la mano sulla bocca nel gesto caro ai malinconici, mentre in primo piano sulla lavagna campeggia una serie di Webern. Fu l'addio.

Der Rosenkavalier

Il *Rosenkavalier* di Richard Strauss, andato in scena domenica sera al Massimo, è l'opera della disimmetria e dell'inconciliabilità dei tempi dei suoi protagonisti: la

Marschallin che avverte il venir meno del tempo e Octavian, il suo giovane amante, che di quel silenzioso rovinare del tempo non avverte il fruscio. Ma la dissimetria parla anche dell'ambigua attrazione di chi ha il tempo pieno che guarda al futuro (Octavian) nei confronti di chi ha il tempo che si svuota (la Marschallin). È questo il nucleo folgorante della poetica di Hofmannsthal: l'intreccio tra consapevolezza del declino e speranza del futuro che finisce con il gettare un'ombra sul tempo pieno del futuro, definendone un disagio interno. La dissimetria e l'intreccio dei due tempi produce una sorta di stallo, di atemporalità della quale - è stato scritto - il valzer è simbolo. Il valzer che serpeggia nel primo atto, esplose nel secondo, ritorna nel terzo - e che è un valzer di Strauss ma Johann-, diviene lo specchio in cui si riflette l'intreccio stilistico tra "fedeltà-memoria-tempo che svuota" e "mutamento-tradimento-tempo che riempie". Lo stallo psicologico della Marschallin e di Octavian si traduce nel reipilogo formale "mozartiano". Si sa. Dietro la Marschallin vi è la Contessa, dietro Octavian Cherubino e Ochs non è forse il vecchio Conte?

La sublime fissità che la musica di Strauss (Richard) raggiunge si identifica con lo statuto poetico dei personaggi. Chi ha ascoltato il terzetto finale che chiude l'opera sa che il suo lungo respiro è l'ultimo arabesco per fermare il tempo, per fissarne in un attimo tenuto e commovente di stasi le sue differenze. Poi la Marschallin dopo il suo struggente "ja, ja" a commento della giovane età dei ragazzi andrà via da sola, mentre Octavian supera momentaneamente la dissimetria nell'unissono con Sophie.

Della realizzazione vista al Massimo sottolineerei subito la eccellente prova dell'orchestra. John Neschling ha

molto seriamente lavorato per far guadagnare all'orchestra trasparenza, e agilità. Da un punto di vista interpretativo il direttore deve ancora risolvere problemi di equilibri fonici con la scena; ottenere una maggiore leggerezza, mentre della partitura sa cogliere la tensione alla fissità. In questo senso ho trovato ben risolti e la grande scena del primo atto della Marschallin, la scena della presentazione della rosa e il finale atto terzo. Finezza e attenta partecipazione mi hanno fatto ricordare una interpretazione, anniaddietro, di Neschling di alcuni lieder di Brahms. Elisabeth Whitehouse è una Marschallin di rilievo per qualità e ampiezza della voce, padronanza tecnica, duttilità scenica. Dovrebbe forzare di meno per ottenere quel velo crepucolare che è la cifra delle Marschallin. Di bella professionalità e divertita adesione teatrale anche se con qualche opacità vocale sia Ildiko Komlosi (Octavian) che Daniel Lewis Williams (Ochs). Attesa per il debutto in Sophie della giovane palermitana Désirée Rancatore. La sua prova festeggiatissima ci è sembrata molto fragile ma la qualità del timbro, una bella spontaneità vocale lasciano ben sperare per il futuro di Sophie. Regia e scene di Pierluigi Pizzi. L'adattamento dell'impianto scenico realizzato per Genova ha messo in rilievo le difficoltà del nostro palcoscenico. In effetti gli spettatori di sala si son trovati davanti un controdeclino di almeno un metro e mezzo che ne ostacola la visione. A parte questo inconveniente tecnico che sarebbe stato bene evitare, non condivido molto l'impianto scenico di Pizzi e soprattutto l'uso della scena ruotante durante il primo atto. Capisco la ricerca del primopiano che Pizzi vuole raggiungere (il letto, la toilette, lo specchio) ma il tramestio meccanico della ruota che gira rompe quella

tensione verso l'immobilità che è invece la chiave del primo atto. Pubblico entusiasta. E ovazioni per Magda Oliviero e Shirley Verrett in palco reale.

(24 maggio 1998)

Rostropovich

Stampa tre bei bacioni à la russe sulle guance della "spalla", abbraccia quella spillungona del primo violoncello, stringe le mani a tutti gli orchestrali, mentre il pubblico bloccato nel teatro stracolmo continua ad applaudire, continua il suo romance con Mstislav Rostropovich, il più grande violoncellista vivente. E lui un pò sornione, e molto gigione, s'inchina, porta la mano al cuore mentre la sua giacca si allarga sulla sterminata camicia bianca. Poi per far capire che la serata è finita si prende il primo violino sottobraccio ed esce. Solo allora il pubblico che era riuscito ad guadagnarsi due bis (Bach: Sarabanda in re minore e Bourrée in do maggiore) ha iniziato a defluire sorridente. Si sa, la forza comunicativa di Rostropovich è miracolosa e certo solo perchè c'era lui, seduto tra un gong e una grancassa che i palermitani insofferenti alla musica contemporanea, hanno seguito senza lastimarsi "Canticle to the sun" di Sofija Gubajdulina. Se Rostropovich, si saranno detti, con aria convintissima bussa sul suo violoncello, allenta le corde, suona giù in basso dove non si può, colpisce il gong, striscia del metallo sulla grancassa, sostituisce il suo violoncello con il flexatone, mentre due altri musicisti fanno vibrare il bordo di un bicchiere colmo in cerca di uno spettro di suono ed il coro tenta di raggiungere quello spettro: beh se

tutto questo lo fa Rostropovich avrà certo un senso e le signore attorno parlavano di leggerezza, spiritualità a lungo applaudendo i percussionisti della filarmonica nazionale lituana e il coro da camera municipale di Orenburg diretti con partecipazione da Robertas Servenikas. Anche se al cronista Canticle of the Sun, scritto appositamente per il violoncellista ha solo il fascino dei fiori appassiti di e per una avanguardia d'antan. Lasciate bacchette e flexatone ecco nella seconda parte il "vero "Rostropovich:l'orchestra del Massimo attorno, sul podio Robertas Servenikas, Eccolo nel Concerto in do maggiore di Haydn. E l'interpretazione del maestro subito piglia per la limpida tensione che costruisce, per il respiro che dà naturalezza alla convenzione architettonica e ne fa scaturire il sentimento. Insomma un gioiello. Come lo erano i due Bach che ci fanno intendere come la vera chiave interpretativa di Rostropovich sia il contenimento, la leggerezza. Mai sentita una bourrée così area impalpabile Come una delicata memoria.

(22 febbraio 2002)

Rousseau

Quando Amalia Collisani, nel suo libro, dotto ed elegante, *La musica di Jean-Jacques Rousseau* (Epos, Palermo 2007) annota che il pensiero di Rousseau non può essere separato dalla sua esperienza, difatto si iscrive in una tradizione di studi che ritiene la biografia di Rousseau come chiave di lettura della sua opera, come un suo commentario, perché "l'ansia autobiografica è parte e fondamento della ricerca". È vero - aggiunge la Collisani - Rousseau non è sempre attendibile nel

raccontare, sbaglia nel ricordare, supplisce i difetti della memoria con l'immaginazione e per questo "è utile distinguere i fatti documentati dall'immagine che se ne costruiva o che costruiva per noi, e tenterò di farlo, ma è soprattutto il valore psicologico di quest'immagine che interagisce con le sue idee".

L'insorgenza interpretativa dell'elemento biografico nasce dall'autopercezione narrata, anche se con continui aggiustamenti e contraddizioni temporali che la Collisani puntualmente rivela, di una vita spezzata in due. La prima dice Jean-Jacques: "uniforme, abbastanza dolce senza grandi traversie né grandi prosperità"; la seconda "segnata da colpi enormi, sciagure inaudite."

La coupure sembra avere almeno due date. Nell'agosto del 1742 quando Rousseau si cimenta in un "Projet" di un nuovo sistema di notazione musicale che presenta all'Académie des Sciences di Parigi e che l'accademia giudicò né nuovo né utile. Quello scacco fa risuonare per la seconda volta per Jean-Jacques l'accusa di plagio. Risalendo la prima al 1731 allorché si improvvisò musicista presentando "una sgangherata composizione" in un concerto privato, accolta dagli astanti "con un'unanime risata avendo riconosciuto nel minuetto un'aria allora in voga".

Nell'autunno dello stesso anno Rousseau s'improvvisò copista: una attività che eserciterà tutta la vita vantandosi di aver copiato almeno novemila composizioni incluse le sue e "che tutta questa musica l'abbia composto o plagiata - scrive - non è questione che dobbiamo ora trattare qui". Osserva la Collisani "con un accostamento a prima vista sorprendente egli scivola dal copiare al plagiare: la colpa che lo ha perseguitato tutta la vita." Che il copiare sia una forma di compen-

sazione psicologica dopo lo scacco del 1731? Plagiare dice la Collisani è un altro modo di copiare e dedica al copista un delizioso capitoletto, perché il copiare per lui accusato di plagio suggerisce la chiave esistenziale del suo rapporto con la musica. Ma copiare come probabilmente plagiare non è riprodurre l'identico né è appropriazione. Per Rousseau il copista è sostanzialmente un mediatore critico.

Scrivono la Collisani: "Ci sono molti intermediari tra ciò che il compositore immagina e ciò che gli ascoltatori sentono. Spetta al copista riavvicinare questi due termini quanto più possibile, individuare con chiarezza tutto ciò che deve fare perché la musica eseguita restituisca esattamente all'orecchio del compositore ciò che si era dipinto nella sua mente componendola". Il copista è colui che detiene le regole e che deve fare in modo di mettere in condizione l'esecutore di leggere il senso della musica nella coerenza che egli esecutore è capace di intuire nei segni.

Per questo a Rousseau piaceva copiare, perché era un modo di riscrivere restituendo senso. Il copista come un musicista di secondo grado?

L'altra data della coupure, quella più famosa, cade nell'ottobre del 1749 quando in viaggio per andare a visitare Diderot in carcere a Vincennes, riposando sotto una quercia lesse il quesito degli accademici di Digione "se il progresso delle scienze e delle arti abbia contribuito a corrompere o a purificare i costumi". È là sotto la quercia che Rousseau divenne filosofo e là che vide un altro universo, diventò un altro uomo: "Tutto il resto della mia vita e delle mie disgrazie fu la conseguenza inevitabile di quell'attimo di smarrimento". Il tema che

gli si presenta con chiarezza è fatto dalle contraddizioni e dalle ingiustizie sociali.

Con quella illuminazione ha inizio l'erosione della certezza del futuro. Si tematizza quella dialettica del progresso che d'ora in poi agiterà la coscienza critica europea e che parlerà di svuotamento della ragione in calcolo, della corruzione e parcellizzazione della comunicazione, del dolore non risarcito di una unità che Rousseau ancora ritiene possibile costruire con le regole: l'unità perfezionata, allontanandosi, nel "Discorso sulle origini e il fondamento della disuguaglianza tra gli uomini" del 1754, dal primitivismo. E là che inizia lenta e contraddittoria la critica al moderno, all'illuminismo, alla sua pienezza, alla sua luce di cui Rousseau scopre l'ombra allontanandosi dai suoi amici.

L'intrusione biografica, il valore psicologico dell'immagine che Jean-Jacques nella sua fluviale scrittura gli attribuisce, narra

della sua irregolarità, della conflittualità con le forme: da quelle della buona educazione a quelle sociali o musicali; del suo essere e percepirsi sradicato, spaccato in due esistenze se non addirittura in tre. Rousseau soggettivizza il suo errare tra le forme consolidate lacerando il suo sé e costruisce la sua estetica musicale come il suo pensiero politico sulla base proprio di questo vagabondare incerto e ansioso. Espandendosi, per usare una bella metafora di Georges Poulet, per poi, nell'assenza di una reciprocità sociale che gli restituisce più odio che amore, implodere. "Attorno a lui - scrive Jean-Jacques di sé - vengono innalzati dei triplici muri di tenebre"

Il suo è un pensiero che, abbandonandosi alla dinamica del sentimento e della passione, è dominato da questo doppio movimento che intacca la unidirezionalità in-

terpretativa delle sue idee e lo rende ambiguo, sfuggente, fragile e proprio per questo così nostro contemporaneo. Con una ricerca esemplare Amalia Collisani indica la musica che Rousseau compose, ma soprattutto l'idea della musica che elaborò - ed è assoluto il suo dominio critico degli scritti roussoviani - come lo specchio più diretto seducente e struggente di questa dinamica soggettiva. Lo fa conducendoci con abilità critica e passione tra le opere "Le Devin" e "Pygmalion" intersecandole con le antinomie che dominano gli scritti: unità/parcellizzazione, parola/musica, teatrofrancese/teatro italiano, armonia/melodia, belloartificiale/bello morale. Per arrivare ad individuare "l'unité de mélodie" come la coerenza che garantisce la verità della musica, il bello musicale. La tecnica compositiva, interpreta la Collisani, raggiunge per Jean-Jacques la perfezione nel momento in cui i rapporti formali dei suoni diventano linguaggio. Per Rousseau - come si legge nel capitolo centrale del libro "L'arte del musicista" -, "la musica è metafora sonora e verità individuale, perché imita il suono delle nostre passioni, il suono che la natura e le cose assumono dentro di noi."

La chiave dell'interferenza biografica trova nel pensiero musicale il suo luogo ideale. È l'immagine narrata di alcuni fatti: i primi anni di insegnamento musicale a delle vivaci fanciulle e ben più vivaci madri; la descrizione delle lacrime delle belle signore alla prima a Fontainebleau de "Le Devin du Village"; l'Ur-scene del "Saggio sulle origini delle lingue" dove all'ombra di vecchie querce un'ardente giovinezza dimenticò gradualmente la propria ferocia: "Sotto quelle querce vi fu la culla dei popoli e dal puro cristallo delle fontane scaturirono i primi fuochi d'amore" e "si fecero le

prime feste”.

Sono essi ad assegnare alla musica “un’aura erotica” che il bello musicale deve trattenere: “soggetta al principio del piacere- scrive la Collisani - e a quello dell’espressione la musica come carica erotica fonda e confonde le identità.” Potremmo definire altrimenti la musica di Mozart? È Mozart l’inveramento della illuminazione di Rousseau?

Proprio all’inizio del libro la Collisani afferma che, pur mancando l’incontro con lo stile classico della scuola viennese, Rousseau ne “ha individuato le qualità che avrebbero fatto della musica l’oggetto della metafisica romantica, e ancora oltre, il linguaggio dell’interiorità soggettiva liberato dalle imposizioni delle convenzioni e del materiale”. E in un altro luogo accenna alla citazione che a Mozart riserva Jean Jacques in una nota manoscritta dell’”Emile”: vi è menzionato come bambino prodigio. Mozart compose “Bastien und Bastienne” su un libretto ricavato da una parodia del “Devin du village”, che aveva sentito a Parigi. Alla Collisani dispiace che Jean-Jacques non abbia conosciuto la musica composta dal “ragazzetto di sette anni” che “realizzò con perfezione ineguagliata l’unité de melodie esaltando e componendo ogni sospiro delle sue composizioni”. Ma non è stupefacente che Rousseau non abbia ascoltato Mozart nemmeno dopo? Quando Jean-Jacques muore nel 1778 il catalogo mozartiano conta già 316 titoli e Mozart gli sopravviverà soltanto 13 anni e si ferma al numero 626.

La forza delle idee di Rousseau sembra irradiarsi inconsapevolmente sul bambino prodigio, ma va ben oltre, dice la Collisani. Allora elenchiamo: la componente linguistica; l’idea della convenzionalità e non

naturalità e universalità degli accordi così come pretendeva Rameau; la centralità della soggettività; la insistenza sulla verità del bello musicale, e sul vincolo etico posto al bello musicale come limite al di là del quale le convenzioni si trasformano in artificio e l'artificio in menzogna; l'idea generale che ad un livello più alto la musica riproduce la natura interiore rispetto alla semplice imitazione della natura; questi elementi che la Collisani sottolinea nel pensiero musicale di Rousseau formano una costellazione che risplenderà ancora sul cielo della Vienna seconda: quella di Schoenberg. Vi sono nel libro riferimenti espliciti allo Schoenberg teorico dell'Harmonielehre, ed altri impliciti allo Schoenberg del saggio sul rapporto con il testo quando la Collisani sottolinea che per Rousseau sono "gli accenti della lingua il punto d'attacco della musica." Ma è nel "Pygmalion", nell'invenzione del melologo, il dramma costruito alternando la recitazione all'orchestra, che Rousseau sembra anticipare la Sprechstimme del "Pierrot lunaire". La Collisani richiama la pratica schoenberghiana non nel libro ma in un saggio precedente e ricorda come per Schoenberg la Sprechstimme fosse un'espressione prelinguistica e preconcettuale: "una nuova espressione- scrive Schoenberg- una sorta di vera e propria espressione animale dei sensi e dell'anima." Le "cri naturel" come Ur-Schrei?

Il melologo secondo Amalia Collisani risponde ad almeno due esigenze. Quella "di non forzare nel suono una lingua quella francese che gli era refrattaria, adatta soltanto alle menzogne della ragione, e quella di perfezionare la forma e la funzione delle distinte sezioni dedicate al dramma e alla musica, alla rappresentazione e all'espressione". È evidente che ciò che più la intriga

è la prima in accordo con l'idea di Rousseau "di determinare fino a che punto si può far cantare la lingua e parlare la musica". È il nodo drammaturgico dello Sprechgesang. E questo che Rousseau anticipa?

Proprio perché leggiamo Rousseau al futuro, la questione del rapporto parola/musica, da lui indagato sotto l'impiallacciatura della querelle settecentesca, ci ritorna attuale nella crisi della forma-opera dopo Wagner con lo Strauss di "Capriccio" che quei termini storici riprende alla lettera; nella pratica del gruppo dei Sei a partire da "Socrate" di Satie; nello Schoenberg del "Pierrot" e del "Moses" con l'irruzione dei cori parlati; nella teoria epica del rapporto musica-parola di Brecht; nel "RakÈs Progress" di Stravinskij. Tutte varianti credo della stessa questione posta da Rousseau come elemento fondamentale per la drammaturgia musicale futura: "fino a che punto si può far cantare la lingua e parlare la musica?".

Ma v'è un'altra questione che attraversa il libro e che riguarda la socialità della musica. La festa del "Devin du village" è il luogo musicalfilosofico illuminato dagli scritti successivi come il Discorso sulla disegualianza, l'Essai, il Contratto sociale.

V'è un'osservazione di Jean Starobinski che trova d'accordo la Collisani: "formulare principi, definire i nessi e i vincoli che possono assicurare l'unità dell'opera e con ciò far sì che comunichino compositore esecutori e pubblico è il compito del genio. Ebbene questo programma non può non far pensare ai principi di diritto pubblico formulati da Rousseau.

È certo che le regole musicali e strutture politiche sono state sentite come omologhe e si è costituito un sistema metaforico come depositario di questa parentela. La

felicità la pace interna di una società possono chiamarsi simmetria, armonia, accordo, concerto. Rousseau si vale di questo sistema metaforico.” In particolare Starobinski richiama un passo del “Contratto sociale”

Ognuno di noi mette in comune la sua persona e tutto il suo potere, sotto la suprema direzione della volontà generale e nel corpo sociale accogliamo ogni membro come parte indivisibile del tutto.

Immediatamente in luogo della persona individuale di ogni contraente, questo atto di adesione produce un corpo morale e collettivo composto da tanti membri quanto sono i voti (voix) dell’assemblea, corpo che da questo stesso atto riceve la sua unità, il suo io comune la sua vita e la sua volontà.

Il sostantivo “voix” indica insieme voto e voce. Con rapido cortocircuito Starobinski ne deduce che la nozione di unità stabilisce un nesso tra l’estetica e la politica e che la storia della società può essere considerata una storia del voto e della voce. D’altronde se l’affollarsi delle melodie ammutolisce il concerto, così l’affollarsi in disordine o in contrasto dei voti ammutolisce la volontà generale. È in questa giuntura che il genio musicale ha la stessa funzione del legislatore “che è colui-ancora Starobinski - che si sente in grado di cambiare la natura umana, di trasformare ogni individuo che di per sé è un tutto perfetto e isolato in parte di un più grande tutto da cui quell’individuo riceve in qualche modo la sua vita e il suo essere”.

L’omologia estetica e politica si consuma all’insegna dell’unità che sarà interpretata nella rivoluzione americana e in quella francese come unità indiretta, “me-

diate” - dirà Sieyes -, poggiandosi sul principio della rappresentanza, che naturalmente Rousseau rigettava (anche se con qualche ambigua concessione), piuttosto che come unità diretta come invece pretendeva Rousseau. Ma di questa unità Rousseau dà almeno due versioni: la seconda delle quali getta - io credo - un ponte insospettato sul Novecento musicale.

Starobinski ha richiamato l'attenzione su una esitazione di Rousseau tra due immagini della “Profession de foi”: “Rousseau riprende da un lato le affermazioni della teologia tradizionale secondo cui il cuore delle creature si sottomette ad un Dio centrale e dall'altro propone l'immagine eterodossa di un universo in cui ogni creatura può considerarsi il centro di ogni cosa”. E queste sono le due immagini come le scrive Rousseau:

A) C'è un qualche ordine morale ovunque vi sia sentimento e intelligenza. La differenza sta in questo che l'uomo buono riferisce se stesso al tutto e il cattivo riferisce tutto a se stesso. Costui si intende come il centro di ogni cosa, l'altro misura il suo raggio e si tiene alla circonferenza. Allora e gli è riferito al centro comune che è Dio e a tutti i cerchi concentrici che sono le creature.

B) Non vi è un essere nell'universo che non si possa considerare, da qualche punto di vista, come il centro comune di tutti gli altri, attorno al quale sono tutti ordinati, in maniera da essere tutti reciprocamente fini e mezzi gli uni per gli altri.

Si osservi come nella seconda immagine, quella eterodossa, l'abbandono di un centro come punto prospettico del campo, la proliferazione dei centri all'interno

del campo stesso con il suo movimento verso il basso agiti, renda oltremodo mobile il campo stesso, moltiplicandone le prospettive. “Il movimento verso il basso dall’altura dell’unico centro - scrive Starobinski - determina il primato della coscienza individuale e accompagna l’emergere di una esigenza di reciprocità che fa di questo cosmo policentrico e senza gerarchia l’immagine esatta della repubblica del Contratto sociale”. Ma questo cosmo policentrico e senza gerarchia non sembra la descrizione antelitteram del sistema dodecafonico? Ma l’ultimo Rousseau, quello delle ultime *Rêveries*, abbandona il policentrismo dinamico e reciproco del “Contratto”, che nemmeno le grandi rivoluzioni settecentesche ebbero in così grande considerazione, per vivere - scrive Georges Poulet - “da un lato nella solitudine, nella ristretta sfera di una vita ripiegata su stessa, e, dall’altro nella sfera immensa con cui ci fa coincidere il sogno”.

Fedele al doppio movimento di espansione e implosione Poulet ritiene che in Jean-Jacques, nel massimo dell’implosione, l’espansione riparta con la fantasia come un sogno di compensazione. Su questa linea interpretativa si pone Amalia Collisani quando alla fine del libro parla dei fantasmi sonori che abitano l’anima di Jean-Jacques: “Il sentimento coincide con il suono dell’interiorità; l’uno e l’altro sono incomunicabili, sono il luogo dell’ineffabile, della predisposizione musicale che precede non solo la scrittura e la parola ma persino il pensiero. Le musiche più belle sono quelle che non risuonano, che nessuno potrà mai ascoltare; forma sonora dell’io delirante, o dell’io di chi veglia in solitudine, contemplando il mondo addormentato.”



Le Sacre du Printemps

La prima esecuzione a Parigi, il 29 maggio 1913, del *Sacre du Printemps* fu un solenne fiasco (tutti a urlare che si trattava piuttosto del Massacre du Printemps) e insieme una data di non ritorno non solo per la storia della musica. Non è con l'entrata dei tedeschi a Parigi che finisce il mondo di Ieri. Quel mondo era già scomparso con l'arrivo di questo barbaro "raffinatissimo" che aveva visto in sogno una giovinetta che danzava, fino all'estenuazione, davanti ad un gruppo di morbosi vecchioni. Da questa idea nacque *Le sacre* che esalta il risveglio della natura nella sua disperata crudeltà. *Le sacre* scavalca le mediazioni della civilizzazione per affondare in una natura, al di qua della storia, dall'aggressività non addomesticata. Molti hanno riflettuto con amarezza su questa predilezione della forza istintuale in un momento in cui la brutalità scompaginava l'Europa. *Le Sacre* attesterebbe una fascinazione della dialettica carnefice-vittima che attraverserà tutta la cultura europea dopo la Grande Guerra? *Le Sacre* ha una forza espressiva che ancora oggi rimane inalterata: "Sull'orchestra del *Sacre* pare che sia passato - ha scritto Mila - un acido il quale abbia bruciato con spietato coraggio ogni superfluità, ogni lusso inessenziale."

Scelsi

I *Tre pezzi, per sassofono soprano* (1956) di Giacinto Scelsi, risuonano all'orecchio perché desolati, gonfi di un dolore infinito che si materializza nel lungo fiato dell'emissione, come la prosecuzione della triste nenia del pastore che attraversa le masse scure degli archi che

presidiano l'inizio del terzo atto del *Tristan*. A quel corno inglese che intona la speranza dell'arrivo della nave, il compimento del desiderio frustrato, rinvia questo sax che vuole dare l'annuncio nel débris moderno di un nuovo suono e di un moderno arcaico.

Debbo questa suggestione alla straordinaria interpretazione che Gaetano Costa ne ha dato lunedì sera, nella Sala Magna allo Steri, in apertura del concerto dedicato a Giacinto Scelsi in ricorrenza del centenario dalla nascita. Concerto che concludeva una intensa giornata di studi ideata da Amalia Collisani, Gabriele Garilli e Gaetano Mercadante e organizzata dal Laboratorio Musicale Universitario, dal Dipartimento Aglaia dell'Università di Palermo, dal Dipartimento di musica contemporanea del Conservatorio di Trapani "A. Scontrino", e dalla Fondazione Isabella Scelsi.

E con la partecipazione di Daniela Tortora, Giovanni Giuriati, Gianmario Borio, Giangiorgio Pasqualotto, Gabriele Garilli, Amalia Collisani, Paolo Emilio Carapezza, Antonio Doro, Johannese Menke e Alessandro Mastropietro. La biografia di Giacinto Scelsi - nato a La Spezia nel 1905 (e quindi della generazione di Petrassi, Dallapiccola) e morto a Roma nel 1988 -, è una biografia la cui eccentricità, a partire dal suo rientro a Roma nei primi anni Cinquanta, ne legittima apparentemente la marginalità nella storia della musica nazionale e non, allegrata da gossip e da note di colore, oltre che dalla rituale accusa di analfabetismo musicale (anche Schoenberg si sa non sfuggì all'anatema). Eppure Scelsi aveva studiato regolarmente composizione con Giacinto Sallustio a Roma; con Egon Koehler a Ginevra che lo accosta a Skrjabin; e a Vienna con Walter Klein allievo di Schoenberg che lo inizia sì alla dodecafonia anche se

Scelsi si mostra più attratto da Berg e insofferente alla dodecafonia e soprattutto all'integrismo seriale.

Viaggia molto Scelsi in Africa, in Oriente, e negli anni quaranta - e per tutto il decennio - entra in una grave crisi esistenziale e creativa dalla quale risorge cancellando la sua esperienza musicale precedente, facendo tabula rasa di ciò che fin a quel momento aveva praticato. Degré Zero. Infuenzato dalla filosofia orientale si dedica alla musica, ricercando l'essenza del suono. La musica come esperienza metafisica, mistica, puramente intuitiva. Riduce la scrittura a semplice notazione e negli anni Cinquanta le sue composizioni sono elaborazioni a partire da improvvisazioni registrate e trascritte dagli assistenti.

Da qui la favola velenosa che si è spesso sentita ripetere da bravi soloni che Scelsi non sapeva scrivere.

Il fatto è che i soloni non riuscivano a prendere sul serio l'idea fondamentale di Scelsi e cioè che "il suono è energia" e che pertanto l'attività artistica corrisponde alla libera sottomissione del soggetto e che l'artista è solo un tramite: "si può trasmettere il movimento, la durata non per lo sforzo di sé, del proprio essere intero, ma al contrario attraverso la più completa sottomissione a questa durata, a questo movimento di cui è partecipe e che lo riempie e lo attraversa." Ed è questo il metodo della creazione - scrive Scelsi - tipico degli artisti orientali. L'idea di un nuovo suono fa di Scelsi una tappa fondamentale - altro che marginale: anche se si è dovuto aspettare la consacrazione a Darmstadt nel 1982, grazie a Cage - dell'orientalismo della musica (e della cultura) occidentale.

Scelsi cerca il suono, esplora dall'interno il fenomeno sonoro, è interessato alle fluttuazioni microtonali, ai quarti

di tono, alle dinamiche, alla densità della tessitura.

“Il suono non è più - è un’osservazione di Adriano Cremonese- la nota-punto, è energia, è rotondo, sferico e oltre all’altezza e alla durata ha anche una terza dimensione: la profondità, che assume nella poetica di Scelsia il ruolo di categoria centrale: sondare, schiudere la profondità del suono equivale a rendere manifesto tutta la complessità della sua ricchissima articolazione interna”.

I *Quattro pezzi* (ciascuno su una nota sola) per orchestra (1959) vengono unanimamente indicati come l’opera emblematica della sua ricerca.

Non credo che siano mai stati eseguiti a Palermo: c’è qualcuno disposto a colmare questa lacuna? Per fortuna l’altra sera dopo i Tre pezzi per sassofono, abbiamo avuto l’opportunità di ascoltare *Riti: i funerali d’Achille, marcia rituale per quattro percussionisti* che è del 1962 e che dà contezza di questa ricerca del suono in una fascinosa “Farbenmelodie” di cui siamo debitori agli interpreti bravissimi: Cristian Cavaliere, Stefano D’Amico, Antonino Errera, Fulvia Ricevuto.

Ma l’opera ancor più esemplare in programma della poetica scelsiana era *Okanagon* del 1968, eseguita in modo eccellente da Paloma Tironi (arpa), Fulvia Ricevuto (tam-tam) e Fausto Patassi (contrabasso).

In sequenza dopo *Action Music* per pianoforte (1955) - e che Oscar Pizzo ha interpretato con una forza ineguagliabile -, ebbene *Okanagon* ne appariva come il suo negativo fotografico; come se il nostro orecchio posto al di là della muraglia sonora di *Action Music* ne percepisce esattamente lo spettro sonoro.

(18 gennaio 2006)

Schoenberg Kabarett

Non bisognava prendere alla lettera Peter Stein quando, lunedì sera, si rivolse al pubblico della prima di “Schoenberg Kabarett”, che, per uno sciopero, andava in scena soltanto in forma concerto. Intendiamoci, non bisognava prenderlo alla lettera ma non certo per le parole dette contro la dirigenza del Massimo incapace di evitare il blocco dello spettacolo.

Quelle parole, sì, i dirigenti del Massimo avrebbero dovuto prenderle alla lettera invece di far spallucce e con iattanza rimandarle al mittente, come nel caso delle dichiarazioni baldanzose e scoraggianti che il Sovrintendente Orlando ha reso ieri a questo giornale. Ma perchè meravigliarsi? Non erano stati trattati come isteriche prime donne sia Ezio Frigerio che Pierluigi Pizzi solo perchè avevano sollevato dei dubbi sulle qualità sceno-tecniche del Massimo?

Sbaglia, dimostrando, per di più, di non conoscere la complessità del mondo dello spettacolo in Germania, Orlando quando ritiene che Stein non abbia competenza per esprimere un giudizio sul suo operato.

Sta di fatto che in tutta Italia e nell’Europa dello spettacolo conterà più la parola di Stein che quella di Orlando, con effetti rovinosi per un teatro eletto a simbolo del rinascimento della città.

Ma anche i lavoratori debbono prendere sul serio Stein e ricordarsi, anche dentro la tensione del contrasto sindacale, che ciò che giustifica l’esistenza di un teatro è la sua produzione e non le spese correnti. E lo è ancor di più in un momento in cui la spesa per la cultura si assottiglia e la trasformazione in Fondazione dell’Ente lirico impone una strategia più articolata che sappia cancella-

re le tante nicchie di privilegio in cui i lavoratori dello spettacolo per molti decenni si sono riparati. Se è vero che, nel meridione d'Italia e in Sicilia in particolare, la spesa per la cultura deve essere considerata un pezzo irrinunciabile del welfare, è pur vero che il contezioso sindacale deve far rientrare nei suoi obiettivi la produzione e la sua qualità artistica. Lunedì sera, Stein ci ha ricordato che atteggiamenti sbagliati rendono sempre più inaccettabile l'esistenza di teatri così costosi.

Ma delle parole che Stein ha detto lunedì sera, non andavano prese alla lettera solo quelle che minimizzavano il suo lavoro. Non è affatto vero che si è limitato a fare quattro luci. Chi ha visto sia la prima "monca" che la replica di "Schoenberg Kabarett" ha potuto valutare la raffinata qualità di una regia che si è affidata alle luci per creare una sorta di melodia-di-colori in una riflessione-specchio del rapporto suono-parola-colore, restituendo visivamente il legame forte di quest'opera con il *Cavaliere azzurro* di Kandisky. Spiace al cronista di non potere nel dettaglio cercare di illustrare ogni mutamento o rifrazione di colore in rapporto alla parola o alla musica o alla gestualità e alla dinamica attoriale della portentosa Maddalena Crippa. Non solo grazie alla sua recitazione, così duttile e mobile nei passaggi dei registri espressivi, Stein ha potuto far risaltare l'umorismo e l'ironia nel tragico che abbondano in queste pagine e che si è più adusi a leggere soprattutto in chiave solo tragica e di implosione esistenziale. Inoltre con la straordinaria padronanza dell'articolazione del testo nel suo rapporto con la musica tra le più concentrate del secolo, Maddalena Crippa ha ridato verità comunicativa allo "Sprechgesang" schoenberghiano. Stein porta sino in fondo l'osservazione di Boulez, che indica

il “Pierrot” come un “cabaret superiore”, collegandolo direttamente ai “Brettl-Lieder” scritti da Schoenberg per il cabaret berlinese.

Nasce così uno spettacolo sulle metamorfosi delle maschere della protagonista dal Pierrot-Arlecchino che sale sulla falce di luna crescente al “nottambulo” che attraversa il teatro con la sua banda (Tamburino, picchia forte) per scomparire dietro il dilatato sipario rossomattone increspato del cabaret. È questa catena di trasformazioni che dà un forte senso unitario a “Schoenberg Kabarett”, ad uno spettacolo di un inarrivabile controllo formale.

Se ai dirigenti del Massimo - che pure lo hanno prodotto - non è piaciuto, non rimane loro che un’opportunità: dimettersi e cambiare mestiere.

(4 novembre 1998)

Peter Sellars/Stravinskij

Vivere in sospeso. È questa, secondo Peter Sellars, la condizione del Ventesimo secolo.”La condizione del divenire - aggiunge - già nota da molti secoli in Messico come la mitica terra di Neptantla. La lotta in casa e fuori, l’esilio dalla propria comunità e da se stessi, la violenza sulla frontiera e della frontiera”. Tutto questo crea la condizione del vivere in sospeso.

Il regista americano in questa fulminante dichiarazione teorica rilasciata per la prima europea a Palermo (Festival sul Novecento: si replica oggi, Cantieri alla Zisa, ore 21) della sua regia di *The Story of a Soldier* di Stravinskij, con la nuova versione di Gloria Enedina Alvarez, ci dà la chiave di una regia spoglia che sa coniu-

gare violenza espressiva e divertissement, fisicità e marionettismo, parodia e malinconia dell'esilio. Recupera Sellars la povertà scenica dell'*Histoire* così come era nel progetto Strawinsky-Ramuz. Un palco, un sipario e dietro, per ogni stacco, fondali, che dopo l'uso venivano disposti nello spazio del teatro come a inscenare una grande mostra o una via crucis. Il forte ed espressivo segno cubista di Gronk inquadrava ogni numero mentre sulla scena il soldato, il diavolo e il narratore aiutato da una valletta che poi si trasforma nella principessa ballerina in un numero di danza da capogiro tecnico e dall'irresistibile umorismo popolare.

Per chi si immaginava chissà quale stravaganza di questo regista così ribelle, *The Story* gli sarà apparsa sorprendente per la sua adesione filologica allo spirito dell'*Histoire* che la poetessa portoricana Glira Enedina Alvarez sposta ai giorni nostri a East Los Angeles. Il soldato è un soldato americano che viene dal Kosovo ma è nato El Salvador. La scrittura dell'Alvarez è molto più intensa di quella di Ramuz per il suo mix a volte accattivante a volte fortemente drammatico di molti registri e livelli comunicativi che Sellars sa con istinto sicuro sottolineare. Mentre l'oscillare del testo tra portoricano e americano fa fluttare la nostra attenzione sollecitandola a porsi in una situazione di soglia di confine tra iperrealismo incattivito e aspettative fiabesche. Ci rammarichiamo di non aver potuto avere il testo, che andava pubblicato in catalogo, per consentire un più analitico confronto con il testo di Ramuz.

La sospensione liminare e di ruolo di cui parlano Sellars e il testo dell'Alvarez è qualcosa che va oltre l'idea di Ramuz e Stravinskij di un tempo che non ha più svolgimento e che si pone come iterazione.

S'insinua nella sospensione la possibilità di un utopia civile che sembrava cancellata dall'orizzonte dell'*Histoire*, bloccata nell'adesione forzata al principio della realtà.

Formidabili gli interpreti: Liza Colon-Zayas (il narratore), Alex Miramontes (il soldato), Omar Gomez (il diavolo), Tina Alvarez (la Principessa). Le coreografie di un linguaggio secco e insieme divertito e ironico erano di Donald Byrd. Non meno sorprendente l'esecuzione musicale affidata all'Avanti! Chamber orchestra. Sette superbi strumentisti in sgargianti camicie da rodeo con annesso cappello, diretti con sicurezza, precisione e nitidezza da Grant Gershon.

(15 ottobre 1999)

Settimane di Nuova Musica

Visione che si ebbe nel cielo di Palermo: è il titolo del volume curato da Floriana Tessitore (edito dalla Rai e dal Cidim - Comitato nazionale italiano Musica, 2003) che documenta la visione a Palermo del "radicalismo musicale" nel corpo delle "Settimane di nuova musica". Apparizione che durò (con qualche intervallo) dal 1960 sino al 31 dicembre del '68, quando, aperte le finestre della cupola del Biondo, accompagnata dalla "Winter Music" di Cage la visione si allontanò, per non farvi se non sporadici ritorni, nei decenni successivi tra invocazioni inesaudite. Nella prefazione al volume (arricchito da due cd con alcune registrazioni dal vivo inclusa "Winter Music") Dario Oliveri scrive di "ricerca della visione perduta", che la Tessitore rievoca e oggettiva attraverso una puntigliosa raccolta dei materiali: pro-

grammi, articoli, riviste, testimonianze. Nel saggio di apertura la curatrice contestualizza al suolo panormita la visione, e quindi segue giornata per giornata le “Settimane” sino alla sparizione finale. Un libro atteso e necessario. Perché come tutte le storie palermitane - quelle buone - anche quella delle “Settimane” rischiava di svanire nei cassetti degli attori e dei testimoni che di quella storia conservavano gelosamente programmi sbiaditi e impolverati e facevano incetta dei numeri di “Collage”, la rivista che fu l’anima teorica di quel radicalismo non solo musicale ma anche pittorico. Il materiale che la Tessitore assembla mostra da sé come le “Settimane” siano state davvero, e non per l’enfasi dei reduci, dopo i “Ferienkurse” di Darmstadt, il luogo in cui negli anni Sessanta si poteva verificare lo stato dell’arte. A rileggere gli interventi o i resoconti di Bortolotto, Messinis, Mila, Porter - per citare solo alcuni dei critici che a Palermo allora si diedero regolarmente appuntamento per discutere delle nuove musiche di Stockhausen, Guaccero, Bussotti, Sciarrino, Nono - si coglie l’alta temperatura di un’epoca certo oltranzista, ma viva e pronta a mettersi perennemente in causa. La prima settimana si svolse tra il 13 e il 18 maggio 1960 su iniziativa di Antonino Titone, Paolo Emilio Carapezza, Francesca Agnello, Roberto Pagano promotori del GUNM (Gruppo Universitario Nuova Musica), ispirato dal musicologo milanese Luigi Rognoni che insegnò Storia della musica presso l’Università di Palermo dalla metà degli anni Cinquanta sino al 1970. Sei concerti affidati alla direzione artistica di Daniele Paris e che impaginavano musiche di Donatoni, Guaccero, Clementi, Stockhausen, Zimmermann, Maxwell Davis, Macchi, Penderecki, Nono, Arrigo, Pousseur, Titone,

Bussotti, Kayn, Mayuzumi, Ligeti, Berio, Maderna, Cage, Petrassi. Nel corso delle sei Settimane successive si ascoltarono non solo le ultime composizioni dei musicisti, già emersi a Darmstadt, ma vi erano anche le scoperte come il giovanissimo palermitano Salvatore Sciarrino.

Per chi, come me, è reduce almeno delle ultime tre, le “Settimane” sono state un’esperienza formativa fondamentale. E sono state, io credo, l’unico momento in cui effettivamente Palermo in musica come in letteratura (si pensi ai palermitani del “Gruppo 63”) abbia colto - partecipandovi attivamente e non solo ospitando - lo spirito del tempo.

Grazie soprattutto ai dioscuri della musica contemporanea Nino Titone e Paolo Emilio Carapezza che durante e dopo le “Settimane” non hanno smesso di scommettere sui novissimi da Incardona a Crescimanno a Damiani a Gagliano. Per questo fummo davvero lieti di apprendere che Federico Incardona fosse stato incaricato dal Comune e dal suo assessore alla cultura di organizzare una nuova serie delle “Settimane”. Il ritorno della visione ci fu fatta balenare, ma ancora a un anno dall’annuncio ne attendiamo la riapparizione con la speranza che non si tratti della solita “robinsonata”. Ascoltando la registrazione di “Winter Music” ci siamo ricordati di quella fredda ma chiara notte d’inverno, degli applausi frenetici per Canino, Ballista, Neri, Vosko-bojnikov, Rzewski ai pianoforti.

Dieci anni dopo nel '78 in occasione di un concerto di Rzewsky alla Carnegie Hall a New York, Andrew Porter scrisse sul “New Yorker” un articolo che più di ogni altro condensa retrospettivamente il senso di un’esperienza: “Nel 1968 le ben definite onde del pointillismo,

della serializzazione totale, delle grandi strutture sonore e dei giochi aleatori si erano infrante costringendo gli inzuppati musicisti a cercare di costruire ognuno per sé, alla meglio, tra le macerie della spiaggia”. Ma quella notte del 31 dicembre andammo tutti a ballare al Kahlesa. L’indomani Lanza Tomasi scriverà a caldo dei funerali dell’avanguardia. E così fu, almeno a Palermo.

(18 maggio 2004)

Simon Boccanegra

Il cuore della scena è il sagrato di Campo Pisano fatto di ciottoli di mare. Sul quadrato leggermente inclinato si inseriscono le quinte dei palazzi con l’alternarsi delle fasce bianche del marmo con quelle nere della ardesia. Lo spazio scenico è schiacciato e proteso sul proscenio. I personaggi, le masse, si aggirano in questi spazi claustrofobici che solo alla fine, quando tutta la vicenda si dipana, trionfando morte e amore, si slargano sull’orizzonte del mare. Questo l’impianto scenico minimalista di Guido Fiorato per il “Simon Boccanegra” di Giuseppe Verdi, andato in scena venerdì sera al teatro Massimo con la direzione di Philippe Auguin e la regia di Giorgio Gallione. L’idea della regia è che “Simon” sia un’opera in cui si intrecciano microcosmi e sottigliezze psicologiche e non un’opera di massa. Nel “Simon” - dice Gallione - le masse si evincono sullo sfondo, il coro canta fuori scena. È vero ma poi, aggiungiamo, irrompe nella capitale scena del Consiglio, scritta da Verdi nel 1881 revisionando l’opera e consegnandoci il primo grande momento di nazionalizzazione delle masse all’opera. «Ecco le plebi» dice

Simone. E il privato non esiste più, si slarga lo spazio e Verdi suggerisce una moltiplicazione delle masse e del suono. Ma al Massimo quella scena appariva rinchiusa, minimizzata. Il grande slancio «cavourriano» di Verdi, sottovalutato in una lettura che sceglie solo il registro individuale dell'io diviso soprattutto dei due protagonisti Simone (Roberto Frontali) e Fiesco (Ferruccio Furlanetto): un baritono e un basso. È vero in quelle tessiture profonde e pensose in cui si sedimenta l'odio e scoppia il perdono sta il fascino profetico di "Simon Boccanegra". In quelle voci insieme a quella di Paolo (Gezim Myshketa) che anticipa Jago v'è il Verdi a venire e soprattutto Don Carlos. Ma come in Don Carlos anche qui le loro psicologie sono impastate di carattere pubblico. Di psicologie «private» rimangono solo quelle di Maria/Amelia (Amarilli Nizza) e di Adorno (Walter Fraccaro) e lì l'inventiva verdiana - non a caso - è rivolta al passato. Sono stereotipi lontani dal respiro delle voci profonde, dal declamato che rompe la chiusura delle forme. Ma veniamo allo spettacolo. Amarilli Nizza pur nella generosità della prestazione è persa stilisticamente, per certe sue asprezze che le derivano soprattutto dalle sue pratiche veriste, ancora lontana dal ruolo; Walter Fraccaro pur essendo più centrato tuttavia difettava a tratti di quella dolcezza e leggerezza romantica che è propria del personaggio. Ma sembra in crescita. Gezim Myshketa è stato un rimarchevole Paolo anche se con qualche slabbratura scenica. Di grande forza espressiva, teatrale, musicale invece le interpretazioni di Ferruccio Furlanetto, nonostante le sue non ottime condizioni, e di Roberto Frontali il cui Simon è insieme autorevole e commovente. Per l'autorevolezza basti pensare alla scena del Consiglio: al suo non

retorico «E vo gridando pace», per la commozione: all'ansia raffrenata dell'agnizione di Maria; e infine alla riconciliazione finale con Fiesco. Philippe Auguin ha diretto con saggia eleganza. Più pronto sull'avvenire che la partitura anticipa, senza però quello slancio senza rete laddove Verdi impone retorica. Ma ha saputo ben tenere il rapporto con il palcoscenico nei complessi finali atto primo e finale dell'opera. Soddisfacente l'orchestra così come il coro diretto da Andrea Faidutti. Pubblico non numeroso ma festante. Nel programma di sala si omette di ricordare che il "Simon" dopo il '64 venne ripreso per l'ultima volta al Massimo nel 1969. Regia di Graf sul podio de Fabritiis: interpreti Taddei, Arié e Ilva Ligabue, di cui ricordo la struggente scena dell'agnizione con Taddei come una delle scene che mi ha fatto amare il "Simon".

(25 ottobre 2009)

Winnaretta Singer

C'era una volta a Parigi, in rue Contambert, una sontuosa dimora, dove per decenni prosperò la musica moderna. La fatina del luogo era una curiosa americana che assomigliava a Dante, parola di Stravinskij, e si chiamava Winnaretta Singer, figlia di Isaac Singer - il costruttore delle omonime macchine per cucire -, moglie del principe Edmond de Polignac, finissimo intellettuale. La principessa di Polignac, dal canto suo, era un'eccellente musicista fornita di ampia cultura generale e pittrice d'indubbio talento, sempre secondo Stravinskij. Nel suo "salon" in cui conveniva il ToutParis, in serate di "suprema eleganza", si potevano

ascoltare sia perfette esecuzioni di musica antica sia le ultime melodie di Fauré. Così annotava “Horatio” ovvero Proust, già nel 1903, su “Le Figaro”. Con gli anni la Polignac, grazie al suo squisito intuito, promosse musicisti che rimangono gli autori del Novecento: Debussy, Fauré, Stravinskij, Ravel, De Falla, Weill, Satie, Poulenc. A quest’ultimo la Principessa commissionò il Concerto per due pianoforti che, a lei dedicato, fu eseguito a Venezia, il 5 settembre 1932. Il Concerto è “puro Poulenc”, per il suo mix di neoclassicismo e music hall in ricordo dei tempi eroici del “Gruppo dei Sei” e i dettami di Jean Cocteau. Fu un successo. Festeggiato, l’indomani mattina, nella dimora veneziana della Principessa, a Palazzo Contarini Dal Zaffo, con Rubinstein e De Falla. Noblesse oblige.

Giuseppe Sinopoli

L’orchestra di Dresda diretta da Giuseppe Sinopoli esegue questa sera (28 novembre 2000) al Teatro Massimo un concerto impaginato con musiche di Richard Strauss: *Vier letzte Lieder* (soprano Angela Denoke) e *Eine Alpensinfonie*. Direttore principale di un’orchestra tedesca, tra le più ragguardevoli a livello internazionale, Sinopoli è a sua volta, tra i direttori italiani, il più radicato nella vita musicale tedesca.

Lo testimonia la sua presenza dal ’92 a Dresda, ma anche a Bayreuth, dove quest’anno ha diretto la nuova produzione del Ring. Nessun altro direttore italiano aveva mai avuto questo privilegio.

Inoltre Sinopoli si ancora ad una tradizione soprattutto tedesca del direttore-intellettuale. Ormai ve ne sono pochi essendo in generale sempre più tecnici, settoriali

e meno, come dire, umanisti. Sinopoli ha conservato una deriva filosofica che ne fa un fine e acuto interprete “culturale” delle pagine che dirige.

Quest’empatia culturale è qualcosa che va scomparendo: nel senso che sempre di più nella pratica concertistica, e non solo direttoriale, si consuma un taglio con il contesto culturale in cui la musica si colloca rendendola espressivamente uniforme e collocandola in una sorta di limbo che porta l’interprete e l’ascoltatore alla fascinazione dell’assoluto.

L’esperienze d’ascolto con Sinopoli comportano invece un’attenta ricollocazione culturale della forma e della sua espressività.

Le due opere straussiane in programma questasera contano tra i capolavori: *Quattro ultimi Lieder* su poesie di Hesse ed Eichendorff furono composti da Strauss tra il maggio e il settembre 1948, ad un anno dalla sua morte. Sono quattro Lieder (Frühling, September e Beim schlafengehen di Hesse e l’ultimo Im Abendrot di Eichendorff) di dolorosa intensità abitate dall’idea del tramonto. Nell’ultimo Lied difatti due esseri che hanno camminato a lungo tenendosi per mano in silenzio, si fermano nel momento in cui il sole tramonta.

Ebbene è stato osservato che il grande accordo che apre questo Lied è una sorta di contraltare a quello che segna il sorgere del sole giusto nell’*Alpensinfonie* il secondo brano in concerto. e che si apre con la notte. Poema sinfonico del 1915, nel pieno fervore del Laboratorio Strauss, è un grandioso omaggio alla religione della natura.

La scrittura d’impareggiabile virtuosismo tende a saggiare i limiti tecnici ed espressivi di un grande complesso sinfonico.

Šostakovič

Šostakovič dopo la stroncatura sulla “Pravda” di Lady Macbeth nel '35, dopo che Stalin aveva assistito all'opera, visse nel terrore sino alla morte di Stalin nel '53. Morto Stalin, iniziato il disgelo, il Partito divenne più accomodante con lui, data la sua fama internazionale, e nel '57 il musicista è eletto segretario dal Plenum della Lega dei compositori (oggetto di molti suoi attacchi). In ricorrenza del 40° anniversario della Rivoluzione compose la Sinfonia n.11 in sol minore op. 103 (L'anno 1905), in quattro movimenti dai titoli programmatici: La piazza del palazzo, Il 9 gennaio, L'eterno ricordo, L'allarme. Musica sostanzialmente celebrativa e descrittiva, Šostakovič riprende nel movimento “Il 9 gennaio” molti canti rivoluzionari. Il '57, dopo il XX Congresso del PCUS, è l'anno in cui Chruščëv lancia la campagna contro il culto della personalità di Stalin e cerca di ridisegnare i rapporti con gli artisti sostenendo che non si poteva continuare soltanto a “abbaiare ordini”. Su Šostakovič scrive nelle sue memorie questa raggelante dichiarazione: “Ho sempre provato simpatia per il compagno Šostakovič insieme con una grande stima. Non ricordo bene su cosa si fondassero le critiche alle sue opere e in cosa consistessero, ma so che furono ammesse da Šostakovič e per questo non posso dire che Šostakovič al tempo di Stalin sia stato vittima di persecuzioni.”

Stockhausen

La scomparsa di Karlheinz Stockhausen chiude un'epoca della storia dell'avanguardia musicale, quella di Darmstadt, che lambì Palermo nel corso delle giornate

del festival di Nuova Musica dal 1960 al 1968. Quando, dopo l'esecuzione di "Winter Music" al Biondo, lo abbiamo ricordato già troppe volte, Lanza Tomasi parlò dei funerali dell'avanguardia. In quegli anni Sessanta Stockhausen, che insieme a Boulez incarnava lo spirito del mondo musicale, ebbe un ruolo centrale nella programmazione palermitana. Tra il 1961 e il 1965 (Stockhausen non parteciperà agli addii del '68) vengono eseguite "Zyklus", "Refrain", "Kontakte", "Klavierstück: VII, VIII, IX, X, (in prima esecuzione assoluta), XI", "Kontra-Punkte" e la seconda versione di "Punkte", in prima esecuzione assoluta con dedica a Francesco Agnello, patron del festival. Ed è a Siciliana, in una residenza del barone Agnello, - da Luigi Rognoni soprannominato Zwölftonbaron, il barone dodecafonico- che Stockhausen realizzò le prime due versioni di "Hymnen". L'apparizione di questo arcangelo biondo, anche se allora aveva i capelli corti, risale al 25 maggio del 1961, nel corso della Seconda Settimana, quando tenne alla sala Scarlatti una conferenza dal titolo emblematico "Invention et découverte". Ad essa il 27 maggio seguì il concerto con "Zyklus per un percussionista", e i "Klavierstück: VIII e VII, pianista David Tudor, "Refrain per pianoforte, celesta e percussione" e "Kontakte" per suoni elettronici. Nel corso della Terza Settimana (ottobre 1962) furono eseguite "Kreuzspiel" e "Klavierstück X", ambedue in prima assoluta. Nella Quarta Settimana del 1963, è lo stesso Stockhausen a guidare i solisti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana nell'esecuzione di quel pezzo-emblema della nuova musica che è "Kreuzspiel", mentre Rzewski interpreta "Klavierstück" IX e XI tra l'entusiasmo del pubblico agguerrito che affollava la Sala Scarlatti. A chiusura

della Quinta Settimana, il 6 settembre del 1965 viene presentata la versione del 1962 di "Punkte". Anche se non ascoltammo le sue pagine monumentali come "Gruppen" per tre orchestre e "Carré" per quattro orchestre e quattro cori, le opere allora presentate a Palermo contano tra le più significative della modernità post seriale e in particolare i pezzi per pianoforte chiariscono la sua ricerca sul tempo in musica e sulla sua liberazione. Nel corso della Terza Settimana avremmo potuto ascoltare "Momento II" che si basa sul concetto di "forma momentanea", concetto chiave che dominerà in contrapposizione o in interazione alla "forma infinita" l'opera di Stockhausen. Ma gli orchestrali della Sinfonica si arresero dinanzi alle difficoltà e dopo un buon numero di prove l'esecuzione saltò. Ma la problematica centralità di Stockhausen in quegli anni è attestata da un lungo, complesso saggio di Heinz-Klaus Metzger pubblicato sulla rivista "Collage", che accompagnava le Settimane e che ha come tema l'invecchiamento della musica nuovissima. Metzger dà atto a Stockhausen di essere stato l'unico ad aver tratto conseguenze dal fallimento del comporre integrale. Ma gli rimprovera di aver perso quel carattere di rivolgimento totale del linguaggio che invece le sue opere indicavano. Palermo lascia Stockhausen in quella giuntura critica e con la minaccia dell'invecchiamento precoce. Negli anni Settanta si apre per Stockhausen un'epoca dominata dalla nozione di musica intuitiva e, come è stato osservato, «il teorico di una musica ipercalcolata si apre alle vibrazioni del cosmo». Inizia l'era dei cicli. Ma le composizioni di Stockhausen rimangono a Palermo un oggetto di culto, ad esempio per l'associazione Ars Nova voluta da Angelo Faja e per l'Orchestra Sinfonica. Ma è

nella seconda metà degli anni Ottanta che si ha un ritorno di fiamma. Nino Titone, l'inventore delle Settimane, si lancia in un progetto Stockhausen che prevede l'esecuzione del ciclo musico-drammatico "Licht" (I sette giorni della settimana): un'opera ciascuna dalla durata di almeno quattro ore per ogni giorno della settimana, con l'apposita costruzione di un auditorium pensato per le musiche di Stockhausen. Se ne ebbe un prologo il 6 ottobre 1987 con un concerto al Biondo con Majella Stockhausen, Suzanne Stephens, Kathinka Pasveer e lui con le sue camicie bianche e i capelli biondi lunghi. Naturalmente la visionarietà del musicista abbagliò il sindaco di Palermo Leoluca Orlando. Nino Titone incoraggiava l'idillio in vista di questo grandioso festival permanente Stockhausen, con Palermo trasformata in Stockhausenopoli: la Bayreuth di Stockhausen. Manifestammo una certa perplessità. Ma in quel tempo si progettavano sulla carta quindici musei, Palermo era come Francoforte, eccetera. Di quel fervore rimase poco, fu una delusione per Titone che voleva far tornare Palermo al centro dell'attenzione della musica contemporanea. Fu una delusione per il musicista che si irritò alquanto. Ma v'è un terzo tempo. Nove anni dopo, e siamo nel 1996, nel frattempo Stockhausen ha portato avanti mille progetti inseguendo come Wagner l'opera totale, inseguendo un'utopia sempre più mistica. Ebbero nel 1996 in occasione del festival di Palermo sul Novecento diretto da Roberto Andò e con la partecipazione dell'Orchestra Sinfonica e del teatro Massimo, Mario Messinis, allora direttore artistico della Sinfonica, propose il "Progetto Stockhausen: la musica elettronica" che si svolse dal 15 al 26 ottobre. Ascoltammo la prima esecuzione italiana della versione con orchestra

di “Hymnen”, e la prima esecuzione italiana delle versioni live-electronic di “Mikrofonie I/II”. Stockhausen, infaticabile, tenne sette seminari che rimangono nella mia memoria tra le lezioni più sbalorditive per intelligenza critica e visionarietà che mi sia mai capitato di ascoltare. Così come fu un’esperienza davvero unica questo immergersi nel suo universo sonoro elettronico che rappresenta la frontiera più avanzata della riflessione sul suono. Insieme a Dario Oliveri avremmo dovuto pubblicare un libro con i seminari e alcuni testi non ancora tradotti del musicista. Ne conservo l’indice con accanto un biglietto in cui Stockhausen mi elenca puntigliosamente titoli pagine dei testi da lui scelti.

Imparai molto da quei seminari che si aprirono con l’affermazione lapidaria «il suono è una composizione» e si conclusero con il monito che «l’artista deve sempre indicare il modo sconosciuto». Stockhausen era rimasto uno dei pochissimi a credere nella possibilità dell’arte di realizzare una «utopia costruita». -

(11 dicembre 2007)

Le streghe di Venezia

Le streghe di Venezia (al Massimo, 29 aprile 2017) è un’opera in due atti costruita su una storia di Beni Monteresor con il testo di Vincenzo Cerami, la musica di Philip Glass. Direttore Francesco Lanzillotta, alla testa di un piccolo ensemble. La regia fantasiosa, coltissima nei riferimenti sia gestuali che visivi è di Giorgio Barberio Corsetti. Come nella *Cenerentola*, il regista si affida alla tecnica del chroma key che consente di ambientare attori e oggetti su sfondi virtuali, di creare

effetti speciali che però sono insieme costruiti e svelati. Sullo schermo lo spettatore vede l'effetto ma il suo occhio torcendosi vede come l'effetto è costruito. Dice Barberio Corsetti: "è un modo di giocare con l'illusione e con la realtà e di formare i trucchi in diretta, che mi piace molto, perché non ha niente a che fare con i trucchi che ci vengono ammanniti come realtà, ma invece svelano i segreti: fanno vedere come è molto facile truccare le immagini e farle diventare qualcos'altro." È una bella riflessione perché Barberio Corsetti per mezzo di una tecnica "illusionista" cerca di educare lo spettatore a una sorta di strabismo che include finzione e realtà. L'uso del chroma key che apparentemente serve a superare virtualmente i limiti tradizionali della scenotecnica diventa così la base di una poetica di straniamento del trucco. Un'idea che vedremmo volentieri applicata all'opera romantica italiana. Ha funzionato in *Cenerentola* e funziona perfettamente nelle *Streghe di Venezia*, spettacolo visivamente e teatralmente godibilissimo nel suo scorrere dal patetico all'horror più scatenato ricorrendo a un'imagerie surrealista e New Age. Molto America: da Hitchcock, a Depp, a Sweeney Todd a Tom and Jerry. A Hitchcock, Glass dedica - suppongo - una citazione accentuando il minimalismo antelitteram della colonna sonora di "Intrigo Internazionale". La partitura di Glass è di un'estrema e controllata varietà stilistica. Una scrittura neoclassica - come afferma - che ingloba, allenta il minimalismo e che in molti tratti rimane portante. Come portante è una sorta di memoria timbrica e ritmica di quando con il suo Ensemble suonava al "Bottom Line" in Union Square a New York. La parte vocale soprattutto quella della Strega e Fata, con finezza e humour resa da Gabriella

Costa, ha del mozartiano; mentre la Domestica ben interpretata da Valeria Tornatore ha una deriva pucciniana nell'elogio finale del vino.

Superflumina

Il libretto di *Superflumina*, opera in un atto di Salvatore Sciarrino, in prima nazionale al Teatro Massimo (3 novembre 2017), è stato scritto dal musicista sulla base del romanzo di Elizabeth Smart. Pubblicato nel '45, è "un agile romanzo bello e sconnesso" - dice Sciarrino - che narra la storia della passione che legò l'autrice al poeta George Baker; della loro, ma successivamente solo sua, marginalizzazione sociale che martirizza il suo corpo di donna. L'esule si autoriconosce per sempre nel climax della sosta o definitivo approdo: "By Grand Central Station I Sat Down and Wept. /Sulle fiumane della Grand Central Station mi son seduta ed ho pianto". Di quel romanzo Sciarrino estrae frasi, metafore che isolate dal contesto narrativo si iperdeterminano simbolicamente. Il riferimento nel titolo del romanzo al Salmo 137: "Superflumina Babylonis" amplifica la forza simbolica della storia. È sorprendente come la lingua del libretto sia attraversata (ad eccezione delle canzoni che invece sono crudemente realiste) dalla trasparenza purezza simbolista e insieme dal vento proromantico di Novalis. Sciarrino in questo sembra mimare i pittori Nazareni che riferendosi al Salmo 137 lo trasformarono nel simbolo del dolore dell'assenza. Sciarrino allo stesso modo universalizza una storia individuale di dolore e marginalità che si arresta a Central Station dove le fiumane di gente che l'attraversa sono i contemporanei flumina Babilonys. Nel salmo si

legge che sostando nei fiumi gli esuli appesero le loro cetre, ma che i loro persecutori invece esigessero di ascoltare i canti di Sion. Gli esuli rispondono: “Come cantare i canti del Signore/in un paese straniero?/ “Se mi scordo di te, Gerusalemme s’inaridisca, (o Dio) la mia destra!/S’attacchi la mia lingua al mio palato/s’io di te non mi ricordo/”In questi versetti ci sono due temi cari a Sciarrino: come cantare in un paese straniero, e come ricordare. Come cioè inventare il canto, ricordando. La risposta musicale dell’opera è appassionante.

In “Supeflumina “Sciarrino perfeziona uno stile vocale, un recitarcantando, scandendo rapidamente le sillabe su un glissato. Dice Sciarrino: “questo glissato lento produce l’aura di microtonalità che caratterizza il parlato, ci sembra che parlino sempre, ma in realtà cantano sempre e non perdono il controllo delle inflessioni vocali.” Questa modo si trasferisce ai cori ai cori parlati in un recupero di una pratica gloriosa negli anni Venti. Ma nei cori agiva la memoria di Orlando di Lasso. Parlano ovvero cantano sempre gli attori, soprattutto la protagonista, La Donna, sorretti interpolati dalla trasfigurazione anamorfica del suono strumentale.

“L’artificiosa magia dell’orchestra sciarriniana - scrive Misuraca -con il suo campionario di fantasmi acustici, scoppi sonori e suoni naturalistici dà quindi voce all’ambientazione e all’evolversi della vicenda”. Formidabile la direzione di Tito Ceccherini: per precisione ed espressività. Ottima la prova dell’Orchestra. Diseguale Valentina Coladonato che ho trovato eccellente sino al Quadro II e con qualche difficoltà nelle Canzoni. Per il progetto di regia Rafael Villalobos ha fatto sgombrare la sala. Uno spazio magnifico che però è rimasto inerte così come poco convincente ci sono parsi

perché ovvi e i riferimenti visuali (Magritte) e la griglia dei movimenti e della recitazione degli attori-cantanti. Speso le intenzioni rimangono sulla carta.

A Survivor from Warsaw

Per la “Giornata della memoria” l’Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Lior Shambadal, con Roberto Abbondanza (voce recitante), il coro maschile del Conservatorio di Palermo, ha eseguito al Politeama un concerto impegnativo di musiche luttuose e profetiche: “Studio per archi” di Pavel Haas; “Sei pezzi” (op. 6), di Anton Webern; “A Survivor from Warsaw” di Arnold Schönberg e nella seconda parte “Totenfeier” di Mahler. Haas, musicista ceco assassinato nel ’44 ad Auschwitz, scrisse il suo “Studio” durante l’internamento nella fortezza di Theresienstadt: il lager in cui transitarono molti intellettuali e musicisti ebrei. Vi transitarono anche le due sorelle di Freud. È lì che fu eseguito, come mostravano spezzoni di un film allora girato e che servì al nazismo per avallare l’idea che Theresienstadt non fosse un lager ma una città donata dal Führer agli ebrei. Un’infame menzogna alla quale credette la stessa Croce Rossa.

Metteva i brividi sentire questa musica scabra addolcita da melodie moldave mentre sullo schermo il filmato (montato con altre immagini da Luca Scarzella) mostrava l’impegno professionale degli orchestrali e di Haas che li dirigeva. Pochi mesi dopo sarebbero stati deportati ad Auschwitz e assassinati. Con rara finezza Marcelo Panni ha impaginato in sequenza i “Sei pezzi, (op.6), di Webern scritti nel 1906. Il Quarto, in origine intitolato “marcia funebre”, è una dolorosa esplosione,

una catastrofe sonora che sebbene dettata a Webern da motivi privati (la morte della madre) negli anni per gli ascoltatori è divenuto ben altro. La tensione emotiva di questi aforistici e intensi pezzi si congiungeva con quel capolavoro che è “A Survivor from Warsaw” di Schönberg. Monito contro la tirannide e la barbarie che annienta il popolo ebreo, *Un sopravvissuto di Varsavia* fu composto a Los Angeles nell’agosto del 1947. In quei primi anni del dopoguerra l’opinione pubblica mondiale prendeva sempre più consapevolezza, attraverso libri, racconti e immagini, che via via si affollavano, della dimensione impensabile dei crimini contro l’umanità perpetrati dai nazisti nei lager. Lo scarno e tremendo racconto del *Sopravvissuto* è scritto da Schönberg mettendo insieme testimonianze dirette e indirette. Il testo in inglese del racconto della vittima interrotto da frasi in tedesco: la lingua degli aguzzini, è affidato ad una voce recitante. Raccomandava Schönberg che non vi fosse “traccia di canto”. Ma è decisiva per capire il senso del *Sopravvissuto* un’osservazione generale. In una lettera del 1948 il musicista sottolinea con allarme la connivenza di quanti, pur non esercitando violenza diretta contro gli ebrei, furono consenzienti; e il fatto che molti di loro la ritennero necessaria. Sottolinea l’estensione all’intera società della logica della violenza del lager ossia la sua lagerizzazione. È questo il suo grido d’allarme. Per questo, sostiene, gli ebrei non debbono dimenticare. Il problema è la violenza esercitata, e soprattutto la sua condivisione sociale. Sarà questo il filo rosso delle terribili e devastanti memorie di Victor Klemperer che non solo descrive passo passo il suo declino da rispettabile professore universitario a paria, ma da sommo filologo qual era, individua la lageriz-

zazione nello stesso uso che della lingua tedesca fa la burocrazia nazista producendo nuove parole e trasformando il significato di quelle esistenti. Fanfare e tamburi dalla curvatura timbrica ellittica, archi lancinanti, aprono dunque l'incubo del racconto del *Sopravvissuto di Varsavia*: ("Non riesco a ricordarmi ogni cosa").

La curva drammaturgica è data dall'irrompere dello Shema Israel: la fortezza del canto sacro dimenticato, come ultima difesa prima della fine. E così irrompe liberatoria la terza lingua dopo l'inglese delle vittime e il tedesco degli aguzzini, la lingua dei padri, la lingua salvata. L'irrompere del canto è una scossa emotiva. E così è stato al Politeama per merito della direzione posente e drammatica di Lior Shambadal. Si chiudeva con una intensa esecuzione dell'Orchestra di "Totenfeier": musica luttuosa, carica di nere profezie per il Novecento e forse anche per noi. Oggi.

Švanda dudák

Quando *Švanda dudák*, l'opera di Jaromír Weinberger (1896-1967) su libretto di Miloš Karel, debuttò a Praga nel '27, non fu accolta bene, perché conservatrice, con l'orecchio a Dvořák e alla tradizione popolare sin dalla scelta del libretto, mentre ormai l'opera aveva imboccato vie diverse con il *Wozzeck* di Berg o *Johnny spielt auf* di Křenek e gli intellettuali cechi non volevano passare per retrogradi. Ma a decidere della fortuna dell'opera tuttavia fu in intellettuale Max Brod, l'amico di Kafka, che entusiasta per questo mix di magistrale orchestrazione (dovuta alla lezione di Reger), sontuosità timbrica, nostalgia popolare per motivi e danze, la tradusse in tedesco. Da Breslau, *Švanda dudák* iniziò

una folgorante carriera dando a Weinberger l'illusione di avere trovato una via duratura per il successo. Ma il nazismo si abbatté su di lui ebreo e boemo che emigrò in America, mentre i suoi genitori e la sorella gemella finiranno in un Lager. Negli States su *Švanda dudák* cadde l'oblio come sulle altre sue opere e composizioni. Pessimista per natura e per storia Weinberger si suicidò abusando di barbiturici. L'Opera di Dresda ha recuperato quest'antico successo, con un allestimento essenziale di Arne Walther, i deliziosi costumi di Henrike Bromber e la regia ironica, divertente di Axel Köhler che mette in risalto tutti gli ingredienti popolari di questa fiaba complessa giocata sul contrasto tra avventura/casa, con un deus ex machina Babinský, una sorta di Robin Hood boemo. È lui che spinge il suonatore di cornamusa Švanda ad abbandonare la quiete matrimoniale per conquistare il mondo, con la sua arte che ridà gioia dove c'è tristezza. Inizia la peripezia che si conclude con il ritorno a casa, dopo una sosta all'inferno, di Švanda ormai vecchio dalla sua vecchia Doroška, mentre il coro intona la sua canzone: *Nel nostro cortile/odo cantare/il gallo*. Köhler con molte invenzioni e sicuro mestiere ne fa uno spettacolo ben disegnato sui singoli personaggi modellando con arte le scene di massa, le scene corali e che sono il meglio dell'opera. Cast eccellente: Pavol Kubáň (Švanda), Marjorie Owens (Doroška), L'udovít Ludha (Babinský), Anna Maria Chiuri (La Regina Cuordighiaccio). Sul podio Mikhail Agrest sa governare questo mix di musica molto accademica e insieme popolare. L'antimodernismo di Weinberger è ben evidente quando facendo suonare al diavolo la cornamusa di Švanda ne fa uscire una caricatura di Stravinskij e dei viennesi. A questa diavoleria

Švanda oppone la sana musica diatonica e la nostalgia semplice del popolo e del focolare. Nel '27 questa insistenza sulla tradizione, che poi sarà espropriata dai nazisti, sembra l'ultimo tentativo per salvarsi dalla catastrofe. Weinberger, come i musicisti tedeschi non modernisti, sogna di mettere insieme Dvořák, Smetana, Reger (si ricordi la perfetta fuga del secondo atto), Strauss con Puccini se non Cilea. È la cosiddetta terza via che ogni tanto i teatri tedeschi riesumano per risepellire il moderno.

(19 ottobre 2014)

T

Aki Takahashi

Formidabile esperienza d'ascolto con la pianista Aki Takahashi che ha eseguito due volte opere per pianoforte di Scelsi a lei donate dal musicista negli anni Settanta. La prima su un pianoforte regolarmente accordato, la seconda su uno scordato, ma nel modo in cui lo era quello di Scelsi.

A queste due esecuzioni dal vivo è seguito l'ascolto della registrazione degli stessi brani eseguiti da Scelsi. Un modo - dice Aldo Brizzi - per riflettere sulle modalità di esecuzione che la musica di Scelsi suggerisce e quindi sulla sua plurale identità. Sulla questione della scordatura Brizzi ricorda l'asserzione di Scelsi: "Io non lascio mai avvicinare un accordatore al mio pianoforte, altrimenti lo rovina.

La cosa più interessante in un pianoforte sono proprio quelle risonanze che nascono da ciò che gli artigiani chiamano scordature. E invece sono proprio queste scordature che mi suggeriscono la nota successiva che devo suonare." La sequenza del triplice ascolto faceva emergere in quella registrata da Scelsi una mobilità dinamica, un flottamento del tempo in presa diretta con l'improvvisazione. Nella trascrizione invece invariabilmente il tempo diviene "troppo" giusto e le dinamiche troppo nette.

V'è un irrigidimento espressivo che è certo maggiore nel pianoforte accordato rispetto a quello scordato. Inutile sottolineare la sovrana padronanza tecnica della Takahashi e l'ampiezza come la forza del suono. Emerge in alcuni di questi brani il forte legame con Skrjabin, ma è l'improvvisazione che fa emergere una memoria involontaria della tastiera. Il suono di Scelsi è muraglia

e filigrana, blocco e suono isolato, smottamento e pura energia ma è anche la scansione di una riflessione metafisica sull'essere gettati nel mondo.

(19 gennaio 2006)

Tannhäuser

S'increspa la seta rossa dell'alcova di Venere sul cui grembo giace Tannhäuser di bianco-vestito che anela al mutamento, a rivedere il verde dei prati, al dolore oltre il piacere, alla vita che muta e non alla fissità dell'eterno. Si Tannhäuser vuole andar via da quell'incanto e nell'ira Venere lo lascia andare. Via quei veli rossi e Tannhäuser giace su un prato verde, mentre sul fondo agiti dal vento arrivano bianco-vestiti il Landgravio di Turingia e cavalieri e cantori. Nella regia di Werner Herzog del "Tannhäuser" di Richard Wagner, andato in scena al teatro Massimo domenica sera a chiusura della stagione del teatro, si esplicita con l'uso insistito del vento che increspa le sete, gonfia i vestiti, trascina o raffrena i personaggi, l'idea da lui enunciata di personaggi come "anime in movimento". È un'idea brillante che coglie il cuore drammaturgico del *Tannhäuser* ma che tecnicamente non regge le tre ore e passa di spettacolo perdendo il suo forte carattere interpretativo. Così se togliete il vento, la regia tradisce un impianto fortemente tradizionale, anche se ellittico e con gusto post-moderno - complici le scene ben disegnate di Maurizio Balò e i costumi di Franz Blumauer - e con quel salto interpretativo che gli deriva dal fatto che i personaggi sono anime in movimento. In particolare Herzog sembra sottolineare l'insofferenza di Tannhäuser a trovarsi

nel luogo in cui è, desiderando l'altro, in una recitazione fratta, spesso sonnambulica che evidenzia l'ottusità per gli scarti repentini tra memoria e oblio. Su questa linea con molte incertezze teatrali Ronald Hamilton. Di Elisabeth invece Herzog ha esaltato la fissità psicologica: quella che le deriva dalla ferita infertale dall'amore mancato di Tannhäuser. E qui come non rilevare la sorprendente coerenza delle invenzioni teatrali di Wagner: Senta, Elisabeth, Isolde, Amfortas tutti tabernacoli del tema della ferita, di questa lacerazione che rende obliqui, estranei, fuori dalle giunture del mondo.

La fissità su Heinrich di Elisabeth (aggravamento di quella di Donna Anna su Don Giovanni) fa scrivere a Wagner forse le pagine più intense di tutta l'opera: come nella scena I del secondo atto: in quell'accorata analisi di sé che porta Elisabeth a chiedere al suo cantore "Che faceste di me?"

Scena centrale perché lì Wagner adombra l'interrogativo sull'arte sua. Che cosa è Elisabeth, se non vittima di un'arte diabolica che squarcia la realtà cortese? Basta un solo sguardo in quella voragine per votarsi alla morte per redenzione. L'anima in movimento che disegna Wagner è l'anima che sentito il canto "altro", s'accorge che la vita scorre su una crosta pronta a spaccarsi. Tant'è che nella gara dei cantori indetta dal Langravio sulla natura dell'amore, - e qui ha ragione Herzog a forzare Wagner - Elisabeth applaude sola, in un acting-out liberatorio, alla natura dell'amore come passione che Heinrich canta. Ma quella crosta la cui sottigliezza l'arte indica, è l'impiantito delle convenzioni e della civiltà. Il prato verde in attesa del ritorno del pellegrino diviene terra arsa e bruciata dall'inverno. Lo scenario è invaso dal buio, il crepuscolo è presagio di morte

come canta Wolfram, e lì in quel limite si consuma l'esistenza di Tannhäuser che non avendo ottenuto la grazia (e com'è teso il suo racconto) cerca di ritornare tra le braccia di Venere, ma la morte-sacrificio di Elisabeth lo ferma all'ingresso della voragine. Lì nel crepuscolo fiorisce il miracolo della redenzione. Lì morendo cessano di vivere, si fermano le due anime in movimento. (Ma che brutta idea davvero far volare sullo sfondo nero le due anime come pipistrelli bianchi!)

Dal punto di vista musicale non è stata una gran serata. E per il cast diseguale che ha trovato solo in Karen Huffstodt (Elisabeth) una interprete convincente per la qualità e tenuta della voce e per l'adesione drammatica. Discontinuo ma in crescendo nel racconto del terzo atto il Tannhäuser di Hamilton.

I tenori wagneriani diventano sempre più rari e spesso appaiono solo aspri, vocianti e in lotta con l'intonazione. Deludente la Venere di Patrizia Orciani che non sembra avere le doti vocali e l'agilità tecnica necessarie per tale ruolo. Ben centrato invece il Wolfram di David Malis; e Hans Tschammer che è apparso un Langravio di grande esperienza e finezza ma vocalmente logorato. Sul podio John Neschling ha impostato una lettura chiara non enfatica, molto trattenuta ben riuscendo nel secondo atto scena I e complessivamente nel terzo atto. Per il resto difficoltà d'insieme e di tenuta, e soprattutto un'orchestra che questa volta è apparsa senza corpo, snervata, opaca, scoperta, approssimativa.

Come d'altronde approssimativo è parso il coro. Applausi del pubblico molto accaldato e invidioso del vento in scena.

(22 giugno 1998)

Tardo stile: Parsifal e Falstaff

“L’azione scenica sacrale” che occupa i progetti di Wagner per quasi trent’anni, è scritta tra il 1877 e il 1882. E Wagner la riserva a Bayreuth non tanto per un vantaggio del teatro, quanto dell’opera sua “l’ultima e la più sacrosanta”, che intende “difendere dal destino di una volgare carriera operistica.” Su *Parsifal* pesa l’accusa di Nietzsche di un accasciamento ai piedi della croce. Pesa anche l’accusa - fu una polemica asprissima nei primi anni Ottanta - di un presunto carattere antisemita nascosto dietro l’ultima battuta “Redenzione al Redentore” dallo “spiacevole significato taciuto”. Dahlhaus con forza ha più volte sgombrato l’accusa antisemita e quanto al cristianesimo ha ribadito che “la fede di Wagner era una fede filosofica, una metafisica della compassione e della rinuncia che attingeva i motivi centrali in Schopenhauer, nel buddismo e ne riconosceva i tratti fondamentali nel cristianesimo “. Soccorre questa linea interpretativa la convinzione di Wagner di ritenere l’arte come la salvatrice della religione divenuta “artificiale”. Musicalmente nella sua opposizione diatonismo/cromatismo (*Graal/Klingsor*) lascia senza fiato la intricata transizione tra i due campi con un moltiplicarsi di frammenti di senso drammaturgico e musicale. Per Adorno *Parsifal* “segna il punto storico in cui per la prima volta il suono stratificato in sé e frantumato, si affranca e si rende responsabile di sé stesso.”

Lungo i tre atti del *Parsifal* si consuma una ricerca interiore che si affida al mantra: “per compassione sapiente, il puro folle”. Parsifal raggiunge la comprensione di ciò che nel primo atto non aveva capito perché sapiente

per compassione. L'opera si apre sul monte Monsalvat dove risiedono i custodi del Graal. Presso il lago sacro, il vecchio Gurnemanz e due scudieri attendono il re Amfortas per il bagno che deve lenire le sue ferite. Arriva la selvaggia Kundry che porta un balsamo. Gurnemanz narra l'origine di quella ferita. Amfortas, figlio di Titurel, aveva deciso di espugnare il giardino incantato che Klingsor aveva creato con le sue arti magiche, dopo che fu cacciato per indegnità dall'ordine: era venuto meno al precetto di castità imposto ai cavalieri del Graal e per autopunizione si era castrato. Il giardino incantato di Klingsor è popolato da bellissime donne che attirano e seducono i cavalieri del Graal che poi vengono uccisi. Klingsor punta all'eliminazione dei cavalieri per impossessarsi del Graal. Per questo Amfortas armato dalla lancia che aveva ferito Cristo si muove all'attacco del Mago. Ma nel giardino è sedotto da Kundry. Klingsor si impadronisce della lancia e lo ferisce. Una ferita che può essere guarita soltanto dalla stessa lancia: "chiude la ferita, la lancia che l'ha inferita". Alla fine del racconto di Gurnemanz si ha notizia dell'uccisione di un cigno. Ad ucciderlo è un giovane che è inconsapevole di ciò che ha commesso e che è soprattutto ignaro di sé: chi è, da dove viene. Gurnemanz spera che quel ragazzone sia il "puro folle" l'unico che può recuperare la lancia, e lo conduce ad assistere alla cerimonia dello scoprimento del Santo Graal. Ma Parsifal non si rende conto del mistero celebrato, non chiede della ragione del tormento di Amfortas e viene perciò da Gurnemanz cacciato.

È nel secondo atto che il giovane errante diviene Parsifal, acquista la sua identità e la sua "cosmica chiaroveggenza". All'inizio dell'atto scopriamo la

doppia personalità di Kundry: selvaggia servente nel campo Graal e invece ammalatrice e seduttrice schiava di Klingsor che le impone di sedurre Parsifal così come aveva sedotto Amfortas. Attratto da Klingsor, Parsifal uccide i soldati di Klingsor attratto dalle voci delle donne del giardino di Klingsor. Qui viene sedotto da Kundry il cui bacio il puro folle associa però alla ferita di Amfortas. È questa associazione a farlo resistere a Kundry e ad aprirgli la via alla comprensione. Kundry furibonda invoca Klingsor che cerca di colpire Parsifal con la sacra lancia, ma essa si ferma sulla sua testa. Parsifal se ne impadronisce e tracciando il segno della croce fa scomparire il giardino incantato. L'atto III dopo un tempo di interminabili peregrinazioni Parsifal ritorna nel recinto del Graal. È il giorno del Venerdì Santo. Gurnemanz è invecchiato, così come i cavalieri, ma ode un lamento. Kundry la tentatrice è tornata, anche lei dichiarando che vuole soltanto servire. Quindi arriva esausto Parsifal che Gurnemanz riconosce come il ragazzo che aveva cacciato. Parsifal consegna la lancia a Gurnemanz. Parsifal battezza Kundry, risana con la lancia la ferita di Amfortas, che finalmente può morire e scopre per sempre il santo Graal. Così Wagner costruisce la storia di Parsifal.

Come la coppa del Graal è l'ombelico interrato che Amfortas-Cristo è costretto a dissotterrare per celebrare la cerimonia, strisciando sanguinante tra le file di un plotone del suo esercito moderno; così la testa di Kundry è l'ombelico nel giardino di Klingsor svuotato dalle sue donne tentatrici.

La regia di Graham Vick del *Parsifal* sta tutta nella tensione di questi due ombelichi. Parsifal è cacciato da

Gurnemanz perché è rimasto estraneo alla conoscenza per compassione come vorrebbe Wagner, ma non Vick che invece disegna un Parsifal che si aggira curioso tra i soldati, si mostra stupito dall'estasi dei soldati durante l'allocuzione di Amfortas e mentre, con dolore e fatica, dissotterra la coppa: una normale tazza da caffè americano che riempie con il sangue della sua ferita che squarcia con un coltello. Una scena forte, crudele che evidenzia lo strappo di Vick al testo e al senso "storico" del *Parsifal*.

Cacciato da Gurnemanz, Parsifal è attratto dal campo Klingsor, dalle sue fanciulle fiore. Complici le azioni mimiche di Ron Howell con i suoi nudi più o meno velati in una esplosione incontenuta di lussuria. Ma Parsifal appare indeciso, le ragazze lo prendono in giro, lo assediano, litigano per lui, ma lui vuole andarsene quando una voce gli intima con dolcezza: "Parsifal resta", chiamandolo con il nome che usava la madre. Le ragazze s'allontanano. Sul piano ora deserto di Klingsor sboccia la testa di Kundry. È qui nel lungo duetto Parsifal-Kundry che Wagner segna il massimo della continuità della sua ultima opera con *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan* e insieme il punto di non ritorno. Nel momento in cui Parsifal è consapevole della sua identità, Wagner fa saltare definitivamente l'identità storica della forma-opera. L'intuizione dell'Eros come ferita mortale non solo di singoli soggetti ma di tutta la Lebenswelt trasforma il teatro wagneriano in una sacra rappresentazione. Per Wagner è l'Arte l'erede della religione. Nel terzo atto il cromatismo si allenta, la musica è statica, "semplice" ma stratificata della storia che dialetticamente cancella. Il suono diviene opaco, abbrunito, marezzato, "stratificato in sé". È memoria.

Appannati sono gli ottoni. È questo il suono che annuncia l'orchestra di Mahler. Le figure musicali i suoi frammenti sono immobili e anziché variarsi, si sovrappongono. Nel finale del secondo atto Vick sfiora il segreto del *Parsifal* ossia l'interdipendenza in Wagner del mito Parsifal e della forma- opera. Ma lo strappo drammaturgico del finale atto I, porta il regista a inscenare con coerenza nel III atto la scomparsa del Graal. Mentre la scena alla fine del primo atto è affollata da soldati schierati in bell'ordine per la celebrazione del Graal, nel terzo atto ci sono solo storpi, soldati laceri malati esausti da una guerra senza fine e che tuttavia continuano a richiedere il sacrificio, la celebrazione del Graal. Stanno per linciare Amfortas quando Parsifal arriva e con la lancia sana la ferita di Amfortas, mostra che la coppa non c'è più, non c'è più il feticcio di una religione di sangue ma invece una religione della parola, del colloquio. Si siede Parsifal sulla bara di Titurel e parla ai vecchi e bambini mentre il libretto di Wagner dice altro e insiste sulla luce del Graal, su Parsifal che agita il Graal in segno di benedizione, mentre a suggello si sente il motto non cancellato della redenzione al redentore "dallo spiacevole significato taciuto". In questo palese dissidio con il testo e la musica, Amfortas e Parsifal si allontanano e scende il sipario.

Come per la Tetralogia vista al Massimo (2013-2016) Vick mette a nudo il teatro in tutta la sua profondità. Una lunga piattaforma scende sino al proscenio quasi a creare un legame con il pubblico. Pochi elementi abitano la scena: un albero rinsecchito e a metà una lunga tenda schermo dove appaiono le ombre dei racconti di Gurnemanz, gli stupri, le violenze. la guerra continua.

Vick cancella le didascalie di Wagner, si sbarazza delle armature ideologiche che appesantiscono il *Parsifal* e lo mette fuori del contesto storico e culturale. Così attualizza i cavalieri del Graal, in un rodato esercito moderno. Il medioevo è il deserto mediorientale del XXI secolo in guerra. Vick punta come sempre sulla recitazione mai stentorea ma intimista per rendere più vicino e comprensibile l'idea che le guerre di religione, gli eccessi identitari sono il male del nuovo secolo da estirpare, cercando di minare dal di dentro un'opera che ha altri significati. Se l'idea di Vick di sottrarre il Graal al *Parsifal* è intellettualmente un arbitrio, tuttavia la sua regia gli conferisce una coerenza a patto che la si stacchi dalla musica e dal senso che la musica conferisce alla parola. È questo l'eccesso di una preminenza della drammaturgia del regista sul testo dell'opera, una malattia che dura da almeno venti anni e che cerca nell'attualizzazione il senso di una forma quella dell'opera che ha saldi radici storiche e sociali e culturali. L'operazione Vick non serve a capire il *Parsifal* ma a capire quello che Vick avrebbe voluto nel *Parsifal* e che il *Parsifal* non esprime, anzi nega.

Coerenti con il concept la scena di Timothy O'Brien, i costumi delle donne tutte rigorosamente in niqab che cedono a parei infiorati, le divise di Mauro Tinti, le luci oggettive di Giuseppe di Iorio.

Sull'idea di innovare *Parsifal*, di farne uno *Sparsifal* si dichiara d'accordo il direttore israeliano Omer Wellber che per la prima volta affronta l'opera. Nella partitura ricerca un suono sommesso e memoriale e tempi più stringati (nel primo atto scende sotto la soglia minima di 1 ora e 40 confortato da Boulez) per consentirgli supponiamo una buona qualità e soprattutto una ten-

sione-tenuta complessiva del suono dell'orchestra del Massimo che non ha il corpo che la musica di Wagner richiede. E l'orchestra, ha risposto con abnegazione dando il meglio di sé. Il punto più complesso per Wellber è stato il secondo atto per il colore, le misture timbriche, le sottigliezze dinamiche. Una magia timbrica se ne ricorderà Debussy componendo *Pelléas*. In questo cruciale secondo atto affiora lo Jugendstil. Wellber non sempre riesce a controllare dinamica e colore e a volte lascia trasparire una tendenza già rilevata in altre occasioni per una dizione enfatica che sfiora il kitsch. Nel terzo atto, almeno all'inizio, la sua linea interpretativa mette in risalto questa qualità opaca del suono in cui appunto Wagner sembra anticipare Mahler. Ma in questo atto si deve scavare nella stratificazione del suono e raggelare non riscaldare l'espressività in frammenti-collage. È qui che *Parsifal* è moderno ed è lo stesso Wagner a smantellare l'armatura macchinosa del suo comporre.

Sul cast. Autentici pilastri perché cantanti wagneriani doc e soprattutto attori di straordinario impatto sono stati John Relyes (Gurmenanz); Tomas Tomasson (Amfortas, teatralmente magistrale) e Thomas Gazheli (Klingsor). Julian Hubbard (Parsifal) nel suo debutto nel ruolo e all'ultimo momento ha un timbro scuro, accattivante che gli consente il passaggio dallo Heldentenor al tenore lirico. Soprattutto nel secondo atto e nel duetto con Kundry interpretato con generosità da una fragile vocalmente Catherine Harold meno duttile teatralmente alle indicazioni di Vick e soprattutto poco bipolare. Non convincente per tenuta stilistica il coro danneggiato nel colore da una microfonia non adeguata. Alla fine con un insperato attimo di pausa,

di riflessione da parte del pubblico, sono scrosciati gli applausi che hanno abbracciato gli interpreti per 12 minuti con Omer Meir Wellber insieme alla sua orchestra assiepati sulla piattaforma.

Lo stile tardo in Verdi tende alla contrazione del respiro melodico che ne era stato il contrassegno. Nel *Falstaff*, Verdi incrinato lo statuto del cantante-attore, tende alla ricapitolazione e all'autocitazione. Ma qui, come nel Mozart di *Così fan tutte* e diversamente che in Stravinskij, la citazione come la ricapitolazione della forma risplende di sentimento: è veicolo di malinconia. Il “Tutto declina” di Falstaff (atto III) è la chiave che apre questo edificio così complesso e fascinoso. Mi piace pensare che l'avvertenza di cantare *con caricatura* la fulminea e struggente melodia “E il viso tuo su me risplenderà” sia soltanto una difesa verbale per un'autocitazione stilistica il cui pathos con difficoltà doveva sembrare arrendevole alla parodia. La citazione qui non è, come in Stravinskij - se è lecito insistere in questa associazione - un fossile che ha espunto la storia, pronta quindi a qualunque operazione combinatoria. Essa è piuttosto qualcosa di ancora molto vivo, un momento della storia che Verdi sente in simbiosi con il suo personaggio, come decadenza. Nozione questa che si pone agli antipodi della “compresenza dei materiali” che invece sorregge l'impalcatura stravinskiana. Nella citazione, Verdi, se da un lato sembra consumare il distacco da un modo di produzione, dall'altro non ne cancella la verità ovvero la sua funzione. Nel riepilogo formale e nell'abbreviatura del respiro passionale del melodramma Verdi pone come centrale la questione dell'ambiguità della verità espressa dalle forme consolidate. È l'ambigui-

tà del *Così fan tutte* di quell'aria centrale di Fiordiligi "Come scoglio" in cui la menzogna si assottiglia al pathos che la forma detta; è l'ambiguità del monologo della gelosia di Ford che cade prima di Falstaff nel tranello ordito di Alice per svergognare Falstaff. Qui il canto, l'esplosione del canto, accampa i suoi diritti di verità. Ed è questa verità che il passato della forma riverbererà come immagine: è questo il viso che risplenderà su Verdi "come una stella nell'eternità". La risata meccanica delle allegre comari di Windsor che rapidamente blocca il fiato melodico di Verdi sul volo poetico demodé del vecchio Falstaff, sembra nascondere piuttosto la riluttanza se non l'imbarazzo per un gesto sentimentale, e di Verdi e di Falstaff che esse, le "comari" insieme a Verdi non avvertono più come moneta corrente. È soprattutto questa melodia che fa risplendere quelle "peculiarità umane" (la passione e il sentimento) alle quali Verdi si era attenuto tutta la vita. Della risata meccanica delle tre comari di Windsor se ne ricorderà Richard Strauss in *Feuersnot* con la risata delle tre amiche che bloccano, annichiliscono, l'estasi della *Mitsommernacht* grondante tristanismi. (*Leise, Leise laßt uns schauen* canticchiano beffarde dopo.) Ebbene questa risata meccanica doppiata con quella di Verdi seppellisce due modi della passione, dell'espressione della passione, su cui sino a quel momento si era retta l'opera europea. Si può affermare che il moderno sia in *Falstaff* sia in *Feuersnot* si configuri nel fatto che, la parodia metta in crisi la verità espressiva delle forme, le renda ambigue, ne ammalii il senso? Ma questa suggestione personale non nega tutto l'altro che è giusto dire di *Falstaff* così come lo si desume anche dalla storia abbondantissima che commenta la sua

scrittura. Il sentimento e la melanconia della decadenza semmai intessono un sottile gioco a nascondino con la meccanica burlesca della commedia (incluso il canonico “se parlaste una alla volta”), restituendo a Falstaff tutto lo spessore psicologico e sociale che è proprio di un personaggio che appare come un resto storico in una società in trasformazione.

È quanto sottolinea Luca Ronconi nella sua regia del *Falstaff* a Bari nel 2013 e ripresa al Massimo di Palermo il 21 febbraio 2012 da Marina Bianchi a cinque anni esatti dalla scomparsa del regista, con la direzione di Daniel Oren. Ronconi fa attraversare una scena spoglia delimitata da tre grandi teli bianchi tirati con le corde, da macchine di una fantasiosa archeologia industriale: macchine celibi alle quali si aggrappa la comunità per invadere lo spazio privato di Falstaff: un gran letto e due poltrone sgangherate, mentre le comari vanno ordendo la vendetta in bicicletta sullo sfondo dell'andirivieni di una fattoria. L'abbigliamento di Falstaff consunto, ma ancora memore di una iniziale eleganza contrasta con gli abiti borghesi metà ottocento, dei protagonisti. Ma è quando Falstaff si mette in ghingheri per andare all'appuntamento con Alice che l'inattualità del costume misura esattamente l'inattualità del personaggio. Il manierismo di Falstaff è vero non parodia, e pertanto il cantante che l'interpreta non deve, soprattutto nell'incontro con Alice, declinarlo in chiave buffonesca. Spesso i cantanti, anche l'ottimo Alaimo protagonista del *Falstaff* palermitano, lo dimenticano. Luca Ronconi - in un'intervista rilasciata a Gianfranco Capitta in occasione della prima del *Falstaff* al teatro Petruzzelli di Bari - chiarisce subito, differenziandosi dal dilagante mainstream di registi attualizzatori, che

il suo interesse non è attualizzare il *Falstaff*, semmai di indagare nei rapporti interni tra le singole figure; indagine che lo ha condotto a mettere in rilievo un aspetto “androfobico”, legato all’emancipazione femminile delle allegre signore di Windsor che, dapprima, burlano Falstaff, scaricandolo nell’acque del Tamigi, per poi, nella scena finale, punirlo. Sono le donne che percepiscono come un pericolo la verità sentimentale dell’inattuale Falstaff a non accettarlo e a non riconciliarsi, trascinando la comunità che interpreta l’altera inattualità di Falstaff come resto feudale.

Giustamente Ronconi dice che Falstaff è “un aristocratico anche se decaduto: per motivi storici certo, ma anche per un certo orgoglio della degradazione, dato che si trova a confrontarsi con un mondo di proprietari terrieri cafoni, di nuovi ricchi” La decadenza di Falstaff segna lo stacco storico dalla società in cui vive e che consente al regista, non per gusto di attualizzazione - sottolinea - ma per riportare i termini intersoggettivi nei giusti termini, uno spostamento storico all’inizio dell’età industriale. Per questo Fenton è un meccanico “perché mi pare giusto che la figlia del proprietario terriero perda la testa per il meccanico.... Non voglio ricollocare l’opera nel suo tempo originario (perché non è quello medievale né quello elisabettiano) ma in una dimensione ugualmente passata rispetto a noi, solo un po’ più vicina.”

Un *Falstaff* - dice - leggerissimo, con una scenografia scarna: “Ce n’è pochissima, solo quella che è necessario: nel corso dell’opera cambiamo solo tre tappeti. Spero di aver fatto un *Falstaff* lineare e senza stupidaggini, senza finte trovate leggibile da ogni persona di buon senso.”

Ma la scarnità scenografica per Ronconi non intacca il segno visuale forte dello spettacolo: “Quello che non ho voluto fare è l’ambiente; ed ho volutamente cercato di tirar via la memoria, ancora persistente del teatro ottocentesco: il giardino, l’osteria, il carcere, la sala regia che a loro volta sono un portato del teatro del Settecento. Tutti questi ambienti oggi si possono far rivivere in maniera diversa; nel mio caso, poi questa scelta è legata anche all’età.” E qui Ronconi ci chiarisce la sua idea di stile tardo che a me pare prossima a quella di Verdi: “Invecchiando o ti appesantisci o ti alleggerisci. Io sono stato sempre barocco e continuo ad avere una mentalità barocca, che è la mia. Ma il segno è un’altra cosa, quello diventa più essenziale negli anni. Mi piace andare più leggero e meno pesante... Mi piace fare qualcosa di immateriale, in assoluta semplicità visiva. Non è una scelta di “ideologia teatrale” ma assolutamente personale. Spesso gli artisti, di qualsiasi disciplina, con l’età tendono a sovraccaricare il proprio segno, quasi per attaccarsi a qualcosa; io a questo punto della mia vita, cerco invece di liberarmene.” Anche Verdi cerca di liberarsene ma v’indugia ricapitolando appunto come fa Mozart. Anche Ronconi ricapitola nello spettacolo alcuni segni suoi particolari: le macchine, le dinamiche spaziali delle figure che lentamente si assemblano dal fondo, le proiezioni sghembe di ombre nei teli. Ma si percepisce la sottrazione anche nella “barocca” scena finale che Ronconi interpreta come punizione e non festa. “Quest’ultima scena - dice - è rivelatrice e si pone su un piano metafisico, diabolico. Perché quello che nella prospettiva del teatro elisabettiano sarebbe un *masque*, e nell’Ottocento una *féerie*, qui diventa una scena violenta, di accanimento su un vecchio che prima

è stato burlato, poi umiliato e schernito.” Nell’ultima scena la quercia del cacciatore nero scende con le sue radici a ghermire il letto in cui Falstaff dorme e vive un incubo. Si sogna travestito da cacciatore con in testa due corna di cervo e avviluppato in ampio mantello. È da ricordare che le corna di cervo sono indicate come allegoria della nobiltà di spirito. È per questo che Falstaff alla fine della persecuzione può fare la tirata sull’arguzia sua che fa scaltri gli altri. Ma prima di questa vanteria è capro espiatorio circondato malmenato insultato da una turba di figure fustigliate; la mascherata bella dei suoi concittadini, dopo che la regina delle fate su un carro nero intona “Erriam sotto la luna/ scegliendo fior da fiore.” Una tersa linea melodica immersa in una atmosfera timbrica quasi puntillista. Falstaff: è torturato e gratificato di pancia rigonfia, sconquassa letti, spacca farsetti, vuota barili, sfonda sedili, sfianca giumenti, triplice mento, uom fraudolento, uom turbolento, capron, scrocon, spaccon. A lui è ingiunto mentre chiede perdono e si dichiara pentito di riformar la vita: “Fallo pentito Domine” dicono le allegre comari ma “salvagli l’addomine” risponde Falstaff in canone blasfemo. Impareggiabile Boito. Il suo libretto è un capolavoro di ironia arguzia con uno sperimentalismo linguistico che anticipa il novecento. Penso soprattutto all’elogio del vin caldo che *“risveglia il picciol fabbro/ dei trilli; un negro grillo/che vibra entro l’uom brillo./ Trilla ogni fibra in cor/l’allegro etere al trillo/guizza e il giocondo globo/ squilibra una demenza/trillante! E il trillo invade il mondo.* Tra Palazzeschi e Marinetti. Ma sorprendente Verdi che zittisce l’orchestra limitandosi all’onomatopea del trillo. Finita la punizione, ritorna la commedia i qui pro quo di reti mal preparate e si va

a cena con Sir Falstaff che intona “Tutto nel mondo è burla”. Una fuga magistrale il cui scoppietto consegna ai posteri la fine dell’epica verdiana.

È inutile dire che nello spettacolo visto al Massimo di Palermo v’era un dislivello tra la regia di Ronconi, ripresa con attenzione da Marina Bianchi che però non sempre è riuscita nel lavoro attoriale sui cantanti che facevano emergere vecchie abitudini, e la direzione di Oren che con abilità e il fervore che gli conosciamo e accreditiamo piaccia la problematicità dello stile tardo di Verdi e punta tutto sulla commedia. Certo sottolinea il lirismo e tira dritto con un bel controllo anche se il suono è spesso eccessivo e i concertati non hanno quella magia che la nostra memoria di spettatore musicale conserva. Penso a Solti, ma soprattutto a Patanè che mi ha svelato non pochi segreti di questa partitura. Tuttavia Oren ha trovato una sua cifra nella scena finale che però conciliava ciò che negli intenti di Ronconi doveva rimanere inconciliato, risolvendo il martirio nella burla. Applauditissimi Oren, l’Orchestra, il coro e i protagonisti della serata quasi tutti palermitani: Nicola Alaimo (Falstaff), Alessandro Luongo (Ford), Giorgio Misseri (Fenton) Carlo Bosi (Dottor Cajus), Saverio Fiore (Bardolfo), Gabriele Sagona (Pistola), Roberta Mantegna (Alice), Jessica Nuccio (Nannetta), Marianna Pizzolato (Mrs. Quickly), Jurgita Adamonyte (Mrs. Meg). Scene di Tiziano Santi, costumi di Tiziano Musetti, Luci di A.J. Weissbard. È utile ricordare che *Falstaff* (direttore Leopoldo Mugnone, protagonista Arturo Pessina) aveva inaugurato il Teatro Massimo il 16 maggio del 1897 a quattro anni dalla prima scaligera. Un successo di stima se è vero che il pubblico ha sempre preferito Nabucco, *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto* è

con lui i dirigenti del teatro che proposero *Falstaff* di nuovo soltanto nel 1930 con Mariano Stabile, il celebre enfant du pays. Tornerà nel 1947 ancora con Mariano Stabile che firma la regia. Ma è nel Sessanta: direttore Tullio Serafin, protagonista Taddei e regia di Zeffirelli che il Massimo partecipa alla rivalutazione dell'opera; nel '63 ancora con Urbini, Taddei, Zeffirelli, e nel '67 con Votto, Colzani, Zeffirelli. Chiuso il Massimo *Falstaff* sarà programmato nell'80 al Politeama con Lombard, Desderi, Chazalletes e nel 1997 con Renzetti, Alajmo, Crivelli. Nove volte, in un secolo. Non sono molte per scardinare un pregiudizio che ho sentito ripetere dal mio vicino di poltrona che si sussurrava: "ma questo non è Verdi, non c'è melodia"

Teatri

Teatro dello Spasimo (1582), Teatro di Santa Cecilia (1693), Teatro di Santa Lucia (poi Carolino e poi Bellini 1726, 1742), Teatro San Ferdinando (1802), Teatro Garibaldi (1862), Teatro Politeama Garibaldi (1891), Teatro Massimo (1897), Teatro Biondo (1903), Kursaal Biondo (1914), Utveggio (1915), Cine-teatro Finocchiaro (1923). Una sequenza di spazi e date che è sì la storia dei luoghi teatrali di Palermo ma insieme, sostiene Gloria Martellucci nel volume *Palermo. Luoghi del teatro*, edito da Enzo Sellerio ("I cristalli", Palermo 1999,) la storia del rapporto tra spazio-forma teatrale e spazio-forma urbana e del come le due forme s'intersechino per rappresentare in un sottile scambio l'immagine della città. Un'impresa complessa e di spinta interdisciplinarietà che la Martellucci, architetto di formazione e studiosa dell'architettura teatrale,

temporalmente fa partire dalle origini stessa della città per meglio seguire passo passo l'evoluzione formale della città in rapporto alla "scena", che dentro la città si gioca: dapprima dispersa nello spazio urbano e poi, a partire dal Rinascimento, dentro luoghi chiusi. In questo percorso Gloria Martellucci fa emergere un dato importante di lunga durata. Gli spazi chiusi nascono - almeno fino alla fine dell'Ottocento, quando Palermo diventa con l'Esposizione "moderna" e s'inventa un nuovo vettore di sviluppo - nei luoghi in cui insistevano vecchi mercati, luoghi di scambi e di incontri, e in un asse che verticalmente va dalla Piazza della Martorana alla Marina, passando per la Fieravecchia e piazza Santa Anna. Si chiude lo spazio teatrale per le nuove vocazioni artistiche (in principio è il melodramma), ma lì dove aveva memoria di essere sorto girovagando nella scena pubblica. L'Autrice insiste su questo dato come a sottolineare una vocazione "naturale" del luogo alla rappresentazione. Tutti i teatri della città murata insisteranno sullo stesso luogo e nello stesso quartiere che è quello della Loggia. L'asse sbocca nella Piazza Marina, sede di tornei equestri, dei catafalchi in legno per spettacoli raffinati come la caccia artificiale, dei lugubri spettacoli dell'Inquisizione, dei "casotti", delle "vastasate", dei palchi per i balli di carnevale. E vicino alla Piazza sorgeranno, onorando forme diverse, il Teatro San Ferdinando (via Merlo), il "teatrino delle commedie" (Via Bottai), il Teatro Garibaldi (via Castروفилippo), il Teatro dei fasci (il teatro operaio in via Alloro). Non meraviglia allora che a metà Ottocento si pensasse di far sorgere a Piazza Marina il nuovo teatro lirico e che lo stesso Basile la indicasse come luogo alternativo allo spazio fuori Porta Maqueda. E

il progetto di Giuseppe Di Martino del 1853 “per un novello Teatro per Palermo al piano della Marina” è tra le rarità visive che offre - tra tante altre - il volume, ricchissimo com'è di illustrazioni.

La città “moderna” invece abbandona le vecchie mura e si espande in un asse che poi, si sa, diventerà fatale. È interessante il fatto che già l'illuminato Caracciolo, proponendosi di progettare un nuovo teatro per Palermo, avesse indicato proprio la zona oltre Porta Maqueda. La città borghese abbandona l'asse aristocratico che sfocia al mare, gira le spalle al mare (ne vedremo una inconscia scelta dettata dall'acredine di classe?) sceglie una sua e nuova direttrice sulla quale installa due grandi giocattoli: il Politeama e il Massimo. Attorno a questi due manufatti così diversi, si sviluppa un sistema di spazi per la rappresentazione di altissimo pregio architettonico. La nostra Broadway che ci porta dal Finoccharo al Biondo all'Utveggio al Nazionale al Kursaal: un sistema per la prosa e per la nuova arte il cinema che si munisce di sale prestigiose, funzionali, architettonicamente pregevoli. Stringe il cuore a vederne le fotografie che impietosamente il libro ci mostra, sapendole ormai, se non scomparse, completamente trasformate. L'ultimo scempio, chi lo ricorda, è la scomparsa del Nazionale per fare la “discheria” Ricordi con la benedizione dell'allora presidente della Regione Nicolosi. Quel sistema svela una città attrezzata in prospettiva per i bisogni di una città borghese, moderna, sviluppata e affluente.

Il percorso poi con la seconda guerra s'arresta. Gli spazi crollano, si incendiano, decadono. Le campane a morte suoneranno con la chiusura del Massimo più che ventennale del Massimo.

“I luoghi del teatro” illustra una tesi sul transfert simbolico tra scena urbana e scena teatrale anche se essa viene sommersa da una narrativa storica sovrabbondante e necessariamente en gros. Tutto diventa parte integrante della scena in una corsa su diecisecoli di storia del potere, della città, delle arti irte di difficoltà interpretative. Gloria Martellucci si è imbarcata generosamente in un’impresa che a volte dà l’impressione di non contenere appannando la tesi interpretativa generale e abdicando dinanzi ad una interpretazione degli eventi del secondo dopoguerra. Da un lato la disseminazione degli spazi della caves negli anni sessanta, dall’altro il silenzio sulle rovine. Brucia il Bellini. Decade di nuovo, dopo la generosità di Musco che muore nel capodanno del 69, il Teatro Garibaldi. Si chiude per 25 anni il Massimo. Nel frattempo non si costruisce nessun teatro tranne tre o quattro modeste sale cinematografiche. Che anni di deficit simbolico! Perché? E quel deficit sembra davvero compensato dalla riapertura dello Spasimo, delle rovine del Garibaldi e naturalmente del Massimo?

Sembra propendere per il sì Gloria Martellucci in conclusione di un libro molto impegnativo, suggestivo e di grande impatto visivo.

(16 gennaio 2000)

I fondi perduti del Teatro Massimo

Cara Repubblica,
dieci anni or sono quando Leoluca Orlando riaprì il teatro Massimo, chiuso da 23 anni per lavori di ristrutturazione, sostenne che si trattava di una inaugurazione fin-

ta. L'amico Ferruccio Barbera mi iscrisse nella lavagna dei cattivi come nemico della contentezza.

Naturalmente la mia posizione esprimeva un paradosso che serviva - come Barbera uomo di spirito comprese - a sottolineare nel giubilo della resurrezione del manufatto, il rischio di una resurrezione a metà.

È vero, nei ventitre anni in cui il teatro era rimasto chiuso, da dentro le auguste mura si udirono a tratti rumori assordanti.

Fu quando una scavatrice entrò in sala per scavar meglio la fossa orchestrale e quando si realizzarono i piani mobili del palcoscenico.

Poi fu silenzio, e su quei piani mobili che, a quanto pare, somigliano più a quelli di una portaerei che di un teatro e che mi dicono ora funzionanti, secondo un verbale del Comune che risale ad un anno e mezzo fa, cadde l'oblio. Come se non esistessero.

Rimaneva insoluta la questione dell'aerazione e del riscaldamento una volta fatti fuori quelli ingegnossissimi del Basile.

Quando rientrammo in teatro ci accorgemmo che l'inclinazione della sala era mutata e che c'era freddo. Il lettore ricorderà la battaglia contro il freddo dei sindacati, come ricorderà un "Wozzeck" in pelliccia.

Man mano che il teatro ricominciava a vivere affioravano i problemi della risurrezione a metà dell'incompiuta e che non riguardavano solo il comfort della sala (per il quale si sono trovate soluzioni transitorie e rumorosissime) ma soprattutto il palcoscenico. Gli spettacoli che ho visto al Massimo in questi dieci anni in maggioranza sono stati frontali: si ritagliavano per necessità tecniche (ed anche ahimé acustiche) lo spazio tra la metà del palcoscenico e la ribalta, cancellando la

sua magnifica profondità (sfruttata soltanto dall'”Aida” inaugurale); e impiantare una piattaforma girevole - come nel “Rosenkavalier” - costringeva ad alzare il palcoscenico modificandone prospettiva e pendenza. L'incompiuta ci ha fatto e ci fa attardare nei cambi di scena a mano, e se è vero che ci possiamo deliziare in piena era tecnologica a sentire il battere del martello dietro il sipario; tuttavia per spettacoli particolarmente farraginosi come il “Don Carlo” le attese furono interminabili con grande beneficio dello straordinario. Ecco l'incompiuta non solo limita l'invenzione registica e la sua possibile machinerie tecnologica, ma dilata i tempi della rappresentazione, mentre l'assenza dei piani mobili costringe ad una produttività contenuta. Ciò che in questi anni abbiamo continuato a dire è che la mancata modernizzazione scenotecnica del Massimo ha un costo, una forte rivereberazione sul livello artistico, sulla quantità della produzione e incide sul costo del lavoro. Alla boa dei cinque anni riassemblei, ancora una volta su questo giornale, queste argomentazioni sostenendo che il problema del Massimo grazie a Giambrone e Betta non era il contenuto, che, finalmente alla terza stagione dei boys orlandiani, si stava culturalmente attestando, ma rimaneva il contenitore. L'elezione a sindaco di Diego Cammarata, che subentra al commissario Serio, coincide se non erro con l'arrivo dei fondi di Agenda 2000 per la ristrutturazione del teatro. Cammarata - e bisogna dargliene atto - tenne almeno due conferenze - stampa in cui diceva della necessità della rimodernizzazione e modulava i tempi dell'intervento assumendo le difficoltà di operare in un teatro aperto e che naturalmente non intendeva chiudere. Ma ascoltando quegli annunci ci ri-corse la sindrome dell'odissea

nella ragnatela che aveva contraddistinto l'epoca del teatro chiuso. Partiamo, stiamo partendo, aspettate che partiamo... Silenzio. Improvvisamente nella primavera del 2004, sovrintendente Pietro Carriglio c'è una accelerazione. Carriglio rimodula la stagione con la tempistica dettata dagli interventi per il teatro, anticipando la chiusura della stagione ad aprile, cancellando opere, trasferendone la produzione di alcune al Bellini, di altre al teatro della Verdura. Carriglio coglie l'occasione di una difficoltà per creare un sistema teatrale che potesse appoggiarsi al Bellini, Biondo, Politeama proponendo cioè una sinergia non solo di spazi ma anche di forme:prosa, lirica, teatro musicale sperimentale. L'ambizione del progetto venne confusa con un'ambizione egemonica personale di Carriglio; l'idea poi che il teatro potesse correre il rischio di chiudere evocò le vestali d'antan che minacciavano chiunque mai mettesse in dubbio il dogma della sacra riapertura. Insomma la paura di affrontare una nuova articolazione della produzione musicale e teatrale (che ora si fa avanti a Torino e Roma), ma soprattutto quella di non sentirsi all'altezza di lottare contro la ragnatela burocratica,più beghe sindacali di basso profilo che liquidarono un artista-gentiluomo come Piero Bellugi, portarono alle dimissioni di Carriglio. In quel momento l'accelerazione cessò, il neosovrintendente Cognata dichiarò che con lui il teatro non sarebbe mai chiuso, come se fosse questo il punto. Dei fondi nessuna notizia, ma ecco l'altro giorno una nuova accelerazione i fondi ci sono (ma l'annuncio data in agosto) e bisogna spenderli entro il 2008. Il sovrintendente Cognata in piena solitudine decide che non si può fare. Non possumus. E senza consultare il consiglio come era suo dovere - eppure ha

avuto da agosto almeno tre occasioni - manda una lettera al dirigente dei Beni Culturali regionali in cui rinuncia, così informano i giornali, al finanziamento. Anziché inventarsi una strategia come aveva tentato Carriglio, Cognata si accontenta e rinuncia: meglio l'uovo oggi che la gallina domani. Ma questa non è una decisione semmai è la dimostrazione che il sovrintendente non ha un progetto per il teatro se non quello di affidarsi a una modesta routine.

D'altronde una giuria di critici e giornalisti autorevoli formata dalla rivista "Classic voice" classifica la programmazione "sulla carta" del Massimo al nono posto sui tredici disponibili. E i giurati non hanno valutato i vari forfait di cantanti e ballerini nel frattempo registrati! Ma soprattutto Cognata denuncia di avere paura di affrontare la difficoltà della ragnatela per tentare di salvare 13 milioni o giù di lì di Euro. Mi sembra una sconcertante fuga dalla realtà. Non so se sarà possibile riacciuffare i finanziamenti, so come consigliere "non informato" della Fondazione del teatro Massimo che la decisione di Cognata mi sembra ad occhio illegittima nella forma e miope nella sostanza. Insomma bisogna voltare pagina.

(13 febbraio 2007)

Yuri Temirkanov

Espansivo, profondo, coloratissimo, tellurico è il suono dei Filarmonici di San Pietroburgo. Guidati da Yuri Temirkanov, hanno eseguito al Massimo (26 marzo 2010), tra il tripudio del pubblico: Rachmaninov, Concerto n.2, op.18. Pianista Roustem Saitkoulov: superbo

per il suo intimismo trascendentale; e Rimskij-Korsakov, *Sheherazade*. La gioia sensuale e terrificata del suono sprigiona da questa compagine dall'eccesso controllato, che Temirkanov dirige a mani nude sciabolando l'aria. *Sheherazade* è il pezzo giusto per magnificarne le qualità affabulatorie. Ti seduce, ti accende come un miraggio, ti diverte, e poi ti schiaccia e sprofonda. Temirkanov dà improvvise accelerazioni ritmiche, contiene e poi espande a piene mani le dinamiche che accendono i colori più fauves che mai e che passeranno al barbaro Stravinskij.

È tornato dopo quasi due anni, per proporre *Romeo e Giulietta* di Prokofiev (estratti dalle suite sinfoniche) e la Sinfonia n.2 di Rachmaninov. Il confronto tra la partitura di Rachmaninov con i suoi languori franckiani ed esaltazioni calate con eccesso di virtuosismo nell'atmosfera primi novecento, e il timbro cinereo, il passo sincopato, gli archi aguzzi, gli strumentini assassini di Prokofiev fa ben capire come, nonostante tutto, il modernismo, all'ombra del vigile baffone, avesse cambiato lo stile.

Titone, Bristiger & Metzger

Nino Titone musicista, pittore, scultore, fondatore insieme a Paolo Emilio Carapezza delle "Settimane di Nuova musica"; musicologo: insegna storia del melodramma a Lettere; per ventanni direttore artistico degli "Amici della Musica" (adesso lo è degli "Amici" di Cefalù); fondatore del Cims, archivio della musica contemporanea siciliana: una cosa serissima (basta guardare le monografie pubblicate e le musiche catalogate) e

pertanto in serie difficoltà finanziarie. Ideatore di “Colage” la rivista internazionale (davvero!), simbolo delle “Settimane”, con la sua copertina rossa, tanto apprezzata da Adorno ed alla quale parteciparono critici d’arte e musicologi tra i più autorevoli; e di una meno fortunata, ma non meno attenta allo spirito del tempo, “Vedere” che anticipava il citazionismo in pittura. Ebbene Nino Titone così baciato dai talenti, domani lunedì 22 novembre giorno di Santa Cecilia, protettrice dei musicisti, compie settantanni e l’Università gli consegna una medaglia al valore “musicale”, mentre “novissimi” musicisti gli dedicano le ultime inedite composizioni. L’omaggio a Titone avverrà immediatamente dopo il conferimento di due lauree “honoris causa” a due amici di Titone, della musicologia palermitana e che frequentano Palermo sin dagli anni Sessanta: il polacco Michal Bristiger, classe 1921, e Heinz- Klaus Metzger tedesco di Costanza, classe 1932.

Insomma una gran festa che mette insieme generazioni degli anni Venti e Trenta per l’albero genealogico (sentiamo naturalmente la mancanza di Luigi Rognoni che di quest’albero è il piantatore, ma con lui scivoliamo negli anni Dieci) di una piccola corporazione universitaria che per scritti, attività, relazioni non solo ha tenuto alto lo standard della ricerca ma ha perseguito obiettivi che legassero Palermo all’Europa, alla modernità dell’Europa.

Nino Titone è stato ed è un motorino insostituibile del moderno a Palermo. Grazie ai suoi talenti sia musicali che pittorici ha saputo cogliere l’identità e le differenze della due pratiche artistiche in trasformazione. D’altronde il decisivo saggio di Adorno “Verso una musica informale” teorizzava con forza questa linea, alla quale

sia come organizzatore che artista Titone non si è mai sottratto.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta frequenta Darmstadt e gli ambienti musicali romani ma anche le gallerie di tendenza dell'epoca. È grazie alla sua natura anfibia che accanto alle nuove musiche Palermo poté vedere la nuova pittura dalla Pop-art a Twombly.

V'era in quel giovane Titone, così come la memoria me lo rimanda indietro - un pò sovrappeso e dall'aria apparentemente placida, quasi fratesca -, una capacità insieme di rottura e di previsione non comune. Lo testimoniano "Collage" e le "Settimane".

E è dentro le "Settimane" che incontriamo i due neolaureati di lunedì Michal Bristiger e Heinz- Klaus Metzger. Per questo, come si sarebbe detto nel '68, in questa celebrazione a tre voci tout-se-tient.

Ho un primo ricordo di Michal Bristiger che risale all'ultima settimana di nuova musica nel 1968. Il professore tenne una conferenza su sonorismo e strutturalismo della musica polacca che l'incauto cronista rese in una recensione possibilmente più astrusa.

Ci abituiammo negli anni successivi, e poi sempre più in continuità dal 1982 al 1998, a incontrare Bristiger e a partecipare alle sue conferenze, seminari, corsi. Mentre Paolo Emilio Carapezza si recava continuamente in Polonia.

La *Lectio magistralis* che Bristiger terrà si intitola "Finestra polacca sulla musica italiana". E sono stupefacenti le cose persone idee che da quella finestra si vedono: a partire dal Rinascimento, all'età barocca, al Settecento. Allora i polacchi ebbero anche una finestra italiana sull'Italia, quella della regina Maria Casimira a Trinità di Monti, a Roma, dove si assistevano alle "pri-

mizie melodrammatiche arcadiche” ispirate dallo scrittore Carlo Sigismondo Capeci, musicate da Alessandro e Domenico Scarlatti con scene e costumi di Filippo Juvarra. E Bristiger commenta: tre geni siciliani alla corte polacca in Italia! Ma il rapporto Sicilia-Polonia si intensifica nel Novecento: la musica di Karol Szymanowski sarebbe impensabile senza la Sicilia. Basti pensare alla grande opera “Ruggero II” che è stata data a Palermo due volte. Così il fascinoso intreccio di andata e ritorno tra Polonia e Sicilia sarà suggellato domani con la laurea ad un musicologo così importante come Bristiger che, non a caso, nella sua *Lectio* insisterà sulla necessità di leggere la storia, e non solo quella musicale, come storia di “sedimentazione” piuttosto che di “abrasione”. È la sedimentazione - dice Bristiger - oggi necessaria, perchè è necessario “più che mai creare ciò che è europeo prima di cominciare a creare l’Europa.” Si sente risuonare nelle sue parole la grande idea dell’umanesimo moderno che la musica e la storiografia musicale siano fondamentali per costruire l’identità europea. Bristiger inserisce la musica e la riflessione sulla musica come tassello del grande processo identitario che coinvolge le scienze umane e sociali.

Come per le scienze sociali il tema è quella dell’apprezzamento dell’alterità, della differenza nello sforzo di rafforzare il concetto comune di cultura europea che è possibile - propone Bristiger - attraverso la moltiplicazione delle indagini storiche europee comparando tra loro i punti divista.

Ed è ancora nelle “Settimane”, dalla loro fondazione, che si incrociava Heinz-Klaus Metzger, l’altro laureando, allievo prediletto da Adorno e che con Adorno sapeva polemizzare ad armi pari. Su “Collage” leg-

gemmo i suoi primi saggi che affrontavano al alta temperatura dialettica il tema della responsabilità della musicista in polemica contro l'engagement di Nono e sull'invecchiamento della filosofia della nuova musica contro Adorno. Dopo le Settimane Metzger diradò la presenza a Palermo, anche se seguiva l'opera di Federico Incardona. Ma l'Istituto di storia della musica continuò ad invitarlo e Metzger è stato così una presenza importante ogni volta che si dovesse discutere su Adorno, su Schoenberg, su Webern, su Feldman. Non v'è stata ripresa della musica contemporanea a Palermo o a Gibellina che questo guru,- lui che da giovane era stato da ponte tra la prima avanguardia e la nuova generazione dei Boulez, Stockhausen - non venisse per farci sentire con il suo eloquio grave nel tono e lento la irrimediabilità di una crisi e la necessità di una musica negativa.

La Lectio che leggerà si intitola difatti "Nuova musica: oscura e illuminata". È scritta con una tensione dialettica e una ironia che ci confermano l'autore come l'unico erede della grande linea Adorno-Bejamin-Bloch. Si sente nelle sue parole l'insofferenza contro l'idea che la realtà è quella che è, e non potrebbe essere diversamente da com'è. E che per questo l'arte è ostile alla realtà così come la realtà è ostile all'arte. Nella lotta contro l'autonomia dell'arte, Metzger legge la lotta contro l'autonomia dell'uomo. Per questo nel momento attuale l'illuminismo - dice Metzger - ha scelto il suo domicilio provvisorio nella torre d'avorio. Questa metafora, che normalmente viene usata per indicare il distacco degli intellettuali dalla realtà, ritorna sia in Bristiger che dalla torre guarda per indicare un progetto di sedimentazione storica; che in Metzger che dalle

feritoie della torre continua la sua resistenza attiva contro la realtà che vuole negare l'autonomia dell'arte e dell'uomo.

(22 novembre 2004)

Camillo Togni

Alto, faccia d'uccello, una voce molto scura. Uomo schivo, cultore di orchidee, di rose, di Sèvres. Ordinatissimo archivista dei suoi preziosi carteggi per la storia musicale del Novecento. Tra i suoi interlocutori René Leibowitz. Incontrai Camillo Togni (1922-1993), a Taormina nel '75, quando Mario Bortolotto espugnò quel festival malconcio per la nuova musica, riuscì a confezionare un omaggio a Togni, e in un convegno con D'Amico, Casini, Rognoni, Sciarrino, passò per le armi Ravel decidendo che era interessante più o meno solo sino al '14. Sciarrino tentò un salvataggio parlando di un musicista che rinveniva nella forma "concentrati tipologici": *La Valse* e non *Une Valse*. Togni disse che si era occupato solo dei viennesi e non s'interessava di Ravel. Aveva studiato con Casella e pianoforte con Arturo Benedetti Michelangeli. La sua famiglia aveva salvato il grande pianista da un'aggressione fascista. Nella sua prima apparizione a Palermo, alle Settimane di Nuova Musica nel 1960, eseguì con Gazzelloni la sua Sonata per flauto e pianoforte. Insieme l'avevano suonata nel 1954 a Darmstadt. Togni aveva da subito frequentato i Ferienkurse e con Luigi Dallapiccola è il primo musicista italiano che fa propria la dodecafonia. Attesta la sua devozione una lettera a Schönberg, in occasione dei 75 anni del maestro viennese, che gli valse

un'incoraggiante e imperativa risposta sulla necessità di resistere: "Mai abbandonare, anche a costo di scontrarsi con il mondo intero".

La sua musica, come ha scritto Bortolotto che l'adora (cosa rara), si colloca "tra il cromatismo di alta densità di Schönberg e la strumentazione di filigrana di Webern." L'estremo nitore formale governa una forte tensione espressionista. Togni era affascinato da Georg Trakl, il grande poeta espressionista che - richiamato come ufficiale di sanità allo scoppio della Grande Guerra, sconvolto dal massacro della battaglia di Godrek in Galizia, nei primi di ottobre del '14, dove si prodigò al limite del sacrificio - morirà in novembre dopo un ricovero e un tentato suicidio. L'affezione a Trakl risale al '55 con *Helian* di Trakl, cinque Lieder per soprano e pianoforte, su commissione della città di Darmstadt, che Togni esegue al pianoforte con Lydia Stix, la leggendaria interprete di *Lulu*. È del 1961 la versione per soprano e orchestra, eseguita a Palermo nella Seconda settimana di Nuova Musica. *Gesang zur Nacht* di Trakl per contralto e orchestra è del 1962 ed è eseguita a Venezia con un'altra icona della nuova musica Carla Henius.

Togni torna al *Gesang zur Nacht* di Trakl - una sorta d'incancrenimento della tensione novalisiana - nel 1965, con i *Sei notturni* per mezzosoprano, due pianoforti, violino e clarinetto. Una struttura fonica assolutamente ridotta in punti o strappi e che appunto rinvia all'essenzialità weberniana.

Li ascoltammo a Taormina. *Some other where* per orchestra è del 1977, lo stesso anno in cui Togni compone *Blaubart*, forse il suo capolavoro, ancora da Trakl, opera in un atto realizzata a Venezia con la scenografia di

Michele Canzoneri. Era l'inizio di una trilogia - rimasta incompiuta - ma seguita nel 1981, ancora su testo di Trakl, da *Barabbas*. Forse la cifra estetica di Togni è tutta condensata in un verso di Trakl: "Io sono un'ombra di perduti giardini".

Tosca

"Tosca -a -Roma", come "La Traviata- a - Parigi", hanno etichettato, complici le ricorrenze dettate dal calendario, superproduzioni televisive e cinematografiche animate dall'intento d'illustrare dal "vero" al pubblico globale la scena, i luoghi in cui si svolsero realmente i fatti. Con "Tosca-a-Roma" la sfida, si disse così, era ancora più eccitante già exciting: non solo Tosca a Roma, nei suoi luoghi veri: Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese, Castello Sant'Angelo ma anche, come dire, in tempo reale: la folle giornata di un pittore che in principio dinnanzi al suo cavalletto sdegnava il pio consiglio di lasciar stare i santi e di limitarsi a giocare con i fanti ("Recondite armonie"); che aiuta un cospiratore anti-papalino ("La vita mi costasse") e grazie alla gelosia della sua amante Flora Tosca ("Ma falle gli occhi neri") finisce nelle grinfie di Scarpia. Nega il cavaliere gli addebiti del superpoliziotto, si fa torturare, ma si prende pure la soddisfazione di inneggiare a Napoleone vittorioso, per poi morire fucilato. Per una esecuzione che doveva essere a salve, almeno così al poveraccio aveva detto la sua Tosca. E Tosca, che per salvare Cavaradosi aveva fatto finta di cedere alle smanie di Scarpia per invece trapassarlo con un colpo di lama, un innocente coltello della cena del libertino-poliziotto, braccata dai fidi segreti del defunto si lancia da Castel Sant'Angelo.

Scarpia, “dinnanzi a Dio” e giù dai merli sui materassi del retroscena che a volte tirano a soprani oversize tiri burloni. Tiri burloni che non hanno risparmiato i poveri interpreti di Cavaradossi: pallottole vere per una esecuzione che teatralmente doveva essere vera quindi in realtà finta, ma che per macchinosa intenzione diventava realmente vera. Ancora di recente, hanno informato le gazzette, si è potuto assistere a questo straordinario coup- de- théâtre che per paradosso ne è la negazione. Mi ha sempre intrigato l’ultima scena di “Tosca” per questo gioco tra finzione- realtà, tutta però all’interno della finzione teatrale. Dunque. Tosca dice a Cavaradossi che l’esecuzione sarà finta e gli chiede di rendere credibile la caduta. Con facile battuta il Mario risponde “come Tosca in teatro”. Il plotone spara, Cavaradossi cade bene e Tosca gioisce per il numero ben riuscito (“ecco un artista”). Poi si china su Mario e gli dice di non muoversi, ma s’accorge che Mario è morto davvero, almeno in teatro. Tutto diventa ben complicato quando non Tosca ma l’interprete si accorge che non Cavaradossi ma il signor cantante è ferito per davvero. E lo è complicato perché istintivamente il pubblico rimane convinto da ciò che ritiene l’abilità drammatica dell’interprete (ecco un’artista, pensa il pubblico). Sono attimi di assoluta sospensione, fino a quando la cantante parlando (non può urlare perché potrebbe sembrare un eccesso stilistico) fa capire che la scena è finita ed è iniziata la vita.

La cronaca ha steso un sovrappiù di sangue su una storia che è truce, e che non narra ciò che apparentemente recita ossia la folle giornata di un pittore diciamo-cello pure sfortunato, ma un delirio erotico a tre: Mario, Scarpia, Tosca, più, almeno nel primo atto, un ritratto.

E la musica di Puccini in “Tosca” più che altrove dà suono moderno e perverso all'intrigo di passioni accetate e rimosse che Scarpia sa annodare attorno alle sue due povere vittime. La centralità di Scarpia è il segreto di una buona lettura di “Tosca”.

Dal suo ingresso sul baccano in chiesa a tutto il secondo atto. Dall'inizio della scena a tre (con Cavaradossi fuori che urla) “Orsù Tosca parlate”. Quel grave passo di danza con cui inizia il dialogo tra Scarpia e Tosca (“Non so sulla”) accende il cuore drammaturgico e musicale di tutta l'opera che si spegne o si affievolisce con l'uccisione di Scarpia.

“Tosca” torna al Massimo. Fu l'ultima opera del cartellone del teatro prima dell'era della Grande Chiusura.

(16 novembre 2014)

Tokyo String Quartet

Struggente emozione comunica il “Tokyo String Quartet” (Martin Beayer e Kikuela Ikeda, violini; Kazuhide Isomura, viola e Clive Greensmith, violoncello) eseguendo Mozart (Quartetto K.589), Haydn (Quartetto op.74 n.1) e Schumann (Quartetto op.41 n.3). Un Mozart dal suono incantato abitato da fantasmi malinconici, quasi crepuscolare; un Haydn invece brillante, ritmicamente incisivo, ironico nell'indimenticabile “Andantino grazioso” e infine uno Schumann reso nella sua ansia espressiva, in tutta la complessità strutturale che si scioglie nel galop finale.

Una sapienza musicale offerta con naturalezza da quattro signori impeccabili. E il cronista era come calamitato dal modo appartato del maestro Kazuhide Isomura di

suonare la sua splendida viola. Una gestualità trattenuta, l'arco quasi sospeso sullo strumento come se il suono emergesse da sé. L'economia gestuale di Isomura sprigionava insieme ai suoi colleghi di conversazione una musica incommensurabile: un modo di essere ormai lontano della cultura europea.

(9 ottobre 2002)

Die tote Stadt

È stretta sul proscenio la stanza-altare della morta: due tavolini drappati di nero con fiori bianchi, candele, fotografie ed una scatola d'argento che conserva la treccia oro di lei. A sinistra un grande ritratto di lei con il liuto, a sinistra uno specchio e in mezzo tanti cuscini neri. L'altare della memoria è sormontato da due scivoli che s'incrociano a centro scena e da dove entrano ed escono gli attori. Dietro cadono grandi tende che s'aprono sull'acqua nera di Bruges affollata da edifici e processioni, attraversata dalla gondola della compagnia degli attori, e che si riflette su grandi specchi proiettandosi sulla sala. È questo l'impianto di scena disegnato da Pier Luigi Pizzi per "La città morta" (Die tote Stadt, 1920) di Erich W. Korngold in prima al Massimo giovedì sera, in coproduzione con La Fenice di Venezia, dove ha debuttato.

L'idea drammaturgica di Pizzi, che firma regia e costumi, è di rendere quel quadrato nero d'acqua lo spazio di rappresentazione dell'inconscio, dell'altro che si annida nel culto della memoria di Paul per la moglie defunta. L'equilibrio precario della devozione feticista si rompe allorché Paul s'innamora di una ballerina, Ma-

rietta, in tutto somigliante alla moglie. Ma la ballerina incarna l'altro. È sregolatezza, è lussuria, è vita.

Di questi giochi di specchi psicologici è tramato il libretto dell'opera che paga il suo tributo a Freud. Korngold, librettista e musicista, costruisce un'opera in cui ciò che accade è un incubo di Paul. Anche l'assassinio della ballerina con la treccia di lei, la defunta. Per questo Korngold, anche musicalmente, sembra suggerire una continuità dell'azione scenica al di là della scansione in tre quadri.

La regia di Pizzi gioca con sapienza sul pedale onirico, accorpa primo e secondo atto e convince soprattutto nelle scene corali: quella - leggera - degli attori che danno scacco a Bruges cantando la libertà dell'arte, e quella - grottesca - della processione del Corpus Domini, molto Ensor, che minacciosamente si piega sul Paul pregante. Ne viene fuori uno spettacolo di grande impatto figurativo e teatrale anche perché Nicola Beller Carbone, che interpreta Marietta, ha una presenza fisica attoriale e musicale divertente, seduttiva, e infine fortemente drammatica.

Dalla sentimentale aria del liuto che, non a caso, ha strappato il primo applauso della serata, alla furia "alla Salome" del terzo atto, la Beller Carbone ha reso il personaggio musicalmente e drammaturgicamente ben più convincente. Pensiamo al finale atto secondo, e a tutto il terzo, in cui, certo, la recente memoria interpretativa della cantante, applauditissima *Salome* a Ginevra con Gabriele Ferro, si riversa su Marietta inspessendola. Una Marietta che ammalia e trascina John Treleaven, un Paul frenetico, ossessivo, tremebondo, abulico, fissamente ripiegato in sé. Treleaven, anche se con qualche opacità, mette a servizio le sue belle doti di Heldente-

nor in un ruolo faticosissimo e pieno di asperità. Incisiva la presenza vitalistica di Christopher Robertson (Frank); apprezzabile nel suo melanconico grigiore la Brigitta di Tiziana Tramonti. Bravi Mina Yamakazi, Julia Oesch, Clemens Bieber, Gino Ponte, Fedrico Lepre e in particolare Franco Pomponi suadente interprete dell'incantevole Lied "Mein Sehnen, Mein Wähnen". Will Humburg ha diretto l'Orchestra del Massimo con precisione, competenza, mirando ad un equilibrio non sempre facile tra fossa, bande sul palco e cantanti; esaltando la varietà timbrica di questa partitura e la sua doppia natura: leggerezza/drammaticità; dando corpo alla tessitura orchestrale e respiro al canto e alle sue melodie. Una buona serata. Pubblico non numeroso, ma, generoso di applausi.

(17 aprile 2009)

Trans/trance/transizione

Composto nel 1971, come trascrizione di un sogno, "Trans" di Karlheinz Stockhausen, per orchestra e nastro magnetico, segna una svolta nella produzione di Stockhausen perché è una riflessione sul suono dell'orchestra, sul suo spazio, assumendo un modello elettronico per una musica che elettronica non è. Un suono ambiguo per la sapiente addizione, su una frequenza data, di armonici di altri strumenti, rafforzata da una capillare microfonazione e dislocazione degli altoparlanti (ne sono previsti ben 12) e che è la via dello "spetttralismo". "Trans" fa capire come l'elettronica da mezzo si sia trasformata per Stockhausen, alla ricerca di un suono nuovo, in un modo di composizione anche per musica che elettroacustica appunto non è. Ma

“Trans” ha anche ambizioni scenico- trascendentali. Se il sottotitolo è “Requiem per orchestra”, il titolo rinvia a trance, transizione, trascendentale. Sul palcoscenico del Massimo (23 novembre 2015) un velatino soffuso di luce viola-rosso-giallo si apre su una massa di archi disposta frontalmente in più file. Mentre fiati, legni, percussioni non visibili allo spettatore, così come il direttore Gabriele Ferro, sono disposte in quattro gruppi dietro. Il muro del suono degli archi, un cluster mutevole, obbedisce al singolo suono concreto inciso nel nastro e cioè il rumore di un telaio che con i suoi colpi (da uno a tre) scandisce le “sezioni” ogni venti secondi. Il cluster iniziale degli archi cambia nota ogni volta che risuona il telaio che diviene il punto di riferimento sonoro al posto di quello visivo - il direttore non si vede. Il telaio scandisce le sezioni: sul fronte degli archi: la viola, il violoncello, il violino ostinato che fa via via zittire l’intera orchestra ed infine strepitosa la tromba che sale su un pulpito per una predica che si autosenzienza. Gabriele Ferro nascosto ha diretto con accanita precisione per stabilire la timbrica additiva tra il muro del suono frontale del cluster degli archi, i singoli episodi solistici, e i quattro gruppi di fiati e percussioni. Una performance che fa onore all’orchestra del Massimo e all’intelligenza analitica di Ferro alla ricerca di un suono e soprattutto di uno spazio mobile del suono. Cifra di un ‘opera che ci appare ancora oggi strabiliante. Lavorando su un grande organico Stockhausen chiudeva con “Trans” una partita iniziata da Berlioz con la “Sinfonia fantastica” proseguita da Wagner e Mahler, condividendone spazialità e grottesco. Una bella esperienza d’ascolto impoverita da un’amplificazione modesta invasiva che appiattiva su una parete ciò

che invece doveva essere percepito come multimobile. Pubblico distratto e freddo colto in fallo dalla cadenza silenziosa che fece improvvisamente emergere il brusio di “sconcerto” protetto dagli altoparlanti.

Il Trovatore

Se i teatri hanno un'anima, se sono capaci di sentimenti come crediamo che siano, ebbene, venerdì sera alla prima de *Il Trovatore* (6 dicembre 2002) a chiusura di una stagione felice, le mura del Massimo si saranno commosse nel rivedere, dopo trentunanni, Manrico di nuovo lì, con la spada sguainata, inerpircarsi sull'intuile acuto, prima di andare verso la catastrofe. Il teatro si sarà commosso soprattutto perché sa riconoscere ciò che lo identificava e che ormai non lo identifica più. Così come lo sa il pubblico. Quando Azucena, la vera protagonista del *Trovatore*, sbotta nel suo “Sei vendicata o madre”, lo spettatore avverte che quella vendetta ha consumato un'epoca e che non è soltanto la fine di uno stile o di una forma. I melomani hanno questo di buono, che sentono, commuovendosi, la fine storica di quelle passioni così sane e così accese. Poi, si sa, diventeranno malate. Per questo trasaliscono dinanzi a quella frase del Conte di Luna che si inerpica per acciuffare Leonora sugli scalini del convento. O all'ira di Manrico e al suo dolore per il sospetto ingiusto che l'infame Leonora abbia venduto il suo onore, anticipato da un crescendo che indimenticati maestri ci facevano come arrivare da lontano.

Nel *Trovatore* la voce avvampa di furore estremo come di estremo amore ed infine si brucia, si consuma senza residui. Nessuna traccia di cenere rimane sul palcosce-

nico dove si è consumato il drammone.

L'affezione al *Trovatore* ci fa esigenti. E molte delle nostre esigenze venerdì sera al Massimo, almeno musicalmente, sono state onorate.

Merito di Daniel Oren che ha saputo guidare con saldezza l'orchestra rendendo trasparente il meccanismo interno di una scrittura, che si tende nel canto sino allo spasimo e si contrae velocemente nel crepitio ritmico ossessivo. Pur dentro una concertazione in tensione Oren, per garantire un rapporto saldo col palcoscenico ha scelto tempi più comodi. Tuttavia in questo movimento di allentamento e accelerazione s'avvertiva il difetto di un respiro drammaturgico. Il difetto di fiato della parola scenica non di quella cantata. E questa sensazione più ancora che dalla direzione dipendeva dal gelo drammaturgico della regia di Pier Luigi Pizzi, che ha anche firmato i sontuosissimi costumi e una davvero farraginoso scena. Pizzi deve aver elaborato il lutto per la perdita delle emozioni del melodramma perchè affronta *Il Trovatore* come un oratorio statico. Ma dimenticando l'impianto realistico e l'aspetto attoriale, la serata è stata eccellente. Catturati da Roberto Alagna che di Manrico con il suo tibro dolce fa un personaggio lunare, come di automa che agisce per obbedire inconsapevolmente alla realizzazione della vendetta di Azucena, e vocalmente lirico e pensoso. Meno sanguigno del suo rivale Alberto Gazale, un Conte di Luna timbricamente aspro ma generoso.

Affascinati dalla Leonora di Fiorenza Cedolins che ha raggiunto una trasparenza indimenticabile in "D'Amor sull'ali rosee" ma con risorse drammatiche di notevole qualità che certo meriterebbero un affinamento drammaturgico. E infine l'Azucena di Luciana D'Intino di

bellissimo timbro, bella estensione e con una tendenza a far risuonare i suoi bassi. La sua interpretazione intensa a tutto tondo non sa ancora diversificarne l'aspetto allucinato. Professionale il Ferrando di Carlo Striuli. Ma per tutti ovazioni.

Turandot

Nel 1921 mentre Puccini scriveva "Turandot", l'opera, rimasta incompiuta per la sua morte dopo un intervento a Bruxelles il 29 novembre del '24 (sarà rappresentata alla Scala il 25 aprile 1926 con la direzione di Toscanini) - a Vienna fu presentata "Die tote Stadt" di Korngold. Stefan Hoffmann nel recensire l'opera affermò che con Korngold si superava l'impasse dell'opera tedesca schiacciata dal miraggio intellettualistico dell'opera totale, dall'ossessione della scrittura polifonica e dalla schiavitù in cui aveva costretto il canto. In questa situazione di stallo la scena tedesca è stata dominata dal verismo ed oggi - dice Hoffmann - dalla sua forma più raffinata che è Puccini. Ma intanto la musica tedesca ci informa il critico - ha reagito con la sapienza della tecnica motivica psicologica di Strauss e con la fantasia coloristica di Schreker, mentre tutti e due hanno portato avanti l'innovazione armonica e reintrodotta la leggerezza melodica. La linea è la semplificazione dello stile e il rafforzamento degli elementi melodici.

Korngold - dice Hoffmann - ha imparato tutto questo ed ha creato un ponte stilistico tra Strauss e Puccini. Questo è il punto. "Die tote Stadt" documenta la rinascita dell'opera tedesca, perché mette insieme Strauss e Puccini. La sorprendente notazione di Hoffmann ci fa capire quanto fosse egemone il modello Puccini, del

l'autore di *Manon*, *Bohème*, *Tosca* e *Butterfly* perché a partire dalla *Fanciulla del West* melodia e vocalità entrano in conflitto con gli esiti tecnici dell'armonia e dell'orchestrazione suggeriti da Debussy, Ravel e Strauss. La voracità musicale di Puccini lo spinge con esiti di straordinaria modernità in un movimento inverso a quello tedesco: se questi cercano la sua melodia lui cerca la loro armonia. In effetti né Kornogold né Puccini superarono le loro rispettive impasse certificando il disfacimento del melodramma. D'altronde nello steso torno di anni il teatro musicale a Parigi con Milhaud e Poulenc, a Berlino con Busoni e Weill e poi con l'accoppiata Weill-Brecht, metteva già in campo numerose varianti che indicano altre direzioni. A Vienna *Erwartung*, *Le Pierrot lunaire* indicavano altre prospettive come dimostreranno *Wozzeck*, *Lulu*, *Jonny spielt auf* e soprattutto *Mahagonny*. Insomma nel connubio Strauss-Puccini Hoffmann più che un ponte indica un binario morto. Adorno che era consapevole delle "straordinarie doti" di Puccini definì Turandot una "Bühneweih-festspieloperette", un'operetta drammatica sacra per le scene accomunando la sconfitta di Turandot a quella del Parsifal: "Dalla casualità nella scelta dell'argomento, dall'ibrida mescolanza di opera cerimoniale postuma, commedia dell'arte semiosciente e Kitsch lacrimoso emerge con sufficienza chiarezza il carattere dubbio delle sue pretese." È un giudizio severo che ricorre anche nella critica a Puccini più favorevole per la mescolanza determinata dall'introduzione del personaggio di Liù nello schema della favola di Gozzi.

Il modello Puccini è tutto in Liù ma è la sua presenza e la sua morte che spinge Puccini in una impasse creativa

e strutturale: il famoso disgelamento di Turandot tra le braccia di Calaf e il trionfo dell'amore che appunto non musicò.

Se è giusta la tesi di Titone che in *Turandot* tutto il vocabolario proprio del teatro pucciniano rimane, ma ogni congegno viene fatto ruotare con una velocità sensibilmente inferiore a quella che gli sarebbe propria e questo emplice accorgimento determina la messa in crisi di tutto il mondo espressivo per i quali erano stati concepiti. Tutto sostiene Titone in quest'opera convive con al massima naturalezza: una scrittura orchestrale molto avanzata che è racchiusa in contenitori di estrema semplicità. Una marcata componente operettistica con Ping Pong e Pang che rimandano a *Mikado*. V'è la scomparsa delle componenti erotiche (che se il primo duello canoro Turandot-Calaf sembra riportarla come in Tosca). V'è il dilagare di cori e che è la novità più evidente e un succedersi di arie pezzi molti dei quali fanno arte del corredo memoriale di ciascuno di noi.

Titone dice che Turandot è la pura forma la cui realizzazione autosufficiente dei suoi dati formali di in mondo poetico che è morto e può farsi rivivere solo nel gioco di una ricostruzione lucida e tersa. Con essa il melodramma muore ma Puccini ci dice che non conviene piangerci su.

Nel 1920 Puccini voleva "una Turandot attraverso il cervello moderno." Perché Puccini (nato nel 1858) viveva con angoscia lo stallo della forma-opera e ne cercava una rifondazione, attento com'era alla musica dei contemporanei da Strauss a Debussy a Ravel a Stravinskij. L'inizio sferzante di *Turandot* sarebbe stato impossibile senza il *Sacre*! Ma il musicista si blocca sul

finale perché si trova davanti il cadavere di Liù: la sua ultima eroina che canta l'aria che più pucciniana non si può. Ma dopo si uccide. E con Liù muore la forma-opera. Con quel cadavere davanti come poteva Puccini disgelare Turandot nell'abbraccio di Calaf? Non è solo un problema drammaturgico: il trionfo dell'amore dopo il suicidio per amore. È un problema strutturale di una forma che è vissuta sulla passione brucendosi. Il riepilogo degli elementi formali così come gli ultimi slanci di melodia in *Turandot*, per via di quel cadavere diventano testamentari. Mentre il tessuto orchestrale suona modernizzato: scala pentatonica, incertezze tonali, divisionismo timbrico. Si pensi alle varie epifanie de "La canzone del gelsomino" il gran tema che caratterizza *Turandot* con la doppia nota intonata dalle trombe che sembra aprire ad Hollywood. Dopo la morte di Liù il sentimento diventa cartapesta e quegli squilli laceranti sembrano introdurre ad un futuro che non è nemmeno quello dei modernisti che Puccini inseguiva. L'amore di Puccini per il cinema forse gli aveva fatto balenare che il futuro era lì. Forse bisogna chiedere a Ennio Morricone di scrivere il finale. Chissà che meraviglia ne verrebbe fuori. Per questo il concept della *Turandot* - in scena al Massimo con la raffinata direzione di Gabriele Ferro - distopica e proiettata nel futuro di Fabio Cherstich e del gruppo AES+F ha una sua legittimazione. Nel loro video la Pechino del futuro è Metropolis alla LSDcyber attraversata dal dragoturandot che contiene i principi decapitanti accerchiati accarezzati e stritolati dalla piovra donna. AES+F mostrano non solo una grandissima sapienza tecnica ma una rigurgitante cultura viva che va dal simbolismo al surrealismo (Ernst, Dalì) ai cartoons, alle grandi instal-

lazioni degli anni ottanta. La ferita drammaturgica che porta Turandot a praticare il terrore trova il punto narrativo più convincente nel secondo atto quando la serie di teste decapitate, in primi piani di assoluta perfezione, sono un gelido commento ai crimini della Sanguinaria, della Divina elencati da Ping Pang Pong di rosso vestiti. Immagini algide e conturbanti come quella della piovera dalle mille teste femminili, ma che si riscaldano nei colori nel notturno del finale. Immagini che catturano lo spettatore anche perché il loro tempo è, grazie a Gabriele Ferro, sempre in sincronia con il tempo musicale. E non è un merito da poco. Allo spettatore il compito di mettere insieme nella sua testa le immagini, la scena, la musica. Operazione complessa perché non sempre il rapporto tra le tre componenti è risolto. La presenza invasiva del video cancella nella visione lunga due ore la scena. Il video nei fatti viene esaltato nell'assoluta staticità del palcoscenico indirizzando verso una mise en scene oratoriale. Cherstich ha scelto una via di mezzo che lascia troppo liberi nei loro cattivi vizi i cantanti. Esito migliore si otterrebbe con un capillare lavoro sul corpo e sulla gestualità dei cantanti, ma bisogna avere dei cantanti attori particolarmente duttili. Il cervello moderno di AES+F è condiviso dalla linea interpretativa di Gabriele Ferro. Suono filigranato, accurata trasparenza timbrica, slanci e aggressività canora (cantanti permettendo) dinamiche contenute ma con gli strappi finali che Puccini vuole e complessivamente un suono che si costruisce su un uso sapiente delle percussioni che Ferro ha disposto avanti in orchestra e in rapporto con la celesta. Soltanto la sensibilità modernista di Ferro poteva far emergere tutti i segni moderni spesso sepolti di questa partitura ottenendo dall'orchestra una

eccellente performance. Sarebbe stata una *Turandot* esemplare se il cast fosse stato al livello della musica e del video. Fatta eccezione per la Liù di Valeria Sepe, che difatti ha avuto gli applausi più calorosi, sono mancati per eccesso Brian Jagde (Calaf) che ha buoni mezzi ma poca duttilità musicale e Tatiana Melnychenko (Turandot) al suo esordio nel ruolo. Ottimi i cori. Alla fine lunghi applausi per Ferro e molti mugugni per la regia. Ma di questa *Turandot* del Massimo in coproduzione col Teatro comunale di Bologna e col Badisches Staatstheater Karlsruhe se ne parlerà ancora a lungo. Da non mancare.



Ute

L'avevamo lasciata lì, distesa sul pianoforte a coda, di rosso vestita, Ute Lemper, in una serata di graffiante e struggente kabarett (con tutte le ti del mondo) al Metropolitan, anni addietro. L'abbiamo ritrovata, mercoledì al Verdurafest, dentro un'attillata finanziaria che le copriva ancora il rosso del suo vestito pronto ad esplodere nella scena. Fisicamente più asciutta, con quel volto che più Germania non si può, e una bocca che s'allarga fino a far sprofondare il volto, in una sorta di versione techno del grido espressionista.

Non è più sola con il pianoforte Ute, ma con un ensemble che al kabarett allude: piano e tastiera (Bruno Fontaine), chitarra (Ben Sher),basso (Jeff Song), violino (Rob Thomas) e batteria (Todd Turkisher); per questo suo concerto che prende titolo da un song di Castello: *Punishing Kiss*. L'idea è quella di costruire un teatro di personaggi "marginali", "contorti, in un certo senso brechtiani" dice la Lemper, che, questi personaggi li va cercando in Costello, in Cave, nel Devine Comedy, nel rock dark insomma, per porli in relazione con gli archetipi weimariani di Weill-Brecht. Per questo *Punishings Kiss* inizia con *Salomon Song* e prosegue con una impaginazione mozzafiato per intelligenza e gusto. Dai testi viene fuori un'oscurità post-metropolitana in un mix metallico di parodia ironia struggimento diluzione identitaria, immerso in musica percussiva, iterativa, dai colori bruniti dell'acciaio ed eseguita in modo superlativo. Così conquista subito la forte vena parodistica della Lemper con un pezzo di The Divine Comedy in cui piega il suo corpo ai passi di Bob Fosse, alle sue segmentate

coreografie evocata con pochi gesti, mentre la sua voce ricalca magistralmente il vocalismo “jaaaazz”. Ma la parodia cede il passo all’urgenza espressiva e alla dirompente e disperante forza di *Passionate Fight* di Costello. Nell’impaginazione dark si insinua una sorta di progressivo annichilimento che spinge il vocalismo sempre più in alto, nell’acutissimo per raggiungere un grido astratto che fa del volto della Ute solo una bocca dai denti grintosi. È vero la chiave interpretativa dello show risiede in questa ellittica e stupefacente capacità raffigurativa del corpo della Lemper affidata alle braccia e della bocca. E come Weill viene fuso in un ritmo percussivo che fa salva, paradossalmente, la linearità melodica (penso a *Moon of Alabama*), così il corpo della Lemper, la sua gestualità è una stratificazione di memoria visuale e teatrale che va dall’espressionismo alla figuratività selvaggia di tanta pittura contemporanea tedesco-americana.

In un crescendo di applausi la Lemper si è congedata con uno struggente Tom Waits e dopo uno stupefacente *Mackie Messer* con la Lemper di nuovo in finanziaria e in testa la mitica bombetta. Mentre conserveremo gelosamente il ricordo di *Surabaya Johnny*. Così davvero non l’avevamo mai sentita.

Ute II

A 25 anni nel 1988 Ute Lemper debuttò al Piccolo di Milano cantando Weill-Brecht. E fu una rivelazione. Dopo Lotte Lenya, Gisela May ora c’era lei. Venne a Palermo, al Metropolitan bellissima aggressiva fasciata di rosso e un pianoforte a coda sul quale alla fine si distese lasciandoci senza fiato. La voce robusta nei

bassi e che si compiaceva a sgranarsi in mezzo e poi si squamava negli acuti. Le sillabe martellate e la gestualità asciutta, in tensione, segmentata tra Bausch e Foss. La faccia ironica aggressiva a scollare alcune mendaci dolcezze melodiche di Weill messe lì per svelare dialetticamente il no sense del capitalismo. Passarono gli anni era il 13 luglio del 2000 e Ute ritornò alla Verdura - tornerà di nuovo nel 2002 al Massimo per una formidabile interpretazione di Anna I nei "Sette peccati mortali" di Weill-Brecht - questa volta con un piccolo e formidabile gruppo: piano-chitarra-basso-violino-batteria. Fisicamente più asciutta una bocca che si allargava fino a sprofondare il volto in una sorta di versione techno del grido espressionista. Lo spettacolo che innovava il kabarett si intitolava "Punishing Kiss": Costello, Cave, The Devine Comedy, rock dark per cantare di personaggi marginali contorti, in senso brechtiano - ci disse - da accostare agli archetipi weimariani. Una gestualità controllata e minimalista tutto braccia e bocca e lei dentro un'attillata finanziaria. In testa la mitica bombetta ci lasciò cantando con i denti il "Morität di Mackie Messer". E con Mackie Messer ci ha accolto venerdì e sabato al Politeama. Dietro di lei l'Orchestra sinfonica siciliana brillantemente diretta da Tonino Battista. Dentro un abito sbrilluccicante dal rosso amaranto che saliva al nero del corpetto che le lasciava spalle e braccia libere. E bastava un leggero ondulare del braccio sinistro, l'accelerazione da ferme delle lunghe gambe e quella voce resa più grave ma pronta ai salti all'acutezza drammatica. "Canzoni del secolo breve" è il titolo dello show costruito con canzoni che narrano - dice - profondi conflitti e descrivono le meraviglie della vita. Documenti privati di esistenze

difficili metropolitane: Berlino, Parigi, New York, Buenos Aires. Le sue città. Si è stemperata l'aggressività sociale e il conflitto sembra tutto dentro le singole esistenze sfilacciate, isolate. La malinconia del tempo e per l'insensatezza degli uomini, a manifesto della quale la Lemper ha proposto il cavallo di battaglia della Dietrich Lili Marleen. E sulla Dietrich sta preparando un recital dedicato alle sue canzoni. Sulla malinconia che sa diventare ironia e rabbia s'innesta la predilezione ora della Lemper per i francesi: Brel, Ferré, Trenet e le interpretazioni laceranti della Piaf: Padam. La cantante-attrice illustra il vagabondare tra le sue metropoli con questa sua voce, apparentemente roca e soffiante, con brevi racconti in un misto di francese inglese italiano. Pochi gesti, pochi passi laterali, accenno di un tango e la maestria di un vocalismo raffinato potente sottile doloroso sentimentale graffiante.

Avec le temps di Ferré ci prende alla nuca come *Ne me quitte pas*, ma la chiave è nella sapienza costruttiva e metamorfica orchestrazione di *Que reste-t-il?* Ovazioni del pubblico, applausi per l'orchestra chiamata ad una prova difficile per la scioltezza ritmica, le sottigliezze timbriche che la voce della Lemper esigea. Ci aveva accolto con Mackie Messer e ci ha lasciato con Milord che ci si è rilevata inaspettatamente come il suo doppio.

(3 maggio 2019)



Vortex temporum

Dopo 45 anni, 9 mesi, ventisette giorni, nella sala delle Capriate è riapparso il treno dell'avanguardia svanito nella notte del 31 dicembre 1968. Eravamo scesi alla banchina del Biondo per ascoltare Winter Music. Il 27 settembre 2014 il treno, come un vascello fantasma, era lì tra gli arpeggi vorticosi e ripetuti di Vortex temporum, il capolavoro di Gérard Grisey del '94. Quell'attacco astratto, scabroso, ripetuto ha ricongiunto dal vivo due pezzi di vita del cronista. È la musica di Grisey, il suo spettro, nei primi anni Settanta, all'inizio di una nuova musica che Palermo ha raramente sentito. Al centro il suono come opera, la dimensione del tempo: normale degli uomini, lento delle balene, (soffia!), accelerato degli insetti. Un'esecuzione mirabile del Fontana-MIXensemble diretto da Francesco La Licata che con coerenza ha chiuso con Lo spazio inverso di Sciarrino uno dei musicisti dedicatari di Vortex con il "suo tappeto sonoro ai limiti del silenzio, abitato da isole pulsanti di suono". Lo spazio inverso del suono, "il deserto che lascia affiorare la fisiologia - dice Sciarrino- e affina la nostra percezione".

La Vucciria

Il Quadro Nero ovvero "La Vucciria, il grande silenzio palermitano", opera per musica e film di Roberto Andò e Marco Betta, da Renato Guttuso e Andrea Camilleri, diretta da Tonino Battista, ha debuttato al Massimo sabato sera, inaugurando la stagione sinfonica 2015. Interpreti del film Francesco Scianna e Giulia Andò. Scenografia di Gianni Carluccio, costumi di Carluccio

e Daniela Cernigliaro, suono di Hubert Westkemper. Per Guttuso "La Vucciria", è una grande natura morta con in mezzo un cunicolo entro cui la gente scorre e si incontra. Brandi la definì un quadro nero e Guttuso si dichiarò entusiasta: riconobbe un quadro dipinto su un fondo nero come se l'abbondanza di vita contenesse un senso distruttivo. La drammaturgia che abita il quadro gioca allora sulle opposizioni: movimento/stasi, apparizioni /sparizioni, prosperità/catastrofe, realtà/memoria, nero/colore. Camilleri nelle pagine del racconto La ripetizione che è il testo- sottotesto- metatesto dell'opera- film di Andò e Betta, narra di queste idee oppostive. Su questa griglia di opposti Andò costruisce il principio dell'azione come variante: la vita come gioco del possibile. Il Quadro Nero si apre come se fosse quello di Malevič, poi lentamente si accende una lampada che ondeggia e rischiara un grigio saturo di pesci, bue, formaggi, frutta, cunicolo. A ralenti come Bill Viola, Andò compone una perfetta partitura figurale: si affolla il cunicolo e il quadro sembra prospetticamente allungarsi, in attesa dell'incontro tra il ragazzo con il maglione a girocollo (Francesco Scianna,) e la donna in bianco (Giulia Andò). Andò è bravo e i due attori particolarmente duttili a farsi invasare come una bomba ad orologeria dalla possibile variabile di "una" storia. I corpi accaldati si sfiorano, le sue mani sul volto di lei, i corpi si superano ma la donna sviene. Allora l'uomo torna, la prende tra le braccia, la solleva con due "puttiani", la porta distesa in avanti. Come se fossimo dentro la processione dei sepolcri la cui aura sonora Betta irradia drammatica, sghemba nell'emersione del coro, mentre la bocca di Scianna si apre in un grido muto. Come in Pinter però questa è solo una variante della ve-

rità e Andò ne propone in sequenza un'altra in cui basta un disguido perché nulla accada. Poi tra tuoni e frastuoni scompare la gente, scompare lo scenario inghiottito da un malumore della Storia. Il nero è l'aleatorietà della vita? Tra piano e pianissimo, in lunghi estenuati pedali, la musica di Betta - osserva Oliveri - tenta di "fermare il tempo, di evocare un'estasi immobile sia pure attraverso una moltitudine di variazioni minimali di una superficie sonora che permane immutata". Scrive Betta che la partitura è come "un lago che attraverso continue e sottili variazioni sonore e timbriche accoglie e riverbera la pittura di Guttuso, il film di Andò, il testo di Camilleri". Pubblico plaudente e successo caloroso.

(8 febbraio 2015)



Weill

Del 2000 anno weilliano, cioè di Kurt Weill - nato il 2 marzo del 1900 a Dessau e morto il 3 aprile del 1950 in esilio a New York - ed in cui ricorrono il centenario della nascita e il cinquantenario della morte del musicista, arrivano stasera (13 luglio 2000), al VerduraFest pochi scampoli: alcuni songs, certo celebri e immortali anzi evergreen (è più trend), affidati alla voce di Ute Lemper ossia dell'ultima, in ordine di tempo, affermata erede della linea del vocalismo teatrale berlinese che va da Lotte Lenya: pessima donna di casa ma grande cantante, scrive suo marito Weill; a Lilli Weigel: anche di lei, moglie di Brecht, e sua grande interprete ricorreva a maggio il centenario della nascita, celebrato con discrezione ma molta commozione dal Berliner Ensemble; a Gisela May, grande interprete troppo velocemente dimenticata.

Un anno, il Weill 2000, che ha visto un gran fervore internazionale dettato dalla necessità, svaniti rancorosi oltranzismi, di fare un bilancio su un musicista schiacciato su Brecht e poi danneggiato nella sua identità di musicista dall'esilio. Anche se i suoi lavori a Broadway ebbero grande successo. È per ricostruire l'identità di Weill che a Chemnitz hanno riproposto un'opera del 1935 su testo di Werfel, Il cammino della promessa, ma andato in scena nel '37 a New York con la regia di Reinhardt e con il titolo The Eternal Road. Un grande opera in quattro parti che si svolge in una sinagoga dove una comunità ebraica si è rifugiata per sfuggire al progrom. Un monumento della identità ebraica di Weill, costretto a riparare a New York e ad iniziare una nuova vita. Nei fatti Il cammino della promessa divide

in due Weill: Il Weill autore insieme a Brecht di opere provocatorie e di avanguardia, e il Weill americano che lavora per Broadway. A Berlino, come a New York e in tantissime altre città si è cercato lungo questo Weill2000 che continua, di mettere insieme questi due Weill per ricollocarlo intero, come è giusto, all'interno della musica europea. Perché Weill ne è una variante davvero singolare e di grande interesse e non solo rispetto alla scuola schoenberghiana.

A questo proposito forse vanno ricordate alcune benemeritenze dell'Orchestra Sinfonica Siciliana che, nel passato, ci ha fatto ascoltare sia la Prima che la Seconda Sinfonia e la cantata su un testo fascinoso e graffiante di Iwan Goll. Un capolavoro.

Le strutture musicali e teatrali palermitane potevano sicuramente far di più, anche se ci consola l'annuncio della programmazione, per il prossimo 2001, del musical *Lady in the Dark*, andato in scena all'Alvin Theater di New York nel gennaio del 1941.

Stasera grazie alla Lemper riascolteremo in pillole l'idea provocatoria che la musica è un gesto sociale:

Nel letto in cui siamo staremo.

Nessuno a scoprirci verrà.

Se qualcuno dà calci son io,

se qualcuno li prende sarai tu.

Werther

Dopo il *Faust* di Gounod, tocca adesso al *Werther* di Massenet, nel programma che il Massimo si è dato, per il glorioso anno goethiano, di illustrarci la forza di attrazione dei capolavori di Goethe sulla musica fran-

cese, che poi con ardore li tradiva riducendone la complessità e l'oltranza in feuilleton. Il legame di Massenet con Gunod è chiarito da una celebre apprezzamento di Saint-Saëns: Werther è in fondo Gounod ma condensato, raffinato, cristallizzato. Zucchero filato: deduce Daudet. Ed è alla pasticceria, da quel momento in poi, che la critica agrodolce attinge i termini per definire la musica di Massenet: da mielosa a melassa (ricordate *Esclarmonde* ripresa anni or sono tra il tripudio dei critici pasticceri). Ma non solo in pasticceria - ci rassicura Bortolotto in un delizioso (va da sé) capitolo dedicato a Massenet nel suo libro "Dopo una battaglia", sulle origini francesi del Novecento musicale - ma anche la cucina, la gastronomia sono buoni serbatoi critici. "Non si tratta di soli zuccheri - scrive Bortolotto -: sibbene di un'intera esibizione culinaria, che fa di Massenet un Brillat-Savarin della musica".

Un'altra scuola di pensiero che data da un articolo di Alberto Savinio del '42, "Werther e musica francese", preferisce rifarsi piuttosto alla profumeria e parlare di profumismo della musica francese. Con una sottigliezza critica incomparabile, Savinio legge il profumismo come la particolare declinazione francese dell'edonismo. Nel senso che il piacere che dà la musica francese ha stretti rapporti con il piacere che danno i profumi. E naturalmente per Savinio "la stessa gamma qualitativa dei profumi si può accordare con la gamma qualitativa dei vari musicisti francesi" E se la musica di Debussy può essere apparentata ai prodotti Caron, Chanel i cui titoli Arpège, Vol-de-Nuit potrebbero essere titoli di preludi di Debussy; la musica di Massenet va invece riferita ai profumi prodotti dalla Pivert dai nomi Pompeia, Azurea e che intorno al 1900, epoca del massimo fulgore

di Massenet, erano particolarmente apprezzati dalle donne di ceto minore come sartine, crestaie, cameriere. Non seguì Savinio in questo oltranzismo socio-musicale Giorgio Vigolo che sia per il Faust che per il Werther tuttavia parla di profumo dei gelsomini. Indecisi tra canditi e profumi, non ci sottrarremo certo allo charme del capolavoro di Massenet attratti dalla scrittura elegante, “saporosa” e al profumato lirismo vocale di Werther come di Charlotte e che si dispiega nelle due romanze del terzo atto.

Un luogo bianco, completamente bianco, astratto. Questa è la scena che Beni Montresor ha disegnato e agito per il Werther andato in scena mercoledì sera (26 aprile 2000) al Massimo. Vuota, spoglia, sedie bianche, poltroncine di vimini bianchi e sullo sfondo il giardino, il grande tiglio, maschere bianche. Uno spazio enorme molto inclinato che Montresor riempie di figure Biedermeier e bambini che inseguono cerchi bianchi e che poi lascia a Wether innamorato dell’amore e vittima sacrificale e a Charlotte che si accosta per distanziarsene poi farsi travolgere dal gorgo dell’innamoramento dell’idea dell’amore. Ed è a partire dal secondo atto dalla scena XI del rientro di Charlotte e Werther che quello spazio inclinato diviene il piano inclinato di un destino segnato. Il vuoto è il gorgo che si riprende Werther. La regia di Montresor carica di valenze psicologiche le luci, punta sulle emozioni che emana una recitazione dalla gestualità trattenuta sino all’affanno del bacio strappato. Fa emergere con passione ciò che in un fine saggio del programma di sala Maurizio Biondi definisce “il naufragare nell’interiorità, una deriva onirica che cancella il mondo esterno.” Rende evidente Mon-

tresor una drammaturgia wagneriana come nell'apparizione di Werther inquadrato dalla porta alle spalle di Charlotte che richiama fortemente l'Olandese inquieto. Un'apparizione preparata dall'ingresso di Charlotte che trascina lentamente un vasto drappo che dispiega sul pavimento tappeto-sudario e che solleva una volta seduta sulle gambe per ricamarlo. Questo gesto del quasi abulico del trascinarsi della storia tessuta della propria vita, questo suo dispiegarsi sul piano inclinato del destino e quel cadere affannoso di Werther su di lei con uno spasmo della bocca per strappare un bacio è il punto drammaturgico più emotivamente e simbolicamente forte della regia di Montresor. Ben assecondato da due cantanti-attori come Sonia Ganassi e Vincenzo La Scola. Concentrati in una dimensione da teatro da camera, senza nessun cedimento retorico. Il lirismo canoro sublimato e trattenuto nelle pagine capitali hanno onorato pagine il cui profumo se troppo esposto tradisce il kitsch e porta al verismo.

Sia la Ganassi che La Scola mi sembravano acrobati su un precipizio che era insieme il precipizio esistenziale dei personaggi e quello formale di uno statuto canoro pronto a cedere, come poi gli italiani Cilea o Giordano ben poi intenderanno.

Debbo dire che a tenerli lì sulla corda tesa di un equilibrio formale davvero inconsueto decisivo è apparsa la direzione di Giovanninetti. Coinvolgimento e distacco, éclats come all'inizio del terzo atto e poi anche qui una dimensione cameristica, rilievo ai singoli impasti, una distanza analitica che esalta il colore e la tensione. Mentre l'orchestra complessivamente ha realizzato la migliore performance stagionale. Pubblico entusiasta. Caloroso nei confronti dei due protagonisti con una

predilezione per La Scola enfant du pays che chi scrive - tanto per smentire il suo antipatriottismo - in questo caso ben condivide.

Wiener Philharmoniker

Il 28 marzo 1842 Otto Nicolai, sul podio della Redoutensaal in Vienna, iniziò un mito e un rito. Il “mito” è quello che approda questa sera (4 giugno 2003) per la prima volta a Palermo: i Wiener Philharmoniker sotto la guida di Riccardo Muti, il direttore italiano che gode ormai da più di ventennio dei favori di questo corpo privilegiato della musica occidentale. Il “rito” è invece quello borghese dei concerti in abbonamento da opporre alla tradizione aristocratica e mondana dell'opera. È in questo rito che la borghesia tedesca trovò lo specchio della sua identità: la Klassik, la Romantik musicale parlavano solo per lei: della sua ascesa come delle sue sventure e dei suoi stracciamanti. Il tempio di questo rito è indissolubilmente legato alla pratica dei Wiener Philharmoniker ed è la Musikvereinsaal: la Golden Saal, datata 1870. Le numerose prime da Brahms a Bruckner e le continue rimediazioni del canone musicale hanno iscritto tra gli ori di questa sala la storia e della musica e della sua interpretazione come della sua recezione. Da qui la magia che quella sala emana, da qui l'idea che la musica che lì si ascolta sia musica scritta pensando a lei, alla sala. Ma anche ai suoi naturali ospiti i Wiener che vi operano ininterrottamente da quando l'edificio è stato inaugurato. Difatti, dopo la stagione di Nicolai alla Redoutensaal; dopo l'abbandono, nel '47, di Vienna di questo musicista entrepreneur ma dallo sguardo romantico, e dopo 12

anni di stagnazione (nel frattempo c'era stato il '48 e il post-48 e la spina dell'indipendenza italiana); a riprendere il progetto di Nicolai è per una stagione Carl Eckart nel 1860. A partire da quella data la macchina dei filarmonici viennesi funzionerà senza più arrestarsi obbedendo a quattro principi fondamentali. Il primo è che dei Wiener possono far parte solo strumentisti che già facciano parte dell'orchestra dell'Opera. I migliori elementi dell'orchestra dell'Opera così vengono chiamati "per votazione" tra i Filarmonici. Il divieto sulle donne è caduto soltanto nel 1997.

Gli altri principi parlano di una esclusiva autonomia finanziaria, economica, artistica dell'orchestra che ha lo statuto di un'associazione privata sovvenzionata dallo Stato e che procede sempre per votazione. Famoso è rimasto il veto contro l'esecuzione della Terza di Bruckner! L'orchestra delega poi l'amministrazione ad un consiglio di 12 membri.

Questo spiccato senso di autonomia è tutt'uno con uno spiccato senso di identità: da qui i rapporti non sempre idilliaci tra orchestra e personalità forti del podio. L'orchestra difatti sembra procedere per innamoramenti. E quando si innamora di un direttore fa veramente di tutto per compiacerlo. Nella sua lunga storia questo complesso si è innamorato dei direttori giusti al momento giusto: da Richter a Mahler, da Weingartner a Furtwängler, a Clemens Krauss, a Kleiber padre, ma soprattutto figlio; a Karajan, Toscanini, Abbado, Muti. L'innamoramento per Muti è forse tra i più lunghi.

È a Muti che l'orchestra si è affidata per celebrare i suoi centocinquantanni, e, se si sfoglia l'album fotografico di quella ricorrenza, si rimane sorpresi dinnanzi alla foto quasi devozionale del primo violino Rainer

Küchl sormontato dal direttore italiano. Ma lo spiccato senso di identità, innamoramenti a parte, ha fatto sì che l'orchestra sin dal 1933, a differenza dei cugini di Berlino, optasse definitivamente per direttori ospiti e non stabili. Se tutto il novecento dei Berliner è coperto da quattro direttori: Nikisch, Furtwängler, Karajan e Abbado; per i Wiener nel Novecento, eccezion fatta per Weingartner che rimase sul podio dal 1908 al 1927, l'Orchestra ha ospitato tutti i "grandi direttori". Ma è proprio per questo avvicinarsi sul podio che, con un effetto speculare con la storia dei Berliner, le partiture dei Wiener, con i segni che ognuno di questi interpreti vi ha sedimentato, rappresentano in continuità e variazione il corpus più organico dell'interpretazione musicale. Un'organicità rafforzata dalla continuità del luogo e del personale dell'orchestra: per lo più viennesi e per lo più provenienti ancora oggi dalle terre dell'ex-impero. Rinvia a questa organicità la qualità unica del suono dei Wiener, che affonda in precise ragioni tecniche e storiche, con le sue incomparabili qualità dinamiche e timbriche. È la Tradizione interpretata dai Wiener e dai suoi direttori che si effonde in continuità in ragione di questi elementi oggettivi ma anche grazie a quell'elemento immateriale che è la memoria delle istituzioni. L'orchestra conserva, pur nei mutamenti generazionali, una memoria della musica che è la cifra delle sue interpretazioni. Forse è questa autoconsapevolezza che rende i Wiener più conservatori e meno inclini alle innovazioni e al Novecento come si son mostrati i cugini berlinesi soprattutto con Abbado. Ma nella storia delle due orchestre è come se si rispecchiassero le storie delle due città: affini e insieme distanti. Più incline alla frattura Berlino; al mutamento nella continuità Vienna.

L'anno scorso il Massimo ha ospitato i Berliner, oggi tocca ai Wiener. Chi ha memoria musicale potrà fare un confronto ideale di queste due storiche corazzate che ha la fortuna di ascoltare con due direttori italiani che, nella loro diversità, sembrano rispecchiare le diversità dei due complessi. Abbado con i Berliner, Muti con i Wiener: difficile da dimenticare un primato artistico unico per la storia musicale italiana.

Die Winterreise

La giornata di sabato 12 ottobre, che segneremo in rosso a futura memoria, ci riservava in serata al Massimo un'altra eccezionale esperienza d'ascolto nel segno ancora del tramonto e del congedo (cfr. *Le esequie delal Luna*). Ian Bostridge, celeberrimo tenore inglese, ha proposto la "Winterreise" di Schubert con Julius Drake al pianoforte.

È singolare che la rinascita di Schubert nel secondo novecento sia in parte determinata dagli stessi interpreti. È il caso di Brendel, è il caso di Bostridge, che non si ritiene un musicologo ma che ha pubblicato nel 2015 (in Italia per Il Saggiatore) un volume di 380 pagine con il titolo "Il viaggio d'inverno di Schubert" che reca come sottotitolo "anatomia di un'ossessione". L'intento? "Collocare l'opera - scrive Bostridge - nel suo contesto storico e trovare connessioni nuove e imprevedute, sia contemporanee sia scomparse da tempo: connessioni letterarie, visive, psicologiche, scientifiche e politiche." Ogni Lied come una piattaforma dalla quale partire. Ed è una lettura entusiasmante. Ma lo è ancora di più ascoltare Bostridge perché la sua interpretazione della "Winterreise" tradisce l'ossessione, Ogni singola

parola sembra declinata per e con un timbro diverso. Ma verso una direzione che è una lettura espressionista del ciclo schubertiano. Il Wanderer come esemplare della vita danneggiata à la Büchner. O ancora il Wanderer come Pierrot, come Pierrot lunaire che dei Pierrot vienesi è l'ultima epifania. È un'esperienza di grandissimo impatto emotivo. Bostridge, il volto pallido il fisico allampanato, sottile, la giacca chiusa rigida, la camicia dal collo lungo aperta, si accosta al piano come ad una riva e parla con questo suo corpo che è una silhouette. A volte allunga le braccia, si discosta dall'insenatura del piano si pone di fianco allunga la gamba. Minimi movimenti stirati che hanno del meccanico di una marionetta, mentre la sua voce si sgrana sullo Sprechgesang. Se c'è un modo per staccare Schubert dalla mistificazione biedermaieriana è questo di Bostridge. Inutile rileggere gli appunti su singoli Lied di particolare intensità: Einsamkeit, Die Krähe, Der Stürmische Morgen, Das Wirtshaus, Die Nebensonnen, per arrivare, stringendo i denti, all'ultimo a Der Leiermann.

Il silenzio dopo l'esecuzione che lo dovrebbe accompagnare è della stessa natura che si riserva alle Passioni di Bach, dice Bostridge. Ma a Palermo, il solito stakanovista dell'applauso, sull'accordo finale, fece partire un applauso che però fu zittito. Julius Drake, impareggiabile e sensibile accompagnatore, tenne le mani sulla tastiera e Bostridge rimase immobile. E quando il riverbero si spense allora finì il fermoimmagine e poté scattare l'applauso. "Così forse una volta - ha scritto Adorno - battevano le mani uomini e donne nostri progenitori quando i sacerdoti sgozzavano le vittime sacrificali". Una prova in più che Schubert sia stato e rimanga una vittima sacrificale.

Winter Journey

Se la “Winterreise” di Schubert narra la fine di una sicurezza domestica con i fantasmi del disagio, della paura che spingono il soggetto a uscire nel freddo e nel gelo verso un ignoto altro da sé; “Winter Journey” di Einaudi, - direzione di Carlo Tenan, testo di Colm Tóibín, regia di Roberto Andò, in scena in prima assoluta venerdì al Teatro Massimo - narra la fuga di una famiglia di migranti africani: Woman, Man, Child in cerca della libertà e di un futuro; e insieme dice della fuga collettiva degli europei da se stessi, dal loro cuore o da quello che supponiamo lo sia: il cuore della tolleranza e dell'accoglienza. Gli europei negandosi alla pietà del cuore seminano morte. I fuggiaschi diventano i morti di confine di terra e di mare, soprattutto del Mediterraneo che da ponte si è trasformato in una gelida bara. Il testo di Tóibín narra la storia di tre persone separate nel tempo e nello spazio: l'uomo arriva dal mare, il ragazzo è al sicuro, la donna si trova nella zona di guerra; ha una misura brechtiana, da pezzo didattico, scaldata però da un dolore rappreso nelle parole scandite. Andò ha verticalizzato la scena: perché verticale è la fossa del mare, e su una striscia di muro in basso ha posto due ruderi finestre che ospitano la Donna e il Ragazzo. La striscia grigia di muro in basso è affollata, agitata dagli europei divisi tra gli accoglienti e i fomentatori dell'odio. È interessante che Andò affolli il pianterreno di europei e di tante bare di migranti morti, perché così ne evidenzia la funzione di contrappasso con la scena di sopra dove i migranti sono rarefatti. In un mix sapiente di recitazione con i video eccellenti di Luca Scarzella, Andò ottiene un forte rigore compositivo per mettere a nudo o forse saggiare non solo il dolore e l'an-

sia l'incertezza della Donna, dell'Uomo, del Ragazzo ma soprattutto la freddezza dei nostri cuori anche degli spettatori che al Massimo, non affollato e non è buon segno per una città portabandiera dell'accoglienza, per un'ora e mezzo hanno trattenuto il fiato e alla fine hanno applaudito per un quarto d'ora. Catturati certo dalla musica di Ludovico Einaudi che con un organico fatto di archi pianoforte e percussioni e senza legni costruisce una partitura molto sensibile e accorta anche quando è solo illustrativa. L'acquoso pedale iniziale, su cui cadono isolate gocce-note del piano, si pone come motivo originario di una prevalente colonna sonora di episodi minimalisti reiterati in crescendo rafforzati da urticanti "marce" espressioniste per consegnarci alla magia, alla preghiera, dice Einaudi, della voce della Donna. La cifra è un mix etnico con la memoria del canone occidentale in alcuni frammenti del coro. Einaudi, insieme ad Andò in un coerente equilibrio narrativo, pur puntando ad accendere la tensione conserva l'incisiva fredda razionalità della denuncia mentre le voci aguzze del coro si mescolano a questa melopea che la voce della Donna Frokia Traorè, affermata cantante del Mali di straordinaria qualità e finezza timbrica, ci ha reso indimenticabile. Alla fine lunghi applausi per lei, per il senegalese Badara Seck (Man), per Mouhamadou Sazli (Child), per Jonathan Moore, eccellente attore, per Ella von Knoll. Attenta, precisa, misurata la direzione di Carlo Tenan e coerenti con il progetto le scene e luci di Gianni Carluccio, i costumi di Daniela Cernigliaro, il suono di Hubert Westkemper. Ovazioni per Ludovico Einaudi. Si replica sino all'8. Da non perdere.

(4 ottobre 2019)

WTC 9/11

Si rimane ammutoliti, scossi, dal canto per i morti che gli ebrei intonarono per quasi sei mesi ogni sera sui corpi non identificati dell'attentato alle Torri Gemelle di NY. Con questa nenia di sofferenza e dolore chiude Steve Reich la sua opera WTC 9/11 (2010) per quartetto d'archi e nastro magnetico, con al centro le voci dei testimoni di quel fatto che ha ammuffito le parole. Eccellente l'esecuzione di Salvatore Greco e Gioacchino Di Stefano (violini), Rosario D'Amato (viola), Kristi Kurb (violoncello). Per il secondo concerto del festival "Nuove Musiche" (13 ottobre 2017), Oscar Pizzo ha impaginato opere di Alvin Curran e Steve Reich con quelle di autori più giovani come Jacob TV, David Lang (anni cinquanta) e Nico Muhly (che è nato nel 1981). Ma la musica della nuova generazione non regge al confronto. Ben fatta, gradevole, non va oltre la colonna sonora. Altra cosa è For Cornelius (per solo piano) di Alvin Curran scritta per la morte di Cornelius Cardew, un assoluto irregolare. Basti pensare al blocco centrale incastonato tra due deliziosi song, in cui le mani pur piantate sulla tastiera creano un cluster drammaticamente mutevole che sviluppa un suono che si espande con un'intensità elettronica. Portentosa l'esecuzione di Pizzo al piano.

Wozzeck

E al Massimo è scoppiata la guerra del termometro. Prevedibile? prevedibilissima. A otto o a quattordici gradi non si canta. Le masse infreddolite puntano il dito contro l'Orlando della Sovraintendenza, pronti a

ripuntarlo contro l'altro del Comune e minacciano di far saltare la prima. Tutto secondo copione. Era chiaro a maggio - nell'apoteosi del tempio ritrovato- che non vi sarebbe stato il tempo per il teatro di dotarsi di un riscaldamento generale. I dirigenti del Massimo dapprima negarono il problema poi,avendoci pensato un pò, comunicarono che il problema c'era ma anche la soluzione. Mentre sarebbero andati avanti i lavori strutturali per il riscaldamento, per non bucare l'inaugurazione in gennaio, si sarebbe fatto ricorso ad un sistema esterno di pompe di calore come quello usato dai circhi. Ogni tanto sui giornali si leggeva che un qualche caloroso benefattore metteva a disposizione le pompe, ma sull'andamento dei lavori si era alquanto reticenti. Oggi si scopre che i lavori sono ovviamente congelati e che le pompe previste riguardano solo la sala e non il palcoscenico. E qui si rimane davvero interdetti. Ma come? non era bastata l'esperienza dell'Aida e delle bronchiti a catena e delle prove con tute d'alta montagna, per capire che quello è il punto sensibile del teatro, il cuore che va riscaldato? Il 14 gennaio, a poco più di dieci giorni dalla prima, il coro guarda il termometro e rabbrivisce.

Che fare? A naso pare che la cosa più ovvia sarebbe quella di mettere le pompe anche in palcoscenico e nei camerini, affidandosi a qualche altro caloroso sponsor. Oppure, ma proprio in mancanza di meglio, extrema ratio, si potrebbe far ricorso all'arma segreta per eccellenza ossia alla retorica che come si sa infiamma e quindi riscalda.

Non mi affiderei molto a quella del Maestro Betta che ha una scala di temperatura alquanto ristretta; si potrebbe invece tentare con quella di Orlando sovrain-

tendente, che, a quanto si narra, ha la capacità di far alzare la pressione sanguigna dei suoi interlocutori e sul momento ciò produce calore. Ma il vero asso della manica del Massimo è naturalmente Orlando sindaco e presidente della Fondazione: la sua retorica è quella brevettata per elevare la temperatura oltre che lo spirito. Imbottiti di retorica le masse potrebbero affrontare l'ora e quaranta del Wozzeck. C'è però da calcolare quanto il sindaco dovrebbe parlare per mantenere calde le masse. Se Wozzeck dura quasi due ore senza intervallo, il Sindaco, a naso direi, si dovrebbe produrre in una performance alla Castro vecchia maniera di dieci-dodici ore.

È certo una prova estrema: ma pensate ai titoli dei giornali: "Il Sindaco di Palermo riscalda il Massimo con la sua accesa retorica." Che successo.

(26 gennaio 1999)

Nell'agosto del 1918, Alban Berg scrive alla moglie: "Nella figura di Wozzeck c'è qualcosa che ricorda me stesso in questi anni di guerra: dipendente, come lui, da gente odiosa, legato, malato, prigioniero, rassegnato e umiliato." L'enorme impressione che Berg aveva ricevuto assistendo alla prima viennese di "Woyzeck" di Büchner (allora riscoperto dalla generazione espressionista), il 14 maggio del 1914, e che gli aveva subito fatto maturare il proposito di metterlo in musica, si è trasformata alla fine della guerra in una totale identificazione. Da qui la molla per un lavoro che è centrale nella sua formazione artistica, centrale per il senso della sua esistenza, centrale infine, nel catalogo berghiano, che si ferma al numero 14 e il cui numero 7, con una

simmetria che rispecchia un tratto formale dell'artista, è appunto occupato da "Wozzeck". Quando Berg nel 1921, a trentasei anni dunque, dopo cinque anni di lavoro, seppure variamente interrotto dall'orrore della guerra, conclude la sua impresa, è ormai ben disegnata la sua fisionomia di musicista che, consapevole dell'insegnamento schoenberghiano, "media" questo insegnamento con la grande tradizione viennese. Sarà questo tratto, già sottolineato da René Leibowitz, il senso di una musica che ha come costante soggetto, da "Wozzeck" in poi più decisamente (Lyrische suite, Concerto per violino) la vita offesa e mutilata che Berg intona in un allucinato percorso di degradazione e annientamento che culminerà nel grido di Lulu uccisa da Jack lo Sventratore. Se la musica di Schoenberg con la sua forza innovatrice punta sui grandi dilemmi etici ed indica costruttivamente il metodo della composizione con dodici note per relativizzare la centralità storica della tonalità; Alban Berg per risarcire il quotidiano offeso volge lo sguardo al recente passato musicale, alle sue forme, per sentirne ciò che non fu udito, come se l'offesa di oggi dovesse trovare un rimedio nell'auscultazione del passato. Come ha scritto Adorno: "Berg uno dei più audaci innovatori musicali del XX secolo, custodiva le istanze del XIX e ancora dopo la frattura conservava ciò che da frattura era immune."

Lo spettatore che si accosta al "Wozzeck" dovrebbe avere intanto consapevolezza di questo metodo regressivo- progressivo, di questa mediazione che lavora sulle forme musicali e allude alle forme sociali in un'opera che, con audacia davvero inaudita, pone in scena, nella scena del teatro musicale, una vita offesa dalla gerarchia e dall'obbligo sociale.

Il “Woyzeck” scritto da Büchner nel 1837 è la fulminante storia di un soldato la cui identità viene annullata dal “rispetto” della gerarchia sociale e che alla fine uccide la sua donna infedele e si uccide. Il testo teatrale fu portato in scena soltanto nel 1913, a Monaco, apparendo quel soggetto offeso in drammatica consonanza con l’Europa sull’orlo della Grande Guerra. Si narra che alla sua prima rappresentazione un intendente di polizia in sala sia morto di crepacuore.

Ma altre consapevolezze chiede ancora il “Wozzeck” allo spettatore ma soprattutto all’interprete. Come ha osservato Boulez: “in “Wozzeck”, Berg persegue l’efficacia drammatica la più immediata attraverso una delle più ricercate elaborazioni formali. “

L’interprete allora deve lavorare in profondità nella chiarezza dell’articolazione formale facendone sprigionare il più immediato senso drammatico. Una scommessa straordinariamente difficile.

Berg ha articolato le quindici scene dell’opera in: Esposizione (le prime cinque scene, atto I), Peripezia (le cinque scene successive, atto II), Catastrofe (ultime cinque scene, atto III). Boulez rintraccia un certo parallelismo tra atto I e III che inquadrano l’atto II: l’atto più lungo, più importante e in cui Berg usa le forme più rigorose.

Ad ogni scena corrisponde una forma. Le cinque scene del primo atto sono “pezzi caratteristici” e nell’ordine: Suite, Rapsodia, Marcia militare e Berceuse, Passacaglia, Quasi Rondò. Le scene del secondo sono cinque movimenti di una sinfonia: Sonata, Fantasia e Fuga, Largo, Scherzo, Rondò con Introduzione. Le scene del terzo atto sono invece Invenzioni (sopra un tema, sopra una nota, sopra un ritmo, su un accordo e poi su una to-

nalità, *perpetuum mobile*). Berg insisteva sulla necessità che ogni scena, come ogni *entr'acte*, dovesse avere la sua precisa fisionomia musicale, ma aggiungeva che lo spettatore al di là della consapevolezza della molteplicità delle forme utilizzate “dovesse essere assorbito da null'altro se non dall'idea di quest'opera che trascende il destino individuale del suo protagonista.” Qui il fascino e la difficoltà del capolavoro del teatro musicale del Novecento, in scena questa sera al Massimo, nella sua prima inaugurazione alla fine dell'esilio.



Die Zauberfloete

“La storia esterna della composizione del Flauto magico è complicata e oscura.” Così Massimo Mila nella sua *Lettura del Flauto Magico* (Einaudi, 1989). Complicata per varie vicende che vi si sovrappongono, oscura per la volontà dichiarata di rendere ambiguo e misterioso tutto quello che abita l’ultimo anno di vita di Mozart. Sulla *Zauberflöte* gravano poi molti luoghi comuni. Per esempio si dice che sia tratta dalla novella *Lulu oder die Zauberflöte* di Christoph Martin Wieland, straordinario scrittore illuminista, massone e insieme incline al fantastico. Invece la novella è di J.A. Liebeskind, Wieland si limitò ad inserirla in una raccolta di fiabe (*Dschinnistan ovvero Auserlesene Feen- und Geister Märchen*) pubblicata nel 1787 che divenne subito una sorta di repertorio per i teatranti viennesi. Si sostiene che l’opera abbia avuto un iter creativo abbastanza tortuoso. Lo denuncerebbe l’improvviso capovolgimento che trasforma Sarastro da genio del male del primo atto in genio del bene del secondo, e al contrario la Regina della Notte da principio del bene in principio del male. Si sostiene che il mutamento della drammaturgia sia servito ad evitare un infortunio teatrale. L’8 giugno 1791 (quindi a ridosso del debutto della *Zauberflöte* in settembre) nel teatro della Leopoldstadt era andata in scena con successo la commedia *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither* di Joachim Perinet, musicata da Wenzel Müller, prodotta dall’impresario rivale di Schikaneder Marinelli, tratta anch’essa dalla *Lulu* con poche insignificanti varianti rispetto al lavoro di Schikaneder: la cetra al posto del flauto per Armidoro l’omologo di Tamino; il fagotto anziché i campanelli

per Kasperl l'omologo di Papageno. Si è quindi dedotto che il mutamento drammaturgico fosse anche l'esito di uno inspessimento "ideologico" perché a rappezzare la trama Schikaneder chiamò Karl Ludwig Giesecke, attore della compagnia, ma abitualmente adoperato per simili ritocchi. Ebbene Giesecke si rifa ad un suo precedente lavoro Oberon e al romanzo di Therrasson, Sethos introducendo in un impianto fiabesco fantastico un contenuto ispirato all'ideologia massonica, gradita sia a Mozart che era massone - Mozart si era iscritto nella piccola loggia "Zur Wohltätigkeit" nel dicembre del 1784 - sia a Schikaneder che lo era pure. L'idea del capovolgimento drammaturgico ha creato non pochi problemi interpretativi. Basta leggere le pagine di Abert o Paumgartner e il fedele resoconto di Mila per farsene un'idea. Recenti ricerche invece fanno apparire le cose più semplici mostrando come molto probabilmente la Zauberflöte abbia come fonte la Lulu esattamente sino alla 15esima scena o al Finale del primo atto. E che dopo, non perché costretto esternamente, Schikaneder userebbe altri racconti che provengono sempre dalla stessa raccolta. Per esempio l'idea della prova dell'acqua e del fuoco, centrale per lo scioglimento della trama del Flauto magico, Schikaneder l'ha presa di peso dalla sua opera eroico-comica Der Stein der Weisen (La pietra dei saggi) scritta appena l'anno prima nel 1790 e tratta da una novella della raccolta di Wieland. Anche I tre ragazzi provengono da un altro racconto della raccolta Die klugen Knaben. Un mago tiranno orientale tiene in carcere una donna che è liberata da Salamori. Ebbene il protagonista della pièce à sauvetage - e questo va sottolineato: sono tutte pièce à sauvetage - incontra tre bei ragazzi sotto tre palme ar-

gentate con in mano delle foglie d'oro. E che gli danno gli stessi consigli massonici sulla fermezza che Pamino avrà dai ragazzini della Zauberflöte (8, Finale 1): Sii fermo, paziente, riservato. Ancora dalla stessa raccolta Schikaneder trae sia la figura della regina della notte che quella di Monstatots. Si dice che Müller insidiasse Schikaneder con il suo Kasperl costringendolo a cambiare drammaturgia. Ebbene l'anno prima Müller aveva avuto un grandissimo successo con un'altra opera *Das Sonnefest der Braminen* che tratta del sauvetage di un'amata da parte di un inglese (c'è traccia del Ratto dal serraglio) e dove Müller fa uso di grandi scene con Sacerdoti che Schikaneder trasporta nella *Zauberflöte*. Per non essere tacciato di copiare Müller nell'anno in corso gli copierebbe un'idea dell'anno prima! Se si concorda con l'idea che l'opera viva di vari fonti, si può ben dire che è una sorta di "Machwerk", era il titolo di un numero di "Musik-Konzepte" di Metzger e Riehm dedicato alla *Zauberflöte*, opera-bricolage che però funziona a meraviglia con la diversità di registri che cattura il popolino e il colto, come appunto sosteneva Goethe che preferiva questo libretto a quelli della trilogia italiana. *Die Zauberflöte* doveva apparire a Goethe l'esito più alto del fortunato filone teatrale dell'opera-magica (*Zauberoper*): opere che si basavano su giochi di macchine, invenzioni, catastrofi ed apparizioni a vista, che attiravano spesso per la loro ingenuità il pubblico meno colto. Appartiene al filone dell'opera-magica l'*Oberon* di Wranitzky, musicata nel '90 su testo di Giesecke: qui il protagonista con l'aiuto di Oberon e del suo corno strappa la sua bella al potente sultano, mentre il suo scudiero conquista a sua volta l'allegria Fatmea. Con *Die Zauberflöte* nasce l'opera te-

desca. Lo capì Goethe e lo capì Wagner. Wieland e la sua raccolta non è l'unica fonte. Ve n'è un'altra ancora più importante e vicina. Thamos, Koenig in Agypten. Il suo autore è un eminente giuseppino illuminista e massone viennese, vicecancelliere della imperialcancelleria boema, Tobias Freiherr von Gebler. Mozart ne aveva musicato alcune scene. Ebbene i punti di contatto tra le due opere sono straordinari. Al centro di Thamos v'è un tempio egiziano del Sole governato dal saggio Sacerdote Sethos. Per conquistare la figlia Sais e il trono, il principe Thamos deve difendersi con forza e fede da intriganti capitanati da una appassionata e ambiziosa donna Mirza. L'affinità tra Thamos e Sarastro è di tutta evidenza come quello con il saggio mago Prospero di Shakespeare. Così come è evidente l'affinità tra Mirza e la Regina della notte e in ambedue i casi il principio del male sta in una donna avida di potere. Un indizio questo che in qualche modo sembra smantellare la teoria del capovolgimento drammaturgico della Zauberflöte. Innegabile l'assonanza tra Tamino e Thamos. Sia Tamino che Pamina sono nomi di origine egizia ma nell'importazione c'è stato uno scambio di genere. Pamin è il servitore maschio del dio Min, Tamin la moglie serva. Le fonti di Schikaneder e Mozart vanno ancora oltre. Il romanzo Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anectode de l'ancienne Egypte dell'abate Jean Terrasson che abbiamo citato e soprattutto il saggio di Ignaz von Born, Sui misteri egizi pubblicato nel primo numero (1784) del "Journal für Freymäurer". La rivista sin dal primo numero divenne un punto di riferimento della forte massoneria viennese e ne fa fede il fatto che ospiti anche un saggio del grande riformatore e ministro Sonnenfels: Degli influssi della massoneria nella

società borghese. I due articoli quello di Born e quello di Sonnefels definiscono lo spazio della riflessione massonica e la sua volontà riformatrice in un battaglia contro i pregiudizi, la menzogna, l'odio per l'allargamento dell'illuminismo. Dal saggio di Born, Schikaneder e Mozart non ricavano solo l'impianto iconologico della Zauberflöte. Ignaz Edler von Born (1742-1791), Gran maestro della loggia "Zur wahren Eintracht" (Alla vera concordia), esponente di primo piano della massoneria viennese era un grande scienziato. Già Maria Teresa lo aveva chiamato per fondare il gabinetto di scienze naturali e Giuseppe II gli aveva conferito importanti incarichi. Rimane un enigma il suo ritiro dalla loggia nel 1786. Forse per protesta contro il decreto imperiale che limitava le logge e ne regolamentava il controllo statale, forse le sue cattive condizioni fisiche, forse la disillusione per il suo insuccesso nella lotta contro l'oscurantismo. È probabile che Mozart e Schikaneder abbiano preso Born come modello per Sarastro. Born morì nel giugno del '91 e non fece in tempo ad assistere alla vittoria della luce sulla tenebre. Almeno in teatro. Ritenere il saggio di Born con il suo appello a bandire l'ignoranza e accrescere la conoscenza come una delle fonti della Zauberflöte, significa aumentare l'intenzionalità intellettuale e politica dei due autori che attraverso il gioco puntano al sapere. Dopo la morte di Giuseppe II, il successore Leopoldo II vede nelle logge massoniche il privilegiato centro di diffusione delle idee della Francia rivoluzionaria e pertanto le combatteva. Insomma la Zauberflöte è un atto di coraggio, di dedizione e insieme un tentativo di diffondere la grandezza e l'universalità del messaggio massonico. Robbins London ha osservato, che Mozart e Schikaneder tratta-

no il tema in due modi ossia con dignità amore rispetto ma anche con humour e un pizzico di malizia. È questo doppio registro che consente quasi una doppia lettura della *Zauberflöte*. Il testo è così vivace da affascinare un pubblico come dire ingenuo anche se sviluppa una grandiosa allegoria. D'altronde uno scrittore acuto come Hildesheimer le ha negato con forza il carattere di cantata massonica ritenendovi prevalente l'intrattenimento, una commedia delle macchine, un *Singspiel* tedesco. Una lettura radicale che serve alla fine ad assolvere un approccio soltanto ingenuo appiattendolo nel senso della meraviglia stica la complessità politica dell'opera. Era questo doppio registro ad attrarre Goethe? Oppure la percezione che l'opera si posizionasse sul limitare dei primi contraccolpi che sia da destra che da sinistra si abatterono sull'illuminismo? L'opera debutta a Vienna alla fine del settembre 1791, quando a Parigi si conclude la fase giuridica della rivoluzione e inizia l'assolutismo illuminato asburgico. Alla fine dell'opera i raggi del sole discacciano le tenebre. È l'apoteosi dell'illuminismo. Eppure da lì a qualche anno Goethe presagisce che è una vittoria momentanea. Nella sua *Zauberflöte* (zweiter Teil)⁸ la Regina della notte, l'ombra, ritornerà ad oscurare il sole, a porsi come velo tra noi e la felicità che deriva dall'equilibrio tra potere e sapere che l'opera indica come utopia concreta. Sarastro è deposto. E il Coro, rivolgendosi a lui ora in abito da viandante, recita: "La verità non sarà più diffusa sulla terra/ nella sua trasparente bellezza./ Il tuo alto cammino è terminato/ e intanto ci circonda la notte fonda." Come osserva Nicholas Boyle nella sua monumentale biografia di Goethe⁹, con la bozza del Flauto magico II nel 1795 Goethe allarga il tema della "rinuncia" che

attraverserà d'ora in poi tutte le sue opere. Il Flauto magico II registra un ripiegamento. Ritorna l'ombra. In Francia, dice Soboul, a datare dal 1795, scomparsi i giacobini, inizia la controrivoluzione. La coincidenza delle date non va sopravvalutata, le delusioni di Goethe per la Francia datavano da tempo. Nella Zauberflöte II ritorna la Regina della Notte, ritorna l'ombra. Questo ritorno diverrà un ritornello tedesco. Non meraviglia il fatto che nel Novecento, quando la luce dell'illuminismo risplenderà all'insegna della catastrofe, sarà compito dei francofortesi dialettizzare la nozione di progresso e insistere sulle ferite non risarcibili del progresso a tutti i costi.

È tornato al Massimo mercoledì scorso, festosamente accolto, dopo 14 anni, "Il Flauto Magico". È tornato nella produzione di allora con la regia di Roberto Andò: leggera, giocosa, pronta a sottolineare il polo del fantastico e della machinerie teatrale, ma anche a suggerire degli inspessimenti per via di un presentimento preromantico - soprattutto in Pamina - che in qualche modo appanna la vittoria della luce sulle tenebre. Goethe, che del "Flauto magico" era un fan, rimase ammaliato dalla compresenza dei registri serio e giocoso, ma anche attratto dall'idea che la vittoria fosse solo temporanea. Per il sequel del "Flauto", che purtroppo non completò, immaginò il ritorno della regina della Notte e che quell'equilibrio di sapere-felicità-desiderio fosse destinato a rompersi. Andò avvolge in un turbinio di veli blu scuro le forze sconfitte della notte, mentre i vincitori scendono in sala per sottolineare che la felicità riguarda tutti, non solo il palcoscenico. Dal podio Gabriele Ferro - ridotto l'organico, alzata la buca - ha lavorato

per un suono cameristico, sulla chiarezza del fraseggio, sulla secchezza della dinamica, sulla varietà dello stile (che Mozart riepiloga e varia rendendo duttili le forme chiuse), ottenendo da parte dell'orchestra un esito davvero eccellente che va sottolineato e molto apprezzato. Anche a Ferro interessa il bipolarismo strutturale del "Flauto", ma la sua attenzione è volta non solo a far giocare l'alternanza di giocoso e serio, ma a sottolineare il ritorno a Bach al contrappunto come Mozart sottolinea nell'ouverture. Se è vero che il "Flauto Magico" è il trionfo del sapere e dell'amore della coppia, è anche il trionfo della musica e contiene una profezia. In questa prospettiva diviene centrale (28, atto II) il corale degli Armati: i misteriosi custodi dell'acqua e del fuoco che hanno una fiamma ardente sugli elmi. Sul liminare della prova finale Mozart colloca questo severo corale che costruisce mettendo insieme un corale cattolico e uno luterano. Questa musica severa scritta nel 1791 sembra l'identikit della musica dell'avvenire: Webern e l'ultimo Stravinskij. Sul palco tre protagonisti d'eccezione. Markus Werba che ricordiamo ragazzo e che oggi è identificato - nonostante i suoi successi come Sachs - con Papageno. Il suo Papageno è musicalmente perfetto e teatralmente divertente e seducente. Laura Giordano enfant du pays - ormai realtà internazionale - è stata una Pamina ammirevole per padronanza dello stile. Mai una sbavatura con un fraseggio sempre molto controllato e dobbiamo dirlo commovente. Penso all'aria del suicidio del secondo atto e al finale con Tamino. E infine Pamino: Paolo Fanale, un altro palermitano, dell'Oreto. Un ragazzo dall'aspetto tosto ma dalla voce e dai mezzi tosti, sin dalla prima aria sul ritratto e nel finale del primo atto: nel recitativo con lo

Sprecher che si sa è l'incunabulo del teatro musicale tedesco a venire, sino al finale. Deve guadagnare in stile, farsi meno tenore spinto. Anche Fanale è una realtà internazionale. Insomma se sommiamo Ferro e Andò - anch'essi palermitani - abbiamo un bel poker d'assi per una serata da sindrome panormita con pubblico generoso di applausi.

(26 ottobre 2015)