

In prima italiana al Teatro Regio di Torino il «Corregidor» di Hugo Wolf

Con Wagner nel letto della mugnaia

Un'opera piena di genio e di sregolatezze, ricca di musica e povera di teatro - Le molte difficoltà superate dalla traduzione e dalla realizzazione musicale e scenica - La regia di Luigi Rognoni

Dal nostro inviato

TORINO — Scritto nel 1893, il *Corregidor* di Hugo Wolf è arrivato finalmente in Italia al Teatro Regio di Torino. Il ritardo potrebbe apparire sconcertante se l'opera non avesse una circolazione assai scarsa anche nei paesi tedeschi. A torto o a ragione? In realtà si ha sempre torto quando si ignora, tanto più che, su questa ignoranza, fioriscono le leggende più strane, tramandate dall'una all'altra storia della musica. La leggenda più tenace è che il *Corregidor* non sia una vera «opera» ma una interminabile raccolta di *lieder* mai cuciti da un cattivo librettista.

Ora, grazie alla Intelligenza Iniziativa dei dirigenti del Regio, possiamo avere le idee un poco più chiare. La storia del *lieder* nasce dalla figura stessa di Wolf che dedicò una breve vita (1860-1903) a questo genere. Allievo di Bruckner, infatuato di Wagner, egli realizza con geniale anticipo il rovesciamento dell'enorme al piccolo: la sterminata dimensione wagneriana si riduce con lui alla «romanzetta» miniaturizzata in cui concentra un universo di sentimenti.

Non dimentichiamo che, negli stessi anni, Mahler, e Strauss, Schoenberg, i compagni di strada di Wolf, stanno effettuando un processo contrario, dilatando al massimo il sinfonismo wagneriano per provocarne poi l'esplosione. Wolf, il precursore, arrivando di un balzo alla soluzione e i suoi cicli di romanze chiudono

no una epoca e ne aprono un'altra: la nostra. Non stupisce che fossero mal compresi. Perciò Wolf, dopo avere scritto centinaia di canzoni decide di aggredire il monte della fama con un'opera lirica che lo renda famoso, spazzando via, com'egli promette, in uno slancio euforico, «Humperdinck, Mascagni e tutti quanti».

Perché Humperdinck e Mascagni? I due nomi non sono indicati a caso. Humperdinck rappresenta l'eredità tedesca trionfante nella deliziosa fiaba di *Hansel e Gretel*; Mascagni è il genio italiano, apparso cinque anni prima colla *Cavalleria*. Wolf si propone quindi di riunificare le due scuole superando i maestri: tutti quanti, infatti, il *Corregidor* e il frutto affascinante anche nel fallimento di una simile ambizione.

Il soggetto è quello famoso del *capitolo a tre punte*, tratto dal romanzo spagnolo di Pedro de Alarcón da cui Manuel De Falla ricaverà poi un celebre balletto. È la storia del mugnaio Don Lukas, della sua bellissima moglie Frasquita e del vecchio e gobbo Don Eusebio, *Corregidor* (ovvero governatore) della provincia. Don Eusebio, innamorato di Frasquita, fa arretrare Lukas per passare con lei una notte; ma, dopo mille disavventure, finisce solo soletto nel letto della mugnaia mentre Frasquita va in cerca del marito. Questi, a sua volta, scappa dalla prigione, torna a casa, e vedendo il *Corregidor* nella sua stanza, si crede tradito. Per vendicarsi indossa gli abiti del nobiluomo e va a sua volta a ficcarsi nel letto della bella moglie del governatore.

Con quale risultato? Non si sa o, almeno, non lo saprà Don Eusebio che passerà il resto della vita domandandosi se è cornuto o soltanto beffato.

In questo divertente canovaccio Wolf versa un mare di melodia tenendo d'occhio i modelli: Humperdinck, Mascagni e, naturalmente, Wagner, quello dei *Maestri Cantori*. Modelli però, soltanto musicali. L'errore dell'opera è tutto qui, ed è un errore come poteva compierlo un genio totalmente assorbito dal proprio problema, tanto da ignorarne qualsiasi applicazione pratica. Wolf, è come un matematico che risolve una serie di equazioni trascendenti senza rendersi conto che esse sono immagini astratte di un universo reale.

Tradotto in musica, il procedimento si risolve nell'applicare ai vari momenti del libretto una formula musicale dopo l'altra, senza badare se questa formula abbia un senso teatrale. Non vi è quindi il minimo tentativo di ambientazione spagnola (salvo un accento caratteristico in due canzoni di Frasquita), né uno sforzo per dipingere i personaggi. Wolf, si limita per lo più a prendere un certo numero di versi del libretto per costruirvi attorno una canzone, un duetto, un terzet.

to in cui viene risolta, di volta in volta un'operazione musicale. Naturalmente, in soluzione deve essere migliore di quella dei concorrenti e dei predecessori italiani e tedeschi da Weber in poi. E talvolta lo è e talvolta no perché, nella gara con Wagner, il fragile Wolf è letteralmente sopraffatto dal modello dei *Maestri Cantori*.

Solo nel terzo atto, in cui i nodi dell'azione si stringono e abbonda la possibilità di brani d'insieme, il paradossale procedimento acquista una validità anche drammatica. Qui la coincidenza tra il mezzo stilistico e la situazione realizza una serie di scene concise ed efficaci divise da preziosi intermezzi orchestrali. Il vertice è nel monologo del mugnaio geloso al cospetto del *Corregidor* addormentato: Wolf fonde, con un colpo di genio, due personaggi come Hans Sachs e Otello con un risultato anche teatralmente prodigioso (ma il messer Pao del *Fedra* lo precede di un biennio).

Nelle sue contraddizioni e nelle sue invenzioni, il *Corregidor* è, insomma, un'opera affascinante, ben degna di essere conosciuta. Si deve ringraziare il Regio di averne offerta la possibilità, superando gli ostacoli che si presentano quando la «novità» è vecchia di ottant'anni e radicata in una tradizione estranea. Il primo ostacolo è quello della traduzione italiana che, per quanto fatta da Groen-Kubitzky e riveduta da Luigi Rognoni (due esperti), suona inevitabilmente falsa. Il secondo ostacolo è quello della realizzazione musicale che il direttore Piero Bellugi ha affrontato con evidente limitatezza mentre i cantanti, per quanto assai bravi, rivelavano spesso la difficoltà di muoversi in campo estraneo. Ciò non toglie nulla all'impegno di Angelo Romero (un Lukas di bel rilievo) Elena Zillo (Frasquita), Edith Martelli, Mercedes, Tullio Pane (*Corregidor*), Paolo Montarsolo (Rapela) Giancarlo Luccardi,

Renato Ercolani, Alfredo Pistone, Franco Bai, Laura Lodi, Efride Demetz, Teodoro Rovetta e del piccolo coro diretto da Ferruccio Lozer.

Il terzo ostacolo, quello dell'allestimento è stato risolto con gusto dalle scene di Paolo Bregni, belle, funzionali e forse più del necessario «alla Klimt»; mentre la regia di Luigi Rognoni conferma che non basta essere colto, intelligente e raffinato per riuscire un buon regista. Essendo persona di gusto, si è comunque limitato a fare il minimo possibile colla massima discrezione.

Nel complesso, insomma uno spettacolo non privo di decoro in una situazione obiettivamente difficile. Comprende la diffidenza del pubblico torinese delle «prime» che odia le «novità» (anche se sono contemporanee alla *Bohème*), diserta la sala e lascia al più arduo il compito di applaudire con cordiate degnazione.

Rubens Tedeschi



I concerti romani di Elvin Jones

Un batterista il suo passato il suo presente

ROMA — La «mitologia» paga quasi sempre. Locale strapleno e coda di giovani in vana attesa fuori della porta mercoledì e giovedì sera al Centro Jazz St. Louis, per i concerti del batterista Elvin Jones, personaggio «mitico», compagno inseparabile di uno dei maggiori musicisti nero americani di ogni tempo: il grande John Coltrane.

Le centinaia di persone che affollavano il St. Louis hanno risposto a questo tipo di richiamo, sono andate, come si va in un museo, a sentire uno dei rarissimi batteristi che possono dire di aver agitato qualcosa al *drumming* moderno, di aver lasciato nella storia del percuotimento jazzistico un segno personale.

Certo, non c'era molto di più di una testimonianza storica da vedere e da sentire in questi concerti. Elvin Jones è infatti oggi poco più che il fantasma di se stesso, l'ombra del grande percussionista che indubbiamente è stato. Non sprema dire perché non gli sia riuscito, come al suo collega Max Roach o Art Blakey ad esempio, mantenersi fedele al proprio stile rinnovando al tempo stesso; perché non gli sia riuscito, insomma, sfuggire alla triste logica della routine.

Forse Jones ha, come molti sostengono, solo la vocazione del *leader*, senza averne la statura e la personalità. Forse il livello tecnico espressivo dei suoi attuali compagni è troppo inferiore allo *standard* che compete a un simile batterista. Sicuramente questo Roland Price — chitarrista peraltro gradevole da ascoltare — si inserisce con difficoltà nell'impianto ancora sostanzialmente *coltraniano*.

nel quale Jones continua ad operare. Avevamo ricevuto questa impressione negli anni scorsi, a Bergamo e a Pescara, e i concerti di questi giorni ce l'hanno confermata pienamente.

Che dire dunque della sua esibizione, frequentemente accompagnata da ovazioni di tipo calcistico? È un fatto che l'intelligenza di Elvin, dopo la scomparsa di Coltrane, non è mai riuscita a sostenere adeguatamente il suo *feeling* straordinario, la enorme energia che riesce ancora a erogare, la sua tecnica percussiva eccelsa. Rimane senza ombra di dubbio un batterista notevolissimo, musicista capace, certo, di produrre una incredibile quantità di temi ritmici, ma pochissime idee musicali, e nessun arrangiamento accettabile. Né ci sembra che possano essere i Pat LaBarbera,

Michael Stuard (saxofoni), Eddie Stuard (contrabbasso), o il già citato Roland Price a supplire a questa carenza.

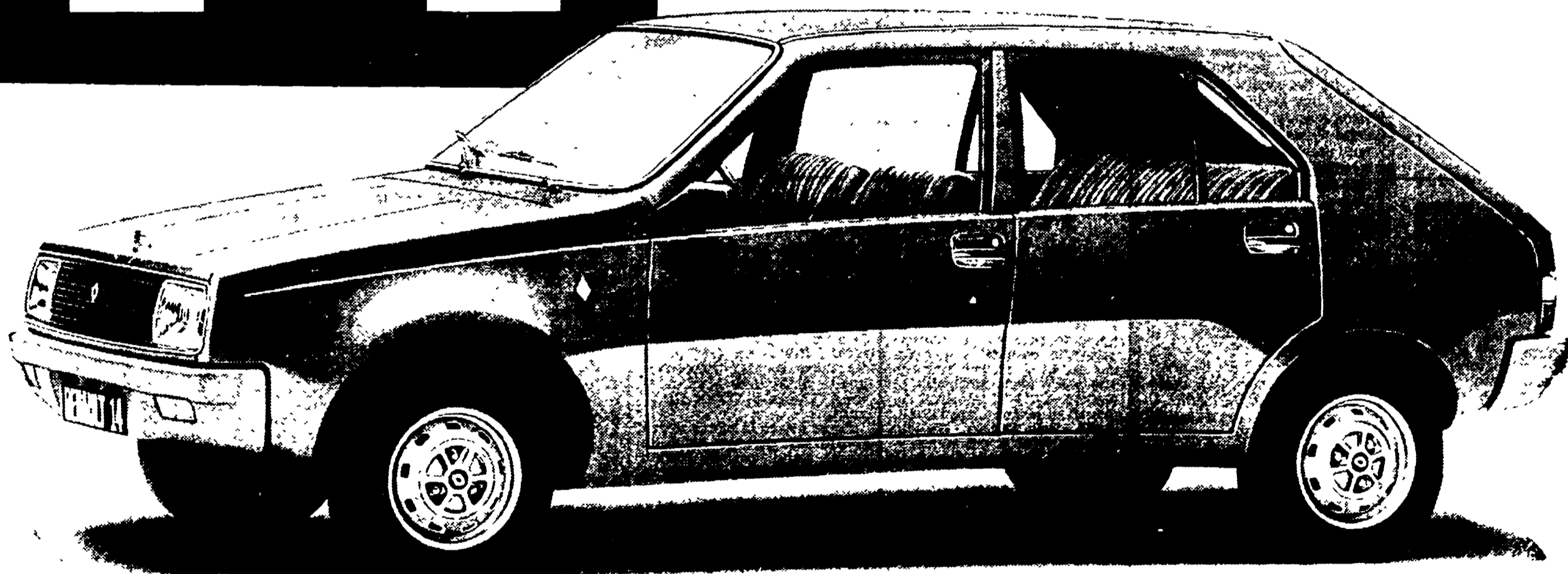
Fra i fedelissimi di Coltrane, in definitiva, Elvin Jones è forse quello che più ha sofferto musicalmente la scomparsa del maestro. Figure che hanno ottenuto risultati, sia pure a volte discutibili, come Pharoah Sanders, o lo stesso McCoy Tyner, sono comunque riuscite a imporsi come *leaders*, sono riuscite, pur partendo da Coltrane, a sviluppare un proprio discorso, a elaborare una propria personale poetica. Elvin Jones è rimasto invece, per così dire, una figura a metà.

f. b.

NELLA FOTO: Elvin Jones durante il concerto al Centro Jazz St. Louis di Roma.

14 Giorni Renault

In questi giorni Renault 14 va oltre i vantaggi di sempre



Dall'11 al 25 marzo le Concessionarie Renault vi offrono:

La Renault 14 con sole 400.000 lire di anticipo

Durante i "14 Giorni Renault 14" potete avere la vostra Renault 14 a condizioni del tutto particolari: soltanto 400.000 lire di anticipo e 36 comode rate DIAC.

Permute con auto di tutte le marche

Se acquistate una Renault 14 nel corso della manifestazione "14 Giorni Renault 14", le Concessionarie Renault ritirano la vostra vecchia auto senza esclusioni di marca.

La scelta della Renault 14 nell'intera gamma colori

Durante i "14 Giorni Renault 14" nei saloni delle Concessionarie Renault sono esposte vetture in tutti i colori della gamma cromatica. Potete liberamente scegliere la Renault 14 nel colore da voi preferito e averla nel giro di poche ore.

Un kit di personalizzazione della vostra Renault 14

Una specialissima opportunità di

personalizzazione della vostra Renault 14. Con la vettura, potete avere a un prezzo particolarmente interessante uno speciale kit per dare una personalità esclusiva alla vostra Renault 14.

La consegna garantita entro 48 ore

Durante i "14 Giorni Renault 14" le consegne verranno effettuate in modo ancora più sollecito. Verrete in possesso della vostra Renault 14 nelle 48 ore successive all'ordinazione.

Un altro vantaggio veramente importante dei "14 Giorni Renault 14".

La "prova consumo": fra i partecipanti oltre 300 Renault 14 in uso gratuito per 3 mesi

La Renault 14 è la "1200" dai consumi estremamente contenuti. Potrete averne diretta dimostrazione nella "prova consumo" che voi stessi effettuerete sulla vettura equipaggiata allo scopo.

C'è una cosa che rende ancora più interessante la prova.

Fra tutti i partecipanti verranno estratte più di 300 Renault 14 in uso gratuito per 3 mesi.

AUT. MIN. 4/19/78

Istituto il Premio Sandro Giovannini

ROMA — A quasi un anno dalla sua scomparsa, avvenuta il 20 aprile 1977, l'Associazione ex alunni del Liceo ginnasio Ennio Quirino Visconti ha voluto ricordare Sandro Giovannini, che ne fu per anni presidente e fervido animatore, istituendo un premio che porta il suo nome.

Questo premio, da assegnarsi al di fuori dell'ambito associativo, consiste in una targa d'argento, destinata annualmente al personaggio del mondo dello spettacolo che nato a Roma, si sia maggiormente distinto nel corso della stagione artistica. Critici teatrali, cinematografici, radiotelevisivi, musicali e di danza, sono stati invitati a segnalare colui al quale conferire il riconoscimento. Sarà poi l'Associazione ex alunni del Visconti a decidere, sulla base delle indicazioni, a chi dare il riconoscimento.

Il «Premio Sandro Giovannini» sarà attribuito verso la metà del giugno prossimo.

Il Pilobolus Dance Theatre alla Filarmonica romana

Fioriture di figure umane

ROMA — Questi del Pilobolus Dance Theatre, ballerini americani, che hanno avviato l'atra sera al Teatro Olimpico, presentati dall'Accademia Filarmonica, una lunga serie di spettacoli. Il abbiamo già apprezzati a Spoleto, nel Festival del 1976. Si tratta di sei ballerini (coltrane) due donne: Alison Chase e Kitty Daly) anche fuscamente attrici; diabolicamente angeliche le due; michelangelo scampati nello spazio i quattro pilobolusiani: Robert Barnett, Moses Pendleton, Michael Tracy e Jonathan Wolken.

I sei si avvicinano anche nelle invenzioni coreografiche e costumistiche. La Chase, il Pendleton e Wolken (questi ultimi sono i capostipiti della compagnia), soprattutto. Le musiche di varia fattura e provenienza (alcune spesso una cerimoniosità arcaica) — registrate — hanno il pregio della sobrietà, assicurata, peraltro, pure nelle amplificazioni, e vantano un'incidenza decisiva nelle soluzioni coreografiche.

Caratteristica fondamentale di questa compagnia è la continua fioritura di atteggiamenti «monstruosi» della figura umana, che si modifica perennemente con l'apporto di abnormi incroci di membra. L'ideale abitante del mondo, per quelli del Pilobolus (è un fungo di crescita bizzarra), dovrebbe essere un personaggio alla cui fisiologia concorrono tre figure umane: un uomo e due uomini, uniti in una struttura nuova, aperta a imprevedibili possibilità. Chi non riesce ad ergersi a questo incombente nucleo di vita (ingombrante e massiccio, ma pure ironico e cauto nella sua deformazione), sembra condannato a una vita da rospo o da granchio (e si vedono, infatti, alcuni ballerini — contorsionisti — adombrare la situazione repellente di una umanità schiacciata a terra).

Le mostruose figurazioni di gigantesche neoplasie del corpo umano non a caso, aprono e chiudono lo spettacolo.

Erasmus Valente