Il «Lear» shakespeariano chiude a Milano la tournée del National Theatre: sempre perfetti gli attori

La componente politica del dramma lascia spazio al versante esistenziale con esiti non travolgenti

C'era una volta un re

Dopo tanti *Re Lear* nelle lingue più diverse, dallo svedese al finnico, dal romeno al georgiano, visti in Italia negli ultimi decenni (ma su tutti svetta, nel ricordo, lo stupendo spettacolo di Giorgio Strehler), eccone adesso uno nell'idioma originale, secondo e conclusivo titolo del cartellone tutto shakespeariano approntato dal National Theatre di Londra per questo suo ampio giro all'estero.

AGGEO SAVIOLI

MILANO. Con una maratona di quasi otto ore, ovvero con le repliche finali di *Re Lear* e di *Riccardo III*, dal primo pomeriggio a notte fonda, il National Theatre prende congedo oggi, domenica, dal nostro paese, brevemente ma felicemente visitato. È l'identica compagnia a prodursi, dopo *Riccardo III*, mutati i ruoli e la loro importanza, nel *Re Lear*. E succede che qualche attore appena notato là risulti qua in netta evidenza. Come nel caso di Hakeem Kae-Kazim, un nero dai forti tratti, che impersona Edmund, il figlio bastardo di Gloucester, conferendo qualche motivo ulteriore alla sua spietata rivalità nei riguardi del fratellastro Edgar, erede legittimo del medesimo padre; giacché, poi, Edgar (Derek Hutchinson) ha aspetto e modi che più bianchi e anglosassoni non si può.

Elementi di novità non abbondano, peraltro, nella prospettiva impressa alla tragedia dalla regia di Deborah Warner. La vicenda si avvia su accentuati toni di favola: Lear ci si presenta come un re da «c'era una volta», le corone che si appresta a distribuire fra le tre figlie richiamano gli anelli o cerchi magici di molti racconti fiabeschi, anche se la foggia moderna, in larga maggioranza, degli abiti induce qualche superfluo sconcerto. Al termine della rappresentazione, comunque (ma lo stesso accadeva nel *Riccardo III*), rispuntano armi e corazze di antico stampo, e il duello decisivo tra i due rampolli di Gloucester si colloca in un clima sospeso tra storia e leggenda.

La componente politica del dramma, inteso come disegno metaforico d'un conflitto non solo tra generazioni, bensì tra forze emergenti o declinanti, in lotta per il potere, non sembra però avere qui troppo rilievo; e se ne avvantaggia la tematica, diciamo così esistenziale. Non per nulla, il momento più intenso, struggente, della lunga serata è quello dell'incontro fra Gloucester, crudelmente accecato, e Lear, mezzo impazzito (ma, per la metà sana della mente, fatto saggio dalle sofferenze infilittagli): i due si abbracciano, si consolano, paiono proteggersi l'un l'altro come bambini in castigo, o vecchi abbandonati, due condizioni che, a quanto sembra, in ogni epoca tendono a coincidere.

Non mancano, pure, intuizioni particolari e degne di sviluppo, ma che si esauriscono, invece, in un lampo appena illuminante: come quando, sul volto di Cordelia defunta e mentre compiange la morte, altrettanto violenta, del fedele *Fool*, Lear applica con tenero gesto il naso finto e rosso del buffone, accennando a quella sotterranea identità fra i due personaggi, che Strehler portò allo scoperto affidando il duplice ruolo a una mirabile Ottavia Piccolo.

Nell'insieme, tuttavia, l'allestimento del National Theatre ha un'andatura piana, talora piatta. Si avverte, spesso, in rapporto a una nudità scenografica in sé apprezzabile (qualche tendaggio, e l'attrezzeria ridotta al minimo), l'esigenza insoddisfatta di un'attenzione maggiore, da parte registica, alla dinamica complessiva, e all'espressività corporea dei singoli. La sequenza della tempesta, ad esempio, è risolta mediante un apparato visivo e sonoro piuttosto logoro dall'uso: sciabolar di riflettori, rullar di timpani, cozzar di piatti metallici (uno strumento del genere offre a Lear, anche, fragile riparo dalla immaginaria pioggia).

L'interesse dello spettatore si concentra, dunque, sul lavoro degli interpreti considerato in senso stretto, sulla loro resa soprattutto vocale: Brian Cox, già Buckingham nel *Riccardo III*, è un Lear di buon peso, svariante dalla stizzosità senile e dall'arroganza regale alla desolata verità umana che suggella la sua parabola. Ian McKellen, protagonista in *Riccardo III*, è qui un Kent eccellente, ma il suo spazio appare forse dilatato rispetto a quello, poniamo, del Gloucester di Peter Jeffrey. Il *Fool* è David Bradley, secondo i moduli d'una comicità «bassa» che non esclude qualche lazzo osceno (per la goduria delle scolaresche abbastanza chiassose che affollavano, alla «prima» le gallerie del Lirico).

Nel settore femminile, a fronte della Cordelia di Eva Matheson e della Regan di Clare Higgins, fa spicco, nei panni di Goneril, Susan Engel, svelando con accorta gradualità, dietro le impettite, rigide apparenze, l'intreccio tra smania di dominio e brama sessuale che caratterizza l'inquietante figura muliebre, e che dà ragione del suo perverso legame con il non meno smanioso e bramoso Edmund; nonché del contrasto fatale, e rovinoso infine per entrambe, con la non meno malvagia Regan.

Qui sopra e in alto, Brian Cox nei panni di Re Lear nello spettacolo portato a Milano dal National Theatre

L'opera di Schoenberg a Roma

Pierrot voce e orchestra

Il musicista austriaco Arnold Schoenberg in un disegno di Egon Schiele

ERASMO VALENTE

ROMA. Considerato un protagonista del decadentismo in poesia, Albert Giraud, poeta belga (si chiamava però Albert Kayen - bergh), pubblicò, a ventiquattro anni, nel 1884, una fortunata raccolta di versi, ITPierrto Lunaire - 50 Rondels bergamasques, non lontana dal clima dei «poeti maledetti» francesi: Rimaud, Verlaine, Mallarmé. Sul finire del secolo, Ferdinand Pfohl mise in musica alcuni *Rondels* di Giraud. Apparve, dopo, la versione tedesca delle poesie di Giraud, liberamente curata da Otto Hartleben, morto nel 1905. Fu su questa versione che Schoenberg mise gli occhi, a Berlino, dove era ritornato nell'autunno del 1911, affranto disperato, umiliato per l'ostilità di Vienna che già lo indicava come un «protettore dell'arte degenerata».

A Berlinoi, Schoenberg riprese anche i contatti con la pittura, incontrando Kandinsky che ammirò il musicista anche come pittore e scultore. Kandinsky scrisse un saggio sui quadri di Schoenberg che - diceva - aveva raggiunto in musica gli ideali che lui si proponeva in pittura. Anche in questo campo Schoenberg aveva avuto i suoi tormenti. Nel soggiorno viennese aveva incontrato il giovane pittore Richard Gersti che lo avviò all'arte, frequentando la casa di Schoenberg e innamorandosi di Mathilde (sorella dell'amico Zemnlinski), moglie del compositore dal 1901. Gerstl troncò poi ogni cosa, togliendosi la vita a venticinque anni, nel 1908.

A Berlino Schoenberg si ricordò anche del suo tirar la vita suonando in spettacoli di cabaret: E come nella *Notte trasfigurata*, composizione che gli fu sempre cara, aveva sublimato il trionfo dell'amore sopra ogni gelosia, così puntò sulla sublimazione del cabaret attraverso il *Pierrot Lunaire*, (1912): «tre volte sette poesie» di Giraud, messe in musica per voce recitante e strumenti (pianoforte, violino- viola, flauto - ottavino, clarinetto-clarinetto basso, violoncello). È la più allucinata, dolente, esasperata, suadente e «sospetta» composizione di Schoenberg, rimasta come un *unicum* tra *Petruska* (1911) e *Sagra della primavera* (1913).

Sorprende la sublimazione del cabaret, realizzata anche attraverso la sublimazione di un contrappunto degno di Bach. C'è dentro Schoenberg tutto intero. «Se ci facciamo un taglio in una qualsiasi parte del corpo - diceva - ne uscirà sempre la stessa cosa: sangue». Il rapporto della sua musica con un testo è quello stesso che la musica ha con la vita, con le ansie, i furori, i sarcasmi, le ire, i risentimenti, gli acquietamenti (sempre rari).

Nuova consonanza sta portando avanti un bel programma sulla Scuola di Vienna e dintorni, e ha ottenuto alla Galleria nazionale d'arte moderna una splendida realizzazione del *Pierrot* con i Solisti dauni, intensamente diretti da Domenico Losavio e la partecipazione - stupenda - del soprano Luisa Castellani. Tantissimo il pubblico che si è accostato alle fantasie di Pierrot che beve con gli occhi il vino versato dalla luna, teme i raggi come fili di spade turche, non riesce a togliersi di dosso la macchia bianca della luna, ma alla fine fa di un raggio il timone di una fantastica barca sulla quale si inoltra nel mare delle favole.

In Italia, *Pierrot lunaire* apparve nel 1924, grazie alla Corporazione delle nuove musiche. Schoenberg stesso diresse la sua musica a Napoli, Venezia, Torino, Milano, Padova, Firenze e Roma. Meno che a Roma, dunque il *Pierrot* fu accolto come uno scandalo. A Firenze, Schoenberg incontrò Puccini che era andato lì, muovendosi da Torre del Lago, pochi mesi prima della morte. Schoenberg fu sempre orgoglioso di aver suscitato l'interesse del nostro musicista, la cui morte compianse come quella di un grande uomo. Non abbiamo, però, mai saputo se il Giraud - Kayenberg (morì nel 1929), autore del *Pierrot*, abbia poi ascoltato nella trasposizione musicale di Schoenberg il suo *Pierrot lunaire* che, nel 1946, fu integralmente (canto e pianoforte) messo in musica da Otto Vrieslander, musicologo e compositore fino al 1950.

Presentato ad Amsterdam l'ultimo appassionante disco di Paolo Conte, prodotto dalla Warner olandese

Le «parole d'amore» dell'avvocato del jazz

Dalle colline del Monferrato ai canali di Amsterdam. Paolo Conte gioca a fare l'europeo e sceglie la città olandese per presentare il suo ultimo disco, *Parole d'amore scritte a macchina*. Nell'album, tutto il bagaglio dell'avvocato-jazz, che riscopre vecchi amori e sonorità antiche. Intorno, il ridicolo balletto della discografia italiana, fagocitata dai grandi gruppi multinazionali, che comincia a puntare sull'export.

ROBERTO GIALLO

AMSTERDAM. L'Europa è grande e, dicono, ha una gran sete di jazz. Paolo Conte, già osannato dalla critica più attenta del Nord del continente, non si tira indietro. Per una volta la discografia italiana gioca la carta della «grandeur» e la Cgd, etichetta ex nazionale recentemente acquisita dalla Warner, non bada a spese per «deportare» fin quassù la critica italiana a sentire, da un impianto stereo allestito in un negozio di pianoforti, l'ultima chicca del suo cavallo migliore.

Il disco, dodici canzoni, suona ruvidamente gradevole. Niente batteria, la ritmica affidata alle chitarre acustiche, spesso «stoppate», a imitare i suoni naif di un tempo, e un gran lavoro di composizione. Poi, come in una fatica di cesello, tutto viene asciugato e semplificato, ricondotto a una semplicità estrema che ricorda proprio i vecchi settantotto giri: ancora una volta esercizio di eleganza sopraffina. Lui, l'avvocato-jazz, si guarda bene dallo smentire le impressioni del primo ascolto. «Alla fine – dice – non concepisco altro ritmo che quel vecchio quattro quarti del jazz anni Venti». Musica di eleganza suprema, dove alle passioni di Conte si aggiunge probabilmente una ricerca intensa fatta sui vecchi dischi e a tratti, anche nella perfezione del laser, ti trovi ad aspettare tra una nota e l'altra il «toc» della puntina del grammofono sui solchi polverosi.

Per Paolo Conte «Parole d'amore scritte a macchina»

Tanto pianoforte, ovviamente, ma anche una band perfetta intorno, che lavora sui suoni sincopati facendo risaltare la voce di Conte.

«Le canzoni nascono al piano – spiega lui – e mi sono trovato anche a scrivere intere partiture per archi per poi lasciare tutto come stava. L'idea di espellere la batteria mi frullava in testa da parecchio, ma anche sulla scelta dei musicisti non c'è nessun mistero, dovevo cambiare, i vecchi amici li avevo spremuti al massimo». Chi cercasse però il Conte della frase ad effetto, quelle sintesi poetiche da gigione di jazz-club che lo hanno reso famoso, resterà deluso. Piegato in toto alla scuola del jazz, Conte centellina le parole, crea piccole immagini («Ah, mi sento fradicio di magia», dice in *Colleghi trascurati*), ma non affronta il racconto come faceva con *Bartali* o *Genova per noi*. «Ben vengano quelle cose lì – dice – ma adesso mi sembra che la parola non debba fermare la musica. A volte mi trovo per le mani frasi musicali che sarebbe davvero un peccato piegare al racconto. È così preferisco lasciare un po' all'intuizione.

Quel che ne esce è un disco soprattutto divertente, appassionante addirittura per chi, come Conte, sui «Vdisc» (erano i dischi jazz distribuiti nel dopoguerra dalle truppe di occupazione americane) è nato e cresciuto. Rimane la forma canzone, che con il presunto purismo jazzistico dovrebbe andare poco d'accordo, «Da giovane sono stato un purista – racconta – di quelli un po' matti e maniaci. Poi ho capito che le cose son sempre più mischiate, mai troppo precise, e che il bello è proprio quello». Dall'incrocio nascono gioiellini tutti da gustare, da *Mister Jive* a *Il maestro* (che dirige «con la perfidia che scudiscia ogni virtù»), fino a *Ma si t'a vo' scurdà*. Ancora il napoletano, lingua che Conte ama da sempre: «Perché mi piace da morire la sonorità sua, e poi perché in quella lingua ci sono parole di un italiano che non c'è più, che si sentono poco e non hanno ancora perso senso».

Mentre chiacchiera e stringe mani, qualcuno gli sussurra che in Olanda i suoi dischi vendono più di quelli di Michael Jackson. Lui sorride un po' imbarazzato, ma poi riflette e mezza voce: «Ma è perché qui sono matti, sono ricchi e vivono da poveri, vanno in giro in bicicletta, ma intanto hanno un pianoforte in tutte le case». L'aria dei piccoli club sui canali di Amsterdam, comunque, si addice a Conte che gioca con innocenti snobismi: «Ho usato un piano vecchio, che apre molto il suono, e tutti strumenti poveri, niente sax, niente trombe, in modo che la vocalità sia più incisiva».

Ora si vedrà se la discografia italiana, sbarcata con il suo Barnum in Olanda, saprà farsi valere fuori dai confini nazionali. Già si parla di tour: qualche città italiana per il rodaggio prima di affrontare la piazza milanese (dal 10 al 16 dicembre) e l'esame parigino: 16 spettacoli filati all'Olympia. Il tutto annunciato da un lancio poderoso e da manifesti di rara eleganza, disegnati, come la copertina dell'album, da Hugo Pratt. Segni antichi anche quelli, come le vecchie copertine dei dischi di quando il jazz era clandestino. «Giusto – dice lui – e anche i colori, con l'arancione e il verde marcio, sono un po' somali». Anni Venti, insomma, da Asti alla Senna ai canali d'Olanda, con Paolo Conte formato esportazione.

Conclusa con i tre concerti italiani la tournée europea della Filarmonica

Muti e Vienna, irripetibile magia

Riccardo Muti ha diretto i Wiener Philharmoniker

Con i concerti di Milano, Firenze e Napoli i Wiener Philharmoniker hanno concluso la loro tournée europea con la direzione di Muti. Memorabile il concerto di Milano. Alla Scala Muti e la famosa orchestra viennese hanno scatenato l'entusiasmo del pubblico, con la *Sinfonia K 425* di Mozart e l'ultima sinfonia di Schubert. Fuori programma, un magnifico Rossini e un valzer di Strauss.

PAOLO PETAZZI

MILANO. È stato un Teatro alla Scala affollatissimo a tributare a Riccardo Muti e ai Wiener Philharmoniker il successo più intenso di questa breve tornée italiana. È stato un trionfo: dopo le sinfonie di Mozart e Schubert previste dal programma, gli applausi e i due bis (Rossini e J. Strauss) hanno prolungato la serata di circa mezz'ora. Il concerto ha spaziato nell'ambito della tradizione che alla Filarmonica di Vienna è più specificamente congeniale e alla quale appartengono anche i pezzi eseguiti nei concerti di Firenze e Napoli, la Quarta di Beethoven e la Seconda di Brahms: in perfetta collaborazione con Muti le celebre orchestra è stata pienamente all'altezza della sua fama, confermandosi una delle compagini più affascinanti che oggi sia dato ascoltare.

Il programma di Wiener iniziavava con la Sinfonia K 425 che Mozart compose nel 1783 a Linz: fra le sinfonie del decennio viennese è una delle più luminose e vigorose, una delle meno inclini a indugi introspettivi, caratterizzata piuttosto da una incalzante volontà di azione. Questi aspetti Muti ha posto in luce in una prospettiva classica, controllata e severa, di tesa concentrazione, delineando con chiarezza l'energia del primo tempo e con raffinata bellezza di suono la poesia dell'*Andante*, per esaltare poi con incisiva e scattante vitalità le implicazioni quasi «teatrali» del Presto conclusivo.

Dopo la classica nitidezza di questo Mozart, Muti ha presentato l'ultima sinfonia di Schubert, quella in do maggiore, databile nel periodo 1825/1828. La celebre recensione che Schumann dedicò nel 1840 a questa sinfonia da lui scoperta ne aveva definito subito la posizione storica di primo grande capolavoro sinfonico dopo Beethoven, cogliendone il «carattere di racconto» e la «divina lunghezza», paragonata a quella di un ponderoso romanzo di Jean Paul in quattro volumi. La straordinaria ricchezza e originalità del mondo poetico di questa sinfonia furono poi un'eredità ben presente a Bruckner e Mahler, ma furono anche oggetto di censure accademiche da parte di chi, facendo riferimento a schemi di pensiero antitetici a quelli di Schubert, non vedeva la radicale novità della sua concezione del tempo musicale.

Nella divina, sublime lunghezza e nella vastità di respiro della Sinfonia in do maggiore si riassumono alcuni aspetti essenziali del mondo poetico del compositore viennese, in un libero, infinito concatenarsi di invenzioni, dove la dilatata e irreale prospettiva del tempo musicale schubertiano schiude orizzonti che sembrano senza confini, una enorme varietà di paesaggi, mesti o rasserenati, animati da uno slancio grandioso o percorsi da presagi mortali, a tratti sconvolti da esplosioni di allucinata violenza, o ancora tesi ad un anelito irresistibile di liberazione, o a scatti eroici e luminosi. Nel *Finale* lo slancio trascinante, il travolgente impeto ritmico sembrano evocare con irresistibile immediatezza una utopia liberatoria, e proprio questo slancio Muti sembrava teso ad esaltare con la massima vitalità, inducendo la splendida orchestra viennese ad una prova di autentico virtuosismo. Ma anche nei tempi precedenti l'interpretazione di Muti sembrava privilegiare l'energia, la vitalità, il vigore più di certe struggenti inquietudini, imponendosi con luminosa evidenza e intensa freschezza poetica e lasciando forse un minor rilievo e certe zone d'ombra. Penso soprattutto ai chiaroscuri dell'*Andante* con moto, vicinissimo al mondo poetico e agli andamenti che caratterizzano il cammino del Viandante nel *Viaggio d'inverno*: nella prospettiva di Muti questi aspetti sembrano guardati quasi attraverso il filtro di un certo distacco.

Il concerto non è finito con Schubert: all'entusiasmo del pubblico Muti e l'orchestra hanno risposto con una raffinatissima, stupenda esecuzione dell'ouverture *Il Viaggio a Reims* di Rossini e con un valzer di Strauss (*Künstlerleben*), prelibato anticipo del Capodanno 1993.

Giorgio Gaber incontra il topo «grigio» all'Eliseo

Domani il teatro Eliseo di Roma ospita Giorgio Gaber con il suo spettacolo *Il Grigio*, scritto insieme a Sandro Luporini. Il popolare attore-cantante gira da due stagioni con questo lavoro, in cui immagina di dicorrere e confrontarsi con un topo misterioso dai molteplici significati metaforici. Un successo collaudato, che nel febbraio scorso solo a Roma contò circa 24.000 presenze. *Il Grigio* va altresì a riempire il «buco» lasciato all'Eliseo dalla morte recente di Ugo Tognazzi che avrebbe dovuto riproporre a Roma per tutto novembre *M. Butterfly*.