LIRICA

E Firenze fischia il «Ballo»

ELISABETTA TORSELLI

■ FIRENZE Dopo il *Macbeth* di un mese fa ancora Verdi al Comunale di Firenze. E ancora fischi. Alla prima del *Ballo in maschera* di martedì il loggione ha concesso pochi sconti e ha affondato quasi tutti. Direttore compreso, eppure era il bellissimo Semyon Bychkov che ha portato a Firenze un premio Abbiati per *Jenufa*, lo stesso della *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di *Bohème* dell'osannato *Fernabrus* del Maggio '95. Ammettiamo che il pubblico sia di memoria corta: è comunque lo stesso teatro che *non* ha fatto il viso dell'armi ai Pidò, Oimi, Luisi, Benini, direttori di vari merito che sono passati su questo podio e che stanno oggettivamente sotto al Bychkov di qualche spanna o più. E allora? In via di supposizione potremmo metterla per esempio così: sulle rive dell'Arno il pubblico ha in mente un Verdi e vuole quello. Soprattutto se si tratta dei titoli (guardi il caso il *Macbeth* il *Ballo*) che faceva qui vent'anni fa il passo Riccardo Muti nella sua eccitante maniera giovanile. Ma se si nota questa specie di sindrome nostalgica non si nega che Bychkov abbia sbagliato il tiro.

Quando Verdi scrisse il *Ballo* (1857-59) aveva in mente qualcosa per uscire dagli imperiosi accenti della «trilogia popolare» *Rigoletto Trovatore Traviata*: un preciso mix lussuoso-galante qualcosa in sommità che avesse – diceva – «il diavolo addosso». Nel libretto di Antonio Somma da Scribe nella vicenda seicentesca di Riccardo conte di Warwick governatore di Boston (ma originariamente pensata su Gustavo III di Svezia) innamorato della moglie del suo segretario e amico incline nell'ombra tradimento e congiurati l'appuntamento verdiano con la tragedia è rispettato e scocca al ballo fatale. Ma ci si arriva per vie oblique, per corse da un nuovo distacco, da sottili fremiti di eleganza vie di grazia e di commedia di adulterio di un eros musicale più voluttuoso ed eloquente (il grande duetto Riccardo-Amelia) di quanto non accada nella norma verdiana. Ma a questa inquieta miscela Bychkov guardava con occhio a andamenti anche troppo contemplanti cercando e talvolta non si dice di non trovando (pensiamo ai preludi) nella fossa dell'orchestra la ricerca tezze del caso. C'è stato qualche incidente di coordinazione fra fosso e palcoscenico. Ma era proprio la febbre il «diavolo addosso» che in un avaro lo scintillio del timbro e il brio di canzone di Di Tu se fedele e dei concertati. La maschera cinguettata dei minuetti i pimenti piccanti del «caso strano» l'angosciata del pericolo (il famoso «Sento l'orma dei passi spietati») lo splendore del desiderio i bagliori lampanti della vendetta.

D'altra parte era chiaro che Bychkov aveva in mente un certo *Ballo* intimo e classico e proprio quello e lo perseguiva con coerenza a dispetto dei tempi. A dispetto del cast per esempio corretto e basta: il Riccardo di Gegam Grigorian (che poi altro canta al Concertgebouw al Met al Covent Garden a Opéra Bastille: a dimostrazione la scarsezza attitudine di fascino non lo) Per un applauso di cortesia Becali dal pubblico. Alberto Mastromarino (Renato) dilapidato in un impresa per ora al di sopra delle sue forze di giovane baritono chiaro e limpido Gordes (Amelia) pronta ad attaccarsi all'ancora di salvataggio dei soliti piansissimo molto bene in complesso la potentissima Larissa Diadkova. Inoltre e della serata nei panni della maga Ulrica Bene Nucci Focile nel ruolo *en travesti* del paggio Oscar complessivamente all'altezza le parti minori.

Convenzionale e spesso insufficiente la regia di Alberto Fassini. Gallesti firmato da famosa Mauro Carosi e Gabriele Nicolotti scene e costumi pensato intorno al Dante e per il San Carlo e coloratissimo alla decorazione. Troppo bandiera pomoggiante per il gusto fiorentino dissonante per la firma della messinscena con particolare non è stata perdonata l'inopinata presenza di due colonne corinzie (tutte su suolo partenopeo) ma da rifare i costumi per il ballo e la maestosa pannata *mise* di mamma di Occhiobianco per Ulrica. Repliche fino al 21 dicembre.

MUSICA. A Torino «Street scene», deludente opera americana dell'artista tedesco esule

Weill, un genio perso a Broadway

Un Kurt Weill americano esule dopo l'avvento del nazismo, è quello che il Regio di Torino ha proposto a spettatori accorsi in gran numero. Si trattava di *Street Scene* l'opera nella quale l'autore de *L'opera da tre soldi* cercava un linguaggio meno provocatorio e più consono agli stili multiformi del Nuovo Continente. Quadretti d'ambiente e buoni sentimenti per un'opera scialba che fa rimpiangere il grande Weill «tedesco».

RUBENS TEDESCHI

■ TORINO. Non sempre un'opera nuova mette in fuga il pubblico. *Street scene* di Kurt Weill ha riempito il Regio di spettatori e di applausi. Una smentita di un luogo comune o un equivoco sul concetto di novità? Il dubbio è lecito. Queste *Scene di strada* sono in effetti un'opera nuova costruita con pezzi di vecchio melodrammi: così, ché anche al primo ascolto sembra di saperla già a memoria. In altri tempi l'autore stesso avrebbe considerato il risultato un aborto. È la riprova che di Kurt Weill ce ne sono due in uno. Il primo è il giovane tedesco allievo di Busoni che fra il 1925 e il '33 scrive con Kaiser e Brecht quei lavori iconoclasti – dal *Protagonista* all'*Opera da tre soldi*, *Mahagonny* e altro – che «annunciano» la liquidazione dell'arte borghese. Parole sue.

Il lungo esilio

Poi con l'arrivo di Hitler al potere comincia il lungo esilio e nasce il secondo Kurt Weill, il musicista che incide sulle scene di Broadway successi culminati nel 1947 in *Street scene*: l'opera «americana» che egli considerava il suo capolavoro.

È un'illusione d'autore almeno per metà. Americana infatti è l'opera che su una commedia di Elmer Rice e poesie di Langston Hughes rievoca una giornata qualunque in un miserabile quartiere di New York. Una giornata iniziata con le chiacchiere e finita con un duplice omicidio. Immigrati di ogni paese, soffocati dal caldo, vivono soprattutto in strada le piccole vicende quotidiane: una donna sta per partorire, i bambini giocano e bisticciano. L'italiano distribuisce gelati, il negro ripara ombrelli, il vecchio ebreo sogna un mondo senza ingiustizia, la brava figlioli è divisa tra il miraggio di Hollywood e l'affetto di un giovane dabbene, la ragazza di vita amoreggia ubriaca e così via. Storie minute tra cui emerge la vicenda di Anna Maurrant e del fattaio che, sorpresi dal brutale marito, si fanno ammazzare. Un pezzo in lagrime canta «Ho fatto perché l'amavo» e la tragedia si scioglie nel patetismo.

Scene sotto i ponti di New York con un occhio a Spoon River e l'altro a Broadway. Kurt Weill, il secondo Kurt Weill sta al gioco, lo dando con cura i quadretti oleografici. E più li lucida e più sembrano falsi. Sarebbe facile dire come è stato detto che il musicista emigrato si è venduto al successo. La faccenda, come sempre, è più complicata. I pochi anni che separano l'inventore compositore tedesco dal conformista newyorchese rappresentano una netta divisione tra due epoche opposte. Il decennio di Weimar è quello del primo dopoguerra, quando gli artisti tedeschi, usciti dal conflitto, si buttano a demolire le ipocrisie del passato. I militari prussiani e i porci arricchiti disegnati da Grosz si accompagnano ai malviventi di Brecht e ai disperati di Toller.

Un'arte degenerata

La stampa, il teatro, il cabaret promettono una rivoluzione. Poi tutto crolla. Il fascismo dilaga in Europa. In Germania l'arte «degenerata» è bandita. I ribelli, quelli che sono riusciti a salvarsi, cercano di adeguarsi alle difficili condizioni dell'esilio. Per Weill che già andava staccandosi dall'arte di protesta inizia quel faticoso adattamento del proprio linguaggio all'eterogeneo linguaggio americano, nato dalla fusione degli stili originari o importati. I *Huntonesque* di Dvorak fedelmente intonati sul violino dalla bambina della fattoria indica la strada, istruita da materiali di riporto, molto Puccini, molto Gershwin, un pizzico del vecchio Weill e uno spolverio di ricordi europei.

Non stupisce che la miscela, ed il dolciume della melassa dei buoni sentimenti abbia trovato estimatori delle opere di Menotti che negli stessi anni lavorava a Broadway, la moda dei musicisti. Moda tutt'altro che effimera, dato che da essa discende l'attuale e ancor più ammuffito movimento dei neo romantici italiani. In questa prospettiva *Street scene* – la più scialba delle opere americane di Weill – ha un preciso significato. È un'anticipo del fallimento cui è votata l'arte quando si rassegna a guardare indietro. Un documento insomma di una delle tante crisi del nostro secolo. Non inutile quindi i dirigenti del Regio che, in realtà si illudevano di rivelare un capolavoro, ha difeso l'opera a fondo: regia puntuale di Giorgio Gallione nel quadro scenico di Silvano Cova e Luigi Benedicenti, costumi «anni trenta» di Laura Viglione e un'esecuzione musicale diretta da John Mauceri che assieme a una bravissima compagnia giovane ha fatto il possibile per eliminare la noia. Una quarantina di italiani e stranieri hanno recitato e cantato in inglese con eguale bravura e il pubblico aiutato dai sopratitoli ha applaudito con fervore, felice di scoprire sotto le maschere del Novecento qualche simpatica faccia ben conosciuta.

Una scena di «Street scene» Ansa

MUSICA. La Crippa a Parma

Maddalena, Pierrot per Schönberg

PAOLO PETAZZI

■ PARMA. Dalla collaborazione tra il Teatro Stabile di Parma, l'Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna e il Teatro Regio è nato uno spettacolo inconsueto, incentrato su uno dei più celebri capolavori del primo Novecento, il *Pierrot Lunaire* di Schönberg, e sulla duttilità di un'attrice, Maddalena Crippa.

Le difficoltà della scrittura vocale fanno sì che il *Pierrot* sia di solito interpretato da una cantante, anche se questo ciclo di strutture poesie di Albert Giraud nella traduzione tedesca di O. E. Hartleben fu composto a Berlino nel 1912 su richiesta di un'attrice dedita alla recitazione con musica.

Un «canto parlato»

Schönberg creò un «canto parlato» (in tedesco *Sprechgesang*) che deve rimanere rigorosamente rispettato e le note scritte devono essere intonate con emissione parlata: si tratta di un ibrido, di una sorta di canto estraniato, che stabilisce complessi e innumerevoli rapporti con una parte strumentale autosufficiente, densa di folgoranti intarsi timbrici e formali. Anche dalla natura fondamentalmente sghemba (e non univoca) del rapporto tra voce e strumenti nasce l'eccezionale caleidoscopica varietà dei caratteri espressivi del *Pierrot Lunaire*, il mutare delle immagini, romantiche, sarcastiche, macabre, grottesche, surreali, lo smarrito inquietante lirismo, il senso del vuoto, in una continua oscillazione di perdita dell'identità, al di là del delirio e della disperazione.

Fin dalle prime esecuzioni con cinque strumentisti e il direttore nascosto da un paravento e un'interprete vocale in costume di *Pierrot Lunaire* assunse una dimensione in qualche modo teatrale, non per ciò arbitrario in un simile spettacolo, come successe a Parma con la regia di Walter Le Moli in una spoglia scena di Bruno Buonincontri, articolata su due piani e costumi di Moda Balò e fu ridi Claudio Coloretti. Abbigliata da Pierrot, Maddalena Crippa compagna nella vita di Peter Stein, nonché attrice eclettica al cinema e in teatro, recita in tedesco con sicurezza e controllata misura, mentre cinque validissimi musicisti del Toscanini sotto la attenta guida di Dennis Fedele propongono una accurata esecuzione della parte strumentale. La tradizione del testo dovuta a Peter Stein viene proiettata strofa per strofa nell'angolo sinistro in alto e così il pubblico coglie agevolmente il rapporto tra la musica e le immagini verbali che suggeriscono l'azione scenica più vistosa nella seconda parte a causa anche della macabra violenza evocata dai testi. Con lieve pertinente forse qualche preoccupazione di discalcia di troppo lo spettacolo funziona e rende intelligentemente giustizia alla grandezza del celebre capolavoro schönberghiano.

Dopo un'impegnativa prova le doti di Maddalena Crippa si apprezzano qui sprecate nelle otto canzoni italiane (di Bixio, D'Anzi, Mascheroni, Olivieri) che formavano la seconda parte dello spettacolo: sicure si valevano della garbata e sofisticata strumentazione di Massimo Trotta, un giovane compositore romano allievo di Corghi.

Indifesa fragilità

Ma il suo lavoro non poteva rendere più plausibile la presenza di pagine così indifese e fragili (di *Non dimenticar le mie parole* a *Canto a Pierrot*) che andavano lasciate al loro posto nelle memorie fantasmi e nei vecchi dischi e non portate impietosamente su un palcoscenico sia pur involto in nebbiose lontananze dal retroguardia parodistico. Si è persa l'occasione, una natura per riproporre qualcuno fra i tanti capolavori della storia del melologo oppure per stimolare una riflessione sul segreto rapporto tra il *Pierrot Lunaire* e il cabaret. Ma il successo di pubblico è stato indubbiamente

Cinema, gli scenari del futuro Convegno a Roma

Si terrà questa mattina al Residence Ripetta di Roma il settimo convegno annuale indetto dalla rivista di comunicazioni di massa *Gulliver*. Intitolato «Cinema: gli scenari del futuro» – è dedicato ai problemi culturali, giuridici e produttivi che l'industria cinematografica si troverà ad affrontare – il convegno sarà animato tra gli altri da Francesco Maselli, Stefano Rodotà, Omar Calabresi, Theo Angelopoulos, Gillo Pontecorvo, Renato Nicolini, Luciana Castellina, Giovanni Amoni, Roberto Barzanti.

Morto Shelton il giornalista che scoprì Dylan

È morto nella sua casa di Brighton (Inghilterra) Robert Shelton. Aveva 69 anni, il giornalista americano che per primo negli anni Sessanta scoprì Bob Dylan e che ne fu in seguito il biografo più accreditato con *No Direction Home* pubblicato nell'86. Nato a Chicago, Shelton era collaboratore del *New York Times* ed è stato uno dei primi critici musicali a scrivere di Joan Baez, Phil Ochs e Frank Zappa.

«L'altro Telethon» di Ippoliti

La celebre maratona tv per la raccolta di fondi per la lotta alla distrofia muscolare – il 16 e venerdì su Raiuno e Radio – avrà un gemello. Ad ospitarla venerdì sera *Uno cinque della sera*. Il programma condotto da Maria Teresa Ruta, parte alle 17. Lì dovrà intervenire Gianni Ippoliti, papà della più simpatica pomeridiana, poiché la sua trasmissione è stata esclusa dall'inizio. Ippoliti dartieta non stamattina questo fatto potesse offrire anche lei un servizio di collegamento con Rai 1. Nel corso di *Alle cinque della sera* tanti quiz, musica, ramini, pali di ferro, le destinati ad aiutare i senza tetto.