

sabato 16 giugno 2001

in scena

rUnità 19

musica in centrale

GINO PAOLI A LA SPEZIA

Stasera alle 21 concerto «speciale» e a ingresso gratuito di Gino Paoli con la Orchestra D.I.M.I. e la partecipazione di Niccolò Fabi: succede a La Spezia nella centrale di Enel Produzione, dove il concerto inaugura il programma Luci, Parole e Musica 2001. Le centrali sono soprattutto luoghi dove si produce energia, ma possono anche diventare scenario suggestivo di incontro, di festa, di espressione e fruizione artistica. Luci, Parole e Musica in programma, e il programma con cui Enel Produzione ospita all'interno dei propri impianti eventi musicali di forte impatto emotivo.

all'opera

PRÊTRE IN TRIONFO PER UNA «TURANDOT» INUTILE

Rubens Tedeschi

Nella zoppicante stagione verdiana, la Scala ha inciampato nel postumo Puccini. Doveva essere una «Turandot» particolare, con Sinopoli sul podio, il giovane Johan Botha nei panni del principe Calaf e il finale incompiuto ricostruito da Luciano Berio. La fatalità, associata a qualche imprevisto, ha rimescolato le carte. L'improvvisa fine di Sinopoli ha eliminato un direttore molto atteso, mentre il tenore è stato colpito dai guai di stagione. Il mancato restauro di Berio aggiunge invece un mistero alle incertezze di Puccini che, per un paio d'anni, si tormentò attorno al gran duetto del «disgelo» annotando temi e passaggi poco convincenti. Il blocco della fantasia non era senza motivo: nel

tormentato corso della composizione, la principessa crudele che manda il boia ai pretendenti incapaci di risolvere tre indovinelli, perde il ruolo di protagonista: nel primo atto fa soltanto una muta comparsa; nel secondo è sconfitta dall'abilità enigmistica di Calaf; nel terzo, la piccola Liù, suicida per amore del bel principe, le ruba la scena. Personaggio tipicamente pucciniano, Liù toglie spazio al ferino danzantesimo di Turandot, rendendo improbabile la conversione della frigida belva in trepida amante. Nel 1824, la morte tosse Puccini dall'imbarazzo e, al posto suo, il modesto Franco Allano ricuci gli appunti con devota diligenza. Non poteva fare di più, e resta da chiedersi se Berio, 75 anni dopo,

possa far meglio. Quel che si sa è che il restauro, atteso a Milano, andrà in scena ad Amsterdam con Chailly. Sul podio scaligero, Georges Prêtre, generosamente prestatosi a sostituire Sinopoli, riprende il finale di Alfano. Ha offerto, in compenso, la «sua» interpretazione della «Turandot», accendendo smaglianti contrasti attorno alla crudeltà della Cina favolosa e, al contrario, soffermandosi con tenerezza sulla melancolia dell'amore votato alla morte. Nonostante qualche scempenso tra palcoscenico e orchestra, il contrasto è accentuato dall'imperiosa aggressività di Alessandra Marc (che, mangiandosi le parole rende ancora più incomprensibili gli enigmi), mentre Cristina Gallardo-Domas elargisce al-

la piccola schiava il fascino di una illimitata soavità. Tra le due donne, Nicola Martinucci riprende con slancio il ruolo di Calaf che fu suo dal 1983 in poi; Andrea Papi dà giusto rilievo alla dolente figura di Timur e il trio Lepore-Bertocchi-Bolognesi realizza, con involontaria attualità, la caricatura di ministri berlusconiani in Cina. Dell'allestimento del giapponese Keita Asari non occorre dir molto: tra le montagne stilizzate di colore azzurro, l'inciso di arti marziali e gli ingombranti mascheroni, si addensano, in una scena affollata, tutti i luoghi comuni di una vecchia regia. Inutile come questa «Turandot», di cui è memorabile soltanto il trionfo personale (non senza una punta polemica) di Prêtre.

Il Flauto è magico, lo spettacolo anche

Emozionante messinscena del capolavoro mozartiano firmata da Pizzi e Gelmetti

Erasmus Valente

ROMA Miracolo al Teatro dell'Opera. Il miracolo d'un *Flauto magico* - vertiginosa summa del genio mozartiano - che, per la prima volta, qui, dopo le non numerose rappresentazioni tra gli anni Trenta e Settanta, lascia il pubblico - c'era sempre stato un senso di delusione - in una interna, emozionata felicità. È il miracolo dei duecentodieci anni della scomparsa di Mozart (1756 - 1791) e della comparsa del *Flauto magico*, nella cui immortalità Mozart, morendo, si è trasferito. Ma è, chissà, anche il miracolo della forte presenza del "9" che, in Mozart, ha una straordinaria affermazione. Ci capita spesso di indugiare sul "9" da quando abbiamo accostato i 153 brani pianistici del *Mikrokosmos* di Bartók ai 153 grossi pesci che riempiono la rete di Simon Pietro, come racconta San Giovanni - e lui soltanto - nel suo Vangelo. È il "9" che unisce in un misterioso rapporto le cose più diverse. Prendiamo, ad esempio, l'*Ulysses* di Joyce: è articolato in 18 capitoli nei quali corrono le diciotto ore (dalle otto del mattino alle due di notte) del 16.6.1904 - ancora un "9" - che è il giorno in cui si svolge il racconto.

Bene, il "9" ha una formidabile presenza nel delineare in Mozart l'iter dell'opera tedesca. Il "9" del 1773 ha le musiche per il *Thamos Koenig in Aegypten*; il "9" del 1782 ha l'opera in tedesco, *Il ratto dal Serraglio* e quello del 1791 reca proprio la sublimazione della deutsche Oper, con il *Flauto magico*. Un capolavoro che nasce dal felice incontro di Mozart con un personaggio piuttosto dimenticato: Emanuel Schikaneder (1751-1812) che merita di essere ricordato nei 250 anni della nascita. Drammaturgo, librettista, attore, cantante e impresario, fu lui a coinvolgere Mozart nel *Flauto magico* rappresentato nel Teatro auf der Wieden (poi an der Wien) nel settembre 1791. Il librettista stesso interpretò la figura di Papageno. Schikaneder offrì, senza successo, un libretto anche a Beethoven del quale però rappresentò, nello stesso teatro, la prima edizione del *Fidelio* nel 1805. Goethe si era proposto di dare un seguito al *Flauto magico*, entusiasmato dalla musica e convinto dei molti pregi del libretto. Desidero sempre che potesse avere da Mozart una musica per il suo Faust.

Goethe trovava nel *Flauto magico* una perfetta coincidenza di spettacolo divertente e sapiente, popolare e raffinato, nel quale avessero una par conditio gli "iniziati" e i semplici. È quanto ora si registra nello spettacolo che diciamo miracoloso, e dà al protagonista un prestigio non eroico, ma tutto etico. C'è nell'opera la massoneria del tempo di Mozart, con gli ideali di fraternità, solidarietà, giustizia, che illumina e coinvolge i semplici. Uno spettacolo cioè in linea con l'apprezzamento di Goethe: «Ci vuole più cultura per riconoscere che per negare i pregi del libretto... Se poi avviene che la gran parte degli spettatori si diverta allo spettacolo, ciò non vuol dire che il superiore significato sfugga agli iniziati; e tale è il caso del *Flauto magico*».

Suggellando la convinzione di Goethe (scorgeva in Mozart una forza vitale che passa di generazione in generazione), la musica mantiene ancora oggi un clima di sublime novità, dalla quale nasce nel pubblico l'esigenza di un profondo coinvolgimento negli eventi di Tamino e Pamina, Papageno e Papagena.

La magia scenica e teatrale di Pier Luigi Pizzi (scene, costumi, regia) unifica lo spettacolo tra intense e pur delicate linee architettoniche, costumi rievocanti, su radi emblemi massonici, i riti d'un antico Egitto e una recitazione minuziosamente curata, sfocante nella apparenza di una nuova umanità. La concertazione e direzione di Gianluigi Gelmetti proietta in questi suoni di Mozart l'ansia, diremmo, proprio d'una nuova Genesi, con Tamino e Pamina che appaiono nuovi e consapevoli Adamo ed Eva, e Papageno e Papagena felicissimi d'una semplicità non meno coerente. Come avviene, diremmo, tra don Chisciotte e Sancio Pancia con in più quella forza vitale che scaturisce dai suoni:



orchestra, coro, cantanti che Gelmetti come un ispirato demone tira giù dal cielo e rispinge in alto tra gli incantati rintocchi del Glockenspiel, in una inedita luce fonica.

Splendidi i cantanti. Diciamo di Giuseppe Filianoti (Tamino) ed Eva Mei (Pamina), Anna Maria Dell'Oste (Papagena) e Detlef Roth (Brillantissimo Papageno): Diciamo ancora delle tre Dame, della Regina della Notte (Desiré Rancatore), di Sorastro (Carsten Stabell), dei tre bambini, di

Monostatos (Steven Cole e di tutti gli altri - non tedeschi e prevalentemente italiani - calati in un tedesco leggero (si canta e si parla) reso comprensibile da soprattuti esemplarmente ben collocati e ben scritti. Tant'è, il pubblico - come si è detto - partecipa e fa suoi i riti e le prove imposte ai poveri mortali, da che mondo a mondo - per vincere la vita, senza perdere né semplicità né sapienza. Eccezionale il successo. Repliche oggi, domani e poi il 19, 20, 22, 23 e 24. Potevano essere molte di più.



Macha Daudel e Adrien Boissonnet in «Heart's Labyrinth» di Kylian. Sopra un'immagine del «Flauto magico» all'Opera di Roma

superprime

Chi è «Pentesilea»? Fa a pezzi Achille ma in fondo lo ama

Paolo Petazzi

La prima rappresentazione in Italia della *Pentesilea* di Othmar Schoeck è stata accolta con successo al Teatro Comunale di Firenze da un pubblico convinto e partecipe, anche se a poco diradato dalla sfortunata coincidenza con la finale di Coppa Italia. Merito degli artefici dello spettacolo e dell'interesse di una proposta che sottrae all'oblio un'opera rara quanto ardua e impegnativa. Davvero singolare è *Pentesilea*, composta nel 1924-25, anche all'interno della produzione di un autore appartato come lo svizzero Schoeck (1886-1957), di cui sono noti (non in Italia) soprattutto i *Lieder*.

La singolarità dipende in primo luogo dalla scelta del testo, la tragedia visionaria e terribile di Heinrich von Kleist, che fu scritta nel 1807, ma che non sembra appartenere soltanto al suo tempo per la profondità inquietante degli sguardi gettati negli abissi dell'inconscio. Direttamente da Kleist Schoeck ricava il libretto, tagliando circa metà del testo e compiendo alcune trasposizioni e adattamenti; ma rispettandone la incalzante tensione visionaria e la ricchezza del linguaggio poetico. Nel mito greco Achille uccide Pentesilea, la regina delle Amazzoni alleata dei Troiani, e troppo tardi si innamora di lei quando incontra lo sguardo della donna ferita a morte. Kleist rovescia l'esito del fatale incontro. Achille trae in salvo la fanciulla vinta, e dapprima le fa credere di essere stato da lei sconfitto, perché una Amazzone può unirsi solo ad un uomo da lei fatto prigioniero. Presto Pentesilea apprende la verità, e sembra pronta a trasgredire la legge del suo popolo per amore di Achille. Questi la sfida ad un nuovo duello, cui si presenta disarmato con l'intenzione di lasciarsi vincere. Ma si trova di fronte una furia che lo uccide e fa scempio del cadavere sbrannandolo insieme alle sue cagne in un raptus di odio e di erotismo incontenibili. Non è soltanto la trage-

dia di un fraintendimento, né solo una denuncia dei rapporti oppressivi instaurati dal maschio nei confronti della donna. La ferocia con cui Pentesilea distrugge Achille e sé stessa, la assoluta della sua passione e del suo orgoglio, il suo disperato possedere e straziare il cadavere dell'amato non possono essere ricondotti a dimensioni razionali. Quando Pentesilea si rende conto di ciò che ha fatto, afferma che baci e morsi sono simili (in tedesco le due parole fanno rima), rivendicando il trasporto di odio e di eros cui ha ceduto, rifiutando ogni freno razionale, davvero «metà Furia e metà Grazia», come Achille l'aveva definita. Ormai non le resta che morire, e per uccidersi non ha bisogno di armi: da se stessa trae e forgia con la disperazione e il rimorso il metaforico pugnale con cui si trafigge.

La gelida quiete che circonda le ultime parole di Pentesilea appartiene ai momenti più alti della musica di Schoeck. Nel suo atto unico che dura circa un'ora e venti minuti egli appare pienamente consapevole della eccezionalità del testo lacerato e visionario di Kleist, ne segue con concisione l'incalzare furioso, ricorrendo ad una vocalità che costringe le voci scure dei protagonisti ad emissioni isteriche, condotte a feroce tensione; ma facendo uso anche della declamazione intonata e del parlato. I colori dell'orchestra sono fra gli aspetti più originali della partitura: riducendo i violini solo a quattro, e introducendo due pianoforti al posto delle arpe, moltiplicando i clarinetti e gli archi del registro medio e grave egli ottiene effetti talvolta prosciugati, tinte ora grige, ora acide e luminose. Il lirismo del pathos melodico trova un certo spazio quasi solo nel duetto d'amore al centro dell'opera. La sfida con la violenza visionaria del linguaggio di Kleist è impari, e Schoeck non conosce le soluzioni radicali ed estreme dell'Espressionismo. Non sarebbe leale confrontarla con esiti assoluti come *Erwartung* (1909) di Schönberg, o come *Elektra* di Strauss, cui troppo spesso è stata paragonata: solo qualche tratto del pathos melodico di Schoeck fa avvertire echi straussiani; ma da lontano, in un linguaggio prosciugato. Dall'impari confronto con il testo di Kleist l'atto unico di Schoeck esce con grande nobiltà: non è forse un capolavoro; ma è certamente un'opera che vale la pena di proporre.

A Firenze tutti meritavano elogi senza riserve: impeccabile per tensione ed energia la direzione di Gerd Albrecht, da anni apostolo di questa partitura; bravissimi i due protagonisti, Doris Söffel e Dietrich Henschel e di ottimo livello tutta la compagnia di canto; pregevole lo spettacolo con regia di Harry Kupfer, scene di Hans Schavermoch e costumi di Yan Tax. L'intera scena è occupata dal torace e dalle braccia (con le mani sollevate, quasi a difesa) di una statua maschile a terra, priva di testa. La regia trae partito con efficacia dalle accidentate irregolarità di questa struttura scenica, in cui tutti recitano con la bravura di autentici attori, in costumi dall'effetto atemporale, con Amazzoni dalle capigliature punk.

Intensissima esecuzione a Reggio Emilia di «Heart's Labyrinth»: una dedica alla sua danzatrice suicida

Kylian, il dolore a passo di danza

DALL'INVIATA

Rossella Battisti

REGGIO EMILIA Ha una presenza più austera della sua danza, Jiri Kylian: composto, vestito di scuro, poche parole e solo lo sguardo chiaro pronto a sorridere. A metà: ombre passano veloci sul viso. Lo dice, anche, che nella vita le lacrime di dolore si accompagnano a quelle per la gioia. A maggior ragione, qui, a Reggio Emilia, al Teatro Valli, dove l'artista, fra i massimi coreografi contemporanei, ha deciso di ritornare dopo un'assenza di diciassette anni. Gli dedicano un festival-retrospettiva, ospitando le tre compagnie del Nederlands Dans Theater che Jiri ha diretto per oltre vent'anni (dal 1999 ha lasciato le

redini a Marian Sarstaedt) e per le quali ha creato la gran parte del suo pregnante repertorio. Ma il senso di essere, di tornare qui va oltre: nel 1984, dopo l'ultima replica del suo spettacolo, una sua danzatrice, Karen Tims, scelse di togliersi la vita. Un incidente straziante che non ha mai dimenticato. «Dopo la morte di Karen - racconta, tuttora commosso - ho avuto una crisi profondissima. Ho cercato l'essenza. Così, nella danza, ho buttato via scene e costumi per arrivare a un severo "bianco e nero", per vedere fino a che punto il pubblico poteva cogliere i colori delle emozioni in questo rigido bitonalismo». È nato anche un balletto da quel ricordo, quell'*Heart's Labyrinth*, quel «la-

birinto del cuore» che da allora è il cruccio segreto dell'artista. «Un coreografo ha la responsabilità di leggere nello sguardo dei suoi danzatori», dice e lascia quei puntini di sospensione dove c'è scritto che con Karen non c'è riuscito.

A lei è dedicato *Heart's Labyrinth*, coreografia donata all'Aterballetto in questa occasione per chiudere il cerchio, accomiatarsi serenamente dal ricordo di Karen che è scesa muta nel gorgo. Come nell'attacco di *Heart's Labyrinth*, in cui una danzatrice scende lungo una scala, percorso ineludibile, verso il riquadro luminoso di una porta. Tutto il balletto palpita per quel momento annunciato, per il passaggio che deve avvenire ed è già scritto fin dai primi passi. C'è il tormento

interiore di una creatura divisa e contesa fra uomini, amori, scelte da fare eppure già carica di sofferenza, contratta da un dolore che non si comunica, che non ha parole. Un viaggio fatto di voli arrestati nell'aria, frenati da braccia, atterraggiati su se stessi. Fino all'ultima parte, a un passo a due che si lascia andare a una vertigine malinconica, perché è un passo d'addio.

Vibra in *Heart's Labyrinth* il consueto lirismo e la spontanea fluidità della grafia di Kylian, l'invenzione drammaturgica, come spesso accade nelle sue opere, è efficace. C'è anima. Trarre il bello da tutto, come si ripropone la danza umana e umanista di Jiri, parafrasando San Francesco quando indicava: ognuno ha qualcosa di bello e tu lo loderai per quello. L'Alter si

dimostra compagnia perfettamente matura per questa bellezza, per questa intensità coreografica dove i movimenti rimandano all'emozione prima che alla perfezione (che pure è garantita). Belle le tre protagoniste delle diverse parti di *Heart's Labyrinth*: tormentata Sveva Berti, inquieta e piena di premonizioni Macha Daudel, lieve e fremente come l'ala di una farfalla Veronique Dina Jean. Alla serata, che ha inaugurato il Festival Kylian e a cui seguiranno fino al 20 giugno spettacoli con le tre compagnie del Nederlands, appartenevano anche due graziose coreografie di Mauro Bionzetti, attuale direttore dell'Aterballetto, messe sottotono però dalla bellezza ultraterrena dei «labirinti del cuore» di Kylian.