



Recitar cantando, 27

di Elisabetta Fava e Vittorio Coletti

Wozzeck di Alban Berg e *Trittico* di Giacomo Puccini: ecco due frutti del primo Novecento, usciti da linee stilistiche diversissime, ma ugualmente rappresentative, che anche questo mese ci hanno ricondotto alla Scala.

Ci sono lavori così esemplari per forma, contenuto ed emozioni da diventare icone di un intero periodo storico, sintesi ideali di un modo di sentire e di comunicare. Il *Wozzeck* di Alban Berg (che abbiamo visto alla Scala a fine febbraio) rientra senza dubbio in questa categoria: è una perfetta *Literaturoper*, vale a dire un'opera composta direttamente sul testo originario, senza il passaggio intermedio dal libretto; e già questo aspetto incarna una tendenza sempre più insistita del teatro novecentesco. Il testo, poi, è quello del *Woyzeck* di Georg Büchner, che ai primi dell'Ottocento prodigiosamente presagì e sintetizzò tutto ciò che cento anni più tardi sarebbe stato inteso sotto il nome di espressionismo. E proprio questa esemplarità, unita a quel capolavoro di continuità drammatica e di tenuta formale che è la partitura di Alban Berg (in scena nel 1925), rischia paradossalmente con il tempo di apparire così legata a un periodo, così condizionata dalla sua temperie da escluderci quasi dalla vitalità delle sue emozioni. La vicenda del soldato Wozzeck (*Woyzeck* nell'originale, modificato non per ragioni foniche, ma per un'erronea lettura della terribile scrittura gotica corsiva), uomo qualunque, anzi, uomo fragile, oppresso dalla vita, tormentato dai suoi superiori, è di una disperazione senza uscita; non più facile la condizione di Marie, la donna che gli ha dato un bimbo, involontaria vittima delle frustrazioni di Wozzeck, il quale alla fine, vedendosela poi portar via da un cinico tamburmaggiore, perde la testa, la uccide e poi, impazzito, si uccide. Un vero caso di cronaca nera, vissuto però da dentro, partendo dalle allucinazioni dei personaggi, dagli incubi che li accompagnano e che finiscono con il deformare il paesaggio stesso, sicché un tramonto non sarà poeticamente rosso come il fuoco, ma apocalitticamente rosso come il sangue.

Da questo accumularsi di iperboli tragiche deriva la necessità di una direzione musicale lucida, tesa, che non lasci prevaricare ciò che all'epoca appariva moderno (anzi, scandalosamente rivoluzionario e fin "pericoloso"), ma porti a galla ciò che ancora di moderno noi oggi troviamo. Magistrale in questo senso l'impegno di Daniele Gatti sul podio della Scala (con la collaudata regia di Jürgen Flimm), in una lettura del *Wozzeck* attenta ai silenzi, alle afasie, ai tremiti interiori, più che al grido, all'aspirazione, che già il testo porta con sé per vie naturali e ineludibili. E così restavano impressi soprattutto la dolcezza esile e straziata della celesta, sempre unita a uno sguardo d'affetto verso il bimbo di Wozzeck e Maria, o il nervosismo insolito dello xilofono, che fa trapelare il senso di colpa e quasi di involontario fastidio con cui Maria si rivolge al bimbo dopo aver tradito il padre; o ancora quel sospetto di tensione che lascia i nervi a fior di pelle anche nei momenti di trasporto amoroso, sia fra i protagonisti, sia a maggior ragione con l'odioso tamburmaggiore; o infine l'abbandono struggente dell'ultimo interludio, quando, a tragedia ormai consumata, l'autore fa capolino con uno sguardo amoroso verso le sue creature e sopisce le tensioni in un impossibile gesto consolatorio.

Se l'orchestra era un caleidoscopio di colori, di sfumature, di intensità variabili, con morbosa sensibilità, non da meno sono stati i protagonisti, specialmente la Maria di Evelyn Herlitzius, così tenera e selvaggia insieme, capace di toni viscerali e di sussurri, e in scena brava e seducente come un'attrice purosangue. Attore senz'altro anche Georg Nigl, Wozzeck: più di tutto resta nella memoria il tono stupefatto con cui mormora: "Was wollen Sie damit sagen?", che cosa intende dire?, quando capisce da un'allusione di essere stato tradito; o il gesto sgomento con cui si tappa le orecchie all'osteria, per non sentire più quel vociare, pure in apparenza allegro, ma per lui infernale. Insomma, quando le voci sono

importanti, i movimenti ben curati e meditati sul testo e sulla partitura, sarebbero mille i momenti da ricordare; e l'opera ci conquista proprio perché, al di là dei climax emotivi più risaputi, riscrive il dramma partendo da piccoli gesti, commessure in ombra, indizi dall'apparenza futile, ma carichi di senso.

Le scene (Erich Wonder) erano meno persuasive, rispetto a una gestualità così curata: funzionali, ma senza quell'attenzione ai colori degli ambienti, al gioco di esterni e interni, di luce e ombra che sono così importanti in Büchner e che Berg sottolinea (almeno la luna rosseggiante, con il suo simbolismo sinistro!). Buona l'idea di recuperare durante gli interludi, in brevissime scene mimate, alcune parti del dramma che Berg si vide costretto a tagliare per ragioni di tempo e di proporzioni interne (il suo *Wozzeck* si compone di tre atti suddivisi ciascuno in cinque quadri, nell'intento, riuscitissimo, di ottenere non solo efficacia drammaturgica, ma

abbiamo appena parlato. Certo, è, diciamo, più suo coevo che contemporaneo. Ma non più antico o antichissimo. È solo di una modernità meno d'avanguardia e più superficiale, o forse soltanto diversa, latina. È roba di scuola italiana, che poteva condurre l'opera al *musical* e a Bernstein, ma non ai grandi e terribili atti unici tragici di Hindemith. Comunque il *Trittico* non è un residuo del passato. Non lo è nell'atto più intenso, il *Tabarro* (da un noir di Didier Gold, libretto di Adami) una sorta di "Cavalleria urbana e proletaria", con tanto di grido e di adulterio consumato e vendicato, solo che invece dei canti pasquali siciliani risuonano sullo sfondo i clacson delle automobili che corrono sul lungo Senna dov'è ancorata la chiatta del miglior baritone di tutto Puccini (Michele, più intenso dello stesso cattivissimo Scarpia). Non lo è, opera di roba fuori moda, neppure nell'atto più debole, più povero di idee musicali, *Suor Angelica* (libretto di Forzano ispirato a una

pièce di artisti di strada), in pieno stile floreal-dannunziano, che neanche la straordinaria Svetla Vassileva sentita alla Scala riesce a riscattare dalla indefinita noia, ma che comunque riprende e rilancia le delicatezze nipponiche della *Butterfly*. Men che mai lo è nello straordinario *Gianni Schicchi* (ancora Forzano da un episodio della *Divina Commedia*), forse l'unico (con il *Falstaff*) seme di modernità piantabile in Italia, nel cui Novecento il senso della tragedia non mai trovato terreno favorevole.

La direzione di Chailly, a Milano, ha ben mostrato le qualità dell'ultima (o quasi) scrittura pucciniana, capace da sempre di varietà stilistiche radicali (Cavaradossi - Sacrestano in *Tosca*, Des Grieux - Lescaut in *Manon*) e qui intenta a situarle in tre quadri distinti e collegati proprio dalla varietà. Per il progetto Puccini aveva addirittura pensato al Gor'kij dei *Racconti della steppa*, ma poi si era accontentato di quello che gli avevano proposto i

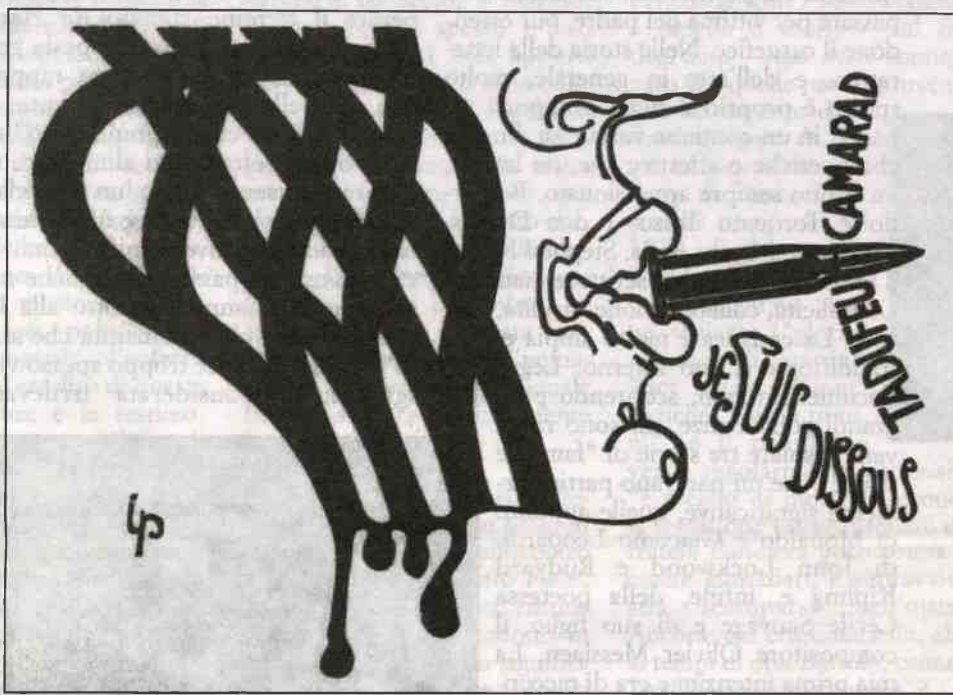
librettisti di casa. E i risultati non sono mancati, perlomeno nel *Tabarro* e nello *Schicchi*, solidi e ben congegnati anche drammaturgicamente; e persino la sdolcinata *Suor Angelica* si difende sul piano musicale, con squarci da poema sinfonico francese e punte di intensa drammaticità (duetto soprano-contralto). Il ruolo dell'orchestra è straordinario, nel *Trittico*, sia nel disegno degli ambienti (sottomondo cittadino moderno, convento secentesco, Firenze comunale), sia nell'autonoma funzione drammatica, nel *Tabarro* e in *Suor Angelica*, che, in *Gianni Schicchi*, nel ruolo decisamente ironico, teatralmente mosso (con il doppio e opposto registro dei due amanti e dei molti parenti, in un'opposizione alla *Falstaff* dei Fenton-Nannetta vs parentame e vicinato).

Il pezzo meno fortunato e più spesso escluso dalla triade, del resto volentieri ridotta al solo *Schicchi*, *Suor Angelica* (che Ronconi ha trattato decisamente peggio di tutti e tre, mettendoci una statua di orante sdraiata a far da scala e tappeto: e c'è chi ha lamentato che abbia avuto poche idee: era meglio se non ne aveva nessuna, come nel *Tabarro*!), ha dalla sua un cast solo femminile e un coro di voci bianche che insieme costituiscono una scommessa vocale prebritteniana, anche se il latino delle litanie sa di *Tosca* e di *Cavalleria*, insomma di verismo torbido, tra incenso e palpeggiamenti, del tardo ottocento della provincia Italia.

Certo da Berg può venir fuori Hindemith e il resto dell'espressionismo tedesco; mentre Puccini parla al XX secolo più con la *Butterfly* che con *Suor Angelica*. Ma lo *Schicchi* poteva ispirare anche i russi (si pensi a *Mavra* di Stravinskij o al *Naso* di Šostakovič) e poteva comunque costituire una scommessa sul futuro dell'opera all'italiana, se non avesse rinunciato ad averne uno, seppellita sotto il suo ultimo capolavoro, la sua *Turandot*, il primo e ultimo e grandioso affresco postmoderno del teatro cantato.

(V.C.)

Segnaliamo che, nello scorso numero dell'"Indice" questa rubrica era stata erroneamente numerata. Ce ne scusiamo con i recensori e con i lettori.



anche una compiutezza musicale autonoma); e così ci viene mostrato in un flash il momento cruciale in cui Wozzeck compra un coltello; anche se il gusto di accompagnare gli interludi sinfonici con scene mimate rischia di svilirle a colonna sonora, e va quindi tenuto entro limiti rigorosi.

(E. F.)

Solo una manciata di anni divide il *Wozzeck* di Berg dal *Trittico* di Puccini (nel cartellone scaglierò al mese di marzo). E non si creda che la trilogia degli atti unici pucciniani sia tanto più retrò o vecchia scuola dell'opera dell'austriaco di cui



Sull'Indice di giugno,

L'INDICE DELLA SCUOLA

I prossimi numeri usciranno a settembre e dicembre del 2008

*Scuola e Costituzione,
riflessioni sul voto degli insegnanti,
studenti tra internet
cellulare e mode, la letteratura
è in pericolo?*

Per abbonarsi: tel. 011 6689823 - fax. 011 6699082
abbonamenti@lindice.com