

Alberto Arbasino, *Un capriccio s'aggira per l'Europa*, in «La Repubblica», 26 febbraio 1987.

Nei primi anni dell'ultima guerra, giunto a un'età gravissima in rovina la Germania e la sua cultura e l'Europa, morti i suoi migliori librettisti, soprani in fuga l'autore di Salome ed Elektra e della Donna senz'ombra e di Arabella si volta indietro a contemplare la propria carriera, orgia coloristica e vampirismo orchestrale, come già quando Hofmannsthal gli aveva presentato il libretto del Cavaliere della rosa non quale emblema nostalgico del buongoverno di Maria Teresa (tipo l' Accademia di Brera, ecc.) ma testa di Medusa di un Art Nouveau che pietrificherà la cultura viennese. E fa come quei pittori eccelsi che dedicano le opere supreme a una riflessione sapienziale sulla propria arte. Già catalogato in tutte le enciclopedie per aver rigonfiato e sconvolto la più gigantesca orchestra post-romantica, facendola prorompere dall' interno fra isterie e interpretazioni di sogni, aggiungendo strumenti sopra strumenti deliranti come per esplorare le possibilità di parossismo dell' orecchio educato, Richard Strauss ora butta via tutti i gioielli falsi come Salome, e si tira da parte guardandosi nello specchio con brividi come la Marescialla. Tiziano diventa Matisse, e alla fine Morandi, con l' eleganza di non volere uscire tra miti sinistri da quell' olimpo rococò ormai spettrale ma soltanto suo. L' opera estrema, Capriccio, sarà una conversazione di idee e di citazioni sulla musica, e citazioni di citazioni, in corsivo, fra virgolette, al quadrato, al cubo, con asterischi e con note, densissime e coltissime e amabilissime entro formalità affascinanti: così come vi furono poi tanti romanzi sul romanzo, e come già il Settecento era pieno di teatro nel teatro: comico, alla moda, in angustie, ecc. (E del resto, Arianna e Zerbinetta avevano fatto il loro dovere a Nasso). Niente opera d' arte totale in senso wagnero-espressionista; né corrispondenze simboliste o compenetrazioni fra suoni, colori, ecc. Back to the Future, piuttosto: cioè l' età di Diderot, e di quella bella riforma costituzionale di Gluck che libera l' opera dalla tirannia dei canori elefanti, elimina le bellezze e bizzarrie barocche, ristabilisce l' unità di dramma e musica, congegnando sintesi nobilissime fra tradizione italiana e tragedia francese e antichità alla Winckelmann... Però poco dopo arriva Amadeus, senza sistemi, senza problemi, senza manifesti, e ne fa tappetini... Alle spalle rimane pur sempre Molière, con discussioni teoriche e pratiche sul palcoscenico ne L' Impromptu de Versailles, sonetti letti e commentati perfino in casa del Misanthropo, preziosismo galante che arriva addirittura sui pianerottoli delle mezze calze. Ogni volta che riappare Capriccio, testo fra i più centrali e segreti nel riassumere e intendere il Novecento, si ha la tenerezza di riconoscere in questa Contessa testamentaria degli anni tremendi, ancora una volta, la leggiadra Marescialla del Cavaliere della rosa, pivot nel rifrangersi tra il Settecento diderotiano e la Modernità viennese. Tanti anni fa, a Berlino, era Elisabeth Grummer (insigne Contessa e Donna Anna mozartiana anche con Furtwangler), in un gruppo di poltroncine bianche e dorate, puro Ritz tagliente e soave. L' estate scorsa, a Salisburgo, Anna Tomowa-Sintow, con direzione eccellente di Horst Stein; e un continuo gioco minimale di ammicchi reciproci fra Roccò e Art Déco, risolto da Johannes Schaaf con freddi e deboli spostamenti di lievi quinte di specchi di plastica, e piccole parrucche estranianti che andavano e venivano sugli abiti chiari da vecchio film di Sacha Guitry. Addirittura la silhouette di un' Isotta Fraschini da Tamara de Lempicka, per l' arrivo della Clairon, personaggio preso dalla storia culturale: fu attrice di cervello e non di istinto, prediletta da Voltaire (che si dichiarò claironien); e provocò le ire dell' arcivescovo di Parigi contro l' intera Comédie Française, istrioni scomunicati, per avere organizzato una messa funebre per il poeta Crébillon nella chiesa dell' Ordine di Malta. Per arrivare alle stesse conclusioni di Fellini in Otto e mezzo (il film consiste appunto nelle discussioni sul cinema cui abbiamo partecipato), la Contessa discorre squisitamente con il Poeta e il Musicista e il Regista, nonché l' Attrice e il Fratello di passaggio, su un tema che avrebbe abbastanza infastidito Wagner a Bayreuth: conta di più la musica, o la parola? E la messa in scena, si lascerà sopraffare? SAREBBE forse più contingente, adesso, un nostro interrogativo: rappresentare le opere straniere poco note

nell' originale, o in traduzione italiana? Possono risultare imbarazzanti, infatti, come ascoltando *The lady is a tramp* o *Yellow submarine* in italiano. *Strangers in the night* cosa diventerebbe? *Estranei nella notte*, o *Sempre sul mio cuor*? Nella traduzione di Tommaso Landolfi, il Cavaliere della rosa diventa il Signor Bonaventura: Il sor conte in sella e via! Al portone appena in sella!. Forse si potrebbe fare qualche sondaggio, coi moduli, per appurare a quanti spettatori pervenga una frase una sola, e neanche nei concertati in tutta l' opera. E forse giovano soprattutto i biasimatissimi però utilissimi sopratitoli inventati alla New York City Opera e proiettati al Comunale fiorentino sopra le sue versioni originali di conversazioni tecnico-operistiche complessissime (come le regole della *Tabulatur* nei Maestri Cantori di Norimberga). Il prossimo *Capriccio* sarà infatti, in lingua originale, al Maggio Fiorentino. (Già, sembra proprio che dopo decenni di ignoranza, un *Capriccio* si aggiri adesso per l' Europa). Lo dà invece tradotto il Comunale di Bologna, con quella sua tradizione illustre di Wagner in italiano, quando le cavalle delle Valchirie, non ancora proiettate su veli, aspettavano in piazza facendo la caccia prima d' essere spinte urlando sul palcoscenico del Bibiena; e Gabriele Baldini degustava cammei stilistici nelle uniche versioni autorizzate di *Ottone Schanzer* da Strauss per la Casa Musicale Sonzogno. ORA, come nelle mostre d' arte di tipo arcimboldesco spesso la pasticcioneria in veste aseptica incute rigore ma copre confusioni, così sovente la creatività negli allestimenti distrugge ogni filologia, e annulla ogni possibilità di conoscenza seria di un' opera. Ascoltando l' *Euryanthe* di Weber a Santa Cecilia mirabile esecuzione di Wolfgang Sawallisch, col leggendario Theo Adam si poteva forse vagheggiare, per esempio: invece che in concerto, con una grande orchestra in un grande hangar, e conversazioni erudite moderne sui raccordi con Cherubini o col Lohengrin, quale effetto o magia potrebbe offrire questa fantasiosa opera tedesca, in un teatrino di cittadina romantica, forse come sarà stato quello di Bamberg diretto da E.T.A. Hoffmann, con illuminazione antica, scene dipinte, serpenti di cartone, e accanto all' osteria una casetta rosa dove Hegel diresse un giornoletto... Ma alla Fenice, intanto, ecco l' *Oberon* di Weber in coproduzione con l' Opera di Glasgow; e allora, evidentemente, quando il cattivo gusto scozzese si unisce al cattivo gusto veneto, accadono cose orribili. Per far conoscere un' opera ignota, la si presenta completamente riscritta in moderno da Anthony Burgess, con ayatollah e guerre stellari e Reagan, lunghissimi parlati in inglese, spezzoni di vario cinema, spiritosate da recita in collegio, volonterose e misere. Come operazione culturale, analoga al rappresentare *Il flauto magico* sostituendo al testo la sceneggiatura del *Piccolo alpino*, in costumi da *Tre Moschettieri*, proiezioni di *Amarcord* e del telegiornale, fitti ammicchi al Vietnam, al Nicaragua, alla Falcucci, ecc. IL CITAZIONISMO non appartiene soltanto alla nuova Accademia, o al biasimato Post-Modern. Con alcuni secoli eccelsi alle spalle, che li schiacciano, e con la koinè della Controriforma che li appiattisce, in una capitale di banchieri internazionali che si restringe in una buca di vignaioli in Chianti, i pittori fiorentini del Seicento (in mostra a Palazzo Strozzi), coltissimi nell' immobilità, citano Veronese e Caravaggio e quant' altri in una stessa composizione, o elaborazione, o transazione, che acconsente fra gli angoli e i margini a qualche piccola perversione da Pierre Klossowski: una schiena nuda da sfiorare, un dito da succhiare, ecc. Composizioni complesse come *Capriccio* sollecitano interpretazioni altrettanto complesse. E a Bologna, Luca Ronconi viene profondamente incontro sia a coloro che cercano un senso e una ragione per ciò che vedono e ascoltano, sia a coloro che dicono mi è piaciuto perché hanno apprezzato degli arazzi e delle specchiere, ma sarebbero stati anche contenti di vedere un bel palmizio o dei bei comò. IN questo, che è forse il suo spettacolo più splendido, Ronconi sembra aver mirato addirittura a *Las Meninas*, il famosissimo quadro per pittori di Velàzquez, che è una riflessione autobiografica sul proprio mestiere, molto mentale e realizzata con arte superba, mettendoci le mitologie, le teorizzazioni o teologie, le citazioni necessarie per farsi capire, le abbreviazioni dei processi psicologici per gli intenditori, in una struttura a prospettive multifocali con i soggetti, i modelli, le opere, gli specchi, l' autoritratto, il rovescio del quadro, il pubblico ecc. E certo, la scenografia che prolunga la sala e il suo ornato sul

palcoscenico fu una pratica di Visconti, così come i sipari multipli che ripartiscono e rifrangono le azioni in più centri furono usati da Ronconi stesso nel *Così fan tutte* alla Fenice. Ma eseguendo intanto le proprie *Meninas*, fa capire assai bene che *Capriccio* è *Las Meninas* di Strauss. C'è nel cuore dell'opera la spropositata perorazione di un vecchio teatrante che crede ancora al suo mestiere custode della tradizione e innovatore, tragico e comico, innamorato degli effetti e nobilmente pompier modellato evidentemente su Max Reinhardt, ma alle prese con gli stessi sarcasmi mondani della corte di Teseo sulla recita degli artigiani nel *Sogno d'una notte di mezza estate*. E forse è soprattutto una deliziosa invenzione prelevata dal Canto del cigno di Cechov: si direbbe che derivino di lì, in *Capriccio*, sia l'illustre gigione che celebra folgori e cataratte e procelle sulla scena vuota, sia il suggeritore che si è addormentato nella buca, come del resto il vecchio servitore alla fine del *Giardino dei ciliegi*. Basterebbe un niente, e ne verrebbe un'intervista di Strehler, quando proclama che con due assi e due riflettori e tanta passione al Piccolo Teatro si fanno le magie e i temporali e le illusioni e il socialismo e l'Europa... Ma fu formativo, in anni ancora giovanili, ascoltare questa esaltazione dell'Allegoria e dell'Artificio, nella tradizione straussiana immediata, da un interprete insigne, Josef Greindl, protagonista quale Mosè di Schonberg (con Hermann Scherchen) anche della posizione opposta: l'insofferenza alla Karl Kraus per i vuoti simboli, dai vitelli d'oro ai pilastri di fuoco alle tavole della legge. Le spacca per terra, infatti, perché sono immagini non corrispondenti alla visione, arcigno contro Aronne che si esprime per metafore e parafrasi, d'accordo però con Gertrude Stein (una rosa è una rosa è una rosa), con Roland Barthes (il Significato non è una cosa, ma una rappresentazione psichica della cosa), col Borghese Gentiluomo che parlava soltanto in prosa, e con De Gaulle che ai Mon Général! Mon Général! di una dama ignara sul da dirsi dopo, rispose come Wittgenstein: Taisez-vous, madame. FORSE, nel Regista saturnino e impaziente (interpretato a Bologna da James Johnson), canuto e innamorato dell'artigianato delle meraviglie e dei portenti, e un po' sdegnato dai rinfacci contro le magie di macchine! fatuità! apoteosi!, c'è un autoritratto di Ronconi medesimo, della sua visionaria ingegnosità barocca. Non per nulla, durante l'esaltazione dell'Immaginario registico, vengono a trovarlo i suoi veri amici, un gruppetto di eroi marinisti piumati e scarlatti. E Raina Kabaivanska fa delicatamente intendere che il personaggio della Contessa, dalle *Nozze di Figaro* alla *Marescialla*, portava già avanti un filo di flirt galante con un velo di melanconia autunnale. (Anche per la *Tomowa-Sintow*, che come *Marescialla* appare una brava zia desiderosa di sistemare i nipoti, la Poesia e la Musica erano ancora metafore di Desiderio...). Ma attualmente, sarà piuttosto un'animatrice culturale di convegni e dibattiti fra gli Amici dell'Opera, forse assessori; e quando offre una cioccolata, sarà una cioccolata di lavoro. (Non a caso, il Letterato, poco seducente, è truccato da Peter Handke). Suntuosi, allucinatori, sipari e specchi assecondano e ripartiscono il sapere elegantissimo di questa conversazione-analisi sulle chances dell'opera, con strumenti di critica culturale ben consapevoli che l'opera è affatto finita. Krisis di finis Austriae? Addirittura finis Bavariae? E (nella disperazione) tutto nel mondo è abbastanza burla? O questa poi la conosco pur troppo?... Ma con celestiale vertigine il barocco minimal della dimensione cameristica si allarga e restringe a imbuto, a clessidra, a elica, su e giù fra orchestra e palcoscenico, fino al sublime sbocco. Dopo un ottetto di camerieri che parrebbero sistemare e chiudere sorridendo come il paggetto negro nel *Cavaliere della rosa* (e a Salisburgo fermano l'opera scatenando un applauso a scena aperta), riappare per l'ultima volta la Contessa di tutte le Contesse di tutte le opere di tutte le Vienne. Ha ancora, infatti, una paradisiaca musica lunare per concludere nei Giardini d'Occidente una lunga e grande fase di storia culturale neo-rococò e tardo-antica, non soltanto viennese o tedesca, e non solo musicale.

A Bologna «Capriccio», direttore Weikert, regista Ronconi

Strauss, «lite» sulle parole e alla fine trionfa la musica

L'opera tradotta in italiano da D'Amico - Arduo per la Kabaivanska lo «stile conversazione»

BOLGONA — Capriccio di Strauss nella versione ritmica italiana di Fedele D'Amico, diretto da Ralf Weikert con la regia di Luca Ronconi, è stato salutato al Teatro Comunale da accoglienze trionfali; dopo due ore e mezzo di spettacolo filato, senza segni di attenzione attenuata o stagnante, grandi applausi liberatori per tutti e chiamate a gran voce per Ronconi che ha ritardato a lungo la sua apparizione al proscenio mentre i cantanti con vivace mimica sembravano dirsi: «Ma dov'è? Ma dove è andato? Non c'è! Non si trova più!»: teatro nel teatro insomma, secondo la cifra magistrale dell'ultima, straordinaria opera di Strauss.

Ricordiamone in breve la situazione. Nel pressi di Parigi, nel 1775, in piena querelle fra Gluck e Piccini, il poeta Olivier e il musicista Flamand disputano su una vecchia questione, se nell'opera il primo posto spetta alla musica o alle parole (Prima la musica poi le parole, era l'opinione di Salieri e Casti da cui Stefan Zweig aveva per il primo suggerito a Strauss il nucleo di un futuro lavoro); assistono il direttore teatrale La Roche (forse una controfigura di Max Reinhardt), la contessa Madeleine, giovane e vedova, suo fratello e l'attrice Clairon di cui sta innamorandosi.

Alla fine dovendo allestire uno spettacolo per festeggiare il compleanno della contessa e non sapendo più che pesci pigliare, il conte ha l'idea di fare un'opera sulla discussione accademica intrattenuta fino a quel punto (Conversazione per musica in un atto è il sottotitolo di Capriccio); la contessa, amata dal musicista e dal poeta, dovrebbe scegliere fra i due e portare così l'opera a conclusione; ma non sa e non può, così come l'opera non può scegliere fra poesia e musica, dovendosi adattare alla sintesi indissolubile dei due fraterni elementi, con le fatiche, le pene, le memorie che l'operazione comporta.

Dobbiamo essere grati a D'Amico per la fatica durata a rendere in italiano il libretto geniale e mobilissimo di Clemens Krauss e di Strauss stesso: intanto, ora possediamo uno strumento sicuro (insieme al saggio di Bortolotto in Conoscenza della casa) per favorire la circolazione e la comprensione di quest'opera anche in Italia; e poi, anche sul «Capriccio» in teatro,



Raina Kabaivanska, commovente in «Capriccio» i suoi slanci lirici

nonostante le facili battute al guardaroba («Non ho capito nulla, tanto valeva farlo in tedesco») bisogna dire che una accettabile porzione di testo arriva all'orecchio dell'ascoltatore, specie se previamente avvertito dell'idea generale.

Si capiscono bene i dialoghi di Flamand e Olivier (i bravi William Matteucci e Armando Ariostini) e così pure gli interventi del direttore del teatro James Johnson, e quelli di Florindo Andreoli nella macchieta del suggeritore. Un po' meno si fa intendere Nelson Portella (il conte), meno ancora Glensy Linos (l'attrice) e meno di tutti Raina Kabaivanska che travolge sulle ali di un canto non fatto per lo stile di conversazione (ma piuttosto per gli slanci lirici, che intraprende con commovente intensità).

Nel pezzi d'assieme le parole si azzuffano come in tutte le lingue (ma nel coretto degli otto servi quasi nulla va perduto); semmai la versione italiana limita quell'effetto di sgorgo, di intenerimento sublime che il vocalismo italiano produce di colpo nel contesto tedesco quando intervengono i due cantanti italiani, qui Adeline Scarabelli e Pietro Ballo. D'altra parte il problema della versione migliore non si pone nemmeno; le traduzioni, come anche D'Amico ha sempre sostenuto, sono funzionali al grado di conoscenza che il pubblico ha di una determinata opera.

Il maestro Weikert ha di-

rettato l'orchestra del Comunale con scrupolo e viva sensibilità per il fluire, quanto mai imprevedibile, del discorso straussiano. Ronconi, con il contributo di scene e costumi splendidi di Margherita Pali e di Carlo

Laipi, ha realizzato uno spettacolo di grande fascino figurativo e spaziale, radicato in un Settecento malinconico e autunnale; la realtà diventa scenica e la scena si anima al trascorrere dei personaggi, delle loro conversazioni, monologhi, riflessioni consegnate all'orchestra; lo specchio, grande protagonista, e minacciosi tendaggi che frusciano definiscono un ambiente sospeso come in un sogno. Languida e vaporosa lo attraversa la Madeleine della Kabaivanska che indugia allo specchio o all'arpa con deliziosa malinconia.

Con tutto ciò la regia di Ronconi, acclamata a ragione per il suo rigore tecnico, a me sembra troppo adagiata di ombre: le quali, se colgono l'evidenza superficiale di una situazione anacronistica (come ha detto lo stesso regista in un'intervista: i bombardamenti del '42) soffocano la terro e l'arguzia di mille particolari e non rendono giustizia all'intrepidezza affermativa, al vitalismo malgrado tutto testimoniato dall'ottuagenario compositore: stilisticamente così anacronista perché così incredibilmente sincero.

Giorgio Pestelli

Scegliendo tra i film di oggi

L'alieno si desta dai

«La cosa» di Carpenter (Italia 1) tratto da Campbell - «Abissi» con Jacqueline Bisset

LA COSA (1982 su Italia 1 alle 21.30) di John Carpenter con Kurt Russell, horror fantascientifico dal romanzo del '38 *Who goes there?* di John Campbell, lo stesso da cui era nato nel '51 *La cosa da un altro mondo* di Hawks.

Tutte e due i film sono ambientati in basi americane in Alaska: in quello di Hawks il mostro era un allucinante extraterrestre vegetale e pensante e impossibile da distruggere perché ogni parte spezzata rapidamente ricresceva, mentre nel film di Carpenter è un'entità aliena, da millenni sopita tra i ghiacci, che viene scatenata dalle radiazioni atomiche, devasta le basi, prende via via forme orrende e si impossessa dei corpi di uomini e animali assumendone l'aspetto. Dopo una serie di stragi, uragani di neve, paura fra gli uomini che si sospettano l'un l'altro — e terrificanti e macabri effetti speciali — «la cosa» sarà distrutta, forse.

ABISSI (1977 su Raiuno alle 20.30 per il film-dibattito) di Peter Yates con Robert Shaw, Jacqueline Bisset, Nick Nolte, Eli Wallach, paurose avventure subacquee, avidi avventurieri, spacciatori di droga e

mostri marini per di

vacanza alle Bermude

JOE BASS L'IMI

Raidue alle 20.30) di

bel western, ironico

con Bert Lancaster,

ley Winters, al cen-

che tra sparatorie,

passi di mano in ma-

una banda di indiani

scalpi, e di nuovo al

DIMENTICARE

Reté 4 alle 22.30) di

Erlend Josephson,

Eleonora Giorgi, so-

conto intimista attri-

cioni personaggi in

gna venuta.

SOTTO IL SOLE

Raidue alle 23.45) di

classico del cosiddetto

sentimentale, stori-

durante e dopo la g

IL VIZIETTO (19

di Edouard Molinaro

chei Serrault, grotto

venza di due anziani

L'opera Grande successo a Bologna per la «conversazione» sul teatro con la quale Richard Strauss raccontò la sua filosofia della musica e della vita. Un capolavoro di leggerezza la regia di Ronconi

La vita? È meglio con un Capriccio

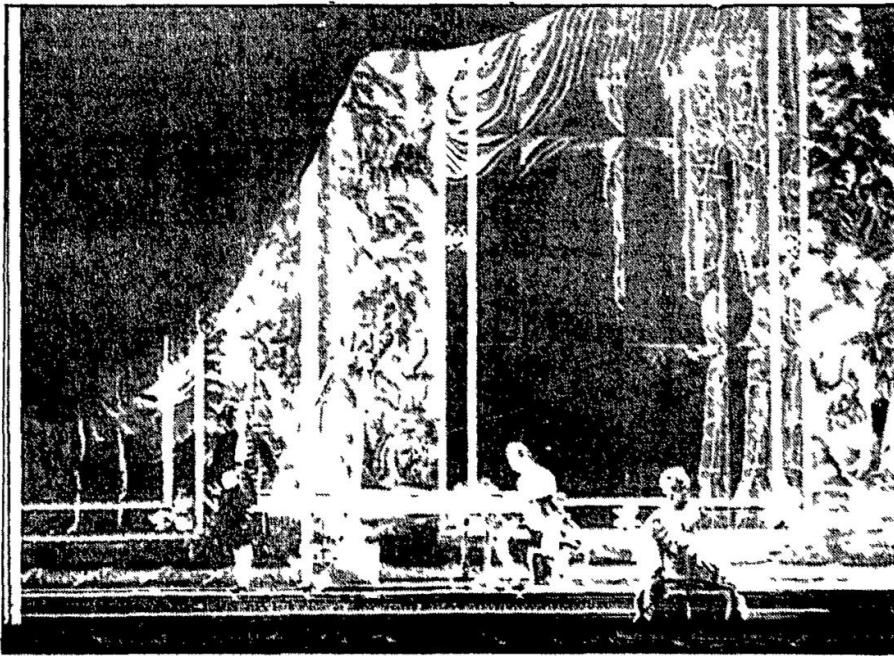
Nostro servizio

BOLOGNA — Tra le numerose opere scritte da Richard Strauss nella sua lunga vita, *Capriccio* è forse la più trascinata. Forse perché non è neppure un'opera, ma un saggio sull'opera in forma di conversazione musicale, una gara di concetti raffinati in una cornice aristocratica e, come assicura l'autore, «una ghittoneria per buongustai della cultura». Tutte cose che, si direbbe, non hanno a che fare col teatro e invece, come se è visto ora al Comunale, si combinano egregiamente in uno spettacolo arguto e scorrevole dove l'occhio e l'orecchio non riposano, sollecitati da un profluvio di gustose invenzioni.

La scommessa, proposta dal musicista negli anni bui della guerra è vinta due volte, grazie all'accuratezza della regia e alla musicalità, all'allestimento di Ronconi-Palli-Diotti che funziona come un orologio e anche alla traduzione italiana di Fedele D'Amico che, ogni tanto ci fa capire qualche parola. Il pubblico potrebbe essere più folto (Bologna non è la città di buongustai) ma non più soddisfatto, e gli applausi alla fine sono risuonanti addirittura trionfali per tutti e in particolare per Ronconi e per la Kabaivanska, interprete principale

Tanto successo rallegra perché smentisce tanti luoghi comuni in corso non è vero che ai nostri tempi non si possa «fare un'opera», e non è vero che occorra rappresentarla con la testa in giù per divertire la gente. Alla prima smentita provvede Richard Strauss che, nel 1942, a settantotto anni compiuti, dà un affascinante esempio di «saggio teatrale», dove il teatro stesso è l'oggetto di una discussione raddoppiata dal classico triangolo amoroso.

La protagonista è una giovane e avvenente Contessa vedova, corteggiata da un musicista e da un poeta siamo in pieno Settecento e i due dovrebbero preparare un'opera. Nel frattempo, si contendono il primato dell'impresa (e nel cuore della vedovella), spalleggiati da un direttore teatrale che rivendica il primato scenico e da un'altra coppia (la bella attrice Clarion e il fratello della Contessa) impegnati in loro faccende di cuore. Il trio diventa così un sestetto. Il Conte patrocina il dramma, la Contessa è incerta, presa dal doppio fascino della poesia e della musica, il vecchio teatrante invoca il ritorno all'opera italiana. Tutti discutono di regole, di forme e, naturalmente, di amore, arrivando alla decisione di



Un momento del «Capriccio» di Strauss con la regia di Ronconi. A destra il soprano Raina Kabaivanska



scrivere un'opera in cui rappresenteranno se stessi l'opera *Capriccio*, appunto, cui manca solo il finale. Che non ci sarà perché la bella signora, divisa tra i due spasimanti, finirà per tenerseli entrambi, o forse no. La faccenda resta in sospeso, mentre il Conte, più pratico, va a Parigi con la bella attrice.

Su questa trama, ideata parecchi anni prima da Stefan Zweig su un tema settecentesco dell'abate Casti, Strauss — musicista e librettista di se stesso — riesce a costruire un'affascinante «conversazione» dove passato e presente si intrecciano nel modo più suggestivo. Se la Contessa è incerta tra due fuochi sentimentali, il compositore si trova — confessa — al quadrivio dei grandi modelli storici. Prima le parole e poi la musica (Wagner), oppure prima la musica e poi le parole (Verdi), o soltanto le parole e niente musica (Goethe), o ancora, soltanto musica e niente parole (Mozart).

Problemi eterni, che egli risolve, come la contessa, senza scegliere, mescolando con mano maestra ricordi e citazioni un po' di Wagner (magari quando si tratta di tagliare un testo prolisso), un po' di Couperin e di Rameau che contribuiscono allo sfondo galante, un po' di Gluck, di Rossini e di Donizetti, e molto dello stesso Strauss che abbondantemente si cita rivivendo la propria vita artistica. Prossimo agli ottant'anni, in un mondo impazzito tra guerre e stragi, il vecchio maestro cerca di risolvere almeno i problemi della propria musica, affidando alla bella Contessa (come già alla Marschallin del *Cavaliere della Rosa* l'incerta morale nulla si risolve definitivamente, tutto si ripropone ogni giorno).

Occorre una regia geniale, come questa di Luca Ronconi, per rendere questa felice ambiguità una regia che (con i bellissimo bozzetti di Margherita Palli e gli eleganti costumi di Carlo Diappi) ci trasporta in un interno signorile, trasformato di volta in volta in teatro aprendo e chiudendo gli scorci con la mobilità di grandi specchi settecenteschi, di arazzi colorati e di neri velari. Tutto si moltiplica, si divide, si riflette — secondo la tipica cifra ronconiana — scivolando dal mondo salottiero a quello illusorio, non senza funerei richiami (quei sipari come drappaggi tombati) alla morte del sogno. Che tutta-

via rinasce nella figura della Contessa, deliziosa e impenitente sognatrice, centuplicata dai quattro specchi che la proiettano nel mondo della fantasia, l'unico a cui si può credere!

Arricchito da giochi di luce, mosso con abilità pari alla leggerezza, lo spettacolo rende alla perfezione il senso dell'ambiguo mondo strausiano dove la musica è l'unica realtà. Affidata qui ad una compagnia in gran parte italiana capace di rendere con garbo il gioco musicale anche se non tutte le parole. Come sempre la traduzione (per quanto curata da un letterato — musicista di prestigio) è come un abito rifatto che non calza impeccabilmente. Cosa che non aiuta i cantanti nella «conversazione». È ancora un problema operistico che rimane aperto. Lasciandolo in sospeso, limitiamoci ad apprezzare i buoni risultati della compagnia, cominciando — è doveroso — da Raina Kabaivanska che crea con fine intelligenza il ruolo della Contessa, ruolo impegnativo ed estraneo alle sue abitudini. Lo crea da grande artista, accanto a William Matteucci e Armando Agostini (due garbati spasimanti), a James Johnson imponente direttore del teatro, Nelson Portella e Glenys Litos (Conte e attrice), Florindo Andreoli, Adelina Scarabelli e Pietro Ballo che completano l'assieme impegnata a fondo anche l'orchestra del Comunale, diretta con competenza anche se non con molta fantasia, da Ralf Weikert, e giustamente associata al trionfo generale.

Rubens Tedeschi