



L'opera più rimaneggiata di Richard Wagner accolta con successo dal pubblico monegasco

Tannhäuser ecco l'edizione parigina

servizio di Simone Tomei



MONTE CARLO - Prosegue con successo la stagione monegasca 2016-2017 che "nel mezzo del cammin" sfodera un titolo altisonante in una versione mai eseguita in tempi moderni: si tratta del *Tannhäuser* di Richard Wagner nell'edizione parigina debitamente tradotta dal tedesco risalente al 1861 ed eseguita proprio nel Teatro dell'Opera di Parigi su commissione di Napoleone III sollecitato dall'influenza della principessa Metternich, moglie dell'ambasciatore austriaco e grande protettrice del compositore.

Un'opera che nel pensiero dello stesso Wagner non è mai stata portata a compimento; un travaglio che questo componimento mostra con piena evidenza, anche nella vicenda delle sue trasformazioni; già a Dresda, nella ripresa del 1847, Wagner modificò il finale per aumentarne la presa teatrale e scenica; nel 1860-61 (la versione cui ho assistito) per l'allestimento a Parigi, Wagner riscrisse quasi del tutto le prime due scene e ritoccò alcuni episodi della disfida dei cantori; e nel 1883, poco prima della morte, Wagner confidava alla moglie Cosima Liszt l'intenzione di revisionare una volta per tutte *Tannhäuser*, forse la sua creatura artistica più amata, certo una tra quelle che lo impegnò maggiormente; «Sono ancora debitore al mondo del suo *Tannhäuser*» si legge dalle cronache della vita del compositore; ogni volta che Wagner rimetteva mano al suo lavoro, ritoccava, rifaceva e trasformava; ma il *Tannhäuser* è un caso limite di ricerca teatrale, di coscienza poetica in via di definizione a contatto con problemi di equilibrio immanenti già nella primitiva concezione dell'opera.

Se la critica del tempo non fu benevola né a Dresda, né a Parigi, giova sottolineare il fatto che proprio nella capitale francese ebbe l'onore di avere tra il pubblico uno spettatore d'eccezione Charles Baudelaire che proprio in quell'occasione scrisse: «Il *Tannhäuser* rappresenta la lotta dei due principi che hanno scelto il cuore umano come principale campo di battaglia, ossia la carne contro lo spirito, l'inferno contro il cielo, Satana contro Dio.»

L'autore di *Les Fleurs du mal* paragona l'effetto della musica wagneriana, "ardente e dispotica", alle immaginazioni indotte dall'oppio, come se fossero dipinte nelle tenebre in uno stato di rêverie.

In relazione ai drammi del compositore tedesco, che ben si sposa anche con questo titolo, mi piace sottolineare un pensiero generale del filosofo Theodor W. Adorno che così si esprime: «I racconti wagneriani impongono l'arresto dell'azione come processo vitale della società. Essi si fanno immobili per scortarla nel regno della morte, archetipo della musica wagneriana.»

Per lo studioso tedesco, *Tannhäuser* presenta anche un particolare significato filosofico, come meditazione occulta sul tempo e sull'eternità. Infatti, anche nella partitura orchestrale si avverte una mancanza di progressione armonica che vuol simboleggiare uno stato di immobilità temporale. Lo stesso protagonista, Tannhäuser, canta nel Venusberg: *Die Zeit, die hier ich verweil', ich kann sie nicht ermessen* ("Il tempo che io ho qui passato, non so misurarlo").

Questa immobilità è stata ben traslata scenicamente a Monte Carlo dall'idea del regista **Jean Louis Grinda** che ha cercato con pochi elementi scenici, confezionati da **Laurent Castaingt**, di ricreare tutte le ambientazioni: un piano ovale inclinato che rimarrà fisso per tutti e quattro gli atti, una cupola che racchiude lo spazio del palcoscenico.



E il susseguirsi di proiezioni ben fatte - ad opera di **Gabrile Grinda** con montaggio ed effetti speciali di **Jérôme Noguera** - nonché dei piacevoli costumi curati da **Jorge Jara**.

Una struttura che tendenzialmente è statica, e trova solo nel gioco dei video la movimentazione necessaria a farci passare dal lussuoso Venusberg al più solare Wartburg. In questo capolavoro entrano in gioco due filoni narrativi: la tenzone dei cantori sulla Wartburg, testo risalente alla metà circa del secolo XIII, raccolto nelle saghe dei fratelli Grimm e utilizzato anche da Hoffmann nei *Fratelli di Serapione*, e la leggenda di Tannhäuser, tramandata in varie raccolte di poesia popolare, fra cui il celebre *Corno magico del fanciullo* di Arnim e Brentano (essa pure sfruttata nella produzione letteraria più vicina a Wagner, da Tieck, Uhland e Heine); a questi due elementi, Wagner aggiunge poi un terzo e decisivo fattore, frutto peculiare del suo universo creativo: il tema della redenzione d'amore dopo il peccato sensuale, dopo la devastazione dell'amore colpevole; il peccato di Tannhäuser sontuosamente presente nella grotta di Venere; peccato che può essere redento solo con il sacrificio di Elisabeth che non è donna da amare, ma una sorta di formula magica, un segno di croce che decide la sua sorte; al contempo anche per Elisabeth, Tannhäuser non è un uomo da amare, ma un'anima da salvare, una idea cui consacrarsi, fino ad allontanare da sé la condizione stessa dell'amore, cioè la vita.



Nella visione di Grinda qualche idea ardita che sembra andare oltre il pensiero wagneriano non è mancata; proprio il rapporto tra Tannhäuser ed Elisabeth viene in qualche modo contraddetto dal suicidio di lei davanti allo stesso Wolfram, anziché dal suo lasciarsi morire dopo aver rivolto la sua devota preghiera a Maria Vergine e dall'eliminazione del miracolo del bastone fiorito, con la chiusura dell'opera che vede il protagonista in ginocchio rivolto al pubblico e contro il quale sono puntate le pistole dei cantori che si ergono a giudici e giustizieri del suo peccato; non c'è quindi l'elemento di redenzione invocato dal compositore, bensì un giudizio senza possibilità di riscatto né umano né morale; forse uno specchio non immaginifico della realtà che ci circonda; una realtà fatta sempre meno di comprensione e di empatia, ma votata principalmente a giudicare e a puntare il dito sull'errore altrui; non nego che io posso anche aver dato un'interpretazione arbitraria di quanto visto, ma le suggestioni che mi sono arrivate hanno portato il mio pensiero in questa direzione. Anche *l'occhio gigantesco* che attraverso le proiezioni dominava l'inizio e la fine dell'opera mi ha dato l'idea di un qualcosa che guarda, giudica, punta il dito ed alla fine non lascia scampo alla redenzione... sarà così?

Sul versante musicale ho ascoltato una compagine di interpreti altalenante dal punto di vista della resa vocale, con un plauso pressoché unanime per i ruoli maschili e qualche problema invece per quelli femminili.

Nel ruolo eponimo il tenore **José Cura** che se ha messo in luce la capacità di saper fraseggiare con piacevole soavità nonostante uno smalto vocale non proprio eccelso, ma degno comunque di portare a termine l'opera con grande dignità e soprattutto con un istrionismo interpretativo di tutto rispetto; ha dominato il palcoscenico con piglio sicuro e con grande ars scenica, modulato movenze ed intenzioni vocali con le esigenze di una partitura tutto sommato resa meno ardita e aspra dalla direzione orchestrale.

Steve Humes è stato un portentoso *Herman* che si è imposto per grande prestanza vocale e scenica.

Ottimo il *Wolfarm* di **Jean-Francois Lapointe** che con un ammirevole fraseggio, legato e ottima proiezione ha saputo dominare la sua parte in maniera eccelsa. Messo più in ombra dalla riduzione dell'autore che gli ha tolto un'importante aria nel secondo atto sulla natura dell'amore, il *Walther* di **William Joyner** si è aggiudicato il merito di una maiuscola e professionale interpretazione.

Bene anche **Gilles Van der Linden** come *Henry*, **Chul Jun Kim** come *Reinamar* e **Roger Joakim** come *Biterolf*.

Sul versante femminile non è stata una prova esaltante quella di **Annemarie Kremer** nel ruolo di *Elisabeth* che seppur godendo di un bel timbro e di una buona intonazione, in acuto è risultata piuttosto anonima e priva di metallo vocale cui si è aggiunta una dizione poco chiara ed un fraseggio spesso discontinuo. Anche **Aude Extrême** nel ruolo di *Venus* non ha saputo dominare la voce in tutta la sua estensione risultando piuttosto "stimbata" e priva di armonici in acuto, manifestando un'eccessiva fissità del suono, ma ad onor del vero, è risultata molto più sicura e con una buona cavata nella zona più bassa del rigo musicale.

Una rivelazione **Anais Constans** come *Pastorello* che si è distinta per un'emissione ben proiettata ed un fraseggio encomiabile.

Completavano il cast egregiamente i *Quattro paggi*, **Galina Bakalova**, **Géraldine Mélac**, **Catia Pizzi** e **Janeta Sapoundjjeva** tutti elementi del Coro monegasco guidato dal M° **Stefano Visconti** che come al solito è stato garanzia di contorno per questo capolavoro musicale; delicatezza, irruenza, solido e determinato sono gli aggettivi che mi sono affiorati alla mente durante questo ascolto in cui certe melodie ed alcuni passaggi musicali, mi hanno fatto davvero toccare il cielo con un dito.



Sicura, precisa e determinata anche l'Orchestra Filarmonica di Monte-Carlo che, guidata dal M° **Nathalie Stutzman** è riuscita a farci viaggiare con il pensiero e con le emozioni a due palmi da terra; ho notato una lettura molto più "romantica" e passionale rispetto al rigore tedesco; e di ciò ne hanno goduto i cantanti e tutta la drammaturgia, perché la Stutzman è riuscita a delineare delle ottime sonorità a tratti aspre e dure, ma sempre dominate dal quel senso di pacatezza e di dolcezza che hanno condotto l'animo dell'ascoltatore in un mondo fatato e direi quasi onirico. Il pubblico ha dimostrato ampio e caloroso consenso per tutti, affollando in maniera completa la meravigliosa Salle Garnier di Monte Carlo. (*Recita di sabato 25 febbraio 2017*)

Crediti fotografici: Alain Hanel per il Teatro dell'Opera di Monte Carlo
 Nella miniatura in alto: José Cura (*Tannhäuser*)
 Sotto da sinistra: Aude Extrême (*Venus*) e Annemarie Kremer (*Elisabeth*)
 Al centro: Tannhäuser e i pellegrini in viaggio per Roma
 In fondo: scena finale e morte di Tannhäuser