



## *Zemlinsky o dell'innocenza perduta*



Una lunga frequentazione associa il nome di Alexander Zemlinsky al Teatro Massimo di Palermo, dove si sono appena concluse le recite di *Der König Kandaules*, presentato in prima assoluta per l'Italia. Correva infatti il 1995 quando il teatro palermitano, allora ospitato nella sede del Politeama Garibaldi, ospitò il debutto italiano di un altro titolo del musicista viennese, *Der Traumgörge*, recuperato meno di cinque anni prima da quel repertorio “degenerato” che il regime nazifascista aveva condannato al silenzio e all'oblio. E se già all'epoca si era trattato di un'operazione particolarmente coraggiosa,

che aveva permesso di scoprire una partitura di grande interesse, termometro sensibile di ansie di rinnovamento felicemente risolte nella dimensione onirica in cui vive il protagonista, l'inquieto Görge; a maggior ragione oggi è stato importante accedere alle tormentate vicende del re Kandaules, ora che i contorni dell'immagine di Zemlinsky cominciano ad emergere con tratti più netti e chiaramente definiti.

Certo è stata necessaria tutta l'acribia di musicologi e musicisti di vaglia – in testa Antony Beaumont – non solo per ricostruire la parabola di un autore di cui si erano perse le tracce, ma soprattutto per rimettere insieme frammenti ed indicazioni musicali, indispensabili per ricostruire e portare a termine un'opera rimasta incompiuta. È un destino, questo, che accomuna *Der König Kandaules* a tutti i testamenti spirituali del teatro musicale di primo Novecento: da *Turandot* di Puccini a *Doktor Faust* di Busoni, da *Lulu* di Berg a *Moses und Aron* di Schönberg l'incompiutezza è stato sintomo di un malessere linguistico e drammaturgico, prima che umano, che ha colpito un'intera generazione di artisti. Il caso di Zemlinsky, docente, amico e cognato di Schönberg, ebreo della diaspora emigrato negli Stati Uniti rooseveltiani all'indomani dell'Anschluss, perfettamente si iscrive nelle vicende di un'intera generazione che, cresciuta ed educata a Vienna negli anni della *Sezession*, ebbe poi grandi difficoltà ad adattarsi ad un contesto culturale radicalmente diverso, non sempre pronto ad comprendere gli ultimi scampoli del modernismo mitteleuropeo.





*Der König Kandaules* non è opera musicalmente rivoluzionaria, esattamente come il suo autore, ma permette di aggiungere un ulteriore, determinante tassello ad un percorso drammaturgico in rapporto dialettico con il proprio tempo. La storia del mitico re della Lidia, tramandata da Erodoto nelle sue *Storie* quindi reinterpretata con moderna sensibilità dal teatro di André Gide alle soglie del Novecento, non può essere infatti compresa senza un adeguato inquadramento al termine – e al vertice – di un catalogo che, dal *Traumgörge* prima citato, passa attraverso *Eine florentinische Tragödie* (1917),

*Der Zwerg* (1922) e *Der Kreidekreis* (1933), prima di approdare all'opera incompiuta. Kandaules, re prodigo fino alla generosità – tanto da “condividere” l'avvenente moglie Nyssia con l'umile pescatore Gyges, opportunamente occultato da un anello magico che fa scomparire chi lo indossa – non è infatti un ingenuo o, peggio, uno scambista. È, piuttosto, l'ultimo rappresentante di un *mal de vivre* che, se prima sfuggiva alla realtà rifugiandosi nella sfera – tutta freudiana – del sogno, adesso cerca soluzioni diverse alla convivenza imposta dal vivere civile. Così la sua munificenza risuona di echi socialisti, che Gide aveva derivato dal sodalizio con Léon Blum, e che nell'immagine dell'anello magico, rinvenuto per caso nella pancia di un pesce e considerato come il motore negativo della storia, ripete posizioni wagneriane, contrarie alla plutocrazia europea dell'epoca. Certo la strada di Kandaules, come prima quelle del mercante Simone della *Tragödie* e dell'anonimo Nano della fiaba wildiana, si rivela non solo impervia, ma addirittura votata al martirio: l'uomo innocente, il puro folle, l'artista in cerca della bellezza e della sua condivisione è condannato all'incomprensione o, peggio, a diventare vittima di un disegno che, una volta messo in moto, lo travolgerà impietosamente.

Materia magmatica e complessa, *Der König Kandaules* richiede cure particolari, perché non va scambiato per un capolavoro ma merita comunque di essere allestito con tutte le cure possibili. La produzione palermitana, sotto il profilo musicale, si è rivelata senz'altro esemplare. Francesco Cilluffo, che nell'ultima replica ha ripreso sul podio il disegno direttoriale di Asher Fisch, emblematicamente immerge le trame musicali dell'opera in un brodo di coltura straussiano-mahleriano, in una più ampia riflessione sul sistema tonale, cioè, teso verso le sue estreme frontiere cromatiche ma mai superato, come negli stessi anni proponevano gli altri compositori della Seconda Scuola di Vienna. E se gli ultimi due atti rivelano maggior coerenza, rispetto al primo, tutta l'opera beneficia di un'orchestra lussureggiante senza essere roboante, sontuosa ma mai sovraccarica (e dunque sempre rispettosa delle ragioni del canto), ricca di iridescenze e bagliori improvvisi per illuminare una massa sempre densa e consistente.



E le stesse qualità si riscontrano in un terzetto di protagonisti perfettamente calati nei rispettivi ruoli. Quello più impervio spetta al protagonista, che in Peter Svensson trova un tenore acuto (si pensi all'Herodes della *Salome* straussiana) perfettamente in grado di tradurre l'ardita miscela di visionarietà e nevrosi, torbido erotismo e malinconica fragilità, esasperato lirismo e rinuncia al canto (in alcuni passaggi di *Sprechgesang*) che connotano Kandaules. Nyssia era Nicola Beller Carbone, che in questo repertorio sembra trovare il suo terreno d'elezione. Voce importante, ben timbrata e sapidamente speziata, può contare anche su una calamitante presenza scenica, che le consente di sostenere non solo il nudo integrale del secondo atto, ma soprattutto un finale allucinato ed isterico, veramente da brivido. Alla coppia regale efficacemente si contrapponeva la solida imponenza baritonale di Kay Stieffermann, Gyges inizialmente tetragono alle seduzioni del potere, quindi tormentato dal rapporto perverso con Nyssia e infine pronto ad ascendere il soglio, dopo aver ucciso il re. Efficaci caratterizzazioni impreziosivano i brevi, ma curati cammei tratteggiati da Nicolò Ceriani (Phedros), Cristiano Olivieri (Syphax), Paolo Orecchia (Nicomedes), Jeremy Miller (Pharnaces), Philebos (Matias Tosi), Alex Wawiloff (Simias), Giulio Pelligra (Sebas), Alexey Birkus (Archelaos) e Ventseslav Anastasov (il cuoco).

Dell'Oriente da favola immaginato da Zemlinsky poco o nulla rimaneva nello spettacolo del regista Manfred Schweigkofler, che firmava con Angelo Canu un impianto scenico visibilmente ispirato al segno grafico di Maurits Cornelis Escher. Divisa in due piani, la scena è delimitata da pareti oblique, prospettive sghembe, scale vertiginose spartite verso l'infinito (o il nulla?), architetture di stampo piranesiano che, se si rivelano di forte impatto ad una prima visione, diventano inutilmente ripetitive durante tutto il corso dell'azione e scarsamente funzionali alla comprensione dell'intrigo. Sulla stessa lunghezza d'onda anche i costumi di Mateja Benedetti, che prediligono la giustapposizione di colori acidi, fogge di epoche diverse, trovate di dubbio gusto (come la kippah tutta ricoperta di strass di Kandaules). Per fortuna le suggestive luci firmate da Claudio Schmid restituiscono profondità ed ombre ad uno spettacolo certo fluido e mai inutilmente provocatorio, ma dal quale a lungo si aspetta la zampata del genio. Che forse colpisce solo quando i personaggi indossano l'anello magico: il buio in scena, le mezze luci in sala, un mantello intessuto di luci fosforescenti sono forse l'indizio più evidente di un insanabile contrasto tra il buio e la luce, tra l'arte e la vita, che l'opera di Zemlinsky non intende risolvere, ma tentare di interpretare. E che il finale rimanga aperto, allora, non è forse frutto del caso, ma di una scelta artistica insolubile, allora come ora.

**Giuseppe Montemagno**

27/5/2012