Con HANS HEILING dall'Alsazia alla Sardegna

KÖNIGIN: "Du weisst es, dass dir das Leben
Die Liebe eines Menschen hat gegeben,
dass du darum, ein unglückselig Doppelwesen,
zu ew'gem Zwiespalt bist erlesen."

*"Fremd wirst du den Menschen bleiben..."**

Non i corni gioiosi, sognanti, che salutano; l'alba nell'ouverture del *Freischütz* di Weber - riferimento anzi modello ineludibile e trasparente nell'opera dell'amico e collaboratore Marschner - risuonano nel mattino terrestre di Hans Heiling. Sotto un cielo plumbeo, che non è foriero di schiarite, un solitario corno sembra scaturire dall'inconscio dell'antieroico protagonista fin troppo pronto a rinunciare ai propri poteri e prerogative soprannaturali per condurre un'esistenza umana al fianco di un'insignificante "borghesuccia" povera. Anna - così si chiama la fiamma di Heiling - ama per la verità lo scialbo Konrad, arciere del Burgravio (lei non è Agathe, lui non è Max), ma è in fondo rassegnata a sottomettersi alla volontà della madre, Gertrude, comprensibilmente avida, la quale stravede per Heiling, che è distinto, colto, ricco: partito che rima con promozione sociale oltre che economica. L'epoca e l'ambientazione della favola romantica restano nel vago, ma siamo nella profonda Germania sudoccidentale del primo Ottocento e ci piace intravedere a distanza la non molto posteriore *Luisa Miller* (1849) di Verdi di matrice schilleriana: *Kabala und Liebe* anzi borghesia e romanticismo. Se la Regina degli Spiriti della terra tuttavia assume all'occorrenza toni di moderazione e buonsenso *Biedermeier* anche *ordinary people* come Anna, Konrad e Gertrude offrono a loro volta squarci di sensibilità romantica.

Come già l'illuministico *Zauberflöte* mozartiano, *Hans Heiling* (1833) s'immerge nella temperie coeva: metafora questo dell'insanabile frattura e dell'inconciliabile dissidio tra aspirazioni romantiche e realtà borghesi. Ma lo *"happy" ending* lo riconduce nella logica della favola: la Regina degli Spiriti della terra, che tenebrosa e vendicativa non è - agli antipodi della Regina della Notte, da cui già diverge per tipologia vocale - ed è madre comprensiva e non castratrice, interviene, quasi un Sarastro al femminile, a ristabilire l'equilibrio tra mondo terrestre e mondo ultraterreno. Persuade il figlio a rinunciare alle sue vendette, che erano istigate soltanto da una furente gelosia di amante tradito, non già da sulfurei o demoniaci impeti che ben si addicono invece al precedente capolavoro marschneriano, *Der Vampyr* (1828), e ormai riunita per sempre ad Heiling fa ritorno nel suo regno incantato, scortata dall'inseparabile corteggio di nani e gnomi.

Heinrich August Marschner (Zittau 1795 - Hannover 1861) viene oggi preso prevalentemente in considerazione per aver costituito da tramite tra i due massimi esponenti dell'operismo tedesco dell'Ottocento, Weber e Wagner: croce e delizia della sua fama postuma. Già l'esistenza e la carriera artistica di Marschner non furono, tra solide affermazioni e desolanti sconfitte, favori e inimicizie, apprezzamenti e incomprensioni, gioie e lutti

domestici, sparse solo di rose e allori. Storici, esegeti e critici sono stati, salvo eccezioni, ingiusti nonché meschini nei suoi riguardi (John Warrack, "l'esperto" di Weber, per citarne uno). Resta il fatto che nelle rare occasioni in cui vengono eseguiti, non soltanto in Germania, i suoi tre lavori più significativi, *Der Vampyr, Der Templer und die Jüdin* (1829) *e Hans Heiling*, attirano il pubblico e riscuotono successo. E, anche vero che Marschner non viene trattato meglio di Spohr e Kreutzer e, diciamolo pure, di Lortzing. Grazie alla solerte discografia-nastrografia che conserva le tracce delle sporadiche riprese delle opere di questi ragguardevoli compositori tedeschi della prima metà dell'Ottocento, ci è per lo meno consentito di conoscerle o riascoltarle.

Hans Heiling si giova di un eccellente libretto, stringato e con episodi ben scanditi, del cantante-attore-scrittore-impresario berlinese Eduard Devrient (1801-1877), che fu anche il primo protagonista dell'opera il 24 maggio 1833 alla Hofoper di Berlino. Libretto che, rifiutato da Mendelssohn, fu accettato con entusiasmo da Marschner. *Hans Heiling* è indubbiamente la più innovativa fatica teatrale del compositore sassone e si fa valere per la concisione e la continuità drammaturgica pur nel rispetto dello schema a pezzi schiusi. Marschner conferma e perfeziona qui le qualità messe in luce nei capolavori precedenti. (È affascinante considerare che le sue opere maggiori sono coeve del *Pirata* e della *Straniera* di Bellini, di *Anna Bolena* e di *Lucrezia Borgia* di Donizetti). Ritroviamo la solida struttura, la strumentazione ricca, duttile e variegata, la vena popolaresca vivace e azzeccata e le cattivanti melodie, l'efficace disegno dei personaggi, con cui si era imposto nel *Vampyr* e nel *Templer*. Marschner sa trovare le tinte appropriate alle diverse situazioni, come per esempio nella vigorosa e inquietante ouverture, collocata con scelta originale tra il prologo nel Regno degli Spiriti e i tre atti terrestri, nei cori festivi degli abitanti del villaggio, nella movimentata conclusione del primo atto, quando sullo sfondo di un valzer esplode la furente quanto inefficace gelosia di Heiling che vorrebbe impedire ad Anna di ballare con Konrad, o in quel *mélodrame*, probabilmente il momento più significativo, in cui Gertrude, sola nella sua capanna in una notte di tempesta, attende con ansia il ritorno della figlia e, per darsi "coraggio", intona una lugubre nenia da far accapponare la pelle. Se Marschner è debitore verso Weber, Wagner non lo è certo meno nei confronti di Marschner.

Per una felice combinazione il raro *Hans Heiling* ha avuto diritto nell'arco di due mesi a ben due allestimenti distinti: la prima esecuzione teatrale in Francia, all'Opéra du Rhin di Strasburgo, e il battesimo teatrale italiano (dopo l'esecuzione radiofonica della RAI risalente al 1972) al Teatro Lirico di Cagliari. Due teatri che perseguono un'ammirevole politica consistente nel proporre titoli infrequenti o poco noti senza che le rispettive sale abbiano a patire la diserzione del pubblico. Lo scrivente ha assistito alla rappresentazione strasburghese del 13 marzo e, a Cagliari, a quelle del 26, 28 e 30 aprile e del 4 maggio. Mentre l'Ente lirico cagliaritano si è affidato a un valore sicuro quale Pier Luigi Pizzi, l'Opéra du Rhin ha preferito indire un concorso internazionale di scenografia e regia aperto a giovani artisti, i cui progetti selezionati sono stati poi esposti nel foyer del teatro. Sono risultati vincitori due tedeschi, il regista Andreas May e lo scenografo David König.

Dal proficuo confronto tra le due edizioni sono indotto a preferire quella

strasburghese, anzitutto per la direzione più "idiomatica" di Olaf Henzold, coesa, incisiva, vibrante, laddove quella del pur bravo Renato Palumbo a Cagliari, attenta e rifinita nei dettagli un po' a scapito della continuità, mi è parsa, almeno le prime sere, difettare alquanto di tensione e mordente. Senza nulla togliere ai due valenti cast avvicendatisi nell'allestimento del Teatro Lirico, assegnereiotto agli interpreti di Strasburgo e *sette* a quelli di Cagliari (gli arbitri, non solo nel football, sono "arbitrari") con un solo dilemma per il ruolo di Gertrude: più efficace il mezzosoprano Hanna Schaer (Strasburgo) o più egregia Cornelia Wulkopf (Cagliari), eccellenti entrambe anche sotto il profilo scenico?

All'Opéra du Rhin: intensa e sobriamente regale Marcela de Loa (Regina), convincente anche sul versante materno, magnifico protagonista il giovane Detlef Roth , dotato di un brunito ed espressivo timbro baritonale nonché di una bella presenza (la rossa capigliatura di famiglia gli dava, più che alla genitrice, un look vagamente extraterrestre), apprezzabile Anja Kampe, fresca e fragile Anna, in contrasto con l'esuberanza volitiva fuori posto, a Cagliari, di Anna Caterina Antonacci che ha forse scambiato la sua omonima per un'altra Agathe. L'altra Anna cagliaritana, Daniela Bruera, non meno agguerrita vocalmente, ha focalizzato meglio questo personaggio, il cui intervento più importante avviene nel primo quadro del secondo atto. Sola nel bosco, di notte, prima che il provvidenziale Konrad la ritrovi per riportarla dalla madre, Anna si autoanalizza in un'aria melodicamente maliosa quanto psicologicamente espressiva: ha scoperto di amare, di amare Konrad e paventa atterrita l'imminente matrimonio con Heiling. Luogo, momento e stato d'animo adatti per l'apparizione della Regina con nani e gnomi, che svelano alla fanciulla terrorizzata la vera natura del promesso sposo e la minacciano di tremendi castighi se non rinuncerà a lui (quasi dipendesse da lei - un'apparizione analoga a Gertrude avrebbe offerto almeno l'occasione ghiotta di un eloquente scontro di madri con opposti interessi!). Qui, dove Marschner dimostra egregiamente quanto valga, il confronto tra Cagliari e Strasburgo, tra il grandioso-orroroso gotico di Pizzi (che avrei preferito vedere all'"opera" con un *Vampyr* o un *Templer*) ed il minimalismo scabro e ipermoderno di May e König fa pendere la bilancia per la soluzione del secondo. La scena completamente buia, niente orrido da Valle dei lupi di Pizzi, mostra solo dei cespugli stilizzati tra cui vaga Anna e che in un batter d'occhio si animano rivelandosi essere i soliti nani e gnomi della Regina, prima che questa spunti a sua volta da una botola con effetto meno goffo che nell'allestimento di Pizzi, in cui l'eccellente Gabriele Fontana deve destreggiarsi con un ingombrante strascico.

Ma l'allestimento protoromantico di Pizzi, che ha contribuito non poco al successo dell'edizione del Teatro Lirico, esercita un irresistibile fascino: una natura imponente, aspra e selvaggia, ora bagnata da lividi o fiammeggianti bagliori, ora immersa nella serenità di una radiosa giornata, contrapposta agli ambienti di May e König che alternano contenitori quanto più spogli e esterni di un naïef kitsch con costumi tra lo science-fiction del mondo sotterraneo in cui predomina il grigio e il paesano-pacchiano preferibilmente sgargiante. La Regina strasburghese ha diritto a un po di rosso, non la dovizia di rosso dell'ampio ammanto della collega cagliaritana condiviso dal regale rampollo. La concezione anodino-kitsch di May e König non è comunque indifendibile e ha una sua coerenza che latita invece in tanti, troppi allestimenti, costosi quanto inefficaci, che imperversano attualmente. Il

prologo strasburghese è ambientato nello spoglio deposito di un grande magazzino dove commessi e commesse (cioè gnomi e nani), sotto la vigilanza della direttrice del reparto, anziché sorvegliare le acque sotterranee e recuperare i tesori nascosti nel sottosuolo, come vuole il libretto, sono impegnati a restaurare una gigantesca statua laminata d'oro del santo soldato e martire Floriano di Lorch, invocato nell'opera (il suo culto è diffuso nella Germania meridionale e in Austria), statua che si ergerà protettrice sulla piazza del villaggio a suggello del "lieto" fine con le nozze di Anna e Konrad. Konrad era all'Opéra du Rhin il tenore Norbert Schmittberg, al Teatro Lirico Herbert Lippert, più veemente il primo, più appassionato il secondo. A Cagliari è stato giustamente apprezzato il protagonista, Markus Werba, anche in questo caso un baritono giovane come Heiling, che se non rapisce la palma al più esperto e robusto Detlef Roth, non gli è tanto inferiore in quanto a fascino vocale ed eleganza scenica. Con scelta discutibile, pare sulla base di uno scritto - ma non della partitura - di Marschner si è optato nell'allestimento cagliaritano per la soluzione di affidare gli impegnativi interventi dei cori di gnomi e nani che costellano tutta l'opera a un coro di voci bianche: i bravissimi ragazzini e ragazzine, ammirevolmente precisi e intonati, coordinati da Enrico di Maira.

Fulvio Stefano Lo Presti

*REGINA: "Tu lo sai che a te la vita - donò un giorno l'amore di un uomo,
e che per te, infelice creatura divisa, destino eterno è il dissidio"
"Un estraneo per gli umani sarai sempre..."
(Traduzione di Franco Serpa)

