

LEAR IN BREVE

di Michele Girardi

Obey you, love you, and most honour you.
 Why have my sisters husbands if they say
 they love you all? Haply when I shall wed
 that lord whose hand must take my plight shall
 carry half my love with him, half my care and duty.
 Sure, I shall never marry like my sisters,
 to love my father all.
 — *King Lear*, I.1, 84-90

Shakespeare ha calamitato l'attenzione dei musicisti romantici come nessun altro drammaturgo (Schiller fu il suo maggior concorrente, oltre a Puškin per il mondo slavo), portando nuova linfa vitale sia nella maniera di trattare i soggetti, sia offrendo un panorama variegato di trame nuove, che entrarono nei cataloghi dei grandi operisti. Molti furono sedotti dal Bardo, magari con l'importante mediazione di scrittori francesi come Ducis, e in seguito seguendo i nuovi dogmi estetici di Victor Hugo e Aleksandr Puškin: da Rossini (*Otello*, 1816) a Wagner (*Das Liebesverbot*, 1836), da Berlioz (*Béatrice et Bénédict*, 1862) a Gounod (*Roméo et Juliette*, 1867), da Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, 1830) a Faccio (*Amleto*, 1865) fino a Verdi, che di Shakespeare è stato il maggior interprete sulle scene liriche in assoluto (*Macbeth*, 1847; *Otello*, 1887; *Falstaff*, 1893). Il rapporto dei musicisti con i *plays* del drammaturgo inglese restò intenso anche nel Novecento (si pensi a *Midsummer Night's Dream* di Britten, 1960), ma ancora oggi il suo fascino non è tramontato - l'ultimo *King Lear*, russo, risale a due anni fa, e lo ha scritto il veterano Slonimskij -, raggiungendo anche il *Musical*, dove giganteggiano opere anomale come *Kiss me Kate* (1949) di Cole Porter, da *The Taming of the Shrew*, e soprattutto *West Side Story* (1957), capolavoro a cavallo dei generi di Leonard Bernstein, il *Romeo & Juliet* del secolo ventesimo.

King Lear è tragedia molto nota nel mondo della lirica perché fu a lungo presa in considerazione da Verdi (dal 1850 al 1857), senza che

mai riuscisse a portare a termine il progetto (ne rimane traccia in *Rigoletto*, dove agisce un altro padre metaforicamente 'cieco'). Il soggetto era "così vasto, così intrecciato che sembra impossibile cavarne un melodramma", come scrisse a Cammarano primo incaricato della riduzione. Verdi si riferiva alle vicende parallele che coinvolgono Lear e le figlie, da una parte, e Gloucester e i suoi figli dall'altra, una sorta di trama a specchio che contrappone l'ambizione sfrenata del bastardo Edmund e di Goneril e Regan, alla rettitudine dei figli 'buoni', Edgar e Cordelia, grazie alla cecità morale (e reale nel caso di Gloucester, dopo che Cornwall gli ha strappato gli occhi dal capo: una scena che Verdi escluse dal principio) dei padri, incapaci di 'vedere' i veri sentimenti delle rispettive proli. Su tutta la vicenda aleggia la follia crescente del protagonista, che progredisce fino alla scena conclusiva: sopraffatto dalla morte di Cordelia, pronuncia un monologo tra i più emozionanti e coinvolgenti di tutto il teatro. Era dunque un tema decisamente problematico, anche perché, salvo rare eccezioni, i compositori di allora riservavano le scene di pazzie alle donne.

A conti fatti l'unico che sia riuscito a tradurre in note il terribile dramma, raccogliendo la sfida della trama 'vasta' e 'intrecciata', è stato il compositore tedesco Aribert Reimann (1936-), che scrisse l'opera per il grandissimo Dietrich Fischer-Dieskau. *Lear* andò in scena al Teatro nazionale di Monaco di Baviera (9 luglio 1978) diretta da Gerd Albrecht con la regia di Jean-Pierre Ponnelle, e di lì iniziò un intenso percorso di riprese, parecchio inconsueto per un'opera novecentesca, tanto che è stata vista sui maggiori palcoscenici del mondo (ed è già in programma nella prossima stagione del Teatro Real di Madrid). Le riprese più recenti hanno avuto luogo all'Opéra di Parigi nel 2016 (ed è la produzione diretta da Fabio Luisi con la regia di Calixto Bieito, che viene attualmente ripresa a Firenze) e al Festival di Salisburgo nel 2017. In Italia *Lear* è arrivato per la prima volta nella versione inglese di Desmond Clayton al Teatro Regio di Torino (2001).

Uno dei drammi più cupi del Bardo ha dunque trovato nella sensibilità di Reimann un valido esegeta. Compositore colto, avvezzo alla grande letteratura, operista affermato, ma anche autore di importanti cicli di *Lieder* e opere da camera e per orchestra, Reimann ha saputo trovare

una maniera originale di accostarsi al dramma per renderne comprensibili i tratti, anche impiegando un linguaggio per molti versi legato alle avanguardie del secondo dopoguerra, ritenuto ostico dagli appassionati d'opera tradizionali. Negli anni Cinquanta, in cui si è formato, l'artista ha lavorato come maestro sostituto, accostandosi al repertorio operistico di ogni tempo, inoltre ha intrapreso l'attività di interprete di *Lieder*, soprattutto della grande tradizione tedesca, accompagnando al pianoforte molti fra i maggiori cantanti, fra i quali Fischer-Dieskau. La sua musica ha perciò sviluppato caratteri eclettici, dove la nostalgia per le grandi stagioni del passato, manifestata attraverso il recupero di forme tradizionali (sia pure a fatica, nel tessuto si possono distinguere arie e persino concertati) si accompagna a un amore viscerale per la stagione espressionista, che si affaccia in numerosi scorci della partitura.

Il segreto di questo successo? Anzitutto l'assoluto rispetto per la parola: pur essendo scritta per un'orchestra assai robusta, e farcita di strumenti a percussione, la partitura consente allo spettatore di seguire agevolmente il testo (che, specie nella versione inglese, è quello originale), grazie a un dosaggio sapiente di volumi e timbri, e all'alternanza equilibrata fra pieni e vuoti in orchestra che, se necessario, tace. Il rispetto per la drammaturgia di Shakespeare è dunque altissimo, e il messaggio complesso che lancia l'ipotesto può essere fruito appieno. Reimann è inoltre un mago dell'orchestrazione, ma il suo modo di utilizzare il timbro, così come quello di manipolare le forme, è messo a servizio del dramma, dove la voce è dominatrice, in mille sfumature. Non è certo una scrittura vocale agevole, gli acuti sono numerosi, e spesso sono prescritti intervalli amplissimi di fila, da una zona del registro all'altra, ma risulta efficace e accattivante.

Naturalmente il ruolo più impegnativo spetta al protagonista, posto davvero al centro dell'azione, che deve passare da uno stato d'animo rassegnato a culmini di violenza, anche impiegando la coloratura, onde rendere al meglio lo stato di progressiva insania che lo mette nella braccia della follia. Reimann ha reso particolarmente onore a Shakespeare nel grande monologo conclusivo, scrivendo un pezzo profondo e di grande presa, che richiede all'interprete doti musicali non comuni, ma anche un talento da vero attore.

LEAR

di Aribert Reimann

Prima rappresentazione

Monaco di Baviera, Bayerischen Staatsoper, 9 luglio 1978

—

Prima rappresentazione in Italia

Torino, Teatro Regio, 16 ottobre 2001 (*versione inglese*)

—

Prima rappresentazione a Firenze

Teatro del Maggio, 2 maggio 2019 (*versione tedesca*)

—

Organico

3 ottavini, 3 flauti, flauto contralto, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto piccolo, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 6 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, percussioni, 2 arpe e archi



William Shakespeare

“WE ARE COME TO THIS GREAT STAGE OF FOOLS” : LEAR, OSSIA SHAKESPEARE NEL NOVECENTO*

di Michele Girardi

'Tis the times' plague, when madmen lead the blind.

— *King Lear*, IV.1, 57

Un soggetto “vasto” e “intrecciato”

Fra tutti i *plays* shakespeariani, *King Lear*, gemma tra le gemme nella vasta produzione del Bardo, conta quasi una ventina di adattamenti per le scene liriche¹, certo un buon numero ma distante dalla cinquantina di *The Tempest*, che primeggia seguita da *The Midsummer Night's Dream* (una quarantina). Agli ultimi posti di questa graduatoria si colloca *Othello*, dal quale sono stati tratti appena quattro titoli rilevanti, ma due di essi, di Rossini (1816) e Verdi (1887) rispettivamente, sono capolavori assoluti, mentre *King Lear* non ha stimolato per il giusto verso i musicisti - nonostante potesse offrire spunti di potenza drammatica inaudita, o forse proprio per questo. Nell'Ottocento romantico, quando Shakespeare fu innalzato agli altari come mito fondante la nuova prospettiva drammatica, auspice, su tutti, Victor Hugo, la migliore composizione ispirata dal soggetto appartiene al genere strumentale, ed è l'*Ouverture du Roi Lear* (1831) di Hector Berlioz.

Il francese fu peraltro l'unico fra i grandi musicisti che abbia portato a termine il suo lavoro sul *Lear*²: Verdi, ed è fatto notissimo nonché molto studiato, ci provò a più riprese³, ma finì per arrendersi, lasciando peraltro numerose tracce del suo interesse per la tragedia nel suo capolavoro veneziano, *Rigoletto*⁴ (1851). Le ragioni del timore che gli ispirava, e al tempo stesso dello stimolo che la trama gli procurava (il tema della paternità era cruciale nel suo teatro), ben si prestano a comprendere quali fossero i rischi dell'operazione, oltre che le necessità da adempiere nella riduzione, e si colgono nitidamente in una lettera famosa del compositore a Salvatore Cammarano del 28 febbraio 1850:

Il *Re Lear* si presenta a prima vista così vasto, così intrecciato che sembra impossibile cavarne un melodramma: però, ben esaminatolo, parmi che le difficoltà, senza dubbio grandi, non sieno insuperabili. Voi sapete che non bisogna fare del *Re Lear* un dramma colle forme presso a poco fin qui usate, ma trattarlo in maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta⁵.

Citando la vastità del soggetto “così intrecciato” Verdi si riferiva alle vicende parallele che coinvolgono Lear e le figlie, da una parte, e Gloucester e i suoi figli dall'altra, una sorta di trama a specchio che contrappone l'ambizione sfrenata del bastardo Edmund e di Goneril e Regan, alla rettitudine dei figli ‘buoni’, Edgar e Cordelia, grazie alla cecità morale (e reale nel caso di Gloucester, dopo che Cornwall gli ha strappato gli occhi dal capo: una scena che Verdi escluse dal principio) dei padri, incapaci di ‘vedere’ i veri sentimenti delle rispettive proli. Su tutta la vicenda aleggia la follia crescente del protagonista, che progredisce fino alla scena conclusiva: sopraffatto dalla morte di Cordelia, pronuncia un monologo tra i più emozionanti e coinvolgenti di tutto il teatro.

Ma le parole di Verdi sembrano concepite per anticipare gli accorgimenti che Aribert Reimann ha messo in gioco nel compiere l'impresa temeraria che il grande italiano mancò allora. Il compositore tedesco non temeva certo il rapporto con la fonte illustre che s'inquadra in una tendenza che percorre tutto il suo catalogo teatrale. Reimann, vero e proprio alfiere della *Literaturoper*⁶, che approfondì l'aspetto culturale della sua arte all'Università di Vienna, si è misurato, infatti, con la grande letteratura di ogni epoca, da Strindberg (*Ein Traumspiel*, 1965) e *Die Gespenstersonate* (1984), Goll (*Melusine*, 1971), a Kafka (*Das Schloß*, 1992), Euripide (*Troades*, 1986), fino a Garçía Lorca (*Bernarda Albas Haus*, 2000), per tornare da ultimo a Grillparzer (*Medea*, 2010). Alla luce di questa tendenza comprovata i duri rilievi mossi dall'anglista Schmidgall, che critica *Lear* anche perché si rifà alla grande tradizione teatrale, tralasciando i soggetti contemporanei, suona stonata⁷. Il rapporto con il passato, del resto, è solido e affonda nella sua formazione, nel corso degli anni Cinquanta:

Reimann studiò a Berlino (dov'era nato nel 1936) con Boris Blacher⁸, ma soprattutto lavorò come maestro sostituto nei teatri della sua città, e il repertorio operistico fu la sua palestra per la futura carriera di compositore. La più parte degli appassionati lo conosce anche come interprete della grande liederistica quale accompagnatore al pianoforte dei più grandi cantanti, fra i quali spicca Fischer-Dieskau.

Allo scopo di capire quanto fondati fossero i timori paventati da Verdi per la rivoluzione formale necessaria onde affrontare *King Lear*, basta leggere le *Note su “Lear”*, una sorta di diario di bordo in cui Reimann descrive accuratamente il processo creativo del suo nuovo, ambizioso lavoro. Una lunga peripezia che iniziò nel 1968 quando s'avviarono le prime discussioni sul soggetto dell'opera con il grande baritono Dietrich Fischer-Dieskau, appunto, mentore e regista dell'operazione, oltre che primo Lear, dieci anni prima del debutto al Teatro nazionale di Monaco di Baviera (9 luglio 1978). Il processo creativo terminò il 12 febbraio 1978, quando il musicista scrisse: “Ho finito di mettere in pulito la partitura”⁹.

Ogni tappa, scena per scena, una situazione dopo l'altra ma sempre con il risultato complessivo sullo sfondo, implica una riflessione su questioni formali, che riguardano il linguaggio impiegato, dall'atonalità al serialismo, trattati come elementi ‘parlanti’ del dramma, e mai esclusivamente dal punto di vista tecnico. Del resto Aribert Reimann non era certo un compositore riducibile a schemi precostituiti¹⁰: condivideva molte espressioni musicali con le avanguardie più avanzate (serie impiegate con rigore ma anche liberamente), e al tempo stesso interpretò le numerose situazioni scabrose dell'ipotesto in un'ottica prossima all'espressionismo storico, dunque atonale, basata sovente su *clusters* (fino a 48 suoni complessivamente) che rivestono anch'essi un ruolo drammatico, esprimendo un mondo confuso immerso nel caos, svuotato del principio di autorità. Non sdegnava inoltre, in momenti chiave della vicenda, come il monologo conclusivo ad esempio, di mettere in risalto parti delle serie utilizzate entrando in un clima prossimo alla tonalità, onde rendere il lamento straziante del padre che piange la figlia morta dopo averla ritrovata (l'ultimo tetracordo, vedi sotto, trasposto alla terza inferiore, es. 1B)¹¹.

È Reimann stesso a descrivere e commentare le serie impiegate per caratterizzare i personaggi positivi della vicenda, Cordelia e Edgar (gli esacordi, scambiati di posizione, passano dall'una all'altro),¹²

CORDELIA

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
do	si	do#	re	mi	fa	mi	fa#	sol	la	si	la

→ EDGAR 7-12

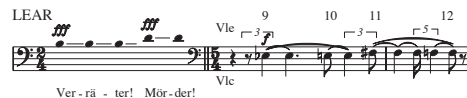
→ EDGAR 1-6

dove il secondo esacordo può essere sfruttato come retrogrado per moto inverso (es. 1 A):

ESEMPIO 1 A



ESEMPIO 1 B | LEAR, II.7, BB. 808-810



Reimann ha utilizzato cioè una serie che congiunge i due figli leali in maniera stretta, progettando il secondo esacordo anche a specchio: ecco un esempio del suo modo di produrre drammaturgia sfruttando le potenzialità semantiche del linguaggio musicale, evidenziate nel libretto in una significativa battuta del matto, dove il secondo padre è il riflesso del primo (“NARR: Und Gloster? Das Königs Spiegelbild”, I.1). E così scrive di questo legame, commentando l'azione immediatamente seguente l'accecamento di Gloucester:

Dopo la crudele azione di Regan e Cornwall: motivo di Edgar ai violini [...] si annuncia Edgar come liberatore [...] come pendant di Edgar si inserisce Cordelia, salvatrice di Lear. Questo è il punto da cui si deve chiarire il motivo per cui ho usato le serie e il modo in cui le ho connesse tra loro.¹³

Considerazioni analoghe valgono per l'orchestrazione, che è forse il parametro più e meglio sfruttato dall'autore per valorizzare la parola, nell'alternanza di pieni e vuoti - spesso gli interpreti cantano senza accompagnamento, oppure muovendo la voce in un ricamo lieve di percussioni. Qui Reimann è un vero maestro, capace di mettere sulla tavolozza colori sempre cangianti, a iniziare dagli archi, che si ritrovano divisi in parti reali a volte per il loro stesso numero, fino a 48, oltre a intonare quarti e tre quarti di tono e suoni armonici a bizzeffe in tutti i registri. Sono pagine fittissime, come quelle della scena della scogliera, quando Gloucester vorrebbe suicidarsi, ma incontra Lear e, ormai cieco, lo riconosce dalla voce, invidiandogli la pazzia che lo rende inconsapevole delle sue disgrazie (II.5). In ogni caso non c'è quasi punto della partitura in cui la grande orchestra copra i cantanti¹⁴, anche nei momenti più concitati, mentre il timbro è spesso chiamato a chiarificare l'azione.

Alle voci viene prescritta una varietà notevole di emissioni, dal cantabile lirico fino al parlato e all'urlo, con rilevanti esibizioni di coloratura, specialmente per le donne e per Lear, ma i ruoli rispettano sostanzialmente un quadro tradizionale in rapporto al registro. Il protagonista, baritono, spazia con estrema ampiezza nella tessitura, ed è il vero mattatore della serata (del resto la parte è scritta per un virtuoso come Fischer-Dieskau), mentre l'altro padre, Gloster (Gloucester nell'ipotesto, denominazione che mantengo in queste pagine) è basso-baritono, e baritono è pure Albany, l'unico giusto in una manica di pazzi assetati di potere, come il sadico Cornwall e il viscido Edmund, tenori, e al solo Kent, fedele del re, è affidato il riscatto di questo registro; le tre donne sono ben differenziate: Goneril soprano drammatico (il ruolo venne sostenuto dalla valchiria Dernesch alla prima assoluta), Regan e Cordelia soprani, con notevole *verve* lirica quest'ultima, e tutte sono spinte ai limiti delle rispettive tessiture. Un trattamento speciale è stato riservato alla parte complessa di Edgar, tenore, che si finge pazzo dopo essere stato bandito dal padre, e canta da controtenore fino alla conclusione, quando torna al rango iniziale per risolvere da eroe la vicenda. Persino più sviluppato rispetto a Shakespeare è il ruolo del matto, parlato ma in alcuni particolari momenti, come nella scena che chiude la prima parte, anche intonato.

Quanto alla struttura: *Lear* è divisa in due parti, la prima dura un'ora e mezzo, circa, la seconda un'ora, proporzioni che richiamano alla mente, tra l'altro, le strutture narrative dell'opera seria italiana di primo Ottocento. La vicenda si sviluppa, piuttosto fedele all'ipotesto (con qualche necessaria semplificazione) fino al nodo, quando Edgar, che si finge Tom, povero e pazzo, incontra Lear, ripudiato, e non viene riconosciuto dal padre, spintosi nella brughiera per salvare il suo vecchio re e condurlo a Dover. In questo momento, infatti, la trama si complica, perché la sorte dell'esule accomuna il sovrano oltraggiato e il giovane nobile, aprendo una prospettiva ulteriore sulla vicenda. Lo scioglimento arriva nella parte seconda, quando il castello di soprusi architettati da Edmund in combutta con le figlie maggiori di Lear e la complicità di Cornwall si sgretola, dopo l'accecamento di Gloucester e la morte di Cornwall, fino all'annientamento pressoché totale dei personaggi. La vittoria delle forze del bene è infatti molto amara, visto che a causa delle trame di Edmund, anche Cordelia perisce strangolata e Lear compare per morire in scena col suo cadavere tra le braccia, una situazione anche visiva che non può che richiamare alla mente dell'appassionato d'opera il finale di *Rigoletto*.

L'adattamento di Henneberg segue piuttosto fedelmente l'ipotesto, e non evita il confronto con i filoni secondari della trama originale, conservandone l'essenziale, e lasciando tali e quali i rapporti fra i personaggi - desta qualche rimpianto la mancanza di Oswald, il vile maggiordomo di Goneril che nel finale viene sguinzagliato da Regan sulle tracce di Gloucester, prezzolato per trucidarlo.

Si può ben concordare con Paduano, che scrive:

Comunque la messa in musica integrale [di *King Lear*] sarebbe stata improponibile; ma in nessuna occasione, mi pare, i tagli, a cui si associano un buon numero di trasposizioni, rimandano a un intervento strutturale: la maggior parte interviene in quello che si può definire il tessuto connettivo della tragedia, riducendolo alle dimensioni indispensabili dal punto di vista drammaturgico. Il profilo che ne risulta accentua la già indubitabile gerarchia tra le due vicende parallele di Lear e di Gloucester, che entrambi investono disastrosamente i valori della paternità nei figli malvagi a danno di quelli che l'apparenza e la

calunnia, rispettivamente, mettono in disgrazia - ma solo la vertiginosa caduta della regalità nell'inferno dell'umiliazione e del bisogno, solo questo massimo corto circuito dell'esistenza umana illumina per essa la scoperta di un senso certo e costante, diciamo pure, col linguaggio di Aristotele, universale.¹⁵

Uno sguardo sull'opera¹⁶

Parte I

*I.1 (KL I.1-2, II.1)*¹⁷ S'inizia *in medias res*, saltando il dialogo iniziale fra Kent, Gloucester e Edmund, così Lear occupa subito il proscenio, declamando *recto tono* le sue intenzioni di ripartire il regno tra le figlie. Sotto di lui tappeti statici degli archi tracciano un'atmosfera cupa, quasi per trasmettere un presagio di sventura, che trova espressioni tradizionali, come una costellazione di intervalli di tritono, da sempre segno di sciagura. Reimann mostra sin da questo inizio la sua spiccata sensibilità per il canto e la sua abilità nel gestirlo a fini drammatici, facendo in modo che il testo emerga nitidamente. L'orchestra inizia a muoversi, ed entrano i fiati quando Goneril risponde alle sollecitazioni paterne, esibendo una linea vocale improntata all'enfasi, e melismatica quando dichiara il suo amore a Lear - e qui la tecnica smaschera la falsità dei suoi propositi -, mentre Cordelia commenta, incapace di fingere anche quando Regan dichiara la sua dedizione con esuberanza, pronta a sempre nuovi sacrifici. Nostalgie formali sembrerebbero emergere, dopo la sfuriata del re contro la figlia minore, nel momento in cui le voci si riuniscono in un vero e proprio concertato, che sorge quando il re di Francia porge la mano a Cordelia per portarla con sé, sottraendola all'insulto della famiglia (“Die entartete Schwester”). L'insieme si frange temporaneamente sul primo intervento del matto che intona “una specie di melodia infantile”¹⁸, e sotto le sue parole si percepisce con chiarezza la serie che Cordelia divide con Edgar: anche il figlio di Gloucester sta per trovarsi, infatti, nella stessa condizione della ragazza. Lo si apprende alla ripresa del concertato, quando Edmund dichiara di non dovere gratitudine al padre o al fratello, e subito il matto coglie il punto preannunciando l'evento: la trama del bastardo, che inneggia alla sua natura

in un monologo intenso (“Warum bastard?!”) va subito a segno, il padre cade nella rete leggendo la falsa lettera, e mette al bando il figlio onesto, proprio come aveva fatto poc’anzi Lear. Un’aria drammatica di Edmund preso dal suo trionfo chiude la lunga scena, che dura quasi mezz’ora, un quinto dell’intero lavoro, ma l’ampiezza è giustificata, perché qui sono state esposte le necessarie premesse della peripezia.

Segue il primo di cinque interludi, che inizia con un grande accordo col totale cromatico inspessito ai gravi da quarti di tono. Qui Reimann introduce un personaggio nuovo con un ruolo attivo, il coro maschile dei seguaci di Lear che schiamazzano intonando una strofa grottesca in canone doppio, ad esorcizzare la morte, nemica della vecchiaia.

I.2 (KL I.3-4, II.2, 4) Con l’uscita in scena di Lear e del matto inizia una sorta di inno al vino, contrappuntato dalla strofa dei seguaci. La rivolta delle figlie comincia dopo che il fedele Kent, rientrato come Caio al servizio del vecchio re, viene messo alla gogna come spia. Le offese che gli vengono rivolte si accumulano, causando un monologo estremamente sfaccettato di Lear (“Ban Unfruchtbarkeit”), che passa dal *recto tono* alla frase lirica, alternando il canto melismatico che caratterizza la cattiveria (“Bosheit”), e tocca il culmine nel momento in cui si erge a maledire Goneril, per poi scivolare nel pianto. Va ancora peggio quando Lear si rivolge a Regan che, al principio melliflua, prende con forza le parti della sorella. Il loro dialogo è uno scontro all’arma bianca, e dà vita a un’infiocata scena espressionista. Mentre Gloucester e il matto commentano sullo sfondo, il padre balbetta, sibila, urla e lei lo fronteggia con violenza crescente, sprofondando da un Si acuto al parlato: basta con questi piagnistei (“Schluss mit der Heulerei”). Lear inizia il suo cammino verso la solitudine e la morte.

Il secondo, breve, interludio, animato da una frase di trombe e tromboni con un salto di quinta in un crescendo intensissimo, raccoglie la tensione precedente portandoci nella brughiera.

I.3 (KL III.2) Lear evoca la tempesta che si accende in orchestra, immensi blocchi accordali disposti in serie vengono animati da un movimento interno inarrestabile producendo un effetto impressionante,

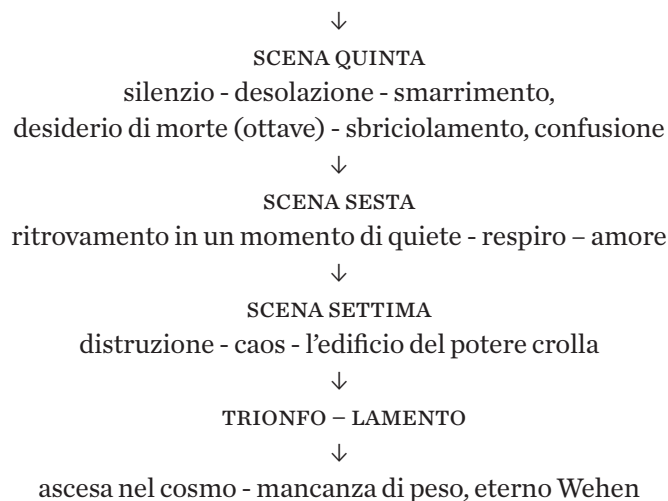
e rendono tangibile la furia degli elementi che si scatenano intorno al re, senza mai coprire la linea vocale, particolarmente rifinita, che si alterna regolarmente a masse di suono degli strumenti. L’uscita in scena del matto insieme a Kent non arresta il monologo del sovrano spode-stato, che si appresta a incontrare il suo doppio.

Il terzo interludio introduce Edgar nella sua nuova identità di Tom, che si è ritirato a vivere da povero in una capanna, lontano dai fasti dei palazzi dove il potere, ora subdolo ora devastante, detta le sue regole. Il figlio diseredato di Gloucester indossa una nuova identità vocale cantando da controtenore, e intona un vocalizzo nel registro acutissimo che è un lamento in piena regola, pervaso dai canonici intervalli di seconda, un *topos* più volte impiegato in musica con lo scopo di creare una sensazione dolorosa.¹⁹

I.4 (KL III.4, 6) Il panorama desolante di quest’ultima scena della prima parte è illuminato da una luna malata ch’è anch’essa retaggio del *kranke mond* espressionista, e s’incarna nella vocalità diafana di Edgar-Tom, che evoca l’astro con un Mi, acutissimo. Il controtenore si muove entro intervalli ristretti, e la sua cantilena si spezza solo quando la voce s’inarca, con grande contrasto, verso acuti spettrali. L’incontro di questo fantasma con Lear è fra due lunatici, come commenta Kent, e Edgar, falso matto, diventa a sua volta lo specchio di Lear che sta im-pazzendo e comincia a strapparsi i vestiti di dosso. Gloucester lo scorta verso il campo dei francesi, che hanno dichiarato guerra alla Britannia, ma non riconosce il figlio.

Parte II

La scansione delle prime sei scene è molto rapida (la seconda e la terza si svolgono simultaneamente in soli sei minuti), ricca di contrasti e occupa una quarantina di minuti appena, mentre la settima e ultima passa la ventina di minuti, ed è una sorta di passerella finale per l’attore-cantante che impersona l’impervio ruolo del protagonista. Reimann formalizza in questa maniera l’articolazione dopo il quarto interludio “apice di forza, punto culminante”²⁰:



II.1 (KL III.7) Entriamo ora nello scorcio di più aperta crudeltà della tragedia shakespeariana, che Reimann ha tradotto con grande efficacia per la scena lirica. Qui l'azione rappresenta concretamente, mediante l'accecamento del secondo padre (e per giunta nel suo stesso palazzo) l'ottenebramento di ambo i genitori, incapaci di distinguere l'amore dall'adulazione. La musica suona rituale: l'orchestra risponde con accordi secchi alle furie di Cornwall, mentre Reagan si esprime mediante l'alternanza di furia e cantillazione. Anche nel corso di questo processo sommario a Gloucester risuona l'intervallo di tritono, dopo che Ragan lo ha pretestuosamente apostrofato quale miserabile traditore. Le percussioni sono protagoniste, innervando tutti i dialoghi, fino a quando il primo occhio dell'infelice padre viene strappato dall'orbita. E qui ha luogo il primo evento che segna l'incipiente disfaccimento degli usurpatori: un servo indignato per tanta bassezza ferma Cornwall, che estrae la spada ma viene ferito mortalmente, a sua volta Regan vendica il marito agonizzante con un colpo di stiletto e porta a termine l'opera strappando il secondo occhio, azione che Shakespeare aveva riservato a Cornwall. Reimann e Henneberg trasformano così la donna in una belva umana, che per di più irride crudelmente la vittima illuminandolo sul tradimento di Edmund. Gloucester piomba

nell'oscurità, anche per aver appreso in maniera traumatica che i suoi occhi erano stati ciechi prima, nel giudicare chi dei due figli l'amasse davvero. Il postludio, quasi un commento pervaso di *pietas* allo stato in cui si trova il malcapitato, è la pagina più vicina alla tonalità di quanto si sia udito sinora, una musica ispirata e commossa. Un canone alla terza (diminuita)-seconda (maggiore) a tre voci, rielaborazione della serie di Edgar, viene esposto dai violini con sordina, e messo al servizio del dramma: "così la presenza di Edgar viene resa avvertibile, già quasi visibile, ancor prima della sua apparizione fisica. Nel momento più atroce, quando è ormai intollerabile il grado di oppressione suscitato da quell'efferatezza rivoltante, si annuncia Edgar come liberatore"²¹.

II.2-3 (KL IV.2, 4) Le scena viene divisa e presenta due eventi simultaneamente²²: da una parte Edmund e Goneril intrecciati in un colloquio dai risvolti intimi risolto con un bacio che segna a un tempo la definitiva consacrazione del bastardo e il legame che dovrebbe vincolarlo alla donna, stufa di sopportare la mollezza del marito Albany; dall'altra Cordelia giunta a Dover dalla Francia, affranta per le sorti del padre, che attende trepidante d'incontrare. Lo scontro a distanza fra le sorelle - una battuta a testa, botta e risposta - contrappone l'avidità dissolutezza di Goneril alla purezza ideale della minore, la cui ansia raggiunge il suo culmine in passaggi lirici vertiginosi, fino al limite vocale della parte (Do₃).

II.4 (KL IV.1, 2) La scena resta divisa: da una parte si torna nella brughiera, dove Edgar va incontro al padre cantando da tenore, forse presago che è tempo di fare l'eroe, ma quando gli parla torna al falsetto. Mentre i due puntano verso Dover, dove Gloucester intende farla finita, lo spazio si illumina e si torna nel palazzo di Albany, là dove la scena II si era interrotta (seguendo l'ipotesto, dove l'episodio precedente proseguiva con lo scontro fra Goneril e il marito). Arriva finalmente un po' di luce nella cupezza che ha fin qui pervaso la vicenda: Albany affronta la mostruosa moglie, dando vita a uno scontro al calor bianco. A differenza del personaggio di Shakespeare, il duca sembra conoscere il tradimento della consorte, che lo rende parteci-

pe del suo progetto di avvelenare Regan. In tal maniera gli eventi che seguiranno risultano più chiari.

Segue il quarto interludio, “smodata ricerca di potere. Ricordo e vi-sione e quel che ne può derivare”²³. Tace l’orchestra prima turgida, e su un tappeto di sole percussioni, trombe e tromboni, a cui si uniscono i corni, danno vita in poche battute a uno spasmodico crescendo, richiamando alla mente il vocalizzo di Edgar-Tom nell’interludio precedente. È tempo di tornare alla vera identità dell’eroe.

II.5 (KL IV.6) Edgar, per il momento ancora finto pazzo, porta il padre sulla scogliera dalla quale vorrebbe buttarsi, e il fragore dei fiati mette in evidenza il momento in cui Gloucester si lancia nel vuoto. Ma non si sfracella come vorrebbe, e prosegue senza riconoscere il figlio. Entra Lear folle (Shakespeare lo abbiglia di fiori), e la musica fa percepire il suo stato in maniera molto netta: soprattutto frequenti ribattuti e pause eloquenti rendono palese il suo affanno. L’incontro fra il re spodestato e il suo fedele seguace è straziante per entrambi: Gloucester vorrebbe baciargli la mano che “puzza di morto”, segue l’agnizione (“LEAR: Sie trägt einen leichengeruch - GLOUCESTER: Kennst du mich? - LEAR: Ich erinnere mich deiner Augen”), pagine densissime dove tutti gli archi sono scritti in parti reali e intonano materiale che proviene dalla precedente scena della tempesta (I.3), richiamando così i prodromi e le cause della pazzia di Lear. Il vecchio segue il gentiluomo che lo porterà da Cordelia.

Il quinto e ultimo interludio viene condotto nell’alternanza fra archi e fiati, accordi densi, “ricordi del Matto nel sogno di Lear”²⁴. Anche qui si percepisce la rielaborazione della serie di Cordelia, poche battute isolate di un quartetto di legni la fanno sentire per moto contrario (oboe e clarinetto vs clarinetto basso e fagotto), anticipando nella sequenza 9-12 (vedi es. 1B) il tema ossessivo del monologo finale.

II.6 (KL IV.7) L’accampamento francese ospita la gran scena dell’agnizione tra padre e figlia. Lacerti della serie e accordi densi introducono l’aria di Cordelia, che ritrova finalmente il padre demente, in un’atmosfera cupissima (“Mein Lieber Fater!”). Lei intona frasi impregnate

di lirismo, specie quando Lear si sveglia ma non la riconosce, come era capitato prima a Gloucester (I.4), anzi le sembra uno spirito, così come Edgar era apparso al padre. Poco per volta la mente offesa cede alle lusinghe dell’amore vero, e i due uniscono le voci nel medesimo afflato.

II.7 (KL VI-3) La felicità dura poco: Cordelia e Lear sono stati catturati, Edmund riappare e si appresta a condannarli, pregustando il suo trionfo e l’ascesa al trono. I due vengono tradotti al carcere, ma l’amore reciproco li sostiene. Con l’uscita in scena di Albany, Goneril e Regan si susseguono episodi concitatissimi, il potere illegittimo si spegne, uno alla volta cadono i mostri, incalzati da Albany, l’unico giusto tra loro, fino che Edmund, trafitto dal figlio legittimo in duello, confessa le sue colpe, quando è troppo tardi per salvare padre e figlia. Edgar riprende la sua identità, ma trionfa nella desolazione. Giunge allora il momento più atteso dell’opera: il protagonista riappare per il monologo finale, uno dei pezzi per attore più importanti e commoventi di tutto il teatro (“Heint! Sie ist aus ewig dahin! [...] Ist tot”). Il suo lamento è particolarmente tortuoso, la voce resta prigioniera del dolore in uno spazio strettissimo e affannoso, finché non percorre nove suoni della scala cromatica salendo al Fa acuto, cima in cui l’accoglie un colpo di tam-tam, tragico e funebre come il suono fatale dei timpani, timbri che percorrono il suo delirio. Cordelia è morta, e con lei la virtù, restano gli assassini e i traditori, fantasmi che gli affollano l’animo, e ancora il tetracordo 9-12 compare in memoria della vittima trucidata dalla sanguinosa ambizione collettiva (es. 1B). Il monologo dura appena settanta battute, ma durano come l’eternità, e richiede all’interprete di non essere solo un cantante, ma un grandissimo attore.²⁵ Nell’immagine conclusiva che inquadra il re piangente sul cadavere della figlia, come si è detto, non è difficile scorgere l’analogia col finale di *Rigoletto*, il tributo che Verdi ha dedicato a Shakespeare e al *King Lear*, e che, a sua volta, deve essere in qualche maniera rimasto in mente a Reimann. Un giro di rimandi intertestuali che rende ancor più universale il messaggio doloroso che viene da questo soggetto.

Note

* Ringrazio per l'aiuto prestatomi Luca Logi, Jesse Rosenberg e Simone Solinas.

1. Il *Grove online* (fonte di queste cifre) ne elenca sedici fino al 1986, ma almeno altri tre lavori vanno aggiunti, fino alla recentissima partitura del veterano Slonimskij, data in forma semiscenica a Mosca nel 2016; per un elenco dettagliato si consulti il monumentale *A Shakespeare Music Catalogue*, a cura di Bryan N. S. Gooch e David Thatcher, 5 voll., Oxford, Clarendon Press, 1991, I, pp. 592-652; considerazioni preziosi sul rapporto fra i musicisti e il corpus shakespeariano si leggono nel saggio di Winton Dean, *Shakespeare and Opera*, in *Shakespeare in Music*, a cura di Phyllis Hartnoll, London, Macmillan, 1964, pp. 89-175.

2. Cfr. Theodore J. Irwin, *A Guide to the Operas; Symphonic Poems; Overtures Incidental Music and Songs based on Shakespeare's Plays*, Fresno, Herald, 1914, p. 2; Christopher Wilson, *Shakespeare and Music*, London, "The Stage" Office, Covent Garden, 1922, pp. 50-53.

3. Cfr. almeno: Vincent Godefroy, "King Lear", *the Opera that Never Was*, in Id., *The Dramatic Genius of Verdi*, 2 voll., London, Gollancz, 1977, II, pp. 327-347; Gary Schmidgall, *Verdi's "King Lear" Project*, "19th-Century Music", vol. 9, n. 2 (Autumn, 1985), pp. 83-101; Mario Lavagetto, *Il fantasma di un'opera*, in *Shakespeare e Verdi*, a cura di Giovanna Silvani e Claudio Gallico, Parma, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, 2000, pp. 35-50.

4. Cfr. Michele Girardi, *Thou wouldst make a good fool - Egli è "Delitto", "Punizione" son io: due facce di Rigoletto*, "La Fenice prima dell'opera", 5, 2010, pp. 13-38 (http://www-5.unipv.it/girardi/Girardi_Rigoletto_FPO_2010.pdf).

5. *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913, pp. 478. A seguire si legge la prima 'selva' di mano del compositore, con lo schema di riduzione completo (pp. 478-482). Del lavoro sull'opera di Verdi e del suo secondo librettista (il primo era stato Salvatore Cammarano) ci resta la ricostruzione filologica del libretto: *Giuseppe Verdi - Antonio Somma, Per il "Re Lear"*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002. Peraltro Verdi riteneva che "se il *Re Lear* è difficile, l'*Amleto* lo è ancor di più" (lettera a Carcano del 17 giugno 1850, ivi p. 482).

6. Con il termine *Literaturoper* s'intende l'opera tratta da fonti di alto profilo, normalmente letterarie e / o teatrali, senza mediazioni: il testo è l'originale, adattato alle esigenze del compositore e, nel caso, tradotto. Gli esempi nel Novecento abbondano: si va da *Pelléas e Mélisande* di Maeterlinck, intonato da Debussy (1902) a *Salome* da Wilde (1905) ed *Elektra* da Hofmannsthal (1909) di Richard Strauss, *Wozzeck* di Alban Berg (1925) da Büchner, per tornare a Shakespeare nel dopoguerra, con il *Midsummer Night's Dream* di Britten (1960) e, appunto, il *Lear* di Reimann, specie nella retroversione inglese del testo, di Desmond Clayton.

7. Gary Schmidgall, *Two Lears*, in Id., *Shakespeare & opera*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 251-257. Se le cose fossero andate così, non avremmo avuto *Otello* o *Tristan und Isolde*, ma nemmeno *Wozzeck*, *Manon* e tanti altri capolavori.

8. Blacher formò allievi che praticarono gli stili più diversi, da George Crumb a Niccolò Castiglioni, Isang Yun, Klaus Huber, Gottfried von Einem, e praticò molte tecniche compositive. Inoltre, come l'allievo, frequentava Shakespeare, tanto che scrisse *Romeo und Julia* (1950), e un balletto tratto da *Hamlet* (1949).

9. Aribert Reimann, *Note su "Lear" [Erinnerungen und Vision und was daraus entstehen kann: Notizen zu "Lear", 1978]*, in *Lear* di Reimann, Torino, Teatro Regio, 2001, pp. 45-58: 58. Il prezioso volume contiene la versione inglese del libretto con trad. it. a fronte, e un saggio imprescindibile di Guido Paduano (*Sui limiti dell'uomo*, pp. 21-43), che mette a confronto l'ipotesto con il libretto di Henneberg intonato da Reimann. Lo studioso ha recentemente proseguito le sue riflessioni sul capolavoro di Shakespeare: "Re Lear" e "Nabucco", cap. v del suo *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 99-115.

10. Sul compositore e le sue peculiarità stilistiche si leggano in particolare Dieter Rexroth, *Unerwartete Bilder stellen sich beim Komponieren ein: Anmerkungen zur Kompositionsästhetik A. Reimanns*, in *Järbuch der Bayerischen Staatsoper* 1986/87, pp. 19-27; Wolfgang Burde, *Reimann: Leben und Werk*, Mainz, Schott, 2005; Aribert Reimann, a cura di Ulrich Tadday, "Musik-Konzepte", vol. 139, München 2008 (text + kritik); Siglind Bruhn, *Aribert Reimanns Vokalmusik*. Waldkirch, Edition Gorz, 2016.

11. L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra: Aribert Reimann, *Lear*, Studien Partitur, Mainz, Schott, [1978], ED 6857.

12. Reimann, *Note su "Lear"*, cit., p. 46.

13. Ivi, pp. 53-54. Reimann si riferisce al breve postludio che si sviluppa dopo l'accecamento del povero Gloucester nel suo stesso castello (II.1, bb. 123-135).

14. L'organico è ampio, ma poco più di quello che si utilizza fino alle opere del tardo romanticismo: 3 flauti (anche 3 ottavini, il III anche flauto basso), flauto contralto in sol, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti in si, (il II anche clarinetto piccolo in mi,) clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 6 corni in fa, 4 trombe in si, (la IV anche tromba in re), 3 tromboni, tuba, 2 arpe, 24 violini, 10 viole, 8 violoncelli, 6 contrabbassi; quello che fa la differenza è la sezione delle percussioni, nutritissima come in molte partiture per orchestra del secondo dopoguerra: timpani, 5 bongos, 5 tom-tom, 5 temple-block, 5 wood-block, 3 tamburi di legno, tamburo basco, tamburo militare, grancassa, piatti, 4 gong acuti, 3 gong gravi, ben 4 tam-tam (!), 4 lastre di bronzo sospese, lastra metallica, campanaccio, barile di legno.

15. Paduano, *Sui limiti dell'uomo*, cit., p. 21

16. Oggi sono disponibili molti testi per approfondire la conoscenza di *Lear*, a cominciare dalle dichiarazioni degli autori: oltre alle *Note sul "Lear"*, cit. si può leggere il saggio del librettista Claus Henneberg, *Gedanken zur Beziehung zwischen Literatur und Oper am Beispiel von Aribert Reimann "Lear"*, in *Oper und Operntext*, a cura di Jens Malte Foscher, Heidelberg, C. Winter Verlag, 1985, pp. 261-269; sul libretto si è espresso autorevolmente anche Albert Gier, *Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hennebergs Lear-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton*, in *Librettoübersetzung: Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, a cura di Herbert Schneider e Rainer Schmusch, Hildesheim, Olms, 2009, pp. 329-349; sull'opera si veda il programma di sala della prima assoluta, che contiene il saggio di Jürgen Maehder, *Aribert Reimanns "Lear" - Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper*, in *Lear*, München, Bayerische Staatsoper, 1978, pp. 61-73; sull'opera si vedano inoltre *Aribert Reimanns "Lear". Weg einer neuen Oper*, a cura di Klaus Schultz, München, DTV, 1984; Jean-Philippe Heberlé, *Lear de Aribert Reimann, ou Shakespeare à l'opéra* (<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=118>, ultimo accesso 14.IV.2019), e Peter Christensen, *Packaging Expressionist Despair: The 1978 Munich Staatsoper's Program Brochure for Aribert Reimann's Lear* (<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=120>, ultimo accesso 14.IV.2019), "Shakespeare en devenir" n. 1 - 2007 - *Réécritures de "King Lear"*.

17. Alla scena dell'opera di Reimann faccio seguire i punti corrispondenti del *King Lear*, riferendomi alle *Complete Works of William Shakespeare*, a cura di Wil-

liam James Craig, Oxford, Oxford University Press, 1914 (edizione online: <https://www.bartleby.com/70/index43.html>). Capita talora che nell'impianto della scena originale, Henneberg e Reimann inseriscano elementi provenienti da altre parti della tragedia.

18. Reimann, *Note su "Lear"*, cit., p. 47.

19. Reimann (ivi, p. 52) racconta di averlo immaginato dopo aver udito a Gerusalemme "il richiamo del muezzin dalla moschea. Di colpo ho l'idea di far cantare a Edgar nella brughiera, quando ancora non è in scena, un vocalizzo senza accompagnamento, come se stesse collaudando la sua voce alterata, il suo nuovo ruolo come Tom".

20. Reimann, *Note su "Lear"*, cit., pp. 54-55.

21. Ivi, pp. 53-54.

22. L'espedito di far svolgere scene diverse in simultanea ha un radicale precedente: *Die Soldaten*, di Bernd Alois Zimmermann (1965).

23. Reimann, *Note su "Lear"*, cit., p. 55.

24. Ibid.

25. Il brano è stato pensato su misura per un cantante-attore di bravura esplosiva come Dietrich Fischer-Dieskau. Lo si può ammirare online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=sZ5srOEGJFQ>, insieme a un altro frammento della ripresa a Monaco di Baviera del *Lear* nel 1982. Ricordiamo il *cast* della prima: Dietrich Fischer-Dieskau (*Lear*), Karl Helm (*Re di Francia*), Hans Wilbrink (*Albany*), Georg Paskuda (*Cornwall*), Richard Holm (*Kent*), Hans Günter Nöcker (*Gloucester*), David Knutson (*Edgar*), Werner Götz (*Edmund*), Rolf Boysen (*il Matto*), Helga Dernes (Goneril), Colette Lorand (*Regan*), Julia Varady (*Corde- lia*), Markus Gronitzki (*un servo*), Gerhard Auer (*un gentiluomo*); coro e orchestra dell'opera di stato di Monaco di Baviera, maestro concertatore e direttore d'orchestra: Gerd Albrecht; regia di Jean-Pierre Ponnelle, costumi di Pet Halmen.