

# STUDI VERDIANI

26

PARMA 2016

Istituto nazionale di studi verdiani  
*Fondazione*

*Presidente onorario*

Maria Mercedes Carrara Verdi

*Presidente*

Nicola Sani

*Consiglio di amministrazione*

Federico Pizzarotti, *Sindaco di Parma*

Giancarlo Contini, *Sindaco di Busseto*

Loris Borghi, *Rettore dell'Università degli Studi di Parma*

Maria Mercedes Carrara Verdi, *Rappresentante degli Eredi Carrara Verdi*

Andrea Chiesi, *Presidente del Conservatorio di musica "A. Boito"*

Mauro Tosti-Croce, *Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*

*Collegio dei revisori dei conti*

Luca Laurini, *presidente*

Daniela Bertocci, *in rappresentanza del Ministero dei beni  
e delle attività culturali e del turismo*

Stefania Valla

Alessandro Giaquinto, *supplente*

*Direttore scientifico*

Alessandra Carlotta Pellegrini

*Comitato scientifico*

Alessandra Carlotta Pellegrini, Vittorio Coletti, Markus Engelhardt, Michele  
Guerra, Susanna Pasticci, Massimo Pistacchi, Giorgio Sanguinetti

*Segretario generale*

Maria Luigia Pagliani

# STUDI VERDIANI

26

ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI VERDIANI  
PARMA, 2016

STUDI VERDIANI 26 (2016)

*Direttore responsabile* - Sandro Cappelletto

*Redazione* - Giuseppe Martini

*Collaborazione editing* - Stefano Oliva

*Tipografia* - Mattioli 1885 srl (Fidenza)

*Distribuzione* - Casalini Libri

Via Benedetto da Majano 3, 50014 Fiesole (FI)  
Via Faentina 169/15, 50014, Caldine, Fiesole (FI)  
info@casalini.it; orders@casalini.it

Mattioli 1885 srl  
Strada della Lodesana 649/sx, 43036 Fidenza (PR)  
tel. 0524 530383; fax 0524 82537  
distribuzione@mattioli1885.com

© Copyright 2016

ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI VERDIANI

Palazzo Cusani / Casa della Musica

Piazzale San Francesco, 1

I-43121 PARMA

(tel 0521/285273 – <http://www.studiverdiani.it> – e-mail: [direzione@studiverdiani.it](mailto:direzione@studiverdiani.it))

ISSN 0393-2532

ISBN 978-88-85065-78-9

Printed in Italy

Autorizzazione del Tribunale di Parma n. 3 del 17.01.1986

|                    |   |    |   |
|--------------------|---|----|---|
|                    | <i>Abbreviazioni bibliografiche</i> . . . . . | p. | 4 |
| Nicola Sani        | <i>Premessa</i> . . . . .                     | »  | 5 |
| Sandro Cappelletto | <i>Editoriale</i> . . . . .                   | »  | 7 |

## SAGGI

|                     |   |   |    |
|---------------------|---|---|----|
| Pau Monterde        | <i>Le "antenate" di Azucena nei romanzi di Walter Scott</i> . . . . . | » | 11 |
| Gianluigi Mattiotti | <i>Inganni e diaframmi in Rigoletto</i> . . . . .                     | » | 23 |
| Roberto Calabretto  | <i>Presenze verdiane nel cinema italiano</i> . . . . .                | » | 35 |

## MATERIALI

|                   |  |   |    |
|-------------------|--|---|----|
| Nicola Badolato   | <i>Maria Waldmann e Giovanni Bolelli: a proposito di una scrittura mancata</i> . . . . .                             | » | 53 |
| Daniele Galleni   | <i>Le immagini del melodramma: gli affreschi verdiani di Annibale Gatti a Palazzo Morrocchi di Firenze</i> . . . . . | » | 63 |
| Mauro Tosti Croce | <i>Le fonti verdiane on-line</i> . . . . .   | » | 73 |

## DIALOGHI

Presenza di Verdi nelle esperienze contemporanee

|                     |  |   |     |
|---------------------|--|---|-----|
| Azio Corghi         | <i>Il mio (aggettivo possessivo) Verdi</i> . . . . .   | » | 87  |
| Francesco Antonioni | <i>Dar voce al silenzio. Osservazioni sull'attualità del teatro di Giuseppe Verdi per la musica d'oggi</i> . . . . . | » | 99  |
| Filippo Del Corno   | <i>Attualità della drammaturgia musicale verdiana: Rigoletto e le sue quattro qualità</i> . . . . .                  | » | 105 |
| Hendryk Hofmeyr     | <i>A monument to the notion of personal evolution</i> . . . . .  | » | 111 |
| Denis Krief         | <i>«Il teatro è una follia controllata»</i> . . . . .  | » | 115 |

## RUBRICHE

|               |                                   |   |     |
|---------------|-----------------------------------|---|-----|
| Piero Mioli   | <i>Bibliografia</i> . . . . .     | » | 137 |
| Elvio Giudici | <i>Videodiscografia</i> . . . . . | » | 165 |

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BUDDEN            JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT/MUSICA, 1985-1988, 3 voll. (edizione originale: *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981, 3 voll.)
- CONATI            MARCELLO CONATI, *Rigoletto di Giuseppe Verdi. Guida all'Opera*, Milano, Mondadori, 1983
- CVC                *Carteggio Verdi-Cammarano*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001
- CVW                *Carteggio Verdi-Waldmann*, a cura di Marco Beghelli e Nicola Badolato, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2014

## RUBRICHE





## Videodiscografia

Elvio Giudici

### LA FORZA DEL DESTINO

2013 – Anja Harteros (Leonora), Jonas Kaufmann (Alvaro), Ludovic Tézier (Carlo), Vitalij Kowalijow (Padre Guardiano), Nadia Krasteva (Preziosilla), Renato Girolami (Melitone), Vitalij Kowalijow (Marchese); Coro e Orchestra della Staatsoper di Monaco, direttore Asher Fisch, regia Martin Kušej; regia video Thomas Grimm  
SONY (2dvd) 16:9 (it/ingl/fr/ted)

Al momento, il teatro guidato da Nikolaus Bachler – con la carismatica presenza di Kirill Petrenko quale direttore musicale – è probabilmente il migliore d'Europa per quanto attiene al repertorio extra-italiano. Nel nostro, molto ma molto meno. A cominciare dal fatto che detto repertorio è affidato a direttori in massima parte *routinier*, e a registi affetti dal morbo del *Konzept* in fase acuta.

Tra i primi, Fisch è dei peggiori. Uno di quei direttori, cioè, ferreamente convinti che Verdi sia uno zum-pa-pa da pestare il più possibile per quanto concerne il ritmo; da spampanare il più possibile nelle aperture melodiche; da azzerare in fatto di dinamica, colori e quisquiglie del genere, ininfluenti a fronte del nazionalpopolare “cuore in mano” con corollario di sole pizza e

amore. E infine da tagliare quinci e quivi, come da tradizione particolarmente infausta e particolarissimamente seguita in area tedesca: e che tra i “tagliator scortesi” militassero grandi come Mitropoulos o Walter, non sosta minimamente la questione, oggi che la prima cifra del calendario è un 2. Come al solito è la scena dell'accampamento, eterna incompresa da direttori massimi, grandi e piccoli, a scapitarne di più: qui spariscono il rivendugliolo Trabuco e l'intero episodio delle reclute, nientemeno, nonostante quelle frasi dei contralti (“Povere madri deserte nel pianto”) siano tra le più belle uscite dalla fantasia di Verdi. Ma ancora più grave è la decisione di spostare il secondo duetto Alvaro-Carlo a dopo questa grande scena anziché farlo ad essa precedere. Non solo se ne sminuisce così in misura cospicua la forza narrativa (la quale dovrebbe contare ben di più dell'effettaccio conseguito dal far concludere l'atto con un *si* naturale tenorile; che peraltro a Kaufmann poteva anche venir meglio): ma ne consegue il taglio della Ronda che tale duetto precede. E che, a Fisch e a Kušej piacendo, è uno dei brani più geniali di Verdi. Il quale dimostra con esso l'identica, portentosa libertà di Shakespeare di manipolare il tempo teatrale: se il Bardo ci sa far scavalcare con due giri di frasi un lasso di tempo non importa quanto ampio, Verdi non è da meno riuscendo a concentrare il periodo di convalescenza di Alvaro – non sappiamo quanto lungo – in un brano minuscolo quanto a durata, ma che le battute in controtempo, la straordinaria libertà del trattamento armonico, il sorprendente colorito impresso da talune trovate strumentali (quelle ondulanti quartine che dilatano magicamente il pedale di quinta vuota tenuto dai legni!), tutto insomma proietta queste cinquantanove battute nel più avanzato Novecento musicale. E lo si taglia? Roba da galera immediata e interdizione perpetua da ogni podio verdiano.

Aiutato, in questo, da una regia tipicamente riferibile al *Konzept* di pretta marca tedesca, di cui Kušej è pontefice ottimo massimo. *Konzept* intrigante, magari. Ma col classico errore di partenza – il peggiore possibile – di ricercare “la quadra” narrativa in una tela che programmaticamente la nega in favore d'una straordinaria sequenza di pannelli debitori del romanzo d'appendice: quello dei giornali popolari col “segue nella prossima puntata” e col “facciamo un passo indietro”, dove coerenza e logica cedono stupendamente al fascino del romanzesco.

Kušej imposta fin dalla Sinfonia il quadro d'una famiglia rigidissimamente inquadrata nella repressione cattoborghese (Leonora e Carlo bambini; Melitone il prete di casa, untuoso e servile che poi, dissolta la protezione nobiliare, fa il bacchettone moralista ma ruba il cibo ai poveri): simbolo della quale è la tavola imbandita, che resterà presente lungo tutta la vicenda. Leonora incontra un ribelle piacione con capigliatura rasta, propensione all'alcool e modi spicci: e logicamente ne è attratta. L'uccisione involontaria del padre innesca il classico meccanismo di senso di colpa-rimozione. O addirittura, la morte del padre è null'altro che proiezione inconscia d'un desiderio d'evasione (Curra, che favorisce i piani di fuga di Leonora, “diventa” una

Preziosilla in puro stile *fetish*) da una casa-prigione simboleggiata appunto dal tavolo, sicché la sua costante presenza indica l'ombra inconscia del suo grumo repressivo con conseguente senso di colpa. La quale colpa si materializza nelle due figure del fratello, visto come una sorta di robot guerriero la cui crescita da bambino ad adulto ci è mostrata in rapide sequenze durante la breve agonia del Marchese, sempre abbracciato spasmodicamente al cadavere del genitore che resta cadavere durante tutta la scena della taverna; e del Padre Guardiano che (assunto dallo stesso interprete del Marchese) decreta a Leonora la segregazione punitiva: che metaforicamente – in una sorta di freudiana causa ed effetto – avviene entro la stessa casa avita, andata incontro a una “caduta” specchio di quella di Leonora giacché ci appare sventrata al terz'atto e, all'ultimo, riempita da un ammasso di croci bianche. Il finale ribadisce l'idea che la “forza del destino” sia in realtà la forza del conformismo cementato da un'idea fondamentalista della religione: Padre Guardiano-Marchese assiso a capotavola, e i cadaveri dei due fratelli seduti nella stessa posizione in cui ce li aveva mostrati la Sinfonia. Sicché il “salita a Dio” non è catarsi benedicente bensì conferma che sola salvezza d'una presunta colpa è il totale sacrificio: e non importa se tale sacrificio abbia confini quanto mai ambigui con l'omicidio.

L'idea, di per sé, potrebbe funzionare: ove però vi fosse una regia, che il *Konzept* facesse vivere in vicenda articolata e conseguente. Invece, all'interno del *Konzept* i gesti che dovrebbero mutarlo in viva emozione teatrale aderente al ribollire narrativo della musica, sono quelli d'una tradizione che più banale non potrebbe essere. E allora, il *Konzept* finisce col circoscriversi a una scenografia, entro la quale c'è il nulla della consueta gestualità fai-da-te, del tutto scollegata dall'andamento musicale. Con, naturalmente, un'infinità di tocchi che in area germanica fanno tanto pensosa *intelligenzia*, ma a me paiono pure e semplici scemenze (e le scemenze, parafrasando Wilde, sono raramente semplici e mai pure).

Ha senso “O tu che in seno” intonato da Alvaro sotto all'onnipresente tavolo: ma non ce l'ha il tizio che fa ginnastica per gli addominali sullo sfondo. Micidiale boomerang di comico involontario è il “plico celato” reso un baulone chiuso dalla chiavona che Alvaro porta al collo, il coperchio del quale è sollevato da una mano dal di dentro per mostrare una lama di luce entro cui avanza Leonora. E il Rataplan tra cadaveri, che rispondono a una Preziosilla allucinata e sgomenta al termine d'un accampamento dove finalmente Kušej ha potuto far sfilare gente in mutande (una sorta di suo personale marchio di fabbrica, onnipresente in ciascuna sua regia) impegnata in orge catatoniche e malissimo gestite? Proprio non è cosa. Comunque, non cosa verdiana. Il cast schiera Kaufmann, il cui Alvaro non è però pari al suo Radamès inciso con Antonio Pappano, che ha rivoltato come un calzino una parte non meno incrostata di questa da vizi e stravizi. Diversi suoni gutturali; una tal quale fatica nell'avanzare verso il registro superiore (e con un dispiego di trucchi da vecchia provincia, tipo il cambiare quinci e quivi le vocali); una

tavolozza cromatica che, quantunque sempre ragguardevole, lo è un po' meno del solito. Ludovic Tézier non canta propriamente male, ma il suo fraseggio è sempre rozzo, sbrigativo e tonitruante: il solito Carlo monolitico e privo d'ogni sfumatura, quello cioè voluto dalla tradizione ma nient'affatto da Verdi. Benissimo Vitalij Kowaliow con una linea vocale ampia, morbida, ricca di sfaccettature nonostante una regia che non le presuppone per nulla. Spaventosa la Preziosilla d'una Krasteva già improponibile a Vienna con Mehta, e qui ingrassata di fisico e ancor più scalcinata di linea, con un legato tutto sdrucito e agilità a colpi di piccone. Grossolano e rozzissimo Renato Girolami, resta da dire della solita Anja Harteros, imprescindibile presenza d'ogni nuovo allestimento monacense. La presenza scenica è come sempre notevole, ma il canto è di pretta marca tedesca. Acuti fissi (Gesù, quel *si b* di "invan la pace", un puro fischietto da marina), linea sconnessa e dura, gravi intubati e sordi (pessimo, il duettone col Guardiano, specie accanto a un basso viceversa superbo), dinamica poverissima: onde colori niente, chiaroscuri niente, fraseggio noioso come la pioggia.

## RIGOLETTO

2013 – Željko Lučić (Rigoletto), Piotr Beczala (Duca), Diana Damrau (Gilda), Stefan Kocan (Sparafucile), Oksana Volkova (Maddalena); Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, direttore Michele Mariotti, regia teatrale Michael Mayer; regia video Matthew Diamond  
DG (1 dvd) 16:9 (it/ingl/fr/ted/sp/cin)

Furbo è l'aggettivo che mi pare il più consono a definire la parte visiva di questo spettacolo. È il consueto metodo-Metropolitan messo a punto nella gestione di Peter Gelb: far finta che cambi tutto con allestimenti la cui scenografia si scosta (in misura variabile, ma comunque si scosta) dalla tradizione più consolidata, polverosa e dunque non più difendibile, mentre la regia – ovverosia quanto davvero conterebbe – resta sostanzialmente la medesima. Sicché regia rima con scenografia: per l'ennesima volta, come nelle "eleganze" e nel «vado a teatro per sognare, non certo per pensare» di un'epoca che si spererebbe sempre consegnata al passato mentre risorge in guisa di zombi sempre più sfatti.

Prendere posizione davanti a un indirizzo del genere non è facile. Certamente un cambiamento solo di facciata ha il rischio di scontentare tutti. Quanti vogliono l'opera lirica un settore teatrale indipendente da quello della prosa, quindi murato in un passato "bello" per definizione e reso ancora più bello dal profluvio di ciaffi e toilettes: costoro, si sentono offesi dall'essere distolti dal "bel sogno che ieri t'illuse" per essere invece costretti a fare i conti col brutto che ci circonda. Gli altri, si sentono un po' presi in giro dall'en-

nesimo esercizio di gattopardismo alla “che tutto cambi perché tutto resti com'è”.

Però – come sempre a teatro – vale la regola per la quale è sì importante cosa si fa, ma anche il come la si fa. E dunque il gattopardismo come lo si intende e si fa in Italia da gente che sta appena mezzo gradino al di sopra del dilettante, è una cosa orrida, con l'inescusabile aggravante d'indurre addirittura a rimpiangere gli zeffirellismi. Tutt'altra se esce dalle mani di solidissimi professionisti del palcoscenico, magari forgiati alla dura scuola del musical, che seleziona senza pietà quanti non sappiano usare il palcoscenico in tutte le sue forme: al riguardo, si può star certi che chi abbia vinto un Tony Award è garanzia sufficiente. Infine, ogni Paese ha fisse nel proprio immaginario alcune coordinate linguistiche che meglio di altre lo aiutano a seguire uno svolgimento narrativo: e nel caso dei paesi anglosassoni (ma negli Stati Uniti molto più che in Gran Bretagna) le coordinate del musical sono senz'altro quelle più conosciute e quindi più sfruttabili, di conserva a quel ritmo inesausto da imprimere al racconto di cui il loro teatro ha sempre posseduto il segreto.

E dunque, ecco il *Rigoletto* di Michael Mayer (classe 1960; prima attore poi insegnante alla Juilliard; vincitore di otto Tony Award e quattro Drama Desk Awards per il musical *Spring awakening* – musica di Duncan Sheik, testi di Steven Sater, dal dramma di Wedekind – che ha chiuso dopo 888 recite; regista cinematografico con all'attivo *Una casa alla fine del mondo* e *Flicka*): uno show in schietta salsa alla Broadway, ambientato nei casino della Las Vegas anni Sessanta. Quella su cui dominava o per meglio dire “regnava”, non senza il necessario ausilio della malavita, il celebre Rat Pack, come venivano chiamati Frank Sinatra, Sammy Davis e Peter Lawford. E quindi col Duca di Mantova mutato in un clone di Ole Blue Eyes, Frank Sinatra (tra l'altro, l'occhiceruleo Beczala ci si presta), impegnato all'inizio a cantare “Questa o quella” al microfono in smoking bianco su un palcoscenico tutto lustrini, paillettes, slot machine, roulette, neon sberlucchanti e contorno di *girls* con le gambe inguainate in calze blu notte e manovranti giganteschi ventagli di piume ipercolorate con contorno di *boys* palestrati ma in seriosi smoking neri. Un «numero» palesemente ricalcato su quello nel quale il disinvolto avvocato Billy Flynn canta *All I care about is love* in *Chicago* di Bob Fosse.

Il primo atto è secondo me un successo. Il Duca-Sinatra. Rigoletto modellato un po' su Joey Bishop (uno del Rat Pack, celebre per non perdere mai il gusto per la battuta vetriolica su loro stessi), e molto su un celeberrimo *entertainer* dell'epoca, Don Rickles amico conflittuale, aggressivo e spesso assai critico, di Sinatra e dei suoi sodali. I cortigiani come massa informe di “nani e ballerine” che, come sempre e ovunque, circonda – e serve – chi detiene potere, soldi, successo. Monterone un arabo che evidentemente è lì perché cointeressato nel giro equivoco di soldi e altro, ma gli hanno sedotto o magari anche violentato la figlia (al Met, il suo apparire in kaftano ha suscitato ilarità; ma non vedo dove sia il comico né una *diminutio* della carica drammatica della scena; e ci sta benissimo, a mio avviso, che venga freddato da colpi di revolver

alla fine del second'atto). L'incontro tra Rigoletto e Sparafucile, bellissimo: nel bar deserto e in penombra del casino che ospita anche la prima scena del second'atto, col Duca-Sinatra che s'aggira tra la sua banda strafatta e inebetita dopo una notte di bagordi.

Meno valida la sezione dell'atto che ha al suo centro Rigoletto. Chiaro come, in un contesto del genere e in anni del genere, un Don Rickles sarebbe piombato in quel bar infuriato nero suscitando un casino d'inferno: al riguardo, funzionava senz'altro molto meglio l'ambientazione apertamente mafiosa di Jonathan Miller nel celeberrimo spettacolo del 1982 all'English National Opera (quindi nell'obbligatoria traduzione inglese), pietra miliare del moderno modo di far regia nel teatro musicale. Ma più in generale, fa definire questa regia più furba che rivelatrice il fatto che le psicologie dei personaggi restano quelle del più tradizionale dei Rigoletti. Il protagonista è solo un babbo, la sua anima nera viene in superficie solo di sguincio, qua e là allusa ma mai mostrata veramente. Gilda pare una ragazza volitiva ma in realtà bordeggia la solita oca giuliva e remissiva, nonostante fisico e temperamento siano quelli dell'eccelsa Damrau (e che nella Las Vegas anni Sessanta possa vivere reclusa è molto meno credibile rispetto, ancora, al ghetto di Little Italy immaginato da Miller). Ma la stessa corte del Duca è più pittoresca e sberlucicante che davvero inquietante: men che meno così perversa da poter suggerire reale pericolo e quindi un vivere sempre sul ciglio d'un abisso.

Ma lo show, è un autentico grande show. Per l'impiego dello spazio. Per la gestualità e gli atteggiamenti di ciascuno, dal protagonista all'ultimo dei coristi (basta vedere cosa riesce a fare il formidabile trio Borsa-Marullo-Cerprano, con rispettivamente Alexander Lewis, Jeff Mattsey, David Crawford che cantano molto bene e recitano da grandissimi). Per la fulminea capacità di creare atmosfere il cui forte impatto è magari più epidermico che concettuale (perfetto e perfettamente funzionale, nella degradata periferia di Las Vegas, lo squallido *strip club* gestito dai fratelli Sparafucile e Maddalena, con tutta l'introduzione ad accompagnare una stanca *lap dance* nella penombra di neon sfatti anch'essi), però un considerevole impatto lo produce: e a teatro, questo conta sempre.

Tutto ciò, insomma, configura un teatro senz'altro meno di caratteri e più di situazioni (e per giunta non sempre consequenziali una all'altra): però è teatro. Con diversi colpi benissimo azzeccati. Il sacco in cui viene rinchiusa Gilda, ad esempio, è il cofano d'una Cadillac destinata a buttare il cadavere nel vicino lago Powell: e la Damrau che accetta di cantare l'ultimo duetto sdraiata metà dentro quel sudicio cofano e l'altra metà tra le braccia del padre, dimostra il grado di serietà professionale e impegno di un'artista che dopotutto è tra le massime star di oggi. Vien da ridere, a pensare cosa avrebbero risposto le tante Dive d'antan a una proposta del genere: né vale l'ipotesi «già, ma loro cantavano ed è quando non si sa cantare che si fanno le capriole», giacché il canto della Damrau proprio nulla ha da invidiare a quello d'una Sutherland o d'una Gruberova prima maniera. E quanto all'accento teso a

definire un'autentica Gilda-personaggio anziché etereo nulla gorgheggiante... no, lasciamo il passato dov'è.

Canto che è sovraneamente accompagnato dall'orchestra.

Mariotti ha affrontato con estrema coscienza la prova di fiducia ma anche il grosso rischio rappresentato da una nuova produzione (che al Met, va sempre ricordato, assume rilevanza enormemente superiore a quanto accade da noi) affidatagli dopo il lusinghiero debutto in una ripresa di *Carmen* l'anno precedente: e questa prova l'ha vinta alla grande.

Una cosa, soprattutto, mi ha sempre colpito nelle direzioni di Mariotti fin dalla prima volta che m'è capitato d'ascoltarlo in un *Barbiere* a Salerno, quand'era poco più che ventenne: la serrata tensione che regge da cima a fondo l'intero arco narrativo, constestualmente a uno scavo analitico continuo condotto su ogni giuntura musicale. Innato senso del teatro, quindi, di pari passo a una serietà musicale priva d'ogni autocompiacimento ma volta sempre e soltanto a valorizzare il significato espressivo della struttura generale. Era, lo ricordo bene, quanto più mi colpiva le prime volte che – una vita fa – alla Scala ascoltavo Claudio Abbado. Nessuna parentela di ricalco, emulazione, gusto, senso stilistico, al di là d'una generica affinità di gesto. È come ci si mette di fronte a una partitura. È cosa si ritiene debba farsi per coglierne e renderne al meglio il valore. È la preparazione meticolosa che tiene conto del passato non per clonarlo ma per rileggerne i punti fermi alla luce d'una sensibilità squisitamente moderna. È la coscienza di quanto proficuo sia il rimettere tutto in discussione l'attimo preciso in cui si scende dal podio e ci si prepara per la volta successiva. È insomma la serietà – ma anche l'entusiasmo – dell'essere artista. Il risultato, è una direzione come questa.

Nell'ambito d'un passo narrativo che tiene conto dell'impostazione scenica (e anche questo, chi abbia seguito Abbado lungo l'intero arco di carriera è tentato di definirlo tratto squisitamente abbadiano, non fosse che più semplicemente è indizio d'artista moderno), e quindi in generale è all'insegna della speditezza. Il trattamento della dinamica e della qualità del suono (colore, spessore, tipo d'impasto strumentale e contrasti di ciascuno coi successivi, morbidezza o incisività, diverso modo di evidenziare impianto armonico e onda melodica) nasce da e sulle diverse situazioni drammatiche e psicologiche: variando di conseguenza. Analisi certosina della pagina, individuazione dell'atmosfera sonora più consona per esprimerne il contenuto espressivo, morbida eloquenza nell'aprire le grandi ondate melodiche: ogni passo narrativo modellandosi quale conseguenza del precedente e preparazione del successivo, in un racconto sempre e comunque "in avanti". Grandissima direzione d'un grande uomo di teatro.

Lučić e la Damrau ripetono le smaglianti prove offerte nello spettacolo di Dresda diretto da Fabio Luisi, anch'esso consegnato al dvd. Lui con qualche suono preso da sotto in più, una maggiore fibrosità nel registro acuto, ma una definizione ancor più nitida del personaggio. Lei ancora migliorata nella varietà accentale e cromatica: con una ricchezza d'armonici più accentuata

nel settore centrale della splendida voce, senza affatto scapitarne nel raggiungimento di note acute piene e luminosissime e men che meno nel dominare i passi virtuosistici: tutti tradotti in significativi ondeggiamenti psicologici. Questo Duca è forse la prova vocale migliore che Beczala abbia consegnato al disco: la sua linea solida, musicalissima, scorrevole e scattante così da ricordare sempre di più l'esempio antico di Nicolai Gedda, si sposa stavolta con una varietà di fraseggio e un'appropriatezza scenica magnifiche. Ottimo lo Sparafucile di Kocan (il lunghissimo *fa* conclusivo della scena con Rigoletto è per il mio gusto un filo eccessivo, ma forza è d'ammettere "faccia la sua porca figura", come s'usa dire nei loggioni più sbracati); molto bella, quantunque udibile solo a tratti, la Maddalena della Volkova.

## AIDA

2013 – Hui He (Aida), Fabio Sartori (Radames), Giovanna Casolla (Amneris), Ambrogio Maestri (Amonasro), Adrian Sampetean (Ramfis), Roberto Tagliavini (Re); Coro e Orchestra dell'Arena di Verona, direttore Omer Meir Wellber, regia teatrale La Fura dels Baus; regia video Andy Sommer

BEL-AIR (1 dvd) 16:9 (it/ingl/fr/ted/sp)

2015 – Kristin Lewis (Aida), Fabio Sartori (Radames), Anita Rachvelishvili (Amneris), George Gagnidze (Amonasro), Matti Salminen (Ramfis), Carlo Colombara (Re); Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, direttore Zubin Mehta, regia teatrale Peter Stein; regia video Patrizia Carmine C-MAJOR (1 dvd) 16:9 (ingl/fr/ted/sp/giapp/cor/cin)

Gli spettacoli dell'Arena di Verona sono in massima parte improntati a una concezione dell'opera lirica che nello sfarzo in costume e nell'utilizzo dei grandi spazi popolati da legioni in marcia trovava una suggestione magari un po' naïf però autenticamente sentita: quella stessa che il cinema ha ampiamente assunto su di sé, rendendola per conseguenza sorpassata già trent'anni fa ma che oggi – con le digitali meraviglie computerizzate che si susseguono sugli schermi – risulta davvero troppo antica per non suscitare sbadigli o, peggio, franche risate. Il che non toglie che un numero ancora cospicuo di estimatori spera sempre di riprovare l'antico fascino: per quanto grossolana e ingenua, cioè, la tradizione dell'opera italiana in spazi aperti come Arena, Caracalla o simili, un certo suo gusto antico lo conserva. Dio ci scampi, invece, dal gusto teutonico appiattito sul popolare della peggior specie. Quello che s'appropria del Verdi più prossimo agli stilemi del *grand Opéra* dandone non una pacchiana definizione, che sarebbe in fondo tollerabile perché in certa misura insita nel proprio Dna, bensì uno stravolgimento così completo da



oltrepassare le soglie dell'insulto bello e buono: come nei famigerati spettacoli che hanno luogo nel Römersteinbruch di Sankt Margarethen e che hanno sciaguratamente trovato i finanziamenti atti a farli arrivare al dvd.

In linea di massima apprezzabile, in occasione del centenario della prima *Aida*, il tentativo areniano di declinarne più modernamente l'imprecindibile esigenza spettacolare: affidandosi a una delle più sperimentate *équipes* tecnologiche quale la catalana Fura dels Baus. Risultato un po' interlocutorio, ma capace comunque di offrirci una licenza premio dal solito caravanserraglio di sfingi gualdrappe flabelli e quant'altro.

Si comincia con un preludio muto: scavi archeologici tra folate di vento che sollevano nuvole di sabbia, comparsa d'un blocco di pietra decorato con una sorta di replica stilizzata del *Bacio* di Klimt (che ricomparirà al finale, logicamente, a sormontare la "fatal pietra" già delineatasi al Trionfo, in guisa di grande croce fatta poi capovolgere), grandioso impiego delle masse in vesti d'archeologi e maestranze che paiono sortire dalle file più laterali degli spettatori, che in tal modo "entrano" nello spettacolo. Due torri alte più di venti metri delimitano una piramide moderna: l'antica era monumento al sole, questa è una centrale solare che produce non più fede ma energia. Gli animali sono meccanici (un elefante, un paio di cammelli) oppure mimi rivestiti di pelli, come i cocodrilli che sguazzano nell'acqua del terz'atto. Il deserto si costruisce a vista durante le ultime battute del "Ritorna vincitor", quando enormi sacchi marrone vengono riempiti d'aria (e qui, l'audio è penalizzato pesantemente). Meccanica anche la luna, appesa in alto al sommo d'una gru: e alla fine, alla sommità dei gradoni si posizionano nugoli di comparse con una lunina illuminata in mano. L'ironia è sempre benefica, ma si sposa con percettibile difficoltà all'ipertrofia: e anche le motociclette che sfilano nel Trionfo in luogo dei soliti armigeri in fila per quattro, lasciano un po' il tempo che trovano. E comunque, sempre lì siamo: molta scena, niente ma proprio niente regia.

Wellber dirige molto bene, ma certo la sua *Aida* a Padova con la regia di Hugo De Ana era tutta un'altra cosa in fatto di sfumature, pulsioni dinamiche, colori, tensione narrativa. Hui He si conferma un'*Aida* di solido mestiere con persino qualche sprazzo interpretativo, che la direzione asseconda quanto meglio può. Sartori produce note mediocri e niente fraseggio; la Casolla non ha più un registro grave in grado di farsi udire e in alto ormai grida da paura; Maestri fa valere solo il volume, peraltro inferiore al passato, sicché meglio sarebbe stato volgersi all'accento, che invece latita del tutto; Sampetreaan spara grandi bordate, ma un posto di assoluto rilievo se lo riserva l'eccezionale Messaggero di Carlo Bosi che nel suo intervento tira a lucido una delle più geniali invenzioni verdiane.

Nell'accettare di prendere il posto dello scomparso Maazel previsto per la nuova produzione scaligera di *Aida*, Mehta tocca a mio avviso il punto più basso della sua carriera, dirigendo in maniera anonima come sempre suole da

ormai tanti anni, adagiandosi unicamente sulla sua prodigiosa tecnica. Ma mostrando stavolta un cinismo rivoltante nell'accettare l'inaccettabile taglio delle danze deciso da Stein: «perché altrimenti la regia la fa il coreografo», ha annunciato in conferenza stampa con un'improntitudine avallata dai grandi sorrisi del sovrintendente Alexander Pereira con Mehta al suo fianco. E così, la Scala si copre d'ignominia con un nuovo allestimento del tutto indifendibile in ogni suo comparto: e lo documenta pure.

Rimpiangere Zeffirelli no, mai. Però urge riconoscere che almeno un merito la sua orrida *Aida* del 2006 l'ha avuto: portare una manciata di euro al teatro, grazie alla sua provvidenziale vendita in Kazakistan, al teatro di Astana. Questa roba nuova, ho idea non verrebbe accettata neppure nel negozio d'un rigattiere. Sia chiaro che «un'*Aida* senza niente» – per niente intendendosi il bando a ciaffi, trovarobato, zoo assortito, piume e gualdrappe – è l'ottica giusta per recuperarle quanto la rende il grandissimo capolavoro che è: i suoi personaggi. Bisogna crearli, però. E li crei piazzandoli tutti al proscenio, mani in avanti o di lato, passeggiate quinci e quivi con ovvie gran «voltate» per dare aria ai mantelloni e ritorno? Crei Amneris facendola deambulare ancheggiando stile fatalona di provincia, sempre preoccupata di darsi un'aggiustatina alla corona, tirare un gran calcio ad Aida e trascinarla poi per un braccio, che neanche le *vaiasse* delle sceneggiate napoletane? E quelle sfilate multicolori con enormi stendardi fatti garrire scandendo il tempo, banda sul palco con trombe che hanno in cima il leggio per la parte: non pare che manchi solo Totò? E quei pretonzoli infagottati con costumoni bianchi costretti a salire e scendere scale ripide tirandosi su la vestina e mostrando le calzette – bianche, molto *ton sur ton* – comunicano l'implacabilità del vero potere oppure fanno caro avanspettacolo *d'antan*? Ma per piacere. Peter Stein è un ex grande, e lo è da molto, molto tempo. Onore al passato, ma solo se non lo si offusca con simile presente da Grande Nulla.

Rimedia il cast? Certo che no. Un Ramfis al di là dell'umana decenza nella persona di un altro annoso ex, Matti Salminen. Kristin Lewis è tanto bellina ma tanto zanzarina; senza gravi e con acuti che, se di forza, sono urla, se in piano flottano senza appoggio veruno e non stringono certo un patto d'acciaio con l'intonazione, così come del tutto aliena è la dizione: interpretare *Aida*, con simile materiale e simile nulla scenico? Ma quando mai. Fabio Sartori era indisposto alla prima, è rientrato, avrebbe fatto meglio a restare a letto: e comunque, anche nel suo caso, fraseggio questo sconosciuto. George Gagnidze fa un Amonasro di rozzezza terrificante simulando un vocione che tanto non ha (solito trucco becero del tenere il *sol<sup>b</sup>* di «dei Faraoni» fino all'ultima molecola d'ossigeno negli alveoli polmonari), e l'esito è grottesco. Anita Rachvelishvili saprebbe recitare, ha il temperamento per escogitare un fraseggio interessante, e la tecnica per tradurlo in bei suoni: ma in scena è costretta a far cose che la svisiscono e, soprattutto, vuole purtroppo proporsi quale la solita Amnerisona *d'antan*; quindi non impiega sempre la sua voce – ideale per plasmare un'ottima Amneris moderna – bensì apre spesso il suono

in basso e in alto spinge, con l'ovvio risultato di non essere la Cossotto ma neppure la Rachvelishvili che potrebbe essere.

## DON CARLO

2013 (edizione Modena con inserti Parigi) – Jonas Kaufmann (Carlo), Anja Harteros (Elisabetta), Matti Salminen (Filippo), Thomas Hampson (Posa), Ekaterina Semenchuk (Eboli), Eric Halfvarson (Inquisitore), Robert Lloyd (Frate); coro della Staatsoper di Vienna, orchestra Filarmonica di Vienna, direttore Antonio Pappano, regia Peter Stein, regia video Agnes Méth  
SONY (2 dvd) 16:9 (it/ingl/fr/ted)

Terza documentazione in video di Pappano interprete di quest'opera. Versione francese (ma molto, troppo pasticciata con contaminazioni varie) la prima, nel 1996 allo Châtelet di Parigi; versione (parecchio spuria anch'essa) di Modena nel 2008 al Covent Garden; e infine questo spettacolo al festival di Salisburgo. Un bel record: e una direzione, quest'ultima, migliore delle precedenti quantunque non paragonabile a quelle – Abbado, Giulini, Karajan, Solti – che tuttora restano di riferimento nell'ambito discografico ma non solo.

Più morbida e soffusa di chiaroscuri la direzione di Pappano, che sfrutta bene l'eccezionalità di un'orchestra come quella di Vienna. Direzione che punta a raccontare molto, benché con diversi eccessi di episodicità, passando da squassi fonici alquanto eccedenti a minuzie di particolari che rasentano dappresso il cincischio: a differenza di quanto succedeva a Parigi e Londra, tuttavia, qui la messa a nudo dei grovigli psicologici è riuscita meglio, così come il canto è in generale suggerito, accompagnato, sostenuto e insomma valorizzato in modo senza confronto migliore. Il rilievo maggiore che mi sento di rivolgere a Pappano, tuttavia, resta sempre l'edizione proposta. Perseverando nel non ritenere sufficientemente valida nessuna delle tre di Verdi, Pappano ne costruisce difatti una propria: stavolta il taglia e cuci è molto meno invasivo rispetto a Parigi e più contenuto rispetto a Londra, ma proprio perciò le ragioni su cui si basa sono se possibile ancora più oscure. L'edizione di base è quella di Modena, ma con l'aggiunta "parigina" del coro iniziale dei boscaioli (indispensabile: è tra i brani ritrovati negli anni Settanta, e optando per il ripristino del prim'atto è doveroso riaprire un taglio che Verdi fu costretto a fare ma non avrebbe voluto), dello scambio di mantelli tra Elisabetta ed Eboli, della trenodia sul cadavere di Rodrigo (noto ormai tra gli appassionati come "il Lacrimosa", essendo stato com'è noto espunto da Verdi e riutilizzato nel *Requiem* appunto per la sezione del *Lacrimosa*). Però.

Però, Rodrigo incontra Carlo a San Giusto con le prime frasi dell'edizione non di Modena bensì di Parigi: dicono qualcosa di più sull'azione o sul carattere? Non mi pare: tre frasi buttate là, che allungano il brodo e basta. Stessa

cosa all'irruzione del popolo nel carcere di Rodrigo. Finito il *Lacrimosa* (per inciso, diretto proprio niente bene, con una scansione ritmica asfissiante che alle duine puntate del coro dà una tinta vagamente grottesca, alquanto bizzarra), suona la campana a stormo e la folla irrompe a Modena: però Filippo le risponde da Parigi – ma senza che compaiano né Lerma né Elisabetta né Eboli, quindi non se ne vede proprio la ragione – con la sola e unica frase “Eben, perché tardar? A ferir v'affrettate” che su Filippo non dice assolutamente niente di nuovo, però lo costringe a salire a un fa acuto che fa enormemente penare Salminen – e di più noi che lo s'ascolta – per poi riportarlo precipitosamente a Modena dove c'è l'Inquisitore che però, chissà perché, non doppia Filippo nel conclusivo “Gran Dio sia gloria a te”. Per la chiusa dell'opera, infine, dopo l'intervento del Frate Elisabetta lancia il *si* acuto prescritto a Modena, però dovrebbe essere invece un prescritto *la* in quanto ci si trova inopinatamente a Parigi, col coro che rassicura esser Carlo ben morto e quindi hanno avuto tutti una visione giacché “polve e cenere sol è”. C'è inoltre da dire che il duetto conclusivo tra Elisabetta e Carlo è quello di Modena, ma con l'agogica ricalcata sull'Andante assai sostenuto di Parigi (60 alla semiminima), dov'è sparsa a pioggia la prescrizione a cantare il più piano e sfumato possibile, in un tempo che richiede barili suppletivi di fiato (che a onor del vero Kaufmann e la Harteros mostrano di avere, con un risultato notevole).

C'è da esser grati ci sia stata stavolta risparmiato da Pappano l'orrendo papocchio confezionato a Parigi nonché l'obbrobrio dell'autodafè londinese dov'era stato aggiunto un monaco pazzo che urlacchia frasi intimidatorie agli eretici: nondimeno, sarebbe interessante un suo intervento esplicativo in merito a queste stranezze senza alcun costrutto né drammaturgico né musicale.

Lo spettacolo di Stein è un po' meglio rispetto alla sua *Aida* scaligera, ma molto peggio che brutto: banale e all'insegna del fotoromanzo sentimentale. Scena spoglia, che va benissimo. Ma gestualità esagitata (Elisabetta che nel quint'atto s'aggrappa alla grata del monumento tombale come la Bertini alle care vecchie tende, e prima si produce in girotondi a braccia tese!), gran cascare per terra, molto accasciarsi su sedie isolate alla parete, le dame di Eboli che sguazzano in una pozza d'acqua verdastra tirandosi su le gonne come le sgarie di *Carmen*: robe così.

Il cast è un'adunata di nomi a vario titolo famosi, ma resta sommamente eterogeneo: con nessuno che canti all'italiana. Non dico sia necessariamente pecca insopportabile: certo però che a orecchie italiane suona totalmente estraneo il modo di fraseggiare sia di Salminen sia di Hampson, e sia – quantunque in misura minore – della Harteros. Gran senso della parola e presenza carismatica per tutti e tre, senza dubbio. Ma il legato cui siamo adusi è tutt'altro; certo bordeggiare il parlato ci dà fastidio, e ancor più i suonacci aperti della Harteros in basso (per non dire di certi *si* naturali da fischiello di marina; e quanti gradini e stridori, nel “Non pianger mia compagna”!); le tremende doppie di Hampson che sono almeno quintuple in aggiunta a slabbrature vistose d'una linea molto indurita; la difficoltà di Salminen nel legare

o peggio che mai ammorbidire i suoni che restano sempre aspri e tendenzialmente gutturali. Sarà l'economia globale del canto, bellezza, ma in questo campo la mia età mi fa restare autarchico.

La Semenčuk è più in regola, ma gli acuti sono striduli e l'uguaglianza della linea un'utopia, oltre a essere quella che recita peggio di tutti. L'Inquisitore di Halfvarson urla e sbraca da paura, mentre il Frate di Robert Lloyd è addirittura qualcosa al di là dell'umana decenza. E Kaufmann, il grande e osannatissimo Kaufmann, elargisce carisma a pacchi nonostante la regia lo costringa a un ipercinetismo da schizzato dei fumetti (quel suo "dirigere" il coro dei fiamminghi!!), emette pianissimi fascinosi nonostante certa percepibile gutturalità, spara un *si* naturale di tutto rispetto all'autodafè: c'è però un che di forzato, di manierato se non proprio cincischiato, che mi convince poco. È senz'altro Carlo: però non è il mio Carlo.

## LES VÊPRES SICILIENNES

2013 – Lianna Haroutounian (Hélène), Bryan Hymel (Henri), Michael Volle (Montfort), Erwin Schrott (Procida), Nicholas Darmanin (Danieli), Michelle Daly (Ninetta), Jihoon Kim (Robert), Neal Cooper (Thibault), Jean Teitgen (Bethune); coro e orchestra del Covent Garden, direttore Antonio Pappano, regia Stefan Herheim; regia video Rhodri Huw WARNER (2dvd) 16:9 (it/ing/ted/sp)

Ottiche opposte di comunicazione col pubblico, quelle di Metropolitan e Covent Garden. Nel mettere in scena un titolo ancora inedito quantunque di autore notissimo, il primo sceglie la massima chiarezza narrativa (il Donizetti "Tudor" affidato a David McVicar, per fare un esempio): il secondo, invece, una drammaturgia terremotata così come costumano i registi nordici. Terremoto massimamente interlocutorio, peraltro. Anche perché l'abituale scabrosità nel mettere in scena il divagante carrozzone del *grand Opéra* targato Scribe è accentuata dall'esserne stavolta Verdi il compositore: la cui serrata logica sul doppio fronte narrativo e psicologico rende parecchio rischioso l'intervenirvi a gamba tesa.

Epoca: l'Ottocento francese del Secondo impero, contemporaneo alla scrittura. Ambientazione: un teatro d'opera, anzi quell'Opéra che al balletto riserva particolare attenzione. Sinfonia deputata a presentare l'antefatto: il *mâitre de ballet* Procida sta preparando un pezzo con le ballerine alla sbarra, distratto dalle notizie preoccupanti lette sul giornale; arrivano militari francesi, che rivolgono pesanti attenzioni alle fanciulle e azzoppo Procida; giunge Montfort, il quale violenta la prima ballerina, che vediamo poi sdoppiarsi in donna incinta e madre di pargolo, successivamente mutato in adolescente e infine in un Henri adulto che sorregge la madre morente che punta il

dito contro Montfort maledicendolo.

Un gran pezzo di teatro, questo: ogni gesto o passo di danza calibrato alla perfezione sul diverso andamento musicale. Poi? Si ricama, spesso si cincischia, sovente si ricorre al sogno, escamotage sempre comodo per tentare di far quadrare i conti narrativi, che tuttavia Verdi rende troppo prepotenti. La scena è sempre da teatro nel teatro (scena che è un vero capolavoro tecnico: tre ordini di palchi tutti affollati di gente, che ruotano e scorrono senza il minimo rumore), nel quale agisce un corpo di ballo invadentissimo (tranne là dove sarebbe deputato, il Ballo delle Stagioni, omesso), a fungere da controcanto al confrontarsi dei personaggi, cui s'ingegna di fornire un costante background, per così dire. Che tuttavia ottiene l'unico risultato d'essere assai molesto. Come nel sublime duetto Henri-Montfort: circondati entrambi sia da Henri bambino con in testa un teschio, e sia da piroettanti tutù quale bianco e quale nero, del genere binomio amore e odio, realtà e sua rappresentazione, dunque in definitiva vita e arte. O anche no: solo un "famolo strano" contro il famolo chiaro.

Uno strano che spesso trapassa nel comico involontario, in cui nove volte su dieci cadono i registi nordici allorché affrontano il robusto narrare del melodramma italiano. Hélène compare al prim'atto recando in braccio la testa mummificata del fratello, che le cade e allora Montfort ci gioca a pallone spendola verso i palchi con gran divertimento degli astanti. Nel carcere, volteggia il putto che avevamo visto quale Henri bimbo e adesso indossa teschio e alucce candide, roteando una bipenne più alta di lui: e alla conclusione, allorché Montfort fa grazia, i francesi nei palchi esplodono in un applauso stappando bottiglie e deridendo il puttino che mostra loro il pugno. All'ultimo atto, spettatori (francesi) e attori (siciliani) sfilano assieme in costumi assortiti, comprensivi di tutù candido sopra un'uniforme (e il puttino ha dismesso teschio e bipenne per suonare una lira dorata): ma all'attacco del Trio, Procida compare travestito da gran dama, in nero, con generosissima scollatura e teschio in capo, e durante i due pannelli del grande Ensemble in cui detto Trio sfocia, afferra una bandiera francese con l'asta della quale ammazza siciliani e francesi ricomparsi non si sa perché dato che non cantano. E difatti: è un sogno di Hélène, avvolto in debita luce rossastra. Grandissima abilità tecnica, drammaturgia molto cerebrale, niente comunicativa: in sintesi, una modalità di racconto ben poco verdiana.

Giusto il contrario, per fortuna, di quanto fa Pappano, cui va prima di tutto il merito d'aver optato per la sacrosanta versione francese in luogo della purtroppo più praticata (anche a Parma; e anche in un festival intitolato a Verdi; e anche ai nostri giorni) sua versione italiana che orridamente la sfigura con una delle peggiori traduzioni dell'intero repertorio operistico. Splendida direzione, la sua, inconfrontabile con quella di *Don Carlo*. Capace di coniugare impeto e ripiegamento, sfumatissima, vibrante solo là dove serve, attenta a valorizzare l'evidente impegno strumentale ma senza star lì a sottolinearlo troppo e inserendolo invece in una narrazione sempre tesa, che incalza ma

non asfissia, che sa abbandonarsi al canto spiegato procurando però di non spampanarlo.

Cast formato tutto da eccellenti attori, e dominato da Bryan Hymel: che risolve assai bene la spinosissima tessitura di Henri. Ottimo legato e bella morbidezza nei molti passi elegiaci; vibrante declamato negli ancor più frequenti brani al calor bianco dove il ritmo incalzante rende ostici gli scarti all'acuto (i due pestiferi *si* naturali della sublime aria del quart'atto sono una meraviglia); ovunque, un'attenzione alla parola cui donare colore e accento i più appropriati, ivi compresa l'aria dell'ultimo atto col suo andamento dolcissimo e cullante concluso con uno svolazzo al sovracuto di tinta francese che di più non si può.

Lianna Haroutounian ha innanzitutto il grande merito d'essere subentrata alla prevista – e notoriamente pessima – Marina Poplavskaja. La voce è bella, canta molto bene, con gusto e stile ottimi, né manca di fraseggio animoso: ma la scrittura sovrasta troppo la sua caratura di lirico quasi leggero. Michael Volle è come sempre attore eccelso, eccellente fraseggiatore e cantante di robusta caratura, però gli manca quel tipico abbandono nei brani elegiaci, quella morbidezza nell'infllettere e colorire le frasi patetiche, dove il frequente scantonare nel declamato pare decisamente fuori stile (al riguardo, è spia impietosa la pacchiana sberla che questo Montfort affibbia a Henri al loro duetto: vocale ancor più che scenica). Procida sarebbe basso-basso, e Schrott è troppo basso-baritono, alle prese con una scrittura dove gli arrembaggi all'acuto sono troppo pochi rispetto alle esigenze di voce ampia e timbrata al centro e in basso: è sempre un grande attore, ma come sempre lo sa facendo quinci e quivi parecchia ruota, quantunque innegabile sia l'autenticità del carisma. Alterne le parti di fianco, ottimo il coro, eccellente l'orchestra ed eccellentissima la ripresa video.

## I DUE FOSCARI

2015 – Plácido Domingo (Francesco Foscari), Francesco Meli (Jacopo Foscari), Maria Agresta (Lucrezia Contarini), Maurizio Muraro (Jacopo Loredano); coro e orchestra del Covent Garden, direttore Antonio Pappano, regia Thaddeus Strassberger, regia video Jonathan Haswell  
OPUS ARTE (1 dvd) 16:9 (it/ingl/fr/ted/giap/cor)

Attraverso una concertazione articolatissima, Pappano trae dalla sua orchestra una miriade di sfumature sempre conseguenti una all'altra lungo pulsioni dinamiche continue, che tendono un arco narrativo serrato nel quale la morbidezza pare essere il denominatore comune, di conserva a una tavolozza cromatica le cui tinte pastose e dense rivelano una moltitudine di particolari che sfatano la leggenda di un'opera troppo monocorde, lugubre e priva d'azione. Figuriamoci se di questo Verdi non era perfettamente co-

sciente. Se dunque l'ha voluta e accettata, è chiaro come intendesse porne a colonna vertebrale un succedersi non di vicende bensì di stati d'animo: nella fattispecie, quelli tutti riferibili alla malinconia dell'impotenza, al ripiegarsi entro se stesse di anime esulcerate. Partitura, in definitiva, di quelle non già "fatte" ma "da fare": quelle, cioè, che abbisognano non di semplici esecutori ma di artisti autentici.

Nel teatro musicale abbondano definizioni di significato oltremodo vago e proprio per questo impiegate di continuo, molto spesso a sproposito. Una di queste è "voce verdiana". Che il più delle volte significa vocione "grande così", ovvero la famigerata "canna" che nel parere di tanti sarebbe imprescindibile per affrontare degnamente Verdi. Non mi pare sia così. Stando alle innumerevoli ma sempre circostanziate prescrizioni contenute nelle sue lettere, dai propri interpreti Verdi voleva attenzione massima alla parola, al suo significato espressivo: come dovrebbe essere ormai noto giacché la si cita sempre (salvo a praticarla troppo poco), ebbe a definirla "parola scenica", per indicare quanto dovesse dare senso e valore ai diversi momenti teatrali che lui si dannava l'anima a creare, e che si sviscerano senza rimedio ove l'interprete si limiti a sparare bordate vocali alzo zero. Che poi, come si dovrebbe sapere, è tecnicamente ben più facile sparare acuti che lavorare di dinamica impiegando piani e pianissimi, sfumare, alleggerire, colorire la frase: impossibile a farsi, ove tecnica d'emissione e controllo del fiato non siano d'alto livello.

Tutto ciò viene messo impietosamente in evidenza dall'ennesima esibizione di Plácido Domingo: che ormai da anni va proponendosi quale ex tenore metamorfosato in baritono, però in realtà sempre tenore resta, alle prese con ruoli estranei alla sua corda. Ma estranei soprattutto alla sua attuale condizione vocale. Certo, rilevante che alla sua veneranda età la voce non balli minimamente. Però il timbro è gessoso, gli acuti sono fibrosi, i centri sfilacciati, il ricorso al parlato in luogo del canto è francamente eccedente, e un un po' tutta l'emissione è sotto sforzo perenne. Sicché, concentrato com'è solo sulle note (nonché sulla memoria, spesso fallosa), dare colore, accento, inflessioni purchessia al doge Foscari diventa problematico. Dice: e il carisma? Sì, quello c'è. Ma è carisma proprio suo, oppure siamo noi pubblico che glielo diamo ricordando istintivamente e sempre con affetto perché Domingo era diventato Domingo? E in definitiva: se è vero che la pensione è un sacrosanto diritto, non mi par meno vero che possa anche essere un dovere.

Sicché, il dominatore vocale dello spettacolo è Francesco Meli: voce di strepitosa bellezza, linea magnifica governata da musicalità strumentale e innervata da momenti di lancinante lirismo in certi pianissimi alitati sul soffio d'un sospiro eppure sempre timbrati e debordanti d'armonici.

La parte di Lucrezia è delle più carogne che Verdi abbia mai concepito. Già quindi riuscire a farne tutte le note come riesce a Maria Agresta, rendendole nel complesso gradevoli, è prodezza che le vale lusinghieri elogi. Ma quasi mai Verdi ha scritto note difficili per omaggiare l'autoreferenzialità dei suoi interpreti; sicché il fraseggio, la valorizzazione della parola coi suoi si-



gnificati e le sue implicazioni, dovrebbe pur sempre essere la stella polare del cantante verdiano: qui, l'Agresta si dimostra fior di cantante ma interprete ancora parecchio immatura.

Lo spettacolo cerca in ogni modo di sollecitare la partecipazione emotiva attraverso un impiego eccedente d'immagini all'insegna della brutalità. In qualche modo ci riesce: e va tenuto presente che lo spettacolo nasce a Los Angeles (in coproduzione con Valencia e con il teatro an der Wien di Vienna), dov'è logico sia connaturato un certo gusto *splatter* fornito dal cinema di serie B. Ma proprio questo rivela come il regista creda ben poco all'impianto drammaturgico di Verdi, ritenendolo per l'appunto monocorde e privo di nerbo narrativo. Una regia vera dovrebbe lavorare sui personaggi, sulle loro relazioni reciproche e con l'ambiente oppressivo che li circonda ma che in fin dei conti li esprime: questa è invece una tipica non-regia, che abdica alle proprie funzioni delegandole alla scenografia.

Onde proflui di proiezioni a vario grado di cupezza; acqua vera in palcoscenico, forse a rammentare lo stato acquoreo di Venezia, sempre a rischio d'affondare sotto il peso delle nequizie dei suoi reggitori, e nella quale la presenza di ponti essendo tratto caratteristico, i personaggi vengon fatti deambulare su passerelle, piani rialzati, camminamenti sospesi da mal di mare; gran scialo di gabbie sospese che racchiudono prigionieri (Jacopo canta la sua aria di sortita accucciato in una di esse), nonché campionario assortito di strumenti di tortura, col bieco Loredano che si diletta a strappare un dito a una dama incatenata, tra un'impiccagione e l'altra, tutte a vista; dame di compagnia che paiono membri del Ku-Klux-Klan e alla fine sembra che vogliano far fuori ciascuna un proprio figlioletto; persino delle specie di maschere antigas indossate dai partecipanti a un Carnevale d'intento espressionista ma di realtà alquanto banale coi soliti sputafuoco e simili. Spettacolone da *technicolor* contrastatissimo, insomma, tutto luci (poche) e ombre (moltissime): per l'austera, dolente e interiorizzata umanità verdiana, aspettare un'altra volta. Magari con un baritono vero quale protagonista.



Finito di stampare nel dicembre 2016  
da Mattioli 1885 s.r.l. – Fidenza

ISBN 978-88-85065-78-9



9 788885 065789

€ 15.50 (IVA inclusa)