Segnali

Vittorio Coletti e Paola Tasso
Recitar cantando, 16

Premio Biocca e Premio Calvino
I vincitori

Populusque
Cronache dal Senato, 10

Giacomo Todeschini
Gli ebrei erano buoni o cattivi?

Michele Marangi
La masseria delle allodole, di Paolo e Vittorio Taviani

Recitar cantando, 16

di Vittorio Coletti e Paola Tasso

Il Carlo Felice di Genova ha dedicato la programmazione di febbraio-marzo all'opera post verdiana. Il direttore artistico Alberto Triola e il sovrintendente Gennaro Di Benedetto hanno affidato a due ottimi direttori, il giovane e spumeggiante Riccardo Frizza e il sommo Bruno Bartoletti, tre testi chiave della "giovane scuola". Frizza ha eseguito il primo Puccini dell'opera ballo *Le Villi*: ambientazione nordico-fiabesca lanciata in Italia da Catalani (il tema è quello di *Giselle*), idee musicali in attesa di *Manon Lescaut* e *Butterfly*. Bartoletti ha diretto a tutto spiano i due classici atti unici (o comunque considerati tali) di Mascagni e Leoncavallo. Il Puccini delle *Villi* si aggira tra suggestioni del sinfonismo tedesco, di Wagner e di Bizet, e mette in musica, su scombinati versi di Ferdinando Fontana, un'opera che apre la strada a un trattamento violento (a strappi, gridato) delle voci (specie del tenore), che il compositore ammorbidirà un po' nei successivi capolavori, ma che Mascagni e Loncavallo svilupperanno invece ulteriormente. *Le Villi* sono state eseguite a Genova in forma di concerto, anche se, in teoria, dovrebbe essersi trattato di una rappresentazione semiscenica, stante le proiezioni previste dalla "drammaturgia visuale" di Emanuele Genuizzi. Il pubblico si è diviso tra quelli che hanno creduto che si fosse rotto il proiettore e quelli che ridevano all'idea che Genuizzi lo avesse fatto apposta e lo avesse persino spiegato in un misterioso testo apparso sul programma di sala (che in effetti conclude dicendo: "Forse si vedrà... forse no"!). Comunque sia, il malessere del proiettore o dello scenografo non ha guastato la prestazione di direttore, orchestra, coro e dei tre protagonisti, un'elegante Cedolins, un José Cura un po' provato dalle asperità della sua parte e un Gabriele Viviani che ha ben evidenziato come negli anni ottanta dell'Ottocento i timbri maschili tendano uniformemente a schiarirsi e premere verso gli acuti, per cui, se il tenore grida allo spasimo, il baritono, a volte, tenoreggia (si pensi al Silvio di *Pagliacci*).

La regia di *Cav & Pag* (come pare siano denominate in America le due operine sorelle di Mascagni e Leoncavallo) è stata affidata all'attore Sebastiano Lo Monaco, molto apprezzato in *Pagliacci* e un po' meno persuasivo in *Cavalleria*. Il fatto è che, quando si sono fatte così tante rappresentazioni di un'opera (lo sapevate che *Cavalleria*, in un anno dalla prima del 1890, fu rappresentata in trecento diversi teatri del mondo?), un regista non sa più a che santo votarsi. E Lo Monaco ne ha fatti portare in scena tre o quattro, e poi togliere uno a uno, in una processione molto televisivamente sicula e poco liturgicamente pasquale. Ma il risultato è stato assicurato, in *Pagliacci*, dalla prestazione attoriale, più che vocale, di Svetla Vassileva (e della sua bambina, che ha fatto da grazioso e non inutile mimo in scena), un po' a disagio nel registro centrale e basso di Nedda e, in *Cavalleria*, dalla potenza di voce di Susan Neves, solo un po' troppo in carne e statica per la macerata Santuzza. Nei ruoli maschili di *Pagliacci* ha brillato il secondo baritono, Alberto Gazale (Tonio), che ha fatto ricordare come la sua parte fosse stata accuratamente modellata sulle caratteristiche del celebre Victor Maurel, per il cui profitto (e vanità) Leoncavallo aveva composto appositamente il prologo. Gli altri sono apparsi un po' legnosi, a volte in difficoltà con l'impervia vocalità delle due partiture, perfino il pur bravo Salvatore Licitra (il tenore delle due opere) e soprattutto il baritono Vittorio Vitelli (nella parte di Alfio). Tutto è comunque andato a posto grazie al coro e ai direttori, in particolare Bartoletti, che ha interpretato un intermezzo di *Cavalleria* da pelle d'oca.

Cavalleria e *Pagliacci* (l'ordine dovrebbe essere questo, visto che Leoncavallo ha scritto la sua opera dopo il successo di quella di Mascagni) sono i capolavori del cosiddetto verismo musicale. *Cavalleria*, si sa, è tratta dal dramma omonimo di Giovanni Verga (a sua volta ricavato, con ampie modifiche, dal racconto dallo stesso titolo), su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti, mentre il libretto di *Pagliacci* è, caso rarissimo in Italia, opera dello stesso compositore. Leoncavallo, comunque, dovette rifornirsi abbondantemente da *Le femme de Tabarin* di Catulle Mendès, che infatti lo accusò di plagio, inducendolo a dichiarare una pasticciata derivazione della vicenda dalla cronaca giudiziaria dell'epoca. Con Verga alle spalle un certo risultato era già assicurato, e Mascagni, compositore più sicuro e professionale di Leoncavallo, vi aggiunse solo quanto occorreva per farne il sempre acclamato capolavoro che sappiamo. Con alle spalle solo se stesso, Leoncavallo fu bravo a montare la storia e ad anticipare la pirandelliana simulazione di teatro nel teatro e la mescolanza decadente di scena e vita (per altro più netta sulla carta che sul palcoscenico). Meno bravo fu a dettare versi e lingua, sicché i suoi popolareschi personaggi cantano troppo aulico (perfino il celebre "duol" del pagliaccio tenore è sopra... il rigo). Del resto, anche gli altri libretti di Leoncavallo hanno questo limite. Solo che qui il compositore ha azzeccato la partitura, cosa che nelle altre sue opere non gli è riuscita che poco o punto.

Cavalleria e *Pagliacci* si fregiano dell'etichetta di veriste per alcune soluzioni, che in realtà partecipano specialmente del wagnerismo italiano, nella declamazione, nel rispetto della prosodia (sono tra le poche opere che si possono vedere anche senza sovratitoli, perché si capisce quasi tutto), nella mancanza o quasi di pezzi chiusi, nella vocalità maschile: solo l'argomento nel suo complesso, i cori popolareschi, il dialogato teso e concitato (memorabile quello tra Santuzza e Turiddu), l'urlo strozzato con cui entrambi terminano riconducono i due melodrammi sotto il paragrafo del verismo.

La trama delle due opere ha in comune un adulterio e un amante che fa da spia. Leoncavallo, che non poteva contare su un Verga, l'ha disegnata (è la parte di Tonio) un po' convenzionalmente, come un Rigoletto cattivo, deforme, disgustoso, mentre la Santuzza verghiana (almeno quella del dramma) era già bella e pronta per Mascagni e Targioni-Tozzetti con tutto il suo contrastato dolore di donna tradita. La somiglianza delle due vicende (i mariti sono entrambi onesti e orgogliosi, la sensualità impregna tutti e due i casi) è comunque notevole, anche se il tradimento di Nedda in *Pagliacci* è più radicale e torbido, più colpevole e contraddittorio, meno scontato (gli amanti sono due, uno, Silvio, riamato, e l'altro, Tonio, respinto) e inserito in un ambiente che è al tempo stesso popolareggiante (il circo, il pubblico del villaggio) e colto (il teatro). Leoncavallo mostra nella trama e nel montaggio (solo in questi, in verità) la sua maggiore complessità intellettuale rispetto a Mascagni (che pure è anche lui compositore colto e innovativo), le sue migliori e più moderne letture di artista errabondo e curioso.

Pagliacci resta, nelle parole e nella musica, un'opera inferiore a *Cavalleria*, ma nella costruzione drammaturgica decisamente superiore, più moderna e intellettualmente più ambiziosa (basti pensare al gioco metateatrale, elevato al quadrato con il celebre prologo, al ruolo attivo del coro-pubblico). *Cav & Pag* resistono degnamente in repertorio e persino il loro ormai (troppo) scontato accoppiamento ha un senso. Averle accostate alle *Villi*, a Genova, ha completato il panorama storico musicale dell'ultimo Ottocento, fornendone un quadro più completo e articolato del solito. ■

vittorio.coletti@lettere.unige.it

V. Coletti insegna storia della lingua italiana e P. Tasso è studiosa di opera lirica