

## Recitar cantando, 14

di Vittorio Coletti



Lo scorso gennaio abbiamo potuto vedere due rarità ottocentesche, l'una più introvabile dell'altra, ma entrambe più che meritevoli, come si dice, del viaggio. Cominciamo dalla Fenice, teatro sempre encomiabile per qualità e varietà di programmazione. Qui è andato in scena il *Crociato in Egitto* di Giacomo Meyerbeer, autore che oggi nessuno sa più chi sia. Sono pochi gli appassionati di musica che riconoscono il suo nome, perfino in Francia. Il fatto è che, quasi incredibilmente, è uscito dalle frequentazioni anche dei melomani competenti un compositore che, nella prima metà dell'Ottocento, era tra i sommi e più conosciuti, più ammirati (da Verdi) o più detestati (da Wagner). Un tedesco (si chiamava Jakob Liebmann Beer, Meyer era il cognome della madre), che aveva imparato la musica in Germania, si era impadronito in Italia del teatro musicale, era passato in Francia, vi era divenuto campione del *grand opéra* (*Robert le diable*, *Ugonotti*, *Il profeta*). Il biglietto per Parigi glielo aveva procurato Rossini, alla cui scuola Meyerbeer aveva composto, tra l'altro, e proprio per la Fenice, nel 1824, *Il crociato in Egitto* (libretto di Gaetano Rossi, libera rielaborazione di un dramma francese di pochi anni precedente).

Opera monumentale e nuova, ancorché non priva di contatti con il passato, il *Crociato in Egitto* è un punto intermedio tra l'opera seria italiana e l'imminente *grand opéra* francese. Al passato lo lega una drammaturgia lenta (con la quale il compassato tedesco è perfettamente a suo agio, privo com'è della fretta nevrotica che sarà di Verdi), una trama scombinata, ancorché prodigiosamente pronta a ripartire ogni volta che si ha la sensazione (e anche un po' il desiderio, dopo varie ore di spettacolo) che tutto stia per finire (Rossi era un maestro nel menare il torrione della vicenda, assai più che nel verseggiarla), e soprattutto il ruolo *en travesti* di un contralto (Felicia) che canta in panni maschili (ma lo spettatore sa che si tratta dell'ex fidanzata di Armando, il protagonista) e quello da castrato dell'innamorato, l'assai contorto e inspiegabilmente concupito Armando (una specie di massone, che da "iniziato" si permette una certa libertà tra le confessioni religiose concorrenti, salvo poi tornare fanaticamente alla propria), la cui parte, scritta per Giovan Battista Velluti (l'ultimo grande castrato) e poi trascritta per soprano, è oggi tornata a uomini dalla voce speciale come soprani o controteneri (abbiamo sentito un eccellente Fernando Portari), impegnati in un esercizio vocale impervio, faticoso (in cui restituiscono bene la tessitura acuta dei castrati originari, ma ovviamente non ne replicano la potenza, con qualche problema, sul palcoscenico, nei duetti con la soprano).

Al futuro prossimo (in realtà già annunciato dal Rossini serio napoletano, non per nulla subito pronto a rifare se stesso in francese) collegano il *Crociato* il forte e attivo ruolo del coro (dei cori), la ricerca di colore locale (ci sono, alla fine del primo atto, due bande ai lati dell'orchestra, ognuna delle quali simula musiche appropriate: ottoni di vittoria e regalità quella dei crociati, marce turche quella dei saraceni), la spettacolarità delle scene, specie nel finale d'atto (ma Pizzi, a Venezia, ha fatto un verso stilizzato a se stesso e non ci ha neppure provato a emulare il grande Sanquirico, che aveva preparato magnifici bozzetti egizi per una rappresentazione scaligera dell'opera di Meyerbeer), una vocalità non solo belcantistica (la soprano Palmide, la bravissima Ciofi a Venezia, ha un'aria interminabile e difficile, fatta di scena, cavatina, aria doppia e cabaletta), un'ouverture tematicamente sintonizzata con il dramma e comprensiva di un coro-pantomima di schiavi dalle movenze preverdiane. Le parti del contralto (Felicia), quella del tenore (Adriano, lo zio di Armando, singolarmente più volte invocato con questo termine di parentela, meno usuale nell'opera che nei fumetti) e quella del basso (Aladino, l'eccellente Marco Vinco alla Fenice)

sono più convenzionali vocalmente, ma corrispondono a ruoli drammaturgici centrali: il contralto gioca con la sua ambiguità (uomo per gli uni, donna per gli altri) e il tenore è "più cattivo" del basso. Adriano è infatti un insopportabile fondamentalista cattolico, mentre il musulmano è molto più generoso e tollerante e per farlo arrabbiare ce ne vuole. Per pareggiare i conti, quando già il pubblico tifa apertamente per Aladino, l'instancabile Rossi tira fuori dal cilindro il coniglio di un saraceno (il secondo tenore Osmino) traditore del sultano, che viene però salvato dai leali crociati. La trovata consente un finale lieto per tutti, anche per l'insipido Armando, che riparte per l'Europa con la moglie segreta, la figlia del sultano da tempo sposata (visto che c'era già un figlio, la censura aveva suggerito il matrimonio "segreto" come antefatto) e con il bambino da lei avuto e di cui (nonostante sia già grandicello) l'affettuosissimo nonno Aladino sembra accorgersi solo quando glielo dicono. Tutti contenti, anche il folto pubblico della Fenice, che, gremendo la sala alle repliche del *Crociato*, ha premiato il coraggio di una programmazione che non resta solo nei territori noti e sicuri del repertorio.

Al Verdi di Pisa abbiamo visto l'*Iris* di Mascagni (1898), prodotta dal teatro di Livorno, città natale del compositore. È un'opera figlia del decadentismo nostrano, su un libretto infarcito di lunghissime e sconclusionate didascalie e mal versificato da Luigi Illica, autore geniale ma decisamente a mal partito quando non c'è Giacosa a fargli da stampella. *Iris* è una specie di brutta copia della futura *Butterfly*, con un sovraccarico simbolistico che l'opera di Puccini, la cui fonte è americana (Belasco), non avrà, e un'approssimativa e stereotipata ricostruzione sonora del Giappone, senza le meticolose indagini musicali pucciniane. A Puccini è comunque fortemente debitrice, specialmente a *Manon Lescaut*, il cui terzo atto è presente dietro l'ultimo di *Iris*, quando la protagonista agonizza tra incubi tenebrosi e visioni luminose.

La storia è cupa e tristissima: una fanciulla (la soprano) adescata e rapita (con un bel gioco di teatro nel teatro) da un lenone (il baritono Kyoto) per conto di un annoiato e impaziente amante (il tenore Osaka); un padre cieco (il basso) che la maledice perché lo ha lasciato senza sostegno; la resisten-

za turbata della ragazza alle seduzioni dei suoi corrottori; la sua ignominiosa esposizione al mercato delle prostitute (il regista non ha resistito a simulare una specie di quartiere a luci rosse, con scene da cartolina da Amsterdam esposta nei bar); infine, il suicidio della piccola, che si prolunga in un visionario atto finale, in cui Iris morente rivede i propri incubi (i tre uomini) e solo all'ultimo si libera gioiosa nella luce del sole, mentre coro e orchestra riprendono l'inno che avevano già intonato in ouverture (chissà perché, a Pisa, travestiti da attrezzisti con l'elmetto e la tuta da lavoro, quando, per il libretto, dovrebbero restare "invisibili").

L'interesse di *Iris* non sta nel suo scomiccato nipponismo (quasi solo del libretto), ma nel tentativo di coniugare scritture vocali di scuole diverse: ci senti Wagner e Puccini, il declamato acuto e straziato e la melodia tenera che disegna frasi dolci su qualsiasi cosa; c'è (come poteva non esserci) il verismo di *Cavalleria* (i cencioli che setacciano le fogne) e il simbolismo alla d'Annunzio (i motivi floreali), in una miscela ben riuscita per la parte della soprano (abbiamo sentito una bravissima Antonia Cifrone) e molto approssimativa per quella del tenore, che deve prendersela con il compositore (Tito Beltran ha cantato bene) se non riesce quasi mai a convincere. Il baritono (era Massimiliano Valleggi) ha una parte semicomica e crudele, non giganteggia nel male come Scarpia e non può essere ironico come Falstaff. Il padre cieco (Marco Spotti) si segnala soprattutto per il parlato profondo con cui frammezza il bell'arioso "In pure stille" della soprano. *Iris* è un tentativo di realizzare in Italia il poema sinfonico, quel teatro affidato soprattutto alla musica, con cui si è misurato anche il Boito di *Nerone* e *Mefistofele* e che riuscirà meglio nella Francia di Debussy. Ma è anche un esperimento di scritture vocali nuove, non solo belcantistiche, né solo naturalistiche. Tentativo ed esperimento non sono perfettamente riusciti a Pisa, ma l'esito complessivo è di tutto rispetto: il recupero di *Iris* è stato utile, anche in onore di un compositore e di un librettista che intravedevano tanto e così importante teatro europeo, pur non capendolo ancora perfettamente.

vittorio.coletti@lettere.unige.it

V. Coletti insegna, storia della lingua italiana all'Università di Genova

