



Recitar cantando, 30

di Elisabetta Fava

Febbraio 1790: la morte improvvisa dell'imperatore Giuseppe II tronca le repliche di *Così fan tutte*, quando si dice la sfortuna. Agosto 1791: il nuovo imperatore dev'essere incoronato re di Boemia, e per l'insediamento la città di Praga commissiona una nuova opera al suo idolo, Mozart naturalmente. Occasione ufficiale, quindi, di quelle che non consentono molto margine agli esperimenti; e infatti come libretto viene scelto quello splendido, ma anche supercollaudato di Metastasio su *La clemenza di Tito*. Va da sé che i sessant'anni intercorsi fra la stesura del testo e la sua ripresa mozartiana rendono inevitabili alcuni ritocchi, di cui sarà incaricato Caterino Mazzola: diverse arie vengono sacrificate, in compenso vengono inseriti quei pezzi d'assieme che nel primo Settecento latitavano e di cui invece alla soglia dell'Ottocento non si può fare a meno. Sul libretto così ricucito e sul prepotente ritorno dei recitativi secchi (accompagnati cioè dal solo basso continuo) si sono sprecate le critiche per oltre due secoli, tanto da insinuare che anche la musica di Mozart non voli alle altezze consuete, inamidata negli stereotipi ormai superati degli affetti barocchi.

Per togliersi dalla testa i preconcetti sarebbe stata davvero preziosa una capatina al Teatro Regio di Torino, che nel mese di maggio ha allestito proprio *La clemenza di Tito* con una brillante compagnia di canto e la concertazione eccellente di Roberto Abbado. Senza dubbio, i recitativi secchi possono essere un problema: basta una dizione imperfetta, cantanti impalati sul proscenio, clavicembalo *routinier*, e la frittata è fatta. Niente del genere al Regio, dove la recitazione era così ben curata da sconfiggere in partenza il rischio del "tedio" senza dover sfrondate il testo. D'altra parte, l'impostazione di Abbado è stata sempre molto attenta a non tradire la prassi del periodo, ricorrendo per esempio ad archetti di fattura classica, a trombe e corni naturali (suonati con rara perizia, neanche una sbavatura); ottima la scelta di usare il fortepiano anziché il clavicembalo: senza incorrere in alcun anacronismo (i due strumenti all'epoca convivevano) opta per uno strumento già più duttile e più vicino alle nostre abitudini d'ascolto.

Fin dagli accordi dell'ouverture, misurati, soppesati, misteriosi, era chiaro che la lettura sarebbe stata intensa; e la bellezza quasi metafisica delle arie e dei concertati non trovava intoppi nella disinvoltura vocale degli interpreti: la voce più limpida e commovente era quella di Annio, ossia Daniela Pini, una magnifica sorpresa; già ben note invece Carmela Remigio e Monica Bacelli: Remigio era Vitellia, il motore dell'azione, colei che pretende di essere amata e non sa amare, combinando disastri di cui si pente solo quando rischia di rimanerne a sua volta schiacciata. Bacelli invece era in uno dei suoi prediletti ruoli *en travesti*, interpretando Sesto, vittima di un amore mal riposto per l'opportunist Vitellia, ma anche curiosamente dimidiato fra la sua dipendenza da lei e un affetto quasi omoerotico per Tito. Giuseppe Filianoti era Tito, per l'appunto, parte che non è tagliata per lui e che lo mette un po' alle strette nell'ultima aria, la più impervia.

Ma alle difficoltà del tenore più nessuno faceva caso a questo punto, perché era scattata la parte davvero meno felice della regia, prodotta dalla firma illustre di Graham Vick, ma compromessa da un malinteso deleterio: quello cioè di contestua-

lizzare a tutti i costi l'opera ambientandola nel Ventennio. L'operazione, grazie alla recitazione eccellente di cui s'è detto, procedeva in maniera abbastanza indolore fino al secondo atto, dove però i nodi venivano al pettine: nel momento in cui Tito viene a coincidere con il dittatore di un preciso momento storico tutta la visione utopica del testo crolla. Ed è pur vero che la clemenza di Tito è cosa da non credersi, tanto da farci sorridere; ma proprio per questo bisogna cercare di riscattare il personaggio, non trasformarlo in un megalomane deciso a stupire gli altri con la propria inaudita magnanimità; non era quel che pensava Metastasio, tantomeno quel che voleva Mozart. Per tacere del delitto perpetrato ai danni delle due marquette, specialmente l'ultima, quasi in chiusura d'opera, con le sue dorature haendeliane, con la sua compostezza commossa: proprio niente da spartire con la brutalità degli sgherri che calpestano i prigionieri, bendati per di più, sotto gli occhi impassibili del Tito che di lì a poco

volle sopprimerla, e si impegnò a ripensarla in termini nuovi e inusuali. Quando si alza il sipario nel primo atto, le due giovani protagoniste cantano (da questa romanza in duetto, pur mai più ripresa alla lettera, deriva tuttavia l'*allure* trasognata e mesta di Tatiana); in un'opera italiana la romanza, la prediletta "forma chiusa", sarebbe stata posta bene in evidenza, contornata da modeste osservazioni dei comprimari. Qui invece la romanza è fuori scena, mentre bene in vista sul palcoscenico la madre e la balia rimescolano il pentolone della marmellata; non paghe di rubar la scena alle due allodole, cominciano presto a parlottare fra loro, coprendo quel che resta della bella melodia.

Di questa modernità degna di Čechov e incurante delle convenzioni, pur senza l'aperta rudezza di un Musorgskij, si compone l'*Onegin* čajkovskiano: lavoro che meglio di altri dimostra come l'eccellenza del teatro russo non fosse nella "russicità" fin troppo sbandierata dai primi commentatori e

rimasta poi nel breviario dei luoghi comuni, ma piuttosto nella maturità della sua scrittura, nell'assoluto dominio di forme e di psicologia, nell'universalità dei suoi assunti.

Vera protagonista, vicina al cuore di Čajkovskij (le sta al pari solo il poeta Lenskij, ben rappresentato a Genova dal bravo Dmitri Korchak), è in realtà Tatiana, la sognatrice, la lettrice appassionata (Svetla Vassileva le ha dato una grazia straordinaria, semplice, ma sempre più viva). E dal rapporto con la lettura già Puškin ricava dati fondamentali per sondare il temperamento di Tatiana e di Onegin: lei se ne lascia prendere, vi si immedesima con totale adesione; lui invece si serve dei libri per cavarne quel tanto che basti a fare sfoggio di citazioni colte in società. E

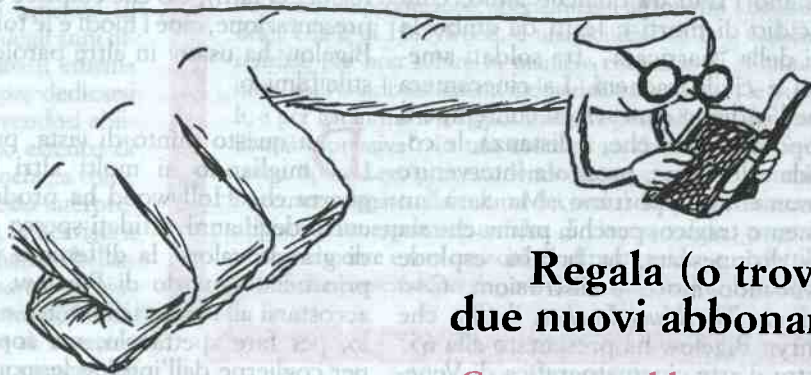
anche nella partitura di Čajkovskij la scena immortale in cui Tatiana confessa il suo primo amore a sé innanzitutto, e a Onegin in una tribolata lettera, segna una vetta indiscussa della letteratura teatrale e musicale; mentre nel sentire l'*Onegin* tardivamente innamorato che nel terzo atto dichiara i suoi sentimenti riutilizzando una *tranche* dalla scena di Tatiana, ci resta il dubbio che Čajkovskij non creda fino in fondo nella robustezza di questo amore.

Tragedia di rara modernità, quindi, disegnata, lungo lo scorrere dell'ascesa sociale di Tatiana, dalla quiete della campagna al salotto borghese parato a festa, sino al salotto principesco del terzo atto: in cui tutto precipita rapidamente verso l'epilogo, e sembra quasi che il compositore abbia fretta di concludere; in realtà, anche qui c'è una mano maestra nel suggerire l'incastro delle tempeste interiori nell'indifferenza crudele della vita. "L'abitudine ci è data in luogo della felicità", cantano la mamma e la balia al principio dell'opera; di una felicità che forse è passata più vicina di quanto si credesse, senza che gli interessati se ne accorgessero al momento giusto, e senza che la vita restituisca una seconda occasione. Anche le belle scene di Peter Stein hanno giovato a uno spettacolo giustamente applaudito, e ne hanno fatto risaltare la tenuta teatrale, fatta di sfumature, non di grandi effetti, e per questo tanto più fine: dove l'irreparabile non è mai melodrammatico, ma si insinua realisticamente nei gesti quotidiani, fra i canti innocenti dei contadini, nell'indifferenza dei giri di valzer. ■

elisbeth71@yahoo.it

E. Fava insegna storia della musica all'Università di Genova

Vuoi L'Indice gratis?



Regala (o trova)
due nuovi abbonamenti!

Campagna abbonamenti 2009

Se ti abboni ora risparmi

Se ne regali uno a un amico
il tuo abbonamento è scontato del 50%
(€ 55,00 + 27,50)

Se acquisti un abbonamento e il CD
(con le recensioni dall'ottobre 1984 al 2004)
spendi € 70,00

Per grattarsi, il mignolo.

Per sposarsi, l'anulare.

Per insultare, il medio.

Per viaggiare, il pollice.

Per leggere, L'Indice.

aprirà la cornucopia della sua bontà; una scelta scenica così sbagliata da disorientare persino Abbado, che sguinzaglia il timpano (barocco!) in un fracasso indiavolato, che schiaccia completamente gli ottoni. Tito si appella senz'altro alla clemenza del prossimo regista per essere reintegrato nella propria dignità offesa.

Successo caloroso e meritato per *Eugenio Onegin* di Čajkovskij al Carlo Felice di Genova: sul podio un ottimo Juanio Mena, giovane direttore spagnolo che ha confermato il suo talento commisurando l'esecuzione al fiato dell'orchestra, un po' corto e instabile per le continue distrazioni legate a scioperi e malumori interni. E nei tempi un po' lenti adottati da Mena non solo gli strumentisti riuscivano a ritrovare un bel suono e una sufficiente precisione, ma anche i tanti dettagli di cui Čajkovskij dissemina la partitura venivano bene alla luce. In effetti *Eugenio Onegin* è sottotitolato *Scene liriche*, il che la dice lunga sulla sua caratura cameristica, privata, poco appariscente; Janáček sosteneva che tutti i personaggi vi cantano allo stesso modo; e questo è vero, se pensiamo al senso di malinconia che li accomuna, non però se scendiamo davvero nel tessuto dell'opera e nelle sue inesauribili sfumature. *Eugenio Onegin* è ricavata oltretutto da una pietra miliare della letteratura russa, l'omonimo romanzo di Puškin, raffinatissima costruzione in versi in cui di continuo si infiltra la voce dell'autore, sdrammatizzando il racconto con allusioni ironiche e dotte citazioni. Čajkovskij era ben consapevole di non poter trasferire alla struttura operistica questa duplicità di piani; non per questo