

Lussuosa coppia di protagonisti e direzione esemplare (ma troppi tagli)

## Dall'aereo alla forbice, il piacere dei "Puritani"

di Francesco Lora

CAGLIARI - **Aerei dal continente** - Mettere in cartellone *I Puritani* di Vincenzo Bellini è un chiaro segno di sfida di un teatro verso sé stesso: è ben nota la vitalità del Lirico cagliaritano, tale da far subito intendere un caso di coraggio anziché di temerarietà. Delle recite nel capoluogo sardo (31 maggio - 9 giugno) ha già riferito, in queste pagine, il collega Lanfranco Visconti: con qualche ritardo, aggiungo io considerazioni sparse, che contribuiscano a un inquadramento dello spettacolo oltre la regolare cronaca dal luogo. La prima è che il teatro d'opera in Italia è soggetto, tra i vari aspetti di crisi, a una grave disaffezione del pubblico; non alludo tanto al ricambio generazionale e al fatto che i giovani preferiscano altro - cosa peraltro non vera: la politica di molte fondazioni a favore degli *under 30*, impensabile fino a dieci anni fa, dà ora frutti che sarei stato lieto di cogliere io stesso - quanto al fatto che gli appassionati incalliti in persona, quelli che collezionavano a decine gli spettacoli visti in un anno (nel 2005 io totalizzai 70 opere più altrettanti concerti, ed ero in buona compagnia), in giro non si incontrano quasi più e hanno lasciato vuoti i loro posti in mezzo mondo: il cartellone nazionale e internazionale offre meno, si acquistano più CDs che biglietti. Dove sono finite le radunate di grandi nomi, dove si nascondono i loro degni successori? Il caso dei *Puritani* a Cagliari scuote dal torpore e ricorda i bei tempi: il titolo è mitico e quasi intoccabile, la locandina sfodera i grandi nomi latitanti, gli aerei partono dal continente carichi di melomani in trasferta (numerosi gli incontri inaspettati in sala). Rieccoci ai vecchi tempi: già questa sensazione varrebbe il volo.



Foto d'insieme per "I Puritani" (copyright Priamo Tolu / Teatro Lirico, Cagliari)

**La rubrica del vociologo** - Le altre considerazioni seguono a ruota intorno al vivo dello spettacolo. *I Puritani* furono concepiti da Bellini in funzione di un quartetto di voci straordinarie (il soprano Giulia Grisi, il tenore Giovanni Battista Rubini, il baritono Antonio Tamburini e il basso Luigi Lablache), trattate lungo la partitura in maniera vicina al paritario e dunque tutte ben gratificate. L'onore di allora diventa l'onere di oggi, e a Cagliari la briscola è stata non tutta d'asso e tre: si è fatto il possibile per andarci vicino, ed è già molto. Anche perché un asso c'era: forse per la prima volta si è ascoltata Mariella Devia presso al limite delle proprie possibilità; checché se ne dica, da breve periodo i sopracuti non scoccano più con la perfezione di un tempo, e l'agilità si è fatta più laboriosa; nondimeno, la Devia continua a essere la miglior Elvira

segue

immaginabile, di gran lunga preferibile a ogni collega più giovane, e dotata di un senso dello stile - quella parola ben scandita nella pronuncia ma così pudica nell'accento; quei fiati sempre più lunghi delle interminabili melodie belliniane - che farà disperare le pretendenti epigone: cantata così, la protagonista dei *Puritani* non l'ascolteremo forse più. Il discorso diventa vieppiù scabroso circa la parte di Lord Arturo Talbo, cucita ad alta quota di pentagramma addosso a Rubini: perfetto nel dosaggio dei fiati sul cantabile, nella vocalizzazione di forza che pure compete alla parte, nonché nelle ascese all'estremo del registro acuto, John Osborn è la provvidenza venuta dagli U.S.A., come a suo tempo fu con Rockwell Blake e Chris Merritt; palesemente terrorizzato nella romanza di sortita, ne viene tuttavia a capo senza macchia veruna, e nel finale dell'opera svetta fino al Fa4 così come scritto (un regalo emesso solo la sera della "prima", tuttavia). Juan Diego Flórez gli è superiore? senza dubbio, salvo però osservare la maggior generosità dello statunitense in fatto non solo di note - il collega peruviano non ha mai neppur tentato il Fa4 - ma anche di disponibilità alla collaborazione: a Cagliari è stato possibile ascoltare la coppia Devia-Osborn come a Bologna fu possibile ascoltare quella Gruberova-Kunde (1997), ma una chiacchiera non incredibile vorrebbe che Flórez rifiuti la primadonna che possa fargli ombra (e infatti l'anno scorso pare aver disdegnato, ancora a Bologna, la vicinanza della bravissima Elena Mosuc, relegata in seconda compagnia e poi rinunciataria per misura colma, mentre ha avuto al suo fianco Mariola Cantarero, Nino Machaidze ed Eglise Gutierrez: beninteso, le Edite e le Marielle sono altra cosa). A recite alterne saltano fuori, a Cagliari, anche una seconda Elvira e un secondo Arturo: lei è la già citata Gutierrez, invero poco credibile scenicamente per la figura matronale, e matronale e ancor grezza finanche nella voce, a dispetto di un colore dalla malia madreperlacea e di un Fa sopracuto spavaldamente puntato nella stretta del Finale I; lui è Mario Zeffiri, dall'aridità timbrica della cui voce pende un amoroso stranamente senile, ma elegante nel porgere come da tempo non si ascoltava: certe piccole variazioni poste qua e là, come anche la libera ariosità delle cadenze e la propensione al *piano* e al *pianissimo*, dimostrano una padronanza del testo degna d'ammirazione. Nel completare un quartetto che dovrebbe esser tutto eccellente, Luca Salsi come Sir Riccardo Forth e Riccardo Zanellato come Sir Giorgio condividono la bontà dell'impegno e solidi mezzi vocali, senza tuttavia notevoli stimoli interpretativi, ovvero i superlativi tecnici che anche qui si potrebbero spremere (nella cavatina dell'uno, nella romanza dell'altro, nel guerresco duetto di entrambi).

«**Ah, il passato perché, perché v'accusa?**» - Una sorvolata sull'allestimento scenico, che è quello varato lo scorso anno a Bologna con firma una e trina di Pier'Alli per regia, scene e costumi: Pier'Alli stesso era autore di un altro allestimento bolognese, messo insieme nei passati anni '80 a partire da materiali già predisposti per una *Walküre* wagneriana, longevo fino al 1997 e indimenticabile per un'atmosfera di dissolvenze romantiche che onoravano nel contempo la tradizione iconografica condivisa, suggestioni simboliste e un'avanguardia quasi cinematografica. Questo secondo allestimento, di impronta metafisico-surrealista, si pone agli antipodi e fallisce su più fronti, ora quando recupera banali movimenti coreografici sincronizzati, ora quando preferisce la rigida costruzione scenografica al più abile inganno ottico del fondale; l'idea registica rimane trascurata e nuvolosa, rimessa più all'iniziativa o all'esperienza dei protagonisti che non a una visione complessiva, la quale sia funzionale quando non necessariamente rivoluzionaria: se non il capovolgimento, almeno l'impegno e il mestiere.

**Bacchetta affilata** - La maggior sorpresa dei *Puritani* di Cagliari viene dal podio del concertatore: poco più che trentenne e in rapida ascesa di carriera, Ramon Tebar pare essersi accorto per primo che la partitura belliniana vanta una delle più belle strumentazioni del Romanticismo italiano - nel recensire la prima rappresentazione, lo ammise a denti stretti persino il tremendo Berlioz - e sa trarne l'esuberanza sinfonica e la tavolozza di finezze che sempre si sarebbero volute ascoltare. In questo senso, l'internazionalizzazione del repertorio europeo, verso una tradizione prossima all'unità, ha fatto del male al canone del melodramma italiano: il fiorfiore delle filarmoniche per il sinfonismo tedesco, la banda di paese per lo *zumpappà* verdiano, a dispetto del fatto che la qualità compositiva intrinseca dei due ambiti sia tutt'altro che sfasata. Benvenuto è dunque, lo ripeto, l'approccio di Tebar soprattutto nella finezza direttoriale. C'è poi il rovescio della medaglia, e da qui in avanti il discorso diventa terribilmente serio, e mirato non tanto a Tebar e ai *Puritani* di Cagliari - qui considerati come caso del momento - quanto a una tendenza sempre più diffusa. I lettori di più lunga sopportazione conoscono la mia allergia all'uso di apportare tagli a una partitura operistica, soprattutto se interni e cioè atti a ridurre la durata di un singolo brano: essi fanno guadagnare alla fuga del pubblico non più che cinque, dieci, venti minuti nell'intero spettacolo, e massacrano nel contempo le strutture dell'opera, i suoi *crescendo* drammatici ben calcolati dal compositore nel lasso di tempo, l'esuberanza dei suoi giri armonici e delle sue code; perché, in nome dell'owietà, lasciare intatti i quattro movimenti di una sinfonia, o i due temi di una *forma sonata*, e far invece strame a cuor leggero della sezione centrale di un'aria col *da capo*, di cabalette intere o dimezzate, di *divertissements* squartati con l'accetta od omessi del tutto? non v'è tradizione, se non cieca o dovuta alla presenza di interpreti comunque inadeguati, che possa giustificare. Si fa ora avanti una nuova insidia: è cosa ottima che il melodramma non sia più appannaggio di battisolfi e attiri l'attenzione di nuovi grandi talenti del podio, pronti a trasferirvi la loro dottrina sinfonistica; accanto a una certa insensibilità nell'accompagnare le voci - tempi metronomici o imprevedibili, volume dell'orchestra poco rispettoso - si nota tuttavia la loro frequente ignoranza del repertorio, delle sue tradizioni e di ciò che in un titolo celeberrimo è da ritenersi intoccabile. Nessuno si

segue

*segue*

azzarderebbe a tagliare «La donna è mobile» dal *Rigoletto*; eppure, il 7 dicembre 2005 la Scala festeggiò il post Muti (sacrileghi) con un *Idomeneo* abborracciato da Harding fino all'amputazione dell'intero Intermezzo, ossia la superba pagina d'assieme che chiude l'atto I e che, oltre la travolgente presa musicale, ha un ruolo drammaturgico essenziale: la festa tributata dai Cretesi al ritorno del loro re costringe quest'ultimo ad accumulare anziché a sciogliere le proprie tensioni interiori, poiché il rito pubblico ritarda la soluzione della tragedia privata (il popolo e il pubblico godono, il personaggio e l'azione precipitano); lo stesso grave sbaglio si è ripetuto pochi mesi fa in un altro *Idomeneo* a Bologna (censurabile sotto ancor più punti di vista). Qualcosa del genere è avvenuto a sua volta nei *Puritani* qui in oggetto: sotto la scure dei tagli le battute cadono a decine sparse, in ogni numero e senza alcun riguardo alle logiche musicali, vocali o teatrali; il numero dei morti è elevato. Il terribile bollettino di guerra è completato proprio un attimo prima che il messaggero, sul calare ultimo del sipario, consegna ai colonnelli belliniani l'awiso di vittoria: il concertato «Credeasi, misera! - da me tradita», culmine dell'opera, banco di prova del tenore, celebre accumulatore di tensione, viene scorciato in modo tale che se ne spacca il lento flusso musicale (partitura) e non si capisce più la causa della difesa di Arturo a Elvira (libretto). Ecco «La donna è mobile» sottratta al *Rigoletto*, ecco l'incredulità dello spettatore informato; e di esempi siffatti se ne potrebbero citare in abbondanza. C'è tempo per non ricaderci più, per imparare a saper fare l'opera prima di volerle dettar legge. Tolto questo, lasciare il continente verso il Lirico di Cagliari, la più imberbe delle fondazioni liriche italiane, è sempre un'occasione per rifarsi gli orecchi e per rinnovare la propria passione melomaniaca.