

Cagliari, Teatro Lirico, 31 gennaio 2020

MARINUZZI *Palla de' Mozzi* E. Fabbian, L. Caimi, F. Verna, F. Tiburzi, C. Saitta, A. Galli, M. Can Güvem, M. Loi, L. Dall'Amico, G. Raimondo, A. Busi; Orchestra e Coro del Teatro Lirico, direttore Giuseppe Grazioli regia, scene e video Giorgio Barberio Corsetti e Pierrick Sorino costumi Francesco Esposito

Dopo Respighi, dopo Gomes, nuovo *repechâge* per il **Lirico di Cagliari** (fresco di nuovo Sovrintendente), con un titolo che non veniva messo in scena dal 1942 (non contando un'esecuzione diretta da Gavazzeni alla Rai nel 1975): *Palla de' Mozzi* di Gino Marinuzzi, terzo e ultimo titolo operistico del grande direttore siciliano, composto nel 1932. Siamo – per avere qualche riferimento – negli anni in cui Respighi firma le sue ultime opere (*La Fiamma* è del 1933), tre anni prima dell'infelice *Nerone* mascagnano e, per allargare l'ottica, nell'anno in cui Schönberg completa i primi due atti del *Moses und Aron*; ma siamo, soprattutto, ancora in quella fase di «spaesamento» post-verdiano e pure post-pucciniano del melodramma italiano, che seguirà strade tra loro molto diverse, ma spesso accomunate da quel dannunzianesimo – diretto o indiretto – che è testimonianza della gigantesca impronta culturale del Vate sull'Italia fra la fine dell'Ottocento e la Seconda Guerra. Molto dannunziana lo è, quest'opera: per l'ambientazione rinascimentale, in un'Italia divisa ma anelante alla riconciliazione (questo il tema della perorazione finale di Signorello, il figlio del protagonista Palla de' Mozzi, un capitano di ventura), lo è per la ricostruzione di un clima e di uno stile musicale «antico» (pur senza citare nessuna melodia d'epoca), lo è per il «tristaneggiante» duetto fra gli amanti (qui tenore e soprano), che è impossibile non collegare ad analoghe pagine di *Parisina*, di *Francesca da Rimini* o della citata *Fiamma*. Ma il linguaggio di Marinuzzi è autonomo e singolare: la sua esperienza di direttore straussiano lo porta a concepire

una scrittura orchestrale ricchissima e di alta complessità, a cui è affidata la vera drammaturgia dell'opera, la vocalità su essa posandosi in maniera molto lontana dal declamato di area tedesca ma, anzi, richiamando le tessiture di tanti titoli «veristi». Non ci sono mai grandi melodie per i cantanti, e l'evoluzione psicologica dei personaggi, la descrizione di ambienti e situazioni è riservata ai lunghi intermezzi sinfonici, ai colori strumentali, in un modo che parte, senza dubbio, dal Pizzetti di *Fedra* per sciogliersi in una teatralità più immediata, meno austera e simbolica. *Palla de' Mozzi* non è probabilmente un capolavoro, ad onta delle difese d'ufficio portate dagli autori degli ottimi testi contenuti nel programma di sala, ma è opera che va ascoltata, e che fornisce un tassello importante alla conoscenza di un panorama così frastagliato e multidirezionale qual è l'opera italiana del primo Novecento: e il contributo del Teatro cagliaritano è stato tanto più importante quanto l'esecuzione è stata capace di difendere i valori musicali dell'opera. Giuseppe Grazioli ha compiuto una vera impresa, coordinando l'ampia orchestra e l'altrettanto nutrita banda fuori scena, i cori, le voci bianche, non solo con infallibile perizia tecnica, ma con intelligenza acuta, non indugiando mai nelle oasi strumentali né soffocando le voci nelle grandi scene di

massa, talvolta ad eccessivo tasso di retorica: e la prestazione dei complessi cagliaritani è stata encomiabile, così come virtualmente perfetto mi è parso il cast, fatto di cantanti del tutto all'altezza delle aspre richieste. Elia Fabbian ha la voce robusta ed estesa che il ruolo del titolo impone, insieme ad un fraseggio che coniuga l'arroganza del condottiero con l'umanità del genitore sofferente, mentre Francesca Tiburzi è un soprano lirico spinto «vecchio stile» per la generosità del mezzo, lo squillo degli acuti e la passionalità rovente del canto. Meno convincente, invece, ma più che dignitoso, il tenore Leonardo Caimi: tuttavia la perorazione finale di Signorello vorrebbe un metallo eroico che l'artista calabrese non possiede. Giorgio Barberio Corsetti, infine, ripropone tale e quale la soluzione scelta per la *Pietra del paragone*: uso costante del *blue screen* nella parte inferiore del palcoscenico, di un grande telo su quella superiore, ove vengono ricomposte tecnologicamente le riprese dei fondali (ottenuti dai modellini posizionati sui lati della scena) e l'azione principale (con una ingombrante videocamera proprio in mezzo al palco). L'effetto è gradevole, non lo si nega: ma tradisce, temo, una sfiducia di base nel linguaggio di un tipo di opera meno lontano dalla nostra sensibilità di quanto possa apparire.

Nicola Cattò

Small inset image showing a page of text, likely a scan of the article or a related document.