IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Recitar cantando - rubrica bimestrale di recensioni d'opera - mese di dicembre

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/82652 since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Dicembre 2010

di Vittorio Coletti e Elisabetta Fava

Alla Scala la stagione 2009-2010 è stata un fuoco di fila di titoli di estremo interesse per se stessi e per la resa artistica, incluso il *Faust* di Charles Gounod (1859) diretto da Stéphane Denève alla fine di giugno e curato per la parte registica e scenografica dalla compagnia di Eimuntas Nekrosius, che lascia sempre un segno nella memoria: partendo, come tutti dovrebbero, dal principio aureo per cui "Non c'è niente di più bello di una bella voce. Meglio non disturbarla".

Cuore dello spettacolo era una struttura lignea (che fa subito paesello, comunità rusticana) variamente collocata, ma sempre in modo da creare un effetto prospettico mozzafiato; citiamo almeno la scena nello studio di Faust, che pare una fucina spalancata sui misteri dell'essere, sulla vastità opprimente del cosmo: sparpagliati per terra, a perdita d'occhio, si vedevano libri su libri, trafitti da luci perforanti come laser. Gran lume di scienza che di fatto fa vacillare ragione e sentimento; e su cui infatti allegramente prendono a guizzare vari farfarelli che irresistibilmente ricordano le indimenticabili evocazioni di Bulgakov, agili, deformi e coloratissime. Il contrappunto di primi piani e sfondi lontani, la trama delle luci, il farsi e disfarsi della struttura lignea, ora chiesa, ora casa, ora carcere, sempre simile e sempre nuova, assecondava forse più il testo goethiano che la partitura di Gounod, lasciando un po' in ombra gli aspetti di stolidità borghese e di schietta allegria che l'opera ingloba e potenzia, rispetto alla sua fonte; concentrandosi sull'intimismo di Margherita, su un desiderio più di pace domestica e lirica che di avventure e conoscenza: un'atmosfera quotidiana attraversata dall'intuizione acuta di qualcos'altro, che pare infinitamente lontano e irraggiungibile, e invece si rivela negli affetti più semplici, ma solo quando questi sono ormai perduti senza rimedio. Sulla scena era comunque sempre palpabile il contrasto fra l'intimismo incipiente e il formicolare di personaggi di contorno che non hanno già più la compattezza monumentale del *grand opéra*, salvo nella tremenda scena in chiesa, dove anche le preghiere si trasformano in grida di minaccia.

Monumentale, invece, ma di un tipo nuovo e di sconvolgente modernità, è il *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, che il Teatro Regio di Torino ha scelto come titolo inagurale della nuova stagione, sfidando le abitudini e le preferenze del pubblico, forte anche della bravura del suo direttore Gianandrea Noseda nel repertorio slavo. Che l'idea fosse ottima è stato dimostrato anche dalla sala sempre gremita e dagli applausi entusiastici, che hanno premiato uno spettacolo musicalmente eccellente e scenicamente funzionale: anche in questo caso, il regista

Andrej Konchalovski parte dal principio che sia la regia a dover seguire l'opera, e non il contrario. Si può obiettare che in certi punti la scena era persino spartana: un nudo giaciglio per la cella del monaco Pimen, un focolare per la taverna ai confini con Lituania, pochi oggetti per gli interni del palazzo di Boris; ma nulla distraeva, e la musica di Musorgskij, nella sua impressionante severità, bastava a riempire di sé la scena, che con il suo insistere su viola e marrone sembrava il pendant visivo dei timbri di fagotti e archi gravi che dominano l'orchestrazione originaria: unico momento di luce, in corrispondenza dello scampanio che accompagna l'incoronazione, l'aprirsi di un fondale da cui si sprigionava una calda luce dorata.

La genesi del Boris Godunov è tanto affascinante quanto intricata: l'autore ne preparò una versione che i Teatri Imperiali gli bocciarono, e che fu quindi rimaneggiata: non solo seguendo le istruzioni dei censori, però, ma ubbidendo anche a personali e autonomi ripensamenti. Su questa base si sovrappose poi l'intervento di Rimskij Korsakov, che mitigò alcune arditezze armoniche e ridefinì il colore della strumentazione, dandole la veste più dorata e policroma grazie alla quale il Boris cominciò la sua gloriosa conquista dei palcoscenici mondiali ai primi del Novecento. Alcuni studiosi e musicisti, da Pavel Lamm a Dmitrij ?ostakovi?, cercarono di tornare alla redazione originaria, che ormai, a Novecento inoltrato, non suonava più come il frutto forzatamente imperfetto di un autodidatta, per quanto geniale, bensì come l'intuizione profetica di un antesignano della modernità.

Ecco perché i tempi sono oggi ormai maturi per far circolare addirittura la prima versione del Boris, quella del 1869, che patì la bocciatura perché aveva derogato a tutte le aspettative sottintese di un'opera in musica: niente storia d'amore, voci quasi esclusivamente maschili, latitanza di arie o pezzi lirici espansi, sostituiti da un arioso flessibile e "aperto", presenza corale che surclassa quella dei singoli e si fa autenticamente protagonista. Proprio questo è il Boris che si è visto a Torino: in questo stadio della composizione mancano ancora diversi pezzi di folclore (canzone dell'ostessa, canzoni dei figli di Boris), manca del tutto l'atto polacco al quale sarà consegnata l'irrinunciabile storia d'amore; e a dire il vero mancherebbe anche il quadro rivoluzionario ambientato in una foresta, con scene di violenza molto aspre e con i cori più rapaci e insieme crudelmente derisori dell'intera opera. Direttore e regista non se la sono sentita di rinunciare a questo momento, e lo hanno quindi lasciato coesistere con la scena che in realtà era venuto a sostituire, ossia quella davanti al sagrato di San Basilio, con l'indimenticabile comparsa dell'Innocente, figura dostoevskiana in cui si rispecchia il dramma del popolo russo. Questi spostamenti e riassetti interni sono possibili perché il Boris Godunov (che riprende parola per parola alcune scene del dramma omonimo di Puökin) è un dramma "a pannelli", con grandi istantanee il cui ordine logico non è ferreo.

La premessa era necessaria a far comprendere quale Boris avessimo davanti: di tutte quante, la versione più livida, più amara, più ascetica. E bisogna dire che fin dall'alzarsi del sipario anche gli spettatori più diffidenti, quelli che temevano di annoiarsi mortalmente, sono rimasti

conquistati: indimenticabile la folla supplicante che implora Boris di accettare la corona, prima con un pigolio tremebondo, poi quasi minacciosa, con un misto di patina arcaica data dall'uso di inflessioni folcloriche e di ossessività sottintesa nelle ripetizioni e nella meccanica insistenza. Questa strana massa, che non è ancora un popolo perché non sa che ubbidire ciecamente agli ordini, era vestita come nel quadro celeberrimo di Pelizza da Volpedo, ma accartocciata per terra; e l'idea della volontà soggiogata era resa anche dall'automatismo del movimenti (idea etnica ripresa anche nella scena in casa di Boris, quando la figlia Xenia piange la morte del fidanzato e si dondola alla maniera antico-ortodossa). Bravissimo il coro, che impersonava con pari abilità i questuanti fuori da San Basilio e i gruppi ebbri di violenza che scatenano il finimondo nella foresta di Kromy: la parte tenorile dell'usurpatore Dimitrij, che avrebbe il suo grande momento nell'atto polacco, era affidata a Ian Storey; dei due Boris, una delle poche varianti fra prima e seconda compagnia, il trentaquattrenne Orlin Anastassov ha voce stupenda, ma naturalmente, per tanta che sia l'abilità dei truccatori, è un Boris più giovane e prestante del consueto; mentre nella seconda compagnia Vladimir Matorin, con la voce più stanca nel temibile esordio, ma presto rinfrancata, sembrava letteralmente uscito da un ritratto dell'epoca: e sì che nelle recite della prima compagnia era lui a impersonare lo spavaldo monaco Varlaam!

Come si riesca, con mezzi apparentemente così poveri, a incantare il pubblico per tre ore va attribuito alle prerogative dei capolavori, a cui Boris Godunov appartiene; per fortuna ci sono teatri coraggiosi che sfidano il repertorio, puntando sulla bellezza e non sulla popolarità: il fatto che il pubblico mostri di apprezzare è la prova della vitalità dell'opera in musica.

(E. F.)

La piccola Opera Giocosa di Savona sfida i tempi bui tenendo fede alla gloriosa tradizione di teatro specializzato nel repertorio comico e, nel suo esiguo cartellone autunnale, propone la Cambiale di matrimonio di Rossini, operina d'esordio del pesarese diciottenne, e il classico Don Pasquale di Donizetti. Del Don Pasquale, più che la stranota parte buffa del personaggio in titolo o quella altrettanto celebre del baritono che ordisce la beffa, vorremmo ricordare qui soprattutto quella del tenore. Intanto, come già nell'Elisir d'amore (basti pensare alla "furtiva lacrima" di Nemorino), il tenore conosce abbandoni lirici e sentimentali assai più lavorati e autentici rispetto ai suoi pari dell'opera buffa precedente. Poi, la parte del tenore è la più bella e determinante nel magnifico concertato del secondo atto. Infine, Ernesto è un tenore che dialoga da tenore con gli altri personaggi, come raramente succede. Il tenore, infatti, nei melodrammi, o non dialoga mai davvero, sempre perso a cantare nei suoi sogni e ire, o, se dialoga, scende alle note centrali, canta più scuro. Il tenore del Don Pasquale, invece, tiene il registro acuto e il suo squillo tipico anche nello scambio di battute ("È vero!", Non è vero!", "Così mi discacciate?") con il vecchio zio. Ne risulta un dialogato in cui le battute del tenore concludono sull'acuto, in

salita, con un singolare e bellissimo contrasto con la cadenza discendente delle repliche del dialogo parlato, in genere rispettata all'opera. Un motivo in più per rivedere e riascoltare quest'opera deliziosa e perfetta.

(V. C.)