

MAURIZIO MODUGNO

Il castello musicale

Un castello ove radunare i suoni prediletti



INDICE SOMMARIO

<i>Un castello ove radunare i suoni prediletti</i>	XI
----------------------------------------------------------	----

Parte Prima

LA RADICE SACRA

TUTTO È SANTO	3
---------------------	---

Parte Seconda

MEMORIE DI ROMA SPARITA

QUEL FIASCO DI ELISIR. L' <i>Elisir d'amore</i> di Gaetano Donizetti al Teatro Valle di Roma	19
UN BALLO NEL TEATRO CHE NON C'È PIÙ. La prima de <i>Il ballo in maschera</i> di Giuseppe Verdi al Teatro Apollo di Roma	25
ULTIMI APPLAUSI PER L'AUGUSTEO. Il 13 maggio del 1936 si chiudeva per sempre l'Auditorium musicale più importante d'Italia	31

Parte Terza

INCONTRI MAGISTRALI

ELSA E OTTORINO	43
GOFFREDO PETRASSI, IL GENIO GENTILE	52
LOVRO VON MATAČIĆ, L'IMPERIAL REGIO MAESTRO	62
RENATA TEBALDI, IL MITO DELLA PORTA ACCANTO	70
ERIK BRUHN, IL PRINCIPE DI DANIMARCA	84

Parte Quarta

ED È (QUASI) SUBITO SERA

IL CREPUSCOLO NASCE AD ORIENTE. <i>Les pêcheurs de perles</i> di Georges Bizet	99
--------------------------------------------------------------------------------------	----

I PAZZI TEATRI DELLA BIONDA CANTATRICE. <i>La Gioconda</i> di Amilcare Ponchielli	111
COME PUÒ L'AMORE UNIRSI COSÌ ALLA PERFIDIA! Il <i>Samson et Dalila</i> di Camille Saint-Saëns fra sacralità e perversione.....	118
BIANCA, DOLCE, TERRIBILE OSSSESSIONE... <i>Il lago dei cigni</i> di Petipa-Ivanov-Čajkovskij	129
IL NOSTRO CUORE. <i>Werther</i> di Jules Massenet	138
“AMOR CONDUSSE NOI AD UNA MORTE”. La <i>Francesca da Rimini</i> di Riccardo Zandonai	151
LA LEGGENDA DI SAKUNTALA. L'opera floreale di Franco Alfano	160

Parte Quinta
LUCHINO VISCONTI

IL FREMITO DEL SIPARIO.....	171
-----------------------------	-----

Parte Sesta
DISCOGRAFIE

UN NOBILE CAVALIERE MOLTO LICENZIOSO. Dramma e “plaisir de vivre” nel <i>Don Giovanni</i> di Mozart.....	201
NON ESEGUIRE IL TRISTANO. È pericolosa un'interpretazione perfetta di <i>Tristan und Isolde</i> di Richard Wagner?.....	216
MILLE E UNA CARMEN.....	233
SUONO, TEMPO, SPAZIO: LA <i>MISSA SOLEMNIS</i> DI LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	252

Parte Settima
LE VOCI DI DENTRO

BELLISSIMA, EBBRA, DOLENTE E SOLA MARIA CALLAS	265
LA REGINA DI SABA SHIRLEY VERRETT.....	273
LA VOCE DEGLI ELISI KATHLEEN FERRIER.....	281
L'ORO DI NAPOLI ENRICO CARUSO.....	289
DEI LIVIDI SULL'ANIMA ETTORE BASTIANINI	301
DER WANDERER GEORGE LONDON	313
ZAR E RE BORIS CHRISTOFF	324

UN CASTELLO OVE RADUNARE I SUONI PREDILETTI

Vicende e coincidenze felici mi hanno portato a possedere una casa in quella regione del Lazio chiamata Sabina, amena ed orgogliosa fin da un'epoca ben precedente i Romani. È una casa, come la maggior parte di quelle del borgo di cui fa parte, ricavata dall'antica corte di un castello ancor posto sul culmine d'un poggio. Il panorama che da essa si gode è vasto e consolante, spaziando dal monumentale Soratte all'intera valle del Tevere, dal Cimino boscoso alla pianura di Civita Castellana, ove il sole a sera scende con studiata lentezza.

In questa casa, che talora "nel pensier mi fingo" essere un più piccolo e personale castello, è raccolta la maggior parte testimoniale della mia vita nella cultura, nell'arte e in specie nella musica. E tornandovi, non sovente come vorrei, la memoria delle esperienze vissute, degli ideali raggiunti, dei testi critici redatti sin dall'ultimo anno di liceo, ebbene tale memoria si fa più viva e non da oggi chiede di non svanire nel tempo, di non smarrirsi un giorno o nei fastelli delle cose ad altri inutili o nei recessi bibliotecari dell'istituzione illustre a cui pur tutto ciò è destinato.

Ecco che allora è sorto il pensiero di fare del luogo un libro, che prendesse appunto le apparenze d'un "castello" ideale, nel quale "radunare i suoni prediletti". Ovvero le non sopite risonanze di musiche, di spettacoli, di siti importanti, di personaggi sui quali mi è stato dato di operare, di scrivere, di riflettere in oltre cinquant'anni. Tal "castello" non poteva beninteso ospitare tutto e tutti. Doveva un qualche ciambellano effettuare una lista d'inviti, dare un tema ed una logica a presenze ed assenze. In altri termini, esprimere un *Leitmotiv* che desse senso e stile ai costumi e alle maschere degli invitati.

E dopo alquanto cogitazione, è stato il castello stesso (quello vero) a suggerir tale *Leitmotiv*. A causa proprio dell'ora di maggior bellezza che dall'affaccio su monti, fiumi e valli si gode: il crepuscolo. È vero infatti che è proprio attorno a tal tema conduttore che negli anni ho maggiormente lavorato: invaghito dal fascino dell'arte che contempla o rappresenta la fine malata e tragica di un'epoca o dal travaglio doloroso e poi felice della nascita d'una nuova. Il tempo inattuale e il tempo che verrà, avrebbe detto Gustav Mahler.

All'interno del tema è sottesa una corda vibrante "per simpatia", un'attenzione costante – per dirla con Roland Barthes – ai "frammenti d'un discorso amoroso": a come sia questa in effetti l'"ora che volge al disio", quella in cui i sentimenti umani – dall'amicizia all'eros – s'inverano con modalità straordinarie, che

Parte Prima
LA RADICE SACRA

TUTTO È SANTO ⁽¹⁾

Il centauro

“Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo [...]. In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano è nascosto “un” Dio. E, se per caso non c’è, ha lasciato lì i segni della sua presenza sacra”. Così il centauro Chirone ammaestrava l’adolescente Giasone nel film *Medea* di Pier Paolo Pasolini. Ad emendare il panteismo della mitica creatura, a render l’asserto valido anche in una prospettiva moderna, basta espungere quell’“un” che noi abbiamo virgolettato. E le distanze con un altro e assai diverso testo s’abbreviano: “Nessuno meglio di voi artisti, geniali costruttori di bellezza, può intuire qualcosa del *pathos* con cui Dio, all’alba della creazione, guardò all’opera delle sue mani. Una vibrazione di quel sentimento si è infinite volte riflessa negli sguardi con cui voi, come gli artisti di ogni tempo, avvinti dallo stupore per il potere arcano dei suoni e delle parole, dei colori e delle forme, avete ammirato l’opera del vostro estro, avvertendovi quasi l’eco di quel mistero della creazione a cui Dio, solo creatore di tutte le cose, ha voluto in qualche modo associarvi ⁽²⁾”.

La *Lettera agli artisti* di papa Wojtyła era un anelato momento di quiete in un cammino – quello dei rapporti fra Creatore e creatori, fa arte e sacro – invero da sempre assai accidentato. E che un suo predecessore, Paolo VI, più di trent’anni prima, aveva con qualche tristezza riepilogato: “Voi ci avete un po’ abbandonati: vi siete allontanati per abbeverarvi ad altre sorgenti, cercando di esprimere altre cose, pur certo legittime, che però non sono più le nostre [...]. Voi sapete che noi percepiamo una certa ferita nel cuore quando vi vediamo portati verso espressioni artistiche che ci offendono [...]. Voi separate l’arte dalla vita [...]. Riconosciamo che anche noi vi abbiamo un po’ contrariato. [...] Alle volte vi abbiamo imposto una cappa di piombo, bisognerà dirlo: perdonateci. [...] Non vi abbiamo introdotto presso il nucleo dove i misteri di Dio fanno trasalire il cuore di gioia, di speranza, di ebbrezza. [...] Dobbiamo ricostituire la nostra alleanza [...] noi dobbiamo lasciare esprimere liberamente il canto libero e potente del quale siete capaci [...] venire ad attingere presso di noi il motivo, il tema [...] di quel fluido segreto che si chiama ispirazione, grazia, carisma dell’arte ⁽³⁾”.

⁽¹⁾ Il testo è sintesi di una serie di saggi apparsi su *Culmine e fonte*, Diocesi di Roma, Tipolitografia “Il trullo”, dal 2006 al 2009.

⁽²⁾ Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, 4 aprile 1999.

⁽³⁾ Paolo VI, *Omelia agli artisti*, Cappella Sistina, 7 maggio 1964.

QUEL FIASCO DI ELISIR⁽¹⁾

L'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti
al Teatro Valle di Roma

“Muoio di noia; non riesco a conversare con nessuno... L'Italia non è più come l'avevo ammirata nel 1815. Essa è innamorata di una cosa che non ha più. Le belle arti per le quali essa è fatta sono ridotte a mal partito”. Sono queste le private ed amare confidenze del console francese a Civitavecchia: Henry Beyle, in arte Stendhal. Sono anche la spia veritiera delle condizioni culturali e sociali della capitale pontificia negli anni circostanti la prima dell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti al Teatro Valle nella primavera del 1834? O forse riflettono piuttosto un personale stato d'animo, intriso di “spleen”, dell'autore di *Le rouge et le noir*? In realtà Roma, fra la Campagna d'Italia di Bonaparte e il 1830-1835, aveva vissuto uno dei suoi periodi più splendidamente fastosi per l'intensità della vita artistica e mondana, tanto che David Silvagni, nel suo fondamentale *La Corte e la Società Romana nei secoli XVIII e XIX*, paragona questi anni ad un “sempiterno carnevale”. I palazzi romani fremevano tuttora al fresco ricordo delle gesta di Paolina Borghese, per le sue *toilettes effrontées* da Baccante o da Minerva (o da Venere vincitrice per Canova), ma ricordavano anche la sua passione per l'opera, di Paisiello e di Pacini soprattutto⁽²⁾. E anche dopo il suo ritiro a Firenze, le notizie di gesta piccanti a Roma non mancavano. E la prima in lista era un'amica della principessa Borghese nata Bonaparte, ossia quella Teresa Giraud che fu donna di eccezionale bellezza, ma di conversazione e spirito non meno affascinanti: sposata giovanissima con l'anziano Lord Dodwel, ma non aliena da amori più vigorosi e meno alto-lucati, nipote del commediografo Giovanni Giraud (che prese da lei lo spunto per il suo celebre *L'ajo nell'imbarazzo*), era musicista e cantante, appassionata di Mozart e Bellini, ma anche di Byron o di Walter Scott. E nel suo salotto in Palazzo Doria passarono per un quarto di secolo personaggi di spicco quali Vernet, Canova e Thorwaldsen, Chateaubriand, Pellegrino Rossi, l'ambasciatore Potëmkin,

(1) In origine intitolato *Qui l'elisir non funzionò*, in programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma per *L'elisir d'amore*, dicembre 1985.

(2) Dopo attente nostre ricerche, non risulta suffragata da alcuna prova l'affermazione dello stesso Stendhal (in *Rome, Naples et Florence*) secondo cui all'origine del fiasco de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio 1816, ci siano state manovre ostili della stessa Paolina Borghese. E tra gli altri, il *Diario del principe Agostino Chigi* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi 3966 bis) sempre assai minuzioso quanto a *gossip* d'epoca, non dice altro che: “Andò in iscena ad Argentina una nuova burletta del maestro Rosini intitolata *Il barbiere di Siviglia*, con successo infelice”.

ELSA E OTTORINO (1)

*“O Elsa, si ammutolisce in Ottorino Respighi
una pura e ferma voce sopra questo
confuso mondo di balbettatori [...]”
Cara povera Elsa, Vi bacio le mani benedette
che gli furono devote fino al sacrificio intero ed oltre”*

GABRIELE D'ANNUNZIO, 1936

Alla corte di donna Elsa

Era invece la fine del 1978 quando venimmo coinvolti in un “comitato istituzionale”, promosso ancora dal Ministero per i Beni Culturali e inteso a dar spicco all'imminente centenario della nascita di Ottorino Respighi (2). “Donna Elsa l'aspetta quanto prima!”, sentenziò subito una voce autoritaria da una sedia autorevole. Così, ben tirato a lucido e con l'emozione dei ventenni, un giorno bussammo alla porta di casa Respighi (in via Montanelli, a Roma) venendo introdotti da un cameriere felpatissimo in un grande salone, ove era già schierata una piccola, ma stabile corte: donna Ada dei marchesi Olivieri Sangiacomo, sorella della padrona di casa; una nipote dall'aria accorta; l'ambasciatore Egidio Ortona, *en retraite*, ma non dal suo inseparabile whisky; una dama di compagnia della più pregiata cartapeccora. Poco dopo fece il suo ingresso Elsa Olivieri Sangiacomo, vedova Respighi. Nonostante fosse da tempo su una sedia a rotelle e avesse già superato gli ottant'anni, quella donna dai tratti latino-americani (la madre era una messicana), con i capelli bianchissimi raccolti a chignon, paludata in un vasto caftano di velluto doviziosamente ricamato, con una voce argentina e squillante, sprizzava una vitalità eccezionale, unita a una capacità affabulatoria tanto sorridente, quanto avvolgente. La miniera di ricordi, di incontri, di personaggi, di episodi, la sequenza di battute spesso pungenti, gli atti di culto e le omelie per “il Maestro” (mai “Ottorino” o “mio marito”; solo allora “Respighi”) erano pressoché inesauribili. Tornammo spesso: per attingere il più possibile da quella che senz'altro era la memoria vivente di un'epoca, per il lavoro

(1) Da MUSICA, n. 183, febbraio 2007.

(2) Ne sortì anche un volumetto: MAURIZIO MODUGNO, *Ottorino Respighi, la discografia*, Fratelli Palombi, Roma, 1979.

GOFFREDO PETRASSI, IL GENIO GENTILE (1)

*A Maurizio Modugno
cordialità e simpatia
amichevoli dal
suo Goffredo Petrassi
Roma maggio '84*

La traversata di Firenze

È questa in epigrafe la dedica personale vergata da Goffredo Petrassi sul libro che “Nuova Consonanza” gli aveva appena dedicato col titolo *Goffredo Petrassi. Un'antologia: 1983*. Il Maestro l'aveva con cura messo in vista su una consolle del suo salotto e ce lo consegnò, forse compiaciuto. Lo ringraziammo più volte e ci sedemmo su un divano – quello su cui troneggiava il celebre ritratto che Orfeo Tamburi gli aveva dipinto nel 1942 – per una delle nostre conversazioni: non frequentissime, ma sempre ricche d'eccezionale interesse e di non comune affabilità. D'una gentilezza che già in quell'epoca era un atteggiamento assai sporadico, soprattutto in un uomo di così chiara fama.

Da tempo conoscevamo la musica di Petrassi e non solo dai dischi o dalla radio. Avevamo visto al Teatro dell'Opera una notevole edizione di *Coro di morti*, con la coreografia di Aurel Milloss, le scene e i costumi di Umberto Mastroianni. E all'Accademia di Santa Cecilia ricordavamo la serata monografica del novembre 1979 diretta da Gabriele Ferro, oltre ad alcuni dei suoi *Concerti* spesso inclusi nei programmi sinfonici di Via della Conciliazione. Una conoscenza diretta con il Maestro risaliva invece a quattro anni prima della dedica di quel libro. E l'occasione era stata il Convegno *Musica italiana del primo Novecento: la Generazione dell'Ottanta*, curato da Fiamma Nicolodi, presieduto da Roman Vlad e ben ambientato – dal 9 all'11 maggio del 1980 – nei saloni dello storico Gabinetto Viesseux in Palazzo Strozzi a Firenze. Vlad stesso, qualche mese prima – senza far tanti complimenti – aveva pronunciato una sorta di sentenza inappellabile: “Ah, Modugno... ah... le... lei verrà con noi a... a Firenze al Convegno su “quelli dell'Ottanta” e terrà una relazione su “Fortuna e sfortuna di Ottorino Respighi”!

Donna Elsa era stata subito generosa di memorie, le ricerche personalmente operate erano state fruttuose. Entrando però a Palazzo Strozzi e leggendo il pro-

(1) Da *Ancora musica per Goffredo Petrassi*, in programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, 1984.

RENATA TEBALDI, IL MITO DELLA PORTA ACCANTO ⁽¹⁾

*“Le componenti che nella voce umana
hanno una naturale connotazione sensuale,
nella voce di Renata Tebaldi apparivano come totalmente
decantate, a favore di una purezza e di una smaterializzazione
che ne fanno un caso pressoché unico nella storia del canto”.*

GOFFREDO PETRASSI

Cento anni di Renata

Il primo febbraio del 2022 ricorre il centenario della nascita di Renata Tebaldi. Non è tuttavia per ragioni di calendario che qui figura l'ampia conversazione avuta con lei nel novembre del 1980. La Tebaldi è stata una delle più grandi cantanti italiane del Novecento e il rischio di circoscriverne la figura storica ad un mero nome del passato o (per i più esperti) ad un puro fenomeno vocale, è troppo alle porte per schiudergli anche un minimo spiraglio. Tuttavia non agiamo per dovere storico: la voce della Tebaldi è sempre stata “nostra”. Non sappiamo quando abbiamo cominciato a prediligerla, quasi non ci sia stato con essa un “primo incontro” (che dovette esser televisivo all'inizio degli anni Sessanta), ma quel suono fosse annidato in noi come uno dei suoni angelici uditi in un inconscio pre- infantile, tanta ne era la celestiale, luminosa inflessione. Non abbiamo peraltro mai sentito la necessità di pronunciarci criticamente a favor suo meglio che della Callas o viceversa. Ritenendo che entrambe siano state doni preziosi giunti all'umanità melomane e tali da esaudire istanze drammatiche e sonore benché opposte, ambedue necessarie ad una “ripresa in campo lungo” del vastissimo territorio dell'interpretazione operistica. Ove lor signore rappresentano due immagini entrambe necessarie dell'esser primadonna. Cittadina del mondo e diva del jet-set l'una, ma con radici profonde in quel Mediterraneo ch'è la mitologica culla di sanguinarie e dionisiache ritualità. Serenamente nativa della provincia italiana l'altra, con un fondo delicatamente borghese, ancorata tanto alle “piccole cose” quotidiane quanto alle passioni fatali e travolgenti del “melò” operistico. Soprano assoluto d'agilità e cantante classica l'una, con il centro di gravità poggiato sul pilastro del virtuosismo

⁽¹⁾ In *Discoteca HI-FI* novembre 1981-aprile 1982 e in *Musicalia* anno VI n. 31, giugno-agosto 1997.

IL CREPUSCOLO NASCE AD ORIENTE (1)

Les pêcheurs de perles di Georges Bizet

“Un fascio di luce abbagliante l'avvolse, togliendola alla vista del “cacciatore di serpenti” che fu forzato a chiudere gli occhi. Quella fanciulla era coperta letteralmente d'oro e di pietre preziose d'instimabile prezzo. Una corazza d'oro, tempestate dei più bei diamanti del Golconda e del Guzerate, decorata del misterioso serpente colla testa di donna, le racchiudeva tutto il seno e spariva in un largo scialle di cachemire trapunto d'argento, che cingevale i fianchi; molteplici collane di perle e di diamanti grossi come nocciuole le pendevano dal collo; larghi braccialetti pur tempestate di pietre preziose le ornavano le nude braccia [...]”. “L'ho veduta nella jungla”, disse Tremal-Naik con voce cupa [...]. “Era una sera, oh, non la scorderò mai, quella sera [...]. Io cercavo i serpenti sulle rive d'un ruscello, laggiù, proprio nel più folto dei bambù, quando a venti passi da me, in mezzo ad una macchia di mussenda, dalle foglie sanguigne, apparve una visione, una donna bella, raggiante, superba. Non ho mai creduto, [...] che esistesse sulla terra una creatura così bella, né che gli dei del cielo fossero capaci di crearla. Aveva neri e vivi gli occhi, candidi i denti, bruna la pelle e dai suoi capelli d'un castano cupo, ondeggianti sulle spalle, ne veniva un dolce profumo che inebbrava i sensi. Ella mi guardò, emise un gemito lungo, straziante, poi scomparve al mio sguardo. Mi sentii incapace di muovermi e rimasi là, colle braccia tese innanzi, trasognato. Quando tornai in me e mi misi a cercarla, la notte era scesa sulla jungla, e non vidi né udii più nulla. Chi era quella apparizione? Una donna od uno spirito celeste? Ancora lo ignoro. [...]”.

Quel che s'è appena letto, non è un riassunto amplificato del primo atto di *Les pêcheurs de perles* di Georges Bizet, bensì il combinato disposto di due brani de *I misteri della giungla nera* di Emilio Salgari (2). Forse il miglior romanzo fra i tanti dello scrittore veneto (e torinese d'adozione), non di rado evocato quando di tal opera bizetiana si discorra. Molto più a ragione di quanto comunemente non si creda. Ché Salgari, freneticamente attento ad ogni *input* che potesse metter in più veloce moto la sua già galoppante fantasia, di quei *Pêcheurs de perles* (meglio, di quei *Pescatori di perle*) forse aveva sentito dire per le tante recite in Italia, dal marzo 1886 in poi e per le loro recensioni sui giornali; e forse ne aveva letto il libretto nella traduzione di Angelo Zanardini. Non è dato sapere se e dove potesse

(1) *Le dolci ebbrezze d'un sogno d'amor*, in programma di sala del Teatro Regio di Torino, ottobre 2019.

(2) Einaudi, Segrate, 2007.

BIANCA, DOLCE, TERRIBILE OSSESSIONE (1)...

Il lago dei cigni di Petipa-Ivanov-Čajkovskij

Una genesi complessa

Le prime notizie attorno ad un balletto chiamato *Il lago dei cigni* risalgono all'estate del 1871. Pëtr Il'ič Čajkovskij si trovava allora in vacanza a Kamanka, in Ucraina, ospite d'una sorella maritata. Per la piccola platea dei familiari e soprattutto per i prediletti nipoti, scrive rapidamente un balletto in miniatura di cui si improvvisa anche coreografo e (insieme al fratello Modest) interprete. Titolo e argomento – *Il lago dei cigni*, appunto – risalgono forse a suggestioni e idee che avevano colpito Čajkovskij durante un viaggio sul Reno nel 1868 e che avevano certamente presieduto anche alla nascita dell'opera *Ondine* nel 1869, distrutta dall'autore dopo il rifiuto da parte dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Per i quattro anni seguenti alla felice estate in Ucraina, tuttavia, né Čajkovskij, né altri, penseranno a cigni, principi e maghi. Se ne riparlerà esattamente alla fine di maggio del 1875, quando Vladimir Petrovič Begičev, sovrintendente dei Teatri Imperiali di Mosca e amico di Čajkovskij fin dai tempi del viaggio in Germania, gli commissiona un balletto nuovo per il Teatro Bol'šoj di Mosca. L'idea di riprendere il soggetto già usato per le rappresentazioni familiari di Kamenka, deve essere attribuita tanto a Čajkovskij che a Begičev: è questi a stenderne il libretto insieme a Vasilij Gel'cer (ballerino e maestro al Bol'šoj), mentre la composizione procede con entusiasmo e solerzia. La coreografia viene affidata al cecoslovacco Julius (Vaclav) Reisinger. Nato a Praga nel 1827, morto a Berlino nel 1892, questi aveva svolto una carriera di coreografo e "maître de ballet" di assai mediocre slancio, lavorando prima ad Amburgo, poi a Lipsia, arrivando al Bol'šoj attorno al 1870 e divenendone tre anni dopo il responsabile del balletto. Messo di fronte alla partitura čajkovskiana Reisinger si smarrisce. Con l'aiuto del direttore d'orchestra Stepan Rjabov, taglia almeno un terzo della musica, inserisce brani "più danzabili" tratti da balletti in repertorio, chiede a Čajkovskij l'aggiunta di alcune danze caratteristiche. Su tale collage nasce bene o male una coreografia (in parte di Reisinger, in parte esito d'imprestiti, in parte degli stessi ballerini protagonisti) destituita d'ogni coerenza e d'ogni credibilità. La prima rappresentazione è in cartellone al Bol'šoj di Mosca il 4 marzo 1877, con Polina Karpakova, Victor Gillert e Sergej Sokolov. La cronaca della serata è quella di un freddo successo. Nelle repliche subentra alla

(1) Da *I grandi balletti - Il lago dei cigni*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milano, 1991.

“AMOR CONDUSSE NOI AD UNA MORTE (1)”

La *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai

“Al tempo d’i dolci sospiri”

È attraverso quei sessanta versi del V canto dell’*Inferno* dantesco (dall’82 al 142) che la vicenda di Paolo di Malatesta da Verrucchio e di Francesca di Guido da Polenta da Rimini è entrata nell’immaginario amoroso e nella cultura poetica d’ogni tempo. Vicenda anche storica, se si sta alle glosse di Jacopo Alighieri o di Giovanni Boccaccio e a documenti del tempo, concernenti sia Paolo, sia il fratello maggiore, Gian Ciotto, ovvero “l’isciancato”. E di rilievo, quando papa Martino IV nel marzo del 1282 invia Paolo come Capitano del popolo a Firenze, ove forse Dante lo conosce. Vi rimane neppur un anno, con il tempo di guidare l’assedio di Castiglione della Pescaia e di venirvi ferito da una balestrata. Nel febbraio del 1283 torna “per inderogabili questioni di famiglia” nella sua contea di Ghiaggiolo. I fatti per i quali lui e la cognata tinsero “il mondo di sanguigno”, sono da collocarsi fra questo 1283 e il 1286, anno delle seconde nozze di Gian Ciotto. I retroscena dell’uccisione da parte di costui del fratello e della propria moglie, vanno oggi ritenuti più complessi d’una semplice adultera flagranza. Il matrimonio del maggior Malatesta con la figlia di Guido non era stato che il sigillo di una faticosa alleanza tra Ravenna e Rimini (ambiguamente) celebrato per procura con Paolo al posto dell’“isciancato”. E sembra però che quell’alleanza fosse ormai da disdirsi e che la rivalità tra i fratelli (il minore acclamato e bello; il maggiore nell’ombra e “segnato da Dio”) fosse ad un punto di tensione insostenibile (da qui il ritorno urgente di Paolo da Firenze) e che l’ostentata tresca carnale non fosse che la scusa d’onore per un duplice, fosco delitto politico.

La storia talora sottrae qualcosa alla poesia. E tuttavia è questa che alla memoria più s’apprende e ne conduce ad esito le modulazioni creative. Quella dantesca – quanto alle due ombre lievi ed inseparabili del girone dei lussuriosi, al loro patetico racconto e alla *pietas* insostenibile del Poeta – è talmente intrigata col sublime, d’aver dato luogo ad approdi ulteriori e memorandi d’arte letteraria e musicale. Lungo però il silenzio sull’argomento tra Ars Nova e Rinascimento (che pur a Dante per madrigali e canzoni più volte guardò), tra Controriforma (l’esegesi negativa della *Commedia* operata dalla Compagnia di Gesù ebbe il suo

(1) In MUSICA, n. 323, 2021.

Parte Sesta

DISCOGRAFIE

*Può il raffronto d'interpretazioni diverse farci arrivare
al cuore d'alcuni dei massimi enigmi della musica?*

UN NOBILE CAVALIERE MOLTO LICENZIOSO⁽¹⁾

Dramma e “*plaisir de vivre*” nel *Don Giovanni* di Mozart

“*Qui n’a pas vécu dans les années voisines de 1780 n’a pas connu le plaisir de vivre*”.

Così il ministro Charles-Maurice de Talleyrand evocava, forse con nostalgia, il periodo attorno agli anni Ottanta del Settecento. Quello in cui il *Don Giovanni* di Mozart vedeva la luce, prima il 25 ottobre 1787 al Teatro degli Stati di Praga; poi al Burgtheater di Vienna il 7 maggio 1788. Epoca singolare questa e dalla fisionomia marcata, anche per esser in fondo “penultima” nel suo secolo, la cui “ultima” sarà ben altra e ben più drammatica. Tra scena e palchi, tra *foyer* e salotti, tra corte e teatro, fra strade e palazzi, la forma espressiva della società di tal tempo felice – a Napoli, come a Venezia, a Parigi come a Vienna e a San Pietroburgo – era da quasi un secolo quella dello spettacolo, secondo l’antica massima di Petronio (rimessa alla moda da Michel de Montaigne) per la quale “*Mundus universus exercet histrioniam*”. In una “cosmologia sociale” reprobata e trionfante insieme: ove rappresentazione e relazione, essere e apparire, maschera e volto, attorialità e *ludus* (ossia gioco, caccia, viaggio, seduzione, magia), si facevano gli elementi di un’alchimia dai vapori esilaranti, ove la realtà sconfinava nella finzione e questa sovente nell’ebrietà. Sino a far assurgere il *bonheur a scientia et ars vivendi*, che non doveva aver altri connotati se non la bellezza e l’eleganza, il gusto e la leggiadria, la licenza e la *nonchalance*. Era il *libertinismo* se si vuole, non più vissuto in livorosa *cachette* come nel Seicento, ma ormai sdoganato dai Lumi come stile di vita nelle classi elevate dell’aristocrazia e dell’intelletto, come *libertà* di pensiero e d’azione, *d’esprit et de moeurs*. È in questo brulicante *humus* che il *Don Giovanni* di Mozart nasce e vive, senza porre in sé alcuno speciale problema etico: un “nobile cavaliere licenzioso” dedito al *plaisir de vivre* – non ancor spenti certi diritti feudali di cui si parla anche nelle *Nozze di Figaro* e ritenuti quasi leciti l’amore ancillare e quello con le “libere e belle dame” – era assai facile da incontrarsi in qualche caffè o teatro alla moda a Napoli o a Venezia. E senza troppa meraviglia, senza scomodare gli eccessi del cavalier Casanova o di Rétif de la Bretonne o di Choderlos de Laclos o di Lorenzo Da Ponte stesso. Solo che il nostro *burlador* “licenzioso” lo è “molto”, sino a consentir a Leporello di parlar d’una “vita da briccone”. Ossia d’un esercizio ossessivo-compulsivo della ricerca muliebre, di un giungere a farsi “predatore seriale” che non arretra davanti allo stupro d’una tito-

(1) Inedito.

MILLE E UNA CARMEN

“Si perpetua il destino capriccioso di quest’opera,
che mostra facce così diverse secondo gli occhi
che la guardano.”

ALBERTO SAVINIO

Tu es un diable...

Nel capitolo IV, “*La belle dame sans merci*”, del suo fondamentale *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Mario Praz colloca una “gitana e naturalmente *sorcière*, formidabile e destinata a fama immortale”: Carmen. Non poteva mancarvi, là tra quelle femmine che conducono l’uomo a perdere e la posizione sociale e la salvezza dell’anima, per il fascino carnale ch’esse promanano, per la violenza della passione ch’esse suscitano, per la fatalità di cui sono le sfrontate vestali. Per il mistero che le abita e di cui sono abitatrici. Un *mistero*, un abisso d’ove – ben più di Mariquita, di Esmeralda, di Doña Urraca, di Conchita, della *marquesa* de Sierra Leone – Carmen emerge, sortita da quella Spagna che i viaggiatori da due secoli dicevano esser il grembo di donne dall’anima indiavolata (*alma atravesada*): “Tu es un diable” le dirà don José mentre lei lo bacia e la risposta “Oui” è un soffio che mette i brividi. In Bizet il mistero è ancor più tale che in Merimée. Forse nessun personaggio dell’opera è tanto pericolosamente proteiforme e sfuggente come questa *sua* Carmencita. Ché il *mistero* (anche nella sua accezione ulteriore di rappresentazione rituale) qui s’ammanta di maggiori ombre. Vuoi per la complessità d’una partitura che dietro la sua scorrevolezza, dietro quel suo essere “leggero, morbido, cortese, divino sì da correre con piedi delicati” di nietzschiana esegesi, è in realtà una “gaia scienza”, un nodo ambiguisimo di musica e umanità. Vuoi per la natura aleatoria del tramite d’esecutori, d’interpreti alla musica sempre necessari, per quell’imponderabile *ad libitum* che entra in gioco rispetto alla letteratura e in cui l’*uno* originario, pur velato e mobilissimo, può giungere a farsi *nessuno* o *centomila*. La grande “variazione sul tema” di Peter Brook con la sua *Tragédie de Carmen*, sarebbe stata pensabile per altra figura, per altra storia da quella della sigaraia di Siviglia? Creatura ignota che in mezzo all’arena si divincola da un mucchio di stracci come da una placenta, vi compie già sortilegi e si leva alla vita aspirando l’odore inebriante della libertà.

Noi, con qualche audacia, siamo andati in cerca d’alcuni di quei *centomila* (volti, voci, gesti, anime). E, risalendo nella discografia di *Carmen*, ne abbiamo trovato le epifanie più rivelatrici, le sinergie magiche di donne e d’uomini, d’orchestre e di direttori.

Parte Settima

LE VOCI DI DENTRO

Per noi che li amiamo, nessuno è stato più grande di loro

L'ORO DI NAPOLI ENRICO CARUSO

“Io sono spesso il più infelice degli uomini”

Alle 9 di mattina del 2 agosto del 1921 Enrico Caruso moriva all'Hôtel Vesuvio di Napoli, assistito da un'*équipe* di medici, di cui il primario era Giuseppe Moscati. I cento anni dall'evento e nostre convinzioni quanto al maggior fulgore dell'astro carusiano nella storia della voce di tenore, ci inducono a dar ora coerenza a materiali, appunti e riflessioni d'epoche e matrici diverse. Che muoveranno da elementi essenziali e non sempre collimanti con le prospettive di maggioranza quanto alla vita e all'arte del tenore napoletano. Pel quale hanno sovrabbondato biografie e pubblicazioni discografiche: ora rigorose, ora di gusto romanzato, ora riversate con fedeltà agli originali a 78 giri (circa), ora (anzi, fin dagli anni Trenta) rimontate su sfondi strumentali “neomelodici”. Rari gli approfondimenti storici, esegetici e gli apparati critici di pregio, dei quali possiamo ricordare, come nel tempo spiccati, i lavori di Eugenio Gara, di Pietro Gargano e Gianni Cesarini, di Rodolfo Celletti e di Michael Aspinall. Oltre a tali illustri fondamenti, noi avremo ad unici criteri il contesto storico e le testimonianze d'epoca da una parte; l'ascolto diretto dei documenti sonori dall'altra. Per il primo è necessario muoversi dal grembo fecondo che al massimo tenore del Novecento ha dato i natali, ossia da quello che Matilde Serao chiama *Il ventre di Napoli*.

Errico Caruso nasce il 25 febbraio del 1873 nell'ombelico di quel ventre, in via di San Giovanniello 7 agli Otto Calli, non lontana dal Real Albergo de' Poveri e da quel Borgo Sant'Antonio che alla fine del Settecento era stato importante, ma ora già appariva slabbrato e cadente. La città tutta, del resto, era quella degradata e accalcata d'umanità descritta dalla Serao nel libro-denuncia ora citato. La famiglia Caruso presto si trasferisce: prima in Calata Santi Cosma e Damiano 54, tra Santa Chiara e Mezzocannone, poi a Sant'Anna alle Paludi, per il lavoro di meccanico del padre Marcello, in zona d'industrie e magazzini. L'infanzia di “Erriccuccio” coincide con quel risanamento urbanistico della città che trasformerà profondamente gran parte delle zone storiche. Passato con esiti funesti il colera del 1883, verranno abbattuti caseggiati pericolanti e conventi deserti, stesi una serie di progetti d'ambiziosa ascendenza franco-piemontese, costruite strade ampie e dritte, aperte nuove piazze, gettati i lungomare a mo' di grandi palcoscenici, inventata la Galleria Umberto I. La città s' avvia ad essere una delle più affascinanti del Regno e senz'altro il fulcro italiano della *belle époque*. Tuttavia non perde, non può perdere, la propria “aria”. Sì, quell'aria della Partenope, ch'è una sorta di

DEI LIVIDI SULL'ANIMA ETTORE BASTIANINI

L'uomo dietro l'artista

Quando pubblicammo ⁽¹⁾ nel 2008 un profilo di Ettore Bastianini, per ricostruire la fisionomia umana e privata del baritono senese, ci dovemmo forzatamente attenere alle testimonianze allora disponibili: ricordi di colleghi e di conoscenti, indizi tratti da poche lettere note o da studi già editi. Non erano precise, non erano complete. Due piccoli, preziosi volumi successivamente editi ⁽²⁾, la possibilità di accedere ai carteggi di Bastianini, la ripubblicazione d'alcune sue incisioni, hanno su di lui schiuso nuovi orizzonti di verità.

Certo restano invariate le coordinate biografiche di base. La nascita a Siena, il 24 settembre 1922 nella vecchia via Stalloreggi di fuori, in piena contrada della Pantera; e una "senesità" non solo percepibile nell'accento (ben dominato nelle rare interviste rilasciate), ma anche nei gusti semplici, nella poca ostentazione di sé, nel nessun (futuro) divismo; nell'interesse entusiasta e costoso per le vicende annuali del Palio. E l'essere quella sua nascita, come allora si diceva, di un "illegittimo": dunque portatore d'un nodo complesso di figure mancanti e di emarginazioni sociali; ma anche d'un rapporto di grande affettuosità con la madre; mentre sarà più difficile quello con il figlio Jago, avuto in giovanissima età da una ragazza mai sposata. La scoperta di una voce: gli studi con ottimi maestri, grazie ad amici e benefattori: e gli inizi da basso, decorosi ma non memorabili. Quindi il reimposto e il successo da baritono, universale e travolgente. Tale forse da nascondere a molti l'anima dietro l'arte. E invece oltre quella voce ch'è un plesso d'energie formidabili, oltre quell'uomo dal fisico prestante e dagli occhi chiari, oltre quella riservatezza estrema e quelle rughe impresse da un destino presto amaro, egli, Ettore, era al fondo qual da se stesso si descrive in una lettera: "*Bastiano invece è un tipo molto strano e lo dicono anche gli altri... è anche vero... ma non da esagerare... sul suo conto! Bastiano ha uno strano carattere... molto molto! Ma Bastiano è buono!!! Te lo posso assicurare perché lo conosco molto bene! Bastiano si interessa poco di tutti... e non vuole male a nessuno! [...]. Bastiano adora il suo "lavoro" e sa essere anche molto bravo!*" (27 maggio 1960). La lettera era diretta a Manuela

⁽¹⁾ *Solo e pensoso*, in MUSICA, n. 199 settembre 2008. Il presente saggio sarà la prefazione ad un libro di prossima pubblicazione: *E.B. La voce più bella del mondo* di Luisella Franchini e Valerio Lopane.

⁽²⁾ *La finestra sul lago* di Manuela Bianchi Porro, a cura dell'Associazione Ettore Bastianini (2018) e *Il mio pensiero per te* di Luisella Franchini e Valerio Lopane, Edizioni Cantagalli, Siena, 2021.

ZAR E RE BORIS CHRISTOFF

La parabola

Quando Boris Christoff Sovecianov vede la luce in Bulgaria, a Plovdiv, il 18 maggio 1914 ⁽¹⁾ (da una famiglia d'origine macedone), l'assetto geo-politico europeo è in massima parte ancora quello ottocentesco dei grandi imperi – Austria-Ungheria, Germania, Sublime Porta Ottomana – e dei regni post-risorgimentali. Quando muore a Roma, il 28 giugno 1993, il CERN di Ginevra ha appena decretato la nascita del World Wide Web. In quest'arco di tempo, mai forse nella storia in così rapida evoluzione, Boris Christoff è stato una personalità tale da segnare profondamente sia l'arte che fu sua – quella del canto e, in essa, della corda di basso – sia, in senso più ampio, il mondo della cultura. Studente di giurisprudenza a Sofia, militare in cavalleria, amante dell'antica caccia al falcone, il giovane Boris è indirizzato alla carriera di magistrato. Si accorge con stupore di avere una voce, rimbalzatagli dall'eco d'alte pareti rocciose durante solitarie passeggiate in montagna: ed entra prima nel coro Gusla, poi in quello della cattedrale Aleksandr Nevskij. Altri però lo notano. Tra ottobre e novembre 1938 giungono a Sofia per un concerto Toti Dal Monte e Luigi Montesanto. Dopo teatro, nella classica taverna Kazaka, ci sono con loro tutti i ragazzi del Gusla. La Toti ricorda nelle sue memorie: “Ascoltando quel coro, fui colpita da una bellissima voce di basso che dominava sugli altri. Dissi: ‘Ma fra voi c'è una voce molto importante’. Mi presentarono Boris Christoff”. Che tuttavia, se si eccettua un concerto alla radio, non sembra ancora voler uscir fuori dai ranghi dei coristi. Con l'inizio della guerra mondiale, è ormai pretore a Pazardžik, ma il 19 gennaio del 1942 viene chiamato come solista nel coro della Cappella Reale per l'annuale festa delle forze armate. Re Boris III e la regina Giovanna di Savoia lo ascoltano: “Avere magistrati è importante” – sentenza il re – ma in Bulgaria non ne mancano. I buoni cantanti invece sono molto rari. Se lei vuol essere veramente utile al nostro paese, deve dedicarsi al canto e lasciar perdere i tribunali”.

⁽¹⁾ Questo saggio figurava nel programma di sala dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per la conferenza-concerto dedicata a Boris Christoff nel centenario della nascita, il 18 maggio 2014.