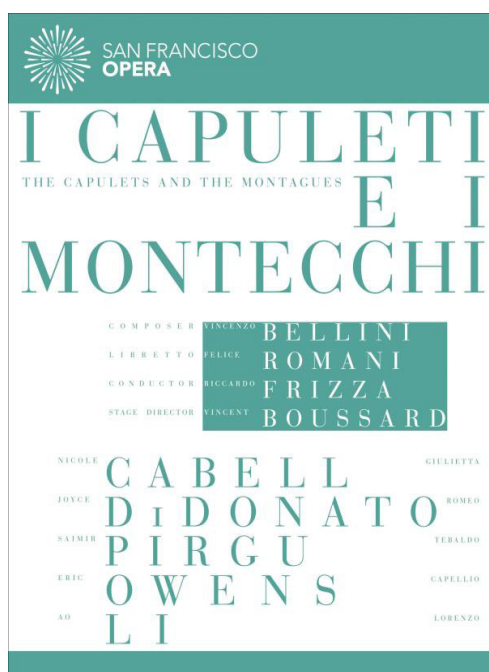




VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, San Francisco Opera Orchestra and Chorus, direttore d'orchestra Riccardo Frizza, regia di Vincent Boussard, 1 DVD + bonus DVD EuroArts 2059668, 2015. • *I Capuleti e i Montecchi*, Europa Galante, Belcanto Chorus, direttore d'orchestra Fabio Biondi, 2 cd Glossa GCD 923404, 2015.



Due produzioni discografiche non comparabili dell'opera belliniana: se non altro perché l'una ci viene proposta in formato audio (testimonianza di una esecuzione pubblica in forma di concerto, del cui pubblico non si ode però mai la presenza), l'altra è corredata di video (documento di una produzione teatrale con pubblico attivamente partecipe all'evento). E quando l'allestimento non è una mera realizzazione scenica del dramma, ma diviene come qui parte integrante della lettura musicale, non basta spegnere lo schermo per riportare entrambe le esecuzioni sullo stesso piano, ché senza l'immagine la seconda resterebbe orbata di una sua fondamentale componente genetica. Detto in altre parole, sarebbe impossibile – dopo averlo sperimentato anche con gli occhi – ascoltare il Romeo di Joyce DiDonato senza vederlo (davvero catalizzante il suo ingresso scenico), così come sa-

rebbe difficile capire gli accompagnamenti che Riccardo Frizza riserva alle cabalette lente di Nicole Cabell senza vedere come il regista Vincent Boussard ha tratteggiato la sua Giulietta (conturbante in ogni gesto: delle mani, delle labbra, della schiena nuda...). E che l'esecuzione di Fabio Biondi ci venga per converso proposta senza alcuna sovrapposizione visiva è cosa altrettanto coerente, visto che proprio su un'inedita ricreazione sonora si basa l'interesse specifico per quella lettura. Insomma, una operazione teatrale da un lato, una sperimentazione musicologica dall'altro, per una partitura che quando viene semplicemente 'eseguita' rischia di tediare con la sua mono-tonia di fondo, con le sue lamentazioni che pervadono quasi ogni pagina, mentre ha bisogno di forti interventi interpretativi.

Raccontare una regia è praticamente impossibile; non meno che raccontare una concertazione musicale. Vanno viste e sentite rispettivamente, con i propri occhi e le proprie orecchie. La semplice narrazione di ciò che si vede in superficie, tipica di tante recensioni teatrali sui nostri giornali, può far sembrare il medesimo spettacolo tanto risibile, quanto sublime. Se scrivo che, nella produzione di Boussard, Giulietta canta la sua cavatina in piedi su un lavandino, comunico un dato oggettivo, eppure non faccio un buon servizio né al regista, né al lettore (ma solo al redattore capo della pagina degli spettacoli, che ha così un elemento scandalistico a sua disposizione su cui fare il titolo del pezzo). E forse, a ben vedere, non direi neppure il vero: a causa della distanza, il pubblico in teatro nemmeno capisce cosa sia quel lavabo firmato da chissà quale *designer* e conficcato in una parete metallica nuda, all'interno di una stanza vuota ma resa caleidoscopica da un suggestivo gioco di luci colorate (disegnate

da Guido Levi); dal suo canto, lo spettatore televisivo se ne dimentica subito, depistato dal regista video che adotta il primo piano dell'interprete per quasi tutto il brano, decontestualizzando il personaggio. Il problema è aperto, e già affrontato da vari colleghi in diverse sedi: la ripresa video di uno spettacolo teatrale non è mera documentazione, ma una interpretazione a sua volta.

Ci basti allora dire che, nella produzione di Boussard, in un non-luogo e in un non-tempo assistiamo a una non-storia: quella di due corpi umani, con tanto di voce annessa, che si incontrano e si scontrano, s'abbracciano e s'avviluppano (con le membra o con la voce fa lo stesso: è corporea anch'essa), all'insegna di un *pathos* sopra le righe che incide tanto sulle espressioni facciali quanto sull'espressività canora, e in cui i tempi musicali non sono meno funzionali dei tempi gestuali. Il pubblico di San Francisco, che al termine dello spettacolo osanna le due primedonne riservando un più tiepido applauso al direttore d'orchestra, non comprende (non è facile comprenderlo per chi non sia imbevuto di 'modi' e 'maniere' belcantistici) quanto dell'effetto di cui ha goduto discenda anche dallo stile rubato condotto ai massimi esiti che Riccardo Frizza ha sapientemente gestito: rallentamenti continui e fin estenuanti, per assaporare ogni singola sillaba della cantilena belliniana. Basta confrontare la cabaletta lenta di Giulietta «Cedi, ah! cedi un sol momento» di questa esecuzione – suono e immagine! – con altre facilmente reperibili per sentire a pelle la differenza: sì, a pelle; perché in termini strettamente metronomici non sembrano poi differire così tanto.

La Giulietta che direttore, regista e interprete delineano non è la ragazzina piagnucolosa tracciata da Romani e Bellini, ma una donna prostrata, allucinata, quasi uscita da un film americano dopo una notte di alcool e pasticche. Nel primo incontro con Romeo non lo guarda in faccia nemmeno una volta: giusto? sbagliato? Non saprei dirlo. So solo che un brano sempre a rischio di noia finisce per fare impazzire il pubblico in sala e tener incollato lo spettatore al piccolo schermo casalingo.

Romeo, per com'è agghindato, potrebbe essere Tony, vale a dire il protagonista di *West Side Story*, ossia la rilettura americana di *Romeo and Juliet* fatta da Leonard Bernstein. All'epoca di Shakespeare erano verosimilmente due maschi efebici a interpretare i due amanti; all'epoca di Bellini due matrone scarsamente credibili (salvo che si chiamassero Grisi o Malibran); all'Opera di San Francisco un'androgina Joyce DiDonato e una sensualissima Nicole Cabell che pare uscita da una copertina patinata: i loro *petting* vocali sprigionano un'insolita carica erotica, e quando Romeo esclama «Ah! Giulietta» scorgendo il corpo esangue dell'amata torna in mente una preziosa narrazione d'epoca:



Allora, in vece di avvicinarsi a lei con precipitazione gridando: «Giulietta!», la Malibran s'appressava in silenzio, le palpava la testa, toccava alternatamente le sue braccia, le sue spalle, il suo collo, i suoi occhi; poi, tutto a un tratto, con voce soffocata, spezzata, bassa e parlante, che pareva venire dal fondo dell'anima, pronunciava: «Giulietta!...». Tale parola sortiva un effetto magico sugli spettatori: un fremito glaciale si versava su ciascuno già prima che la pronunciasse, e più volte, a Bologna, furono obbligati a portar via dal teatro signore che non riuscivano ad ascoltarla senza sentirsi male.

Oggi non più. Ma quell'«Ah!» di Joyce DiDonato non lascia indifferente un'alma sensibile...

Prova professionalmente corretta è quella di Saimir Pirgu come Tebaldo: voce chiara, limpida, sveltante all'acuto; peccato che i limiti del personaggio non gli permettano altro che cantare (e neppure tanto). Quanto a Eric Owens e Ao Li, l'occhio tarda ad abituarsi a un Capellio di etnia afro-americana e a un Lorenzo cinese, ma in termini drammaturgici la cosa non guasta più di tanto (la stessa Giulietta è di origini afro-corean-caucasiche): come detto, non c'è Medioevo, non c'è Verona, non c'è neppure Romanticismo italiano in questa produzione di Boussard, anche se – alla fin fine – c'è più Shakespeare (lo Shakespeare che si fa nel secolo XXI) di quanto ne avessimo mai visto in Romani e Bellini.

All'operazione drammaturgica di San Francisco 2012 si contrappone, come già detto, quella musicologica presentata a Rieti due anni dopo. Fabio Biondi non è nuovo a simili operazioni: una *Norma* presentata a Parma nel 2001 condivideva molte delle scelte cosiddette 'filologiche' che segnano ora i suoi *Capuleti*, benché cadesse poi inspiegabilmente nel consueto errore di impiegare un'Adalgisa scura e matronale (Daniela Barcellona) contrapposta a una Norma chiara e brillante (June Anderson); errore sostanzialmente ripetutosi nell'*Anna Bolena* di Rieti 2013, giacché la versione 1840 dell'opera adottata avrebbe richiesto una protagonista più mezzosopranile della rivale in amore, e non viceversa.

I termini più interessanti della questione restano anche in questi nuovi *Capuleti* soprattutto le scelte strumentali. Biondi dirige la sua personale orchestra Europa Galante, cresciuta nei lustri a suon di Vivaldi & C.: strumenti storici, ci viene detto nelle note di presentazione, per recuperare «la timbrica dell'epoca», stante che la timbrica dell'epoca barocca non doveva essere comunque la medesima dell'epoca romantica. Incassati certi suoni fissi dei violini a cui siamo ormai da tempo abituati (ben evidenti già a battuta 10 della Sinfonia) e ammirato il timbro originalissimo di quei fiati antichi (meraviglioso il clarinetto che introduce l'ingresso di Romeo nell'atto II, al di là di una malaugurata *défaillance* d'intonazione, timbro forse ancor più prezioso di quello 'grezzo' del corno che introduce l'ingresso di Giulietta nell'atto I), l'elemento strumentale caratterizzante maggiormente il *sound* di questa esecuzione – e che non ritroviamo ovviamente nelle registrazioni che Europa Galante ci ha lasciato di musiche più antiche – è il pianoforte o fortepiano che dir si voglia, utilizzato come basso continuo.

La partitura dei *Capuleti* non prevede ovviamente recitativi secchi, ma la presenza fissa di una tastiera nelle orchestre italiane è ben documentata fino a Ottocento inoltrato, al di là della necessità di accompagnare i recitativi. Per l'epoca precedente a Bellini abbiamo testimonianze inoppugnabili, come la nota pianta organica dell'orchestra del Teatro di San Carlo in Napoli disegnata in epoca muratiana, quando cioè i recitativi secchi erano proibiti per ordine superiore (in omaggio allo stile operistico francese): uno strumento a tastiera vi campeggia inequivocabile; e nel 1822 è ben documentata la causa legale che coinvolse il continuista alla prima esecuzione della cantata rossiniana *Il vero omaggio*, partitura pur priva di recitativi

secchi. L'uso di un 'pianoforte conduttore' rimarrà come pratica per oltre un secolo ancora in tante situazioni orchestrali povere o di ripiego, come l'opera di provincia, l'operetta o l'avanspettacolo; e i collezionisti di registrazioni rare ben conoscono esecuzioni *live* di opere verdiane in cui un'orchestra a ranghi ridotti è rimpolpata dal moderno pianoforte (lo stesso Herbert von Karajan, fra le due guerre mondiali, cominciò proprio come 'continuista' il suo rapporto con l'opera romantica italiana).

Il fortepiano imposto da Biondi, spesso usato con modalità percussive, risalta nettamente per il colore aspro e ferrigno che ricorda quello di un cimbalom danubiano. Non meno perforante è il suono dei timpani d'epoca, duro e secco, diametralmente opposto al suono tondo e morbido del timpano moderno. L'ascolto della sinfonia è ben esemplificativo: con la sua scrittura bandistica e il timbro affilato di molti strumenti, nei *crescendo* e nei *fortissimo* ci dà una buona idea del 'chiasso orchestrale' che all'epoca molti commentatori lamentavano nei teatri italiani.

Gli interventi di Paola Poncet al fortepiano suonano ricchi e pertinenti allo stesso tempo, non limitandosi al ripieno armonico ma lanciandosi anche in controcanti che incrementano la partitura di linee melodiche inedite (si senta il preludio introduttivo all'atto II, dove la tastiera quasi duetta col violoncello solista, impegnato poi da par suo in una suggestiva cadenza aggiunta a conclusione dell'assolo): non dunque una semplice operazione di *variatio* esecutiva, come sappiamo che avveniva per le parti vocali, ma di *additio* compositiva. L'esito è verosimile, pensando che alla tastiera era solito sedere l'autore dell'opera per le prime tre recite e un maestro del teatro in tutte le successive, compositore per formazione anch'esso, che teneva sul leggio la partitura completa, mentre il primo violino direttore d'orchestra aveva davanti agli occhi soltanto una particella riassuntiva dell'intero tessuto strumentale.

Meno credibile è che il medesimo tipo d'intervento venga richiesto da Biondi anche all'arpa. Il suo ragionamento è suggestivo, ma difficilmente sostenibile: lo strumento – dice Biondi – fece storicamente parte del basso continuo barocco, e sembra inverosimile che l'arpa, chiamata per eseguire una o due pagine della partitura, taccia poi per tutto il resto del tempo. Ma se crediamo a questo, dovremmo allora dire lo stesso per la banda fuori scena, affatto sottoutilizzata in termini meramente economici² o altrove per serpentone, catuba, chitarra, organo e simili? Un dato materiale sembra nondimeno offrirci la risposta che cerchiamo, inequivocabilmente: il cembalista riusciva a suonare nel corso di tutta la serata perché aveva la partitura davanti agli occhi, ma non ho mai visto particelle orchestrali delle arpe contenenti anche solo il basso cifrato dell'intera opera, per unirsi al continuo. Ciò non toglie che il tocco aggiunto dell'arpa funzioni qui egregiamente, ad esempio, nella cabaletta della cavatina del tenore o in quella del rondò del soprano, affiancandosi ai timidi accordi degli archi; ma è appunto un tocco *aggiunto*, come potrebbe esserlo quello di un potenziale organo a sostenere la trenodia funebre simboleggiante il funerale di Giulietta o di un corno inglese ad affiancare i suoi tanti lamenti amorosi.

Ineccepibili gli interventi di prassi esecutiva attuati dagli interpreti sulle linee vocali: le ormai invalse variazioni nei passi ripetuti (anche se talvolta suonano poco naturali, ovvero non 'spontanee' bensì diligentemente 'eseguite', specie per il tenore) sono qui affiancate dalle ancor troppo trascurate appoggiature prosodiche sul tempo forte della battuta, assolutamente obbligatorie in corrispondenza di due note a eguale altezza seguite da pausa. È ben vero che Bellini – a differenza di Rossini, e come farà poi Verdi – esplicita quasi sempre

l'appoggiatura d'uso indicando la notina in partitura, ma bisogna dar merito agli interpreti per essere intervenuti anche in quel limitato numero di passi in cui la notina non fu scritta dal compositore, e fin nei casi sempre ambigui di parola tronca (senza dunque una esplicita ripetizione della nota finale), per cui



si sente giustamente qui eseguito



(ma non sarà forse che ci vorrebbe l'appoggiatura anche su «Ella»?).

In termini di qualità vocale, Vivica Genaux (Romeo) non soffre del vibrato caprino della collega DiDonato (*caprino* non è un'ingiuria: è termine tecnico, dai trattati vocali dell'epoca); la sua voce è tuttavia meno interessante sul piano del colore e la dizione ricorda certe sgradevoli inflessioni affettate che furono tipiche di Marilyn Horne. Irruentissima o pateticissima, secondo i casi, eccelle comunque anch'essa nella scena finale; e se nello scorgere il cadavere dell'amata («Ah! Giulietta») l'una strabiliava per il modo straziante di pronunciare l'esclamazione, quest'altra ti prende alla gola per come ne dice il nome.

Decisamente più ortodossa la Giulietta di Valentina Farcas, vocalmente inappuntabile e sempre giusta sul piano espressivo: davvero una bella artista di canto. Assai buono pure il Tebaldo di Davide Giusti, anche se incespica nell'unico passo in semicrome vocalizzate affidatogli. Ben superiore la resa di Lorenzo (Fabrizio Beggi) e Capellio (Ugo Guagliardo) rispetto a quanto si sente per i due personaggi nell'altra edizione qui a confronto.

Nessuna delle due esecuzioni dichiara di far uso dell'edizione critica curata da Claudio Toscani, pubblicata da Casa Ricordi in collaborazione con il Teatro Massimo Bellini di Catania: quella americana ne sembra più lontana, almeno in certi dettagli vocali che i cantanti eseguono secondo il vecchio spartito; quella italiana vi si affida invece pienamente. Nelle note di copertina, Biondi si dilunga sull'importanza di ripristinare punti di staccato, accenti, segni di espressione e fraseggi vari secondo il dettato originale, ma si allontana poi dalla 'lettera' testuale in effetti macroscopici. Molte sono ad esempio le messe di voce strumentali: sacrosante nei passi solistici, ma quanto storicamente attendibili se imposte massicciamente all'orchestra intera? Un effettone, non c'è che dire, ma di gusto postmoderno. Vere e proprie reinvenzioni dinamiche e agogiche pervadono poi l'intera lettura di Biondi; le ultime battute dell'atto I ne sono un forte esempio: suggestive anzichenò, ma quanto pertinenti a una concertazione che si propone di ripristinare il dettato originale dell'autore, dichiarandosi attenta fin ai minimi fraseggi presenti nel manoscritto autografo? Resta poi il dubbio del perché del

taglio di un ritornello nell'Introduzione e, ben più intollerabile, della ripetizione dello stretto «Ma su voi ricada il sangue» nella Cavatina di Romeo, facendo precipitare il brano verso un'affrettata conclusione. Una *fedeltà* a intermittenza?

MARCO BEGHELLI

Schede riassuntive

Capellio	Eric Owens	Ugo Guagliardo
Giulietta	Nicole Cabell	Valentina Farcas
Romeo	Joyce DiDonato	Vivica Genaux
Tebaldo	Saimir Pirgu	Davide Giusti
Lorenzo	Ao Li	Fabrizio Beggi
Orchestra e coro	San Francisco Opera Orchestra and Chorus	Europa Galante, Belcanto Chorus
Maestro del coro	Ian Robertson	Martino Faggiani
Direttore d'orchestra	Riccardo Frizza	Fabio Biondi
Regia	Vincent Boussard	
Scene	Vincent Lemaire	
Costumi	Christian Lacroix	
Luci	Guido Levi	
Regia televisiva	Frank Zamacona	
Supporto e sigla	1 DVD + bonus DVD EuroArts 2059668	2 CD Glossa GCD 923404
Anno	2015	2015
Registrazione	2012	2014