

Maria di Rohan

*

In an urtext edition

Sotto il triste tendone del Palafenice di Venezia il 30 gennaio è andata in scena *Maria di Rohan*, prima esecuzione della edizione critica curata da Luca Zoppelli che ha riportato agli onori delle tavole del palcoscenico la versione del testo di Vienna (1843).

I bicentenari, i compleanni, come tutte le feste, passano, e inevitabilmente ci si trova a tentare di tracciare un bilancio di quel ch'è stato fatto tra 1997 e 1998, cercando di capire quanto finirà nell'inesorabile ingranaggio della dimenticanza e quanto invece resterà come pietra angolare di una *renaissance* che cinquant'anni fa ha preso avvio e che non mostra ancora di essere giunta ad un approdo minimamente in vista del traguardo. Traguardo che comporta l'allargamento stabile del repertorio lirico ai molti titoli donizettiani meritevoli e – soprattutto – comporta il definitivo riscatto di un compositore che per troppi anni ha subito (e subisce ancora) le offese dei mediocri. Lorenzo Arruga ha scritto con grande intelligenza su *Panorama*: "a un operista che unisce nell'entusiasmo pubblico e studiosi di tutto il mondo, e di cui vengono eseguite ai nostri giorni ancora più di 40 opere, non viene dato quel rispetto che non si negherebbe mai all'uscita d'un romanzo poco noto di Turgenev o a una tela riapparsa di Courbet." Ogni riscoperta donizettiana ha invece – immancabilmente – i suoi censori, i suoi *dottor sottile*: tutti pronti ad evidenziare difetti della partitura, discontinuità, disomogeneità, disparità, e via detraendo.

Dovendo dunque stilare una immaginaria classifica di merito fra le operazioni che più si sono avvicinate a tale traguardo, *Dom Sébastien* di Bergamo/Bologna e *Maria di Rohan* di Venezia occupano indubbiamente la testa della griglia di arrivo. A questi due eventi mi piacerebbe poi aggiungere *Elisabeth* e *Linda di Chamounix* negli allestimenti londinesi, come momenti *clou* di quel processo di apertura internazionale che avrebbe dovuto realizzarsi con forza ed incisività nel periodo delle celebrazioni. Ripensando ai quattro titoli citati possiamo convenire che un filo evidente lega questi allestimenti: un accurato lavoro di *recensio* delle fonti, un lavoro di collazione ed edizione svolto sotto la guida di studiosi di grande prestigio (Roger Parker, Gabriele Dotto, Mary Ann Smart e il già citato Zoppelli). Perché bisogna ribadire una questione: imprese editoriali di questo tipo non servono semplicemente alla preparazione di materiale corretto che possa essere dato in mano ai musicisti. Anzi, direi che tutto quello che viene *insieme* a questo materiale è forse più importante del materiale stesso. Non voglio apparire paradossale: voglio semplicemente rimarcare come lo studio condotto con scientificità attorno ad un testo finisce naturalmente col fornire anche un quadro assai composito di informazioni storiche, critiche, estetiche, formali, stilistiche ed esecutive che altrimenti sarebbero inattingibili nel loro insieme relazionale. Questo quadro composito di informazioni, questo *non-testo*, diventa uno straordinario strumento di lavoro se consegnato ad artisti di primo livello, che possono così trovare e progettare nuove suggestioni esecutive, nuove prospettive di messinscena, elementi vivi di raccordo fra il pubblico di oggi e un testo rattrappito da centocinquant'anni di prigionia dietro le sbarre pentagrammate di una partitura d'epoca.

Questo preambolo per spiegare quello che secondo me è successo nel caso dell'allestimento di *Maria* al quale ho assistito. I due responsabili artistici dell'evento Gianluigi Gelmetti (direttore) e Giorgio Barberio Corsetti (regista-scenografo) si sono lasciati trascinare dalla forza del testo e del non-testo, procedendo con coraggio e determinazione ad una interpretazione viva e stimolante. Gelmetti si è misurato con la partitura riuscendo a fornire un'esecuzione ricca di colori e assai mossa nelle dinamiche; il sottile lavoro di aderenza ed interpretazione al dettato testuale ha avuto come esito una lettura fresca, scorrevole, senza momenti di stanchezza o pedanteria. Barberio Corsetti si è invece accollato la parte più evidente del lavoro di "attualizzazione" dell'opera, occupandosi degli aspetti visivi e dell'orientamento drammatico dei personaggi. Bisogna

aggiungere, per nota di cronaca, che proprio il lavoro di regìa ha incassato le uniche contestazioni al momento dei ringraziamenti, ma in realtà si è trattato dei prevedibili rimbrotti dei partigiani degli allestimenti di tradizione contro quelli degli allestimenti non tradizionali. Eterna *querelle* che potrebbe essere liquidata dicendo che non esistono stili di allestimento giusti o sbagliati: esiste la presenza o l'assenza di idee. L'idea percorsa a Venezia c'era, e secondo me era anche una buona idea. Il lavoro è stato di spogliare la vicenda (un adulterio mentale a seguito d'un matrimonio combinato) da tutti gli elementi convenzionali di figurazione: via le scene descrittive, via l'ambientazione storica nella Francia di Richelieu, via tutto quello che non è cruda narrazione. Sono così rimaste, nella loro nudità, tre coscienze con il compito di condurre a compimento la prevedibile tragedia borghese. Un colpo di pistola fuori scena (e non due, come da tradizione esecutiva) segnala che il triangolo ritorna forzosamente coppia grazie all'omicidio/suicidio del terzo incomodo, e non attraverso un vero duello. Due grandi pareti bianche circondavano i personaggi, divenendo vieppiù stringenti e anguste, per schiacciare quasi nel finale i due coniugi, metafora fin troppo eloquente della "trappola" di certe unioni. L'ambiente si muoveva e i personaggi, per converso, erano praticamente immobili, spesso trasportati grazie al movimento di due grandi pedane rotanti montate sul palcoscenico. Ma – dal punto di vista tecnico – devo dire che il lavoro più interessante è stato fatto alle luci, tanto che le grandi ombre dei cantanti proiettate sulle pareti diventavano spesso i veri protagonisti della scena, rendendo esplicito come i personaggi agissero nella vicenda *in absentia* di una vera corporeità. Le ombre della colpa e della passione sono diventati i veri motori della trama; e se ben riflettiamo, l'unico padrone dell'intreccio, il potentissimo Richelieu che decide della vita e della morte degli astanti, non compare mai, appartiene dunque a quel mondo di larve incorporee così ben evocate a Venezia.

La compagnia era di primo livello: Il tenore Fernando Portari ha mostrato una bella linea di canto, timbro e nobiltà di emissione assolutamente adatti per la parte di Chalais. Carlo Guelfi ha pure ben figurato nel ruolo forse più impegnativo dell'opera, quello di un Chevreuse schizofrenicamente sospeso tra le contrapposte pulsioni di amicizia e onore ferito. Giusy Devinu è stata una Maria di Rohan ben centrata dal punto di vista drammatico, aiutata in questo da una fisicità perfetta per la parte, anche se talvolta un'emissione un po' affaticata metteva a rischio la comprensibilità del dettato verbale. Nel finale la Signora Devinu ha intonato la Cabaletta "Onta eterna?... Io non t'amai!", pezzo composto da Donizetti ma tagliato a ridosso della prima rappresentazione viennese. La scelta di ripristinare il brano ha fatto vivacemente discutere i numerosi esperti presenti fra il pubblico: qual era il vero e migliore intendimento di Donizetti in merito? Finire l'opera dopo lo sparo fuori campo (versione di Napoli 1844)? Finire dopo il rientro di Chevreuse (Vienna 1843)? Oppure chiudere con la strana Cabaletta presente sull'autografo, fortemente caratterizzata da esclamazioni "di furore" e con una melodia non ripetuta e poco connotata (autografo mai eseguito)? Non credo esista una risposta, come chiarito nell'importante saggio di Zoppelli pubblicato nel programma di sala: l'unico dato certo è che la strabiliante sperimantalità che informa questo terz'atto e il suo finale è il motivo principale della indecisione mostrata dal compositore. Ma se devo esprimere un'opinione in merito, voglio soggiungere che questa invettiva finale, così fuori dalle convenzioni del tempo, risulta essere un gesto scenico fortissimo, un urlo di disperazione gridato in faccia ad un marito mai amato e tuttavia fisicamente non tradito. In somma: questo finale sembra una rapinosa concessione a quel *non-testo* estetico, ideale, culturale, che spiega la nascita di questo capolavoro. Non so se fosse l'ultimo intendimento di Donizetti. È comunque bellissimo.

Francesco Bellotto

L'OPERA INTERA per Canto e Pianoforte D. 5.00

L'OPERA INTERA per Pianoforte solo D. 2.00

MARIA di ROHAN

Dramma lirico in tre atti di S. Cammarano

Musica del

CAV.R G. DONIZETTI

rappresentato in VIENNA li 6 Giugno 1843.

6056. I. SINFONIA (Riduzione brillante di C. Czerny)..60
6059. CORO D'INTR.DO Ed è ver! Questa reggia....15
6057. SCENA e CAVATINA. Quando il cor (1) (2).....T. 20
6060. SCENA. Conte!.. Agitata siete.....10
6058. CAVATINA. Cupa fatal mestizia (3).....S. 50
6061. SCENA. Cavalieri! Chi veggio?.....20
6062. CAVATINA. Gemea di tetro carcere.....B. 30
6063. SCENA. Ma che? Turbato sei?.....10
6064. FINALE SCENA e QUINTETTINO. D'un anno S. 2 T. B. 30
6402. d.o SEGUITO e STRETTA. Conte? Ebben?.....80
6065. II. PRELUDIO, SCENA e ROMANZA. Ah non sono (4) T. 25
6066. SCENA. Donna che il volto cela.....20
6133. SCENA e DUETTO. Che fai? T'arresta.....T. B. 45
6134. SCENA e DUETTO. Ecco l'ora... O mio (5)..S. T. 60
6135. III. PRELUDIO e SCENA. Ti rassicura... La ferita..25
6136. SCENA e PREGHIERA. Havvi un Dio (6) (7).....S. 15
6137. SCENA. Parti... breve ora ed egli.....10
6138. SCENA ed ARIA. Bella e di sol vestita (8).....B. 45
6139. SCENA e DUETTO. Cessa... Ohimè.....S. B. 45
6140. TERZETTO. Oh! colmata è la misura.....S. T. B. 40
6141. FINALETTO. Ove si cela il perfido?.....10

(1) 6142. La stessa per Contralto o Basso.....C. o B. 20
(2) 6633. La stessa con la nuova cabaletta.....T. 30
(3) 6143. La stessa per Mezzo-Soprano.....MS. 45
(4) 6144. La stessa per Contralto o Basso.....C. o B. 20
(5) 6145. Lo stesso per Contralto e Basso.....C. B. 60
(6) 6146. La stessa per Mezzo-Soprano.....MS. 15
(7) 6693. La stessa con la nuova cabaletta.....S. 40
(8) 6147. La stessa calata di tono.....B. 40

Pezzi aggiunti in Parigi.

6659. CABALETTA della CAVATINA del 1.o ATTO. A te divina immagine (.)..T. 15
6132. BALLATA. Per non istare in ozio (a).....C. 25
6722. SCENA e CAVATINA. Gemea di tetro carcere. Riformata ed ampliata.....B. 40
6728. QUINTETTINO. D'un anno il giro. Riformata.....S. T. T. B. B. 30
6652. CAVATINA. Con leggiero è ver d'amore (b).....C. 15
6727. SCENA e DUETTO. Ecco l'ora... Col largo aggiunto.....S. T. 70
6555. DUETTINO. Ah! così santo affetto.....S. T. 20
6660. CABALETTA della PREGHIERA del 3.o ATTO. Benigno il cielo...S. 25

(a) 6731. La stessa trasportata per ½ Soprano o Baritono.....MS. o B. 25
(b) 6750. La stessa trasportata per ½ Soprano o Baritono.....MS. o B. 15

Scene altrimenti distribuite in Parigi.

6721. ATTO 4.o SCENA. Cavalieri! chi veggio?.....10
6724. d.o SCENA. Il suo nome?.....10
6725. ATTO 2.o SCENA. A quel che vedo.....20
6729. ATTO 3.o PRELUDIO e SCENA. Ti rassicura 10
6730. d.o SCENA. Non oso alzare i lumi.....15

VIENNA B. Girard e C.i Editori di musica Largo S. Ferdinando N.o 49