

Spettacoli

«Telethon '93»
raccolti
oltre 19 miliardi
per la ricerca

ROMA. 19 miliardi 543 milioni e 62 mila lire. Ecco la cifra raccolta con Telethon '93, la maratona tv di Raiuno che si è conclusa ieri mattina. La cifra sarà destinata alla ricerca sulla distrofia muscolare e le malattie genetiche.

Riccardo Muti
A centro
pagina
Carla Fracci
e Georgehe
Iancu



Domani sera attesissima inaugurazione della stagione lirica della Scala con l'opera di Gaspare Spontini portata in scena nel '54 da Visconti. Una storia di religiosità e amore riproposta da Riccardo Muti nell'edizione originale francese del 1807. La regia è di Liliana Cavani

«La Vestale» resuscitata

RUBENS TEDESCHI

MILANO. Il 7 dicembre 1954 la voce della Callas e la regia di Visconti riportarono *La Vestale* alla Scala. Ora, grazie alla passione neoclassica di Riccardo Muti, il capolavoro di Gaspare Spontini inaugura la nuova stagione. Tra i due avvenimenti è passato un quarantennio. Chi ha applaudito la divina Maria a trent'anni, ora ne ha settanta e, nel frattempo, sono cresciute due generazioni a cui il nome di Spontini ricorda, tutt'al più, la via che Milano gli ha dedicato.

Eppure il musicista, nato nella piccola Maiolati nel 1774, fu — durante la prima parte dell'Ottocento — una celebrità internazionale, prediletto dal pubblico di tutta Europa e protetto da Imperatori e Re cui dedicò, con imparziale disinvoltura, i propri servizi. La sua carriera, dopo l'apprendistato italiano come autore di opere buffe, ha il vero inizio a Parigi dove arriva nel 1803. Bell'uomo, brillante, riesce a farsi largo nei salotti e nei teatri assicurandosi l'alta protezione dell'imperatrice Giuseppina.

Le possibilità, nella capitale francese che detta legge all'Europa, sono molte ma la concorrenza è altrettanto aspra. I musicisti locali, decisi a difendere le proprie posizioni, si alleano contro lo straniero, senza riuscire però a bloccarlo. Un paio di opere di mezzo carattere piacciono al pubblico: il *Milton*, dedicato alla sovrana, si impone. Dopo *Austerlitz*, l'italiano è in prima fila nella celebrazione della vittoria con la cantata *Eccelsa gara*. Ora deve forzare le prestigiose porte dell'Opéra e, ancora una volta, Giuseppina arriva in suo aiuto con raccomandazioni che sono in realtà ordini. La battaglia decisiva si combatte attorno alla rappresentazione della *Vestale* che i concorrenti tentano invano di bloccare. Il 15 dicembre 1807 il lavoro va in scena all'Académie, divenuta *Imperiale*, ottenendo un clamoroso trionfo. I rivali sono sconfitti. L'anno successivo Napoleone, impegnato nella conquista della Spagna, ordina al marchigiano un nuovo lavoro, *Ferdinando Cortez*, destinato a celebrare l'impresa iberica. Caduto Napoleone, Spontini passa al servizio di Luigi XVIII che gli conserva le cariche e fa rappresentare l'*Olimpia*. Il clima francese si sta però intorbidando e Spontini, nel 1820, si trasferisce a Berlino per celebrarvi la dinastia regnante con la monumentale *Agnese di Holtenstauen*.

È la sua ultima vittoria. Una quindicina di anni dopo, nel 1844, incontrando il giovane Wagner a Dresda, gli consiglia di abbandonare la composizione perché l'*Agnese* rappresenta il limite insuperabile nell'evoluzione del melodramma. «Ora — dice — come volete che qualcuno possa inventare qualcosa di nuovo, quando io stesso, Spontini, dichiaro di

non potere in alcun modo superare le mie opere precedenti». Con questa certezza si ritira in Italia per trascorrervi gli ultimi anni nel ricordo dei passati successi. Muore nella sua Maiolati nel 1851.

Dopo tanta gloria, l'oblio. I posteri, non sapendo se considerarlo il primo degli innovatori o l'ultimo dei conservatori, hanno archiviato la sua produzione e, sinora, i rari tentativi di riscoprirlo, hanno avuto scarso seguito. Muti, dopo aver riesumato *Agnese* a Firenze, rilancia ora *La Vestale*. È l'opera che, secondo l'autore, rappresentava l'unica vera rivoluzione musicale dopo Gluck.

L'indicazione è preziosa: dopo Gluck. Ossia: dopo il classicismo riformatore del secolo di Goethe e di Winckelmann, arriva quello dell'epoca napoleonica. Simile ma non identico. Il nuovo impero francese non eredita l'austera classicità repubblicana, ma quella sontuosa degli Augusti. Per intenderci: la madre dei Gracchi filava la lana; la sorella del Bonaparte si fa ritirare nuda dal Canova.

Lo stile della *Vestale* rispecchia il nuovo corso: Giulia, la protagonista, è più ricca di passione che di virtù. Costretta (come la futura monaca di Monza) a pronunciare i voti di castità nel tempio di Vesta, conserva in petto la passione per Licinio, il generale vincitore; e quand'egli, dopo il trionfo, la raggiunge nel tempio, dimentica tra le sue braccia i sacri giuramenti. Il fuoco dell'ara si spegne e Giulia viene condannata a morte. Invano Licinio tenta di salvarla, ma quella sontuosa degli Augusti. Per intenderci: la madre dei Gracchi filava la lana; la sorella del Bonaparte si fa ritirare nuda dal Canova.

Lo stile della *Vestale* rispecchia il nuovo corso: Giulia, la protagonista, è più ricca di passione che di virtù. Costretta (come la futura monaca di Monza) a pronunciare i voti di castità nel tempio di Vesta, conserva in petto la passione per Licinio, il generale vincitore; e quand'egli, dopo il trionfo, la raggiunge nel tempio, dimentica tra le sue braccia i sacri giuramenti. Il fuoco dell'ara si spegne e Giulia viene condannata a morte. Invano Licinio tenta di salvarla, ma quella sontuosa degli Augusti. Per intenderci: la madre dei Gracchi filava la lana; la sorella del Bonaparte si fa ritirare nuda dal Canova.

Al par di Napoleone, il musicista di Maiolati rivela ai francesi il genio della Francia: la fusione della sensibilità, del sentimento, con la maestosità spettacolare creata cent'anni prima da Lullì (ancora un italiano) attorno al trono del Re Sole. Il ritorno alla grande tradizione non è però un arresto. Al contrario, apre la strada alla spettacolarità del grand-opéra dove la magnificenza napoleonica passa in eredità alla grande borghesia della restaurazione e dei successivi imperi francese e tedesco. Resta ora di vedere come la nostra epoca, anch'essa al bivio tra passato e futuro, possa riconoscerlo.

Ci sono anche loro, i lavoratori dell'Alfa Lancia di Arese, tra i protagonisti della prima di Sant'Ambragio. Saranno puntuali all'ingresso del tempio della lirica italiana — insieme alle solite signore in pelliccia, ai vip e ai premi Nobel, dieci, invitati in rappresentanza del mondo della cultura internazionale — per partecipare alla *soirée* con la protesta contro i licenziamenti. Succede, qualche volta, che musica, mondanità e vita reale entrino in contatto: ed è bene, soprattutto in tempi di crisi, anche se il sindaco Formentini ha pre-

gato gli operai di non rovinare la festa. È l'elemento di «rischio» in una prima che, dopo i fischi dell'anno scorso, si preannuncia impeccabile, preparata nei minimi particolari. Il ritorno in grande stile della *Vestale* di Gaspare Spontini, un'opera in tre atti, un po' insolita, fuori repertorio, ma non nuova per il teatro milanese. Già, perché fu proprio con la *Vestale*, nell'allestimento di Luchino Visconti, che Maria Callas inaugurò la stagione scaligera del '54, trentanove anni fa. Ora quest'opera neoclassica ritorna in edizione filo-

logica, proprio quella della prima francese del 1807. È un'idea di Riccardo Muti, il direttore, infatti, ha voluto ripristinare i brani sempre tagliati nella tradizione, recuperandoli sul manoscritto conservato a Parigi. Un lavoro che aiuterà a comprendere come mai tanti musicisti contemporanei e successivi a Spontini, fossero influenzati da quelle melodie.

Insomma, l'opera che domani sera andrà in scena a Milano dovrebbe essere a prova di bomba: impeccabile la partitura, impeccabili le voci messe in

campo. La protagonista Giulia, sacerdotessa di Vesta amata da Licinio sarà l'americana dell'Illinois Karen Huffstodt, ammantata da una folta chioma di capelli rosso fuoco. In scena l'affiancheranno Maria Dragoni, Dimitri Kavrakos e, soprattutto, Carla Fracci, *étiole* dei numerosi balletti che arricchiscono lo spettacolo. La regia è di Liliana Cavani, da tempo impegnata sui palcoscenici della lirica, e c'è da giurare che, come al solito, farà discutere. Un altro elemento di rischio? Tutte le risposte sono rinviate a domani.

Da Winckelmann a Wagner strategia del mito

PAOLO PETAZZI

MILANO. «Mi perdo nei meandri di questo gran tempio della MUSICA ESPRESSIVA, nei mille dettagli della sua architettura, nell'abbagliante disordine dei suoi ornamenti. La folla incapace di intendere, frivola o rozza, oggi lo abbandona o rifiuta di farvi sacrifici; ma per alcuni, artisti e appassionati, più numerosi di quel che si crede, la dea per cui Spontini elevò questo vasto monumento è sempre così bella, che il loro fervore non si attenua. E io faccio come loro: mi prosterno e l'adoro».

A metà del secolo XIX, quando Berlioz concludeva con queste frasi il saggio su Spontini pubblicato nelle *Soirées de l'orchestre*, la fortuna della *Vestale* era già in declino: le centinaia di rappresentazioni che in Francia e in Germania (e in minor misura in Italia) si erano succedute per circa un trentennio erano ormai divenute rare riprese, e negli ultimi decenni dell'Ottocento l'opera scomparve quasi dalle scene per ritornarvi sporadicamente nel nostro secolo. Proprio gli aspetti della poetica di Spontini che suscitavano l'incondizionato entusiasmo di Berlioz avevano ormai reso «inattuale» *La Vestale* (sebbene rimanesse un punto di riferimento): la concezione grandiosa del teatro musicale come solenne e nobile rito, come celebrazione eroica, in cui le passioni individuali sono subordinate a uno schema etico esemplare e inquadrato in una costruzione tesa al sublime.

In Italia *La Vestale* giunse quattro anni dopo i primi trionfi parigini, l'8 settembre 1811, al San Carlo di Napoli, protagonista insigne Isabella Colbran (poi grande interprete e moglie di Rossini). La Scala la presentò soltanto nella stagione 1824/25 per cinque volte; ma poco prima, nel 1823, nello stesso teatro c'erano state 31 rappresentazioni della *Vestale* di Giovanni Pacini, un documento della fortuna inconfutata, dopo Spontini, dalla vicenda narrata da Winckelmann nei *Monumenti antichi inediti* (fonte del libretto di Jouy). Il lavoro di pacini non fu più ripreso; ma nell'Ottocento alla Scala ebbe fortuna notevole la *vestale* di

mercandante (rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1840); andò in scena nel teatro milanese nell'agosto 1841 per 40 volte, fu ripresa nel 1845 per tre volte e nel 1855 per sei. Il libretto scritto per Mercandante da Salvatore Cammarano capovolgè il lieto fine: la protagonista (Giunia) viene sepolta viva, dopo una breve e toccante scena di pazzia, e l'eroe di lei innamorato si pugnala nella tomba. Giunia dunque finisce come Aida (e in Verdi, trent'anni dopo non mancano echi della *Vestale* di Mercandante); ma la conclusione tragica sarebbe stata inconcepibile per la coerente unità della concezione etica di Spontini, e non soltanto per l'ottimismo d'obbligo in un'anno alla giustizia universale che celebra i fasti dell'impero napoleonico: anche molti anni dopo, quando Wagner promosse la ripresa della *Vestale* a Dresda nel 1844, Spontini volle che non fosse tagliata la scena finale, in cui dopo la salvezza dei protagonisti, il lieto fine è celebrato con il rito nuziale fra danze e cori. Ricorda Wagner perplesso: «Gli ripugnava in modo assoluto che la sua opera così brillante terminasse tristemente sul luogo della sepoltura; bisogna cambiare scena, presentare in piena luce il roseto di venire e presso il suo altare tra canti e balli far spazzare la coppia duramente provata davanti ai sacerdoti e sacerdotesse di Venere, incoronati di rose».

Alla Scala dopo il 1825 *La Vestale* di Spontini non fu più rappresentata fino al dicembre 1908; vi tornò poi nella stagione 1929/30 e in quella 1954/55, nel celebre allestimento con la regia di Luchino Visconti e con Maria Callas protagonista. In precedenza un'altra grande interprete aveva contribuito alla rinascita della *vestale*: Rosa Ponselle, a New York nel 1925 e al Maggio Musicale Fiorentino nel 1933. Dopo la Callas fra coloro che hanno affrontato la parte della *vestale* Giulia ricordiamo Leva Gencer (a Palermo nel 1969), Montserrat Caballé (a Barcellona nel 1969), Montserrat Caballé (a Barcellona nel 1982) e Raina Kabalvanska (Genova 1984).



Pubblichiamo un estratto del breve saggio di Hector Berlioz che così raccontava la nascita della «Vestale».

«Alla prima con la berretta» Berlioz racconta la congiura

Dopo il doppio scacco delle due ultime opere del giovane compositore, tutte le porte dovevano fatalmente chiudersi davanti a lui. Ma un'alta protezione, quella dell'imperatrice Giuseppina, gli restava. Ella non lo abbandonò ed è certamente suo merito esclusivo se il genio di Spontini, che si volse soffocare prima della nascita, poté due anni dopo fare la sua radiosa ascesa nel cielo dell'arte.

Jouy (noto librettista) aveva da tempo nel cassetto il poema di un'opera drammatica, *La Vestale*, rifiutato da Mehul e da Cherubini. Spontini lo chiese con tanta insistenza che l'autore si decise finalmente a darglielo. Appena terminata la partitura, l'imperatrice ordinò che l'opera ne iniziasse lo studio. Cominciò così per il protetto di Giuseppina il supplizio delle prove: supplizio terribile per un innovatore senza un'autorità già stabilita a cui tutti gli esecutori erano naturalmente e sistematicamente ostili. (...) Senza la bontà infaticabile di Giuseppina e la volontà di Napoleone che pretese si fa-

cesse l'impossibile, è fuor di dubbio che la partitura della *Vestale*, respinta come assurda e inattuabile, non avrebbe mai visto il giorno.

Intanto, mentre il povero grande artista si torceva tra le torture che gli infliggevano all'Opéra con questa sistematica crudeltà, gli ambienti del Conservatorio fondavano il piombo da versare, il giorno della prima rappresentazione, sulle sue piaghe vive. Tutta la marmaglia degli imbrattacarte contrappuntisti giurava, sulla parola dei suoi maestri, che Spontini non conosceva i primi elementi dell'armonia e che il canto era applicato sull'accoppiamento come un ciuffo di capelli sulla minestra. Tutti questi giovani tessitori di note, capaci di comprendere e sentire le grandi costruzioni dell'arte musicale come i signori portinai sono in grado di giudicare

la letteratura e la filosofia, si allavevano per far cadere *La Vestale*. Il sistema dei fischi non fu ammesso. Fu adottato quello delle risate e degli sbadigli, con l'intesa che ognuno di questi miriadi, prima della fine del secondo atto, dovesse infilarsi in capo una berretta da notte facendo finta di dormire.

Questo particolare mi è stato dato proprio dal capo della banda dei dormienti. Egli aveva assunto, per la direzione della manovra del sonno, un giovane cantante di romanze da salotto, diventato più tardi uno dei nostri più celebri compositori di opere comiche. Tuttavia il primo atto venne eseguito senza intoppi e i membri della cabala, non potendo misconoscere l'effetto di questa bella musica — così malscritta, a sentir loro — si contentarono di dire, con un ingenuo sbalordimento che

non aveva più nulla di ostile: «Guarda un po' va!».

Al secondo atto, poi, l'interesse sempre più grande della scena del tempio non permise neppure ai cospiratori di pensare all'esecuzione della miserabile farsa che avevano preparato, e il finale strappò loro, come a tutto il pubblico imparziale, dei calorosi applausi di cui fecero indubbiamente onorevole ammenda l'indomani, continuando a vilipendere, nelle loro classi del Conservatorio, questo ignorante italiano che aveva saputo tuttavia commuoverli così vivamente.

L'entusiasmo raggiunte vette tali che un giovane musicista provenzale, sotto il dominio dei sentimenti appassionati che aveva fatto nascere in lui la *Vestale*, all'uscire dal cielo di poesia che gli si era allora dischiuso, non poté sopportare l'idea di rientrare nel nostro mondo prosaico; prevenne per lettera gli amici del suo disegno e, dopo aver ascoltato ancora una volta il capolavoro ch'era oggetto della sua estatica ammirazione, pensando con ragione d'aver raggiunto il massimo della felicità riservata all'uomo sulla terra, una sera, sulla porta dell'Opéra, si bruciò le cervella.

Fracci, Iancu, Carreño. E gli «alter ego» danzano

Il coreografo Amedeo Amodio parla dei balletti dell'allestimento ispirati al coreodramma di Viganò del 1818. «Una sfida sulle punte che parte dai quadri di Füssli»

MARINELLA QUATTERINI

primo ballerino del Royal Ballet, al suo debutto scaligero. Già coreografo per due allestimenti di *Carmen* e autore delle danze in una *Faustina* e in un *Sansone e Dalida*, Amodio è alla sua terza collaborazione con la regista Liliana Cavani, dopo i film *Il portiere di notte* e *Al di là del bene e del male* in cui compare anche come ballerino-attore, e alla sua prima esperienza in assoluto come coreografo per Carla Fracci. «Liliana» spiega Amodio «vuole coniugare il sapore della tradizione della Scala con la modernità. Assorbendo dunque le esigenze

della regista e l'impostazione musicale di Riccardo Muti, Amodio ha evitato di conferire alle danze della nuova *Vestale* una forma di *divertissement* (come fu nel '54), ovvero di intrattenimento «virtuosistico», staccato dal resto dell'opera. «Le musiche delle danze, specie nel primo atto, suggeriscono gli stati d'animo dei personaggi», dice ancora Amodio. «La loro tensione quasi drammatica mi ha consentito di creare una sorta di racconto nel racconto, con tre personaggi — la Fracci, Iancu e Carreño — che fungono da doppio danzante dei protagonisti prin-



Denyce Graves durante le prove della «Vestale» alla Scala

cipali dell'opera. Essi esprimono, danzando, il loro turbamento: i due amanti, Giulia (Fracci) e Licinio (Iancu), soffrono per l'impossibilità di trovare uno sbocco felice alla loro unione, l'amico Cinna (Carreño) vorrebbe essere solidale alle disgrazie di Licinio».

L'impostazione psicologica, novità dell'allestimento di Amodio, si dissolve tuttavia nelle danze del terzo atto: esaltato il dramma, l'esaltante corollario della danza del finale, suggestionato dal continuo dialogare di un'arpa e di un corno, suggerisce l'idea di uno stanzoso festeggiamento. «Lo risolto in forma di grande finale neoclassico», continua Amodio, «con un occhio rivolto alla danza di George Balanchine, ma anche alla pittura neoclassica di Füssli: immaginando le pose delle sue figure dipinte come incipiti dei miei movimenti».

Da un punto di vista squisitamente tecnico, i trentatré minuti affidati al coreografo dovrebbero apparire poco ingessati, poco stretti nel rigido cor-

set della danza accademica, e invece molto fluidi, cantanti, con un continuo disimpegno delle braccia e del busto dei ballerini. «La fluidità», aggiunge ancora Amodio, «è il ponte di collegamento che avvicina la danza alla musica di Spontini; nella *Vestale* non sembrano esserci forme musicali chiuse, le frasi sono lunghe e suggeriscono un'idea di continuità, di movimento prolungato, infinito».

Curiosamente l'unico riferimento d'epoca che il coreografo ha voluto tenere presente nell'allestimento del suo balletto è la leggendaria *Vestale* del coreografo Salvatore Viganò, figlio d'arte, nipote e allievo di Bocherini, uno dei grandi uomini del teatro e della danza vissuti a cavallo fra Settecento e Ottocento: non un'opera, bensì un «coreodramma». Ovvero, un dramma danzato, con gruppi plastici ispirati alla «romantica» e stanzosi effetti scenici, andato in scena alla Scala nel 1818 e magnificato da Stendhal che invece pare si fosse addor-

mentato alla «prima» italiana della *Vestale* di Spontini, avvenuta al San Carlo di Napoli nel 1811. «Viganò fu un grande anticipatore», osserva Amodio. «Fu il coreografo che prima di molti altri intuì la necessità espressiva, il bisogno di far emergere dalla gestualità dei personaggi il loro temperamento interiore». In assenza di documentazione sulle prime danze della *Vestale*, create a Parigi nel 1807 da Pierre Gardel, il «maître de ballette della corte napoleonica, ma forse anche di interesse per i successivi *divertissements*, dell'opera, giunti sino ad epoche più recenti, il richiamo a Viganò ha tuttavia un valore più teorico che pratico. La danza, anche quella delle opere, ha una vita effimera rispetto alla musica e ogni volta si ricrea, a rischio. «Non so se sono riuscito a cogliere l'atmosfera dell'opera voluta da Muti», insiste Amodio. «Non è semplice trovare un affiatamento tra la danza e lo spettacolo nel suo insieme: è una sfida nella più grande sfida dell'inaugurazione».