

Fenella ribelle per amore

A Bari la «Muta di Portici» per la regia di Emma Dante

Un'opera messa in scena con spettacolare intensità (pur senza Vesuvio) grazie anche alle doti espressive dell'attrice Elena Borgogni

PAOLO PETAZZI

LA PROTAGONISTA NON PUÒ CANTARE PERCHÉ È MUTA: QUESTA TROVATA, PARADOSSALE IN UN'OPERA LIRICA, FU UNA DELLE RAGIONI CHE DETERMINARONO IL SUCCESSO DELLA *MUETTE DE PORTICI* (LA *MUTA DI PORTICI*, 1828) di Auber in tutto il secolo XIX ed è oggi uno degli aspetti che rendono memorabile lo spettacolo di Emma Dante, nato dalla coproduzione dell'Opéra Comique di Parigi, della Monnaie di Bruxelles e del Petruzzelli di Bari, dove è stato accolto da un successo caldissimo. La muta si chiama Fenella ed è la sorella di Masaniello. Il vero Masaniello, protagonista e vittima della rivolta del popolo di Napoli contro gli spagnoli nel 1647, non aveva né sorelle, né la nobiltà e la consapevolezza del personaggio dell'opera di Auber, su libretto di E. Scribe e G. Delavigne. *La muta di Portici* è oggi una rarità; ma tra Rossini e Meyerbeer segnò un momento di grande rilievo nella storia del nascente *grand-opéra*. Nella drammaturgia del *grand-opéra*, in cui il contributo letterario di Scribe non fu meno importante di quello dei compositori, era caratteristica l'invenzione di intrecci tra le vicende private dei protagonisti e quelle pubbliche di un episodio storico dalle forti suggestioni spettacolari.

Nella *Muta di Portici* la rivolta napoletana del 1647 si intreccia con la storia dell'amore impossibile della bella e sventurata Fenella, che Alfonso, figlio del viceré di Napoli, ha sedotto con false promesse nascondendole il proprio ceto sociale. Il viceré fa imprigionare Fenella per allontanarla dal figlio; ma la fanciulla riesce a fuggire proprio nel giorno in cui Alfonso sposa la nobile Elvira, e assiste con disperazione alle nozze. Le vicende della sorella danno a Masaniello una spinta determinan-

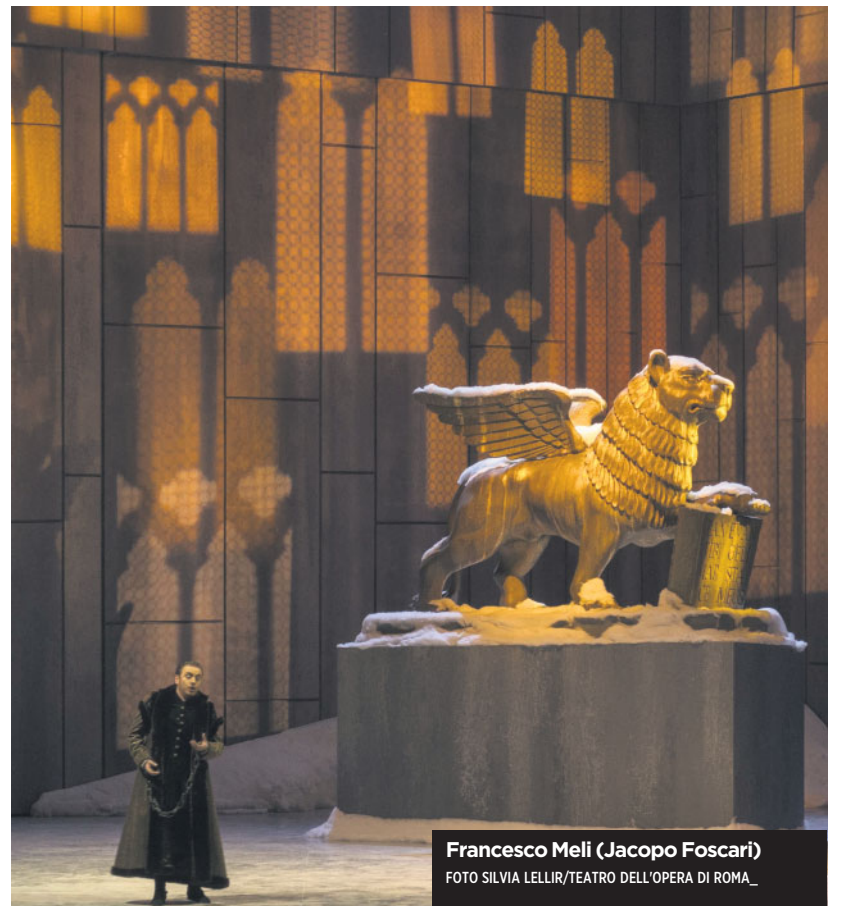
te per fargli scatenare la rivolta, nel corso della quale Fenella salva, insieme a lui, la coppia nobile in fuga. Per questo, e per il suo orrore dei massacri, Masaniello viene ucciso dai compagni. L'eruzione del Vesuvio (avvenuta in realtà nel 1621) aggiunge lo scatenarsi delle forze della natura alla spettacolarità del finale, con la disperata Fenella che si getta dall'alto di una terrazza nella lava incandescente. L'intensità della musica strumentale legata a Fenella è uno degli aspetti più interessanti della partitura, che non è un capolavoro dimenticato; ma offre diversi motivi di interesse. Auber fu essenzialmente autore di molti garbati lavori nel genere *opéra-comique*, i cui vocaboli nella *Muta di Portici* sono piegati a un piglio energico e insurrezionale con efficace immediatezza.

Emma Dante rinuncia al Vesuvio e ad ogni aspetto esteriormente spettacolare dell'opera; ma la mette in scena con incredibile intensità, anche grazie al rilievo che nel suo teatro assume la forza espressiva, la fisicità del linguaggio del corpo. Fenella, che tradizionalmente è una ballerina, qui è una attrice, la meravigliosa Elena Borgogni: un animale ferito, preda di un dolore selvaggio, lacerata tra ribellione e tenerezza, con in mano una sciarpa rossa dono di Alfonso (che alla fine diventa una lunga striscia rossa, la nasconde e la svela come una martire su un altare). Dieci attori formano una guarnigione di soldati, sono in mano una sciarpa rossa con diversi ruoli, interpretano anche le danze (è un colpo di genio la tarantella con questo gruppo e con Fenella) e muoiono colpiti dagli arpioni dei rivoltosi come i tonni in una mattanza. Nelle scene di Carmine Maringola, essenziali ed efficacissime, lo spazio è spesso articolato da una o più porte mobili.

La direzione di Alain Guingal era una guida sicura di pertinente vigore (anche se un poco monocorde) per i validi complessi del teatro. La compagnia di canto affrontava con decoro e con qualche fragilità una scrittura di impegno belcantistico. Un garbato Masaniello era Michael Spyres, affiancato con energia dal feroce Pietro di Christian Helmer. Maria Alejandres era una Elvira discontinua, ma con momenti molto felici, Maxim Mironov un dignitoso e pallido Alfonso.



Elena Borgogni nel ruolo di Fenella



Francesco Meli (Jacopo Foscari)
FOTO SILVIA LELLIR/TEATRO DELL'OPERA DI ROMA

Con «I due Foscari» Muti svela il Verdi vicino ai suoni viennesi

La regia di Herzog si limita a scene di ghiaccio e di vento mentre il successo lo decreta la musica

LUCA DEL FRA

A OGNI CELEBRAZIONE DI GIUSEPPE VERDI IL SUO «I DUE FOSCARI» TORNA ALL'OPERA DI ROMA: era successo nel 2001, per il centenario della morte, accadde in questi giorni per il bicentenario della nascita. Il motivo risiederebbe nel fatto che è la prima opera scritta da Verdi per la capitale - il debutto è infatti avvenuto nel 1844 al Teatro Argentina -, ma dietro questo allestimento c'è soprattutto la predilezione di Riccardo Muti per questa partitura, che arriva a questo punto della sua collaborazione con il teatro capitolino non solo con intenti celebrativi ma probabilmente anche artistico-musicali.

I due Foscari è infatti tutt'altro che di facile riproposizione, il libretto di Piave offre pochi veri colpi di scena: i Foscari del titolo sono infatti Francesco, doge di Venezia nel XV secolo, e suo figlio Jacopo già ingiustamente condannato all'esilio senza che il padre fosse intervenuto. Ma un'altra più pesante quanto falsa accusa piovve sulla testa del giovane, nuovamente condannato a più duro esilio dal Consiglio dei 10, manipolato da un esponente di una famiglia avversa ai Foscari, Jacopo Lore-dano. La lotta per il potere però fa solo da lontano sfondo, il popolo è descritto quale bue, e il dramma appare orientato sul rapporto irrisolto tra padre doge e figlio.

La predilezione di Muti per quest'opera va probabilmente ricercata in questa irrisolutezza del soggetto, che spinse Verdi a comporre una musica lontana dai fasti del suo precedente *Ernani* quanto dalle successive opere popolari, ma finemente studiata e di qualità non comune per il teatro musicale italiano degli anni '40 dell'Ottocento.

L'intero allestimento infatti predilige la drammaturgia musicale, a scapito della regia più propriamente detta, firmata da Werner Herzog che si limita a una didascalica *mise en espace* con personaggi piuttosto statici, in una Venezia avvolta da una glaciazione, con cumuli di neve e ghiaccio che debordano negli interni dei palazzi, simbolo del-

la freddezza dei sentimenti che avvolge la vicenda. Malgrado il fascino di scene e costumi, firmati da Maurizio Balò, sarebbe un po' poco se dalla buca d'orchestra non arrivasse materia per reggere l'intero allestimento.

L'interpretazione musicale che Muti offre è infatti molto coerente: il dramma tra padre e figlio, Francesco e Jacopo, infatti non si svolge sulla scena, ma nel corpo dell'orchestra, attraverso rarefazioni del tessuto sonoro, rapide quanto effimere accensioni, bruschi cambi di colore, una sommassa irrequietezza sonora. E proprio questa orchestra a creare teatralità nel suo rapporto con i cantanti, tutti molto convinti a cominciare dal tenore Francesco Meli, davvero bravissimo nei panni di Jacopo, al baritono Luca Salsi, un doge Francesco gelido e dolente, a Tatiana Serjan, una maiuscola Lucrezia Contarini, la moglie di Jacopo, cui si aggiungono le buone prestazioni nei ruoli secondari di Luca Dell'Amico, Lore-dano, Antonello Ceron, Barbarigo, e Asode Karayavuz, Pisana. Un cast ottimo cui non si perdona solo una certa enfasi da film muto nella gestualità.

Con eloquenza Muti porta in primo piano come molte pagine, soprattutto le più intime, di questa partitura siano debitrice della scuola dei classici viennesi, Haydn, Mozart e Schubert, e dunque un Verdi attento e sensibilissimo al panorama europeo e perciò distante dall'immagine «sentimenti e lambrusco» in cui tante volte è racchiuso questo compositore - ma allora forse servirebbe anche una regia più articolata. L'aspetto più convincente di questa esecuzione è però nella fluidità e nella capacità di racconto che questa musica rivela, grazie a una finezza nella scelta dei tempi e nella articolazione del ritmo, nella dimensione cameristica di pochi strumenti, nella ricerca del colore in funzione espressiva. È un modo di suonare peraltro assai pericoloso e scoperto, ma le compagini dell'Opera di Roma, Coro curato da Roberto Gabbiani e Orchestra, ne escono con grande classe. Si comprende il motivo che ha spinto Muti a portare quest'opera dopo 5 anni di collaborazione con l'Opera di Roma, come tappa di una strategia di maturazione, ottenendo con un titolo così complesso come *I due Foscari* un grande successo, con il pubblico romano che applaude continuamente anche a scena aperta - forse frammentando eccessivamente una esecuzione che proprio nella fluidità di racconto aveva la sua carta vincente (repliche fino al 16 marzo).