

LA GAZZA LADRA del 10 Marzo 2017

Gioachino Rossini

LA GAZZA LADRA

Melodramma in due atti

Libretto di Giovanni Gherardini

Edizione critica della Fondazione Rossini, in collaborazione con Universal Music Publishing Ricordi, a cura di Alberto Zedda

Fabrizio Vingradito, ricco fittaiuolo: Giulio Mastrototaro

Lucia, moglie di Fabrizio: Luisa Islam-Ali-Zade

Giannetto, figlio di Fabrizio, militare: Kenneth Tarver

Ninetta, serva in casa di Fabrizio: María José Moreno

Fernando Villabella, padre della Ninetta: Bruno Praticò

Gottardo, Podestà del villaggio: Lorenzo Regazzo

Pippo, giovine contadinello al servizio di Fabrizio: Mariana Rewerski

Isacco, merciaiuolo: Stefan Cifolelli

Antonio, carceriere: Pablo Cameselle

Giorgio, servo del Podestà: Maurizio Lo Piccolo

Il pretore del villaggio: Damian Whiteley

Classica Chamber Choir

Maestro del coro: Pavel Koňárek

Virtuosi Brunensis

Direttore: Alberto Zedda

Registrato live presso la "Kurhaus Bad" di Wildbad durante il XXI "Rossini in Wildbad Festival" (1, 2 e 4 luglio 2009)

Edizione: Naxos (3 CDs – time 73:14 + 59:25 + 47:29 – totale 3:00:12)

Note tecniche sulla registrazione: buona, di ampia profondità e spazialità

Pregi: personalmente non ne trovo

Difetti: il cast in buona parte inadatto al melodramma rossiniano oppure arrivato troppo tardi in questa registrazione

Valutazione finale: SUFFICIENTE

Se oggi possiamo conoscere a fondo una partitura come "La gazza ladra" lo dobbiamo alla riscoperta che ne fece nel 1973 all'opera di Roma un rossiniano doc quale Alberto Zedda, recentemente scomparso. Secondo il filologo e direttore, quando Rossini approda a una svolta capitale della sua evoluzione artistica, a un crocevia particolarmente significativa, alla conclusione di un ciclo, riassume in un'opera "diversa" le

esperienze che hanno determinato il momento straordinario, e la contrassegna con un tratto che possa subito risaltare come esplicito segnale: la dimensione abnorme. Tre opere di valore emblematico si staccano largamente dalla media di centoventicentocinquanta minuti per raggiungere dimensioni pressoché doppie: “Semiramide”, “Guillaume Tell” e “La gazza Ladra”. Tre opere testamento la cui caratteristica comune, oltre alla lunghezza suddetta, è quella di presentare quasi esclusivamente musica di nuova composizione, senza quelle citazioni e autoimprestiti così frequenti negli altri suoi lavori. “Semiramide”, che riassume e conclude il filone apollineo dell'opera seria disceso dal Tancredi, segna il definitivo distacco dalla vita teatrale italiana; “Guillaume Tell”, che dà forma compiuta al filone dionisiaco, sviluppato a Napoli e ripreso a Parigi, pacificando l'ansia della ricerca e della sperimentazione, marca drammaticamente l'abbandono della composizione attiva; “La gazza Ladra”, che tocca il punto estremo del processo di avvicinamento e compenetrazione dei generi comico e serio, chiude per molti anni la collaborazione di Rossini coi teatri italiani quale guest composer. Dopo quest'opera Rossini si dedicherà esclusivamente all'impegnativa e responsabile funzione di direttore dei teatri napoletani componendo solo per essi.

La primavera del 1817 riportava Rossini a Milano, lasciata tre anni prima col ricordo degli esiti non esaltanti dell'“Aureliano in Palmira” e de “Il Turco in Italia”. Nel frattempo l'attività operistica a Milano si era consolidata grazie all'intervento della restaurazione asburgica, portando a un controllo promozionale nel campo dello spettacolo: esempio ne fu il concorso per un libretto d'opera bandito dall'impresa dei Regi Teatri della primavera del 1816, libretto da comporre secondo tipologie ormai di riferimento nell'opera italiana di inizio Ottocento: due gli atti, serio o buffo che fosse il genere trattato; poche le arie, molti i pezzi d'assieme, grande cura per lo spettacolo, presenza di almeno un personaggio buffo nelle opere semiserie. Vi partecipò, senza uscirne vincitore, un tale sconosciuto Giovanni Gherardini, esordiente come librettista, ma che si era già distinto come poeta, traduttore di Schlegel e fautore del classicismo, e propose il testo “Avviso ai giudici”, tratto da “La pie voleuse ou La servante de Palaiseau”, melo-historique in tre atti in prosa di Jean-Marie Theodore Badouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez che ebbe la prima a Parigi nel 1815. Il dramma era figlio di una cultura ancien régime che prevedeva la pena capitale anche per furti domestici di entità irrisoria, era ormai truce memoria di un passato che l'euforia dei Cento Giorni rendeva irreversibile. Così come il libretto di Gherardini, il dramma era una “pièce à sauvetage”, genere così tanto in voga a inizio Ottocento, ma poi completamente reietto dopo le sperimentazioni di Donizetti e Rossini. E proprio Rossini volle utilizzare questo particolare dramma di Gherardini come libretto per il proprio trionfale ritorno alla Scala il 31 maggio 1817.

Ninetta, una ragazza di buona estrazione sociale costretta dalla necessità al servizio in casa di un ricco fittavolo, viene ingiustamente accusata di avere rubato e poi venduto una posata d'argento.

All'equivoco concorrono l'odio del podestà del villaggio, scocciato dal ripudio della ragazza al suo amore, e il fatto che Ninetta aveva venduto a un rigattiere una posata ricevuta dal padre, un militare disertore e fuggiasco. Condannata a morte, Ninetta viene salvata in extremis dal ritrovamento della posata nel nido di una gazza. Come evidenza Giovanni Carli Ballola, l'ambientazione paesana della vicenda; i personaggi appartenenti a un terzo stato emancipato dei recenti eventi politici; la presenza di tipi caratteristici quali il Podestà, il rivendugliolo Isacco, il villanello Pippo; i topoi patetici della fanciulla bella, buona e ingiustamente perseguitata e del padre scalcinato veterano di Austerlitz e Waterloo; infine il regolamentare colpo di scena che tramuta la tragedia in lieto fine: come non vedere in tutto ciò i tratti tipologici di un genere di teatro in musica destinato in Italia a vita breve e, nel complesso, ingloriosa, soffocato dalla rigidità di strutture drammaturgiche che i sopravvenuti mutamenti sociali di idee e di costume in cui si identificherà l'opera coeva, fatalmente giudicheranno datate e improponibili. La coincidenza di tragedia e commedia renderà inaccettabile l'ibridismo di un genere che istituzionalmente separava il comico dal serio, ghettizzandolo nei

lazzi meccanici e stereotipati del “buffo”, maschera ormai intollerabile nel Furioso o nel Torquato Tasso di Donizetti dopo che il Bellini della Sonnambula le aveva dato il benserivito. Del resto, a partire dagli anni Trenta anche la produzione donizettiana di genere semiserio si andrà rarefacendo, sì che la Linda di Chamounix (che nel 1842 faceva versar lacrime all'imperatrice d'Austria) e la Violetta (1853) dell'ultimo, regressivo Mercadante possono considerarsi degli imbarazzanti termini ad quem: relitti superstiti a dispetto dell'ostracismo ormai decretato dalla pragmatica borghesia frequentatrice dei teatri d'opera all'idillio campagnolo, all'idea di un potere buono contrapposto a quello iniquo, all'innocenza perseguitata, a una giustizia divina moderatrice di quella degli uomini, al lieto fine salvifico, in breve, ai rosei miti di un ottimismo rivoluzionario e universalistico ormai tramontato.

Partiamo dalla direzione di Alberto Zedda che dovrebbe essere il fiore all'occhiello della registrazione. Troviamo invece un filologo molto attento al dettaglio, al particolare, ma poco interessato a coinvolgere veramente i cantanti e a farli crescere (molti sono giovani al loro primo confronto con la scrittura del maestro di Pesaro), guidandoli per mano nella lunga architettura dell'opera. Ciò che ne esce è sostanzialmente un patchwork di buoni momenti che però tendono all'uniformità di carattere, senza un preciso sguardo alla macrostruttura di questa imponente opera seria, fin dalla sinfonia condotta con poco carattere. L'orchestra e il coro sono diligenti, ma nulla più.

Il cast prevede grandi glorie del canto “di carattere” italiano, giovani stranieri e qualcuno più avvezzo al canto rossiniano, anche se dobbiamo ricordare che stiamo parlando una registrazione che ormai ha otto anni. Partiamo dalle vecchie conoscenze: Lorenzo Regazzo quale podestà e Bruno Praticò nei panni del padre di Ninetta. Rossini crea per il personaggio di Fernando Villabella un ruolo epico, che tanti criticarono perché sembra di avere in scena un eroe classico inserito in una storiella di villani; ed epico, stentoreo, preciso, scolpito e tornito deve essere il canto di chi lo impersona (magistrale è la prova che fornì e può ancora fornire, forse anche in meglio, Alex Esposito soprattutto dopo aver interpretato Polidoro e, più recentemente, Assur). Il grande basso Bruno Praticò, espertissimo nei ruoli più comici, qui fornisce davvero una prova poco personale: la sua linea di canto è affannosa, dal colore monocorde e chiaro e poco in stile con quanto richiesto dal personaggio. Anche Lorenzo Regazzo mostra, seppure in modo minore gli stessi difetti: il colore di voce questa volta è migliore, anche se la tessitura alta non sempre è gestita al meglio, ma anche Regazzo dimostra di non aver inteso fino in fondo il personaggio del podestà, facendone una figura decisamente brillante e poco multiforme.

Giulio Mastrototaro e Kenneth Tarver sono decisamente avvezzi al canto rossiniano, facendone praticamente la loro specializzazione. Giulio Mastrototaro canta con bellissimo fraseggio, evitando di portare Fabrizio Vingradito sul piano di un ruolo buffo ma gestendolo invece come una figura bonaria e di buon cuore. Kenneth Tarver non sbaglia una nota e ha splendida tecnica e sicurezza nell'emissione, ma il suo timbro è abbastanza nasale, poco gradito e dal fraseggio a tratti approssimativo. A tal proposito si veda la cavatina di ingresso del personaggio, in cui il fraseggio delle arcate melodiche sono spesso poco appoggiate e non risolte nel migliore dei modi. Anche Stefan Cifolelli quale Isacco è stato reduce dalle recite pesaresi del titolo nel 2007: buona prova la sua con bella interpretazione del lamentoso e scaltro personaggio.

Passiamo ora a parlare del comparto femminile e forse qui abbiamo le note più dolenti. La protagonista Ninetta è interpretata da María José Moreno: bel timbro, abbastanza corretta la tecnica che però si cimenta in una parte inadatta alla propria vocalità, con frequenti incursioni nel registro medio-basso. La costruzione del personaggio è poi completamente assente: ne esce una Ninetta dai toni poco dolenti e più pastorali, una Amina più che una Ninetta.

Luisa Islam-Ali-Zade quale Lucia ha un discreto fraseggio e buona pronuncia, unite a un timbro abbastanza

corposo e uniforme; interessanti le sue prove del breve stornello di apertura e ancora meglio in “A questo seno”, trasformata in autentico gioiellino. Quale altra voce femminile grave vi è il ruolo en-travesti di Pippo interpretato da Mariana Rewerski: la sua vocalità non è assolutamente da vero contralto e, al confronto con Luisa Islam-Ali-Zade, il suo peso vocale è troppo leggero. Nulla da dire poi sulla conduzione del ruolo che ha il suo apice nel duetto con Ninetta del secondo atto; meno riuscite invece le parti più leggere del primo, in cui manca forse un po' di dizione e fraseggio scanzonato.

Nella media le parti di Antonio, Giorgio e pretore, anche se bisogna dire per nota di cronaca che le loro parti sono state sforbiciate in alcuni piccoli punti.

Una registrazione abbastanza inutile perché per questo titolo due potevano essere le soluzioni vincenti: 1) portare il miglior cast attualmente presente (come farà la Scala nelle recite di aprile); 2) presentare la più completa registrazione possibile (e invece qualche taglio, seppure minimo, c'è).

Attendiamo dunque le recite al Teatro alla Scala per assaporare questo titolo così poco eseguito e che invece merita il proprio posto stabile accanto ai più grandi capolavori!

Fabrizio Meraviglia