



— Elvio Giudici —

## Discografia e videografia dell'opera

Nell'ambito delle registrazioni cosiddette "storiche" – elegante sinonimo per molto vecchie – la componente vocale prevale sull'interpretativa, per lo più legata a moduli stilistici alquanto obsoleti: ricalcati sui vecchi accenti teatrali della commedia borghese anni Venti che così bene satireggia Franca Valeri col suo celeberrimo "ma come sono stente le rose quest'anno" in puro birignao stile Tina Lattanzi doppiatrice di Greer Garson e Greta Garbo. Rosetta Pampanini, ad esempio: grande voce ma accenti leziosi e artefatti, che fuggono la semplice espressività peggio di quanto Dracula faccia con l'acqua santa. Licia Albanese, che per giunta voce grande non è, ma solo querula e bruttina. Grace Moore, donna molto bella ma cantante pessima. Jan Peerce, voce brutta solo parzialmente riscattata dall'accento, cui l'asciuttezza di Toscanini estorce qualche barlume di verità. Nel reparto "storico", insomma, oltre a Ezio Pinza che (in un'incisione dal vivo del '42) dà rilievo affatto particolare a Colline, spicca un solo nome: Beniamino Gigli, il cui favoloso smalto timbrico aderisce come un guanto alla vocalità e allo spirito di Rodolfo, la stupefacente facilità dell'emissione si traduce in spontaneità di fraseggio, dolcezze paradisiache d'inflessioni, smorzature da manuale, squilli tuttavia sempre intrisi di luminosa soavità. Forse uno zinzino manierato, d'accordo: ma che voce!

Nel 1946, la direzione di Toscanini fu accolta non molto bene: come spesso accade, oggi è molto più facile capirne le ragioni, quelle d'aver troppo precorso i tempi. Ritmi asciutti, anche un poco secchi ma articolati in dinamica ricchissima e chiarezza dell'ordito strumentale che nessun'altra orchestra saprà raggiungere. Il risultato è una narrazione incalzante, senza neppure un attimo di sosta, dove l'allegria ha sempre qualcosa di febbrile e l'abbandono lo s'avverte come attimo rubato: magari c'è un po' troppo Murger, ma è resa in modo straordinario la minuta scrittura pucciniana. Una scrittura che si presta altrettanto bene a esprimere l'urgenza di chi la vita la vive come una febbre, o l'accavallarsi dei sentimenti che la popolano: Toscanini è tra i pochi a seguire la prima via, e tra i pochissimi a evitare che essa conduca al più vieto verismo con relativo corollario di fazzoletti inzuppati, un'ottica che a Puccini non pertiene per nulla, ma al puccinismo purtroppo sí.

Nel reparto storico, spicca un'altra registrazione, tra le migliori dell'antico catalogo Fonit Cetra, di recente rilevato e rimasterizzato ottimamente dalla Warner Fonit: bella direzione di Gabriele Santini, ma soprattutto cast di eccellente omogeneità, con al centro Ferruccio Tagliavini, artista la cui superiore statura non sempre e non da tutti è stata sufficientemente riconosciuta, e che sfoggia

timbro incantevole, eleganza e rifinitezza di linea vocale, fraseggio di luminosa incisività. Gli fanno degnissima corona Rosanna Carteri (incantevole Mimi), Giuseppe Taddei (Marcello di formidabile spessore teatrale), Cesare Siepi (uguaglianza, pastosità, ampiezza fenomenali), mentre un gradino al di sotto sta la Musetta un tantino petulante di Elvina Ramella.

La comparsa di Renata Tebaldi nella discografia della *Bohème* letteralmente rivoluziona il modo d'intendere Mimi. La differenza vocale tra le due incisioni non è rilevante, laddove un abisso separa il metronomico e banale incedere di Erede dalla vibrante espansività d'un Serafin che alla nervosa incisività toscaniniana oppone un'ottica da boom economico italiano: ostentatamente turgida, con profluvii di rubati e indulgenza nei confronti d'un canto assai spesso in contemplazione di se stesso. Non che non ce ne sia ragione, peraltro, giacché le voci schierate dalla Decca (valorizzate da un'incisione che all'epoca fece sensazione, ma è superba ancora oggi) sono da Eden perduto. Il fronte interpretativo, viceversa, qualche ruga a mio avviso ce l'ha, e segnatamente quello femminile. Se difatti neppure può iniziarsi a discutere sulla saldezza della linea vocale, sull'opulenza di certe cavate (due per tutte, il "Ma quando vien lo sgelo" e "O buon Marcello, aiuto"), sullo splendore timbrico della Tebaldi, qualche perplessità sorge in merito a stile e gusto, entrambi alquanto arcaici: proprio l'eccesso di dovizia sonora in espansioni quali "Si rinasce, si rinasce alla vita", fanno ad esempio scantonare l'immediatezza espressiva nell'anonimità dell'inno, esattamente come l'inerzia del fraseggio banalizza la pur stupenda levità dell'emissione in frasi quali "non più le mani illividite", in cui l'uniforme piatezza dell'accento si mangia in pratica tutte le sillabe laddove, mi si perdoni l'eterno accostamento, l'accento della Callas morde le consonanti di quell'*illividite* così da far sentire i geloni alle dita. Cosa preferire, lo scelga ciascuno per proprio conto. Accanto alla Tebaldi, la Musetta di Gianna d'Angelo è un po' spiritata e asprigna in alto, ma decorosa. E rimangono gli uomini: che sono invece ciò che, oggi, rende imprescindibile l'ascolto di quest'incisione. Bergonzi è difatti uno splendido Rodolfo: elegante, intenso, vario ma soprattutto musicalissimo quanto mai. L'assenza d'una comunicativa spontanea, che sempre ha caratterizzato il canto di Bastianini, gli impedisce d'essere un Marcello nato: ma proprio per questo, allorché il suo timbro cupreo fora lo spesso ordito vocale e strumentale a "Gioventú mia tu non sei morta", si ha come la sensazione d'una ruvida scorza che si frantumi sotto l'erompere d'un'incontenibile passionalità, e il momento è elettrizzante come in nessun'altra incisione. Siepi, poi, canta una "Vecchia zimarra" stupenda nella sua commossa semplicità, con molti tocchi personali e suggestivi: di rado, ad esempio, la frase "come in antri *tranquilli*" è risuonata altrettanto dolce ed evocativa, di pace con se stessi nella solitudine appagante della lettura.

L'eterno confronto Tebaldi-Callas, com'è noto è di natura per lo più virtuale, rari essendo i personaggi affrontati da tutte e due le artiste: tra questi, curiosamente, primeggia proprio Puccini. Per la registrazione di *Bohème* del '56, potrebbero ripetersi le considerazioni fatte a proposito di Toscanini: la Callas fu a suo tempo assai criticata in nome d'una presunta estraneità alla musica pucciniana (che significhi, poi, essere timbricamente estranei a un dato autore, non l'ho mai

capito bene), restando così sordi al fraseggio di gran lunga più moderno che la discografia di Mimì avesse mai conosciuto, al punto che non sempre Votto sa adeguare ad esso i colori della propria orchestra, corretta ma priva di carattere riconoscibile. Il canto della Callas appare sorvegliatissimo, e di Puccini è forse la prima a evidenziare la modernità d'una scrittura tutta a piccoli incastri, cellule melodiche di vita fulminea cui conferire non già il patetico del loro rapido sfiorire, ma la nevroticità della loro perenne instabilità, l'accento teso a evidenziare anche il minimo dettaglio, col tocco originalissimo apportato dalla sua così peculiare brunitura timbrica che addirittura viene enfatizzata, solo badando a che la linea resti sempre flessibile: genialmente, viene così suggerita una donna già da parecchio non più adolescente, ma di spiccata personalità. Nessuno degli altri personaggi (Di Stefano perché canta tutto forte e tutto aperto, la Moffo perché è banale, Panerai perché troppo occupato ad essere simpatico) può competere con Mimì quanto a fraseggio, ma la compagnia risulta quanto meno omogenea.

Invecchiata, oggi, l'incisione ai suoi di tanto celebrata di Thomas Beecham, algida e distaccata com'è: peccato, perché dal cast si sarebbe potuto ottenere di più, soprattutto da Björling, dolce, carezzevole, musicalissimo ma frenato nelle espansioni dal languore orchestrale (cui la De los Angeles si sposa meglio, restando tuttavia sempre un po' querula), oltre che posto spesso a dura prova da allargamenti agogici assurdi.

L'interpretazione discografica di *Bohème* gira un tornante non meno decisivo di quelli costituiti da Toscanini e Callas con le diverse incisioni – audio e video – affidate a Herbert von Karajan. Lo spettacolo andato in scena alla Scala nel gennaio del '63 fu da allora riproposto quasi ininterrottamente in quel teatro, che lo portò in tournée sui principali palcoscenici del mondo: punto fermo, insomma, nella storia interpretativa non solo pucciniana ma del teatro lirico in generale. Sia attraverso invenzioni sempre originali di inquadrature, sia con un montaggio magistrale, Zeffirelli ricrea infatti molto bene la particolarissima atmosfera della propria regia, perfettamente calibrata sulla concertazione: tempi e sonorità della quale costituiscono di per se stesse una regia musicale condotta sul fraseggio dei cantanti, così che suoni e immagini compongono un'atmosfera sfumata, morbida, sottilissimamente melanconica, come di un qualcosa sospeso tra la realtà e la sua idealizzazione. Un qualcosa, in definitiva, di straordinariamente aderente allo spirito della musica pucciniana. La direzione di Karajan, poi, è rivelatrice oggi non meno di quanto lo fosse allora, quando sembrò rivoluzionaria quell'atmosfera impressionisticamente sospesa e come consegnata alla sensibilità sottile di un ricordo. La narrazione fluisce naturale, spontanea, priva d'ogni artificiosa sovrastruttura pur nella trama preziosissima di suoni ora dolci ora rarefatti ma che nel giro d'una battuta sanno gonfiarsi d'una passionalità lacerante: alla Scala c'è ancora chi ricorda di quando, giunti al finale dell'opera e le quartine degli archi dopo il "Coraggio!" di Marcello non parendogli abbastanza espressive, Karajan gridò "questo è il cuore di Marcello!". Il clima, voglio dire, è costantemente idealizzato ma vi rode il tarlo amaro della consapevolezza di quanto vana sia l'illusione della gioventù, dell'amore, della stessa bellezza delle cose: null'altro se non "fiori che, ahimè, non hanno odore". Il che significa cogliere il fulcro

della poetica pucciniana.

La Freni fu da subito una grandissima Mimì, ed è stupefacente constatare come già agli inizi il timbro fosse tanto compatto, luminoso, appoggiato a un'emissione perfetta e governato da gusto squisito nella sua fresca e naturale spontaneità espressiva. Raimondi ha inciso molto poco, ed è quindi un piacere poter riascoltare il suo timbro squillante, anch'esso spontaneamente comunicativo, meno rifinito di quello della Freni ma sostanzialmente della stessa scuola vocale. Panerai, sempre un grande attore, solo di rado ha cantato altrettanto bene. Vinco (attore superbo, molto musicale, bella voce, gusto esemplare nel fraseggio) asseconda in modo mirabile la personalissima concezione che Karajan ha della "Vecchia zimarra", tradotta in una marcia funebre solenne ma tutta in punta di piedi. Badioli toglie finalmente da Benoît e da Alcindoro le incrostazioni caccolose che da sempre li affliggevano, senza per questo renderli meno vivi e pungenti. La Martino, infine, è piuttosto brava come cantante – acuti a parte – e molto disinvolta come attrice.

Nove anni dopo giunse l'incisione in studio, coi Berliner. La direzione di Karajan s'è fatta di eleganza e bellezza di suono addirittura metafisiche, in una stilizzazione poetica che gioca a fondo la carta dell'analisi minuziosissima, a tratti persino miniaturistica. Ma a riscattare il sempre latente manierismo d'un approccio siffatto concorrono sia il fascino addirittura magico dell'atmosfera scopertamente impressionista creata dalla narrazione, sia la libertà concessa ai cantanti: inquadrate, sí, nell'atmosfera voluta, ma anche seguiti, assecondati nelle loro linee vocali con un adeguamento a esse di colore e dinamica orchestrale che realizzano una delle più stupefacenti lezioni di accompagnamento mai fornita da un direttore. Non c'è in pratica battuta o singolo suono della partitura che non venga ripensato, riplasmato sotto il duplice profilo dell'episodio singolo e del quadro generale, con un'introspezione psicologica così acuta e complessa da sfidare l'ascolto ripetuto innumerevoli volte nel corso di oltre vent'anni, e con l'inconfondibile marchio di poesia dolcissima eppure avvelenata che Karajan ha sempre impresso alla musica pucciniana, dal fondo della quale ha saputo far lievitare come nessun altro le innumerevoli scorie francesi che vi sedimentano. Poi, si può anche sostenere – e io sono l'ultimo a negarlo – come ci sia più teatro, più immediatezza espressiva nella molto minore componente letteraria che anima la videoregistrazione coi complessi scaligeri, appunto ben più idiomati, in questa musica, dei colleghi viennesi e berlinesi: ma l'eventuale confronto, e quindi preferenza, si gioca comunque su livelli tali da mettere in campo solo scelte privatissime di gusto personale.

I cantanti, va da sé, danno il meglio. Percepibilissima, la grande concentrazione sia nel canto vellutato, intenso e poeticissimo della Freni, sia in quello argentino, vibrante e appassionatissimo di Pavarotti: la fusione dei loro timbri resta uno dei miracoli vocali del nostro tempo. Panerai ripete il suo Marcello estroverso, di grandissima simpatia. Musetta è stavolta la Harwood, e anche se la sopraffina eleganza del canto guarda più a Vienna che all'Italia, è difficile non lasciarsi andare alla suggestione emanata da un canto levigatissimo e argentato come il suo, col sostegno di simile orchestra. Ghiaurov affronta per la prima volta Colline, e se il risultato è vocalmente ottimo, la sua voce dà un po' l'idea d'una corazzata

che manovri in uno specchio d'acqua un tantino angusto per le proprie dimensioni.

Nello stesso 1963 in cui nasceva alla Scala lo spettacolo di Karajan-Zeffirelli, la emi s'era affrettata a scritturare la Freni per una nuova incisione dell'opera, coi complessi dell'Opera di Roma: riuscita bene ma non benissimo (Schippers pare parecchio nervoso e frammentario, e Gedda canta stupendamente, ma un po' troppo distaccato), a differenza del successivo incontro Freni-Schippers, alla rai di Roma, che ha invece dato luogo a un'altra tappa storica nella discografia di *Bohème*. In essa, Thomas Schippers si conferma su posizioni quasi opposte a quelle di Karajan: un'urgenza, quasi una febbre vitale sospingono la narrazione, che abbandona la pennellata morbida e sfumata per il tratto secco dell'acquaforte, con contrasti chiaroscurali netti, di crudezza ma anche immediatezza tragica teatralmente formidabili. A quest'atmosfera tragicamente in bianco e nero, la Freni apporta l'intensa, semplice ma tutt'altro che semplicistica umanità espressa da un canto vibrante, luminoso, di raggianti purezza, mentre Pavarotti sfoggia la strepitosa bellezza d'una voce facile, squillante, dalla comunicativa unica, che si fonda con quella della Freni in modo sensazionale. Bruscantini, maestro della parola come nessuno (basterebbe sentire come accenta "Vuoi leggerlo forse? Mi geli"; e che commozone ansiosa, partecipe, intensissima sa trovare al "Lo devo dir? Non mi sembri sincero"), scova in Marcello toni ancora inediti di finissima ironia. Ghiuselev è un Colline burbero, affettuoso, umanissimo, e la Talarico disegna una Musetta tutta spigoli e vivacità, rinunciando alle mossetine ma mai al canto, che è anzi piuttosto bello. Il Benoît e l'Alcindoro di questa edizione, poi (rispettivamente Maddalena e Calabrese), sono tra le pochissime mosche bianche che cantano anziché cachinnare in un parlato biascicato, e naturalmente disegnano due personaggi dai fini tratti in inchiostro di china, perfetti.

È obbligatorio citare, nella storia discografica di *Bohème* che in pratica ne costituisce una storia interpretativa, il nome d'uno dei suoi interpreti maggiori (per molti, anzi, il più grande di tutti): Carlos Kleiber. Presente, tuttavia, con una registrazione abbastanza di fortuna (incisa privatamente nel corso d'una tournée della Scala a Tokyo) e di parecchio difficile reperimento, a riprova dell'essere Kleiber una sorta d'araba fenice del disco ancor più di quanto non lo sia del teatro. Inimitabile, il mix di trasparenza, nervosità dinamica, moltiplicazione di piani sonori tuttavia eccezionalmente fusi uno all'altro in una pulsante continuità narrativa, dove ritmo, colori, agogica s'alternano senza conoscere la minima ricerca dell'effetto facile (ivi compreso quello, in Puccini tanto frequente e tra tutti forse il più mortale, della finezza calligrafica) ma con carezze melodiche che trapassano in vitalità guizzante, con sottili ma percettibili venature d'angoscia, come le nutrisse un'ansia rapinosa. Teatro allo stato puro, insomma. Nel cast, non può che primeggiare ancora una volta Mirella Freni, con la quale d'altronde Kleiber realizzò sempre un feeling forse persino superiore a quello creatosi con Karajan (lo ammise lui stesso, una volta, accettando di scrivere la prefazione a una pubblicazione sulla Freni in cui si dichiara "un frenetico!"): in forma smagliante, regge certe amplissime arcate dense di suono con facilità e ricchezza di sfumature che avrebbero meritato registrazione di ben altra caratura tecnica, purtroppo. Peter Dvorsky aveva ancora un fior di voce, all'epoca (presto svanita, ahimè, per la solita ragione d'una testa non pari ai

mezzi), e interpreta molto bene; Saccomani è un discreto Marcello, e Margherita Guglielmi una Musetta un po' puntuta e asprigna.

Nell'89, l'Opera di San Francisco aveva programmato una serata d'eccezione: la Freni doveva debuttare come Suor Angelica, e Pavarotti come Canio. Avendo entrambi deciso di rimandare, il teatro montò in fretta una *Bohème*, e due nomi di tale risonanza resero possibile trovare i finanziamenti per una ripresa video, realizzata da Brian Large con la raffinata eleganza che gli è propria: particolarmente utile in questo caso, con l'ammorbire scene e regia di ben scarse attrattive al di là d'una chiara linearità di narrazione e qualche simpatico tocco che mette in valore l'abilità scenica dei singoli. Tutt'altro che memorabile la direzione di Tiziano Severini: punta ricerca espressiva in questa normale routine, ma parecchia erraticità in materia di scelta e soprattutto tenuta dei tempi, molte concessioni alla platealità. Il cast è oltremodo squilibrato: Pavarotti s'era ormai già metamorfosato da grande tenore a Tenorissimo, con un gusto musicale che "vacilla al vento" peggio della candela di Mimì, col vezzo tipico di stimbrare le vocali conclusive con effetto strappacore; Quilico recita in modo straordinario, canta abbastanza bene ed è insomma un buon Marcello; la Pacetti s'intuisce che ha timbro discreto, ma qui petula è la gigiona con risatacce becere, gridolini e tutto l'armamentario delle Musette di provincia, aggravata da una regia intenzionata a dipingerla come una scollacciata battona di periferia. In mezzo a tutta questa provincia, la Freni ostinatamente non decampa dalla propria tipica espressività interamente poggiata sulle ragioni musicali: solo che gusto, solidità vocale, pienezza piú che mai eccezionale della cavata, agiscono quale pietra di paragone per tutto il resto, aggravandone cosí le troppe magagne.

Negli anni Settanta, molti bei nomi frequentano la discografia dell'opera, senza che nessuno riesca a imprimerle una nuova angolatura interpretativa. Iperrofica, lutulenta, marmorea, tutta impostata sul turgore del timbro, la direzione di Georg Solti manca clamorosamente il bersaglio scaraventando valangate di suono su una partitura che, d'accordo, è tutt'altro del concentrato di svenevolezze e piagnistei cui certa tradizione pretendeva confinarla, ma neppure può sopportare simile Jurassic Park. Del cast, il solo Domingo riesce a esprimere qualcosa: il timbro vellutato, scuro e intimamente appassionato si sposa a fraseggio sfumato quanto lo può consentire simile strumentale, ma comunque sempre spontaneo, comunicativo, alieno dall'insistito e mortifero manierismo che affligge tutti gli altri. La Caballé, difatti, gioca a fondo la carta della Nouvelle Cuisine Vocale, offrendoci una "Mimi à la suprême" tanto preziosa all'aspetto quanto insipida: sfumature fino all'inverosimile, inaudite prelibatezze vocali, lamine di suono, dolcissimi ripiegamenti ma anche una smania di miniaturizzare, sminuzzare, tritare il suono in un pulviscolo luminoso che evidenzia un controllo virtuosistico del fiato, certo, ma un coinvolgimento emotivo vicino allo zero assoluto. Routine di basso profilo nell'incisione Philips del '79: direzione di Colin Davis discorsivamente anonima, anemicamente poetica, pateticamente borghese, malamente suonata dall'orchestra; Carreras sfoggia timbro sensazionale (acuti fibrosi a parte) ma accento generico; Ricciarelli, pericolante nelle frasi da sostenere a lungo, non rimedia certo con un fraseggio cosí anonimo; corretto ma distaccato Wixell, lugubre e cavernoso Lloyd, petulante la Putnam.

Anche peggio nella coeva incisione, che schiera un gran parterre di nomi, nessuno dei quali lascia davvero il segno. Non James Levine, stranamente noioso in una direzione che esemplifica al peggio la gigionata del beneducato, quello che sorride appena mentre gli altri ridono, e sussurra compunto nell'allegria generale. La Scotto, acuti tirati e aciduli a parte, spinge la propria sopraffina arte del fraseggio verso pose bamboleggianti o sussiegnose oppure – virtuosismo massimo – tutt'e due le cose, come nell'addio del terz'atto. Kraus cesella col bulino ogni frase e ogni sillaba della frase, sfuma e colorisce con l'eleganza del miniaturista ma sempre dall'esterno, sovrapponendosi alla frase e mai facendola lievitare dall'interno della curva musicale, in un accademismo che sa d'antico.

Registrata come base sonora per il film – non bello – girato da Comencini, la direzione di James Conlon è molto bella nel proprio dinamismo, nella spontanea ma musicalissima carica vitale impressa a tutta la narrazione, piacevolmente priva d'ogni affettazione manieristica: ma il cast che accompagna è davvero troppo debole. Per Carreras, fu l'ultima registrazione prima della malattia: tendenzialmente tutto forte il canto, aspro, ruvido, con acuti problematici. La Hendricks è un'interprete di fine intelligenza, ma la voce è quella che è, asprigna, di limitata risonanza, con emissione affetta da *vibrato* stretto e salite verso l'alto a lama di coltello che fanno a pugni con l'intensa, calda espansività di Mimi. Quilico ha una spontanea comunicativa che lo pone in bella sintonia con la direzione, ma non lenisce un canto disuguale.

Quando il genio e il solipsismo di certi grandi della bacchetta vanno di pari passo, la rabbia di chi ascolta il prodotto uscito da tale commistione può essere tanta: ma è forse più opportuno resistervi e godere non d'una grande esecuzione di *Bohème*, bensì delle scoperte che, in merito alla scrittura musicale di Puccini, ci fa fare una personalità come quella di Leonard Bernstein. Il quale sembra proporsi un'indagine conoscitiva sui nessi non tanto culturali quanto formali che legano Puccini alla corrente musicale postromantica. Di Puccini, un direttore come Sinopoli ha saputo evidenziare il decadentismo, individuandone il centro emotivo nella perdita degli antichi valori che avevano retto fino ad allora la società: tradotta da una scrittura la cui perenne instabilità riflette l'analogo fluttuare dell'identità personale. Bernstein non è molto lontano da questo: solo che ne privilegia il lato diciamo così contemplativo, ponendo in secondo piano l'aspetto immediatamente teatrale della vicenda, vista sotto l'ottica del ricordo evocativo d'un sentimento, d'un'atmosfera. Qualcosa d'intermedio, in definitiva, tra il suono di Sinopoli inteso come rappresentazione psicodinamica d'una sensibilità quasi morbosa, e l'impressionismo sonoro d'un Karajan: un qualcosa, comunque, centrato sulla chiarezza estrema dell'articolazione testuale, trattata con una trasparenza, un minimalismo nella cura del dettaglio strumentale, un senso atmosferico del colore e della dinamica, dalla complessità affascinante.

Un qualcosa, tuttavia, che per aver senso compiuto – sempre di melodramma si tratta, dopo tutto – dovrebbe estendersi anche alla scrittura vocale. Qui sta l'assurdo di questa esecuzione: tale complessità, tale novità nel trattamento non solo della curva melodica ma degli impasti cromatici – evidenziati capillarmente nella loro struttura armonica e ritmica – esige non già una compagnia poco più che debuttante, ma artisti di consumata esperienza: non foss'altro, per poter

reggere tempi la cui pronunciata lentezza – portato inevitabile in letture di questo tipo – pone problemi esecutivi spinosissimi. Così che niente, ma proprio niente (né dal lato dell'impostazione interpretativa né, tanto meno, da quello di scrittura musicale) giustifica una *Bohème* senza Mimì. Giacché la Réaux è una soubrettina di timbro vetroso, emissione affetta da *vibrato* così forte da sconfinare con l'intonazione problematica, di pronuncia aliena e fraseggio arruffato, che sistematicamente confonde l'espressività con la concitazione generica. Le fa compagnia la Daniels, la quale canta meglio ma è fuorviata da una sovrarecitazione che da noi era di provincia già trent'anni fa: le sue risatacce e lo strillo prima di "Qual dolore qual bruciore" sono cose da avanspettacolo, e che Bernstein le abbia tollerate – posto poi non le abbia istigate – è ben triste. Hadley è già su un altro livello, ma anche lui c'entra poco con Rodolfo: musicale ma di timbro chiaro e intimamente avaro d'affettuosità. Hampson è alieno dallo spontaneo calore affettivo così connaturato a Marcello, e Plishka canta con garbo ma è un tantino prosaico.

L'edizione Emi diretta da Gianluigi Gelmetti annuncia seguire un'edizione critica di Francesco Degrada abbastanza inavvertibile all'ascolto, ma è comunque abbastanza eccentrica coi suoi tempi iperveloci e la metronomicità d'un ritmo ossessivo che sta addosso al canto impedendogli una logica articolazione delle frasi, alternato a particolari calligrafici piuttosto fastidiosi. Sabbatini scapita parecchio, da un'impostazione siffatta: il fraseggio vorrebbe privilegiare l'aspetto elegiaco del poeta sognatore anziché dell'innamorato geloso, e ne viene impedito quasi sempre. La Dessì non appare in gran forma, gli altri cantano abbastanza male. Fa sempre un perverso piacere, constatare come una piccola casa spesso la vinca su di una grande: l'edizione della supereconomica Naxos, diretta da Will Humburg, è difatti una delle interpretazioni a mio avviso più riuscite della storia discografica dell'opera: direzione spigliata, molto narrativa nella sua tesa continuità drammatica e poco interessata a preziosità coloristiche o prodezze virtuosistiche d'alcun genere, senza per questo trascurare morbidezze o indugi che, anzi, ricevono risalto maggiore proprio perché – saltuarie come sono – fungono da "stacchi" e quindi gettano luci d'introspezione psicologica sovente assai azzeccate, grazie anche a scelte di tempi sempre indirizzate a fini teatrali, come accade in un second'atto al riguardo davvero del massimo interesse con quest'orchestra che non solo bandisce ogni chiososità, ma sta *sotto* al canto (senza che ciò comporti evanescenza, al contrario: una nervosa, asciutta e nettissima articolazione strumentale dialoga di continuo col canto, sottolineandolo e sostenendolo con grande abilità), consentendo quindi di capire dalla prima all'ultima parola del testo, compreso il grande assieme che principia da "Gioventù mia tu non sei morta" di Marcello, nota palestra di virtuosismo per il concertatore: i risultati sono sorprendenti nel creare un quadro di folla formicolante in un'atmosfera come rarefatta, come sospesa sul bianco e nero d'una gelida serata invernale dai contorni tuttavia dalla nitidezza spinta fino all'asperità. Un'impostazione che ritorna, amplificata e resa viepiù scabra, nel terz'atto, tutto luci di livida alba sottozero tutt'altro che sublimata nella poesia di fruscianti sete armoniche o di soffici, preziosissimi velluti sonori, sostituiti da lane ruvide e infeltrite che certe descrizioni di Zola ci strofinano sulla pelle, suggerite da

timbri cui l'essere ovunque attutiti non impedisce ma anzi accentua una sorta di asprezza rugosa, addirittura scostante. La scelta del cast non solo è nel suo complesso felice, ma in più consente d'ascoltare voci che si possono spesso incontrare nei teatri anche maggiori, ma che tuttavia il chiuso e sempre più asfittico circolo vizioso delle imposizioni crociate delle agenzie impedisce di trovare adeguato sbocco in sala di registrazione. La Orgonasova, ad esempio, canta benissimo: bel timbro, linea eccellente nel solido appoggio del fiato e nella sua luminosa proiezione, acuti raggianti: l'interprete è poi molto partecipe e attenta. Jonathan Welch ha voce di timbro gradevole, ben sostenuta e controllata, capace quindi di piegarsi ad accenti vari e sempre interessanti, ma soprattutto di contagiosa spontaneità. Fabio Previati compone un Marcello scontroso, quasi introverso, ricchissimo di sfumature, con in particolare un ultimo atto da tenere a mente. Piuttosto brava Carmen Gonzales, e benché un mezzosoprano non sia l'ideale, per Musetta, il fraseggio taglia una sensualità pochissimo languida ma invece rapinosa, dove la furbizia di chi la vita ha imparato a conoscerla sulla propria pelle s'indovina ad ogni frase, con effetto magnifico.

Con la Emi diretta da Antonio Pappano, si torna ad un Puccini spiccatamente intimistico, dalle tinte sfumate eppure sempre sottilmente vibratili, dai contorni nitidissimi pur nello smorzamento costante delle sonorità, realizzandosi un'atmosfera da cinema francese anni Quaranta, con quei magici bianchi e neri che la sapienza delle angolature e delle riprese costringevano la fantasia dello spettatore a colorare di mille sfumature. Leontina Vaduva ha voce dal timbro né bello né brutto, tendenzialmente piccolina, sostenuta da emissione molto corretta ma qua e là inficiata dal percettibile *vibrato* tanto caratteristico nei soprani dell'Est: l'accento con cui tale voce s'esprime, però, è sensazionale in termini di ricchezza di chiaroscuri, varietà dinamica, articolazione nello spessore dei suoni, il tutto disteso su un ventaglio d'inflessioni la cui ampiezza è straordinaria, anche perché è capace d'evitare il più remoto sospetto d'artificioso manierismo. Ai molti meriti della Vaduva, inoltre, s'aggiunge quello non secondario d'essere partner ideale di Roberto Alagna: cui suggerisce una propensione a mostrarsi molto più interprete che tenore, e quindi di non limitarsi a esibire una splendida voce e basta, ma d'articolarla in un fraseggio quasi altrettanto ricco del suo in termini di sfumature, morbidezze, canto a fior di labbra ma nondimeno timbratissimo, e insomma di quei chiaroscuri espressivi cui Alagna indulge non spesso come dovrebbe e come qui viene dimostrato che benissimo potrebbe: basta ascoltare il vero e proprio sogno al chiar di luna che conclude questo prim'atto, dimostrazione di quanto il suono più arrotondato e morbido renda il timbro molto più bello di quanto riesca alla spampanatura melodica, di per sé spesso affetta da quel non so che di volgarotto, che Puccini non possiede mai ma il puccinismo purtroppo quasi sempre. Accanto a questa splendida coppia maggiore, per una volta – anche se gran merito sarei incline ad attribuirlo alla direzione – non sfigurano né Marcello né Musetta. Thomas Hampson sfoggia timbro di rara pienezza, colore seducente e gran sicurezza nell'involo all'acuto, esaltati da un fraseggio dove la sottigliezza non scade nello stucchevole, mantenendosi così sempre spontaneo e comunicativo. Brava pure la Swenson, appena un po' fissa nell'ispida conclusione del valzer ma altrove morbida, piccante

ma priva di petulanterie, d'una sensualità tutta a fior di pelle senza per questo scadere nell'affettazione. Ramey è ovviamente un magnifico Colline, mentre Schaunard è affidato nientemeno che a Simon Keenlyside, che ne fa un capolavoro.

Quasi coeva, l'incisione Decca affidata a Riccardo Chailly è anch'essa notevole: direzione dal taglio narrativo ricco di contrasti, dai contorni scabri e fortemente scolpiti, a dipingere una Parigi molto più stile neorealista alla Renoir che ispirata al realismo poetico d'un Clair o d'un Carné cui sembrava appunto ispirarsi Pappano: capace quindi di trasformare precisione e marcata speditezza in una teatralità la cui impronta spiccatamente personale viene tuttavia un po' sminuita dal cast. Angela Gheorghiu canta senz'altro bene ma il suo fraseggio si costruisce tutto a tavolino, con accenti che danno sempre la sensazione d'essere apposti dall'esterno sulla linea vocale, anziché scaturire spontaneamente dall'interno di essa. Il di lei consorte, Alagna, a differenza di quanto sfoggiato nell'edizione Emi qui mortifica il suo splendido timbro quasi ad ogni *piano* (di *pianissimi*, poi, non c'è traccia), dove la voce perde smalto, s'opacizza e, come si dice in gergo, "va indietro" nella fascia del passaggio di registro, dove più d'un suono è parecchio discutibile.

L'edizione diretta da Zubin Mehta è stata programmata – e pagata – quale vetrina per Andrea Bocelli. Sconcerta l'appassionato di teatro lirico, senza dubbio, il caso Bocelli. Che nel tempo passato a imparare, provare e incidere un'opera potrebbe tenere un bel pugno di concerti guadagnando dieci volte tanto: c'è dell'autentica passione, quindi, dietro questa "voglia di lirica", e come tale si guadagna rispetto. E tuttavia, lo spiazzamento che nelle strutture operistiche provoca l'ascolto del suo canto è cospicuo. Timbro senz'altro molto gradevole, così come a calda partecipazione emotiva s'informa pressoché ogni frase, che oltre tutto molto si giova d'una pronuncia esemplare: ma quel complesso meccanismo costituito da sostegno, emissione e proiezione del fiato lungo un ventaglio dinamico da variare di continuo, pur regolato complessivamente bene, non è da cantante lirico. D'accordo che oggi è di moda il rimescolare con disinvoltura generi e appartenenze; e d'accordo anche che riesce infinitamente meglio un serio Bocelli nella lirica d'un presuntuoso Pavarotti nel pop: ma resta il fatto che, nonostante l'evidente potere dei microfoni, siamo pur sempre dalle parti di Mario Lanza, ascoltandosi cioè un ottimo cantante pop anziché un tenore. Se insomma Bocelli lo si volesse includere tra i cantanti lirici, mi chiedo perché mai una Mina non abbia inciso *Norma*: che sia per la sua ben nota e superiore intelligenza? Che poi i suoni di Bocelli siano spesso assai gradevoli, è parimenti vero: e certo, ascoltando come Gavanelli e Luperi si strangolino in alto – e Bocelli no – verrebbe da chiedersi perché non abbiano scovato altri Arturo Testa o Nunzio Gallo. Gran piacere si prova invece all'ascolto della Mimì di Barbara Frittoli e della Musetta d'Eva Mei: due voci piene, luminose, magnificamente proiettate, dal fraseggio curato e ricco di sfumature. Mehta accompagna ovunque con funzionale professionalità, ma esiterei a parlare d'interpretazione davanti a pagine così metronomicamente anonime quali il concertato dopo il valzer di Musetta, o l'apertura del terz'atto.

Le edizioni video di un'opera dovrebbero documentarne l'evoluzione suggerita dal mutare del gusto e dal moltiplicarsi delle angolature interpretative. Questo,

nel caso della *Bohème* è avvenuto solo parzialmente. L'archetipo costituito dallo spettacolo di Zeffirelli, difatti, sembra aver bloccato fino ai giorni nostri ogni tentativo di novità, che pure è stato intrapreso su palcoscenici interessati al teatro vero anziché alla fotocopia del vecchio, inevitabilmente sempre più sbiadita.

Nulla di nuovo, nello spettacolo londinese del 1982, in cui John Copley ripropone la solita soffitta stipata del consueto bric-à-brac di muri scrostati, sedie dal precario equilibrio, tavoli zoppi e via dicendo; la solita strada pseudoparigina con vetrina e tavolini all'aperto, in mezzo a gente che passa senza fare granché; ma soprattutto, soliti gesti, soliti atteggiamenti (che neppure la fantasia e il gran gusto di Brian Large riescono a mimetizzare, nonostante lo cerchi in ogni modo possibile; sarà un po' brusco, il vecchio detto che non si può cavar sangue da una rapa, però rende l'idea), contraltare d'un canto oscillante tra il modesto e l'incongruo, cui la corretta, musicale ma ineliminabilmente anonima direzione di Gardelli non pone alcun rimedio, specie con orchestra e coro di così rara scipitaggine. Ileana Cotrubas è stata uno dei più colossali bluff vocali degli ultimi trent'anni, e qui se ne capiscono perfettamente le ragioni ascoltando voce terribilmente qualunque nella sua grigiastria povertà timbrica, espressa da una linea afflitta dal vibratino stretto di tipica provenienza, origine tecnica d'un accento dove s'affastella il risaputo campionario di manierismi affettati, teso verso la querulità come sostituto della morbidezza (impossibile a ottenersi, senza adeguato sostegno del fiato), verso la mestizia che fa tanto poesia (e sostituisce quel gioco di colori precluso a chi non abbia tecnica sufficiente per variare spessori e intensità del suono), verso il pudibondo mezzo sorriso a spalle strette e occhietti rivolti all'insù, che fa tanto femminilità indifesa. La recitazione s'adegua, com'è naturale, sciorinando tutto l'armamentario del freddo che morde le carni, della luce poetica in occhi velati di lacrime, del puccinismo, insomma, che più zuccheroso, falso e puccinicida non si può. A siffatta Mimì, il compagno ideale avrebbe dovuto essere Bocelli: nel 1982 non essendoci ancora, abbiamo invece Shicoff. Il quale è manieratissimo pure lui, e voce gran che bella non l'ha mai avuta: però sa cantare, sa sempre cosa dice e propone quanto meno un fraseggio con delle intenzioni e un minimo di varietà espressiva. A fianco, c'è persin peggio. Non come voci in sé, che sono per lo più ampie e abbastanza solide: ma il fraseggio è sfocato perché difficoltosa è l'articolazione della parola italiana, che fa del Marcello di Thomas Allen un pezzo di legno (con acuti non tanto belli), della Musetta di Marilyn Zschau una matura signora dall'eloquio stridente e fisso, del Colline di Gwynne Howell una borbottante pentola di giuochi.

Circa lo spettacolo newyorkese, invece, il minimo che si può dire è che la fotocopia non è riuscita anche perché eccessiva è stato il fattore d'ingrandimento impostato: quello del kolossal stile megaproduzione hollywoodiana. Nella quale è senz'altro istruttivo come Franco Zeffirelli sappia far muovere le masse, riuscendo a manovrare quattrocento persone con una fluidità che riempie senza inciampi: così come lo sterminato succedersi di tetti su cui sfogano le tipiche canne fumarie che ancora adesso scandiscono i muri di così tanti edifici parigini, forniscono tangibilità allo stesso tempo naturalistica e poetica ai "mille comignoli"

che fanno fumar Parigi, e dove aggetta la soffitta di Rodolfo, a mezzo d'un balconcino che consente diverse soluzioni molto belle, come la "Vecchia zimarra" che Colline intona solo, sopra i tetti di Parigi illuminati da un tramonto di notevole suggestione. Ma per il resto, la cifra stilistica amplifica oltre misura quel realismo di piccoli oggetti e piccoli gesti che oggi sanno terribilmente di stantío, al pari della direzione di Levine, dal passo narrativo spedito ma un po' indifferente, dove indugi e aperture melodica sono calcolati al millimetro, come e piú della regia in esclusiva funzione dell'effetto il piú facile ed epidermico. Il cast è infelice, se si eccettua la solare bellezza timbrica di Carreras, che ancorché ostentata con orgoglio forse un tantino eccessivo, promana pur sempre suggestione irresistibile in taluni involi elettrizzanti, che Levine sottolinea e valorizza con quel gusto per il canto che costituisce uno dei suoi pregi maggiori. Ma le ragioni per le quali Teresa Stratas è stata oltre ogni ragionevole pudicizia una delle regine del Met, per me costituisce mistero tra i piú insondabili, ascoltando questa specie di matassa aggrovigliata di fil di ferro spacciata per linea vocale, con acuti stretti, fissi, vacillanti, indistinguibili dall'urlo o, nella migliore delle ipotesi, al suono d'un fischietto particolarmente sgradevole; con assottigliamenti che diventano lamine di suono d'oscillazione incredibile; con un fraseggio talmente manierato, calligrafico, messo su nota dopo nota, da scadere nel grottesco dopo cinque minuti per arrivare alla fine a un vero e proprio delirio. È l'anti-Mimi per eccellenza, un personaggio del genere: pure, una Mimi che il Met, pubblico e critica compatti in questa come in poche altre occasioni, ha anteposto ad ogni altra, e rimpiange adesso piú d'ogni altra. Non so cosa dire: prendo nota, ma proprio non capisco. Anche perché la recitazione, si capisce, è tutta sulla stessa linea: una grottesca imitazione dei peggiori manierismi d'una Meryl Streep rivisitata dalla tradizione del cinema muto, con occhi spalancati, muscoli contratti, manine vibratili che oscillano peggio dell'emissione vocale (ed è tutto dire), un campionario di sorrisi stinti e gesti spigolosi a significare fin dalla primissima entrata che – ahimè – l'ala della morte plana su di lei, che la tisi non le accorda che pochissime ore e dunque anela al sole che – ahimè, ahimè – piú non vedrà, e che l'addio del terzo atto è in realtà (ma pensa che idea nuova) un addio alla vita, esalato da sospiri abbarbicati alle corde vocali in mancanza d'ogni valido supporto del fiato, e con un'espressione al cui confronto il frammento di *Ceneri* cui è affidato l'unico ricordo visivo di Eleonora Duse sembra un saggio di recitazione brechtiana. A suo fianco, c'è la Musetta della Scotto. Che io ammiro molto, essendo artista autentica anche perché provvista in abbondanza della tecnica vocale in mancanza della quale ogni cantante che pretenda d'essere un'artista risulterà sempre una comprimaria grottescamente travestita. L'affrontare una piccola parte, tuttavia, è sempre stata tra le cose piú difficili che una grande artista potesse proporre alla propria ambizione, e i casi davvero riusciti si contano sulle dita d'un mano: figuriamoci quando la voce è un disastro, gutturale, instabile, tutta spinta da sotto, al servizio d'un fraseggio che sciorina per intero il triste campionario del "guardate una grande Mimi che si prende uno sfizio".

Mancando quindi all'appello della videoregistrazione la fenomenale regia che Robert Carsen realizzò in Olanda nel quadro dell'integrale pucciniana (è stata registrata solo *Manon Lescaut*, purtroppo), l'unica autentica novità circa il modo

di mettere in scena Puccini in generale e *Bohème* in particolare, ci proviene nientemeno che dall'Australia: ma a mio avviso si tratta di grande, grandissima lezione di teatro, firmata da quel Baz Luhrmann cui si deve la geniale trasposizione dello shakespeariano *Romeo e Giulietta* tra i roccettari di Verona Beach, in California, e la non meno geniale ricreazione della Parigi di Toulouse Lautrec in *Moulin Rouge*. Qui, invece, una *Bohème* ambientata in un tempo imprecisato degli anni Cinquanta, forse a Parigi ma non è detto, in cui comunque un gruppo di ragazzi è in aperta polemica con l'establishment, com'è sempre avvenuto e continuerà ad avvenire. Siamo in una soffitta (spoglia davvero, e non ingombrata dal solito trovarobato pseudopoetico) col classico tetto di vetro inclinato, da cui si accede a un cornicione abbastanza largo da poterci camminare, e su cui è stata rizzata un'insegna pubblicitaria al neon il cui motto recita *L'amour*, che in taluni momenti ci si presenta di fronte giacché la piattaforma della scena può venir fatta ruotare, a vista. Marcello è un pittore astratto, all'inizio tutto avvolto in impermeabile di tela cerata multicolore perché usa la tecnica a spruzzo; Rodolfo è vestito di giubbotto di cuoio nero con le lampo, ma sopra ha una palandrana di cotone color viola elettrico; Schaunard è un biondone vagamente gay (che il suo legame sia con Colline? Può essere) con fiore tatuato sul braccio e vestito d'un giallo abbagliante; Colline un capellone con occhiali neri, molto eccentrico, che pranza seduto nella vasca da bagno su cui viene posata una tavola di legno. Giovanissimi tutti, naturalmente, e piuttosto belli: con un gioco scenico di strepitosa naturalezza (ecco, tra l'altro, l'utilità di costumi contemporanei: aiuta i cantanti a trovare gesti e atteggiamenti più spontaneamente naturali, che se fossero impiegati in ambientazioni lontane nel tempo saremmo invece noi spettatori a trovare innaturali), che riflette come ben raramente è stato dato di sentire l'analogamente strepitosa naturalezza della conversazione musicale pucciniana, della sua musica tratto senz'altro il più personale e suggestivo, oltre che quanto soprattutto lo mette su di un piano tutto suo e lontanissimo da quello del verismo. Secondo e non meno fondamentale risultato lo si ottiene poi nel modo solito: ovvero non limitandosi solo al dato scenografico e costumistico, ma su di esso impostando un'autentica regia dei personaggi, che un sacco d'idee fa vivere, agire e interagire tra loro in modo fluido, logico, coinvolgentissimo.

Arriva Mimì, e il primo scambio di battute ha una freschezza gioiosa, una vivacità piena di malizie e sottintesi, davvero affascinante: lei capisce benissimo che lui ha trovato la chiave, e sull'ironico "mi parve" tende la mano per riaverla, Rodolfo avvicina la sua e sull'accordo le butta in mano... dell'aria, avviando subito la romanza che non è un pezzo d'opera ma un duetto, grazie alle controcene che poi si ribaltano al "Mi chiamano Mimì". Infine, il duetto vero e proprio si svolge all'esterno: la scena è ruotata, e sull'avvio di "O soave fanciulla" s'accende il neon dell'*amour*, a illuminare di luce rossa due ragazzi che pronunciano parole alate e quindi "adulte", ma restano pur sempre ragazzi alle prese col sesso che può anche diventare amore. Questa scena, come si sa, ha molti agganci musicali con l'ultima: che Luhrmann traduce efficacissimamente in situazioni sceniche. Tanto per cominciare, via il letto in favore d'una poltrona: e basterebbe questo a rendere geniale l'ultimo atto (già apertosi in modo quanto mai suggestivo, una

luce gialla da pomeriggio assoluto illuminando i due giovanotti appollaiati sul cornicione, a ricordare un sogno d'amore sotto l'*amour* spento), risparmiando così un sacco di problemi al soprano, che può non solo cantare senza problemi di dove m'appoggio, come metto i cuscini, come mi sollevo eccetera, ma anche muoversi con molta più naturalezza; e neppure si va contro il "Le apprestiamo quel lettuccio" giacché questo lo dice Schaunard, e la risposta di Rodolfo "Là. Da bere" può indicare benissimo, come in questo caso, un'altra direzione. E sullo schienale, Rodolfo stende il proprio soprabito viola, creando una macchia di colore lividamente allegra, molto suggestiva; poi, nel presentare la cuffietta rosa – che in realtà è un cappellino rosso – se la mette in testa, in uno dei molti tentativi di stabilire un'atmosfera festosa; quando ricordano l'episodio della chiave, vediamo Rodolfo sfilarsi una cordicella dal collo, da cui pende proprio quella chiave, che stavolta torna sulla mano stanca di Mimì al presentarsi dello stesso accordo su cui è adesso lei ad avviare "Che gelida manina". Anche la morte è straordinaria nella sua asciuttezza, tanto più terribile nell'investire un gruppo di ragazzi: Rodolfo è su una scala, a tendere un telo non troppo bianco davanti allo spiovente di vetro, la luce diventando così soffusa, morbida ma anche stranamente funerea; accanto a Mimì, s'inginocchiano ai due lati Marcello e Schaunard, con Musetta dietro lo schienale; arriva Colline da dietro il telo, ponendosi specularmente a Musetta: una sorta di composizione a piramide, con in cima Rodolfo che si blocca sui gradini della scala, incapace di scendere così come gli altri non possono muoversi; l'orchestra scandisce il ritorno del tema di "Sono andati" senza spampanarsi, sommesso, come un lamento; luce e musica s'abbassano fino al buio e al silenzio, da cui provengono solo i rotti singhiozzi di Rodolfo. Padronissimi, quanti lo vogliono, di mettersi a squittire "Puccini non è così": fossi stato in teatro – magari! – giuro che mi sarei spellato le mani.

Mi è più difficile giudicare secondo e terzo quadro, di cui non saprei dire se nella viva realtà teatrale fossero più o meno belli: strepitosa ne è comunque la regia televisiva, suppongo col vigile occhio di Luhrmann che sorvegliava da qualche parte. Il secondo quadro è affollatissimo (e sullo sfondo, in alto, campeggia il vivido rosso dell'*amour*), ma i singoli hanno sempre ritagliato un proprio riconoscibile spazio: dove lo scherzo e lo sberleffo cominciano insensibilmente a virare verso qualcosa di più serio, e dove la canzone che Musetta canta facendosi accompagnare da due ambulanti è molto efficace, come lo è la sfilata, per una volta non un'iradiddio da quattordici luglio ma un gruppo – poco numeroso, evviva – di suonatori tipo circo, molto alla buona. Di potente tragicità il terzo quadro: una barriera reale, posta attorno a dei venditori ambulanti probabilmente immigrati, la cui fame, miseria e degradazione sono mica tanto poetici, riflesso realistico d'un freddo che per una volta ci viene comunicato davvero. La locanda è un baretto di periferia – "Al porto di Marsiglia" – sormontato da una struttura tubolare su cui si svolge il colloquio tra Rodolfo e Marcello, sì che la tradizionale visione orizzontale dei tre stavolta è tutta raccolta in verticale, Mimì essendo appoggiata alla base. Strepitose le immagini di "Donde lieta", un piano americano lievemente angolato e dal basso, con lei tutta avvolta da un vaporare di nebbia azzurrina su cui la luce d'un lampione proietta un biancore evanescente. Il successivo addio, Mimì e Rodolfo lo cantano su una passerella

posta sul davanti dell'orchestra, come fuori dalla realtà in cui stanno invece Musetta e Marcello: salvo rientrarvi alla fine, in un guizzo di gioventù che li vede allontanarsi sul fondo tirandosi palle di neve sul cadere del celebre accordo.

Sono produzioni di questo genere (che non è certo un caso provengano quasi tutte da organismi teatrali sprovvisti di quel richiamo massmediologico senza il quale difficilmente i cosiddetti grandi nomi si fanno coinvolgere, ma provvisti invece di assai maggiore serietà – e quindi tempo – nella preparazione dei loro nuovi allestimenti) a far riflettere su quale futuro possa avere l'opera lirica. Oggi che il repertorio s'è di molto ampliato, ritrovando ad esempio tutta la complessa realtà dell'universo barocco; oggi che i nomi di maggior risonanza vocale mettono in moto tale iradidio attorno ad ogni loro comparsa, da precludere di fatto ogni tentativo di serio lavoro scenico; oggi che si sta sempre più chiaramente scoprendo che razza di teatro può venir fuori se solo si manda finalmente in soffitta tutto quell'armamentario di Gran Gesti e Pose Sublimi che cosiddette grandi attrici vanno da anni riproponendo, eternamente uguali salvo per lo strato di polvere, ogni recita maggiore: oggi, insomma, è lecito chiedere all'opera lirica di riappropriarsi della componente teatro che appare sempre più a rischio nei suoi cosiddetti Templi. Giacché proprio nella relativa penuria vocale dei giorni nostri, è solo una visione scenica di così forte impatto a poter supplire con l'immaginario dell'emozione teatrale quanto il solo ascolto non sembra al momento in grado d'offrire.

In questo caso, peraltro, la compagnia australiana è tutt'altro che sprovveduta. Certo, mancano grandi voci o tecniche vocali trascendentali: però abbiamo cantanti ben preparati, che con voci abbastanza comuni ma bagaglio tecnico da seri professionisti s'impegnano a fondo per costruire prima di tutto una compagnia, nella quale ciascuno riceve spinta e valorizzazione dalla presenza degli altri; e in secondo luogo per dar vita a personaggi validi sotto il duplice profilo della verità scenica e di quella musicale. Cheryl Barker e David Hobson possono non dire granché a noi che stiamo dall'altra parte del globo: però sono una Mimì e un Rodolfo che la recitazione superlativa e la perfetta aderenza fisica sanno riversarla nel canto (un canto di per sé non memorabile ma comunque superiore, e non di poco, a quello esibito dai super-nomi messi in mostra dalla locandina della videoregistrazione del Met) rendendolo d'espressività indimenticabile. Roger Lemke è un ottimo Marcello, e discreti sono pure tutti gli altri, ivi compresa – caso invero rarissimo – la Musetta di Christine Douglas, che viene a capo con stridore quasi trascurabile del valzer, recitato comunque in modo strepitoso. Semmai è la direzione, a costituire un punto deboluccio: troppo dimessa e smorta, per farsi contraltare della grandissima personalità sfoggiata dalla componente scenica, peraltro accompagnata con sensibilità e grande tenuta musicale. Un video, comunque, da vedere e possibilmente rivedere, al pari di molti eventuali pregiudizi in merito a certo svecchiamento del teatro lirico che personalmente reputo non solo utile, ma indispensabile.