



RICCARDO
MUTI

dirige

GALA VERDIANO

Gala Verdiano

musica di Giuseppe Verdi

direttore **Riccardo Muti**

con

**Elisa Balbo, Isabel De Paoli, Rosa Feola, Juliana Grigoryan,
Vittoria Magnarello, Luca Micheletti, Riccardo Rados,
Giovanni Sebastiano Sala, Riccardo Zanellato**

**Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza
maestro del coro **Corrado Casati
maestro di sala **Davide Cavalli******

si ringrazia

Crédit Agricole Italia

scarica i testi



scarica le biografie



Programma

I parte

da *La forza del destino*

Sinfonia

da *Simon Boccanegra*

“A te l’estremo addio... Il lacerato spirito”

Riccardo Zanellato (e coro)

da *La forza del destino*

“Pace, pace mio Dio”

Juliana Grigoryan

da *Il trovatore*

“Ah, si, ben mio”

Giovanni Sebastiano Sala

“Timor di me?... D’amor sull’ali rosee”

Rosa Feola

da *Macbeth*

“Perfidi! All’angolo contro me v’unite!... Pietà, rispetto, onore”

Luca Micheletti

da *La forza del destino*

“Il santo nome di Dio... La Vergine degli Angeli”

Riccardo Zanellato, Juliana Grigoryan, coro

Programma

Il parte

da *Macbeth*

“O figli, o figli miei!... Ah, la paterna mano”

Giovanni Sebastiano Sala

da *Il trovatore*

“Stride la vampa”

Isabel De Paoli

da *Otello*

“Ave Maria”

Elisa Balbo

da *Don Carlo*

“Ella giammai m’amò”

Riccardo Zanellato

da *I Vespri siciliani*

“Arrigo! Ah parli a un core”

Rosa Feola

da *Otello*

“Vanne; la tua meta già vedo... Credo in un Dio crudel”

Luca Micheletti

da *Macbeth*

Finale atto primo

“Di destarlo per tempo il Re m’impose”

Giovanni Sebastiano Sala, Riccardo Zanellato,

Luca Micheletti, Elisa Balbo, Riccardo Rados,

Vittoria Magnarello, coro

Riccardo Muti: quarantasette anni di Arte e affetto per i luoghi verdiani

di Dino Rizzo

Quando nel 1992 l'Associazione Amici di Verdi e l'Amministrazione Comunale di Busseto assegnarono al maestro Riccardo Muti il premio "Verdi d'Oro - Città di Busseto", qualche appassionato melomane si stupì che non fosse stato scelto un cantante come in passato. A quel riconoscimento fece seguito, nel 1997, la Cittadinanza onoraria conferita dal Sindaco e dal Consiglio comunale per «impareggiabili meriti verdiani». Forse l'appassionato melomane si domandò: nel melodramma verdiano il direttore d'orchestra può avere più meriti di un cantante? La risposta è ampia e si fonda su vari documenti del XIX secolo.

Sin dalla prima veneziana (11 marzo 1851), il *Rigoletto* venne riconosciuto come il melodramma con il quale Verdi si allontanò «dal suo stile fino allora usato». Il critico della «Gazzetta Ufficiale di Venezia» indicò il nuovo linguaggio nell'uso accurato dell'orchestra, dove «mirabile è il lavoro della strumentazione; quell'orchestra ti parla, ti piange, ti trasporta la passione, il concetto nel cuore». Del medesimo parere fu il critico della «Gazzetta Piemontese» (18 febbraio 1852): «lo strepitare degli strumenti metallici, non che dei difetti della scuola di Verdi, ha in quest'opera del *Rigoletto* lasciato il posto allo studio della frase, alla mirabile accuratezza estetica nella interpretazione del dramma».

Attenzione per l'orchestrazione e studio delle frasi sono presenti anche nelle opere precedenti, ma non tutti li seppero rinvenire. Un esempio l'offre il soprano Marianna Barbieri Nini che raccontò quanto avvenne fra Verdi e il direttore d'orchestra Romani nel 1847, durante le prove del *Macbeth* alla Pergola di Firenze:

al cenno di Verdi il Romani gli si accostava, andavano in fondo al palcoscenico, e col quaderno sotto gli occhi l'autore accennava col dito i punti in cui l'esecuzione non era quella voluta da lui. "Dimmi tu come devo fare", replicava con molta pazienza il Romani. Ma il Verdi raramente spiegava quel benedetto come. Si aiutava con gesti, con grandi percosse sul libro, rallentando con la mano o rafforzando i tempi, e poi, come se avesse avuto luogo fra i due una lunga e persuasiva spiegazione, il Verdi tornava addietro dicendo: "ora hai capito: così". E il povero Romani doveva mettere a tortura l'ingegno acutissimo per capire, anche quando non aveva capito nulla, e per fare da interprete con l'orchestra e con i cantanti.



Tornando al *Rigoletto*, significativo è anche quanto scrisse il recensore de «La Fama» (Milano, 20 gennaio 1853): «È una musica che tien tal fiata dello antico senza perdere la vigoria del presente». Considerazione condivisa dal baritono Filippo Coletti, celebre interprete verdiano negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, che nel suo trattato *La scuola di canto in Italia* annotò: «Gli artisti della scuola passata, cioè quelli da Rossini a Verdi, avevano educato il loro pubblico al sentimento del bello nel giusto limite della natura. Essi pure ottenevano effetti stupendi per sonorità, ma senza stento». Vocalità del passato che Verdi chiedeva associata alla recitazione per disporre di un artista completo, come scrisse il 31 gennaio 1847 alla Barbieri Nini impegnata nello studio del *Macbeth*: «badi bene che ogni parola ha un significato, e che bisogna assolutamente esprimerlo e col canto e coll'azione». Sempre a proposito del *Macbeth*, relativamente alla scena del sonnambulismo, il 7 marzo 1865 Verdi precisò a Léon Escudier:

La Ristori faceva un rantolo; il rantolo della morte. In musica non si deve, né si può fare; come non si deve tossire nell'ultimo atto della *Traviata*; né ridere nello scherzo od è follia del *Ballo in maschera*. Qui vi è un lamento del Corno inglese che supplisce benissimo al rantolo, e più poeticamente.

È evidente, quindi, che il direttore d'orchestra è fondamentale per la completa e corretta messa in scena delle opere verdiane. Musicista che deve conoscere la tecnica vocale del belcanto e le esigenze dei cantanti, ma anche il repertorio sinfonico precedente e contemporaneo a Verdi. Conoscenze che permettono di comprendere come Verdi modellò l'orchestra per colorare la scena, per muovere i personaggi in essa, per far emergere e infondere



negli ascoltatori i loro stati d'animo. Paradossalmente, anche la migliore regia perde efficacia se l'orchestra è mal condotta, mentre un'attenta esecuzione di un melodramma in forma di concerto permette di creare la situazione nella nostra immaginazione. Oltre alle competenze del musicista, Verdi chiede al direttore di essere una persona di cultura. Conoscenze letterarie e storiche necessarie per penetrare nei pensieri degli autori e dei loro personaggi; conoscenze delle tradizioni musicali indispensabili per aderirvi consapevolmente e non per imitazione. Un esempio: rifiutare l'esecuzione di un acuto inserito nella partitura verdiana da un cantante dell'Ottocento non significa rifiutare la tradizione dell'improvvisazione delle colorature o delle cadenze, tradizione che Verdi rispettò scrivendole direttamente in partitura, ma significa non imitare acriticamente quanto compiuto da altri senza l'autorizzazione e il gradimento di Verdi.

Equilibrio nelle sonorità, coerenza fra movimenti scenici e musica, quindi, ma anche eleganza nella gestione del tempo secondo la tradizione italiana che Verdi richiese anche nel 1895. In testa al suo *Te Deum* annotò: «Tutto questo pezzo dovrà eseguirsi in un solo tempo come indicato dal metronomo. Ciomalgrado in certi punti per esigenza di espressione e di colorito converrà allargare o stringere, ritornando però sempre al primo tempo».

Tuttavia, quanto illustrato sino ad ora non è sufficiente se poi il direttore non sa divenire artista. Il 20 febbraio 1871, Verdi stesso descrisse questa metamorfosi al senatore bussetano Giuseppe Piroli. Al termine del lungo percorso di studi, il compositore desiderava che il cantante «cantasse guidato solo dal proprio sentimento. Non sarebbe un canto di scuola, ma d'ispirazione. L'artista sarebbe un'individualità; sarebbe lui, o meglio ancora, sarebbe nel melodramma il personaggio che

dovrebbe rappresentare». Invito che dovrebbe essere raccolto da tutti coloro che contribuiscono all'allestimento dell'opera. Personalmente ho osservato questa trasformazione nel 2001, quando riuscii a intrufolarmi alle prove del *Falstaff* nel Teatro Verdi di Busseto. Recuperate le statiche scenografie su tela utilizzate da Arturo Toscanini nelle recite bussetane del 1913 e 1926, il maestro Muti le riempì con sonorità splendide ottenute «senza stento», con una ricchezza di movimenti scenici ispirati dall'orchestra, attraverso la trasmissione ai cantanti dell'eleganza della tradizione musicale e interpretativa italiana.

E al rapporto artistico iniziato il 30 giugno 1976, quando diresse il *Requiem* verdiano in una gremitissima Piazza Verdi, consolidato con il *Falstaff* del 2001, il maestro Muti affiancò l'affetto personale per la terra di Verdi. Sentimento manifestato nell'inaugurazione del Museo di Casa Barezzi nel 2001 e ogni volta che si resero necessari lavori di restauro e tutela dei luoghi verdiani. Arte e affetto che ha riunito nel concerto di questa sera a favore della salvaguardia della Villa di Sant'Agata.



Da sinistra a destra

Giuseppe Verdi, *Messa da Requiem*, Busseto 30 giugno 1976. Lilian Molnar Talajic, Fiorenza Cossotto, Carlo Bergonzi, Bonaldo Giaiotti, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, Archivio Associazione Amici di Verdi, Busseto, Foto Dalmazio.

Riccardo Muti insieme a Fiorenza Cossotto e Carlo Bergonzi,
Messa da Requiem, Busseto 30 giugno 1976, Archivio Famiglia Bergonzi, Busseto, Foto Dalmazio.

Premio Verdi d'oro, Busseto 1992, Archivio Associazione Amici di Verdi, Busseto, Foto Dalmazio.