

Rosanna Carteri

Archivi Web

Anno 1952

Cronologia delle recite

Album fotografico

Rassegna stampa

Documenti diversi

Rosanna Carteri - Archivi Web

Anno 1952
Cronologia delle recite

2, 4 e 6 gennaio 1952

Don Giovanni - W. A. Mozart - Zerlina/Debutto

Firenze - T. Comunale

con: Birgit Nilsson, Gladys Kuchta, Nicola Rossi Lemeni, Eugene Conley, Giuseppe Taddei,
Enzo Viaro, Silvio Maionica

Direttore Tullio Serafin

14 gennaio 1952

Concerto Lirico

Torino - Studi RAI

con: Giuseppe Campora

brani da: I Capuleti e i Montecchi, La Bohème,
Il Franco Cacciatore (Aria di Agata), Manon Massenet

Direttore Nino Antonellini

25 gennaio 1952

Belfagor - Ottorino Respighi - Candida/Debutto

Napoli - Teatro San Carlo

con: Pina Ulisse, Rinaldo Pelizzoni, Giuseppe Taddei, Carlo Badioli

Direttore Gianandrea Gavazzeni

10 e 12 febbraio 1952

Otello - Giuseppe Verdi - Desdemona/Debutto

Mantova - Teatro Sociale

con: Maria Marcucci, Vittorio De Santis, Aldo Protti, Emilio Renzi, Mario Frosini

Direttore Ugo Rapalo

21 e 24 febbraio 1952

Faut - Charles Gounod - Margherita

Palermo - Teatro Massimo

con: Maria Cannizzaro, Ken Neate, Enzo Mascherini, Italo Tajo

Direttore Francesco Molinari Pradelli

8 marzo 1952

Guglielmo Tell - Gioachino Rossini - Matilde/Debutto

Torino - Studi Rai

con: Graziella Sciutti, Miti Truccato Pace, Mario Filippeschi, Giuseppe Taddei,
Plinio Clabassi, Giorgio Tozzi, Fernando Corena, Antonio Pirini
Direttore Mario Rossi (data di trasmissione e incisione discografica per la Fonit Cetra)

12 e 14 marzo 1952

I Misteri Gloriosi - Nino Catozzo - Maria/Debutto

Venezia - Teatro La Fenice

con: Lina Zinetti, Fernanda Cadoni, Lina Pesenti, Sabina Actis, Glauco Scarlini, Antonio Cassinelli,
Piero Guelfi
Direttore Vittorio Gui (prima rappresentazione assoluta)

17, 19 e 26 marzo 1952

Proserpina e lo Straniero - Juan José Castro - Flavia/Debutto

Milano - Teatro alla Scala

con: Elisabetta Barbato, Giulietta Simionato, Cloe Elmo, Jolanda Gardino, Silvana Zanolli,
Giangiacomo Guelfi, Vincenzo Maria Demetz, Mirto Picchi, Giacinto Prandelli,
Luciano Della Pergola, Gino Del Signore, Enrico Campi
Direttore Juan José Castro
(Opera vincitrice del Concorso internazionale G. Verdi, prima rappresentazione assoluta)

21 marzo 1952

Messa in Do Maggiore K 317 - W. A. Mozart

Torino - Conservatorio Giuseppe Verdi

con: Myriam Pirazzini, Amedeo Berdini, Sesto Bruscantini
Direttore Fernando Previtali (Trasmessa dalla Rai in diretta)

29, 31 marzo, 2 e 5 aprile 1952

Otello - Giuseppe Verdi - Desdemona

Palermo - Teatro Massimo

con: Ramon Vinay, Tito Gobbi, Angelo Mercuriali, Plinio Clabassi, Fernanda Cadoni
Direttore Oliviero De Fabritiis

16 aprile 1952

Requiem Tedesco Op. 45 - Johannes Brahms

Roma - Auditorium Rai

con: Boris Christoff
Direttore Bruno Walter

24 aprile 1952

Manon - Jules Massenet - Protagonista/Debutto

Milano - Studi Rai

con: Giacinto Prandelli, Afro Poli, Plinio Clabassi
Direttore Vittorio Gui (data di trasmissione 30 aprile - Incisione discografica G.O.P)

26, 29 maggio e 16 giugno 1952

Falstaff - Giuseppe Verdi - Nannetta

Milano - Teatro alla Scala

con: Renata Tebaldi, Cloe Elmo, Anna Maria Canali, Mariano Stabile, Cesare Valletti,
Paolo Silveri, Renato Capecchi, Giuseppe Nessi, Italo Tajo
Direttore Victor De Sabata

1 giugno 1952

Ifigenia - Ildebrando Pizzetti - Protagonista

Napoli - Teatro San Carlo

con: Elena Nicolai, Carlo Bergonzi, Giangiacomo Guelfi, Giuseppe Modesti
Direttore Ildebrando Pizzetti (in forma di concerto)

21 e 25 giugno 1952

Falstaff - Giuseppe Verdi - Nannetta

Zurigo - Stadtheater

con: Magda Olivero, Cloe Elmo, Gianna Binda, Giuseppe Taddei, Alvinio Misciano,
Renato Capecchi, Silvio Maionica, Giuseppe Nessi
Direttore Otto Ackermann

12 luglio 1952

La Bohème - Giacomo Puccini - Mimì

Torino - Studi Rai

con: Elvina Ramella, Ferruccio Tagliavini, Giuseppe Taddei, Pierluigi Latinucci, Cesare Siepi
Direttore Gabriele Santini
(data di trasmissione e incisione discografica per la Fonit Cetra)

29 luglio, 4, 16, 22 e 28 agosto 1952

Otello - Giuseppe Verdi - Desdemona

Salisburgo - Festspielhaus

con: Ramon Vinay, Paul Schöffler, Anton Dermota, Endré Koréh, Sieglinde Wagner
Direttore Mario Rossi
(fino alla prova generale il M^o Wilhelm Furtwängler)

Settembre 1952

Recital - Arie da Opere

Torino - Studi Fonit Cetra

brani da: Otello, I Pescatori di perle, Turandot, La Bohème
Orchestra Sinfonica di Torino - Direttori Arturo Basile, Gabriele Santini
(Incisione discografica Fonit Cetra)

30 ottobre, 2 e 7 novembre 1952

Lohengrin - Richard Wagner - Elsa di Brabante

Bologna - Teatro Comunale

con: Elena Nicolai, Renzo Pigni, Gino Penno, Giuseppe Taddei, Boris Christoff, Vito Susca
Direttore Francesco Molinari Pradelli

2 dicembre 1952

La Bohème - Giacomo Puccini - Mimì

Catania - Teatro Bellini

con: Maria Luisa Gavioli, Giuseppe Campora, Leo Piccioli, Ottavio Serpo, Giuseppe Modesti
Direttore Ottavio Ziino

15, 18, 21 dicembre 1952, 21 marzo, 17, 21 e 26 aprile 1953

La Bohème - Giacomo Puccini - Mimì

Milano - Teatro alla Scala

con: Franca Duval, Silvana Zanolli, Giuseppe Di Stefano, Giuseppe Campora, Enzo Mascherini,
Enrico Campi, Italo Tajo, Giuseppe Modesti
Direttori Victor De Sabata/Nino Sanzogno

30 dicembre 1952, 1, 4 e 6 gennaio 1953

Otello - Giuseppe Verdi - Desdemona

Roma - Teatro dell'Opera

con: Ramon Vinay, Renato Gigli, Paolo Silveri, Salvatore De Tommaso, Alfredo Colella,
Clara Betner
Direttore Franco Capuana

Rosanna Carteri - Archivi Web

Anno 1952
Album fotografico









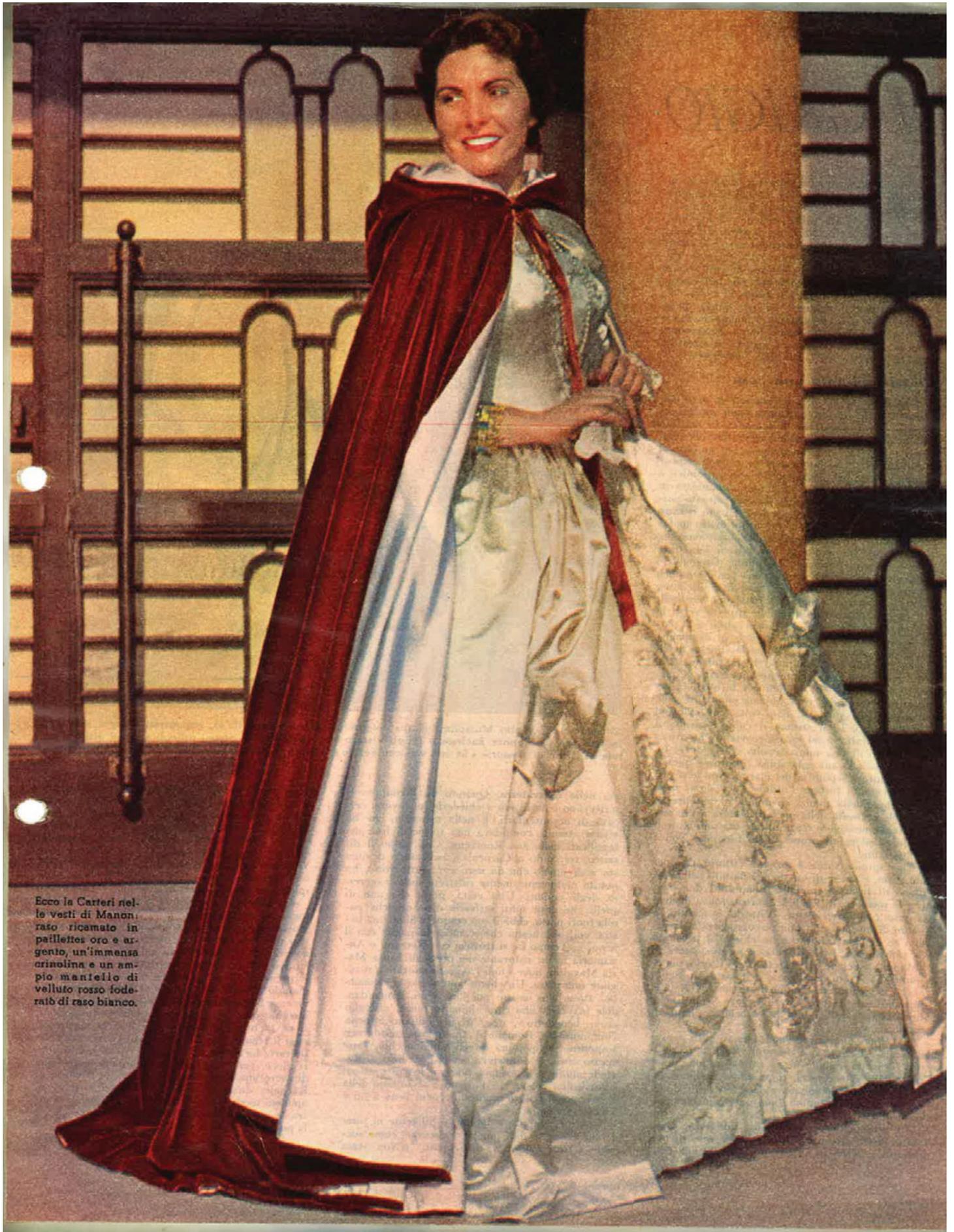












Ecco la Carteri nelle vesti di Manon: raso ricamato in paillettes oro e argento, un'immensa crinolina e un ampio mantello di velluto rosso foderato di raso bianco.

1952-05 - Falstaff - Giuseppe Verdi - Nannetta - Milano - Teatro alla Scala



TEATRO ALLA SCALA
ROSANNA CARTERI

in "FALSTAFF"
Nannetta

Foto Piccagliani
Stagione Lirica 1951-52









La Bohème, Giacomo Puccini, le 15 décembre 1952.
Teatro alla Scala de Milan
Interprètes : Rosanna Carteri, Giuseppe Di Stefano.
Grand succès.



Rosanna Carteri - Archivi Web

Anno 1952
Rassegna stampa

IL MATTINO — Sabato, 26 Gennaio 1952.

AL TEATRO SAN CARLO

La prima edizione napoletana del "Belfagor," di Ottorino Respighi

Di molto pregio ci è parsa, nella cura di tutti i suoi fattori musicali, questa prima edizione napoletana del *Belfagor* di Respighi.

Gianandrea Gavazzeni, nella cui vigile coscienza gareggiano la cultura e la raffinata sensibilità del musicista, e l'eccezionale rigore ed entusiasmo morale, ha lasciato apparire dai risultati di trasparenza, di vivacità, d'incisività, di eleganza e di preziosità e ricchezza di effetti, l'acuto e intelligente impegno messo nel concertare la delicata e composta partitura orchestrale, e nel dare il massimo di coerenza e di scorrevolezza possibile al gioco vocale del palcoscenico: nel che, la natura frammentaria e faticosamente articolata del dialogo doveva offrirgli difficoltà di



Ottorino Respighi

non piccolo rilievo. E l'orchestra si è condotta assai lodevolmente.

Vittorio Viviani, che viene affinando la sua arte di regista, grazie soprattutto a una conoscenza minutissima della commedia, ha dato da parte sua carattere e fluidità all'azione, ravvivando ogni episodio, curando ogni battuta e riuscendo ad effetti plastici di sottile gusto nel sentimentale non meno che nel comico. Alcuni momenti del primo duetto Candida-Balbo son riusciti quadretti deliziosamente delicati.

Ma il Viviani, come il Gavazzeni, aveva trovato assai buona stoffa in quattro cantanti di prim'ordine e di acuta intelligenza scenica. E non è se non una ragione di elementare cavalleria se nominiamo qui per prima la squisita Rosanna Carteri, che ha cantato con tanta grazia e delicatezza e spontaneità di sentimento, che ha dato così trepide ansie d'amore alla figura di Candida, che ha messo (e la parte gliene dava l'occasione) in così bel rilievo la sua voce luminosa, acuta, plastica e la sua sicura musicalità; — perchè non sono stati da meno tutti gli altri. Giuseppe Taddei si vien mettendo in primo piano (e questa volta la parte era notevolmente difficoltosa, oltre che nuova per lui) tra i baritoni di cui ora si dispone; e, per non entrare nei particolari del suo rendimento vocale e scenico, restringerò la mia lode nel fiducioso augurio ch'egli si ponga a studiare (è superfluo dire per una serie di anni) nientemeno che il *Falstaff* Carlo Badioli ha fatto anche lui magnificamente (e sapevamo chi sia e quanto egli valga in queste parti in cui il comico si fonde al drammatico) nei panni del poco scrupoloso buontemponone Mirocieto, al quale ha dato freschezza di umore ed evidenza plastica. Ma è stata ieri anche una bella affermazione quella del giovane tenore Rinaldo Pellizzoni, che ha voce assai solidamente e correttamente impostata e intonata, estesa e piena e di chiaro timbro, ed ha cantato con intelligenza e con effusione, tranne che quest'ultima, senza toglierle intimo calore, andava temperata in certi tratti troppo veristici che danno in un poco estetico e poco gradevole singhiozzo.

A una difficile prova, soprattutto per la frammentarietà dialogica e contrappuntistica delle battute, sono state messe due giovani cantanti, nuove, credo, per giunta, alle scene: Rita Iorio e Rosa Bianca Di Bello; ma esse han superato la timidezza ed han cantato e agito con freschezza e con grazia. Efficace e sicura, nella parte di Olimpia, Pina Ulisse, e a posto tutti gli altri: il Romani, l'Accampora, il Gaudioso, Gilda Capozzi e il Santarelli.

Assai bene l'orchestra diretta dal Campese. Piuttosto mediocri, tolta quella del secondo atto, le anonime scene.

L'accoglienza del pubblico, tiepida sull'inizio, si è ravvivata nel corso dello spettacolo. Cordiali segni di consenso sono stati rivolti agli ottimi cantanti, chiamati almeno tre volte dopo ciascun atto insieme col maestro Gavazzeni ed anche col Viviani.

Alfredo Parente

IL MATTINO — Giovedì, 24 Gennaio

SPETTACOLO

DOMANI SERÀ AL S. CARLO

"Belfagor," di Ottorino Respighi



Rosanna Carteri

Stasera al Politeama debutto di Wanda Osiris. Questa sera, alle ore 21.25, grande avvenimento mondano al Politeama per il debutto della compagnia Spettacoli Internazionali Wanda Osiris che presenta la nuova rivista di Michele Galdieri «Galanteria» in una elegante cornice scenica e con sfarzo di costumi. Il teatro è tutto esaurito.

TEATRO

NOVITÀ AL "SAN CARLO"

'BELFAGOR,, DI RESPIGHI

26-1-1952

RIVISTA DI NAPOLI

Pag. 7

PRIME AL S. CARLO

**'BELFAGOR"
di OTTORINO RESPIGHI**

— ROMA — Sabato 26 Gennaio 1952 —

Si disse che Respighi tratta le voci con criteri strumentali. E certo per il loro cromatismo le parti vocali non sono facili, ma nemmeno sono ingrato o trascendenti di tessitura. Il compositore insomma, che ben conosce questa forma d'arte creata dai nostri maestri, non crea dai nostri maestri, non vuol ricalcare, aggiornandolo, come altri ha fatto anche felicemente, il modello tradizionale, parafrasando arie e duetti legati dal recitativo, ma con finissima moderna sensibilità sente che non si può ridurre a canto ciò che è dominio della parola né affidare alla parola ciò che esige uno slancio lirico. Il canto in «Belfagor» deve immergersi nella fluidità melica dell'opera, aderire alle sue eleganze armoniche e timbriche, al suo elemento sinfonico e descrittivo che anche quando prevale non si staglia mai in aggettivazioni realistiche ma crea sensazioni determinate da particolari per quanto volubili momenti scenici, in una vicenda soprattutto sentimentale e in cui il diavolo in verità mette solamente la coda.

Un po' di diavoleria in più, dalle scene agli interpreti, ci sarebbe piaciuta anche nell'esecuzione sancarlina di ieri sera, ottima del resto. L'orchestra diretta da Gianandrea Gavazzeni fu di una mirabile duttilità di linguaggio, dal riso alla poesia, e palese appieno le finanze di una partitura che il direttore conosceva bene e rese meglio. Giuseppe Taddei fu un protagonista vocalmente lodevole ma che scenicamente avremmo desiderato più subdolo e insinuante.

Rosanna Carteri rese benissimo la parte maledettamente picchiata di Candida, e Rinaldo Pellizzoni cantò con grazia la sua di innamorato. Tipico, caratteristico speciale Carlo Badioli, ed efficace vocalmente e scenicamente, quale sua consorte, quella esperta artista che è Pina Ulisse. Vivaci la Iorio e la Dibella nel pettegole vanitoso ticchettio delle due sorelle. Bene gli altri ed il coro istruito da Michele Lauro. Spigliata e comprensiva apparve la regia di Vittorio Viviani. Belli i costumi. Ben dosato l'allestimento del Cristini e piacevoli anche le scene: ma occorreva più distacco tra l'esotismo del castello e il provincialismo della borgata toscana. Pubblico finissimo e attento che seguì con gusto tutto lo spettacolo e applaudì vivamente dopo ogni atto gli artisti e il maestro, chiamandoli numerose volte alla ribalta.

Mario Baccaro

Nella parte di «Belfagor», ha dimostrato tale intelligenza scenica ed efficacia di cantante da far sorgere il desiderio di ascoltarlo in uno di quei ruoli consacrati alla fama di qualche nome celebre onde, con il paragone, confermarne ancora meglio il valore.

Rosanna Carteri e Rinaldo Pellizzoni erano la coppia degli innamorati. La prima, incantevole «Candida», dava all'esecuzione l'apporto della sua voce tanto bella, apparsa pura e duttile nonostante le asperità della parte. Il secondo, assai lieta conoscenza per il pubblico napoletano che ne ha ammirato i mezzi vocali estesi, robusti e squallanti.

Bravissimo il Badioli nel designare gustosamente «Mirocieto» ed ottimamente la Pina Ulisse che era «Olimpia».

«Maddalena» e «Fidelia» erano affidate a due giovani cantanti, rispettivamente Rosabianca Dibella e Rita Iorio, che si sono dimostrate brave ed efficaci. La Iorio specialmente, al «primo teatro», ha dato prova di bella maturità artistica, sia per l'accortezza vocale, sia per l'elegante vivacità scenica. Bene tutte le parti di fianco.

Le scene del Sormani avevano realizzazione accuratissima da parte di Cesare Mario Cristini e a Vittorio Viviani spetta il merito di una regia non facile per dover risolvere problemi diversi risultanti dal clima mezzo fantastico e mezzo realistico. Bravi ancora i cori diretti dal maestro Lauro.

Il pubblico che riempiva il teatro nonostante «l'arcidibolico» temporale ha applaudito ad ogni fine d'atto chiamando alla ribalta gli interpreti ed il Direttore al quale, inoltre, ha rivolto consensi calorosissimi dopo la Sinfonia.

TITO CECCHERINI

La prima stesura musicale del «Belfagor» è quella che Respighi completò nell'estate del 1922 nella Villa Pullè sul Lago Maggiore. Rimaneggiata, essa subì lievi modifiche e venne arricchita della Sinfonia. Questa, oggi, la stesura ufficiale.

Della trama si è parlato precedentemente. Si potrà deplorare o meno che Mosselli, e poi Guastalla, abbiano falsato i valori dell'antico racconto del Machiavelli, ma insomma, come libretto d'opera, questa trama sarebbe vivace e varia ove, però, Respighi avesse proceduto, con generali tagli, a temperare la verbosità dei personaggi.

La Europa letteratura, si sa, appesantisce il teatro musicale, (ammencchè non ci si trovi dinanzi ad un Wagner od un Verdi del «Falstaff») né la regola falla anche in questo caso, specialmente poi quando marinai od unili figlie di bottega si esprimono in linguaggio attico o madrigalesco giacché allora la commoziogne sfuma e diventa retorica.

L'opera musicale risente dunque di questi difetti del libretto, ma risente anche più di una impostazione disuguale per cui non si sa precisamente a quale «genere» questo lavoro appartenga.

Non grottesco, per quel sovrabbondare del sentimento; non commedia per quell'esaltare il sentimento stesso ad espressione lirico-drammatica; non fantastico per quel trattare l'insieme realisticamente, né realistico tanto da far dimenticare l'ipotesi fantastica su cui la trama si basa.

Belfagor, nei due atti centrali, assume sembianze umane ed è ammissibile che il musicista l'abbia voluto e sentito «uomo», ma quando si presenta come «arcidiaavolo» e con tanto di coda dov'è grottesca o drammatica che sia, l'espressione infernale? Musicalmente essa sembra-

rebbe essersi rifugiata nella citazione del boitiano «Mefistofele» che qualche volta fa capolino e che, rispetto al personaggio mancato, ha uno strano sapore di involontaria ironia dell'Autore verso se stesso.

Quel che resta, di questa opera, sono le pagine di musica prese per loro stesse e che rivelano quanto ognuno già sa. Respighi affrescato simfonico dalla tavolozza doviziosa, vero maestro della partitura, legato ad una concezione fastosa della sonorità-colore che, se viene attutita in nobiltà d'intenti nelle opere successive, qui affiora pienamente insieme alla preziosità culturale che piazza a fuoco la danza antica tolta dalla raccolta di Fabrizio Caroso di Sermoneta.

Fra i temi, in funzione di richiamo dei personaggi e dei loro caratteri, alcuni interessanti (quelli di Maddalena e Fidelia, ad esempio), alcuni belli (valga per tutti quello dell'amore fra Candida e Baldo) altri infine geniali (quello di «Belfagor» nelle diverse trasformazioni): nel complesso vengono però ad essere sommersi dalla ricchezza orchestrale.

La Sinfonia, che mette a contrasto gli elementi fantastici con quelli lirici, resta la pagina più felice dell'opera: non così «il miracolo delle campane» che, nella sua realizzazione musicale, lascia di silluri per una improvvisa sobrietà che appare sechezza.

Respighi, con quest'opera, cercava la sua strada nel teatro; quella strada che lo portò poi, con risultati più concreti, verso la sobrietà espressiva della «Maria Egiziaca», verso l'ardente vocalità della «Fiamma», verso la limpidezza lirica della «Lucrezia».

Il maestro Gavazzeni ha dedicato alla concertazione del lavoro cure particolari acciocché, pur rispettando tutti i valori della partitura, la parte orchestrale risultasse leggera e fluida così da lasciar risalto alla recitazione cantata.

Forse non tutti i suoi desideri si sono completamente realizzati ma l'esecuzione risultava armoniosamente fusa e trasparente, quanto efficace sul piano espressivo.

Il baritono Taddei, già così applaudito nel «Don Pasquale» e «Traviata», ha dato prova di una eccezionale versatilità di temperamento che gli permette di accostare felicemente opere di stile e tecnica tanto diversi.

LA STAGIONE LIRICA FIORENTINA

“Don Giovanni, di Mozart

Nel seguire in Kierkegaard l'acuta analisi estetica del «Don Giovanni» di Mozart, non si può non sospettare che l'esaltazione di «Eros» quale motivo sostanziale di quella musica sia fatta dal critico anzitutto per ottenere, implicito, un giudizio morale negativo nei riguardi della musica dell'arte in genere. In tutta la sua intransigente chiarezza, tale giudizio viene espresso da Tolstoj ne «La Sonata a Kreutzer», da Berdjaeff nelle riflessioni sull'arte del Rinascimento, e, più o meno esplicitamente, da ogni moralista che nella manifestazione artistica avverta contaminata un'astratta purezza, nei sensi il temuto nemico dello spirito, in «Eros» per sonificato il peccato originale.

Sembrirebbe che a tanto severo giudizio sieno esposte soltanto le opere dove «il divino fanciullo» è presentato trionfante nel suo più appariscente ufficio di seduttore, di corruttore d'anime. Ma a ben considerare, accettata la moralistica tesi, non v'è quasi opera d'arte dove egli non riveli il suo magico potere nei piacevoli o temuti suoi aspetti: dominatore nel «Don Giovanni», dominato o trasfigurato nel «Tristano e Isotta», vincitore o vinto, egli rappresenta pur sempre il motivo sottinteso o manifesto di quel primo principio di vita in cui affondano le radici così della più cupa tragedia come della mistica asceti.

Il protagonista e la sua condanna

Risalire alle origini di un mito, al «fatto» sul quale si fonda, senza tener conto dell'umana esigenza di oggettivare in esso un significato vitale, è un procedimento che in genere non interessa l'artista: egli crede infinitamente più alla fantasia che al documento. Difficile a documentarsi sarebbe il fatto delle due mila e più amanti di Don Giovanni che figurano nella lista in

possessione di Leporello, e così pure l'apparizione del «Convitato di pietra» (il cuore dell'impunito seduttore, per il psicoanalista) all'ultima cena di Don Giovanni per portarselo nel fuoco eterno dell'inferno. Difficile molto, ma la fantasia in ambedue i casi, illumina in un modo ben più proprio, direi in certezze assolute, sia la particolare natura del protagonista, sia la sua simbolica condanna. Condanna, questa, che fa da strano riscontro a quella subita da Penteo: Penteo sbrannato dalle baccanti perchè non riconosce l'orgiaistica divinità di Dionisio, Don Giovanni punito perchè non vuole (forse non può) sconfessarla.

Fantastico il personaggio, fantastica la sua condanna. Ma ben

DOMANI

la terza puntata del servizio di Corrado Sassi

«ATLANTIDE, CONTINENTE PERDUTO»

reali, umane, le figure che gli si agitano intorno, e reali le passioni che il suo contatto suscita in esse, passioni rivelatrici del particolare modo con cui ognuna reagisce al suo incanto. Don Giovanni appare così come il movente segreto, la misura della pietà di Donna Elvira, dell'ambigua inconsolabilità di Donna Anna, della spontanea trepidazione amorosa di Zerlina. La reazione da parte maschile è ovviamente assai più in ombra; quasi insignificanti quelle di Masetto ed ancor più di Ottavio. Leporello, invece, sta a sé, nella doppia mansione di storico e pratico agente del protagonista.

Nella prodigiosa fantasia dell'artista ogni personaggio dell'opera trova l'accento suo proprio in un linguaggio musicale che

parrebbe fatto apposta per confondere anziché individuare i soggetti, tanto la formula costruttiva di tale linguaggio è uguale per tutti. Ma il genio di Mozart si manifesta proprio — lo si direbbe in virtù, di tale inconfondibile dote stilistica, dove appunto per una appena avvertibile diversa inflessione lo stesso motivo cangia di significato.

Si osservi, a tale proposito, tanto per citare, nel magnifico duetto per la proposta di «Don Giovanni» «Là ci darem la mano...», e la risposta di «Zerlina» «Vorrei e non vorrei...», oppure nel terzetto fra «Donna Elvira», «Leporello» e «Don Giovanni», «A te ci ingiusto core...» il componimento delle diverse voci, e così pure nell'inconfondibile scena della «cena» il canto di «Don Giovanni» e quello di «Leporello»: il musicista ha il magico potere di trasformare via via lo spunto iniziale tematico secondo le esigenze del carattere dei personaggi e degli avvenimenti drammatici, comici o sentimentali, così da apparire questi e quelli, distinti e nello stesso tempo fusi nella stupenda organica unità espressiva dell'opera.

Con l'organica unità fa pure corpo l'idea costruttiva del «Comandatore», che per il suo particolare carattere si contrappone nel contesto musicale a quella di «Don Giovanni», e fa armoniosamente oscillare l'opera fra i due poli comico e tragico. Nel finale la dura fredda legge e l'elementare impulso vitale conservano ambedue intatte le loro posizioni; ed è proprio in base a ciò che il Comandatore muore al prim'atto per ricomparire in ultimo quale statua di marmo.

Assolto il loro compito, quali due personificati principi opposti, si ritraggono nel loro proprio assoluto, per lasciare alla varia umanità il compito di risolvere per conto suo i problemi che il loro conflitto propone, e che dunque, ad azione conclusa, vengono appunto così risolti dai rispettivi personaggi presentati assieme alla ribalta: «Donna Anna» aspetterà un anno per sposare «Ottavio», «Donna Elvira» si ritirerà in un convento, «Zerlina» e «Masetto» tornano a casa loro e «Leporello» va all'osteria.

Il successo

Magnifica per colore scenico, ambientale e proprietà di costumi, dovuti a Robert Kautzky, è stata la presentazione dell'opera, ed eccezionale per qualità di canto il complesso solistico che al pieno meritato successo dello spettacolo ha ottimamente contribuito; ma è ben alla sapiente e sensibile guida del maestro Tullio Serafin, animatore dell'efficacissimo movimento orchestrale, che si deve anzitutto l'attuazione espressiva della non facile azione musicale-drammatica mozartiana.

Per la particolare bellezza e omogeneità timbrica della voce come per il nobile modo d'usarla Brigit Nelson, nella parte di «Donna Anna», va senz'altro considerata fra i migliori soprani del tempo nostro, ed ottimi accanto a lei, per maturi ed adeguati mezzi espressivi, sono apparsi Eugene Conley, e Gladys Kuchta nelle rispettive parti del «Duc» Ottavio e di «Donna Elvira».

deliziosa l'interpretazione di «Zerlina» in Rossana Carteri, e persuasivo il rilievo vocale e scenico dato ai personaggi di «Leporello» da Giuseppe Taddel, del «Comandatore» da Silvio Majonica, e da Enzo Viaro a quello di «Masetto».

Ben note al pubblico fiorentino, sin dall'indimenticabile interpretazione del «Principe Kovansky» nella «Kovancina», le eminenti doti artistiche di Nicola Rossi-Lemeni, doti che hanno avuto ieri sera magnifica riconferma nella personale concretezza da lui data al protagonista, pur se riguardando all'intima essenza di questo non ci è apparsa essa tale da convincerci in pieno: tra le tante interpretazioni della figura di «Don Giovanni» vi è pure quella secondo un accento satanico, ma crediamo opportuno a tale proposito guardarsi dallo sconfinare in un convenzionale tipo di «Mefistofele».

Vanno ancora rilevati nel complesso dello spettacolo l'adeguata proprietà del coro istruito dal maestro Andrea Morosini, quella strumentale di scena curata dal maestro P. Margarito, l'allestimento scenico di P. Caliterna oltre alla lodevole regia di O. Costa.

Assai numeroso il pubblico che ha applaudito con entusiasmo il maestro Serafin e, anche a scena aperta, tutti gli artisti.

VIRGILIO DOPLICHER

IL NUOVO

CORRIERE

2-1-1952

L'ORF 21-2-1952
Ottimo successo
 del «Faust», al Massimo

Per molti musicisti dell'800, la vasta produzione poetica di Wolfgang Goethe fu fonte inesauribile d'ispirazione, modello di perfezione formale, oggetto di studio reverente. Questo grande poeta tedesco era, per essi, il simbolo stesso di tutti gli ideali romantici, e la sua produzione, la più fedele emanazione del suo spirito eccelsio. Non poche sue liriche servirono da testo poetico per innumerevoli lieder e non pochi suoi drammi furono tradotti in libretti d'opera.

Ma la fortuna che arrivò al suo «Faust» può essere considerata veramente unica nella storia della letteratura poetica e della musica. Tale poema drammatico, nel secolo scorso, fu oggetto d'innumerabili trascrizioni musicali, e se qui riportiamo i nomi di Wagner, di Berlioz, di Schumann, di Liszt, di Boito o di Busoni, è solo per ricordare i maggiori tra i molti compositori che s'ispirarono a questo autentico capolavoro della poesia tedesca. Tuttavia era

voluto darci un altro meraviglioso saggio il quale viene ad aggiungersi a quelli, indimenticabili, della passata stagione lirica.

La suggestiva bellezza dei suoi effetti di luce, la disposizione ed il movimento delle masse, le scene piene di vita ed imbastite su geniali trovate, la narrazione vivida di fatti che, altrimenti, sarebbero stati accennati brevemente e soltanto dalla musica (ad esempio: la scena del ritorno dei soldati), ce lo confermano ancora come un Maestro della moderna regia.

Il bel successo, pertanto, che registriamo, poche volte è stato così pieno, incondizionato e meritatissimo come quello di ieri sera.

ELI DI GLORIA

*

Il «Faust» presentatosi ieri, è stato veramente degno della tradizione del nostro grande Teatro.

L'esecuzione musicale, l'allestimento scenico, la regia, le luci, i costumi, gli effetti e quant'altro necessario per la ottima riuscita dello spettacolo sono stati minuziosamente e diligentemente curati in tutti i particolari.

Dirigeva il Maestro Francesco Molinari Pradelli, ormai nostra antica ed apprezzata conoscenza, il quale ha saputo dare tutto il risalto necessario a quella grazia ingenua e delicata, a quella intima, commossa religiosità e larvata sensualità, nonché a tutta la sapiente gamma dei contrasti melodici, armonici e strumentali che costituiscono le più belle caratteristiche di questa partitura gounodiana.

Sulla scena: una tra le più indovinate combinazioni di cantanti. La dolce figura femminile di Margherita — la vera protagonista dell'opera — è stata impersonata dalla bella e brava Rosanna Carteri che ha saputo tratteggiarla in tutta la sua delicata e romantica vaghezza.

Magnifico, superbo, veramente superiore ad ogni elogio, il basso Italo Tajo, grande artista della scena e Mefistofele impagabile. Erano suoi degni collaboratori: Ken Neate, un Faust appassionato ed intelligente, ed il baritono Enzo Mascherini, incisivo, efficace Valentino ed eccellente baritono. Molto bene Giuseppina Sani (Marta) la Montorfano (Siebel) ed il Giorgetti. Affiatato il coro di Oscar Leone e leggiadro il corpo di ballo del coreografo Carlo Faraboni.

Bravo, bravissimo il regista Carlo Piccinato che della sua grande sensibilità d'artista ha

S P E T T A C C O

21-2-52 H. Gounod di U. Vitale
 «Faust» di Gounod
 al Teatro Massimo

Dove sono andate a finire le opere francesi della prima metà dell'Ottocento, che deliziarono i nostri nonni e che da essi erano considerate dei capolavori, alla stregua delle opere di Wagner e di Verdi? Il tempo ha fatto giustizia della tanto acclamata «Grand'Opera» che da Mehul, Auber e Adam a Meyerbeer, Thomas e Gounod, fu dovunque rappresentata e applaudita. Di quel periodo si salva un solo immortale capolavoro: la «Carmen» di Bizet, ma che è fuori della tradizione operistica francese dell'epoca e che per questo fu fischiate alla prima rappresentazione. Pure fuori di questa tradizione possiamo considerare Berlioz e Saint-Saëns, mentre Massenet ne è un lontan

tano epigono.

Resta solo, viva e vitale, una delle dodici opere di Charles Gounod, il «Faust» che ancora oggi riesce a sedurre il grande pubblico per tanti brani sinceri e commossi, per le seducenti effusioni amorose, per la potente scena della chiesa, per le sue innocue e tranquille diavolerie, per la verità delle sue scene e delle sue musiche; doti che riescono a fare mascherare e a far dimenticare molte parti ormai fruste e scolorite.

Non possiamo che lodare incondizionatamente l'edizione del «Faust» allestita ieri dal nostro Ente autonomo Merito principale di Francesco Molinari-Pradelli, che consideriamo il migliore, il più sensibile e il più artista Maestro e direttore di orchestra italiano della nuova generazione, che a queste doti unisce quelle di concertatore sagace, intelligente, preciso e profondo. Egli è uno dei pochi discendenti della gloriosa tradizione direttoriale italiana del Marinuzzi e del Gurnerri; certa col cervello, dirige col cuore e ogni sua esecuzione è veramente una estrinsecazione artistica che raggiunge l'animo degli spettatori.

Secondo elemento di successo è la regia di Carlo Piccinato, intelligente, lucida, vivace, avvicinante antitradizionale per eccellenza. Buone le scene e i costumi. Volutamente irrazionali, ma suggestive le luci e spigliata e vivace la coreografia.

Anche la parte vocale ci ha pienamente soddisfatto. Inutile ripetere le lodi di quegli ottimi cantanti ed eccellenti attori che rispondono ai nomi di Italo Tajo e di Enzo Mascherini. Essi sono fra noi ben noti e apprezzati. La soprano Rosanna Carteri ci è molto piaciuta per la voce calda e duttile, per l'ottima emissione e per le buone qualità interpretative. Il giovanissimo tenore americano Ken Neate possiede una bellissima voce, ancora piuttosto gozza, ma ha tutta la stoffa per migliorare e diventare un ottimo cantante. Buoni tutti i comprimari e affiatati e precisi i cori, diretti dal Maestro Leone.

L'orchestra, sotto la guida animatrice del Maestro Molinari Pradelli, ha suonato con perfetto suono e con ammirabile precisione, tali da sembrare del tutto rinnovata. Abbiamo già mille volte scritto che la nostra orchestra, quando è diretta da un vero artista, riesce a emulare le altre maggiori consorelle

Sgardari di Lo Monaco

S P E T T A C C O

Giusticia out Gopoto
Trionfale successo
 di «Faust» al Massimo

La grandezza del capolavoro goethiano incombe sul dramma lirico musicato da Gounod, anche se esso sia reso, diremmo, più alla mano, e imborghesito nella semplificata versione.

A sostenere viva la suggestione di tale immortale grandezza hanno contribuito certo le positive componenti della splendida edizione di ieri: la sensibilità del direttore Francesco Molinari Pradelli, pronta alle sollecitazioni dell'atmosfera gounodiana satura di poesia morbida e sfumata; gli ottimi interpreti; la svelta e sapiente regia di Carlo Piccinato, la coreografia, particolarmente felice e briosa, di Carlo Faraboni.

Tra il fluttuare estroso delle scene d'insieme — vivacissima quella delle danze — il maturare delle passioni, in bilico tra l'angelico ed il demoniaco ha trovato uno svolgimento suggestivo, nella cornice delle scene di Ercole Sormani, su bozzetti di Enzo Deho.

Rosanna Carteri è stata una stupenda Margherita, alla cui incantevole voce, sinuosa, carica di nostalgia, modulata con arte squisita, faceva riscontro l'efficace arte scenica di Ken Neate, un suggestivo Faust, nella cui voce non manca quel filtro di magia di cui l'Ananke si serve per mietere le vittime compagne di Margherita (egli ha anche un buon physique du rôle). Italo Tajo non c'è bisogno di dirlo al nostro pubblico, è stato il più mirabile e temibile e simpatico Mefistofele che si possa desiderare. Un ottimo e nobile Valentino Enzo Mascherini. Ottimi ed a posto anche Giorgio Giorgetti in Wagner Maria Cannizzaro nella parte di Siebel, Giuseppina Sani in quella di Marta.

Il pubblico, foltissimo come al solito, ha applaudito freneticamente, chiamando più volte sulla scena gli artisti, il direttore, il regista.

a. d. l.

LA STAGIONE LIRICA DEL SOCIALE

Caloroso successo di "Otello,"
in una ottima edizione

L'idea di Otello nacque in Verdi casualmente: le affettuose insistenze di quella buona creatura di Giuseppeina (a lei in massima parte dobbiamo questo e l'ultimo capolavoro, il Falstaff), l'intima inlesa col giovane e paziente Boito (i primi incontri col poeta furono duri e infruttuosi), un lavoro insolitamente lungo e meditato, ecco come «il progetto di cioccolata» divenne realtà. Che ad esso, una volta incominciato, Verdi abbia atteso con tutta l'energia rivelando insospettite scrupolosità stilistiche e letterarie, lui adusato alle ormai famose gigantesche deformazioni e trasfigurazioni drammatiche, è cosa certa. Non altrettanto è certo che egli confidasse nella bontà dell'opera sua: innamorato d'essa, questo sì, tanto che la morte di Otello, alla cui stesura fu cudi lentissimamente, fu quasi un distacco doloroso che non nascose: «Povero Otello» scrisse consegnando a Ricordi lo spartito.

Altra volta, del resto, mostrò incertezze di giudizio: a Venezia, dove Traviata cadde clamorosamente, egli si chiese se ciò avvenne per colpa sua o per colpa dei cantanti. Noi crediamo che ad altre ragioni, facilmente individuabili, una concorrente: il timore di attingere a tanta fonte di ispirazione. Sicuramente ricordò d'esser stato così severo con Barbieri e Carré, i librettisti di Amleto, concedendo a Thomas il merito d'aver musicato tanta bruttura e concludendo «Come me l'hanno acconciato Shakespeare!» L'incertezza, rincarata dallo snerante lavoro delle prove cui attese instancabilmente per quasi due mesi ininterrotti, perdurò fino alla vigilia della recita che passò alla storia un famoso litigio con la sempre rassegnata Giuseppina.

anelante la vendetta, bensì (questa è l'impostazione data da Boito) malvagio fine a se stesso. Desdemona, infine, povera creatura indifesa, incapace di ribellione, certa ma inconsapevole del destino che le incombe.

Dei tre, i più spiccatamente verdiani risultano Jago e Desdemona: del primo poi, tanto Verdi ne sentì la personalità che per poco, nel dubbio dello stesso Boito, non mutò il nome dell'opera: fu poi l'attrazione, propria del suo animo, per Otello, che alla fine è la prima vittima del dramma, a distorgliero da ciò.

Il canto di questi personaggi soffre sul nascere della evidente difficoltà di rendere un linguaggio più tagliato al recitativo che alla melodia, Verdi riuscì comunque, senza togliere ad esso la incisività del fraseggiato, a dargli spontaneità passionale, a legare esigenze drammatiche e musicalità. E persuaso, come sempre e nonostante Wagner, della necessità del canto come parte preponderante, alla voce umana affida il primo posto pur convenendo sulla opportunità di maggior ricchezza nel commento orchestrale: introduce quindi nuovi strumenti in questa, mentre profonde nel canto tutti i tesori di cui è capace la sua anima, abbandonandosi, senza riserve dottrinarie nel duetto d'amore, nel disperato monologo, nella ispiratissima Ave Maria, mentre gli strumenti accompagnano i pensieri d'amore e d'odio con le delicate note dei violini o coi suoni profondi dei contrabbassi. Opera potente, matura di esperienze, decisiva, immortale: e anche moderna. Il successo di questo capolavoro va spiegato nel complesso delle caratteristiche che lo spazio non consente di approfondire e ancora nel fatto che l'opera ha quella impronta verdiana che, pur nella nuova forma, avvince tutti i pubblici, grossi o provveduti.

ra quasi persuaso l'avessero fatto loro questo Otello! Voi ora mi spottizzate dicendomi che questo Moro va anche senza i divi! Possibile?». Così egli scriveva (1894) anche a smentire la sciocca fantasia di coloro che dicevano e gli avesse scritto la parte per Tamagno.

Noi non possiamo non appoggiare una iniziativa, seriamente intesa, di affrontare la rappresentazione di quest'opera: perciò diamo intero il nostro appoggio alla coraggiosa inclusione dell'Otello che il nostro Teatro vedeva assente da più di dieci anni. L'ultima edizione risalendo al 1941, interprete quel grande tenore (negato però alla parte di Otello) che fu Pertile e che qui vogliamo ricordare, con affetto e ricordo incancellabili, a pochi mesi dalla scomparsa, mentre la precedente risale, se non erriamo, al 1927. Ma più della nostra opinione valga il risultato che, nel caso, è la conferma dell'assunto: il successo è stato infatti calorosissimo.

Lo spettacolo ci è apparso veramente degno della buona tradizione: sul palcoscenico tre voci di eccezionale interesse hanno impresso alla esecuzione una impronta notevole, difficile da ottenersi oggi e non solo rispetto al nostro teatro: mentre l'orchestra, sinceramente impegnata e infervorata dal crescente legame con la scena, ci è sembrata molto più precisa e volenterosa. Evidente è la sua preparazione, pur necessaria a tanto impegno (peccato solo che per essa sia un po' sacrificata Traviata): naturalmente essa ha dato i frutti desiderati, sotto l'ineccepibile direzione del maestro Rapalo, corretta, quasi castigata, ottima nei tempi.

La parte di Otello che rappresenta tutti gli ostacoli già accennati, altro ne comporta, conseguenza immediata di quelli, di natura soggettiva: pochi son sempre stati gli interpreti, molti coloro che hanno legato il nome della celebrità al personaggio. Tamagno per primo, Zanatello, Borgatti, De Muro e altri ancora: nomi tutti da far tremare. Si spiega la riluttanza, specie nei giovani, ad affrontare lo studio della parte. S'aggiunga che mentre la voce fresca è ideale per il canto, la maturità artistica s'impone per la recitazione («Caruso morì alla vigilia del debutto»)

sentivamo un oro così puro: logicamente De Santis ha affidato ai suoi mezzi naturali il compito principale della esecuzione, e vi è riuscito tanto, da farsi perdonare alcune incertezze e la carenza di una movenza scenica impari alla straordinaria dovizia dei mezzi. Il suo Otello necessita ancora di studio, di una più profonda penetrazione del non facile personaggio, di un controllo maggiore di se stesso; ma nessun dubbio v'ha sulle sue possibilità, ieri sera espresse con accenti autorevoli. Il successo non poteva mancargli, e gli è venuto nella meritiata misura.

Semplicemente diremo di Jago e Desdemona, ovvero di Aldo Protti e Rosanna Carteri: entrambi su un piano artistico di indubbia superiorità. Dotato di voce stupenda il canto di Aldo Protti ci è apparso autorevole, preciso come uno strumento, intelligente; un artista fatto, del cui successo non potevamo dubitare.

Rosanna Carteri non ci ha sorpresi: da anni seguiamo questa intelligente soprano, nata per l'arte del canto, e la sua Desdemona ci ha persuasi in modo assoluto, più di quanto ci aspettavamo che pure era molto. La sua voce calda, di uno smalto meraviglioso, l'intelligenza del gesto appropriato che sempre accompagna il suo canto, insomma la spiccata personalità artistica di questa pur giovanissima cantante, ci hanno trasportati nel ricordo della grande tradizione. Brava: difficilmente dimenticheremo il suo quarto atto.

A fianco di costoro, una eletta schiera di figure minori: dall'Otello Emilio Renzi, efficacissimo Cassio, ai bravi Mario Frosini (Ludovico), Maria Marucci (Emilia), Brenno Ristori e Danilo Franchi.

Eccellenti l'allestimento, il movimento scenico curato dal regista Vladimiro Cecchi sempre bene educate le luci.

Il coro, preparato con diligente cura dall'istruttore maestro Pizzi, s'è fatto onore nella difficile prova, dando efficace dimostrazione di impegnata volontà, conseguente anche ad un maggiore respiro di preparazione.

Accoglienze festosissime e convinte: molti applausi a scena aperta ai tre interpreti; moltissimi dopo ogni atto agli esecutori tutti e al maestro Rapalo.

MARIO GENOVESI

2-8 marzo 1952

radiocorriere

SETTIMANALE DELLA RADIO ITALIANA

PAGINA 5

GUGLIELMO TELL

MELODRAMMA TRAGICO IN QUATTRO ATTI DI GIOACCHINO ROSSINI - SABATO ORE 21, PROGRAMMA NAZIONALE

S e il gusto moderno ha trovato nella vena comica il carattere più schietto della personalità rossiniana (cosa che, tra l'altro, ha consentito felicissime riesumazioni), il *Guglielmo Tell* resta, tuttavia, l'opera seria per cui la critica ha conservato integra la sua ammirazione. « Il *Guglielmo Tell* — scriveva in un suo saggio Ildebrando Pizzetti — non è solamente la più grande e la più bella delle opere serie di Rossini: è la sola veramente grande, ma di una grandezza da ingnocchiarsi davanti ». E il Pannain, a sua volta, in un ampio studio pubblicato nel 1924 sulla *Rivista Musicale Italiana*, vedeva nel *Guglielmo Tell* « la sintesi di tutte le opere di Rossini, purificata dalle scorie del non-Rossini ».

Certo, bisogna intendersi su che cosa sia il non-Rossini, dato che le cabalette, i « crescendo », le strette finali, tutti quegli elementi che contraddistinguono le opere meno « pensate » di Rossini e che sono stati oggetto di biasimo nell'epoca in cui la storia e la critica musicale assurgevano, sotto il segno del sinfonismo, allo stadio di disciplina estetica, sono oggi invece ampiamente rivalutati, come espressione del tutto congeniale alla natura del musicista. Può darsi, perciò, che l'aver abbandonato il formulario delle opere precedenti è sì indice di un'intima matu-

razione, ma anche, forse, di un allontanamento dalle più genuine fonti della propria ispirazione. D'altra parte, il gaio dinamismo si addiceva a Rossini più della severa pensosità. E in tal senso il Toye ha potuto scrivere, a proposito del *Guglielmo Tell*, che « le mieux est l'ennemi du bien ».

In realtà, però, sebbene cambi lo stile, la musicalità di Rossini trionfa nella sua ultima opera. L'esigenza di un approfondimento drammatico si fa strada nella concezione del compositore, ma la riuscita del lavoro è sempre affidata, in definitiva, ai puri valori musicali. Infatti, l'unico personaggio che svolga una spiccata azione drammatica è Guglielmo, mentre Arnoldo, Matilde, Edvige sono creature essenzialmente liriche, e il coro, che pure ha gran parte nel determinare il tono dell'opera, ha la tradizionale figura statica attribuitagli nei melodrammi italiani. Ma, vogliamo o no gli assertori della cosiddetta « teatralità », quello che conta in un'opera è soprattutto la sostanza musicale; e questa nel *Guglielmo Tell* è nobilissima. Vocalità e tradizione sinfonica classica confluiscono nel determi-

Mario Rossi: la difficoltà di trovare il tenore adatto alla parte di Arnoldo — che impedisce la frequente esecuzione del capolavoro rossiniano — non sembra sia stata interamente superata col Filippeschi, il quale, a parte la ben nota facilità con cui « aggredisce » le note acute, ha palesato una faticosa e sgradevole emissione nel registro medio; magnifico protagonista è stato il baritono Taddei, di cui loderemo il canto solenne e commosso ad un tempo; completò degnamente il terzetto Rosanna Carteri, delicata ed espressiva Matilde; nelle parti di contorno si distinsero particolarmente il Tozzi, il Clabassi, la Sciutti e il Pirino (ah, questi tenori rossiniani!).

GIORGIO GUALERZI

violoncelli nell'ouverture e diffusa attraverso i *ranz des vaches* che circolano nella partitura, si vale di tinte delicatissime. I brani orchestrali, solistici e corali di alta ispirazione sono innumerevoli (basti ricordare l'ouverture il duetto del primo atto tra Guglielmo e Arnoldo, la romanza di Matilde « Selva opaca », il duetto e il terzetto del secondo atto, la scena del giuramento e quella del pomo, la tempesta e il finale del quarto atto). Dal punto di vista storico, infine, va ricordato che molti elementi del *Guglielmo Tell* varranno a nutrire lo stile dei maggiori operisti italiani seguenti, da Bellini a Verdi.

A. P.



Il soprano Rosanna Carteri interpreterà la parte di Matilde nel « Guglielmo Tell » di Rossini

SABATO 8 MARZO 1952

21 - Stagione lirica della Radio Italiana

GUGLIELMO TELL

Melodramma tragico in quattro atti di Jéu e Bis - Musica di GIOACCHINO ROSSINI

Guglielmo Tell	Giuseppe Taddei
Arnoldo	Mario Filippeschi
Gualtiero Farst	Giorgio Tozzi
Melchthal	Plinio Clabassi
Jemmy	Graziella Sciutti
Edvige	Miti Truccato Pace
Un pescatore	Antonio Pirino
Leutoldo	Mario Zorziotti
Gessler	Fernando Corena
Matilde	Rosanna Carteri
Rodolfo	Tommaso Solej

Direttore Mario Rossi - Istruttore del coro Ruggero Maghini - Orchestra sinfonica e coro di Torino della Radio Italiana

Negli intervalli: I. Lettere da casa, corrispondenze da paesi e città d'Italia - II. Giornale radio

Al termine: Ultime notizie - Buonanotte

Sabato 8 marzo, infine, venne trasmesso il « Guglielmo Tell » in una buona edizione diretta da

VENERDÌ 21 MARZO

1952

21 — Stagione sinfonica pubblica
della Radio Italiana

Dal Conservatorio « Giuseppe
Verdi » di Torino

CONCERTO SINFONICO

diretto da **FERNANDO PREVI-
TALI**

Mozart: *Messa in do maggiore K.
317 (dell'Incoronazione)* per soli,
coro e orchestra (solisti: Rosanna
Carteri, soprano; Myriam Piraz-
zini, mezzosoprano; Amedeo Ber-
dini, tenore; Sesto Bruscantini,
basso); Strawinsky: *Concerto per
pianoforte e strumenti a fiato*: a)
Lento allegro, b) Largo, c) Alle-
gro (solista: Pietro Scarpini); Ko-
daly: *Salmo ungarico* per tenore,
coro e orchestra (solista: Antonio
Pirino)

Istruttore del coro Ruggero Ma-
ghini - Orchestra sinfonica e
coro di Torino della Radio Ita-
liana
(Esso Standard Italiana)

Nell'intervallo: *Scrittori al mi-
crofono* - Giorgio Vigolo

PALCOSCENICO

I "Gloriosi", di Cattozzo in prima alla "Fenice",

Il timido-superbo compositore affronta i più ardui soggetti con una rara consapevolezza

VENEZIA, 12 sera
Affrontare, nella meditazione, i testi evangelici per trarne motivo nuovo di poesa che sia consono allo spirito dei libri ispirati, e suggerisca i modi per viverlo, quasi in scoperta di fonti ignote, senza turbare la tradizione millenaria, è per quanti vi si sono accinti problema arduo, se non impossibile.

D'altra parte esistono, a tentare l'artista, i Vangeli apocrifi, fonte inesauribile di spunti di cui farne nel secolo si è giovata. E tremava sempre nell'aria la frase dell'evangelista San Giovanni, suscitatrice di nuovi accordi: « Altre cose fece Gesù, le quali se fossero ad una ad una scritte, il mondo intero non conterrebbe i libri ».

Ora il maestro Nino Cattozzo, nel proporci di tradurre per le scene liriche i misteri della Vergine ha saputo al di sopra e in armonia delle fonti, scoprire in sé l'ispirazione e trarne motivi nuovi.

Esempio fulgido, non ultimo, i «Gloriosi» dei «Misteri gloriosi», la nuova fatica andata in scena trionfalmente stasera alla «Fenice», sottolinearne la bellezza è dovere, preiudicante all'arida cronaca della serata.

Dice il Vangelo che alla morte di Cristo molti risorsero dai sepolcri e apparvero. Di questo giovandosi, il Cattozzo immagina nell'imminenza della Resurrezione, che la Vergine sogni di Lui: «Una spiaggia vedevo sconfinata — Era il Limbo dei giusti ombre serene, devotamente assorto. Ed ecco in mezzo ad esse apparire Gesù in un fremito di letizie...». Quale adunque conseguenza più consona e poetica inventare (nella superba possibilità del genio) che ad annunciare alla Vergine la Resurrezione sia Giovanni Battista? Ecco, appunto: egli appare, salendo dal Limbo e annuncia lo Evento per cui osannarono gli Angeli e tutta la natura cantò il gaudio del mondo... gli Angeli piegarono la Sindone e Iddio consente ai Patriarchi di apparire agli eletti, annunciatori del mistero glorioso ».

Pietro: Antonio Cassinelli; Giovanni: Glauco Scarlini; Maria da Betsaida: Lina Zinetti; Maria Maddalena: Fernanda Cadoni; Maria Salome: Lina Pesenti; Il mandriano: Enrico Lepsky; Giovanni Battista: Piero Guelfi; Ada: la Cadoni; Anna: Sabina Actis; Marta: Wanda Madonna; il vecchio Meir: Piero Guelfi; Tre angeli: Beninato, Elena Pesenti, Lina Pesenti.

Il m.o Zanon ha creato nei cori del III atto un altro dei suoi equilibri a cui ci ha abituati. Magnifico l'attacco: «Ave maria stella», superbo, quasi cantico che salga da una Cattedrale, il Salve Regina finale.

Il regista Azzolini ha profuso ogni capacità: luci terrene ed eternee, quali alla tecnica sono possibili (realizzazione: Pietro Fabris) e che lasciano trasparire ampiezza di mistero. Le scene di Cherubini (in nomen omen) tutte ispirate dall'Angelico, si sono dischiuse come braccia materne a incorniciare l'azione.

Il m.o Vittorino Gui ha vissuto la partitura nell'anima, trasfigurato anch'egli, che pur d'esperienza musicale è... maestro, ai puri contatti di purissima lingua.

Il pubblico ha accolto nel trionfo il mistero. Ha seguito religiosamente la vicenda, commosso? a noi non è dato sapere: migliorato di certo.

Fuori, nella notte primaverile, sono scoppiate le Campanie di Resurrezione. Tutta Venezia, per varie vie, era desta, mentre fra cielo terra ed arte non si percepiva discontinuità.

A. Vardànega

Impossibile, in veste critica, scoprire le fonti e indagare i afferri del mestiere. Semmai egli è nella scia di un Wolff-Ferrari (di cui si proclama discepolo in spirito) che inventa attimo per attimo quanto gli basti per esprimere commossa letizia veneziana. I mezzi, in una parola, ascendono dal cuore, attento solo che la partitura sia liberata da ogni scoria, con una sagacia da orajo, pauroso che ogni esteriorità e bravura turbi l'armonia di un tutto.

Cosicchè dire che il II atto, musicalmente, è superiore agli altri è per Cattozzo, un errore fondamentale. Angelico che prega dinanzi alle opere uscite di sua mano, ha creato il capolavoro con questo gesto. Ogni momento musicale di Cattozzo è una sfaccettatura di un'unica il clima del mzzo-20RE-rn—es gemma. «Ma le gemme, dice il Vangelo, sono da darsi...» con quel che segue.

L'esecuzione in novità «assoluta» è quale si attendeva da una «Fenice» che ha trovato ormai il clima dei massimi centri d'arte. Compagnia perfetta. Ogni elemento vaghiato con raro equilibrio, così che la Actis, ad esempio, trillasse in quel timbro, e non altrimenti, nel suggestivo corretto del II atto, così suffuso di gaudiosa primavera. Elenchiamo, per dovere, gli artisti, persuasi che il ruolo della Vergine (e si tremava nell'usare usuali espressioni) non poteva trovare nella Carteri più sensibile interprete.

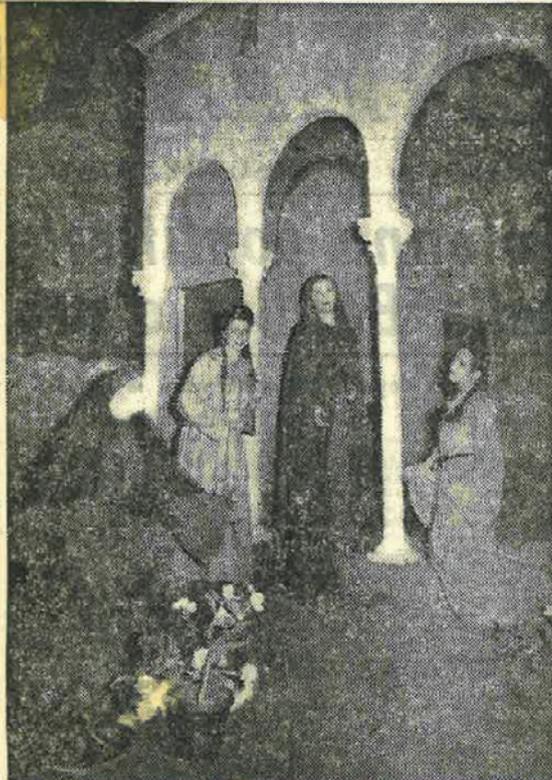
Maria: Rosanna Carteri; Simon

L'AVVENIRE D'ITALIA

UNA NOVITA' ASSOLUTA MONDIALE

La prima alla Fenice de "I misteri gloriosi,"

Con questo trittico religioso andato in scena ieri sera diretto da Gui e con i bozzetti di Cherabini, il maestro Cattozzo ha celebrato l'epilogo del dramma cristiano



Rosanna Carteri (Maria) al centro di un gruppo di fedeli nel secondo atto dei «Misteri gloriosi» di Nino Cattozzo

Dieci secoli quasi sono passati da quando «un musico poeta, Tuttilone (o forse qualcuno dei suoi compagni) introdusse nel testo tradizionale dell'Ufficio notturno della Pasqua (l'Offitium Sepulchri) una variazione lirico-drammatica di non più di tre righe, nelle quali quasi tutti gli studiosi moderni riconoscono concordemente il primo esempio di una Sacra Rappresentazione, anzi addirittura l'origine prima di tutto il moderno teatro europeo». (Mario Bonfantini, introduzione alle Sacre Rappresentazioni italiane). Circa otto secoli sono passati dalle prime compiute, poeticissime sacre rappresentazioni umbrè, e con esse è passato un modo irripetibile di rievocare il dramma cristiano, valendosi di testi ufficiali dei riti religiosi, dei Vangeli, oppure della parola di grandi poeti. Innumerevoli le interpretazioni successive, da parte di scrittori e di musicisti, sia nella for-

ma del dramma sacro, che in quello del teatro musicale, religioso o spirituale che dir si voglia. Tema altissimo, certo il più alto che artista possa proporsi, per il quale, è ovvio, non basta la certezza della fede, la fiducia del «povero di spirito», comunque si voglia intendere la frase evangelica, il conforto della contemplazione cristiana. Elementi questi che sono sostanza stessa delle preghiere, nella quale il cristianesimo unisce l'intera unità cattolica, senza distinzione alcuna.

Necessità artistiche

Per affrontare invece quel tema, nel mondo dell'arte, è necessario un ben definito atteggiamento estetico, caratterizzato da precisi attributi, soprattutto una capacità spirituale e poetica che è la più alta che si possa chiedere a un artista. Nino Cattozzo ha affrontato

con «I misteri gloriosi» per la terza volta tale tema, certo con fede, con sincerità, con umiltà di uomo schietto e semplice, ma vedremo invece con quali mezzi espressivi e con quali risultati. Nella breve nota di ieri abbiamo dato qualche notizia sull'intero «Ciclo romano» al quale, se pure per dichiarazioni dell'autore questa ultima parte di «Trittico del Rosario» non appartiene, in qualche modo ed esso si riferisce, per i due «Misteri» precedenti inclusi nel ciclo. Abbiamo pure scritto che in questa terza parte l'autore rappresenta l'epilogo, vittorioso e felice, del dramma cristiano: la Resurrezione, l'Assunzione e la Incoronazione, che formano i tre atti de «I misteri gloriosi», sacra rappresentazione, ieri sera presentata in prima assoluta al Teatro La Fenice.

Poiché si tratta di un mistero sceneggiato, abbiamo visto luoghi e figure dei Vangeli, prendere corpo e anatomia, Gerusalemme e Nazareth, Simon Pietro, Maria, Giovanni il Battista. E siamo andati, non certo con padre Dante, in paradiso. E sembrerebbe, naturale, dal momento che si tratta di sacra rappresentazione. Forse più esatto dire necessario perché nulla, all'intuono della funzione scenica, testo e musica hanno di sacro.

Personalmente non riusciamo a concepire, in teatro, la concreta, materiale vita scenica di personaggi «cristiani». Tuttavia se, per tale realizzazione, il Cattozzo avesse usato il testo dei Vangeli, anche artisticamente imperato, o quello di qualche grande poeta, pur non trattandosi di recitare, avrebbe conseguito già un notevole risultato. Invece il testo di questi «Misteri gloriosi», come dei precedenti, è opera di Cattozzo. Ed è il primo, grosso sbaglio. Perché un testo di tal genere, zeppo di detestabili arcaismi, di goffi presencismi («Una pioggia vedovo sconfinata — nella pace della luce lunare — che avva per suolo — un fluore di nebbie»), avvolto da una pesante retorica e da barocche espressioni, non poteva certo dare né religioso solennità, né fascino poetico alle figure rappresentate.

La musica avrebbe potuto rimediare allo svantaggio del testo, e dare nobiltà al mistero, se avesse avuto forza poetica adeguata alla grandezza dell'assunto. Ma le sue ingenuità inventive, i poveri, scoloriti tratti, l'inconsistente banalità, hanno reso ancora più grave, profondo lo squilibrio tra il tema e i risultati.

Ha diretto il Maestro Gui che nulla ha potuto per dar vita a ciò che vita non ha. Hanno cantato Rosanna Carteri, Antonio Cassinelli, Giacomo Scarlini, Lina Zinetti, Fernanda Cadoni, Lina Pessenti, Enrico Lepsky, Piero Guelfi, Sabina Actis, Wanda Madonna, Lilliana Beninato, Elena Pessenti. Maestro del coro Sante Zanoni, regia di Carlo Actis Azzolini, coreografia di Mariella Alessandri Turitto. Coro Istruito dal Maestro Zenon.

L'opera ha ottenuto un caloroso successo, delineatosi sin dal primo atto. Si contano complessivamente una quindicina di chiamate a tutti gli interpreti, al direttore d'orchestra e all'autore, applaudito anche da solo.

Giuseppe Pagliese

MERCOLEDÌ 16 APRILE 1952

TERZO PROGRAMMA

- 20.30 **Concerto d'apertura**
Maurice Ravel
Quartetto in fa maggiore
Allegro moderato, molto dolce - Molto vivo e ritmato - Molto lento
Vivo e agitato
Esecuzione del «Quartetto Calvet»
- 21 — **Le cantique de la mer**
di Lantreazant
a cura di Romeo Lucchese
- 21.30 **Stagione sinfonica del Terzo Programma**
CONCERTO SINFONICO
diretto da
BRUNO WALTER
Musiche di Johannes Brahms
Overture tragica op. 81
Schicksalslied, per coro e orchestra op. 54
Lento ed intenso - Allegro - Adagio
Un Requiem tedesco, per soli coro e orchestra op. 45
Solisti: Rosanna Carteri, soprano; Boris Christoff, basso
Istruttore del coro Nino Antonellini
Orchestra sinfonica e coro di Roma della Radio Italiana
Nell'intervallo
«Tolstoj e il problema dell'arte», conversazione di Alberto Savini

L'ora del popolo 1-4-1952
**Un trio di eccezione al Teatro Massimo
per una magnifica edizione di «Otello»**



ROSANNA CARTERI, RAMON VINAY E TITO GOBBI

Giornale di Sicilia
30-3
1952 **SPE**

LA PRIMA DI «OTELLO»

Nella sua tana di Sant'Agata il vecchio leone si rivolta ed ogni tanto ruggisce fra se e se insoddisfatto.

Ha raggiunto la gloria, la sua fama è universale, le sue opere sono richieste da Parigi da Pietroburgo dal Cairo, le sue condizioni economiche sono soddisfacenti, la vecchia compagna della sua vita gli è sempre accanto ed inoltre ha è pure vicino per confortarlo la fedele interprete e cara amica Teresina Stolz. Ma è scontento: come trent'anni prima il primo re d'Italia non era rimasto insensibile al grido di dolore proveniente dalle terre non ancora liberate, così il vecchio leone non poteva rimanere insensibile ai fremiti di rinnovamento musicale che venivano d'oltre alpe. Fu un periodo di grande tormento spirituale che colpì Giuseppe Verdi e con lui tutti i musicisti e musicofili italiani coll'affacciarsi dal Nord, del superbo costano colle sue colossali concezioni drammatiche e musicali. Effimeri fuochi di paglia erano stati i tentativi dei Goti di Gobatti dei «Profughi Fiamminghi» di Faccio e del primo «Mefistofele» di Boito. Da questo tormento nacque un nuovo miracolo, si sprigionò una catarsi prodigiosa e fu l'«Otello» in cui Verdi pur dicendo una parola nuovissima, tutta sua e non presa in prestito da nessun altro resta più Verdi che mai.

Di questo immortale capolavoro l'Ente Autonomo ci ha offerto una edizione d'eccezione. Esso è riuscito a potersi accaparrare il più contestato tenore vivente, Ramon Vinay, e finalmente abbiamo avuto la gioia di ascoltare un grandissimo tenore che è nello stesso tempo un vero artista. Vinay alle formidabili doti naturali della sua voce unisce una raffinatissima parte del canto ed una possente, rigoria interpretativa. Il suo «Otello» resterà per noi indimenticabile.

Rosanna Carteri è stata una Desdemona dolcissima e piena di sensibilità, ed il suo puro canto è riuscito a commuoverci.

Di Tito Gobbi abbiamo acrivere tutto il bene che ne pensavamo l'anno scorso per la sua magistrale interpretazione di Simon Boccanegra. Egli oggi ha riconfermato le sue eccezionali qualità di cantante e di attore. Ottimi tutti gli altri.

Il maestro Oliviero De Fabritius ha dato tutto se stesso alla preparazione dello spettacolo ed ha concertato e diretto con accuratezza, intelligenza e passione raggiungendo ottimi risultati artistici. Geniale e movimentata come sempre la regia di Aldo Vassallo Mirabella, ammiratissimo l'allestimento scenico di Angelo Enrico Zappi e molto affiatati i cori.

Lo spettacolo ha ottenuto un caldissimo ed entusiastico successo.

Sgardari di Lo Monaco

GIORNALE DI SICILIA

**Artisti lirici
ospiti dell'USIS**

Nel pomeriggio di ieri, nella sua accogliente e graziosa villetta di Mondello, Mr. Torrey, Direttore dell'USIS, assieme alla gentile signora, hanno voluto ricevere un gruppo di personalità autorevoli del mondo artistico e culturale, attorno ai principali interpreti della mirabile edizione dell'«Otello» al nostro Teatro Massimo, che così grande risonanza ha avuto nella cittadina. Nell'occasione, i padroni di casa hanno offerto un signorile rinfresco. Era anche presente il Console generale degli Stati Uniti d'America a Palermo.

I gentili ospiti, il cileno Ramon Vinay, Rosanna Carteri e Fernanda Cadoni, si sono con molta buona grazia prestati al

derio dei presenti, e hanno offerto un saggio diremo così privato, delle loro magnifiche qualità vocali.

Anche Tito Gobbi era tra loro, ma si è scusato di non sentirsi di cantare. Il simpatico e magnifico Vinay, le belle elegantissime signorina Carteri e signora Cadoni, hanno ottenuto lunghi e calorosi applausi, dimostrando ancora una volta le superbe doti di voce e di scena delle quali sono a profusione dotati.

ARTE E MONDANITA'

La stagione lirica ufficiale al Teatro Massimo

Trionfalmente si è chiusa la stagione lirica che seralmente ha visto tale colma di pubblico entusiasta sì da ottenere molti esauriti.

Credo che ciò sia con la Scala di Milano una eccezione fra tutte le stagioni di opera italiana per quanto si registri ovunque una ripresa.

L'amore per l'arte lirica se era represso non è spento! Le ultime tre opere del cartellone, hanno riscosso ottimi consensi.

Sigfrido che è forse di tutta la tetralogia Wagneriana la più "solare" si è avvalsa della direzione di un maestro di fama internazionale Carl Elmendorff che ha dato ineccepibile rilievo alle pagine più belle dello spartito e dell'ottimo regista Hoffmuller. Sul palcoscenico si sono distinti gli artisti tedeschi Erna Schluter e Hagner Walther. Il pubblico è stata preso dalle bellezze melodiche dell'opera.

Un vero "fanatismo" ha suscitato la edizione di *Otello* concertato e diretto con ottimi risultati da Oliviero De Fabritiis. Un vero "colosso" Ramon Vinay che ha confermato anzi superato la grande fama che lo precedeva.

E' umanamente impossibile pensare che altri abbia potuto e possa superare Vinay nella interpretazione del Moro di Venezia. Ogni sua inflessione vocale sia nei punti drammatici che in quelli dolci e appassionati dalla ponderatissima parte ha avuto stupenda proprietà e grande rilievo integrando il tutto in una interpretazione di somma nobiltà sì da fare di questo magnifico tenore un attore drammatico di sottile intuizione e di molto prestigio. Il suo trionfo serale ha culminato all'ultima rappresentazione dell'opera, dopo la quale il pubblico accalcatosi davanti alla portineria del teatro ha obbligato Vinay a scendere ancora in costume da Otello per portarlo a spalla in trionfo obbligandolo ad emettere qualche nota. La direzione artistica ha posto accanto a lui Rosanna Carteri dolcissima Desdemona, artista completa per voce e scena che percorrerà sempre più fulgida carriera ed il notissimo baritono Tito Gobbi che ha riscosso un ottimo successo personale. Buonissimi Mercuriali, Clabassi, Giorgetti e la Cadoni.

diventa sul grande
AL TEATRO MASSIMO 30-3
 1952
UN DELIRANTE SUCCESSO
 arriso ieri sera a "Otello."

Otello: dramma « della gelosia », ma anche, più di tanti altri, dramma del contrappunto, e del ritardato riconoscimento della diabolica e scellerata natura d'un Jago « in veste di galantuomo ».

Ridotto, per le esigenze dell'opera lirica, a più stringato intreccio, questo « Otello » ha più dello shakespeariano, sapore di favola, e in particolare l'ingenuità di Desdemona, a cui la natura femminile non vale, come dovrebbe, a far intuire, nemmeno lontanamente, la ragione psicologica della tragedia che la travolgerà assieme all'amato, sconfinata nell'inverosimile.

Ma Verdi aveva bisogno di una caratterizzazione dei personaggi a tratti e piani netti, così come la sua musica sembra obbedire al gesto sovrano del creatore che divide le tenebre dalla luce: di qua la luce, di là le tenebre. Nell'« Otello » i personaggi partecipano elementarmente di questo principio.

Un gruppo di artisti di primissimo piano ha realizzato ieri al Teatro Massimo questa potente opera della maturità di Verdi e del melodramma italiano.

Ramon Vinay da rinnovato i fasti della prima di Otello con Tamagno del 1887: un tonante Otello, dalla passione impetuosa e dai potentissimi mezzi canori governati con estrema maestria e con grande efficacia drammatica.

E come, in quella « prima », Jago fu incarnato dal baritono che aveva sostenuto la parte di Simon Boccanegra, così sotto la mutata spoglia d'un grandioso Jago, simbolo assoluto di quel principio del male ch'è insito nella dialettica stessa dell'etica ascesa in un mondo del divenire, è tornato tra noi Tito Gobbi, che l'anno scorso applaudimmo nobilissimo, travolgente Simon Boccanegra.

Una Desdemona sublimemente angelica Rosanna Carteri, la cui musicalità senza scorie, che ha come strumento una purissima voce, ha dato la perfetta illusione di una figura morale trasportata in sede musicale, illusione ch'è indice di perfezione artistica.

Ottimi collaboratori Fernanda Cadoni come Emilia, Angelo Mercuriali, ben noto al nostro pubblico, come Cassio, Giorgio Giorgetti anch'egli ripetutamente acclamato in questa stagione, come Roderigo, Plinio Ciabassi magnifico, imponente ambasciatore della Repubblica Veneta, Guglielmo Ferrara come Montano, Ugo Miraglia (Araldo).

Accuratissima incisione, trascinate l'appassionata direzione di Oliviero De Fabritis. Intelligente, suggestiva nelle scene di A. E. Zappi in regia di Aldo Mirabella Vassallo, ottimi i cori istruiti da Oscar Leone.

Il pubblico ha acclamato

delirante i miracolosi artefici di così perfetta edizione, una delle più grandiose che si possono desiderare.

LA LIRICA AL "MASSIMO," L'ORA
Una magnifica edizione dell'«Otello», di G. Verdi

Dopo un solo giorno d'intervallo dall'andata in scena del wagneriano « Sigfrido », ecco un'altra "prima", ecco un altro capolavoro del teatro lirico anch'esso dovuto all'arte sovrana d'un grande genio musicale.

L'« Otello » — opera di una potenza drammatica mai raggiunta in precedenti lavori melodrammatici, di una forza espressiva addirittura travolgente, di una perfezione formale la cui moderna impostazione estetica ancora oggi sorprende — costituisce la prova più luminosa della straordinaria vitalità creatrice di Giuseppe Verdi, di quel sommo Maestro che, dopo quaranta anni d'intensa logorante attività, seppe riconquistare all'arte lirica italiana quel primato che sembrava essere passato in mani straniere.

Non è qui il caso di scrivere molto di questa stupenda tragedia lirica che è già stata oggetto di lunghi e minuziosi studi da parte di musicologi e di studiosi di estetica teatrale.

Di essa ormai gli appassionati tutto conoscono: e i vari episodi che precedettero e determinarono la sua nascita, e il travaglio creativo del librettista e del compositore, e i caratteri più notevoli della sua impostazione poetica e musicale. Questa volta, quindi, preferiamo rendere omaggio all'arte sublime del musicista, che dopo lunga meditazione spirituale ed artistica durante la quale non rimase insensibile ai richiami delle nuove esigenze drammatiche ed a quelli delle più moderne conquiste armoniche, contrappuntistiche e strumentali, pervenne alla formazione di un suo rinnovato linguaggio musicale in cui un flessuoso declamato melodico di superiore bellezza e nobiltà sostenuto da una strumentazione ricca e di evoluta perfezione tecnica, sostituendo le tradizionali forme chiuse e rendendo, perciò, possibile la più completa aderenza della musica alla parola ed al carattere psicologico dei vari personaggi, fece sì che l'arte di Verdi potesse eguagliare quella egualmente somma, del tragedista Shakespeare, al quale il musicista si era, segretamente o manifestamente, sempre ispirato.

Il verdiano « Otello », il melodramma della gelosia, ma anche il poema musicale dell'amore che inebria ed esalta, che consuma e distrugge, che accende ed uccide ci è ancora una volta apparso, grazie alla magnifica edizione presentataci al Teatro Massimo, in tutta la luminosa e sflogorante bellezza d'immortale opera d'arte e di autentico capolavoro lirico.

Il merito di tale ottima esecuzione è di tutti — diri-

genti, artisti, collaboratori — ma soprattutto dei tre bravissimi interpreti principali ai quali va la nostra lode più viva e sincera.

La fama di Ramon Vinay, quale eccellente protagonista di quest'opera, era giunta sino a noi fin da quando, un paio di anni fa circa, alla Scala di Milano egli aveva riportato, nella parte del Moro, un vivo successo. La sua palermitana esibizione ha confermato l'ottimistica aspettativa. Egli è stato veramente un interprete superbo, un Otello fremente d'amore e di gelosia, maestoso e possente, debole ed impetuoso, gemente e appassionato, un artista drammatico, oltre che lirico, nel più ampio significato della parola. L'imponente figura, il prestigio scenico, ed i poderosi mezzi vocali fanno di lui un cantante ben degno d'essere considerato tra i più grandi.

Accanto a lui il bravo Tito Gobbi, le cui rare qualità vocali e sceniche e la cui raffinata interpretativa son ben note e da tutti apprezzate, ha saputo dare all'« onesto » Jago tutta la maligna incisività e la perversa psicologia proprie di questo complesso ed inconfondibile personaggio shakespeariano.

Rosanna Carteri, già dolce ed ingenua Margherita nel « Faust » ora sempre più dolce, sempre più brava e più bella Desdemona, ha ancora una volta conquistato il pubblico con la melodiosa espressività dei suoi accenti. Bravi, inoltre: Angelo Mercuriali, Plinio Ciabassi, Giorgio Giorgetti, Ferdinando Cadoni.

Il maestro Oliviero De Fabritis ha diretto con la consueta perizia e con equilibrio. Aldo Mirabella Vassallo ha ricontfermato le sue doti di bravo regista. Bene istruito il coro del maestro Oscar Leone. Modernamente stilizzate le scene di Angelo Enrico Zappi.

Il pubblico, foltissimo, non si è proprio risparmiato nell'applaudire senza posa e nel chiamare parecchie volte al proscenio gli esecutori, mentre, alla fine, è addirittura esplosivo in acclamazioni entusiastiche ed interminabili. Successo magnifico.

ELIO DI GLORIA

IL CONCORSO GIUSEPPE VERDI DI QUATTRO MILIONI

“Proserpina e lo Straniero,, in prima assoluta alla Scala

La corruzione del mito antico in una vicenda da cronaca nera forma l'essenza del libretto eterogeneo e confuso, per il quale Castro ha scritto una musica che non riesce a riscattare l'azione e i personaggi del dramma

(DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE)

Milano, 18 marzo

La più antica fonte del mito «Proserpina» è, come si sa, un Inno di Omero, nel quale il Poeta, dopo aver cantato le virtù di «Demetra» madre del grano, della terra, mite e benefica dea delle piante e delle biade, narra del rapimento di «Persefone» ad opera di «Ada», della affascinosa, disperata ricerca da parte della madre che, infuriata, si vendica, rendendo sterile la terra, prima tanto feconda. E solo quando «Zeus», accconsente a restituire la figlia, dona nuovamente vita alla terra. Ma «Persefone» non potrà più vivere tutto l'anno con lei. Sposa al dio infernale, dopo aver gustato un chicco di melograno, offerrete dal marito, essa dovrà «un terzo dell'anno abitare nell'Ada» e gli altri due terzi potrà trovarvi vicino alla madre.

Oggi, a Buenos Aires

ma varianti di grande ricchezza, il mito divenne romano, così come lo conosciamo nell'interpretazione che Ovidio dà nel V Libro delle Metamorfosi. In entrambe le versioni, quella greca e quella romana, escluso l'episodio del ratto, nulla vi è di drammatico, di doloroso. Il periodico soggiorno della dea nel regno dei morti (in Ovidio portato a sei mesi), malinconico forse, triste, non si carica di significati tragici. «Proserpina» è rapita sì alla libertà primaverile, ma la sua tristezza trova subito conforto, ed Ovidio, ad esempio, ce la descrive felice di dividere la sua vita fra lo sposo e la madre. «Proserpina» rimane perciò una dea primaverile, simbolo del dolce risveglio della terra dal letargo invernale, nel ciclo delle stagioni, fragranza di profumi, delicata, gentile messaggera di bellezza, non corrotta,

ridursi a semplici, grotteschi pretesi, del tutto superflui, peggio dannosi.

Alcuni riferimenti esteriori al mito sono chiari, sin dal nome: «Proserpina», «Demetria». E' chiaro pure che «Porfirio» dovrebbe essere il «Plutone» argentino, perché è lui che rapisce Proserpina e poi la sposa. La vicenda si svolge — come avverte una nota — oggi a Buenos Aires. Abbiamo perciò due piani diversi, quello mitico e quello reale, l'antico e il contemporaneo, l'azione narrata e quella vissuta, nel realistico, sondeggioso procedimento. Attualizzare il mito per piegarlo alle necessità di una vicenda e di alcuni personaggi del nostro tempo.

A questo punto, nell'opera dello scrittore, si verifica il primo conflitto, fra il significato originario del mito e la violenta deformazione cui è sottoposto nel tentativo di adattarlo alla cronaca nera della torbida, veristica vicenda.

«Proserpina» qui è una povera, bellissima ragazza di campagna, travolta da un pessimo soggetto nel vizio e poi sfruttata, in una equivoca causa della metropoli. Il passaggio delle stagioni sarebbe sostituito dalla lotta fra il bene e il male, sconfitto quest'ultimo alla fine per l'intervento dello Straniero che redime, purifica «Proserpina» in un clima spirituale che vorrebbe essere cristiano (Ora ti resta un solo destino — dice l'ombra della moglie allo «Straniero» —, che tu trovi un giorno pace all'ombra delle Croci). Ed è così che il mito si corrompe, si contamina con la cronaca nera di questo episodio di mala vita, dove vivono lemiti e figure simili; e la cronaca nera, a sua volta, vorrebbe riscattarsi nel mito, attraverso la più oscura simbologia, cui non resta estraneo neppure il episodio psicoanalitico.

perché la morte di «un uomo che conobbe innocente il terrore di crimini irrimediabilmente terrifici». «Proserpina», se lui stesso accetta in un primo tempo il peccato carnale nella equivoca cosa, e poi, tutto ad un tratto, quando appare l'immagine della moglie, si sente puro e sovrano, quella povertà illusa di «Proserpina».

Di pari passo

Qual'è il suo «Gral», oh il suo «Parisiol»? Poi c'è «Flavia», l'ombra della moglie morta sotto un bombardamento, pare, per delle bombe lanciate dal marito, lo «Straniero», la quale moglie sarebbe il simbolo del puro amore. Un pretesto anche lei e nulla più, nella ridda tortuosa, piramidale, di presunzioni, esposte in versi ora sconciamente veritici, ora avvolto da uno pseudo misticismo.

Lasciamo stare le figure minori, la madre «Demetria» gli altri «ospiti» della pensata di «Marfa», «Cora» e «Marcial». Limitiamoci a «Proserpina», che apparirebbe tutto al più corrotta, isterica, erotica; pensiamo allo «Straniero», egoista e assurdo; osserviamo «Porfirio», questo dio dell'Averno, un fior di cannibale, che per incanto — ma qui tutto vorrebbe essere magia — dopo la morte dello «Straniero», perde forza e volontà e lascia che le porte dell'Inferno si spalanchino innanzi alla sua vittima. Sono personaggi questi? Manichini, ombre assurde, simbolo, questo sì, di deformazioni, che non possono essere accolte dalla nostra esigenza, tutta latina, civile, di chiarezza, di equilibrio e di superamento etico-estetico.

antico, di un'espressione colta, in senso europeo, e fallace, ora in un banale folklore, ora in reminiscenze peristiche postverdiane.

In questo clima, fra queste caratteristiche, procede il discorso, sia sociale che strumentale. Il primo affidato ad una declamazione che sembra ignorare la vibrazione lirica, e le elementari regole della prosodia, come risulta evidente nei versi, falliti tentativi di stendersi in canto (vedi i duetti «Demetria-Proserpina»; «Straniero-Proserpina»; «Straniero-Flavia» e qualche frammento solistico); il secondo sfoga in una strumentazione che fa ricorso a tutti gli espedienti desunti e applicati, con aridità didattica, da un qualsiasi trattato. E' una partitura inquisita, nervosa, frammentaria, che non conosce un solo momento di sano equilibrio; arida, tortuosa, che ignora la fruttuosa chiarezza, un concreto tematismo. Gli strumentisti penzano

travolti dagli arcaici usi come massa d'urto; i piatti, più ottusi, i timpani, tentano di concludere amalgame timbriche, e finiscono nel risaputo o nel chiuso. Aspetti tecnici della composizione (anticipazioni o ritardi, modulazioni o variazioni), oppure altri momenti, srombetti (vedi il commento alle parole dello Straniero: «Parto per il fronte, al l'alto; inconsulte eccitazioni foniche (Allegro agitato dal primo atto), orientate, retoriche soluzioni (il «pedale», di sì che conclude il l'atto); tutto questo ed altro ancora hanno il compito di sostituire il fatto inventivo, poetico. Ma la partitura non regge, sia nell'equilibrio tecnico (timbrica e ritmica) che in quella più importante della espressione. Partitura talvolta grassa, adipsosa, talvolta arida, sovrabituata, rissocchita, ma sempre monotona ed inutile.

La parte corale, cioè il Mito, sulla quale s'era tanto scritto e alla quale si attribuiva un

compito fondamentale (sia per una presunta originalità teatrale, scenica; presunta perché ormai sono quaranta anni che vediamo in musica, in tal modo, miti, storie, corifei, ecc.), sia per il valore musicale), non è da meno del resto. Accademica, sterile, negli scolastici procedimenti imitativi (vedi subito l'inizio «Io sono il mito») nella vaga, confusa polifonia; inopportuna e generica nelle inflessioni popolari; pronta a ricorrere (Fisetti) nel colore gregoriano, specie in quell'accenno di tironadi sul-gio, morte dello «Straniero», presuntuosa e in ritardo negli episodi di carattere timbrico, nelle dure, martellate sillabazioni.

Musica dunque che non poteva mutare nulla della falsità della vicenda e nulla infatti ha mutato. Da tale libretto da tale musica, potevano uscire e sono difatti uscite, non personaggi, ma ombre che si muovono, senza volto, senza carattere, senza carta d'iden-

tività artistica. Mentre mancano momenti fissati con efficacia, sia pure, come clima, come ambientazione. Dov'è dunque — ora possiamo chiederci — «la luce di singolare inventiva e originalità»? Dove «la vivida intelligenza capace di mettere a fuoco le situazioni sceniche (di per sé inesistenti) con ricchezza di esperienza e infallibile acento psicologico»? Dove «il linguaggio asciutto e nervoso ravvivato da zone liriche di commossa e poetica melodia» di cui ha parlato la commissione esaminatrice?

L'esecuzione

Ha diretto l'opera l'autore, con risultati tecnicamente migliori. Ottimo nel complesso la compagnia di canto. Protagonisti Elisabetta Barbato (Proserpina) il giovane Gian Giacomo Guelfi (lo Straniero) intelligente promessa del teatro lirico, Giuletta Simonato (Demetria), Cleo Elmo (Marfa), Rosanna Carteri (Flavia), Jolanda Gardino (Cora), Mirto Picchi (Marcial), Vincenzo Demetris (Porfirio). La voce solista del Mito era quella di Giacinto Prandelli. Altri interpreti Silvana Zanetti, Luciano Della Pergola, Enrico Campi, Gino del Signore.

Tutti i mezzi tecnici della Scala, sono stati mobilitati per l'allestimento, con risultati, come sempre ottimi, Bocetti e Horacio Butler adeguati alle tortuose vicissitudini dell'opera. Fedele e ubbidiente la regia di Szechler. Ottimamente strutturato dal Maestro Veneziani il coro, nella difficile, impegnativa parte.

Teatro esaurito. Pubblico da grandi occasioni. Cronaca molto movimentata. Dopo il primo atto numerose chiamate ai soli interpreti, fortemente contrastate da nutriti fischi, zitti e animati commenti.

All'inizio del secondo atto una lunga manifestazione ostile all'indirizzo dell'autore trammissa ad applausi. Alla fine cinque chiamate di cui due all'autore pure con fischi.

La burrasca si è riaccesa alla fine del terzo atto con applausi fischi e commenti. Si contano tre chiamate di cui due all'autore.

Giuseppe Pugliese

MERCOLEDÌ 16 APRILE

1952

TERZO PROGRAMMA

20.30

Concerto d'apertura

Maurice Ravel

Quartetto in fa maggiore

Allegro moderato, molto dolce - Molto vivo e ritmato - Molto lento

Vivo e agitato

Esecuzione del « Quartetto Calvet »

21 —

Le cantique de la mer

di Lantréamont

a cura di Romeo Lucchese

21.30

Stagione sinfonica del Terzo Programma

CONCERTO SINFONICO

diretto da

BRUNO WALTER

Musiche di Johannes Brahms

Ouverture tragica op. 81

Schicksalslied, per coro e orchestra op. 54

Lento ed intenso - Allegro - Adagio

Un Requiem tedesco, per soli coro e orchestra op. 45

Solisti: Rosanna Carteri, *soprano*; Boris Christoff, *basso*

Istruttore del coro Nino Antonellini

Orchestra sinfonica e coro di Roma della Radio Italiana

Nell'intervallo

« Tolstoi e il problema dell'arte », conversazione di Alberto Savini

PROGRAMMA NAZIONALE

Cronache della R. A.

Memorabile la trasmissione della *Manon* di Massenet avvenuta mercoledì scorso. E' stata forse questa la più completa la più perfetta delle esecuzioni avutesi in questa annata lirica per la partecipazione di due eccelsi cantanti che hanno saputo dare una magnifica interpretazione all'opera massenetiana. Rosanna Carteri è stata una incantevole ed appassionata « Manon » piena di grazia e di seduzione, il tenore Prandelli di vibrante accento passionale ha cesellato la difficile parte dosando mirabilmente tutti i passaggi dal canto spiegato al falsetto ed eccellendo in tal modo sui molti De Grioux uditi in questi ultimi anni. Con essi un gruppo di valenti artisti, tra cui il baritono Taddei, valente « Lescaut », ha completato degnamente il quadro sì da rendere omogenea tutta l'esecuzione dell'opera che fu calorosamente applaudita dagli ascoltatori presenti all'auditorium della Fiera. Tale trasmissione verrà ripetuta sabato 17, alle ore 21, sul Programma Nazionale.

arte - Direttore G. B. Angiolelli
- Redattori: Adriano Seroni e
Leone Piccioni

20 — Musica leggera

Negli intervalli comunicati commerciali

Trasmissioni locali (vedi programmi a pagina seguente)

20,30 Segnale orario - **Giornale radio** - *Parliamoci chiaro*
- Radiosport

21 —

LA BOHÈME

Opera in quattro quadri di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

- Dal romanzo di Henry Murger -

Musica di GIACOMO PUCCINI

Rodolfo	Ferruccio Tagliavini
Schaunard	Pier Luigi Latinucci
Marcello	Giuseppe Taddei
Colline	Cesare Siepi
Benoit	Mario Zorghiotti
Mimi	Rosanna Carteri
Musetta	Elvira Ramella
Alcindoro	Mario Zorghiotti

Direttore **Gabriele Santini**

Istruttore del coro Giulio Moggiotti - Orchestra sinfonica e coro di Torino della Radio Italiana

CORRIERE DELLA SERA

CORRIERE

ALLA SCALA

FALSTAFF

diretto da De Sabata

Martedì 27 maggio 1952

Nel primi dieci anni di attività dell'Ente autonomo, a non prendere in considerazione quelli che vennero dopo, il *Falstaff* venne rappresentato alla Scala in ben otto stagioni consecutive, in ben nove stagioni complessive. Nessuna altra opera, né verdiana né d'altri autori, ebbe mai così singolare privilegio. Lo stesso popolare *Rigoletto*, pure presente in notevole misura in determinati periodi della gestione, e la stessa pucciniana *Turandot*, quasi di casa alla Scala dopo quella primavera del '26 che ne vide la postuma rivelazione, non raggiunsero la frequenza delle programmazioni vantata dal *Falstaff*, e non la raggiunsero neppure quando i quadri canori della lirica teatrale allineavano baritoni come un Galeffi e soprani come una Cigna e tenori come un Fertile e compagnia bella. Oggi tanto il *Rigoletto* quanto la *Turandot*, a non dire delle altre innumerevoli opere bisognevoli di complessi eroici per l'esecuzione, sono scomparsi dalla circolazione. Scomparsi da lungo tempo: da quando i baritoni, i soprani, i tenori come i nominati sopra ritennero venuta l'ora di godersi il meritato riposo. Non è scomparso il *Falstaff*, anzi l'insistenza delle sue riproduzioni si ripete da qualche anno tra il generale consenso. Facile spiegare le ragioni di questa che pare e non è un'ingiustizia. I complessi eroici sono tutti a riposo e non si vede oggi chi li possa sostituire, mentre il *Falstaff* per fortuna sua, nostra e di chi amministra i teatri, non desidera che una compagnia agile, intelligente, affiatata. Uno Stabile, per intenderci, può considerarsi virtualmente eterno. Un Galeffi e una Cigna, per intenderci meglio, sono invece praticamente soggetti a una grave usura dei mezzi vocali. Le loro parti non ammettono né il brillante ripiego delle mezza voci né l'elegante surrogato della declamazione più o meno parlata, mentre da parte di Sir John ammette e sovente richiede e qualche volta sopporta e ripieghi e surrogati. Di qui l'eternità di Mariano Stabile, anche ieri sera protagonista del *Falstaff*, come nel '21 di Arturo Toscanini. Di qui l'eternità del *Falstaff* nel cartellone della Scala. Gloria all'interprete. Gloria all'opera d'arte. Ma se fra una ventina d'anni — diciamo così — con una certa larghezza di giudizio — a Mariano Stabile gli saltasse il capriccio di ritirarsi anche lui dalle scene, e putacaso nessun Ente autonomo si fosse ancora preoccupato, come non si preoccupa oggi, di trovargli un successore (che non sarebbe poi così arduo come trovare un successore di Galeffi o della Cigna) allora che accadrà del *Falstaff*, se non quello che è accaduto del *Rigoletto* e della *Turandot*? E dove andrà il teatro lirico italiano se non a farsi benedire?

Dunque ieri sera la compagnia di canto era suppergiù la stessa dello scorso maggio, la stessa che veniamo ascoltando da qualche stagione, e per le parti del protagonista e di Bardolfo la stessa che veniamo ascoltando da oltre tre decenni. Siccome va abbastanza bene, rallegriamoci. Direttore e concertatore era ancora Victor De Sabata, al cui intelletto d'amore, fervore d'abbandono e acutezza d'indagine dobbiamo il meglio della ripresa — quasi una replica — del capolavoro verdiano. Renata Tebaldi quale Alice, Cléo Elmo quale Quickly, Maria Canali quale Meg, Rosanna Carteri quale Nannetta, Cesare Valletti quale Fenton, Mariano Caruso quale Calio, Giuseppe Nessi quale Bardolfo, Italo Tajo quale Pistola e Paolo Silverì quale Ford, hanno giocondamente ordito le ripetute beffe ai danni di Sir John, sempre impersonato dallo spassosissimo Stabile. Ancora Frigerio per la regia e Benois per l'allestimento hanno egregiamente collaborato al buon esito dello spettacolo. Cronaca festosa. Chiamati al



„OTHELLO“ in Starbesetzung

Der Verdische Othello wird bald, wie der „Jedermann“ und die „Zauberflöte“, zum eisernen Bestand der Festspiele zählen. Eine erste Besetzung, die sich, was die Hauptpartien betrifft, in diesem Jahre nur wenig geändert hat, tut das Ihre, diese zu den effektivsten Musikdramen gehörende Oper zu einem Zugstück zu machen.



Rosanna Carteri, die bezaubernde Desdemona, mit Ramon Vinay, dem Träger der Titelpartie

Es wurde hier mit Absicht das Wort „Musikdrama“ gebraucht. Denn der im Jahre 1887 zum erstenmal dargestellt „Othello“ gehört dem zweiten Verdi an, dem damals schon weit mehr als Siebzigjährigen, von dem man behauptet hat, er hätte von Wagner gelernt, wäre am Ende seines Lebens noch bei dem Antipoden, den er gewiß nicht liebte, in die Schule gegangen. Man darf sich das natürlich nicht so vorstellen, als hätte sich der stolze Maestro noch auf seine alten Tage bewußt auf die Schulbank gesetzt; eine so gewaltige Reoder Evolution, wie das Werden dieses neuen, durch Wagner festgelegten Begriffes, strahlt eben ein Fluidum aus, dem sich auch der Gegner nicht ganz entziehen kann. So wie wir zwei Wagner kennen, den des Rienzi, des Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, und den andern, der durch Tristan, den Ring, die Meistersinger und, vor allem, den Parsifal repräsentiert wird, so kennen wir zwei Verdi, den des Rigoletto,



der Traviata, des Maskenballs, und den andern, den Schöpfer der Aida, des Othello und Falstaff. Der Abgrund, der diese beiden Gestalten und Gestaltungen von einander trennt, ist bei Verdi noch weit größer als bei Wagner. Wir würden dem Italiener, wie gesagt, unrecht tun, wollten wir ihn als Epigonen bezeichnen. Seine Oper hat sich nach seinen eigenen Gesetzen zum Musikdrama gewandelt, er hat vielleicht noch die Ewige Melodie übernommen, aber Wagners Generalcharakteristikum, das Prinzip des Leitmotivs, nicht. Die Überwindung der sogenannten Nummernoper ist in der Aida noch nicht ganz vollendet, erst im Othello schwindet der letzte Rest der alten Schule.

Es wäre ungerecht, wollten wir an Verdi mit deutschen Kunstmaßstäben herantreten, so ungerecht, als wollten wir Wagner nach den Grundgesetzen der italienischen Schule messen. Der germanisch-slawischen Seelenmusik steht eben als Gegenpol die romanische Ohrenmusik gegenüber, die wir zuweilen ebenso als oberflächlich empfinden, wie unsere stüdlichen Nachbarn uns Schwerfälligkeit und Mangel an Belcanto vorwerfen dürften. Wir wollen es hier mit Goethe halten und uns freuen, daß wir zwei solche Kerle haben wie den Schöpfer der „Meistersinger“ und den des „Othello“.

Wenn wir bei der Aida noch feststellen müssen, daß es uns, während uns der Verzicht Sachsens in den Meistersingern im Tiefsten erschütterte, schließlich ziemlich egal ist, ob Rhadames und Aida eingemauert werden, weil wir genau wissen, daß



dies nur deshalb so eingerichtet ist, damit sie uns ein herrliches Duett singen können, werden wir von Othellos Eifersuchtsqual ganz anders ergriffen. Die — allerdings zauberhaften — Figuren der Aida haben hier wirklichen Menschen Platz gemacht, mit denen wir fühlen und leiden. Ein großer Teil des Verdischen Schaffens kreiste um den Magneten Shakespeare, neben Othello waren Lear, Macbeth und später, in der reifsten, weitesten Altersperiode des großen Tonkünstlers, Falstaff die Gestalten, deren dichterische Formung er im Reich des Klangs erneuern wollte. So groß die dramatische Wirkung der „Othello“-Handlung auch in der Oper ist, sie wird mit weit feineren Mitteln erreicht, die manchmal recht groben Effekte der früheren Opern, des „Troubadour“ und des „Maskenball“ etwa, werden vermieden, Menschen leiden und handeln, denen wir unser Mitgefühl nicht nur künstlerischer, sondern auch seelischer Art schenken, und nur in dem sterbenden und singenden „Othello“ des Schlußaktes feiert noch einmal die alte Schule der Bellini und Donizetti fröhliche oder traurige Umstände.

Mario Rossi leitete die Oper im musikdramatischen Stil, auf jeden billigen Effekt maßvoll verzichtend, seinem großen Landsmann Arturo Toscanini nicht unwert. Ausgezeichnet, wie immer bisher, die Regie Herbert Gräfs, ihm ebenbürtig die Bühnenbilder Stefan Hlawas, auch in der leisen Holländerreminiszenz des ersten Bildes, die Kostüme Eva Pohls ergänzen ihn auf das feinste und anschlugsamste. Das Tableau des dritten Aktes in seinem großartigen Farbenensemble strömt etwas Betäubend-Rauschhaftes aus. Die beiden Säulen trugen schon die Aufführung des Vorjahres. Paul Schöffler ist derselbe geblieben, und das ist das höchste Lob, das wir ihm spenden können, denn seine Leistung war schon damals



Paul Schöffler als dämonischer Jago und der großartige Ramon Vinay als Othello (auf Einzelbild), der seine vorjährige gesangliche wie darstellerische Leistung zu vollendetem Eindruck steigerte



Rosanna Carteri (Desdemona) und Sieglinde Wagner (Emilia)

eine vollendete. Ramon Vinay hat sich vervollkommen. Die vor einem Jahr noch etwas gestemte Höhe hat an Leichtigkeit und Schwungkraft gewonnen, die mimische Darstellung ist vertieft und menschlich ergreifender als früher. Wenn er wirklich der große „Tristan“ Bayreuths geworden ist, als den ihn verständige Kritiker rühmen, dann ist in dieser Bipolarität seine Künstlergestalt zu einer beträchtlichen, einen weiten Schaffensraum umspannenden Kraft geworden.

Neu ist die Desdemona der Rosanna Carteri. Neu und überraschend. Diese Italienerin ist in ihrem ganzen menschlichen und künstlerischen Charakterbild deutscher als viele unserer Landsmännchen. Sie hat die Partie ganz auf Verinnerlichung und Stille angelegt, eine mädchenhafte Scheu liegt über der Gestalt, vielleicht —



Zeichn.: Betty Pleitschacher

und das ist das psychologisch völlig Neue an dieser Auffassung — von einer instinktiven Furcht vor dem Rätsel jener fremden Urgewalt gezeitigt, die ihr Gatte geworden und doch ihrer behüteten Kulturerziehung Fremder geblieben ist, Mag manchem, der auch in ihrer Darstellung die Elementarkraft des Weiblichen vermisst, dies als nicht ganz verständliche Temperamentlosigkeit erscheinen, ich empfand es, besonders im letzten Akt, als fein und voll reizvoller Eigenart. Ihre Stimme trägt etwas Einmaliges, bezaubernd Süßes, und verfügt über ein Piano, wie wir es — dort ins Männliche transponiert — seit der Reifezeit Leo Slezaks nicht oft gehört und genossen haben. So wurde dieser letzte Akt ein Erlebnis von beklemmender, zarter Todesahnung, fiel das letzte Figurenhafe der Gestalten ab und wies sie uns in einer reinen, erschütternden Menschlichkeit. Sieglinde Wagner in der undankbaren Partie der Emilia, der erst am Schluß einige hörbare Töne gegönnt sind, Anton Demca, heute schon das Muster und Urbild einer edlen, großen Tenorstimme, die für weit größere Aufgaben geschaffen ist, endlich Andre Koréh, August Jaresch, Georg Jonthy und Franz Bierbach ehrten das Kleine und Kleinere durch vollen Einsatz ihrer künstlerischen Persönlichkeit.

Robert Hohlbaum

FESTLICHES SALZBURG

„Othello“ in verstärkter Italianità

Grandiose Leistungen der Hauptdarsteller

Wenn auch das Hauptargument für die Wiederaufnahme des „Othello“ in das heurige Festspielrepertoire — die einzigartige Interpretation Furtwänglers — durch die Erkrankung des Dirigenten bedauerlicherweise zunächst dahingefallen ist, so bot die diesjährige Begegnung mit dem Werk doch mancherlei neue Aspekte dar, die sie rechtfertigten. Für die ständige Pflege der Opernkunst Verdis bei den Salzburger Festspielen sind aber auch prinzipielle Gründe anzuführen, die zunächst kurz erörtert seien.

Es ist wohl jedem, der die jetzt in aller Welt grassierende „Festspiel-Inflation“ aufmerksam beobachtet, klar, daß das Künstlerische der meisten Festspiele in Gefahr ist, von den Belangen des Fremdenverkehrs überwuchert zu werden; eine Situation, die, wenn sie sich noch schärfer ausprägen sollte, schließlich auch die wahren „Belange“ des festspielmäßigen Fremdenverkehrs gefährden müßte. Es ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß jene Inflation nur von solchen Festspielen wird überstanden werden können, die sich auf stabile, allgemein anerkannte künstlerische Leitgedanken berufen können.

Als prädestinierte Pflanzstätte der alle Bereiche der Musik erfüllenden Kunst Mozarts besitzt Salzburg gewiß einen unschätzbaren Vorrang, doch darf dieser — wenn auch Mozart stets der wichtigste Bezugspunkt der Salzburger Festspiele bleiben muß — nicht zur Einseitigkeit in der Programmgestaltung führen. Den Gegensatz zur Einseitigkeit bildet hier aber nicht willkürliche Buntheit, sondern die Beschränkung auf Werke von stilbildender Kraft.

Im Bereiche der Opernkunst gibt es nun — wenn Wagner in erster Linie Bayreuth vorbehalten und alles bloße Historisieren vermieden werden soll — neben dem Schaffen Mozarts nur das Oeuvre Verdis, mit dem sich jenes Ideal verwirklichen ließe. (Das in seiner Fülle ebenfalls stilbildende Schaffen von Richard Strauss ist den Problemen der Gegenwart noch zu nahe, um in seiner Gesamtheit hier in Betracht zu kommen.) — Wenn die „Verdi-Renaissance“ der zwanziger Jahre aus Österreich die stärkste Anregung erhalten hat, so erscheint es jetzt vielleicht nicht minder sinnvoll, hier eine systematische Erneuerung und Pflege des — zum Teil noch gar nicht ausgeschöpften — gesamten Opernwerkes von Verdi einzuleiten. Auch der im Vorjahre recht glücklich inaugurierten „Salzburger Dramaturgie“ würden sich da wichtige neue Aufgaben erschließen.

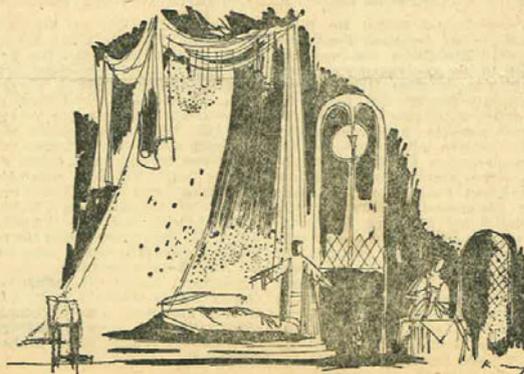
In diesem Sinne durfte der Salzburger „Othello“ vom Jahre 1951, der vom Dirigentenpult her die wesentlichsten Impulse empfang, als ein verheißungsvoller Beginn gewertet werden. — Die diesjährige Reprise des Werkes, zu deren Leitung sich Mario Rossi dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat, war dadurch von besonderem Interesse, daß mit ihr der ganz von der Individualität Furtwänglers geformten, mit deutlichen Zügen romantischer Musikdramatik ausgestatteten Darstellung eine auf dem Boden der italienischen Verdi-Tradition erwachsene gegenübergestellt wurde. Wenn manches in der Interpretation Rossis — wie etwa die Ausbrüche Othellos im zweiten und dritten Akt — konventioneller erschien als früher, so muß hier berücksichtigt werden, daß für das italienische Musikempfinden Verdi schon lange als der Klassiker par excellence gilt, dessen Musik in hohem



ROSANNA CARTERI
Die neue Desdemona der Salzburger Festspiele in Verdis „Othello“

Grade stilisiert und objektiviert wird. Damit in voller Übereinstimmung ist auch die Tatsache, daß die Pioniere der Verdi-Renaissance — wir denken hierbei vor allem an Fritz Busch, Erich Kleiber, Clemens Krauss und Bruno Walter — durchwegs Dirigenten des deutschen Sprachbereichs waren; die Verdi-Interpretation Toscaninis, insbesondere sein „Falstaff“, bedeutet einen absoluten Sonderfall. Unabhängig von allen Vergleichen gefiel uns die Darstellung Rossis

monie erfüllten Jago des Paul Schöffler überein, der diese Rolle wohl zu den besten Partien seines Repertoires zählen darf. In den kleineren Rollen bewährten sich wieder: Sieglinde Wagner, Anton Dermota, August Jaresch, Georg Monthy und Franz Bierbach, denen sich noch als Neubesetzung Endré Koréh als würdiger venezianischer Gesandter zugesellte. — Mit besonderer Spannung hatte man dem ersten Auftre-



„OTHELLO“
Das Bühnenbild für den 4. Akt von Stephan Hlavka

durch ihre schlichte, ganz auf Hervorhebung der dramatischen und kantablen Elemente des Orchesterparts und auf die energische Führung der Sänger bedachte Zeichengebung. Das zum größten Teil schon im Vorjahre tätig gewesene Ensemble wußte sich den Intentionen Rossis vortrefflich anzupassen und steigerte noch seine schon früher gerühmten Leistungen. Ramon Vinay, der erst vor kurzem als Tristan in Bayreuth Triumphe gefeiert hat, milderte einige früher allzu schroffe Züge seines Othello und stimmte so noch besser mit dem von visionärer Da-

ten von Rosanna Carteri entgegengesehen. Die Künstlerin, deren Spiel im Schlußakt zu wahrhaft erschütternder Gestik emporwuchs, erwies sich von der ersten bis zur letzten Note als eine Meisterin des Belcanto größten Stils: Schwelldöne, die sich im Pianissimo mit den Sphärenklängen der hohen Streicher völlig verschmolzen, haben wir vorher in solcher Reinheit und Intensität kaum jemals gehört; aber auch in der Gestaltung des Ensembles und in der dramatischen Repliken bewährte die Carteri ihre ungewöhnliche Ausdruckskraft. Ihre Mitwirkung bedeutete eine ungemeine Bereicherung des schon in Ramon Vinay und Paul



PAUL SCHÖFFLER
Ein unübertrefflicher Jago

Schöffler außerordentliche Kräfte besitzenden Salzburger Othello-Ensembles. — Das von Rossi manchmal etwas dynamisch übersteigerte Orchester und der Staatsopernchor können hier nur mit einem Kollektivlob bedacht werden; ebenso die von Herbert Graf und Stefan Hlavka bewerkstelligte Mise-en-scène. — In seiner durch die Heranziehung zweier italienischer Künstler noch verstärkten Italianità stellt der mit stürmischer Begeisterung aufgenommene „Othello“ ein wahres Ruhmesblatt der „Festspiele 1952“ dar.

Dr. WILLI REICH



RAMON VINAY
Ein wirklicher Othello
Aufnahmen von H. Mayr (3)

heißne des Herrn ist auf Erden erschienen“ (Alt: Rosette Anday) und „Blick auf! Nacht bedeckt das Erdreich“ (Baß: Karl Wolfram) und die sich von Stück zu Stück steigende Leistung der Sopranistin Mary Jacob-Gimml. Das Mozarteum-Orchester, dem sich am Cembalo Dr. Ernst Reichert zugesellte, hielt sich, von einigen klanglichen Überborden abgesehen, ebenfalls ausgezeichnet. Es exekutierte die Instrumentalgewalt, die Mozart im Jahre 1789 in Wien dem Werk gegeben hat (Hinzufügung von fünf Bläserstimmen und Erweiterung des Streicherparts), um es dem musikalischen Zeitgeschmack anzupassen.

In unserer Festspieelaufführung überwiegen aber die überzeitlichen Elemente des unsterblichen Werkes und riefen jenen Eindruck hervor, den schon nach der Uraufführung in Dublin eine Zeitungsstimme vermerkt hatte: „Es ist dazu geschaffen, auch das roheste Herz und Ohr zu bezaubern und zu entzücken!“

W. R.

Martedì-Mercoledì 16-17 Settembre 1952

La soprano Rosanna Carteri al Festival musicale di Salisburgo

I lusinghieri giudizi della critica tedesca - Lanciati in questi giorni i dischi di: Falstaff, Guglielmo Tell, Suor Angelica e Bohème nell'interpretazione della giovane cantante

VERONA, 16 settembre

Il cartellone del Festival 1952 di Salisburgo recava anche quest'anno, come al solito, i grandi nomi della musica. Vi erano comprese opere di Donizetti, Mozart, Riccardo Strauss e Verdi mentre fra i direttori d'orchestra figuravano Karl Böhm, Wilhelm Furtwängler, Paul Hindemith, Clemens Krauss, Rafael Kubelik, Igor Markevitch, Bernhard Paumgartner, Mario Rossi e Victor de Sabata.

L'«Otello» di Verdi, rappresentato nella versione italiana per l'interpretazione di Ramon Vinay, è stato diretto da Mario Rossi poiché, all'ultimo momento, il maestro Furtwängler non poté salire sul

podio direttoriale a causa di un improvviso attacco di polmonite. In quest'opera, accolta dal pubblico con grande entusiasmo, la parte di Desdemona è stata sostenuta dalla soprano Rosanna Carteri che ha ottenuto un vivissimo successo consacrato, oltre che dagli applausi fragorosi della vasta platea, dal giudizio della critica che ha riconosciuto unanimemente non solo le qualità vocali della giovane e graziosa cantante ma anche la sua arte scenica, ricca di espressività e di equilibrio. Unica soprano italiana partecipante al Festival, la Carteri ha assolto brillantemente il suo compito di artista e quello, forse maggiormente gravoso, di rinnovare all'estero le tradizioni del bel canto italiano.

Del resto, Rosanna Carteri aveva alle sue spalle un passato ormai illustre: dalla Scala di Milano ai maggiori teatri d'Europa la sua voce era discesa nel cuore degli spettatori e dovunque il suo fascino canoro e la sua figura graziosa avevano destato ammirazione sconfinata.

Ma questa di Salisburgo, anche per l'importanza che la manifestazione ha assunto nel quadro delle stagioni continentali, è stata un'interpretazione eccezionale, un'interpretazione che ha posto in luce le infinite possibilità della Carteri che oggi, attraverso una scuola raffinata ed uno studio severo e costante, possiede un repertorio vasto e particolarmente curato.

Willi Reich, sul «Salzburg Nachrichten», ha scritto: «Con speciale aspettativa era attesa la prima di Rosanna Carteri. L'artista, la cui interpretazione si innalzò nell'ultimo atto ad avvincente arte scenica, si dimostrò dalla pri-

ma all'ultima nota una maestra del «bel canto» nel miglior senso della parola. I suoi «crescendo» ed i suoi «pianissimi» che si confondevano perfettamente con le note degli strumenti ad arco formando del suono celesti, non li abbiamo uditi quasi mai in tal purezza ed intensità. Ma anche nelle scene di assieme e nei dialoghi drammatici la Carteri ha dimostrato la sua eccezionale forza di espressione. La sua collaborazione ha arricchito le straordinarie doti di questo «Otello» salisburghese che vanta attori come Ramon Vinay e Paul Schöffler».

Il giudizio di Robert Hohlbaum, apparso sul «Salzburger Volksblatt», non è certamente da trascurare: «Nuova è l'interpretazione di Desdemona di Rosanna Carteri. Nuova e sorprendente. Questa italiana si è dimostrata nella interpretazione massima ed artistica nella sua parte e più tedesca di molte nostre cantanti».

Essa ha reso il personaggio con una completa immedesimazione e calma interiore: un alone di virginità riveste la sua parte, forse — ed in ciò sta la novità psicologica di questa interpretazione — caratterizzata da una paura istintiva di fronte a quell'enigma di forza allo stato primitivo e sconosciuta che aveva trovato nel suo amato sposo il quale, malgrado ciò, le rimaneva estraneo per diversità di origine e di cultura.

Anche se a qualcuno può sembrare che la sua interpretazione manchi della forza irruente della donna e che questa mancanza di temperamento non sia facilmente comprensibile, io, invece, la sentii, e specialmente nell'ultimo atto, come una dote delicata e piena di fascino. La sua voce ha qualche cosa di unico, di magicamente dolce e possiede un «piano» come noi — trasferendoci in campo maschile — non abbiamo goduto ed udito dai tempi della maturità di Leo Slezak.

Così l'ultimo atto fu avvenimento presago di toccante e dolce morte; l'ultima ombra di stilizzazione dei personaggi cadde ed essi si mostrano nella loro vera e commovente umanità».

Leggendo quanto i due organi più importanti di Salisburgo hanno pubblicato in merito alla felice rappresentazione dell'«Otello», si comprende immediatamente quanto clamoroso e completo sia stato il successo ottenuto da Rosanna Carteri.

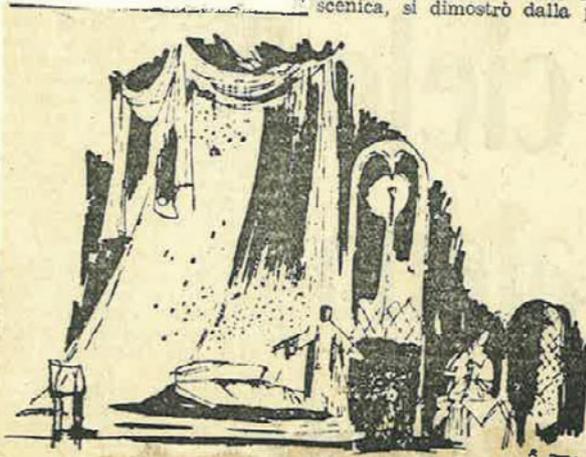
Proprio in questi giorni, al coronamento di una stagione



Rosanna Carteri

particolarmente intensa, è stato lanciato, nell'interpretazione di Rosanna Carteri, la collezione completa di quattro opere incise su dischi e destinate ad aumentare il patrimonio artistico delle discoteche private. Si tratta del «Falstaff», del «Guglielmo Tell», di «Suor Angelica» e della «Bohème».

Luigi Ceolari



Scena del IV atto dell'Otello nella realizzazione di Salisburgo

l'Unità

GIORNALE DELL'EMILIA - Venerdì 31 ottobre 1952

Il grande ritorno di Wagner a Bologna

In una serata greve di pioggia e piena in ogni spazio di una nebbia pastosa, quella del novembre 1871, una serata press'a poco come questa, e, anche allora, era l'inaugurazione della stagione lirica, anche allora andava in scena il «Lohengrin» di Richard Wagner, come ieri sera, ma era la prima esecuzione in Italia, e l'attesa aveva acceso discussioni e litte di botteghino dei biglietti. Di quella serata, tutta fremente nell'attesa del grande Messia della musica tedesca che è Richard Wagner, è rimasto il ricordo delle toilettes della dame e del nome del Teatro Comunale, il quale, allora, era qualcosa di più, come dicevano i manifesti di quei tempi: Gran Teatro Comunale.

E dev'esser stato proprio quell'aggettivo «Gran» a solleticare la fantasia del sovrintendente attuale, maestro Pino Donati, che ci si è messo di gran lena, ed è riuscito, attraverso le segrete vie di un vivace spirito di organizzazione, a presentare una sala del Bibiena tutta esaurita.

E' stata una vera e propria corsa ai biglietti, quella che in tre giorni ha fatto affiggere, ai manifesti, la striscia, la triste striscia per i ritardatari esclusi, «tutto esaurito».

Così, si è ripetuto, un po', quella sera dell'autunno 1871, e oggi, in serata di gala, il «Lohengrin» ha ricalcato lo stesso palcoscenico e ha ripresentato gli stessi problemi di un tempo, mitigati, ben s'intende, dal trionfale giudizio del tempo, e spostando la discussione sugli aspetti sociali che l'opera scopre.

E non era, forse, lo stesso Wagner a dire: «Lohengrin, il simbolo dell'artista. Bisogna mutare il mondo, la società odierna basata sul gioco di interessi individuali, riaccendendosi quell'amore che ne è escluso. E' l'arte che può intraprendere questo, purché essa stessa sappia trovare nuove forme di organizzazione e sappia, essa stessa, rinnovarsi?»

La maturazione di Wagner è, tale qui; gli elementi fiabistici di cui si era nutrito dal periodo giovanile e inquieto alle prime esperienze filosofiche e letterarie, hanno lasciato luogo a sensazioni più umane, totalmente umane.

Il maestro Francesco Molinari Pradelli ha dimostrato di aver profondamente penetrato l'assunto di Wagner e ne ha accentuato i rilievi salienti.

Così come l'opera è stata altamente compresa anche dall'eletta schiera delle voci che, da Renzo Pigni a Rossana Carteri, dall'espressivissima Elena Nicolai a Giuseppe Taddei, a Vito Susca hanno fatto degna corona a quella gemma dello strumento canoro che è Boris Cristof.

Particolarmente felice la regia puntuale e sobria, e pur vivace di effetti e di movimenti di D. Meghina.

Una serata effervescente di entusiasmo e di eleganza, in cui molti abiti maschili chiari si affiancavano con disinvoltura alle grandi toilettes.

Aristosseno

"Lohengrin", ha inaugurato la stagione al Comunale di Bologna

La nostalgia, anche per effetto di determinate cause recenti che poco, se non nulla, hanno a che fare con la musica, è un altro di quei termini messi da parte dal cauto e ragionato ardentimento che vizia il buon senso delle genti moderne. Perdonate però l'innocenza di quei rari superstiti che ancora coltivano le vecchie glorie di Bologna musicale, e si dichiarano nostalgici, ad esempio, ogni qualvolta si rappresentano al Comunale l'opera *Lohengrin* di Riccardo Wagner. Anche noi ci sentiamo nostalgici, se ripensiamo ai tempi della Bologna wagneriana, che documentano un primato ed una civiltà oggi in declino, ma non per questo desistiamo dal ricercare la verità, dal giungere ad una precisazione più accorta, a costo di urtare la suscettibilità dei nostri stessi fratelli. Discutere oggi di Wagner, e dei valori del suo teatro, sarebbe impossibile: una profanazione o un' inutilità. Si dovrebbe quindi accettare quale ultima parola il fanatismo di chi giudica insuperabile e del tutto vitale la riforma wagneriana del dramma, o il sarcasmo di chi, pure non sordo, gira al largo se gli promettono cigni da trasporto.

In realtà a noi sembra ogni giorno di più che la vera causa dell'immortalità di Wagner sia da ricercarsi nel fatto d'arte musicale, e non nel teatro. E' la musica, in Wagner, che ha ragione di tutto il resto: così di quegli ermetismi macchinosi e simbolici che caricano il teatro di inutili tare e di pietre tombali, così di quelle allegorie e di quei catenacci che fanno sorridere di sufficienza la scaltra e smalzata sensibilità moderna. Guardiamo il *Lohengrin*, che pure è una delle prime opere, dove cioè la famosa «riforma» comincia appena a delinearci. Già un cumulo di concetti filosofici si prospetta come inutile bagaglio alla mente dello spettatore, determinandogli infine un'incertezza di calcolo circa la vittoria del bene sul male, del cristianesimo sul paganesimo: in realtà chi rimane in vita sulla scena, anche se stordita dall'apparizione di Goffredo, è la diabolica Ortruda, mentre il bel cavaliere che ci aveva fatto appassionare alla sua vicenda amorosa divorzia dopo la prima notte di matrimonio non consumato per tener fede alle clausole del Gral, e riparte con la sua insipida drasticità facendo morire di dolore l'immacolata Elsa, soltanto colpevole della più logica curiosità di donna e di sposa. Così vuole

la leggenda medioevale del *Chevalier au Cygne*, così piaceva a Wagner, sappiamo, ma lasciateci credere che la vera immortalità del teatro, sia pur esso di fantasia fin che si vuole, è frutto della più approfondita cultura, non può rinunciare ad una sua logica più rispondente alla logica stessa dell'umanità spettatrice, e ha da valersi di un fattore essenziale: la semplicità.

Noi siamo di quelli che pensiamo a un'immortalità di Wagner del tutto svincolata dalle luci della ribalta e dell'azione, e non ci offenderebbe certo assistere alle sue opere rappresentate in forma di oratorio. Prendendo commiato da Enrico l'Uccellatore, Lohengrin gli predice che «a scollar dell'Alemagna il soglio - L'orde oriental mai più ritornerà»: non ci sorprenderebbe che anche la riforma del dramma fidasse troppo in previsioni similmente azzeccate. Parrà insensato, ancor oggi che il *Lohengrin* come le altre opere di Wagner trionfano su tutti i palcoscenici del mondo, dire di queste cose, ma noi lo facciamo anche in difesa di Wagner, nei confronti di coloro che girano al largo e si beffano di tanta ingenuità macchinosa (e non sono pochi, credeteci, specie tra i giovani), perché è il fatto musicale che in Wagner supremamente vale, ed è la musica che trasfigura e si afferma, stupenda, ardita ed eterna invenzione del genio.

L'odierno allestimento od edizione, come dir si usa, dell'opera *Lohengrin* al Comunale di Bologna, su quello stesso palcoscenico, cioè, che ne vide il battesimo italiano (1871), si può ritenere in linea di massima degna dell'importanza che l'avvenimento sempre richiede. Diciamo subito che l'esito va accreditato, particolarmente, alla compagnia di canto e ad un direttore d'orchestra che mai ci stancheremo di additare all'ammirazione e al plauso. Francesco Molinari Pradelli, sul podio del Teatro della sua città, ha vinto un'altra bella e difficile battaglia, rivelando ancora una volta la statura del concertatore e del direttore di classe. Sotto lo stimolo della sua bacchetta energica e precisa anche la malandata orchestra bolognese, alle prese con le cose più grandi di lei, ha trovato momenti di sonorità, di espressione e di palpiti, compensando l'assai scadente qualità del suono e dell'intonazione con la miracolosa ed estrema decisione di farcela. Anche il laborioso amalgama fra palcoscenico e golfo mistico, come quello non meno arduo fra voce e voce di solista,

è stato raggiunto con un encomiabile equilibrio.

Una casta e precisissima Elsa è stata Rossana Carteri, dal timbro fresco e bello se pure un po' debole, e dai palpiti che ancora timidamente fremono eppure si sciolgono specie nelle zone liederistiche o comunque liriche. Magnifica Ortruda è stata Elena Nicolai, quale personaggio dotato di temperamento e violenza drammatica, efficacissima nel fraseggio e nella dizione, rovente nel canto. Altro personaggio bravamente centrato nei panni di *Federico*, Giuseppe Taddei, egli pure ricco di temperamento e di convicentissimi accenti. In luogo di Gino Penno, che avrebbe dovuto sostenere il ruolo di *Lohengrin*, e che per una constatata indisposizione ha dovuto essere improvvisamente sostituito, ha tentato la parte il tenore Renzo Pigni. Distaccato dagli altri, quasi chiuso nella sua bella voce misteriosa e cupa, fasciata ma espressiva, musicalmente esatta, Boris Christoff nella maestà di *Enrico l'Uccellatore*. Modesto Vito Susca quale *Araldo del Re*.

Il coro, istruito dal m.o Aristide Giungi, ha superato tutti gli scogli dell'insidiosa e intensa polifonia con locevole impegno. Discutibile ma fervida la regia, di Domenico Messina, spesso invaghita di una staticità da parata e di manovre ampollose. Convenzionali le scene, stanzosi e belli i costumi.

Il pubblico elegantissimo ed esigente, che aveva esaurito il Teatro in ogni ordine di posti, ha accolto lo spettacolo con applausi misurati. Non è mancato qualche zittito all'indirizzo dell'improvvisato protagonista.

Mario Medici

*

MELODIE PUCCINIANE AL MASSIMO BELLINI

Le sentimentali vicende della *Bohème* in una magistrale interpretazione

«Si disse, dopo la prima rappresentazione di «La Bohème» che l'opera non avrebbe lasciato traccia nella storia del teatro lirico italiano come non lasciava grande impressione sull'animo degli uditori, e che Puccini considerandola come l'errore d'un momento avrebbe dovuto persuadersi che il suo era stato un breve traviamiento dal cammino dell'Arte! Quanti di questi... errori — pensiano noi! — e di questi...traviamenti, ci sarebbero vo-



Il soprano Rosanna Carteri soave interprete della Bohème

luti... e ci... vorrebbero per il bene dell'Arte!

Cosa strana il Maestro aveva avuto quasi il presentimento che qualche amarezza gli era riservata, e aveva scritto a Giulio Ricordi: «Non sono niente contento che per la prima volta si dia a Torino, proprio nulla!»; però era stato confortato da un giudizio più sincero e più giusto: quello del pubblico che decretò il trionfo dell'opera la sera del 1 febbraio del 1896.

Quando pensiamo a tutte le aspre e acerbe critiche, ingiuste spesso, di cui tutte le opere di Puccini furono oggetto e lo sono forse ancora oggi: che generate da scarsa sensibilità molte di esse presentano caratteri di fiacchezza e povertà; che delle musiche di Ravel e di Debussy egli fece

man bassa; che la sua è una piccola Arte, — come se ci fosse una grande Arte! —, piena di spaventevoli — addirittura! — e volgari melodie, e assistiamo ad una recita di un'opera qualsiasi del grande lucchese, proprio «la Bohème», per esempio, e constatiamo che anche una mediocre esecuzione, ancora a cinquantasei anni dalla prima rappresentazione, l'entusiasmo del pubblico raggiunge sempre un alto diapason e con una esecuzione di eccezione arriva ancora al delirio, vien voglia di domandarsi come mai il pubblico non abbia compreso e non comprenda ancora gli «errori di vuoti della musica pucciniana e le sue «volgarità»!

Bisogna dire però ad onore del vero che a distanza di tempo molti critici hanno cambiato parere e han finito come Pizzetti col dire: «Certo, ora sento che egli non era solo il più grande operista italiano della sua generazione, ma era forse il più grande fra quanti musicisti di teatro, in Italia e fuori, sono oggi ancora di questa vita. E non mai come ora avevo sentito il valore di quel che egli ha donato agli uomini di tutto il mondo».

Puccini, cantore del mondo borghese, ha un linguaggio di un irresistibile fascino che tocca tutti i cuori; le sue piccole e dolci creature cantano l'amore e il loro è il canto d'amore dell'umanità. Il segreto della vitalità di Bohème è proprio nella immediata commozione che si trasfonde dal palcoscenico all'uditorio che riconosce e sente che le lagrime di Mimì, la gelosia di Rodolfo, il riso di Musetta, sono le proprie lagrime, la propria gelosia, il proprio riso: personaggi e spettatori si identificano! Puccini ha donato agli uomini di tutto il mondo le pure lagrime della commozione più profonda con la sua Arte umana, vera e sincera! Mimì, Rodolfo, Marcello, Musetta, Colline, Schanard, siamo noi stessi con le nostre debolezze, i nostri sentimenti, le nostre passioni, uomini di questo mondo borghese eternati dal canto di un

inarrivabile poeta! E vi par poco?! Al pubblico non importano i valori estetici o musicali di un'opera lirica, tanto più che è proprio lui che giudica con severità maggiore di quella dei competenti, e giudica dalla intensità delle sensazioni emotive e commoventi che l'opera d'arte gli suscita, senza preconcetti stilistici, filosofali o estetici; giudica col suo cuore, e non ha tutti i torti, e quando sbaglia fa marcia indietro spesso volte, modificando il suo giudizio, proprio come certi aristurghi, e quasi sempre con giustizia.

E con giustizia ha giudicato l'enorme pubblico convenuto a teatro questa «Bohème» che l'A.C.A.L. ha allestito tersa e che raccoglieva quattro interpreti simpaticamente spigliati e... chiassosi, che hanno conferito all'opera un dinamismo e una coloritura ambientate, scenica, vocale di un valore di alta efficacia commovente.

Il soprano Rosanna Carteri s'è fatta ammirare ed entusiasticamente applaudire per la bella voce, limpida, flessibile e un adeguato senso interpretativo sì che è stata una «Mimì» di una trepida, soave sensibilità; nel quadro dei valori interpretativi, la signora Maria Luisa Gavioi una ascintillan-

te «Musetta» sempre garbatamente vivace sul gioco scenico e contenuta nella espressione vocale.

Mezzi canori di molto spiccato e qualità per uguaglianza, estensione, ricchezza di vibrazioni quelli del tenore Giuseppe Campora un «Rodolfo» magnifico, mentre gli altri irrequieti della soffitta: «Marcello», «Schanard», «Colline» per vocalità e arte scenica trovato tre ottimi intè... Ai nei baritoni Leo Piccoli, Ottavio, Serpo e nel basso Giuseppe Modesti. Nè sono da tacere i bravi Leo Rinaldi, Nino Valori, Carmelo Mollica nelle rispettive parti di «Alcindoro», «Benoit», «Pargigno» e del «Sergente».

Il Maestro Ottavio Zino con caratteri autorevole ed esigente ha ottenuto dalla ottima e obbediente orchestra un perfetto equilibrio sullo spiccato dei ritmi, degli effetti coloristici, delle intensità foniche e nella fusione col palcoscenico.

I cori ottimamente preparati dal maestro Giulio Bertola, la regia di Riccardo Morasco hanno contribuito non efficacemente al successo dell'ottimo spettacolo.

Applausi cordiali per gli interpreti principali e per il Maestro ad ogni fine d'atto.

VITO MARCHESE

LA SICILIA

Mercoledì, 3 dicembre 1952

IL CRITICO IN POLTRONA

Una "Bohème,, d'eccezione presentata iersera al Massimo

Non è difficile combinare una decente edizione di un'opera di repertorio come la «Bohème». Difficile invece è metter su uno spettacolo eccezionale come quello cui abbiamo assistito iersera al teatro Massimo.

Tutto è stato curato nei minimi particolari. Ziino, da magnifico direttore d'orchestra, ha tenuto la esecuzione su un piano di elegante misura senza abbandonarsi ai facili effetti ai quali si presta la musica di Puccini. Così la melodia è fluita semplice lineare delicata. Nella sua fatica ha trovato materiale prezioso su cui plasmare la figurazione sensibile del canto in tutti gli interpreti.

Insuperabile Mimì è stata infatti Rosanna Carteri, delicata personificazione della creatura pucciniana. La figura delicata e flessuosa una voce limpida come acqua di fonte e nello stesso tempo morbida e duttile, le hanno dato modo di mostrare la grazia e la civetteria, l'amore e la sofferenza più morale che fisica così come vuole lo spartito tutto concepito in levità di toni e in rattenuta e dolorante umanità.

Accanto a lei Giuseppe Campanella un Rodolfo d'eccezione dai mezzi vocali gradevolissimi, e senza asperità, estremamente misurato, in una linea di eleganza molto aderente alla scapigliatura bohemienne che non è

mai volgare o banale.

Tutt'intorno una serie di tipi ottimamente interpretati: Musetta che ha avuto da Maria Luisa Gavioli tutta la grazia di una fanciulla dotatissima di pregi fisici e di una voce giovanilmente fresca e dolce; Marcello impersonato dal Piccioli che accoppia alla chiarissima dizione una voce ben timbrata e una maniera di stare in scena degna di un artista della prosa; Colline presentato da Giuseppe Modesti in una sobria linea da gigante buono e dal cuore tenero; Schanard reso degnissimamente da Ottavio Serpo. E ancora una lode al Rinaldi (Benoit e Alcindoro) e Nino Valori, al coro e al suo maestro Giulio Bertola che ha ottenuto dei pregevoli effetti.

Ma non possiamo dimenticare qui i valori della regia e della messinscena. Stavolta infatti Moresco ha avuto a disposizione materiale scenico veramente buono e su caso lo spettacolo è stato montato con molto buon gusto. A parte gli ottimi effetti delle luci sulla bella scena del primo e quarto atto e la trovata delle coppiette che rendono ancora più doloroso per contrasto il distacco di Mimì dal suo Rodolfo, dobbiamo notare i pregi coloristici del secondo atto nel quale il quartiere latino di Parigi appare in tutta la suggestiva bellezza di un piccolo carnevale natalizio con le donnette curiose e i bambini felici per i palloncini che vanno esplodendo e per una vera piccola giostra coi cavallini e tanta, tanta allegria. **danzuso**



ROSANNA CARTERI
(Mimì)

CORRIERE DEL TEATRO

Stagione d'Opera alla Scala

“LA BOHÈME,,

Lo spirito goliardico del giovane e spensierato Puccini ha trovato in *La Bohème* la sua espressione più fervida e schietta; nella « vita gaia e terribile » dei personaggi della vicenda murgeriana egli ha certo risentito i riflessi dei suoi primi anni d'artista, anni di dure ristrettezze e di cocenti rinunce ma allietati dai sogni di gloria e riscaldate dal raggio lusinghiero delle speranze, e li ha tradotti con fedeltà di cuore e felicità d'ispirazione rendendoci compartecipi dei guai e dei lutti degli squattrinati « eroi della soffitta ».

La loro ricomparsa sul palcoscenico della Scala ha determinato, come d'uso, una enorme affluenza di pubblico e rinnovato quell'entusiastico calore che l'opera desta quando l'esecuzione corrisponde alle immutabili esigenze della sua anima collettiva. Victor De Sabata ha illuminato le pagine dello spartito con la geniale e sagace penetrazione che è propria del suo temperamento conseguendo stupendi effetti di smagliante chiarezza. Alla ribalta Rosanna Carteri ha prodigato alla dolorosa parte di « Mimì » la squisita dolcezza della pura voce e la delicata trepidanza della sua fervida interpretazione; nelle logore vesti di « Rodolfo » Giuseppe Di Stefano ha sfoggiato « da gran signore » la preziosa dovizia delle sue ben controllate emissioni attraverso un gioco scenico improntato a nativa passionalità e a sottile intelligenza; al « pittore Marcello » Enzo Mascherini ha conferito gradevoli suoni e spigliata azione, mentre Franca Duval ha animato con vivacissimo brio e scintillante snellezza canora la frivola parte di « Musetta »; « Colline » di rara dignità d'atteggiamenti e di ben modulato fraseggio Italo Tajo ed espressivo e spigliato « Schaunard » Enrico Campi. Le lepide figure di « Benoit » e di « Alcindoro » sono state ritratte con misurato ed efficace umorismo da Aristide Baracchi e da Melchiorre Luise. A posto nelle loro brevi apparizioni Angelo Mercuriali (Parpignol), Carlo Ulivi (Sergente dei doganieri) e Mario Tommasini (un doganiere). Affiatato e puntuale, come sempre, il coro dei Veneziani. Nel solco della tradizione e di sapore alquanto conformistico la regia di Mario Frigerio, di piacevole effetto le scene e l'accurato allestimento scenico di Nicola Benois. *

“La Bohème,, di Puccini

Anche quest'anno, la ripresa di *Bohème* diretta da Victor De Sabata, ha richiamato una grande affluenza di pubblico entusiasta e curioso. Gli entusiasti erano i desabatiani che, ormai hanno messo nel repertorio de l'illustre maestro anche la più romantica delle opere pucciniane e ne sono soddisfatti della sua personalissima direzione, dello stacco dei suoi tempi, della sua concertazione, della sua autorevole presenza in ogni battuta. E li lasciamo applaudire perchè romanticismo è soggettivismo e quando l'intento è nobile, ogni interpretazione è apprezzabile, anche se discutibile. I curiosi eran quelli venuti per ascoltare Giuseppe Di Stefano, il giovane tenore reduce dai trionfi americani, sulla cui voce molto si ebbe a dire e si dice. Timbro eccellente, fraseggio ampio e intelligente, dizione chiara; ma, per essere sinceri, una di quelle voci che fa stare col cuore in mano. I palermi, è vero, sono poi ampiamente compensati perchè l'effetto è sempre nobilmente raggiunto. Tuttavia... se potessimo avere, nell'ascoltarlo, una maggiore tranquillità, ci sarebbero risparmiati parecchi istanti di apprensione non sempre graditi. Ciononostante l'altra sera il Di Stefano fu un ottimo « Rodolfo » e nella interpretazione e nella tecnica vocale, ed il successo, iniziatosi un po' freddamente, aumentò di atto in atto per essere completo ed entusiasta al terzo e al quarto.

Della Carteri non possiamo dire che bene: voce leggera, dolcissima, ben modulata e densa di passione.

Particolarmente ammirato Italo Tajo nella parte di « Colline », delineata con composta e signorile « vis comica ».

Buono il Mascherini e a posto il Campi e il Baracchi nelle rispettive parti.

Vivace la regia del Frigerio e colorite le scene del Benois.

a. l.

CORRIERE DEGLI ARTISTI

TEATRI

ALLA SCALA



Milano. La cantante lirica Rosanna Carteri, che tanto successo di pubblico e di critica ha riscosso alla Scala interpretando il ruolo di Mimì nell'esecuzione della "Bohème" di Puccini (diretta la sera di lunedì 15 dicembre da Victor De Sabata), in una fotografia che la ritrae accanto all'albero di Natale. Rosanna Carteri ha ventidue anni ed è nata a Verona ove abita. Studiò con Fusinati ed esordì a diciannove anni. Ama ancora giocare con le bambole e la madre l'accompagna sempre nei suoi viaggi. Rosanna Carteri spera di avere in dono per le feste natalizie una bambola meccanica: vorrebbe anche poter trascorrere il Natale nella sua casa veronese, cosa che da tre anni a questa parte gli impegni con i teatri lirici non le permettono di fare.

Milano, 16-17 dicembre 1952

CORRIERE LOMBARDO

SIPARI * SCHERMI

RODOLFO DALL'AMERICA ALLA SCALA

Una « Bohème » edizione De Sabata

MAN mano che il tempo, col suo trascorrere, pone le opere di Giacomo Puccini nelle più giuste condizioni di illuminazione, la critica è indotta a riconoscere che il persistente affetto del pubblico per quegli spartiti era ed è davvero ben motivato. Finezza di gusto armonico, senso del teatro, ansiosa ricerca di rinnovamento, sono le caratteristiche dell'arte pucciniana. Ma, nella produzione di Puccini, un'opera, per fortunate circostanze di argomento e di ispirazione, appare veramente un capolavoro, uno di quegli organismi artistici così intimamente coerenti che divengono il « paradigma » d'un particolare atteggiamento dello spirito umano. Esiste un « modo » d'essere giovani e spensierati, seppur costretti a un destino di rinuncia; esiste un desiderio di ricercare nell'amore anche il tepore d'una carezza che riscaldi e d'un sorriso che illumini; esiste la piccola felicità del poco denaro in tasca che permette, per una sera almeno, di scialare senza pensare al domani. Esiste soprattutto un'età, la prima giovinezza, in cui il sogno val più della realtà, la spensieratezza più dell'accorta previdenza. « Giovinezza mia, tu non sei morta, né di te morto è il sovvenir... » come canta Marcello al second'atto di *Bohème*. La giovinezza che s'arresta e cede di fronte al mistero della morte. Questa è la *Bohème*; e quel sentire per delicatezze un po' sensuali, e per tenerezze gonfie di lacrime sciocchine e dolci, quel mescolare la commedia con la tragedia, quello esaurire in un sospiro il dolore o in un atteggiamento bravaccio le difficoltà della vita, sono il contenuto poeticamente espresso in questo spartito, con mirabile evidenza e con semplicità d'eloquio. Opera « intimistica », la *Bohème*, in luogo delle consuete esecuzioni « a gola piena », da cima a

sonaggio. Insieme con i due protagonisti, tutti gli altri hanno contribuito all'eccellenza dello spettacolo: dal Mascherini, un Marcello spigliato e franco cantante, alla Duval, intonata e fresca Musetta, briosa dapprima, commovente poi, nella preghiera dell'ultima scena; dal Taio (Colline) che da un punto di vista assoluto potrebbe essere considerato il miglior cantante in scena, e che ha detto la « Vecchia zimarrina... » con una « carica » di emotività quale raramente abbiamo udito, al bravo Campi, che vestiva i panni di Schauvard. Un gruppo di « comprimari » di gran classe ha sostenuto le parti minori: il Baracchi, gustosamente petulante quale Benoit, padron di casa; il Luise, un Alcindoro formidabile per stile e misura (ecco come un vero artista può ricreare una « macchietta » persino un po' frusta); e infine il Mercuriali, l'Ulivi e il Tomasini. Il coro di Veneziani si è fatto valere al second'atto; la efficace regia di Frigerio e le suggestive scene del vecchio allestimento di Nicola Benois hanno degnamente fatto cornice alla parte musicale dello spettacolo.

Teodoro Celli

Questo grande direttore e sul podio della Scala, ieri sera per una *Bohème* « fuori abbonamento... » e la serata è riuscita in tutto degna della fama scaligera e del nome di Victor De Sabata. Il maestro aveva già concertato e diretto il capolavoro pucciniano nel dicembre 1949, per la serata Santo Stefano; ma la « tensiva » propria di ogni inaugurazione scaligera e la composizione della compagnia di casto, non completamente appropriata, avevano fatto sì che i risultati artistici non fossero in tutto e per tutto quelli sperati. Ieri sera, in tre ore, rara, felicissima ispirazione calma ed equilibrata come poche volte, De Sabata ha « restituito » la partitura della *Bohème* mettendone in rilievo ogni bellezza: dall'umorismo spido della scena con il padrone di casa, al prim'atto, alla poetica entrata di Mimì, alla festevole baranda del second'atto, all'impressionismo ante litteram del principio del terzo, ai tocchi dolcissimi e tristi della morte della gentile fioraia. Ma è da riconoscere che il direttore è stato coadiuvato — oltre che dall sempre benemerita orchestra scaligera — da cantanti di eletta qualità, sul conto di alcuni dei quali si potrebbe fare, è vero, qualche riserva, ma cui non si può non riconoscere il merito d'aver reso con grande efficacia il dramma della musica di Puccini. Due protagonisti, Rodolfo e Mimì, che è stata una gioia ascoltare Giuseppe Di Stefano e Rosanna Carteri. Ricordavamo il primo, quasi esordiente, in un *Manon* massenetiana, e quindi nei *Pescatori di perle* (in un'esecuzione giunta solo fino alla prova generale); lo ricordavamo « faldante », più che cantante, e con qualche inflessione di dubbio gusto canzonettistico. La lunga permanenza in America ha molto giovato a questo tenore: ieri sera ne abbiamo riscontrato il franco squillo degli acuti, il bel fraseggio, la proprietà dei colori, la impeccabile dizione. Di più: Di Stefano sta bene in scena, è un buon attore. « Gioca » la commedia con persuasività. È stato applauditissimo, e meritatamente, specie dopo la romanza del prim'atto. Quanto a Rosanna Carteri, anch'essa ricordavamo in una recente *Buona figliola di Puccini*; ma più l'abbiamo ammirata nelle vesti di Mimì, per la gentilezza dell'accento, e per il colore davvero giovanile e fresco e toccante con cui ha cantato i brani più liricamente distesi dell'opera, e con cui ha detto anche alcuni « recitativi » (« Altro di me non le saprei narrare... »; oppure « Oh, come è bello e morbido... »), così importanti per la completa realizzazione del per-

COMUNICAZIONE A VIVA VOCE

0 - VENDITA A RATE

ALTES L. 200.000

HOUSE - ADMIRAL - PHILCO

16/12/52

ORRIERE DELLA SERA

CORRIE

ALLA SCALA

La « Bohème » di Puccini diretta da De Sabata

Quante volte gli aggettivi minore, mediocre, borghese sono ricorsi nelle auliche prose dei chiosatori di Puccini in generale, di *Bohème* in particolare, altrettante volte il maestro lucchese (che pure aveva avuto la bontà di suggerire agli avversari una troppo modesta definizione della propria arte: «...io non amo trattare altro che di cose piccole...») ha risposto nei fatti con una tenace affermazione di giovanile vitalità, quale non cessa di manifestarsi, col trascorrere dei decenni, neppure dentro il mutato clima o nazionalmente romantico e arcaicizzante, o internazionalmente neoclassico, espressionista e dodecafonico della moderna produzione teatrale. Questa constatazione è così vera che non richiederebbe altra conferma se non quella volta per volta offerta dalle platee di tutto il mondo, per cui è pur sempre un piacere grandissimo e una fonte di commozione indicibile partecipare al «piccoli dolori e piccole tristezze e piccole malinconie e anche più piccole gioie» delle creature ineffabili della musa pucciniana.

D'altra parte, è noto che una platonica, del resto umana e comprensibile reazione a questa semplice verità si è andata delineando da qualche tempo sulle sponde occupate da non pochi irrequieti musicisti, che la vittoria non ha ancora baciato in fronte. Sia però consentito, e non sembri inopportuno, ricordare fuggevolmente a coloro, tra essi, che perseguono alti e severi ideali artistici, una realtà, che si impone alla attenzione di chi frequenta i teatri lirici, di chi li governa e di chi li alimenta con il pubblico denaro, ed è la realtà, diciamo, degli «esauriti», che accompagnano la *Bohème*, ogni qualvolta essa venga presentata: ancora oggi, diciamo, a quasi sessant'anni dal battesimo.

Ora, affinché la vita che intensamente anima il teatro pucciniano non risulti compromessa, occorre naturalmente che la vigilanza degli elementi esecutori sia assiduamente rivolta a non alterare il mirabile, ma un poco delicato equilibrio delle parti componenti l'ossatura scenica del dramma e la sottile nervatura tematica e armonica della partitura. Non basta assecondare i peculiari caratteri distintivi delle melodie sinuose, delle pittoresche ambientazioni, dei personali affetti di ciascun personaggio. Ciò che soprattutto non bisogna mai perdere di vista è la visione unitaria dell'opera d'arte, così com'è stata concepita e realizzata dall'autore obbedendo anche a un pensiero per eccellenza teatrale. Quindi, oltre le seduzioni del canto spiegato, è il dialogo che va tenuto desto e leggero; oltre i sobri segni della fine orchestrazione è il colorito atmosferico che va accentuato in orchestra, senza languidezze, né indecisioni.

... movimento. E un altro con le
... come a far da cadavere nel
... duto il rconduto via. E il
... sera c'è, e mai ho visto con
... e di giorno non c'è, sono

**OTELLO
all'Opera**

«Otello» è l'opera meno sfruttata di Verdi. Forse alla pari del «Falstaff» che è l'ultima sua. Si oppongono difficoltà non lievi di esecuzione. Difficile è anche trovare, per ambedue

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

OPERA

Otello

L'«Otello», penultima delle fatiche teatrali verdiane, è il primo atto dell'opera moderna. La frattura con il passato diventa netta, violenta, irriducibile. Tutti i caratteri di un melodramma, che pure diede imperitura gloria allo stesso autore, sono modificati, un altro è il discorso, la sensibilità, dunque l'espressione. Un nuovo tipo di melodia, una nuova maniera di costruire col canto e sul canto, un nuovo sentimento armonico, entrano come una folata irresistibile di aria fresca e rigeneratrice nel teatro, che è l'agone di tutte le umane esperienze. Ancora una volta Verdi è il protagonista di cimenti, che allargano l'orizzonte delle vedute e delle conquiste dell'arte. Il suo genio non potrebbe essere più certo: laddove per tutti, e specie in relazione agli anni, si eleva come una barriera il traguardo d'arrivo, Verdi trova il terreno adatto per spiccare il volo verso l'avvenire. Nell'«Otello» si rivela in sintesi — come somma di musica, di teatro, di rappresentazione — lo spettacolo adatto ai nostri giorni: se rimane quasi isolato elemento di così soddisfatte am-

bizioni, significa che la sua perfezione, toccando il sublime, si è cristallizzata nell'inimitabile. Ma il modello è lì, ad indicare una mèta ideale, capace di conciliare, sul piano universale dell'arte, le aspirazioni ed i gusti d'ogni sensibile pubblico.

Protagonista della odierna edizione offerta dal Teatro dell'Opera, è stato il tenore cileno Ramon Vinay, giustamente considerato, per mezzi vocali e talento scenico, uno dei migliori interpreti dello spartito verdiano. Si sa che per cantare l'«Otello» ci vorrebbe un tenore per atto: trovare una voce capace di soddisfare tutte le esigenze della tessitura e nello stesso tempo un attore degno di misurarsi col personaggio, è sempre stata cosa difficilmente realizzabile. Bisogna riconoscere che il Vinay assomma le qualità necessarie per essere un convincente e penetrante protagonista della opera. Il declamato trova in lui, per dizione e vigoria, l'interprete più espressivo che si possa desiderare. Nobile è la raffigurazione scenica, d'una armonicità di gesti e di atteggiamenti che riflette plasticamente il pensiero musicale.

Una delicata ed intensa Desdemona è stata Rosanna Carteri: la voce del noto soprano ha avuto per impeto ed abbandono più di un accento felice e suggestivo. Anche il Silveri, nella parte di

Jago, ha i suoi momenti di sicura espansione. Elemento di pieno rendimento è stato il coro, ancora una volta sensibile ai cenni del suo istruttore maestro Giuseppe Conca. Lo spettacolo ha avuto nel maestro Franco Capuana un autorevole e pertinente concertatore: alla incisiva hacchetta hanno infatti corrisposto l'orchestra ed il palcoscenico. Applausi calorosi si sono avuti a scena aperta ed al termine di ciascun atto.

R. R.

PAUL SEKA

Giovedì 1° gennaio 1953

le opere, il protagonista all'altezza della parte.

L'aver largamente capito anche quest'opera, accogliendo la nuova fisionomia drammatica che andava maturando nel melodramma, e scoperto ad ogni esecuzione dell'«Otello» le incomparabili finezze di scrittura e l'intelligenza della costruzione, le proporzioni mirabili e delle parti e degli insiemi concertati e i tagli scenici, e i colori orchestrali e le espressioni sobrie ed efficaci, è stato indubbiamente un gran passo in avanti del pubblico gusto. Una constatazione, questa, che ci rallegra e ci conforta, anche perché da questo nasce impegno maggiore per chi ha l'incarico di allestire e dirigere gli spettacoli lirici. E diciamo subito, perché non abbia ad essere preso in mala parte quel che verremo osservando dello spettacolo di ieri sera: noi crediamo sinceramente che «Otello» sia stato allestito con tutto l'impegno, nella convinzione di ottenere un risultato superiore a quello che effettivamente c'è stato. Ora, a parte le occasionali condizioni del tenore Ramon Vinay che senza voce ha manovrato prevalentemente con le sue capacità di attore, ripiegando sui falsetti nei momenti di maggiore impegno e creando a volte nel pubblico l'angosciosa sensazione di una catastrofe, quello che ha infittito negativamente nello spettacolo è una evidente mancanza di discernimento nella appropriata scelta dei cantanti. Il Silveri, ad esempio, si è comportato come un ottimo cantante, anche troppo. La sua bella voce, dal timbro immobile e incorruttibile, non è però la più adatta alla parte di Jago che richiede sfumature sataniche, mobilità di timbri che diano anche musicalmente la sensazione dell'azione insidiosa che egli va compiendo. Non parliamo poi del De Tommaso quanto mai fuori posto nella parte di Cassio, del «bel Cassio» che nel primo atto shakespeariano, accuratamente soppresso dal Boito, è chiamato fiorentino, servo della bellezza, e di una avvenenza che accrediterà il sospetto nel cuore del Moro. Abilissimo in tante parti, De Tommaso, è senza dubbio contropreducendo, non per voce, intendiamoci, nella parte che gli hanno assegnato. La sola di cui possiamo fare un caldo elogio è la Desdemona — Rosanna Carteri — che oltre ad avere una figura quanto mai appropriata ha sostenuto la sua parte con bella voce, seppure un po' tenue, ma musicalissima e con atteggiamenti bellissimi. Tutti gli altri nella misura solita e così il coro, ben istruito dal maestro Conca. Il vero protagonista della serata è stato il maestro Franco Capuana, che coadiuvato dalla ottima orchestra dell'Opera ha concertato e portato in fondo quest'opera portentosa con misura mirabile curandone l'eleganza della forma e le incisività drammatiche e avvicinando il pubblico che, particolarmente a lui, non ha mancato di tributare i più calorosi e convinti applausi ad ogni fine di atto e al termine dello spettacolo. Vice

LE PRIME A ROMA

“OTELLO” al Teatro dell'Opera

Quattro son le opere verdiane incluse nel cartellone della stagione ufficiale in corso al Teatro dell'Opera. Dopo il «Simon Boccanegra» è la volta dell'«Otello», sublime capolavoro dell'italianissimo cigno di Busseto musicista universale che con la sua musica seppe interpretare divinamente l'anima del suo popolo celebrandone le sventure e le glorie con pagine immortali.

L'odierna edizione superbamente allestita ha raggiunto quell'alto livello artistico degno del massimo teatro della Capitale. Il tenore Vinay, l'unico oggi ben quotato per il poderoso ruolo di protagonista dell'opera, è stato veramente all'altezza del compito. Magnifico attore dalla voce maschia e sicura ha reso il personaggio da grande artista. Il baritono Silveri, Jago efficacissimo e cantante di linea, ha eccelso in modo particolare nel *Credo* e nel racconto del sogno di Cassio. Rosanna Carteri ha impersonato Desdemona cantando con soavità grande ca-

lore e maestà, riscuotendo assieme al Vinay e al Silveri il vivissimo e meritato consenso del pubblico. Di rilievo e corretto Salvatore Di Tommaso (Cassio). Degni di menzione la Belner (Emilia), il Colella, Titta, Mazzotti e Stocco nei loro ruoli secondari ragguardevoli. Ottima l'orchestra sotto la direzione accurata e precisa del maestro Franco Capuana e lodevoli i cori istruiti dal maestro Conca.

G. A. CANU

— IL SECOLO d'Italia —

IL POPOLO

LE PRIME

LA LIBRICA

AL TEATRO DELL'OPERA

Prima di « Otello »

Già con il Macbeth Verdi aveva cercato di avvicinarsi a Shakespeare: ma l'incontro non parve, nemmeno allora, essere stato del tutto felice: e in gran parte per via di quel libretto di Francesco Maria Piave, farraginoso, oscuro, così forzatamente teatrale, di tanto comune inferiore ai successivi libretti di Arrigo Boito.

Ha diretto la presente edizione il maestro Franco Capuana: un profondo conoscitore dell'opera, un interprete verdiano assolutamente fedele. Ed è questo l'elogio migliore che gli si possa fare. Precisione di tempi e di sonorità: e un'orchestra limpida che nel quarto atto ha avuto momenti di rara bellezza.

Protagonista era Ramon Vinay. Come già Antonino Trantone, anche Vinay è stato scoperto e prescelto da Arturo Toscanini per l'interpretazione di questa difficile parte. L'aiutante figura è un gioco scenico contenuto sull'esempio della migliore tradizione fanno di Vinay un interprete di singolare rilievo. Vocalmente, l'ampiezza del fraseggio e una dizione assai chiara, seppure in qualche momento leggermente affrettata, sostenute da un registro centrale di invidiabile potenza con chiaroscuri di suggestivo effetto, gli permettono di completare degnamente la raffigurazione del protagonista.

Accanto a lui riascoltammo in Desdemona Rosanna Carteri, ben migliorata da quando la sentimmo nel « Lohengrin », e certo sulla via di sempre più sicuri successi.

Quale Jago, il Silveri fece sfoggio della ben timbrata voce baritonale, ma l'interpretazione del personaggio ci pare possa essere più approfondita.

VICE

LE PRIME A ROMA

OPERA

« Otello » di Verdi

L'« Otello » di Verdi è un'opera complessa, irta di grandi difficoltà e responsabilità artistiche e vocali, che richiede una particolare cura e un grande impegno da parte dei protagonisti. Esso in quanto modello del dramma lirico, come è ormai ritenuto da tutti, ha bisogno di cantanti-artisti che sappiano comprendere e rivivere il sentimento e la verità drammatica del « personaggio », che costituisce l'elemento centrale di questa opera verdiana, la prima grande voce italiana che si eleva di fronte alla concezione wagneriana del dramma musicale.

Quello che è mancato, secondo noi, nella rappresentazione dell'« Otello » all'Opera è stato proprio lo studio e la caratterizzazione del personaggio centrale che non è Otello, ma Jago. E' questi che con la sua velenosa perfidia produce e determina tutto il dramma: è Jago che crea tutta l'atmosfera fatalistica che avvolge l'opera dal principio alla fine. E' senza dubbio una figura difficile ad interpretarsi appunto per questa incarnazione della perfidia e dello « spirito del male ». Lo stesso Verdi in una lettera al pittore Domenico Morelli cercò di immaginare Ja-

go come una figura fisicamente sottile, dallo sguardo sempre mobile e sospettoso.

Ora lo Jago impersonato da Paolo Silveri non ha niente di tutto questo: è calmo nei suoi gesti, statico nei movimenti e quasi estraneo alla vicenda che si svolge per opera sua.

Non possiamo accontentarci di uno Jago che canti con maggiore o minore bravura la sua parte quando non lo vediamo agire e muoversi in rapporto alla funzione che egli esplica nell'economia del dramma. In questo caso anche il regista Bruno Neri non ha saputo capire l'importanza e il valore di Jago, che non può essere per nessun motivo sottovalutato.

L'attesa maggiore nel pubblico di ieri sera era per il tenore Ramon Vinay, che in diverse occasioni e nei maggiori teatri italiani, ha cantato nella difficilissima parte di Otello. Egli non era nella sua migliore forma, perchè indisposto e febbricitante, però ha dimostrato di essere un grande interprete sia vocalmente che scenicamente del « moro » ed ha raggiunto spesso momenti di grande effetto.

Una Desdemona dal canto di steso e puro è stata Rosanna Carteri, che all'ultimo atto ha riscosso anche un applauso a scena aperta.

Insufficiente per voce e scena Salvatore De Tommaso nelle ve-

sti di Cassio. Clara Betner era Emilia.

Lo spettacolo è stato diretto con sicurezza e ricchezza di colori dal maestro Franco Capuana.

Buono e possente il coro, anche se a volte disuguale. Applausi calorosi a tutti e ottimo successo.

ENNIO MELCHIORRE

Mercoledì 31 dicembre 1952

Avanti!

LE PRIME

« Otello » all'Opera

La musica di « Otello » affascina per la completa aderenza al dramma; il libretto di Boito nulla ha perduto della potenza emotiva dell'originale shakespeariano. Per questo, realizzare una edizione completa di simile opera, è impresa difficilissima, anche in considerazione del fatto che ogni elemento, sia di scena che di canto e di orchestra, deve essere giustamente proporzionato e coordinato, in maniera da non provocare inammissibili e spiacevoli bilanci.

Ieri sera, al Teatro dell'Opera, dopo un rinvio dovuto alla indisposizione del protagonista Vinay, è stata presentata appunto una buona edizione di quest'opera, nella quale, però, proprio il protagonista non è stato all'altezza della situazione, forse a causa della non del tutto superata indisposizione, e forse anche per il fatto che egli ha voluto affidare alla sua prestanza fisica quello che gli era venuto a mancare vocalmente. Di questo ci spiace, poichè, appena due settimane or sono, avevamo ascoltato questo cantante, nella stessa opera, a Napoli, ed aveva fatto molto bene. Ieri sera non ne siamo rimasti sufficientemente soddisfatti.

Chi invece ci ha sorpreso è stata Rosanna Carteri, una giovane artista che conoscevamo in altri ruoli più leggeri di quello di Desdemona, ma che

ha saputo fronteggiare, con mirabile sicurezza vocale e scenica, il difficile personaggio verdiano, riscuotendo l'incondizionato plauso del pubblico. Rosanna Carteri è un nome da non dimenticare, poichè appartiene a quella nuova generazione di cantanti che ha il compito di rialzare le sorti del nostro teatro lirico, apportandovi linfa e vitalità nuove.

Come Jago, ieri sera, avevamo Paolo Silveri, ormai celebre in tutto il mondo, e che, in questo subdolo ruolo, ha trasfuso tutto il suo potere interpretativo, meritandosi un elogio incondizionato.

Bravi anche il De Tommasi, il Colella e il Titta.

Splendidamente preparato il coro.

La direzione d'orchestra, affidata ad un artista sensibile e sicuro come Franco Capuana, non poteva che essere ottima. Nella difficile azione di contemperare le esigenze di palcoscenico e quelle dell'orchestra, egli è stato veramente « maestro ».

FRANCO DE LUCA

IL POPOLO DI ROMA

Rosanna Carteri - Archivi Web

Anno 1952
Documenti diversi

Roma 4 agosto 1986

Gentile Signora,

ieri sera ho sentito la sua splendida interpretazione di Otello e sabato scorso quella di Traviata sul 3° T.V. e ne sono rimasta talmente commossa che non posso fare a meno di manifestarle tutta la mia ammirazione.

Sono la figlia del Maestro Nino Cattozzo che certamente ricorderà per avere cantato nella parte di Maria dei "MISTERI GLORIOSI" alla "FENICE" di Venezia (dopo il periodo in cui fu sovrintendente in quel Teatro). Egli l'aveva scelta fra tutte ad interpretare un personaggio "divino", altamente spirituale, che richiedeva una grande sensibilità oltre ad una voce di soavissima dolcezza!

Conservo gelosamente una sua foto con la dedica a Papà in un album dove ho raccolto la documentazione dei manoscritti della musica e delle numerose rappresentazioni dei "Misteri Gaudiosi", dei "Misteri Dolorosi" e dei "Misteri Gloriosi", interpretati da Lei, dalla Favero, dalla Carosio dalla Tess, dalla Pederzini, da Baccaloni, Beuf e tanti altri fra i più grandi di allora.

Nel centenario della nascita che ricorre quest'anno, sarebbe giusto che venisse ricordato un musicista che ha dedicato tutta la vita al teatro. Egli ha scritto un intero Ciclo di opere, Sacre rappresentazioni azioni coreografiche e altre composizioni per il teatro e musica varia.

Le unisco il libro edito da CAPPELLI che comprende i libretti delle opere scritte da lui stesso. Forse Lei ricorda se nell'occasione della "prima" alla Fenice sia stata trasmessa alla Radio l'esecuzione dei "MISTERI GLORIOSI". Se ne esistesse il nastro si potrebbe proporre una trasmissione sul 3° della Radio o sul 5° della Filodiffusione. Con infinito piacere ho potuto rivederla durante l'intervista che precedeva la trasmissione dell'Otello, ed ho ammirato oltre alla fine bellezza le sue parole e gli apprezzamenti su quel grande direttore che è stato il M°SERAFIN. Malgrado il tempo trascorso e i mezzi tecnici limitati, rispetto a quelli perfezionati di oggi, abbiamo riascoltato con gioia l'interpretazione che non ha nulla da invidiare a quelle dei maggiori direttori attuali, per potenza e varietà di espressione eccezionali!

Con la più sincera ammirazione La saluto

