

Otello del 17 Maggio 2014

Giuseppe VERDI

OTELLO

- Otello MARIO DEL MONACO
- Desdemona RENATA TEBALDI
- Jago ALDO PROTTI
- Cassio NELLO ROMANATO
- Roderigo ATHOS CESARINI
- Lodovico FERNANDO CORENA
- Montano TOM KRAUSE
- Un araldo LIBERO ARBACE
- Emilia ANA RAQUEL SATRE

Wiener Kinderchor

Wiener Staatsopernchor

Chorus Master: Roberto Benaglio

Wiener Philharmoniker

Sir GEORG SOLTI

Luogo e data di registrazione: Sofiensaal, Wien, Maggio 1961

Ed. discografica: Decca

Note tecniche sulla registrazione: secondo standard Decca

Pregi: l'Otello della Decca. Per antonomasia

Difetti: questo NON è Otello

Valutazione finale: SUFF/DISC

Un grande classico, per molti anni.

Di più: un classico che ha dettato legge, eccome.

Vi si abbinavano il tenore che aveva fatto di Otello il proprio cavallo di battaglia, e il direttore più mesmerizzante della Storia. Si aggiungeva Voce D'Angelo Tebaldi (anche se meno di quanto lo fosse nei pari cast di Erede di 6 anni prima) e Aldo Protti, forse il più grande e infido Jago della storia del disco d'opera. Chi poteva discutere quando la grandissima Renata, a un talk show televisivo (anche se all'epoca non si chiamavano ancora così) affermava categorica che questa era La Più Grande Incisione Discografica di "Otello"?

Ma – che ben ne pensino gli aficionados tifosi di Del Monaco – questo è soprattutto l'Otello della Decca. Quello di Karajan (nonostante l'orrido scempio del concertato del Terzo Atto) sarà più probabilmente quello Emi, con Vickers, che entrerà più in simbiosi con il direttore.

Qui la presenza più rilevante è quella della Decca, che mette in campo le proprie potenzialità e professionalità per la registrazione di un prodotto in cui si affermassero anche le ragioni della musica, non solo quelle dei cantanti primedonne e dei direttori egemoni.

Il record producer era – ovviamente – il mitico John Culshaw. In "Putting the record straight" così racconta a proposito del pedale introduttivo:

"...le maggiori difficoltà si riscontrarono nella tumultuosa scena iniziale, che non soltanto usa solisti e coro in varie prospettive, ma richiede anche un tuono, un colpo di cannone e un organo. Karajan, inoltre, voleva per la tempesta l'effetto del vento, che avrebbe costituito l'equivalente sonoro delle bandiere agitate dal vento che aveva usato nella sua produzione teatrale. Io non opposi obiezioni a questa richiesta, sebbene non fosse nella partitura, ma la adottammo con tanta prudenza che penso non aggiunga molto. Il colpo di cannone era su un pezzetto di nastro su un registratore che tenevamo come riserva, e doveva essere 'sparato' a tempo, perché pur essendo già nel 1961 non era facile ottenere effetti di post-sincronizzazione: questi dovevano essere aggiunti mentre veniva eseguita la musica, e se qualcosa andava storto, più di duecento persone che lavoravano nello studio principale dovevano fermarsi e ricominciare tutto da capo. Delegammo lo sparo del colpo di cannone a uno dei suggeritori italiani. Tutto ciò che doveva fare era azionare il registratore un attimo prima del terzo battito della ventisettesima battuta, e poi fermare il registratore prima che il nastro tornasse indietro e sparasse di nuovo. La responsabilità lo rese così nervoso che sbagliò. Al primo tentativo il cannone sparò troppo presto, al secondo e al terzo troppo tardi. Ogni volta, purtroppo, dovetti fermare Karajan e tutta la compagnia.

L'inizio dell'Otello non è facile per nessuno, ed era comprensibile che queste false partenze infastidissero Karajan. Dissi al suggeritore che non potevamo più fidarci della sua capacità di contare, e che questa volta gli avrei detto esattamente quando premere il bottone. Sembrò molto sollevato, e cominciammo per la quarta volta questa apertura. Gli feci segno con un attimo di anticipo, per evitare qualsiasi suo ritardo nel premere il bottone, e il cannone sparò perfettamente a tempo. Tirammo tutti un respiro di sollievo, ma improvvisamente il cannone sparò di nuovo: il nostro italiano, nel suo momento di trionfo, si era dimenticato di fermare il registratore. Dovemmo ricominciare di nuovo. Avrei azionato io stesso il registratore se non fosse stato per il fatto che avevo già infranto la mia regola di non immischiarmi prendendomi la responsabilità dell'organo, che era su un altro registratore ancora. Gordon Party e Jimmy Brown erano già impegnati con i comandi dei vari faders. Anche l'organo poneva dei problemi, a parte il fatto che la Sofiensaal non ne aveva uno. Non era una parte per organo in senso stretto, ma un lungo pedale consistente in tre note conseguenti (do, do diesis e re), sostenute per più di cinquanta pagine, o per otto minuti circa. Decidemmo che Verdi voleva che fosse avvertito piuttosto che sentito: una sorta di brontolio basso, disturbante, sotto la superficie della tempesta. Il suo principale scopo sembrava essere negativo piuttosto che positivo, e con questo voglio dire che il pubblico se ne accorge, consciamente o inconsciamente, quando smette piuttosto che quando inizia, perché finisce quando è passato il temporale e dopo che il trionfante Otello ha fatto ritorno. È più un effetto che parte dell'intreccio musicale, ma raramente viene usato a teatro, o perché totalmente omissso, o perché sostituito da un organo elettronico. Ciò che volevamo era un vero organo a sessantaquattro canne, e l'unico adatto di cui eravamo a conoscenza era nella cattedrale anglicana incompleta di Liverpool. Fortunatamente conoscevamo Noel Rawsthorne, che era organista in quella cattedrale, e lui disse che potevamo registrare il pedale, sebbene quando si rese conto esattamente di quanto durasse e di come fosse il suono, suggerì, a ragione, che l'unico momento per registrarlo era in piena notte".

Partendo da questi presupposti, si capisce bene quanto stessero cambiando le regole di una registrazione operistica: con Karajan il direttore non è più un battisolfista ma è il principale artefice del lavoro, nonostante i nomi in campo; e il record producer – in questo caso il mitico Culshaw – ha un peso artistico fondamentale anche nella gestione dei cantanti.

A questo proposito, va fatto un riferimento alla storia molto famosa del cambio di baritono: da Ettore Bastianini a Aldo Protti.

Sempre Culshaw:

“La Tebaldi e del Monaco, con Karajan intorno, tenevano un comportamento esemplare, principalmente perché sapevano che non prestava la minima attenzione ai loro sbalzi d'umore. Ammiravano la sua eccezionale capacità di 'seguire' la voce, una specie di flessibilità controllata che si rivela molto più di un semplice accompagnamento; ma capivano anche che sapeva perfettamente come rendergli la vita difficile se lo voleva, sia estendendo le frasi al di là delle loro possibilità, sia dando loro, impercettibilmente, il tempo sbagliato per respirare. Come direttore operistico poteva essere sia l'alleato più comprensivo di un cantante che un invincibile nemico.

E si insospettì al primo segno di pigrizia, di cui dubitò quando Bastianini cominciò a non presentarsi alle prove o alle sessioni con la scusa che non si sentiva bene. In quel periodo iniziale, non fu difficile per me riprogrammare le sessioni per dargli il tempo di recuperare; ma quando si ripresentò era evidente (anche se sorprendente per una persona della sua intelligenza) che non sapeva la sua parte. All'inizio Karajan fu paziente, ma la sua pazienza non è molto elastica. È un direttore che si impone un'invidiabile autodisciplina e quindi si aspetta almeno uno sforzo in questa direzione da chi lavora con lui. Sfortunatamente, Bastianini cercò di coprire la sua mancanza di preparazione con una specie di innocenza ostentata, con addirittura la pretesa che non sapeva neanche di cosa parlasse il lavoro. "Cos'è questa storia del fazzoletto?" domandò ad un certo punto. La rottura avvenne quando dovette cantare "Era la notte" che, vista come semplici note sullo spartito, non era un passaggio molto difficile. Per diversi tentativi Karajan si fermò dopo la prima o la seconda frase, e a ragione, perché orchestra e voce non andavano insieme. Poi Bastianini commise l'errore assurdo di dire che il tempo di Karajan non era chiaro; e lo disse davanti a tutta l'orchestra, cosa che fece ridere di lui tutti i musicisti. C'erano alcuni passaggi in certi lavori in cui il tempo di Karajan non era chiaro - un esempio, il primo movimento de *I Pianeti* di Holst - ma nessuno poteva rimproverargli niente nel repertorio operistico. Anni ed anni di esperienza gli avevano insegnato come tenere insieme un'orchestra e un cantante, non poteva però farci niente se un cantante non andava a tempo. Dopo altri due tentativi Karajan lasciò perdere questo passaggio e passò a qualcos'altro, e alla fine della sessione mi disse che non avrebbe continuato con Bastianini come lago. Voleva invece lo lago che si trovava al momento a Vienna, Aldo Protti, che circa dieci anni prima aveva interpretato quella parte, senza molta gloria, nella versione con la Tebaldi e del Monaco diretta da Erede. Nessuno, e men che meno l'ufficio americano, era entusiasta della scelta di Protti, ma a Vienna avevamo poche scelte: o ingaggiavamo Protti o abbandonavamo la registrazione (Protti infatti era molto migliorato in quei dieci anni, e la sua interpretazione fu appropriata, anche se non eccezionale). A me spettava l'ingrato compito di dare la notizia a Bastianini, che per reazione si ubriacò. Era un uomo troppo simpatico per trovarsi in una situazione simile, e ho pensato spesso se già da allora non fosse consapevole del cancro incurabile che lo avrebbe ucciso pochi anni dopo, mentre era ancora nel suo periodo migliore. Senza dubbio, nessuno di noi immaginava che fosse malato, sebbene sapessimo che non era nel suo stile cantare a Vienna una parte che non aveva studiato”.

Ovviamente non è dato sapere che risultato avrebbe prodotto Bastianini in un *Otello* diretto da Karajan, ma la

resa di Protti è superlativa.

Di più: è l'unico fra i tre protagonisti ad aver superato la prova del tempo (nel nostro caso, più di cinquant'anni), grazie a un eloquio felpato e sorridente, ricco di bonomia, che trova pochi paragoni nella storia esecutiva del ruolo.

Chi invece non ha passato la prova del tempo sono i due interpreti di Otello e Desdemona.

Può darsi che la prova discografica sia arrivata un filo tardi (la Tebaldi fa una fatica notevole, e si sente), ma è l'impostazione che appare proprio superata.

Del Monaco aveva in repertorio Otello dal 1950, quando l'aveva debuttato al Colòn di Buenos Aires (con Delia Rigal e Carlos Guichandut, che curiosamente sarà anche Otello in una fase tenorile della sua carriera; il passaggio è testimoniato da un'incisione discografica), e da allora ne aveva fatto il proprio personaggio simbolo. Un personaggio che – ovviamente – aveva poco a che spartire con quello immaginato da Verdi, ma molto con una tradizione declamatoria che faceva riferimento ad alcuni (non tutti: si pensi per esempio a Marcel Wittrisch) tenori wagneriani degli Anni Trenta e Quaranta del secolo scorso.

Questo universo aveva ben poco a che spartire con un personaggio che forse non sarà stato inizialmente pensato per le spalle di Francesco Tamagno, ma che poi di fatto è stato modellato su un tenore come lui che era erede della tradizione dei Duprez e dei Tamberlick; ma è di questo universo che si appropria Mario Del Monaco, rielaborando la materia, facendola passare attraverso l'imbutto dell'affondo (secondo la tecnica approfondita con Arturo Melocchi). Il risultato è trasformare Otello – da erede dei modelli haute-contre romantici del secolo precedente – in una specie di baritenore che oltre ad "affondare" come tecnica vocale, corre il rischio di... affondare clamorosamente nei passaggi acuti del secondo e del terzo atto.

Mario Del Monaco non corre questo rischio, grazie a una natura generosa e un fiato potentissimo (i suoi successori ed imitatori, invece, ci cadono quasi tutti); ma genera un equivoco tuttora vigente e, soprattutto, un clamoroso mistake del personaggio, che diventa una specie di stentoreo tribuno mentre invece vive di un eroismo malato, di insicurezze, di una psicopatia schizoide latente in cui Jago affonda come una lama.

La psicologia del personaggio viene quindi completamente travisata, perché questo Otello declama nel senso più deterioro del termine, proclamando come Gassman quando faceva la parodia di Kean. Oltre a tutto, nel 1961 la voce non è più quella torrenziale di qualche anno prima, anche se meravigliosamente supportata da Karajan e dal "cuscino" dei Wiener.

Detto questo, la personificazione di Del Monaco è storica e va guardata con il massimo del rispetto. Alcuni momenti, come quelli in cui esplode il furore del personaggio ferito, sono resi come forse nessuno mai: penso soprattutto alla vera e propria saetta con cui scatta "Ah, mille vite gli donasse Iddio!". Nessuno l'ha mai fatta così, e ancora oggi qualunque appassionato dovrebbe conoscerla.

Ma anche altri momenti, come per esempio l'intensa riflessione di "Dio mi potevi scagliar" sono totalmente travisati, essendo trasformati in una paradossale e incongrua sfida al Padreterno. E il finale è urlato e latrato. Particolarmente insopportabile è poi il vizio di vocalizzare la consonante "N" ("s'esti-ne-gue ogni clamor"; "il mio cor tremebondo s'amma-ne-sa in questo amplesso e si rinse-ne-sa"; "sce-ne-dea sulle mie tenebre"; ma ce ne sono tanti altri), trasformandola talvolta in un portamento; oppure il tono da topo Gigio nelle smorzature.

Meglio di lui quanto a pura qualità timbrica è la Tebaldi, la cui voce – con un lieve effetto riverberante – si sposa meravigliosamente nell'ottava centrale con gli archi.

Salendo, invece, il discorso cambia: gli acuti non sono né belli né sfolgoranti; e l'eloquio è – a essere generosi – piuttosto placido. Senza contare che l'accusa di prostituzione per "questa" Desdemona è particolarmente folle: basta sentire il tono involontariamente comico e scandalizzato quando Otello la accusa nel duetto del terzo atto ("La tua giustizia impetro o sposo mio" è – per esempio – frase particolarmente

brutta).

Di Protti ho già detto: è fantastico, ed è quello che ancora oggi si ascolta con particolare interesse. Più che negli assoli – comunque molto ben eseguiti – è davvero eccitante nel canto di conversazione. Il “Credo” esplose meravigliosamente di iniziale furia, per poi lasciar posto a un eloquio sorridente; al “Sogno” manca solo un po’ più di abbandono alla mezzavoce per essere veramente esemplare. Da quel fine musicista che è, rispetta invece tutte le acciacature.

I comprimari sono per lo più poco significativi, con l’eccezione di Tom Krause come Montano, ma soprattutto Fernando Corena che è bravissimo nel ruolo serio di Lodovico.

Resta da concludere il discorso su Karajan.

Questo non è il suo Otello definitivo; è un omaggio ai divi del suo tempo che lo eseguivano in teatro già da parecchio tempo. Il suo Otello definitivo sarà quello del 1974 con Vickers e Freni, con sonorità molto più smooth e levigate.

Purtuttavia questo Otello è – da un punto di vista orchestrale – una meraviglia, grazie anche alla presenza dei Wiener e alla cura maniacale con cui segue ogni dettaglio, come abbiamo potuto vedere nel racconto di Culshaw

Pietro Bagnoli