

Alzira del 04 Settembre 2010

Giuseppe VERDI

ALZIRA

- Alzira VIRGINIA ZEANI
- Zamoro GIANFRANCO CECCHELE
- Gusmano CORNELL MACNEIL
- Zuma BIANCA BORTOLUZZI
- Ovando SAVERIO PORZANO
- Ataliba MARIO RINAUDO
- Otumbo SERGIO TEDESCO
- Alvaro CARLO CAVA

Coro del Teatro dell'Opera di Roma

Chorus Master: non indicato

Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma

FRANCO CAPUANA

Luogo e data di registrazione: Roma, 14 Febbraio 1967

Ed. discografica: Gala GL 100.701, 2 CD edizione economica

Note tecniche sulla registrazione: buona ripresa dal vivo, in mono ma con discreto bilanciamento

Pregi: MacNeil

Difetti: la direzione

Valutazione finale: BUONO

"Questa è proprio brutta", si dice abbia dichiarato Verdi a proposito della sua Alzira. L'opera non è certo tra i capolavori del maestro di Busseto, scritta tra l'altro in venti giorni in un periodo in cui Verdi era costantemente sotto pressione per vicende sia personali sia professionali. Eppure ci pare che il maestro sia stato a posteriori un po' troppo severo con questo lavoro, quasi come la pop-star ormai affermata che comincia a prendere le distanze dai suoi album meno venduti. E Alzira è da dire che piacque poco, e finì presto nel dimenticatoio. Fino a questa ripresa romana del 1967. Ma andiamo con ordine.

Due parole sull'opera e sui personaggi. Alzira è, insolitamente per un titolo del giovane Verdi, un'opera "esotica", ambientata addirittura in Perù. La cornice, come sarà in Aida molti anni dopo, non

è tanto importante a livello puramente bozzettistico (l'«Egitto verdiano non è importante che profumi d'Africa -ammesso che lo faccia- menchè meno in questo titolo giovanile si respira aria sudamericana) quanto per i presupposti che crea: lo scontro fra due civiltà, in questo caso gli spagnoli ("i cattolici"), e gli inca ("i barbari"). Persino Ataliba, padre di Alzira, sembra il prototipo di Amonasro. Tuttavia se questa era l'anima del dramma originale di Voltaire, nel libretto di Cammarano, per ragioni probabilmente teatrali legate alle consuetudini dell'opera lirica, diventa un dettaglio rispetto all'usuale menage a trois dei personaggi del melodramma verdiano. Dettaglio comunque importantissimo, e vedremo perchè.

In Alzira Verdi e Cammarano sembrano fare le prove generali del Trovatore. Il ruolo dei personaggi pare fondamentalmente lo stesso, Zamoro è il Manrico di turno, giovane focoso e battagliero di umile origine che tenta di riprendersi la donna amata sfidando il destino avverso, Alzira è la Leonora ante-litteram, che dapprima sogna il ritorno del suo amato e poi subisce il ricatto del potente di turno che le chiede la mano in cambio della libertà dell'amato stesso, e Gusmano è il solito potente, stile Conte di Luna, innamorato e non ricambiato, che pensa bene di risolvere i suoi problemi eliminando il rivale e costringendo la sua amata a sposarlo. Il buono (il tenore), il cattivo (il baritono) e la donna che si contendono (il soprano). Tutto sembra essere abbastanza consueto, per non dire banale.

A questo si aggiunga che il buono appare ancora più buono per il suo atto eroico, all'inizio dell'opera, di liberazione del papà del cattivo.

Nel finale però accade una cosa strana. Il buono ammazza il cattivo per riprendersi l'amata (e quindi diventa "il cattivo") e il cattivo, in preda a crisi mistica, benedice morendo l'amore dei due (e quindi diventa "il buono"). "I tuoi dei ti hanno spinto alla vendetta, i miei mi spingono al perdono" canta in buona sostanza Gusmano. In praticamente 5 minuti l'eroe diventa il carnefice, e il carnefice la vittima. Il "barbaro" (parola che ricorre spesso nel libretto) si rivela tale, e a lasciarci le penne è il povero cattolico, che per quanto cattivo possa essere, ha il tempo di dispensare le sue benedizioni. All'epoca il pubblico ci sarà rimasto male, e non aveva tutti i torti, la scena è assai inverosimile.

Eppure nel bislacco finale di questa bislacca operina, in pratica un cattivo sunto dei discorsi filosofico-moralistici di Voltaire, c'è tutto il fascino del coup de théâtre che in un istante ti fa rivivere i personaggi e la vicenda in una diversa prospettiva. Nel Trovatore (dove la svolta finale è compiuta da Azucena, vero motore della narrazione), il buono muore e il cattivo viene punito per sua stessa mano. La cosa quasi ci appaga.

Qui invece veniamo a sapere di aver tifato per un buono che non era così diverso dal cattivo, e siamo anche costretti a constatare che il cattivo era solo un debole, un debole come lo è stato il buono. Il personaggio principale diventa quindi Gusmano, è su lui che si focalizza la nostra attenzione. E l'interprete di Gusmano è anche chiamato a far quadrare questa contraddizione, su una musica peraltro non memorabile.

E arriviamo quindi agli interpreti, su tutti lui, Gusmano, ovvero Cornell MacNeil.

Che MacNeil sia uno dei cantanti più grandi di tutti i tempi è inutile ripeterlo, inutile continuare a speculare apprezzamenti sulla sua voce, il colore, il fraseggio... fa tutto bene come al solito (anzi azzarda anche un si bemolle acuto alla fine della prima cabaletta, nota non proprio soddisfacente ma che ci dà la misura di quanto lui stesso si sentisse onnipotente vocalmente). La sua vera grandezza è però nella sua intelligenza. Per tutto il corso dell'opera ci chiediamo come mai un tiranno spietato e arrivista come Gusmano canti per metà del tempo con voce dolce, con accenti soffusi, con un fraseggio che ci aspetteremmo al più da un

"baritono buono" (Rigoletto, Simone ecc.). Falsità? Gusmano non ha bisogno di ingannare nessuno (come Jago doveva fare ad esempio). Impotenza forse, quella impotenza che il protagonista canta fin dal suo esordio in scena ("Mille battaglie ho vinto, Vincer non posso un cor!") e che tipicamente tenterà di colmare con la prepotenza e con giochi di potere. A costo di sembrare totalmente incoerente, MacNeil canta i versi "Quel duolo, quel pianto mi giungono al core, ma sol per destarvi geloso furore..." quasi con commozione, come se Gusmano fosse già toccato dall'amore di Alzira per Zamoro, e stesse recitando una parte della quale neanche lui è convinto totalmente. Ma il suo amore è ancora più grande della sua pietà cristiana, un amore che "un barbaro nemmeno intender può", come osserva lui stesso. E in qualche modo costretto a giustificare la sua condotta morale con la grandezza smisurata del suo sentimento (contrapposto ai sentimenti di vendetta che animano invece Zamoro). Tant'è che quando Alzira si concede a lui in cambio della libertà di Zamoro Gusmano canta: "Colma di gioia ho l'anima! Più non domando, o bramo". Gusmano sembra non essere più interessato alla vita di Zamoro (tenuto ostaggio e nel frattempo già liberato da guardie corrotte). Contrariamente a personaggi come il Conte o Scarpia, lui probabilmente avrebbe lasciato libero il buono una volta ottenuto quel che voleva, una volta colmata la sua impotenza e assecondato la sua debolezza. La morte di Gusmano, superbamente interpretata con un filo di voce da MacNeil, conferisce quindi quella coerenza al personaggio che sembrava venir meno in certi punti dell'opera. E mentre al centro del carattere del Gusmano di MacNeil c'è l'amore accecante, al centro di quello dello Zamoro di Cecchele c'è il desiderio di vendetta (il secondo atto è coerentemente intitolato "La vendetta di un selvaggio").

Probabilmente per accostamento incosapevole tra ruolo e prototipo vocale, Cecchele dipinge in maniera abbastanza onesta il topos del tenore drammatico pronto a brandire la spada per la sua amata, o contro la sua amata, laddove si manifestasse l'infedeltà di questa. La morte di Gusmano mette istantaneamente in luce tutte le contraddizioni dell'eroe tenorissimo che libera i suoi nemici in nome della pietà ed è pronto al tempo stesso a farli fuori in nome dell'onore. Il canto più percussivo di Cecchele (un po' figlio della riforma del monachiana) è quindi l'ideale contraltare alle finezze e ai rapimenti di MacNeil, anzi ne amplifica l'effetto contraddittorio che poi cadrà nel ribaltamento dei ruoli finale. In mezzo ai due c'è la Zeani. La Zeani del 1967 non è più freschissima ma si difende ancora ottimamente in un ruolo di scrittura abbastanza impervia. Dopo aver già affrontato la Maria di Rohan donizettiana (pure un ruolo "Tadolini" come lo è questo), dopo un decennio buono di Traviata sulle spalle (e un altrettanto futuro di Aide), la Zeani è la migliore sostituta di quella che all'epoca era forse l'interprete verdiana ideale, Leyla Gencer. La Zeani non ha le qualità del fraseggio e i colori della Gencer, ma animata da uno spirito teatrale innato, e con una voce ancora solidissima, agile (seppur ormai un po' imprecisa), e di bellissimo timbro, riesce a condensare nella sua interpretazione la lezione delle numerose eroine che il libretto sembra anticipare (le già citate) o alle quali sembra rimandare (come la Lucia donizettiana). Il suo canto, a tratti troppo esteriormente "appassionato", compensa come può la scarsa multidimensionalità del personaggio.

La direzione di Capuana è purtroppo generica nel migliore dei casi, talvolta addirittura faticosa nella concertazione. Ma è ovvio che i meriti di questa edizione risiedano nel cast e nel valore storico del recupero di un titolo verdiano fino ad allora dimenticato.

Alzira rimane un'opera minore di Verdi, ma nella sua frettolosità e incompiutezza riserva spunti interessanti cui vale la pena riservare un ascolto, specie se quei pochi spunti sono resi ancora più interessanti da interpreti d'eccezione quali il baritono americano.

Triboulet