

# Falstaff e la Scala

Di Giancarlo Landini

La storia di *Falstaff* alla Scala sta tutto in un poker di direttori: Arturo Toscanini, Victor De Sabata, Lorin Maazel e Riccardo Muti.

Dopo la prima assoluta e un passaggio della bacchetta nelle mani di Leopoldo Mugnone nel 1906, l'estremo capolavoro di Verdi diventa dominio personale di Toscanini che lo dirige nel 1899, nel 1913 e poi negli anni della sua reggenza, vale a dire nel '21, nel '22, nel '24, nel '25, nel '27, nel '28, nel '29, cedendolo nel '26 a Ettore Panizza che lo riprende nel '31. E' la conferma della fede di Toscanini in quest'opera e nella musica contemporanea dei suoi tempi. E' con Toscanini che nasce il Falstaff mitico di Mariano Stabile, anche se non si dovrà tacere Giacomo Rimini, protagonista delle riprese del '25 e del '26. Peraltro l'impero del Falstaff di Stabile alla Scala è destinato a durare incontrastato fino al '52, e a costituire una presenza fissa delle edizioni firmate da Victor De Sabata nel '35, nel '36, nel '42, nel '50, nel '51 e nel '52. Toscanini e De Sabata raccontano due *Falstaff* differenti, seppure ugualmente affascinanti.

Il *Falstaff* del '50, il primo del dopoguerra, porta alla ribalta alcune voci tra le più belle che si siano ascoltate alla Scala e, prima di ogni altra, quella di Renata Tebaldi, Alice accanto alla Nannetta di Alda Noni e alla Quickly di Fedora Barbieri. Il Fenton di Francesco Albanese cede il passo a quello delicatissimo di Cesare Valletti, mentre Ford spetta a Paolo Silveri e poi a Tito Gobbi che nel '57 con Karajan, direttore e regista, vestirà i panni di Falstaff, diventando uno degli interpreti di riferimento del personaggio. Gli anni Sessanta sono segnati dalle oneste edizioni dirette da Antonio Votto e da Nino Sonzogno. Va ricordata la regia di Luigi Squarzina, nel '61, con bozzetti e figurini di Lila de Nobili, mentre non mancano presenze vocali stimolanti, come il Fenton di Kraus nel '61, il Ford di Panerai (già laureato da Karajan che ebbe sempre una grande predilezione per il baritono toscano) nel '61, nel '63 e nel '67. Tra le allegre comari bisogna segnalare l'Alice di Raina Kabaivanska nel '61 e nel '63 e la Nannetta di Renata Scottò e di Mirella Freni nel '61, che ritorna nel '63. Le luci di riaccendono con prepotenza



Da sinistra a destra: Le allegre comari di Windsor, Quickly, Alice, Page, Nannetta, rispettivamente Cloe Elmo, Renata Tebaldi, Anna Maria Canali e Alda Noni nell'edizione del '51 di "Falstaff", dirette da Victor De Sabata (Foto Piccagliani)

su quest'opera con l'edizione dell'80, ripresa nel '82. Dirige Lorin Maazel, la regia è di Giorgio Strehler. Debutta nel ruolo del titolo Juan Pons, un baritono destinato a lasciare il segno nell'interpretazione di Falstaff e, più in generale, negli annali del melodramma. Il cast è formato da una compagnia affiatata e duttile con molti nomi stranieri, tra cui il Ford di Bernd Weikl, più noto per le sue letture wagneriane, senza dimenticare che nelle repliche si ascolta ancora la Quickly della Barbieri, mentre Mirella Freni è Alice. Nel '93 con la regia di Strehler, ripresa da Enrico D'amato, *Falstaff* viene diretto da Riccardo Muti. Il celebre direttore conferma la sua vocazione verdiana, dà una lettura della più grande importanza che si ricollega alla lezione di Toscanini, rivissuta con moderna originalità. Nel '93 e nelle prime due riprese, quella del '95 e del '97, Falstaff è ancora Juan Pons. Poi dal 2001 si rivela Ambrogio maestri,

Un'immagine dello spettacolo firmato da Ezio Frigerio, per le scene e da Giorgio Strehler per la regia, nel 1980 (Foto Lelli e Masotti)

Ottobre 14, 16, 19, 21, 24, 26 -  
Novembre 4

## FALSTAFF

Musica di Giuseppe Verdi – Libretto di Arrigo Boito

Direttore Daniele Gatti - Regia Robert Carsen - Scene Paul Steinberg

Costumi Brigitte Reiffenstuel

Interpreti Eva Mei, Marie-Nicole Lemieux, Eva Liebau, Laura Polverelli, Nicola Alaimo, Massimo Cavalletti, Francesco Demuro

Una proverbiale inquadratura di Tito Gobbi, Falstaff di riferimento nell'edizione diretta da Herbert von Karajan nel 1957 (Foto Piccagliani)



Il Maestro Zubin Mehta  
(Foto Brescia/Amisano)

giovane baritono lombardo che sembra fatto appost per portarsi via il personaggio. Nel corso delle riprese dell'allestimento, che diventa uno dei punti fissi del repertorio della Scala, fanno la comparsa voci importanti delle ultime generazioni. Meritano una menzione l'Alice della Dessì, il Fenton di Ramon Vargas, che si muoveva molto a suo agio in una vocalità lirico-leggera, Juan Diego Florez, già in corsa per diventare il più rilevante tenore rossiniana del dopoguerra, se non del secolo, Giuseppe Filianoti, tenore dalla voce preziosa e virilmente dolcissima, Bernadette Manca di nissa, saporosa Quickly

con voce di autentico contralto, Roberto Frontali, vero baritono lirico, adattissimo per essere Ford. Non vanno dimenticati il Bardolfo di Paolo Barbacini, il Pistola di Luigi Roni, il Dr. Cajus di Ernesto Gavazzi, formidabile trio di caratteristi. Il tutto racchiuso in una prospettiva scenografica, firmata da Ezio Frigerio, autore anche dei costumi. Frigerio trasporta l'opera dall'Inghilterra alla Pianura Padana, dal Tamigi al Po. La avvolge in una luce crepuscolare calda e malinconica, chiamata ad essere metafora della saggia senilità dell'Autore, non priva però di qualche rimpianto.

## Intervista a Massimo Cavalletti: Un baritono lirico

**Prima Marcello e poi Ford? E' giusto definirla un baritono lirico?**

“Decisamente Sì! Sono ancora giovane per poter affrontare i ruoli del repertorio drammatico, ho affrontato alcuni titoli Verdiani ma sempre di carattere lirico romantico. Presto proverò il ruolo di Renato nel Ballo in Maschera ma in concerto, e penso di aspettare ancora alcuni anni prima di propormi su quel repertorio. I ruoli che affronto oggi come per esempio Marcello e Ford oppure Enrico Asthon e Rodrigo il marchese di Posa mi danno soddisfazioni grandi e continuano a insegnarmi a cantare sul fiato e a rimanere nel bel canto. Anche il ruolo di Riccardo nei Puritani che debuttero a Firenze il prossimo gennaio sarà per me un ruolo di grande soddisfazione sempre lirico e romantico. Perfetto per la mia età e la mia voce di adesso”.

**Cantare Puccini e cantare Verdi: quali sono le difficoltà di questi due autori e quali sono le loro richieste in termini di canto e di interpretazione?**

“Sono decisamente due mondi a parte, quello che posso dire rispetto a Marcello e Ford in Particolare è che non si allontano tanto da un punto di vista di collocazione temporale 1896 Bohème 1893 Falstaff, ma i due soggetti e le motivazioni artistiche dei due autori sono decisamente differenti. Sento miei entrambi i ruoli specialmente il Marcello, giovane e bohémienne artista ispirato e buon amico, ma anche amante della vita e della libertà. Ho avuto la fortuna di cantare Marcello in tutti i più grandi teatri del mondo e con tantissimi direttori, e ne ho un bagaglio di conoscenza e esperienza che mi fa apprezzare fin nel midollo questo personaggio, molto più profondo di quanto troppo spesso è rappresentato. Puccini regala a Marcello grande animo e forza specie nel secondo e nel terzo atto, la scrittura per questo ruolo è sicuramente ricca di accenti ma anche di grande fraseggio e di nobiltà, fantastica la diversità sia nel testo che nel canto per l'affetto e l'amicizia che Marcello ha per Rodolfo e Mimì e gli scatti d'ira nei confronti della Masetta, la linea è sempre ben accurata e l'orchestrazione un po' pesante nel terzo atto e in alcuni punti del secondo abbisogna di un grande appoggio del fiato e grande attenzione alla pronuncia, e anche qualche piccolo trucco (che non rivelo) per anticipare o contrastare la grande forza degli ottoni specialmente i tromboni nel terzo atto e prima del ripieno del “Gioventù mia... Ford è invece un personaggio

decisamente squadrato, una maschera del teatro, un borghese che vuole scalare la società e provare a elevarsi. La scrittura Verdiana per questo ruolo è quella classica di tutto il repertorio verdiano per baritono, molto ampia la gamma dei suoni e la tessitura ma anche vasta la tavolozza dei colori che si possono giocare specie nel grande duetto con Falstaff e nella famosa aria della gelosia”.

**In ambedue i casi si tratta di due parti che contengono elementi comici. Si trova più a suo agio nel repertorio buffo o in quello serio?**

“Io tendo a pensare di essere migliore nel repertorio serio, per due motivi, è molto più difficile essere buffi che essere seri, in teatro è molto difficile fare ridere la gente, amo molto il repertorio buffo come quando sono Figaro nel barbiere di Siviglia o Malatesta in don Pasquale e Belcore in Elisir o altro, ma nel caso di Marcello e Ford i due personaggi si ritrovano durante l'opera a affrontare situazioni comiche ma ambedue sono personaggi molto concreti, sanno affrontare sia il comico che il serio. Credo che una delle soluzioni migliori per mettere in luce questi aspetti differenti sia cercare di essere decisamente e fedelmente il personaggio. Marcello si ritrova nella commedia della vita dei 4 amici, nel momento con Benoit nel primo atto e nella bella scena della parte centrale del 4 o anche durante alcuni momenti del 2 atto ma sono sempre situazioni che si mischiano con le effettive condizioni della sua vita di ogni giorno quella del bohémienne un po' spiantato e dell'uomo che affronta i problemi veri della vita dell'amicizia e dell'amore. Per il Ford le cose sono differenti, vive tutto con grande serietà proprio per questo non coglie le vere intenzioni della Alice nei confronti di Falstaff e viene gabbato nella scena della cesta ritrovandosi sbugiardato in fronte a tutti, e anche nel matrimonio finale tra Nannetta e Fenton; è un uomo che da troppo tempo non ascolta più il suo cuore ma solo il suo interesse. Rischia di perdere anche Alice perché il loro amore è adesso tutto supposto e non più frizzante, Ford da tutto troppo per scontato è per questo che viene Gabbato. Più lo si rappresenta convinto del suo modo di pensare e agire e più risulta vero anche nel momento della Gabbatura e del lieto fine”.

**E nell'uno e nell'altro caso ci sono personaggi non ancora debuttati, che però li interessano e per quale motivo?**

“Beh ci sono un'infinità di personaggi che vorrei affrontare nella mia vita, troppo difficile dire uno o l'altro, ogni personaggio ha una storia



a se e spesso l'interesse viene proprio per quello che questi caratteri possono aggiungere anche alla mia vita di uomo. I personaggi e la nostra vita privata spesso si fondono e portano uno dentro l'altro esperienze che ci formano come artisti e uomini. Spero che il tempo mi porti a affrontare i grandi ruoli della letteratura shakespeariana, avrei grande piacere un giorno essere Simone Boccanegra, fantastico il suo essere uomo e padre illuminato, eccezionale il taglio attoriale e teatrale che Verdi riesce a dare a questo uomo insieme alla nobiltà della linea vocale”.

**Che cosa desidererebbe da un direttore d'orchestra, quando si accinge ad iniziare una produzione?**

“Io desidererei, e devo dire che a volte ho avuto la fortuna di trovare e lavorare con Direttori che sono in grado di eseguire una vera e propria concertazione del pezzo che andremo a suonare. Insisto nel dire che

## Elogio della giovinezza: il fascino di Falstaff

Di Cesare Orselli

Il primo incontro di Verdi con Shakespeare, letto e riletto con slancio nella versione in prosa del patriota bolognese Carlo Rusconi (1838) si realizza nel 1847, con il Macbeth di Firenze; ma dopo un esito di cui Verdi non sarà del tutto soddisfatto (rimetterà le mani sulla partitura, e a Firenze non verrà più), il silenzio nel dialogo con Shakespeare dura almeno vent'anni: ai primi del 1868 un giornale milanese annuncia che Verdi sta lavorando a un Falstaff con Ghislanzoni, e Verdi commenta scherzando con l'Arrivabene: “E' un giornale dell'avvenire; esso fabbrica notizie per i posteri.” Ancora un sogno, dopo il Re Lear, che non sembra realizzarsi. Finalmente, il progetto prende corpo; sull'onda del successo di Otello, nel giugno '89 Boito sottopone un abbozzo a Verdi, che risponde: “Benissimo! Benissimo! Prima di leggere il vostro schizzo, ho voluto rileggere le Allegre comari, le due parti dell' Enrico IV, e l' Enrico V, e non posso ripetere che benissimo, ché non si poteva far meglio di quello che avete fatto voi.” Qualche mese più tardi scrive al marchese Monaldi: “Sono quarant'anni che desidero scrivere un'opera comica, e sono cinquant'anni che conosco Le

Concertare significa lavorare finemente con orchestra e stage. Amo molto quando i direttori assistono assiduamente alle prove di scena e danno idee e insieme ai registi scelgono le soluzioni migliori per lo spettacolo, un opera è un lavoro di gruppo, non si scindono palcoscenico e orchestra e voce sono tutte nella stessa direzione, i colori che nascono dalla voce devono essere assecondati da giuste scelte registiche e interpretative e anche dal giusto suono in orchestra. Ogni pezzo e ogni strumento portano il loro giusto colore e quel colore viene insegnato e creato dal direttore che non solo dirige ma orchestra. In fondo noi siamo il teatro dell'opera lirica quindi la musica è il traino anche del corpo e della rappresentazione”.

**E da un regista?**

“Io vorrei vedere che il regista ama in prima persona il pezzo che ha accettato di mettere in scena, che lo conosce e lo vive, che lo rispetta e lo sa plasmare a sua immagine e idea, ma che ne teme anche le difficoltà e le sa risolvere con il suo intuito e con la sua arte. Se il pezzo non è amato da chi lo deve rappresentare allora diventerà difficile creare uno spettacolo che funzioni. Ricordo in un'intervista al grande Dino Risi in cui appunto si riferiva al fatto che fosse inutile accettare soggetti per film che non fossero inclini all'animo o alle idee del regista perché avrebbero portato a insuccessi credo che lo stesso valga nel caso dell'opera lirica. Avrei anche tanto piacere che ancora prima di affrontare una nuova produzione (specie nei casi di recitazione teatrale e moderna con grande uso del fisico o introspettive) venissero fatti dei brevi stage dove si potesse lavorare sulle idee e sui movimenti che quel regista stesso vuole poi applicare al suo spettacolo, un po' quello che comunemente fanno nel campo cinematografico. Un piccolo vademecum introduttivo al lavoro che poi si farà sul palcoscenico quel nuovo soggetto registico nelle prossime 5 settimane di lavoro”.

allegre comari di Windsor”, come se, con un tocco magico, Boito avesse fatto riemergere in Verdi antiche emozioni e valorizzato le sue recenti riletture del Goldoni.

“Non si poteva far meglio”: diagnosi profetica. In effetti, quanto sono lontani i tempi in cui Verdi tormentava il librettista Piave costringendolo a rifare le strofe verso per verso, a modellare gli accenti metrici su melodie già inventate: nel marzo 1890, da Genova, Verdi informa Boito di aver terminato il I atto “senza nissun cambiamento nella poesia, tale e quale come me l'avete dato voi”; ed anche negli altri atti i ritocchi e i tagli si limitano a una decina di versi o poco più. Qualche difficoltà nei tempi della creazione (“il sonetto... lo tormenta”, è “sconcertato e distratto”, “il Pancione non va avanti”), ma finalmente il 10 settembre '91 lo spartito di Falstaff è concluso, e dopo un anno Tito Ricordi avrà tra le mani la partitura completa. E' noto che la prima di Falstaff alla Scala il 5 gennaio 1893 fu accolta sì come un trionfo dell'ottantenne Padre, ma fu sostanzialmente un successo di stima da parte di un pubblico sorpreso da un Verdi inedito, e che solo con il lento scorrere dei decenni si è avvicinato a questo capolavoro assoluto; ed entrando in sintonia con i giudizi attenti della critica e l'ammirazione della cultura europea (basti pensare a Richard Strauss), è riuscito ad amarlo appieno e ad apprezzarne l'enorme potenziale innovativo, a cui ha attinto tutto il

Una suggestiva scena dell'allestimento del '57 realizzata su bozzetti e figurini di Giancarlo Bartolini Salimbeni (Foto Piccagliani)



nostro teatro novecentesco (da *Le Maschere* ai *Quattro rusteghi*, dal *Gianni Schicchi* a *La donna serpente*). Si pensi al recupero di forme tipiche dell'opera buffa come duetti, quartetti, concertati a nove voci di memoria rossiniana, fughe ("Mi diverto a fare delle fughe.. sì signore una fuga...e una fuga buffa che potrebbe stare bene in Falstaff"); al parallelo assottigliarsi delle nicchie di canto chiuso; alla scrittura orchestrale invasa da un'onda ricchissima di spunti cantabili, da una ritmica variegata e pungente, da uno straripante fiume di madrigalismi e di "gesti" imitativi (l'acciuga, l'aria che vola, Falstaff s'assottiglia, un sacco di monete, le corna, esser stato un soma-a-a-aro... , l'autocitazione di "povera donna" dalla *Traviata*) affidati a una timbrica preziosa (flauto e ottavino, corno inglese, violoncelli e ottavino, clarinetto, fagotto e 2 contrabbassi scordati per il monologo sull'onore, triangolo...). Su questa orchestra fresca e variegata che elude le pienezze di un *grand-opéra* e occhieggia piuttosto alle finezze notturne di Mendelssohn o Weber, mentre il coro ha un intervento minimale al III atto, per tratteggiare i personaggi Verdi "inventa" una vocalità che con il modelli della sua maturità non ha molto in comune: sì, forse la piena voce baritonale di Ford intona il monologo sulle corna con inflessioni analoghe a quelle di un Renato, di un Conte di Luna, persino di Jago; e la zitellona Mrs. Quickly potrebbe, con un sorriso, raffigurarsi come un'Azucena o un'Ulrica travestita; ma le somiglianze più vistose finiscono qui. Non è un caso che molti cantanti abbiano fatto di Falstaff una sorta di interpretazione unica, cui sono rimasti fedeli in tutta la carriera, quasi identificandosi: perché la caratterizzazione vocale del vecchio Sir John rimanda solo timidamente ai buffi settecenteschi ("Non sto facendo un'opera buffa, - aveva detto Boito - ma rappresento un tipo. [...] Non solo un buffone, che si fa burlare dalle donne, ma quale è stato nei due Enrichi"), è tutta reinventata, con una straordinaria mescolanza di brevi frammenti cantabili ("Quand'ero paggio", "Alfin t'ho colto, raggianti fior", l'elogio del vino), ma con una preponderanza di ariosi e di declamati spogli, al limite del parlato (si pensi alla tirata sull'onore e, al III atto, al monologo "Ehi taverniere" di un Falstaff infradiciato). Un'insolita tipizzazione vocale che tratteggia un personaggio umanamente inedito (occorre ancora ripetere con risvolti "autobiografici"?), trionfo malinconico e beffardo della vecchiaia; d'intorno a questo stanco dongiovanni, oggetto di cru-

Da sinistra a destra, Gabriella Cartura (Page), Fedora Barbieri (Quickly), Raina Kabaivanska (Alice), Mirella Freni (Nannetta) nel capolavoro verdiano del '63 (Foto Piccagliani)



deli burle paesane, gli altri personaggi, dr. Cajus, Bardolfo, Pistola, Meg, hanno tipiche voci di caratteristi; sola, invasa da un'amabile cantabilità, emerge la figura di Alice, un soprano lirico quale Verdi aveva sperimentato soltanto in *Desdemona*, una bella signora alla quale però Boito ha sottratto gran parte di "nobiltà", e ne ha fatta un'autentica comare sorridente non meno di Meg e di Quickly. Ma il clou della novità rispetto alle *Allegre comari* è la valorizzazione compiuta da Boito delle "due scene d'amore brevissime" citate, da Schlegel, nella traduzione del Rusconi: fin dal II quadro, irrompe sulla scena la coppia degli innamorati Nannetta e Fenton, che Verdi subito gratifica di un duettino incantevole "Labbra di fuoco" concluso da un motto musicalissimo (da Boito "rubato" al Boccaccio) "Bocca baciata non perde ventura". E non li lascerà più. Nel concertato "Del tuo barbaro diagnostico", al centro del II quadro, emerge luminosa la voce di Fenton nella melodia "...dolce amor, vuol esser mia! Noi saremo come gemine stelle..." come asse d'intorno cui si dispongono i due quartetti - maschile e femminile - che cantano su ritmi diversi. Nel II atto, il "paravento benedetto" nasconde prima Falstaff, ma poi copre le nuove effusioni amorose dei due ragazzi; e nel III atto le uniche isole autenticamente cantabili, tanto da divenire romanze da concerto, sono riservate solo a Fenton (il sonetto "Dal labbro il canto") e a Nannetta (la canzone notturna "Sul fil d'un soffio etesio"). Sarà stata la tradizione dell'opera comico-sentimentale settecentesca, le tipiche figure della soubrettina e dell'amoroso, ad animare l'inventiva di Verdi, ma è certo che nel suo teatro i tipi femminili, con le loro vesti medievali o rinascimentali, sono nobili dame adulte, teste coronate dalla passionalità intensa; perfino la Manon pucciniana, nata quattro giorni dopo *Falstaff*, nasce adolescente e muore donna matura. Invece per Nannetta Verdi scopre la leggerezza emblematica della gioventù, e ce la presenta con un tocco estremamente commosso ed ammirato. Così, il brivido di malinconia che attraversava il ritratto del vecchio John si affievolisce in un messaggio di speranza: l'opera si conclude con il matrimonio dei due adolescenti, e con un sorriso sulla vita, tutta una burla. Si capiscono le ragioni dell'ammirazione di Strauss per il *Falstaff* verdiano: dopo l'apocalisse di *Salome* ed *Elektra*, sarà il cavaliere della rosa Oktavian (fino ad Arabella) a predicare i motti di un amore fresco e incontaminato, coronato dalle nozze, in un Novecento pervaso da venature di sconvolgente tragicità.