

## L'inarrestabile forza della vita

Juan Diego Flòrez, un Che Guevara del *Belcanto*

Articolo di Mauro Guindani apparso sul numero 7 di *Musik & Ästhetik* nel luglio 1998.

(Traduzione dal tedesco dell'autore)

*Una voce, poco fa, qui nel cor mi risuonò. Il mio cor ferito è già ...*

Le parole dell'aria d'apertura di Rosina dal *Barbiere di Siviglia* potrebbero fungere da chiosa per tutto questo articolo.

La voce che aveva colpito così profondamente nel cuore la giovane prigioniera e che saprà suscitare la famosa *Cavatina* liberatoria (*Io sono docile, son rispettosa, sono obbediente, dolce, amorosa, mi lascio reggere, mi fò guidar ...ma...*) era quella di un tenore che aveva dovuto cantar ben due serenate di seguito per destare la sua attenzione. Non una voce barocca, ma quella di un *tenore di agilità* alle porte del Romanticismo : un tenore rossiniano.

Benché molto vicina a quella dei tenori mozartiani e basandosi fondamentalmente su quello stile, quella voce era qualcosa di nuovo nella storia della musica, nella Storia in generale. Si era all'inizio del XIX. Secolo: la Rivoluzione Francese aveva dimostrato che anche i re si potevano decapitare, il terrore giacobino aveva fatto il suo tempo, la campagna napoleonica era appena stata arrestata, e l'Europa si trovava all'inizio di una nuova Era, che non si preannunciava certo meno sanguinosa della precedente.

*Ecco, ridente in cielo spunta la bella aurora, e tu non sorgi ancora, e puoi dormir così ?* - aveva cantato quel tenore. In italiano, naturalmente, perché, nonostante i principi rinascimentali che avevano portato l'arte e la cultura italiana in tutto l'Occidente già da tempo avessero fatto bancarotta, la lingua italiana era sempre ancora dappertutto il mezzo di espressione dell'opera, di quella particolare forma scenico-musicale che ormai da due secoli strappava irrefrenabili applausi alle folle ed era diventata altrettanto popolare quanto lo è oggi la televisione. Al contrario di quest'ultima, quel medium della cultura non operava però alla lontana, bensì in modo diretto e presente, facendo leva sulla percezione di tutti i sensi, che attraverso l'udito, venivano sollecitati e resi attivi, suscitando emozioni nuove.

Tutto questo in lingua italiana.

La voce di quel tenore odorava di aria fresca del mattino, sapeva di primavera precoce, di risacca del mare, ridondava di giovane vigore maschile. Si era smesso da poco di castrare gli uomini per farne eroi ideali del barocco, ma si era ancora ben lontani da quel *tenore di forza* che si sarebbe sviluppato solo nella seconda metà del secolo dal Verdi maturo, e, attraverso il Verismo, sarebbe giunto fino a noi.

*Belcanto* è il termine in uso per indicare questo particolare stile di voce; un termine coniato col senno di poi dalle due parole che lo compongono e sul quale ancora oggi gli specialisti si azzuffano senza saper mettersi d'accordo sul quando, sul come e sul perché. Per parte mia preferisco usare termini più precisi come *stile barocco*, *tenore rossiniano*, *belliniano*, *donizettiano*, o *del primo Verdi*, per precisare differenze che, pur formando categorie simili, nella prassi del canto, della

condutturatura della voce e dell'uso della lingua cantata sono non soltanto necessarie ma oserei dire fondamentali. La voce di tenore e dei personaggi che essa incarna è forse la più consona ad indurre l'ascoltatore attento a riflettere su tali differenze.

Esattamente dieci anni fa scrivevo sulle pagine di *Musik & Ästhetik* un articolo che (a dire il vero a mia grande sorpresa) suscitò un certo scalpore. Il pretesto per quell'articolo che mi era stato richiesto (a me, un regista d'opera e insegnante di arte scenica, non a un musicologo) era stata l'edizione integrale della EMI del materiale sonoro in loro possesso riguardo alla *Primadonna assoluta* del secolo scorso : Maria Callas.[1]

Per quanto mi riguardava, fu quella una buona occasione per metter sulla carta e pubblicare un paio di considerazioni che mi si erano chiarite nella pratica del mestiere, tanto sulla scena quanto in aula di lezione. Nel corso della Storia scrissi così di Storia del passato e del modo tutto ideologico di far Storia della Cultura. Scrissi di un mito per smascherare i miti.

Nel corso della Storia, dieci anni sono un periodo considerevole. Durante tutto questo periodo non mi è però sembrato necessario riprendere quell'argomento. I miti - pane quotidiano della nostra società mediatica - che i media e la pubblicità di questa società malata di mercato producevano a spron battuto, non mi sembravano abbastanza interessanti da meritare anche solo qualche parola di riflessione. Era ben di più la sempre più inquietante realtà che quei miti tentavano con più o meno grande abilità di mascherare e di virtualizzare ad attirare la mia attenzione. Scriverne mi sembrava perdere il mio tempo, un tempo che consideravo ben più utile utilizzare per il lavoro pratico, in parte per la scena, ma specialmente nell'insegnamento.

Non penso sia un caso che esattamente a dieci anni di distanza il bisogno di riprendere l'argomento si sia ripresentato con forza, per costringermi a fare il punto della situazione attuale, ben diversa da quella del secolo scorso.

La molla che allora fece scattare il meccanismo di comprensione e diede il via a quello scritto era stata la visione di un video senza suono che era riuscito a farmi sentir musica[2]. Anche oggi la molla dello scrivere mi è stata fornita dalla percezione diretta, ma questa volta sonora.

Gli aneddoti, a volte, la dicono più lunga delle riflessioni teoriche.

Vado sempre meno a teatro, un po' per mancanza di tempo, ma specialmente perché gli epigoni del teatro di regia, che aveva dato grandi frutti fin verso la fine degli anni ottanta tanto per il teatro di prosa quanto nell'opera lirica, cominciano ad annoiarmi mortalmente. L'interesse e la passione per il mio mestiere li tengo vivi alla base, nel contatto giornaliero con quei giovani che hanno scelto di intraprenderne la via e cercano, dando tutto di se stessi, di capire cosa mai sia il senso di quest'arte millenaria. Non sono dunque affatto al corrente di quel che si produce sulle scene, grandi o piccole che siano, a parte qualche rara eccezione che mi capita di vedere, senza mai suscitare grandi entusiasmi, qua e là per l'Europa.

Poco tempo fa, addormentandomi, come spesso mi capita dopo una lunga giornata di lavoro, davanti al televisore acceso, sono stato svegliato da una voce.

*Una voce, poco fa, qui nel cor mi risuonò.*

Ho la fortuna di avere un sonno profondissimo : una volta addormentato può scoppiare il finimondo attorno a me che niente può svegliarmi. Non possiedo una sveglia; il mio sonno si regola da solo, in quattro ore esatte per notte, di solito senza sogni, e questo da ormai più di vent'anni, senza eccezione alcuna. Svegliandomi quella volta dopo solo due ore pensavo che quel meccanismo così radicato fosse stato rimosso da un sogno certamente importante, e, come ai tempi dell'analisi, stavo già per afferrare carta e penna per poterlo ricordare, ma, aprendo gli occhi, mi sono accorto che il televisore era rimasto acceso e che era da lì che quella voce usciva. La voce di un tenore.

"Non è possibile - mi son sentito mormorare - non esiste".

Di botto sveglissimo e attento, sono andato alla scrivania e ho acceso il computer, inserendo in internet quel nome spagnolo che era apparso sullo schermo. Centinaia di pagine ne sono risultate, e così ho capito che quel giovane tenore già da qualche anno stava mietendo allori nel mondo dell'opera internazionale. Avevo perso un treno; c'era una lacuna da riempire urgentemente.

Il giorno dopo mi sono procurato il materiale sonoro necessario per capire chi mai fosse questo straordinario giovane peruviano, Juan Diego Flòrez.

Sono stati giorni di gioia, di grandi emozioni, quelli successivi, e mi hanno riportato a quelli di dieci anni prima, quando mi occupavo intensamente della voce della Callas.

Ore e ore di ascolto; di riascolto, per esser sicuro di non aver inteso male. Un bagno di suoni in acque fresche, con ventate improvvise d'aria di mare, lampi, saette che si moltiplicavano a rete riempiendo tutto lo spazio sonoro per poi sparire in un sorriso così franco da sembrare una risata.

Non erano mai quei voli canori acrobatici a sé stanti che, per perfetti e sbalorditivi che siano, lasciano poi sempre il tempo che trovano. Tutto, ma proprio tutto quel che Flòrez canta è sempre basato sul senso e sul suono della lingua, in un italiano cantato perfetto.

Che il suono delle parole, la buona dizione, la condotta logica ed emozionale di una frase siano elementi espressivi essenziali nel canto dovrebbe essere una cosa scontata. Il cantante non è uno strumento qualsiasi, finalizzato a produrre bel suono; è una fonte di suono pensante, che agisce la parola trasformandola in musica, ed è proprio per questo che l'opera, come la poesia, è intraducibile. Questo era il senso del *recitar cantandomonteverdiano*, che aveva dato il via a questa forma particolare d'arte drammatica nell'intento di ritrovare il senso del teatro arcaico greco, fonte prima, ancora e sempre, del nostro teatro occidentale.

Poiché è la lingua la fonte prima della cultura. Come dal *logos* greco si sono sviluppati la logica, il pensiero filosofico e il ragionamento scientifico, così dalla preghiera, dal culto della parola salmodiata e accompagnata da strumenti ritmici o melodici è nato il canto, forma di espressione profonda dell'animo umano.

Non credo di divagare se per un momento la smetto di parlar di musica e mi chino su temi più generali di storia contemporanea. Anche il canto, come ogni forma d'arte, è testimonianza del tempo in cui viene prodotto.

Nel secondo dopoguerra del secolo scorso Maria Callas aveva avuto il coraggio di desacralizzare i Templi della cultura borghese e di imporre sulle scene dell'opera tradizionale l'immagine della donna quale vittima reale, tragica e combattente, della società maschilista. Dopo la sua morte quella stessa società era bensì riuscita a spoliticizzare il suo operato nel mito, togliendone - come direbbe Roland Barthes - "il suo senso umano", ma le registrazioni di quella voce bastano a farne intuire all'ascoltatore attento la forza rivoluzionaria. Prima demonizzata, poi divinizzata, da allora si è tentato di imitarla, ma un vero erede non sembrava profilarsi all'orizzonte. Ora, d'un tratto : *Una voce, poco fa ...*

Un erede è, appunto, un erede, non un imitatore. Chi fa proprio un bene culturale e lo pone alla base del suo agire lo arricchisce delle sue proprie prerogative, con i mezzi e il linguaggio del suo tempo. Così come Maria Callas seppe non soltanto riscoprire il linguaggio del Belcanto ma ne fece il mezzo per trasmettere un messaggio nuovo, allo stesso modo credo che il giovane Flòrez sia sulla buona strada per riproporre, alla luce del nostro secolo, il messaggio di quel bene culturale.

Si tratta di un bene prettamente italiano, sorto dalla parola poetica del primo Rinascimento[3] nel periodo in cui l'Italia era la voce della cultura europea, della cultura del mondo occidentale per eccellenza. Rielaborata da Monteverdi nel linguaggio musicale giusto a tempo prima che il paese soccombesse a una profonda crisi politica ed economica, quella parola cantata sulla scena che venne chiamata *l'Opera* sopravvisse per due secoli quasi soltanto come merce di esportazione di successo, per tornare a rifiorire nel suo paese d'origine soltanto a partire dalla seconda decade dell'Ottocento, in pieno Romanticismo, nel periodo in cui la Rivoluzione francese e l'avventura napoleonica avevano cambiato il volto dell'Europa, distruggendone le strutture più radicate.

Diversamente dai paesi del nord europeo, in cui era sorto, in Italia il Romanticismo stava assumendo forme sue particolari.

Un "romanticismo puro", come ebbe luogo in Inghilterra, in Germania e anche in Francia , non ci fu mai nella letteratura italiana. L'impronta della cultura classica era troppo radicata fra gli eredi di Roma. Alcune idee fondamentali del Romanticismo, come si erano sviluppate dalla fine del XVIII. Secolo prima in Inghilterra, poi in Germania e infine in Francia avevano però raggiunto anche le sponde del Mediterraneo.

Certo le lunghe nebbie del nord non avrebbero avuto molta fortuna sotto quel sole; il languido desiderio di morte e annientamento era troppo estraneo al carattere fondamentalmente realista degli Italiani[4], così come la fuga nel sogno. Altre furono le particolarità del nuovo stile che trovarono nella penisola mediterranea un terreno fertile. Per prima cosa la liberazione dalla rigidità del Neoclassicismo, che significò sostanzialmente meno forma e più sentimento; ma specialmente lo slancio verso i grandi ideali, la ricerca di identità tanto sul piano individuale quanto su

quello nazionale e la lotta contro la tirannia. Tutto questo faceva parte del programma politico della borghesia vittoriosa.

Anche solo considerando i tre grandi nomi della prima metà del secolo, se tratti di romanticismo sono innegabili nel Foscolo e nel Leopardi, il nome che è entrato nella storia della letteratura italiana al primo posto quale portavoce della seconda rinascita del Paese, il Risorgimento, è pur sempre quello del Manzoni, tanto ammirato da Goethe e così venerato da Verdi che gli dedicò il suo capolavoro, il Requiem. E il Manzoni era, fondamentalmente, un realista.

Un'altra componente importante del movimento romantico trovò in Italia (e proprio grazie al Manzoni) grande risonanza : il primato della Storia come motore fondamentale degli eventi.

Gli stati nord italiani avevano contato sulla Rivoluzione Francese e sulle campagne napoleoniche per liberarsi dalla pressione dell'Austria, ma si videro delusi dal trattato di Campoformio del 1797 che cedeva la Repubblica Veneta e i territori all'est dell'Adige all'Impero Austro-Ungarico. Fu da quel momento che il desiderio di indipendenza e di unità nazionale cominciò a farsi strada nella popolazione. Come in nessun altro paese il Romanticismo in Italia è strettamente connesso a questi ideali e alla lotta politica per la libertà.

Questa, a grandi linee, la situazione in Europa quando il fenomeno Rossini comparve all'orizzonte italiano.

*Ecco, ridente in cielo spunta la bella aurora, e tu non sorgi ancora, e puoi dormire così ?*

La giovane, fresca voce di tenore dal sapore primaverile che cantava questa serenata sotto le finestre di una Rosina imprigionata risuonò per la prima volta il 20 febbraio 1816 a Roma. Apparteneva a Manuel Garcia, uno spagnolo appena quarantenne e in pieno possesso dei suoi mezzi vocali, all'inizio di una carriera internazionale che diventerà leggendaria[5].

Solo pochi mesi prima l'alleanza dell'Inghilterra con Austria, Prussia e Russia aveva sconfitto definitivamente Napoleone a Waterloo, mandandolo prigioniero sull'isola di Sant'Elena, in mezzo all'Atlantico. Il 9 giugno del 1815 il G4 delle grandi potenze di allora aveva stabilito a Vienna la nuova carta dell'Europa : la Restaurazione aveva preso il via.

*Ecco, ridente in cielo spunta la bella aurora ...*

Rossini un romantico ? Se si considera la particolarità del Romanticismo italiano credo si possa rispondere affermativamente a questa domanda. Un romantico d'avanguardia, per di più, perché l'ironia divenne solo più tardi uno degli strumenti del nuovo stile.

Il fenomeno Rossini non è facile da classificare. La varietà delle sue composizioni, tanto strumentali quanto (e specialmente) vocali va dal volutamente sciocco e superficiale al profondo; dal cinico all'eroico; dall'intimità delicata e sussurrante al ridanciano carnascialesco. La sua intelligenza variegata va di pari passo con i suoi celebri "accelerando" e l'energia vitale che ne scaturisce sembra preannunciare l'uomo nuovo, libero, cosciente e sicuro di sé.

*Ecco, ridente in cielo spunta la bella aurora :* non è solo un desiderio, ma una constatazione, un segnale che invita all'attività sveglia e vitale.

Questo messaggio rossiniano non è mai stato tanto attuale quanto oggi. Così come allora, all'alba di quella nuova era, l'immediato successo di una tale filosofia di vita non poteva che essere scontato, allo stesso modo questa giovane, chiara e vitale voce tenorile può diventare una forza trainante.

Gli indizi ne sono, per chi li sa e li vuole vedere, più che evidenti.

*Arias for Rubini* è il titolo del CD che nel settembre 2007 Decca ha messo sul mercato per presentare le qualità particolari della voce di Juan Diego Flòrez[6]. Sette brani scelti da sette opere diverse di Rossini, Bellini e Donizetti, e la scelta non poteva essere più azzeccata. Non le arie più note e popolari dal *Barbiere*, *La Cenerentola*, *I Puritani*, o *L'Elisir d'amore*, ma un'intelligente serie tematica di brani tolti da opere meno conosciute dei tre maestri del Romanticismo musicale italiano.

È evidente, all'ascolto, che Flòrez, così come già Maria Callas, non soltanto sa come si canta questa musica, ma anche che cosa sta cantando, e il fascicoletto che accompagna il CD (ancora una lode per il buon lavoro di Decca), invece di riempire le pagine con i soliti commenti critici più o meno interessanti, si limita alle informazioni essenziali sul "re dei tenori" Giovanni Battista Rubini e ai testi originali dei brani cantati, con buone traduzioni letterali in tedesco, francese e inglese.

Da questa operazione discografica ben riuscita esce l'immagine di un giovane di oggi che sa quello che vuole dire. Per gli ascoltatori di lingua italiana i testi scritti non sono nemmeno necessari (in molte registrazioni, Pavarotti compreso, ne avevamo spesso bisogno), perché questo giovane peruviano pensa e canta con una tale chiarezza ogni frase del testo che non ne va perduta una sola sillaba. Anche l'insegnante di dizione più intransigente farebbe fatica qui a trovare errori. Cantato in questo modo, il tutto prende l'aspetto di una presa di posizione, di un atto di fede convinto.

La prima parola di questo collage (mi sembra che la serie di brani sia da leggere in questo modo) suona come l'annuncio di un programma: *Ascolta!* Colpito dal calore vibrante di tale esortazione, all'ascoltatore non resta altro scampo che ascoltare davvero.

Segue l'immagine del clima tempestoso del presente: *Nel furor delle tempeste, nelle stragi del pirata, quell'immagine adorata si presenta al mio pensier come un angelo celeste di virtude consiglier.* La metafora della tempesta, del temporale, così frequente nell'opera specialmente a partire da Rossini come espressione della confusione, sta dunque qui in apertura di tutto il discorso.

Con *Il Pirata* di Bellini (1827) ci troviamo in pieno Romanticismo, e Giovanni Battista Rubini è stata la voce di tenore per la quale il più romantico dei tre compositori italiani scrisse le sue pagine migliori.

In una breve intervista riguardo a questo CD[7], Flòrez parla del personaggio storico Rubini come del "primo cantante pop del suo tempo", comparabile, ad esempio, ai Beatels per noi.

Per quanto strano possa sembrare, *Arias for Rubini* non è ne' una documentazione per specialisti, ne' un bel regalo per vecchi nostalgici del belcanto, ma un CD per i giovani, per la gioventù attenta del nostro tempo, assetata di vita.

Ma continuiamo con l'ascolto del primo brano. Dopo aver espresso il suo desiderio per un ideale femminile foriero di pace nella tempesta, il Pirata, alla domanda: *Infelice! Ed or che spera?* Risponde: *Nulla io spero. Eppure ... io amo.*

A lungo bisogna cercare fra le migliaia di registrazioni in ogni tonalità e stile di queste due parolette divenute ormai luogo comune *io amo*, per sentirle dette in modo così convincente come qui Flòrez. Le si può trovare nella voce di Tito Schipa, forse, o di Giacomo Lauri Volpi, o in qualche rara registrazione di Cesare Valletti: tutti tenori di un passato rivoltuto, che sembrava ormai morto.

Con queste due parolette, "io amo", si annuncia il tema di fondo di tutto il CD: l'amore come forza motrice che libera da una situazione difficile o d'emergenza.

Il secondo brano di questo collage è tolto da un'opera poco conosciuta di Rossini: *Elisabetta d'Inghilterra* (1815). Il ruolo dell'amoroso (Leicester) Rossini in quest'opera l'aveva affidato a una voce tenorile a timbro baritonale. Il ruolo che Flòrez qui interpreta è invece quello a tessitura più alta del traditore Norfolk.

Nella trama, il fine segreto di Norfolk è quello di rovesciare la regina, e per questo scopo incoraggia il popolo a liberare Leicester dalla prigione in cui la gelosia della sovrana l'aveva fatto rinchiodare. L'arringa demagogica del traditore suona qui come una testimonianza di fedeltà e di lealtà. La voce di Flòrez sembra non saper mentire: le parole *Non ha core chi non sente la possanza d'amistà* hanno lo stesso accento sincero della professione d'amore del Pirata.

Come terzo brano segue una Cavatina dal *Marino Faliero* di Donizetti (1835); di nuovo un'opera poco conosciuta, il cui ruolo di tenore era stato scritto apposta per la voce di Rubini. Nella vasta produzione delle opere donizettiane (74 in tutto) *Marino Faliero* occupa un posto predominante nella disperata lotta del compositore per conquistarsi il pubblico parigino da una parte e il favore di Rossini d'altra parte. Rossini era allora l'incontestata autorità musicale e il suo giudizio aveva il valore di un oracolo. La lotta concorrenziale fra Bellini e Donizetti è nota, meno noto invece è il diverso atteggiamento dei due contraenti. Mentre il giovane e dotato Bellini, bello e corteggiato da tutte le signore di Parigi, pur essendo riuscito con sole poche opere a conquistarsi il favore del pubblico si sentiva perseguitato e, roso dalla gelosia, non esitava a dir peste e corna dietro le spalle tanto del maestro quanto di Donizetti, questi, figlio di un'umilissima famiglia lombarda, fu sempre in ammirazione di fronte al genio belliniano.

Con questa cavatina dal *Marino Faliero* viene introdotto un nuovo tema per il giovane eroe: l'amore per la patria e il desiderio dell'esule. Fernando, amico del Doge veneziano e innamorato di sua moglie, sceglie volontariamente l'esilio per non tradire l'amico, e sa che non rivedrà più la sua patria. Dalla voce di Flòrez l'addio doloroso risuona con accenti così diretti, sinceri e mai patetici da ricordare le più belle pagine manzoniane. Il giovane Flòrez sembra rispecchiare più il carattere di Donizetti che non quello di Bellini. Non c'è dunque da stupirsi se, come come ha saputo trasformare un'arringa demagogica in una dimostrazione di lealtà, propone l'unico brano donizettiano di questo collage nel ruolo di un giovane che, per lealtà all'amicizia, rinuncia all'amore. Il tema del Pirata introdotto fin dall'inizio vien qui ribadito con più forza e la tessitura altissima, specialmente nella cabaletta, lascia

trasparire le qualità particolari di questa voce tenorile, trasformando persino parole come esilio e morte in affermazioni di vita.

Il ruolo dell'amoroso da *Il Turco in Italia*, il quarto brano del collage, era stato composto da Rossini già nel 1814 per la voce di Giovanni David. Dal musicologo e storico del teatro Fedele d'Amico Giovanni David viene descritto come il tipo di tenore "che indulge al sospiro, al gusto sensuale della fioritura settecentesca"<sup>[8]</sup>. Il ruolo fu ripreso da Rubini nella messa in scena londinese del 1841. In quest'opera la parte del tenore è ridotta ad un ruolo di second'ordine che serve soltanto ad accentuare il carattere capriccioso della protagonista. Il giovane Narciso (e il nome già dice tutto) si lamenta, nell'unica aria che gli è concessa, dell'infedeltà e della volubilità di Fiorilla che gli aveva concesso i suoi favori. Sarebbe facile interpretare il personaggio nel suo narcisismo contrariato. Flòrez invece prende anche qui parole e musica testualmente, lascia trasparire sentimenti profondi e trasforma così il personaggio in un giovane abbandonato e sofferente, degno della nostra compassione più che del disprezzo per il cornuto.

Le date di esecuzione dei tre ultimi brani del collage si situano tutte fra il 1828 e il 1839, durante il regno di Louis Philippe, il "re borghese", e del suo ministro Adolphe Thiers, lo stesso che, alcuni anni più tardi, alla fine di una brillante carriera politica, soffocherà in un bagno di sangue la Comune di Parigi.

La rivoluzione di luglio del 1830, che aveva portato al potere il re borghese, fu seguita a ruota in molte altri paesi d'Europa: dietro la maschera delle monarchie costituzionali la durezza della reazione prese sempre più piede. La ricca classe borghese aveva ormai la Francia completamente in suo potere e la nuova ideologia sviluppatasi nel corso del XVIII. secolo in Inghilterra, ripresa sul piano teorico dai filosofi tedeschi e consolidatasi con la rivoluzione francese dilagava ormai in tutta Europa: il Liberalismo.

Seguendo l'esempio inglese, la Francia, che dal 1818 col Congresso di Aachen era di nuovo stata accolta nel cerchio delle grandi potenze, si era rapidamente industrializzata. Il programma politico del re borghese potrebbe essere riassunto in una sola parola: "Arricchitevi!". Chi ne aveva la possibilità non se lo fece dire due volte e l'abisso fra ricchi e poveri si fece sempre più profondo. Qualsiasi allusione alla situazione storica attuale è puramente casuale.

La religione della produzione industriale aveva creato due nuovi luoghi di culto: la fabbrica e la borsa. Il primo aveva bisogno di braccia per poter funzionare, e il più a buon mercato possibile. Si trovarono nelle campagne. Non erano più i contadini affamati del 1789 adesso i più miserabili del paese, ma quelli che erano accorsi in massa a lavorare nelle città. Una nuova classe sociale era nata, il proletariato. Il bisogno continuo, la rabbia impotente di questo popolo sempre tradito saranno a partire da ora il motore che renderà possibile i moti del '48 in tutta Europa.

Era questo il retroscena del tempo in cui quella nuova voce di tenore risuonava sul palcoscenico dell'Opera. Cito di nuovo dal bel libro di Fedele d'Amico:

*La voce che trova in questo periodo la sua affermazione definitiva, provocando nel giro di pochi anni una nuova sistemazione dei ruoli, è il tenore. Voce relativamente innaturale, e perciò a tendenza idealizzante, non realistica, il tenore è la voce romantica per eccellenza, il cui "fascino" è pronto a raccogliere l'aura che si*



*diffonde attorno all'uomo fatale byroniano, all'amoroso perseguitato dal destino, o dall'umana giustizia, al proscritto. Appunto il sostituirsi dell'equazione romantica amore-dolore a quella settecentesca amore-piacere, avvia il tenore a protestare ragioni ideali alla sua passione, e tra l'altro a eliminare il sensualismo delle fioriture, ereditato dal belcanto. La sua reazione può avere due aspetti: quello del ripiegamento elegiaco, quello della rivolta. Vocalmente il primo aspetto si riflette nel tenore a timbro chiaro. Il suo massimo esponente è Giovanni Battista Rubini, che si spinge in note piene e squillanti sino al Si naturale, e in falsetto sino al Fa sopracuto, e sa modulare con flebile abbandono le parti di Elvino ("La Sonnambula"), di Arturo ("I Puritani"), di Edgardo ("Lucia di Lammermoor"): esponente d'una educazione rossiniana mirabilmente posta a frutto da Bellini, di cui è il tenore tipico. Il tenore nato dall'altro aspetto cerca invece l'impeto e la forza e li trova nel settore più brillante e metallico, quello degli acuti: il che obbliga a spostare il baricentro della gamma in alto, alleggerendo perciò il settore centrale e basso di volume e di colore. È questo il tenore chiamato a rivoluzionare la situazione, e anzitutto a uccidere il tenore rossiniano puro, che era a tendenza baritonale benché possedesse un falsetto spinto fin sugli estremi acuti; l'evento che ne afferma decisamente il trionfo è il famoso Do di petto introdotto da Duprez nella prima esecuzione italiana del "Guglielmo Tell" (Lucca, 17 settembre 1831), in luogo del Do di testa voluto da Rossini. Con ciò la declamazione stentorea dei tenori "centrali" tipo Donzelli è applicata al registro acuto: e qui la voce romantica trova l'apice della sonorità e dell'espressione.[9]*

La voce di Flòrez adempie alle richieste del tenore romantico in entrambe le sue forme; i tre ultimi brani del collage lo dimostrano inequivocabilmente.

Nell'opera *Bianca e Fernando* di Bellini il personaggio interpretato dal tenore non è quello dell'amoroso, bensì quello di un figlio che si fa guerriero per ridare al padre il trono che gli appartiene di diritto. Fin dalla prima frase del recitativo accompagnato: *Eccomi alfin, guerrieri, eccomi a voi* il carattere ribelle del secondo tipo di tenore è talmente evidente nel suono metallico della voce che non sarebbe nemmeno necessario capire le parole.

*Sì, miei fedeli, è giunta la notte di vendetta* sono le prossime parole.

Non è la prima volta che la parola *vendetta* viene pronunciata in questo collage, e non sarà neppure l'ultima. Una parola che inevitabilmente suscita associazioni di una certa Italia contemporanea: quella della Mafia siciliana, della 'Ndrangheta calabrese, della Camorra napoletana.

Sarebbe semplice in questo contesto sorvolare la parola come sola espressione del linguaggio operistico altisonante. Sono dell'opinione però che questo CD voglia portare un messaggio positivo per gli ascoltatori di oggi, e prendo dunque la palla al balzo per affrontare anche questo tema.

Anche il significato delle parole è sottomesso al corso della Storia. Quella che nel corso del XX. Secolo, con lo sviluppo della criminalità organizzata nell'Italia del sud, ha assunto il significato di "atto di sangue per ritorsione ad un'offesa personale" che usiamo oggi correntemente, aveva ancora nel corso del XIX. Secolo il significato ben più positivo di "rivendicazione di giustizia", ed è in questo senso che viene usata qui.

Per noi oggi è difficile mettere la parola *vendetta* in rapporto con questo significato, ma ritengo che sia più necessario che mai.

Non è possibile capire la realtà politica, economica e sociale dell'Italia contemporanea senza un'attenta analisi della criminalità organizzata.

Se negli ultimi decenni del XX. Secolo erano state la Mafia e la 'Ndrangheta a dare sul piano internazionale l'immagine di un'Italia corrotta e violenta, dall'inizio del nostro secolo è la Camorra napoletana che, meno messa in luce dalla stampa e dagli altri media, con una durezza e una determinazione inaudite sembra aver preso il potere in tutto il paese, dal nord al sud, assumendo l'aspetto di un sistema perfettamente organizzato senza il quale, ormai, tutta l'economia italiana e il commercio internazionale non potrebbero più esistere.

"Il Sistema" (è così che si autodefinisce la Camorra), al di fuori e al di sopra di tutti i partiti politici, si è infiltrato nei più alti centri di potere del Governo, dell'industria e della finanza. Se il liberalismo della borghesia vittoriosa del XIX. Secolo poteva ancora nascondere la propria sete di ricchezza dietro le tre parole chiave della rivoluzione francese "libertà, uguaglianza e fratellanza", il fondamento etico del nuovo "Sistema" è decisamente più chiaro. Le tre parole chiave, a detta degli stessi boss della Camorra, sono business, business, business.

A differenza della Mafia siciliana che non da ultimo grazie all'aiuto del governo statunitense negli anni quaranta del secolo scorso prese quel potere nell'economia italiana che la caratterizzò per tutta la seconda metà del secolo, la Camorra napoletana si è sviluppata unicamente dalle famiglie e dai Clan locali fino a diventare il sistema che è oggi.

Nonostante le prime testimonianze scritte di un sistema organizzato di nome Camorra datino già del 1820, la criminalità organizzata a Napoli ebbe per tutto l'Ottocento e fino agli anni settanta del XX. Secolo soltanto un'importanza locale. Grazie al commercio internazionale della droga e delle armi da una parte, e di un'abile e continua infiltrazione senza scrupoli nell'industria della moda, la confindustria e la produzione del cemento d'altra parte, i Clan della camorra sono riusciti in breve tempo a conquistare il controllo dell'intera economia italiana, e, con un giro d'affari annuale di oltre 400 milioni di Euro, a diventare la prima forza economica del paese.

Nella primavera del 2006 apparve in Italia il libro di un giovane napoletano che divenne immediatamente un Bestseller. Nel giro di un anno *Gomorra* di Roberto Saviano aveva venduto più di un milione di copie, era stato tradotto in 30 lingue diverse ed era il libro più letto dalla giovane generazione.<sup>[10]</sup> *Gomorra* non è un'opera di saggistica (sullo stesso tema ne erano apparse altre in molte lingue), ma l'opera letteraria di un giovane autore che fin dall'infanzia aveva conosciuto dall'interno il mondo della Camorra, e diventato adulto e giornalista, non si era fatto scrupolo di descriverne la realtà, raccontando fatti e rivelando nomi in toni che sfiorano a volte la finzione dell'orrore più spregiudicata, pur essendo realtà incontestabile. Da allora il giovane scrittore, non ancora trentenne, vive sotto scorta armata, pur non rinunciando ad apparizioni in pubblico e ad interviste nei media nelle quali, senza timore di sorta, ribadisce quelle verità.

Un libro si è fatto arma. Quello che né le razzie della polizia né i processi antimafia erano riusciti a raggiungere ha potuto essere realizzato da un racconto, da un'opera letteraria basata sulla realtà: la mobilitazione di migliaia di persone, specialmente della giovane generazione, stanche di essere manipolate e tenute all'oscuro dal silenzio dei media sulle attività criminali dell'economia internazionale globalizzata e che avevano eletto quel giovane autore ad esempio di un coraggio civile fino ad allora giudicato impossibile. Attraverso i nuovi mezzi di comunicazione in rete quelle migliaia di giovani si scambiano opinioni e si incoraggiano a vicenda nell'ammirazione per il loro nuovo eroe. Saviano, egli stesso sorpreso dall'enorme successo del suo libro, non si lascia però idealizzare. Sa bene che più ancora che la scorta della polizia è quella popolarità ad impedire che venga ammazzato a colpi di mitra in mezzo alla strada, come tanti altri suoi compaesani: il suo assassinio non farebbe che incrementare il discorso aperto sulla Camorra, dando ragione al suo libro e intralciando ulteriormente gli affari dei Clan. Con viso serio e sereno, in tono deciso, dichiara in ogni intervista che il successo del suo libro è solo la prova che la parola letteraria può diventare un'arma valida contro la Kalaschnikow.

La parola come arma: un raggio di luce in questi tempi bui di violenza. Apre il cuore seguire in Internet le reazioni entusiaste dei giovani che invece di chiacchierare sulle ultime novità della canzone si scambiano opinioni su temi come l'ingiustizia o la violenza, su problemi economici e sociali.

Non può forse, seguendo questo esempio, anche la parola cantata diventare un'arma? Continuando ad analizzare la serie di brani che compongono il CD di Flòrez credo di poter azzardare questa ipotesi.

*La Donna del Lago* fu composta da Rossini già nel 1819 ed è nota come la sua opera più romantica. La trama, che si svolge in Scozia, è tratta da *The Lady of the Lake* di Walter Scott, lo scrittore che, con Byron, contribuì maggiormente a divulgare gli ideali romantici anche in Italia. Quando Leopardi assistette ad una rappresentazione di quest'opera nel 1832 a Roma scrisse al fratello: *All'Argentina danno "La Donna del Lago", la cui musica, cantata da voci straordinarie, ha qualcosa di sconvolgente, tanto che potrei versar lacrime, se il dono del pianto non mi fosse negato.*<sup>[11]</sup> Da una tale fonte, questo giudizio basterebbe da solo ad ammettere l'opera e il suo compositore fra i romantici italiani.

La parte di tenore era stata scritta per Giovanni David, ma quando Rubini nel 1825 riprese il ruolo a Parigi, Rossini compose per quella voce particolare un recitativo e una cavatina in più all'inizio del secondo atto. È questo brano poco conosciuto che Flòrz interpreta nel suo omaggio a Rubini.

Con questo penultimo brano del Collage siamo dunque ritornati a Rossini e al primo tipo di tenore di cui parla Fedele d'Amico nella sua analisi. L'equazione romantica amore-dolore trova qui, se mai ce ne fosse bisogno, un'ulteriore dimostrazione.

Con l'ultimo brano, dello stesso compositore, è invece l'eroe ribelle a raggiungere il massimo del suo splendore.

Quando Rubini cantò per la prima volta, a Londra nel 1839, il ruolo di Arnoldo nella versione italiana del *Guglielmo Tell*, il capolavoro rossiniano era già entrato a far

parte della storia della musica. Che l'ultimo brano e il compimento di tutto il collage siano tratti da quest'opera non è certo un caso, ma testimonia, al contrario, di un discorso ben fondato.

Se esiste un mito che esalta la lotta solidale di un popolo per la sua libertà, questo è proprio quello dell'eroe nazionale svizzero. Assurta col dramma di Schiller al livello della grande letteratura, la leggenda di Tell era già stata prima di allora più volte usata per la scena. È interessante sottolineare che la prima opera degli Stati Uniti d'America trattava di questo soggetto. "Il 18 di aprile del 1796 fu messo in scena *The archers, or Mountaneers of Switzerland* di Benjamin Carr, la prima opera americana di cui ci sia rimasta la partitura. Il libretto di William Dunlop era tratto da un *Wilhelm Tell*, che a sua volta si basava sul dramma *Helvetic Liberty or The Lass of the Lake*, il testo di un anonimo apparso a Londra nel 1792 e a Filadelfia nel 1794"[\[12\]](#)

Più ancora che Giovanna d'Arco, Masaniello o Garibaldi, la figura leggendaria di Guglielmo Tell incarna l'idea della solidarietà di un popolo contro l'oppressione e la tirannia. Nel 1970 Denis de Rougemont scriveva:

"Descrivere la nascita della Confederazione senza la figura di Tell è diventato oggi un dovere di onestà. Ma non è possibile capire il decorso della storia svizzera e lo stesso popolo svizzero senza tener conto di quella leggenda. Perché è la leggenda stessa che è diventata un fatto storico e che ha formato realmente l'anima popolare. Che Tell sia esistito o no in fondo non ha nessuna importanza. Incontestabile è il fatto seguente: in Svizzera e da nessun'altra parte i frequenti motivi mitici del franco tiratore, del salto liberatorio, dell'assassinio del tiranno sono rappresentati archetipicamente da un puro folle. Singolare è il fatto che un tale simbolo locale abbia immediatamente esercitato una tale forza universale. Più che il padre della Svizzera, Tell è suo figlio; è meno il suo antenato che la sua opera comunitaria. E questo lo rende tanto più reale."[\[13\]](#)

Sul fatto che Rossini, che notoriamente non era un combattente politico, abbia scelto proprio questo soggetto per la sua ultima opera le opinioni divergono. Certo è che rifiutò parecchie altre trame di sicuro successo in favore di quel libretto. Nella Parigi del 1929, in quella situazione tesa che sfocerà solo pochi mesi più tardi nella rivoluzione di luglio, mettere in scena all'Opera la leggenda di Tell a me sembra una provocazione straordinaria e molto consona al carattere indipendente del Maestro. All'apice del successo, la decisione di mettere in musica Guglielmo Tell non può che essere interpretato come un atto di libertà d'opinione.

Il personaggio molto differenziato di Arnoldo, combattuto fra l'amore per una nobildonna nemica e la fedeltà per la patria, segna il punto finale logico del filo conduttore di questo collage e risolve il conflitto con l'appello alle armi. Ma è soltanto l'assassinio del padre, la ferita emozionale personale, a far scoccare la scintilla della decisione. Nessun'altra scena in tutta la storia dell'opera sarebbe stata qui più azzeccata.

Ben preparata da tutte le scene precedenti, l'interpretazione di Flòrez risulta qui straordinaria. Ben lontano dal patos sentimentale di un Pavarotti, il recitativo *Non mi lasciare, o speme di vendetta* è tutto vibrante di vera disperazione. Nel varcare la soglia della casa della sua infanzia, il suono della voce varia di parola in parola,

seguendo il flusso delle emozioni, con un senso drammatico che a mio parere nessun altro cantante in questa scena ha mai saputo proporre. Il paragone con i migliori momenti della Callas non mi sembra qui esagerato. Tutto questo prepara l'aria giudicata praticamente incantabile *O muto asil del pianto*, che nella prima parte risuona della franchezza impavida di un Lauri-Volpi. C'è vero amore alla base: amore come forza motrice della liberazione, amore per i padri, amor di patria, i temi che sono stati sviluppati durante tutto il collage e vengono riaffermati qui sfociando nel finale della cabaletta con un impeto inarrestabile. Ben sostenuti, sia detto qui una volta per tutte, dall'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia sotto la direzione di Roberto Abbado, che si rivela qui all'altezza del suo ben più celebre zio.

Gli acuti leggeri e penetranti di questa voce dal timbro metallico vengono messi qui in risalto, non a sé stanti, ma al servizio di un messaggio dettato dalla necessità, l'appello alla liberazione di Tell:

*Sì, vendetta dell'empio facciamo: il sentiero additarvi saprò. Gloria, onore, vendetta ci chiama, e Guglielmo non morrà. All'armi! All'armi!*

Tradotte liberamente in spagnolo, la lingua madre di Flòrez, queste parole suonerebbero: "Hasta la victoria siempre! Patria o muerte! Venceremos!", frasi ben note non soltanto a Cuba ma su tutto il territorio latinoamericano.

Interpretata in questo modo, questa scena non può che provocare applausi entusiastici in tutte le sale del mondo: la parola cantata è diventata un'arma.

L'Italia è in un periodo di profonda crisi politica, economica, sociale e culturale; la crisi più profonda della sua storia, forse, se si eccettuano gli anni oscuri del fascismo. Ma allora le voci dei partigiani erano ben presenti a contrastare quella politica di menzogna e di morte. Al contrario, oggi, nella confusa rassegnazione del popolo italiano è ben difficile riconoscere accenti di un'opposizione valida. Non c'è dunque da stupirsi se la parte vitale di quella straordinaria cultura debba ancora una volta emigrare per non soccombere definitivamente.

La riscoperta della tradizione del belcanto ci è stata regalata cinquant'anni fa da una greca cresciuta a New York. Oggi ci viene dal Perù.

Perché proprio da lì? Se si osservano i paesi sudamericani nel loro tentativo disperato di liberarsi tanto dal giogo della potenza nordamericana quanto dai loro stessi governi corrotti, alla ricerca di nuove vie di indipendenza, i segnali di un'opposizione tanto sul piano politico quanto su quello della creatività e della cultura sono evidenti. La volontà di rinnovo viene dalla necessità di un popolo ridotto all'estremo. Come nel secolo scorso l'isola di Cuba con l'aiuto di volontari da tutto il continente latinoamericano riuscì a conquistarsi l'indipendenza, così oggi in molte parti di questo tragico continente sembrano germogliare i semi della resistenza. Anche la musica ne è testimonia, e la voce di Flòrez non è un caso fortuito.

Che il suono di una voce possa essere testimonianza di verità, di questo Maria Callas ne ha dato prova a sufficienza, e il suo esempio resterà nella storia della musica e della cultura occidentale ancora per molto. Ma ogni periodo storico crea i miti di cui ha bisogno. Così come l'era del disco agli inizi del Novecento fu marcata dal mito della "Voce del Padrone", oggi la voce chiara e cristallina di Juan Diego

Flòrez sembra essere sulla buona strada per marcare l'inizio del nostro secolo. Possa entrare nella storia contemporanea sotto il segno della "Voce del Fratello".

Utopia? Fintanto che fenomeni straordinari come il successo della *Gomorra* di Saviano saranno possibili, non la smetterò di coltivare questa speranza. La forza della vita è inarrestabile.

Per quanto ambigui e insidiosi essi siano, i miti sono una necessità per il genere umano. Dipende solo da come li si utilizza. Ascoltando questa voce vibrante di vita, e sapendo da dove viene, un'altra immagine mitica riaffiora alla memoria: un mito che negli anni sessanta non soltanto a Cuba e nell'America latina, ma in tutto il mondo assurse a simbolo di una gioventù vitale e combattiva. E cosî come dieci anni fa su queste stesse pagine non esitavo a chiamare Maria Callas una "Pasionaria del canto", non mi sembra sbagliato oggi riprendere quella formula designando Flòres un "Che Guevara del belcanto".

Rimane la domanda: da dove attinge quel giovane la forza vitale che gli permettere di trasmetter questo messaggio nei nostri tempi oscuri?

La risposta la si può trovare in un altro CD, pubblicato da Decca già nell'autunno del 2004 e che non ha niente a che fare né con il belcanto né con la musica classica: *Sentimiento latino*.

Flòrez si è formato sul terreno del folclore sudamericano e riconosce egli stesso:

*Ya sea mi padre con su guitarra, mi madre con su voz bien criolla, o mi abuelita con el piano, estas canciones estaban siempre allí, en el aire.* ("Che fosse mio padre con la sua chitarra, mia madre con la sua voce creola, o la mia nonna al piano, quelle canzoni erano sempre nell'aria").

La prima frase dei testi di quella raccolta di canzoni è al tempo stesso testimonianza, professione di fede e programma:

*Yo nacì en esta ribera del Arauca vibrador, soy hermano de la espuma, de las garzas, de las rosas y del sol.* ("Sono nato su questa sponda dell'Arauca scintillante, son fratello della spuma, degli aironi, delle rose e del sole:")

In quel terreno, dunque, sono ancorate le radici di quella forza vitale.

Grazie, Flòrez.

Il mondo ha bisogno della Sua voce.

Che questa inarrestabile forza della vita possa nutrirla ancora per molto. Che la possa proteggere dai fabbricanti di miti, dalla potenza dei media, dalle menzogne dello schowbusiness, dai tranelli della gloria. Possa aiutarla a rimanere ancora a lungo cosî com'è adesso:

*Hermano de la espuma, de las garzas, de las rosas y del sol.*

Mauro Guindani

#### NOTE

[1] Vedi [La "Pasionaria" del canto](#)

[2] Cfr. *Id.* - [La "Pasionaria" del canto](#)

[3] Non mi sembra inutile sottolineare qui il significato etimologico del termine *Rinascimento*.

[4] Persino l'*Ortis* del Foscolo rimane indeciso fra un protagonista svenevole e lacrimoso e un giovane eroe impetuoso e fremente di vita, e non raggiunge certo le profondità del Werther goethiano.

[5] Manuel Garcìa (1775-1832), nato a Siviglia, assurse a partire dal 1817 alla celebrità, prima a Parigi, poi a Londra, dove divenne il primo tenore dell'Opera Reale e da dove partì per New York e per il Messico raccogliendo trionfi.. Con la figlia Maria Malibràn e il figlio Manuel, entrambi suoi allievi, fu l'iniziatore di una dinastia di cantanti di prim'ordine e di una scuola di canto che fu poi detta "la scuola Garcìa".

[6] [www.juandiegoflorez.com](http://www.juandiegoflorez.com) Arias for Rubini.

[7] Cfr. il sito web sopracitato

[8] Cfr. Fedele d'Amico - *Il teatro di Rossini* - Bologna 1992, Pag. 243-44

[9] Fedele d'Amico - Cit. Pag. 245-246

[10] Roberto Saviano - *Gomorra* - Mondadori, Milano, aprile 2006

[11] Citato da : Herbert Weinstock - *Rossini* - Kunzelmann Verlag, Adliswil/Schweiz 1981, pag. 115.

[12] Da Herbert Weinstock - *Rossini* - Cit, Pag. 188, nota a piè di pagina.

[13] Denis de Rougemont, *La Suisse, ou l'histoire d'un peuple heureux*, Paris 1970,