

# Torino, Teatro Regio – Un ballo in maschera (direttore Riccardo Muti)

La stagione del **Regio di Torino** prosegue a vele spiegate e gonfie di un vento favorevole che ha portato il teatro d'opera torinese a riconquistare quella serenità e quella strategia artistica che è quasi inutile lodare perché è sotto gli occhi di tutti, almeno per chi sa osservare e ascoltare con occhi e orecchie attenti. Dopo una memorabile *Juive* di Halévy inaugurale, il cartellone, senza alcun inciampo qualitativo, sta proseguendo il suo cammino con l'omaggio a Giacomo Puccini, che dopo *La rondine* vedrà il Regio ancora impegnato nei nuovi allestimenti della *Fanciulla del West*, de *Le villi* e del *Trittico*. Anche gli spettacoli non nuovi e le riprese del repertorio sono state proposte con cura, come ha ben mostrato l'allestimento di *Don Pasquale* del quale si è riferito.

Ora, al centro del cartellone, spicca ***Un ballo in maschera*** di **Giuseppe Verdi** affidato alla guida musicale del più grande direttore verdiano dei nostri tempi. **Riccardo Muti** ritorna a Torino, dopo *Così fan tutte* e *Don Giovanni* di Mozart (sarebbe auspicabile che la trilogia venisse completata con *Le nozze di Figaro*), con un titolo che è fra i molti facenti parte del lungo percorso che lo ha portato a divenire esegeta della prassi esecutiva verdiana ripulita dalle incrostazioni di una deteriore tradizione esecutiva, non così freddamente fedele al dettato filologico, come spesso gli è stato imputato dai suoi non pochi detrattori. Non c'è mai freddo accademismo nelle sue concertazioni, perché il maestro Muti, che nei primi anni di carriera regalava a Verdi letture infiammate da un ardore giovanile vibrante, attraversate da un "italico fuoco sacro", ora, anche dinanzi a una partitura come *Un ballo in maschera* – da lui diretta fin dagli anni fiorentini, che lo videro imporsi in una storica esecuzione che ebbe Richard Tucker come

Riccardo, poi alla Scala quando fu direttore musicale del teatro milanese – mostra come, al di là del magnetismo della sua autorità direttoriale, ci sia anche un uomo di teatro oltre che un musicista, profondo e analitico, capace di trasmettere, all'apice della sua creatività interpretativa, quello che Verdi aveva nel sangue: la capacità di far teatro musicale che parla all'uomo, alle sue passioni e debolezze, cogliendone l'intimo sentire con una concretezza limpida, onesta nel mettersi al servizio della musica per rispettarne il suo più autentico significato, espressivo come teatrale.

Ecco perché, ascoltando questo *Ballo in maschera* torinese, vediamo Riccardo Muti cogliere, senza cesure nette o troppo marcate, quel doppio registro espressivo che tanto originale rende questa partitura nel quadro compositivo verdiano facendo di essa una tragicommedia che si consuma sulla scena in un mondo dove l'eleganza e il sorriso fanno da contorno al tragico epilogo di una storia di passione e tradimento d'amicizia. Le componenti patetiche, brillanti e drammatiche si avvicendano in ambiti dove alcune connotazioni tipiche alla sfera tragica parrebbero inopportune a quelle più vivaci della commedia. La potenza espressiva della sua concertazione, ed è qui che ne individuiamo la sua grandezza, supera ogni barriera, disegna luci e ombre che paiono uscire da un dipinto di caravaggesca memoria, anzi, meglio ancora, seguono un percorso musicale che sembra essere memore di una profondità shakespeariana nel modo con cui il sorriso si incunea all'interno della tragedia e viceversa, utilizzando quel potente contrasto fra il carattere scherzoso e le situazioni più convulse e drammatiche con una tensione interiorizzata, inquieta e sottile, dove la luce emerge dai toni cupi; un continuo rimando fra registri espressivi che la sua bacchetta fonde con "anima" verdiana, intendendo per essa la costruzione di un tracciato orchestrale continuamente cangiante nella ricerca di luci, colori e timbriche orchestrali, illuminando il cantabile di un calore che supera gli ardori della passione giovanile (si pensi a quella del duetto fra Amelia e Riccardo)

per divenire indomita e impetuosa liberazione dei sensi, travolgente pulsazione erotica al momento in cui il motivo "tristaniano" della confessione d'amore di Amelia viene ripreso nel tramezzo della cabaletta e valorizzato in tutta la sua potenza melodica.

Dalla sua concertazione emerge inoltre una luce sinistra, una consapevolezza di morte che attraversa i momenti in cui Verdi è solenne e implacabile, come nella scena in cui Renato organizza con Samuel e Tom la vendetta, ordita dinanzi alla pietrificata Amelia nel terzo atto, o quando, poco dopo, utilizza per contrasto il registro leggero sul quale la voce di Oscar guizza allegra intonando il tema dello "splendidissimo" ballo in maschera mentre in sottofondo si avvertono gli umori timbrici della resa dei conti. Prima ancora, tutto questo gioco di opposti si era già ben percepito nell'ironia pungente e beffarda donata al tema sarcastico e un po' grottesco dei congiurati alla fine del secondo atto, quando Renato scopre il tradimento della moglie, o tornerà, nell'ultimo quadro, nel tocco felpato donato al motivo danzante di morte che accompagna la scena del ballo destinata a concludersi con l'assassinio di Riccardo. Se poi proviamo a isolare i momenti dove il cantabile verdiano, nel canto come in orchestra, prende il sopravvento, non basta citare il bel motivo dell'introduzione dell'aria di Amelia nell'"orrido campo", accarezzato con calore avvolgente dagli archi che riprendono il tema del flauto, ma viene anche naturale lodare la maestria con la quale il maestro Muti accompagna le voci e le sostiene fraseggiando in orchestra con loro assecondato da una Orchestra del Regio e da un Coro, istruito da **Ulisse Trabacchin**, in forma splendida, a conferma di quando l'intesa col Maestro sia un dato di fatto non solo annunciato in conferenza stampa ma dimostrato alla prova del palcoscenico.

In sintesi, potremmo riassumere i concetti fin qui espressi dicendo che Muti costruisce una caleidoscopica drammaturgia orchestrale di autentica matrice verdiana, sempre teatralissima, utilizzando i contrasti propri alla partitura

del *Ballo in maschera* per donarle un ritmo drammatico serrato ma riflessivo nel perseguire quella corsa verso la tragedia che alla fine, con catartica soluzione, si consuma dinanzi a un coro che, quando intona "Cor sì grande e generoso" (altissimo momento di sospensione emotiva di questa esecuzione), mostra compassione per l'uomo che ha agito senza calcolare la conseguenza della sua incosciente leggerezza, chiuso in un mistero predettogli nell'antro della maga Ulrica, profetica Cassandra di una punizione dovuta a chi (Riccardo) ha voluto provare l'ebbrezza di un amore proibito, per il quale cade nel vortice punitivo che lo porta alla morte, come imbrigliato in una ragnatela di conseguenze da lui stesso volute e dalle quali non può liberarsi.

Da qui sembrerebbe muoversi anche lo spettacolo di **Andrea De Rosa**, che parte da premesse legate a una impostazione registica "tradizionale". Le scene di **Nicolas Bovey** e i costumi di **Ilaria Ariemme** si ispirano all'architettura napoletana fra '600 e '700 e mostrano un monumentale palazzo di Riccardo che è sede di feste che sembrano profumare di decadenza, avvolte nella penombra di luci a lume di candela, dove nel lusso si respira un'aria malsana, di decadimento appunto, dove la maschera è riflesso di anime stanche che cercano di nascondersi dietro la ripetitività di atmosfere gioiose ma mortifere. Il palazzo poi si spacca in due quando si passa nell'antro di Ulrica, il luogo dove la maga, assisa su un catafalco e nascosta da un velo grigio come fosse una profetessa greca di sventura, predice un futuro di morte per Riccardo, lo rende consapevole della fine che gli sarà destinata per aver scelto la via sbagliata di amare la moglie del suo migliore amico. Seppure figurativamente gradevole, lo spettacolo finisce per apparire troppo confuso, talvolta addirittura concettoso nel nascondere i volti di tutti con maschere che divengono la costante dello spettacolo. Nell'"orrido campo" il palazzo scompare e al centro della scena nuda, avvolta nelle tenebre, riappare il catafalco di Ulrica divenuto patibolo attorniato da cadaveri che paiono

pietrificati da una colata lavica e, nell'ultimo quadro, appare ancora sul finale al centro della scena, quando la facciata del palazzo, al momento della morte di Riccardo, si separa nuovamente dividendo in due la scalinata e le sei finestre aperte sugli ambienti dove si è svolto il ballo (un po' troppo ipercinetici i movimenti coreografici di **Alessio Maria Romano**), come a voler inghiottire il cadavere di Riccardo divenendone la tomba.

Si rompono così gli equilibri romantico-realistici dell'opera, lì si avvolge in un mistero, in un presagio che non può divenire motore fondante della contrappuntistica drammaturgia di un'opera che, nell'osservare il doppio registro espressivo che la caratterizza, deve comunque farlo ben intendere, anche sulla scena, dando anima a una drammaturgia che, come ben scrive Paolo Gallarati nell'illuminato saggio che accompagna il programma di sala, "si apre ad una colorata fantasmagoria di frammenti" senza che per questo vi sia alcuna dispersione, come invece appare in uno spettacolo che, volendo lasciare lo spettatore sospeso tra la percezione del reale e l'impulso verso l'ignoto, dematerializza quel delicato equilibrio dialettico fra l'involucro dell'ironia e della maschera e l'incandescenza della verità, per quanto tragica essa sia, badando alla visione vagamente simbolica d'insieme senza dar rilievo ai personaggi.

La compagnia di canto delude in rapporto alle attese. **Piero Pretti** è un Riccardo di buona tenuta vocale, ma il timbro è stinto, poco luminoso e l'involucro interpretativo impersonale. Regge senza colpo ferire il peso della parte, e questo è già molto, ma la vocalità multiforme e pluralistica del personaggio, che lo chiama a essere ora leggero, dolce ed estatico nell'aria di sortita, ora estroverso e brillante nella barcarola e nel quintetto "È scherzo od è follia", ora intenso e appassionato nel duetto con Amelia, e infine accorato nella grande aria "Ma se m'è forza perderti", lo vede mancare di contrasti, sfumature e mezze tinte. Gli mancano slancio e squillo, mordente, spensierata vitalità e sfogo

amoroso. Cantare bene, dunque, non basta per emergere in questo ruolo, ci vogliono più personalità ed estro espressivo; diversamente, una delle più belle parti pensate da Verdi per voce di tenore, rimane irrisolta.

Anche **Lidia Fridman**, nei panni di Amelia, non ha certo un timbro baciato dalla natura, spesso metallico e non troppo omogeneo. Si disimpegna nei momenti in cui la tensione declamatoria la rende convincente nel recitativo che precede l'aria del secondo atto, dove tira fuori una certa grinta, ma nelle effusioni liriche dell'aria del terzo, "Morrò, ma prima in grazia", manca di abbandono patetico e per di più il timbro ingrato e poco uniforme non la aiuta certo a risolvere una parte insidiosa, che tanti problemi ha creato e crea anche a cantanti ben più autorevoli di lei. Fridman debuttava nella parte, come anche **Luca Micheletti** in quella di Renato. Serata infelice per il già affermato baritono bresciano, che da subito si ammira per quello che gli altri colleghi non possiedono, ossia temperamento scenico e bellezza di timbro, eppure mostra il fianco a emissioni opacizzate nel cantabile "Alla vita che t'arride" e un vistoso capitombolo vocale sulla nota acuta della cadenza che la conclude. A inizio del secondo atto viene annunciato indisposto e fa del suo meglio per risolvere senza troppi incidenti l'aria "Eri tu", ma è chiaro che il giudizio, seppure rapportato a una voce che da subito appare di baritono lirico più che autenticamente verdiana per proiezione, resta in sospeso. Assai disordinata e incerta nell'emissione l'Ulrica di **Alla Pozniak**, mentre **Damiana Mizzi** è un Oscar fresco e garbato, mai troppo soubrettistico. Ottimi, nei ruoli di contorno, **Sergio Vitale** (Silvano), **Daniel Giulianini** (Samuel), **Luca Dall'Amico** (Tom) e **Riccardo Rados** (Un Giudice e Un Servitore di Amelia).

Due notazioni finali. La prima, riferita al successo che ha premiato lo spettacolo, con applausi calorosissimi riservati al maestro Muti a ogni sua salita sul podio.

La seconda, dovuta a una scelta, più che pertinente, di non modificare nulla del libretto, neanche epurando il testo da

versi scomodi come quello forse più problematico (“S’appella Ulrica, dell’immondo sangue dei negri”). Scelta più che opportuna, perché, come sottolineato dal Maestro in sede di conferenza stampa che ha preceduto di pochi giorni l’andata in scena di questa prima, “non bisogna imbiancare ipocritamente i sepolcri” provando a nascondere o a cancellare ciò che è stato. Dall’osservazione e dallo studio, oltre che dalla conoscenza degli sbagli del passato, si deve partire per educare le nuove generazione a far sì che certi errori non si ripetano. [Rating:3.5/5]

*Teatro Regio – Stagione 2023/24*

***UN BALLO IN MASCHERA***

*Melodramma in tre atti*

*Libretto di **Antonio Somma***

*da **Gustave III ou Le Bal masqué** di **Eugène Scribe***

*Musica di **Giuseppe Verdi***

***Riccardo Piero Pretti***

***Renato Luca Micheletti***

***Amelia Lidia Fridman***

***Ulrica Alla Pozniak***

***Oscar Damiana Mizzi***

***Silvano Sergio Vitale***

***Samuel Daniel Giulianini***

***Tom Luca Dall’Amico***

***Un giudice e Un servitore** di **Amelia Riccardo Rados***

*Orchestra, Coro del Teatro Regio Torino*

*Direttore **Riccardo Muti***

*Maestro del coro **Ulisse Trabacchin***

*Regia **Andrea De Rosa***

*Scene **Nicolas Bovey***

*Costumi **Ilaria Ariemme***

*Movimenti coreografici **Alessio Maria Romano***

*Luci **Pasquale Mari***

*Nuovo allestimento Teatro Regio Torino  
Torino, 21 febbraio 2024*



Photo: Andrea Macchia



Photo: Andrea Macchia



Photo: Andrea Macchia





Photo: Andrea Macchia



Photo: Andrea Macchia