

[operaclick.com](https://www.operaclick.com)

Spoletto - Teatro Caio Melisso: La cantatrice calva

Vittorio Mascherpa

20-26 minuti

«Il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto è stato fondato nel 1947 da Adriano Belli, avvocato e musicologo, con il fine di avviare alla professione dell'arte lirica quei giovani dotati di particolari qualità artistiche che, compiuti gli studi di canto, non avevano ancora debuttato. Accogliendo i vincitori del Concorso di canto dello "Sperimentale" a Spoleto ed avviandoli ad un corso di due anni, vengono dati loro quegli elementi che la scuola non offre: non solo preparazione delle opere ma anche preparazione al gesto, sotto la guida dei registi e dei direttori che mettono in scena le opere stesse nella Stagione Lirica di presentazione.» Un programma eccellente, che già l'anno scorso avevamo copiato dal [sito ufficiale](#) dell'istituzione, specie se si considera la data d'inizio dell'attività,

con il Paese semidistrutto, impegnato nel ritrovamento di un'identità e travagliato dalla grande inflazione postbellica. Questo programma è stato mantenuto sino a oggi in un'invidiabile continuità che ha consentito al TLS Belli di raggiungere il traguardo invidiabile dell'ottantesima stagione lirica consecutiva. La lista di nomi diventati illustri, più o meno recenti, tra i cantanti che hanno vinto, studiato o debuttato allo "Sperimentale" è impressionante, e molto significativa la coerenza d'indirizzo che sembra incarnarsi nel nome di direttori e registi rimasti a lungo legati all'istituzione.

Dopo gli spettacoli nei due teatri principali di Spoleto, il piccolo "Caio Melisso", d'origine secentesca e ora dedicato anche a Carla Fendi, e il "Nuovo", costruito a metà Ottocento e ora dedicato a Giancarlo Menotti, la programmazione si converte, almeno in parte, in una stagione lirica regionale dell'Umbria, itinerante nei diversi teatri di cui la zona è molto ricca e che la radicata civiltà locale contribuisce a mantenere in funzione. Nel 2007 ha avuto inizio la collaborazione del TLS con il direttore Marco Angius, uno dei nomi, non solo tra gl'italiani, di maggiori meriti e spicco nel panorama musicale internazionale; la sua assidua frequentazione del repertorio novecentesco ne rende sempre molto logico e stimolante l'approccio a quello cosiddetto "tradizionale".

Anche quest'anno il TLS ha onorato la sua "missione" presentando un titolo oggettivamente poco noto del Novecento italiano; per la seconda volta in tre anni l'autore scelto è stato Luciano Chailly (1920 – 2002), e s'è ripetuta la felicissima collaborazione dello scorso anno per il "trittico Negri" anche con **Pier Luigi Pizzi**, in veste di regista (con l'assistenza di **Mirco Michelon**), scenografo (con l'assistenza di **Daniel Mali** e l'apporto dei **Tecnici del Teatro Lirico Sperimentale**), costumista e ideatore delle luci, realizzate da **Eva Bruno**.

Del compositore nato e formatosi a Ferrara, laureatosi anche in lettere a Bologna ma vissuto prevalentemente tra Milano e Roma, la *Cantatrice calva* fu l'ultima "opera lirica" che raggiunse la scena lui vivente: tredicesima d'un catalogo aperto nel 1955 da *Ferrovia soprelevata* e concluso dalla postuma *L'aumento*. Il "librettista" (le virgolette mi sembrano d'obbligo) con il quale il suo nome è associato piú frequentemente resta Dino Buzzati, ma non meno significativa fu la sua attenzione per Anton Čehov. Dodici titoli della sua produzione per il teatro (ai quali vanno aggiunti cinque balletti) sono "atti unici"; la grande forma "melodrammatica" lo tentò due volte: nel 1959 con *La riva delle Sirti*, e nel 1970 con *L'idiota*, il grande romanzo di Dostoevskij per la cui fortunata riduzione televisiva aveva composto, una decina d'anni prima, il «commento

sonoro». Non pochi furono infatti i suoi lavori per spettacoli del “piccolo schermo”; ricordando, nella sua vivacissima e molto ben scritta autobiografia *Le variazioni della fortuna* (1989), che le musiche per *Mastro don Gesualdo* gli consentirono di costruire uno chalet in Trentino per la villeggiatura della famiglia e l’archivio personale, il musicista commenta amaro: «Anche allora, l’opera dell’ingegno meno era impegnata più veniva pagata, la scala delle retribuzioni diminuiva man mano che aumentava il livello delle creazioni: musica da film, commenti televisivi, opera lirica, musica sinfonica, musica da camera» —parole che avrebbero potuto scrivere anche un Weinberg e persino uno Šostakovič: il mercato ha la testa ben più dura dei sistemi politici.

Lasciamo ancora la parola a Luciano Chailly, come avviene anche nelle eccellenti note di sala dell’appassionata ricercatrice **Angela Annese**: «Il volumetto dell’anti-commedia *La cantatrice calva* di Eugène Ionesco era allineato tra i libri della mia biblioteca da data immemorabile. L’avevo comperato prima che diventasse così celebre, perché mi stuzzicava nel titolo la parola *cantatrice*. Poi l’aveva letto Riccardo, e l’aveva riempito di punti interrogativi. Quel tipo di umorismo germogliato su uno stelo di pessimismo, quell’ebbrezza paradossale di un’eloquenza fine a se stessa, alla prima lettura non gratificò né mio figlio né me, e tanto meno

invogliò me a trarne un'opera lirica.

«Invece sarebbe venuto il giorno in cui avrei deciso di comporre *La cantatrice calva*, e la dedica ai miei figli, perché in certo senso erano stati promotori di quella nascita. Cecilia disse «tu papà che hai dimostrato di essere spiritoso in musica dovresti scrivere, in questo periodo di barbante, una nuova opera buffa». Riccardo disse «dovresti fare un'opera nel solco di *Procedura penale*, che è un precedente di sicura garanzia». Floriana disse «io credo che sul soggetto della *Cantatrice calva*, anche per il successo che ha avuto in tutto il mondo, ci sia da fare ancora un pensierino».

«Effettivamente – continua l'autore – c'era un «legame segreto» tra il Buzzati di *Procedura* [ripresa due anni fa al TLS di Spoleto, VM] e lo Ionesco della *Cantatrice*. «Il filo rosso» da seguire era probabilmente proprio quello. L'importante era ridurre l'atto unico a libretto d'opera equilibrato e funzionale, tagliando tutto ciò che, o per motivi letterari o per motivi di musicabilità, non mi serviva. E Ionesco? Anche se le sue parole sarebbe rimaste quelle che erano [nella splendida traduzione di Gian Renzo Morteo, VM], avrebbe accettato le mutilazioni? Le feci. Gli inviai il copione spiegandogli che nell'economia dello spettacolo lirico ciò che avevo fatto era indispensabile. Accettò.

«Nel settembre 1981 mi misi al lavoro ... Predisposi, oltre ai

contrassegni ritmici individuali dei personaggi, un organico orchestrale che consentisse una correlazione tra i timbri strumentali ed i caratteri dei personaggi stessi. L'ensemble risultò costituito da un triplo quintetto. Il quintetto a pizzico (mandolino, mandola, chitarra, arpa, clavicembalo) fu destinato a coniugi Smith, leggeri e vaniloquenti, il quintetto d'archi ai coniugi Martin (sostenuti e grotteschi) ed il quintetto di fiati fu suddiviso tra Mary, la cameriera svolazzante e spregiudicata (flauto ed oboe d'amore) ed il capitano di pompieri, solenne ma meschino (heckelphone, corno di bassetto e sarussofono). E mi presi un arbitrio. Quello di dar voce alla Cantatrice Calva (che è un personaggio inesistente): un vocalizzo farneticante che viene da lontano e che, ammaliando tutti col suo fascino, conduce all'alienazione del concertato finale. La linea generale dell'opera fu unificata col sistema della metamorfosi delle forme, cioè attraverso 20 variazioni sul tema iniziale («la pendola»), concepite in relazione alle situazioni drammaturgiche».

Mi sono riletto il testo di Ionesco subito dopo avere assistito allo spettacolo e risulta chiaro che sia i tagli (di episodi), sia gli accorciamenti (nei dialoghi) operati dal librettista-compositore nascono dalla più sicura e lodevole esperienza della tradizione operistica, quindi non può stupire né che siano stati accettati a priori da uno scrittore familiarissimo con il teatro di Mozart, né

meraviglia la sua reazione, infrequente nel suo genere, dopo la *création* dell'opera l'8 novembre 1986 alla Kammeroper di Vienna (il teatro prescelto era la Piccola Scala, con la giovane Dessí nel ruolo determinante della cameriera, ma il teatro fu chiuso per sempre e poi distrutto dopo che i Vigili del Fuoco ne avevano dichiarato inagibile la galleria). Racconta infatti il compositore: «arrivò lento, con le gambe malferme, appoggiato al bastone, Ionesco. Gli occhi sorridenti nella faccia immobile, con labbra enormi da clown, pronunciò in francese questa sentenza: «Le sono profondamente grato per due ragioni: perché lei, con senso ironico e drammatico allo stesso tempo, ha interpretato esattamente lo spirito dei miei personaggi e perché la musica, che mi piace molto, ha riempito il vuoto della mia pièce, tanto che spero di sentirla d'ora in avanti sempre con la musica»».

Durante la presentazione dello spettacolo è di Spoleto è stato dichiarato che non vi sono state “prove di regia” separate dalla preparazione musicale. L'esito è stato memorabile per l'assoluta convergenza d'ascolto e visione tra loro e con le parole del testo letterario che la musicazione di Chailly e la cura degli interpreti hanno sempre lasciato perfettamente percepibili. Non esito a dire che, completamente digiuno d'altri ascolti di quest'opera, direttore d'orchestra e regista me ne sono apparsi non solo i ricreatori, ma

paradossalmente gli autori, grazie alla straordinaria vivezza e credibilità, direi persino il *realismo dell'assurdo* che si vedeva e s'ascoltava. Osserva ancora il compositore: «Avevo musicato una pièce comica, di humour, ma che in fondo era amara, quasi tragica. Era una farsa apparente ... Non era, come le farse in genere, la caricatura dei sentimenti e delle sensazioni comuni ... rappresentava il trionfo dell'assurdità, di quell'assurdo che Kierkegaard considerava «l'attaccamento appassionato ad una incertezza oggettiva che per sua natura è offensiva per l'intelletto» ... Sarò riuscito con la musica, attraverso l'allucinazione dei suoni e l'elaborazione dei ritmi, ad aderire agli intenti etico-dialettici della pièce di Ionesco?». Credo che il pubblico che a Spoleto ha accolto entusiasticamente lo spettacolo tutt'e tre le sere in cui vi ho assistito (3, 4 e 5 settembre) abbia condiviso la risposta positiva data dallo stesso Ionesco.

L' autore dell'“anti-commedia” abbondò in minuziose didascalie, chiaramente intese come guida per la realizzazione scenica, *nel 1950*, d'un testo che era in completo contrasto con le abitudini di spettacolo allora correnti. Pier Luigi Pizzi ha ovviamente battuto tutt'altre strade, perché oggi la lettera delle “istruzioni per l'uso” di tre quarti di secolo fa non mantiene, ovviamente, alcun valore. Ma lo spirito che le informava è stato rispettato a fondo, grazie a un

approfondimento dei significati che comporta necessariamente il ricorso a soluzioni visuali diverse per conseguire la fedeltà alle intenzioni e insieme l'efficacia nel comunicarle al pubblico d'oggi in teatro. In due parole, credo che se avesse assistito a questa realizzazione della sua opera, Luciano Chailly avrebbe aggiunto una postilla fortemente correttiva alle parole che scrisse, riferendosi alla seconda metà degli anni Cinquanta (!), sulla «scorbutica genia dei registi, che erano in prevalenza nevrotici, pieni di sé, incoerenti, stupidamente pignoli e sadicamente piantagrane, convinti d'aumentare in tal modo la loro autorità e la loro importanza». A Spoleto s'è visto infatti quanto può essere vero il contrario.

Ionesco dichiarò d'avere preso la maggior parte delle battute del suo testo da un prontuario di conversazione franco-inglese, ricco delle strampalate, improbabili e in buona sostanza inutili assurdità che si ritrovano in quasi tutte le pubblicazioni di quel genere. L'identificazione minuziosa dell'ambiente data nella didascalia d'apertura dell'«anti-commedia» si rivela immediatamente come *straniante*, per non dire inapplicabile, perché la surreale banalità di tutto quel che segue si può riscontrare facilmente nella vita quotidiana di qualsiasi popolo «civilizzato» (o perlomeno lo si poteva a metà del secolo ventesimo...):

«Interno borghese inglese, con poltrone inglesi. Serata inglese. Il

signor Smith, inglese, nella sua poltrona e nelle sue pantofole inglesi, fuma la sua pipa inglese e legge un giornale inglese accanto a un fuoco inglese. Porta occhiali inglesi; ha baffetti grigi, inglesi. Vicino a lui, in un'altra poltrona inglese, la signora Smith, inglese, rammenda un paio di calze inglesi. Lungo silenzio inglese. La pendola inglese batte diciassette colpi inglesi.»

Se da un lato il rispetto pedissequo di queste istruzioni apparirebbe oggi, per dirla con un eufemismo di moda, “patetico”, dall’altro il riferimento al luogo nominale dell’azione ritorna molto spesso nel testo, la cui intenzionale apparente insensatezza non ha certo bisogno d’essere sottolineata con i mezzucci “di contraddizione” oggi di moda, ma trova compimento in un’apparenza di realismo. L’dea di Pizzi scenografo si può dire geniale: l’intero palcoscenico è tramutato in una sorta di *Union Jack* tridimensionale, entro la quale si svolge l’intera vicenda. L’occhio, aiutato dal felice connubio dei colori nella bandiera del Regno Unito e dalla versatilità del suo disegno, s’abituava in fretta e non s’annoia, mentre tutto il resto dell’arredo scenico e i costumi dei personaggi, pur non contraddicendo mai la base generale blu, bianca e rossa, finiscono per sottolineare, nel loro carattere contemporaneo e per così dire “globalizzato”, la perdita ormai avanzata dell’identità e l’irresistibilità del banale, indubbiamente sempre più «offensivo per l’intelletto»

sotto apparenze “razionali”. Catalizzata da una visione che piú “inglese” non si potrebbe, la vicenda, in realtà inesistente, scorre irresistibile per l’ora di durata dello spettacolo: germinazione incontenibile dell’attimo iniziale, se si vuole.

Il teatro d’opera, lo si sa bene, non è teatro di parola, anche se Chailly ricorre spesso al parlato su base strumentale (il *Melodram*, che nei paesi di lingua tedesca ha una lunga e gloriosa tradizione), e i fatti musicali vi devono essere accompagnati e sottolineati da idonei eventi scenici. La regia aggiunge molto al testo, ma questo molto nasce sempre dalla musica, al punto che assistendo allo spettacolo ho avuto piú volte la sensazione, oggettivamente infondata ma teatralmente forte, che quel che vedevo fosse indicato in partitura. Godibilissimo e spiritoso, ad esempio, l’amplesso *hors d’œuvre* che si concedono i coniugi Martin, ospiti ritardatari e non piú attesi degli Smith momentaneamente soli sulla scena, dopo essersi riconosciuti per marito e moglie. Pizzi risolve con perfetto senso del tempo e con gusto impeccabile la didascalia di Ionesco «si mettono a sedere sulla medesima poltrona, si tengono stretti e si addormentano», cosí come piú avanti realizza brillantemente la semplice indicazione per Mary, «si getta al collo del pompiere», dopo che s’è riconosciuta con questo. Ma è soprattutto il minuzioso, attento, fantasioso lavoro sulla gestualità

dei cantanti attori che s'imprime nella memoria: i tic, le *grimaces* e i gesti ricorrenti (ma sempre ben individuali) per le due coppie "borghesi", la vacua vanità del pompiere (un Tamburmaggiore alla Büchner-Berg in sedicesimo), l'umanissima e isolata spontaneità di Mary creano un caleidoscopio sociale mobilissimo e intenso, sempre in perfetta sintonia con la musica in buca e sul palcoscenico.

Altro grande pregio lavoro registico di Pizzi è il rispetto dell'individualità degli attori-cantanti. Questa realizzazione della *Cantatrice calva* s'è avvalsa di due distribuzioni completamente diverse, tranne che per il vocalizzo fuori scena del non-personaggio eponimo, cantato in tutte le recite dalla bravissima **Beatrice Caterino**, che già avevo sentito un anno fa come Barbarina nelle *Nozze di Figaro* del TLS viste a Città di Castello e che mantiene, irrobustita nella voce, una splendida sicurezza nell'intonazione e nel fraseggio. Una particolare cura è stata dedicata all'assortimento delle diverse voci e delle caratteristiche sceniche di due gruppi d'interpreti, cosicché, fatte salve le legittime preferenze individuali di ciascuno spettatore (quindi anche le mie...), le tre recite a cui ho assistito con crescente piacere sono riuscite all'incirca equivalenti. La Signora Smith, la cui parte è definibile per contralto, è stata cantata la sera del 3 e il pomeriggio del 5 settembre da **Valentina**

Coletti, la sera del 4 da **Simone van Seumeren**, che sarebbe ritornata il pomeriggio del 6. Più sfaccettata e sottile direi la prima, voce più “drammatica” la seconda. La Signora Martin, alla quale è anche richiesta dalla regia una particolare disinvoltura, è stata interpretata il 3 e il 5 da **Anna Pieri**, il 4 (e poi il 6) da **Rosa d’Alise**, con caratteristiche vocali di mezzosoprano che mi sono parse molto simili. La prima ha avuto, a mio parere, il suo punto di forza nella scena del finto riconoscimento con il proprio marito, la seconda nel racconto dello sconosciuto che al mercato s’allacciava una scarpa.

Nel ruolo del Signor Smith si sono alternati **Oronzo D’Urso** (il 3 e il 5), esemplare nella caratterizzazione della maschera del personaggio, e **Nicola Di Filippo**, che già l’anno scorso m’aveva molto colpito per il rilievo che aveva saputo dare ai due personaggi mozartiani di Don Basilio e Don Curzio e che è ulteriormente progredito nel dominio della propria arte. **Stepàn Polishckuk** (il 3 e il 5) e **Davide Peroni** hanno interpretato la parte di baritono «quasi recitante» del Signor Martin. Avevo sentito e visto il primo, sempre nelle *Nozze* del 2025, come Conte d’Almaviva e sono felice di avere colto non solo l’ulteriore maturazione vocale (per quanto mi sia possibile valutarla data l’enorme differenza tra i due personaggi), ma anche l’affinamento del gioco scenico, con

divertenti punte d'ironia. Non meno bene ha fatto Peroni la sera del 4.

I due Capitano dei pompieri sono stati i bassi **Mattia Ribbia** (il 3 il 5) e **Davide Romeo**, entrambi di ottima caratura scenica e sicura prestanza vocale. La loro parte comporta anche una lunga tirata che m'è apparsa di memorizzazione piuttosto difficile (e qui Luciano Chailly, da consumato uomo di teatro, ha predisposto bene il riparo da eventuali "incidenti") ed è stata risolta con bravura e abilità. Ho lasciato per ultime le interpreti della cameriera Mary, non perché di minore importanza, ma per l'intenzionale differenza dell'interpretazione scenica (con l'evidente beneplacito di Pizzi) che ne ho visto dare il 3 e il 5 da **Sara Di Santo**, biondissima e felice, e il 4 da **Giorgia Cavaliere**, bruna mediterranea più aggressiva ma anche sottilmente tormentata. Vocalmente la parte è quasi di coloratura e una lettura "sognante", non caricata mi sembra essere la più idonea.

In buca, i quindici [Solisti dell'Orchestra Filarmonica Umbra](#) [Vittorio Calamani](#) sono stati non solo impeccabili ma vivacissimi; menzione specifica richiede il flautista **Arcadio Baracchi** non solo per merito di bravura, ma perché chiamato ad emergere dalla buca per dialogare ironicamente con la coloratura all'inizio del pezzo a

solo di questa. Marco Angius, dal podio, ha condotto con la proverbiale “mano di ferro in guanto di velluto” le recite di quello che Chailly ebbe a definire «il mio lavoro tecnicamente piú difficile». Tutto scorre dando un’impressione d’incancellabile naturalezza quasi improvvisatoria, nella perfetta simbiosi di suono, parola e scena alla quale abbiamo accennato sopra. «Il linguaggio musicale di Chailly, all’inizio degli anni ’80 – annota con elegante *understatement* il direttore nel programma di sala –, appare acido e implacabile sia nella scrittura vocale, sia negli orditi dell’ensemble (spesso vere e proprie ‘cadenze’ con funzione teatrale), delineando un profilo inesorabile che dal palcoscenico transita nelle trame strumentali tornando indietro in un gioco di specchi, paradossale quanto imprevedibile». Non meno significativa è la descrizione che l’autore aveva dato della propria vicenda creatrice, scrivendo dell’opera tratta da Pirandello compiuta nel gennaio 1972, dieci anni prima della *Cantatrice calva*: «*Sogno (ma forse no)* segnò un momento importante della mia evoluzione, e precisamente l’inizio – se non è troppo presuntuosa la definizione – di una terza maniera. La prima era stata quella neoclassica, hindemithiana. La seconda era stata di marca dodecafonica. Questa terza, da un punto di vista espressivo, era di «allucinazione sonora» e da un punto di vista tecnico di stemperamento del serialismo su strutture, se non

sempre deformate, deformatizzate». Aver saputo rendere con (apparente) immediatezza la vicenda emotiva e umana d'un compositore che, sempre aggiornatissimo, non fu però mai "allineato", comporta una disponibilità d'approccio e poi, sul podio, quel *quid* indefinibile, ma sempre determinante per orchestre e cantanti, che posseggono solo interpreti di grande levatura come **Marco Angius**.

La musica e il teatro musicale di Luciano Chailly, realizzati come ho avuto la fortuna d'ascoltare e vedere a Spoleto, sono stati per me un'autentica rivelazione.