

MUSICA
DOMENICA 3 DICEMBRE 2023 - ORE 18.00

TEATRO
NUOVO



giovanni
da udine

Francesco Demuro tenore
Roberta Paroletti pianoforte



Francesco Demuro tenore

Roberta Paroletti pianoforte

CHARLES GOUNOD (1818-1893)

L'amour... Ah! Lève-toi, soleil!

da **Roméo et Juliette**

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

Tombe degli avi miei... Fra poco a me ricovero

da **Lucia di Lammermoor**

Invito valzer in Do maggiore per pianoforte

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Questa o quella

da **Rigoletto**

Ella mi fu rapita... Parmi veder le lagrime... Possente amor

da **Rigoletto**

Romanza senza parole

Valzer in Fa maggiore per pianoforte

Lunge da lei... De' miei bollenti spiriti... Oh mio rimorso

da **La traviata**

JULES MASSENET (1842-1912)

Pourquoi me réveiller

da **Werther**

FRANCESCO CILEA (1866-1950)

Il lamento di Federico (È la solita storia del pastore)

da **L'Arlesiana**

RUGGERO LEONCAVALLO (1857-1919)

Valse Coquette da *Deux morceaux* per pianoforte

Mattinata

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

Avete torto!... Firenze è come un albero fiorito

da **Gianni Schicchi**

FRANCESCO CILEA

Romance per pianoforte

GIACOMO PUCCINI

Che gelida manina

da **La bohème**

C'è chi ci lavora ancora a che l'Unesco riconosca tra i suoi disparati "patrimoni immateriali" il belcanto e l'opera italiana. Fatica inutile, cioè no: superflua. Poche forme d'arte sono popolari e "patrimonio" nostro: dicono dell'Italia – se non parlano, direttamente, l'italiano – come l'opera, anzi il melodramma come fu più comunemente designato in passato.

Ma se l'opera non fu subito uno spettacolo per tutti e tutte le borse (nemmeno oggi lo è, a dire il vero), il suo pubblico sulla carta ammetteva ogni classe sociale. Come i "teatri all'italiana" che le accolsero. Lo capirono presto editori e stampatori: prima fecero di libretti e spartiti operistici i libri di testo per l'alfabetizzazione italiana dell'ambiente dell'opera, poi compresero quanti affari si potevano fare coinvolgendo gli spettatori che a teatro non andavano. Se in palcoscenico, si parla(va) e si cantava in italiano, nei saloni nobiliari settecenteschi e, in seguito, in quelli aristocratici quindi borghesi dell'Ottocento, l'opera si ascoltava, divulgava e memorizzava col tramite delle arie e delle "scene" che gli editori diffusero singolarmente: in album di poche pagine, in origine nel caratteristico taglio rettangolare. Oppure in antologie dai titoli fantasiosamente cattivanti: pezzi "staccati" e ridotti per voce e pianoforte. Il recital operistico – nell'Ottocento erano "accademie" e non comprendevano soltanto brani cantati – ha le sue radici in tali ritrovi colti.

In Francia spadroneggiavano le varie forme di Chansons e Romance, nell'area austro-tedesca il multicolore universo del Lied. Com'è immaginabile in Italia le serate erano monopolizzate da arie-duetti d'opera. Almeno fino all'arrivo della produzione di romanze da camera: grazie a Francesco Tosti, anzitutto, e allo sviluppo dalla canzone napoletana colta (tutti 'formati' immediatamente adottati dalla nascente industria fonografica che poteva proporre non più di quattro minuti di musica per facciata di disco).

Il recital vocal-operistico all'italiana fu rinverdito in modo spettacolare e diffuso nel Dopoguerra quando i teatri d'opera italiani – a cominciare dalla Scala – misero ufficialmente in cartellone i «Concerti di canto», ma non smise presto di essere il genere più ambito dai convivi colti semiprivati dei salotti. Non meno delle esibizioni semi-amatoriali che si praticavano nelle famiglie di un certo livello sociale e culturale (basta rileggere i romanzi dell'epoca, in particolare quelli ambientati in città dalla tradizione musicale molto radicata: vedi la *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo). Per piacere e passione, per essere aggiornati sulle novità europee o 'ripassare' le *hit* operistiche del momento ma anche per 'qualificare' socialmente il prestigio dei padroni di casa.

Quando il recital vocale irrompe in teatro queste *funzioni* sono archiviate. Al ruolo didattico e di conoscenza diffusa pensarono i mass media e l'appartenenza sociale privilegiata si manifestò attraverso altre forme di pubblica apparenza. C'è però stato un momento, tipicamente italiano in cui il recital operistico è stato lanciato in modo spettacolare. La stagione dei «Grandi Concerti Martini & Rossi». Idea di promozione commerciale e insieme culturale nata in tempi (e modi) che oggi paiono profetici. Si trattava di sostenere una serie di trasmissioni radiofoniche dal vivo, in onda il lunedì sera, in cui una coppia di cantanti celeberrimi (da Beniamino Gigli a Giacomo Lauri Volpi ma anche scommettendo: quando fu invitata, Maria Callas non era ancor «la Callas»), con l'accompagnamento dell'orchestra dell'Eiar di Torino – la città della Martini & Rossi (il celebre aperitivo oggi compie 160 anni) – quindi da direttori importanti, inanellavano arie e duetti, intervallati da Sinfonie e Intermezzi operistici. Subito ribattezzati tra gli appassionati «Concerti del lunedì», le trasmissioni fecero epoca. Alla fine, le emissioni furono 350: iniziate nel 1936, interrotte durante la guerra, terminarono nel 1964.

La storia, e la fortuna, dei «Grandi Concerti Martini & Rossi» è l'altro tassello costitutivo degli attuali recital di canto che hanno rinunciato – con poche eccezioni – alla formula

a due volendosi comparare con sempre maggiore verosimiglianza al liederismo classico di cui adottano l'organico idiomatico, cioè il confronto puro tra voce pianoforte. Lasciando, com'è giusto, al solista (con la complicità del pianista, s'intende), la compilazione del programma che, volta per volta, può essere orientato sulla semplice antologia di "pezzi celebri", alla successione di numeri che diano conto del profilo tecnico o musicale dell'interprete oppure ricalchino le storiche impaginature del passato: un paio di arie "antiche", un corpo di scene-arie d'azione, una terza sezione di assaggi novecenteschi o non squisitamente operistici (di riserva, la quarta dedicata ai fuori programma).

La proposta concertistica di oggi ripercorre il binario storico del recital operistici nella successione delle arie solo d'opera (ci sta anche la leoncavalliana *Mattinata*). Ma con scelta musicale di cui dobbiamo essere grati agli interpreti, 'ricostruisce' una sorta di accademia. Intarsiando i celebri "numeri" – di per sé alternati tra arie semplici e "scene" – con pezzi per solo pianoforte ma di autore operista. Sommando alla varietà dell'ascolto, la curiosità. Molti di questi fogli d'album, di rarissima esecuzione, testimoniano il piacere e il garbo salottiero di compositori che nella nostra ordinaria immaginazione non sapevano che scrivere opere.

In realtà non per tutti i musicisti scelti l'attività pianistica fu esercitata con continuità. Ad esempio, dopo le delusioni da allievo – la mancata ammissione al Conservatorio di Milano che oggi porta il suo nome, dovuta alla preparazione tecnica insufficiente – Verdi non scrisse più per pianoforte, a parte la serie di Romanze con la voce. I due brani accostati sono l'unico lasciato per lo strumento. Il primo, *Romanza senza parole* è poco più di uno schizzo. Poche decine di battute. Pubblicate in una rivista allegata al *Corriere della sera* del 1865, ma probabilmente elaborate qualche anno prima in una forma così essenziale, anzi elementare, che sulla loro autenticità d'autore gli studiosi si sono divisi a lungo. Il *Valzer*, invece, suonerà subito familiare: fu reso celebre dalla magnifica rielaborazione per orchestra di Nino Rota, impiegata nel *Gattopardo* di Luchino Visconti (e di lì trasmigrata in varie altre pellicole d'ambientazione coeva). E ha una storia avventurosa alle spalle. Perché fu il frutto di un acquisto fortunato: Romolo Valli lo trovò su un mercatino romagnolo. L'edizione originale era scritta per cembalo: risaliva agli anni Quaranta, quando il poco più che ventenne Verdi forniva musiche varie al repertorio della "Società Filarmonica" di Busseto, all'epoca diretta da Ferdinando Provesi suo maestro.

Diverso, regolare e professionale, fu il pianismo di Ruggero Leoncavallo. Allievo di Beniamino Cesi, tra il 1877 e il 1878 fu convinto a trasferirsi in Egitto dove fu insegnante di pianoforte del fratello del chedivé, Mahmud Hamid. E per cinque anni diede lezioni e concerti nell'ambito della comunità italiana. Successivamente, a Parigi fu assunto all'Éldorado come pianista da *café chantant*, e subito dopo come insegnante di canto e accompagnatore nei salotti parigini più eleganti. Suonò quindi molto, improvvisò immaginiamo ancora di più; infatti, la sua produzione edita assomma a una quarantina di brevi pezzi. Accomunati dall'essere pagine legate ai balli alla moda e semplici quadri descrittivi o di carattere: l'analisi e l'ascolto ci fanno immaginare il gusto dell'interprete – e quello del suo pubblico – più che la sostanza del compositore come accade nel delizioso *Valse Coquette*. Non diversamente connotati furono le oltre cinquanta pagine per voce e pianoforte, delle quali è rimasta in repertorio unicamente *Mattinata*. La fortunata "romanza" fu scritta nel 1904 su commissione di una casa discografica (l'allora Gramophone Company, oggi HMV) che stava realizzando le prime incisioni di Enrico Caruso. Il celeberrimo tenore ne fu interprete, accompagnato dallo stesso Leoncavallo, della registrazione effettuata l'8 aprile

1904. Leggenda vuole che la pagina nascesse quasi di getto, in un momento in cui Leoncavallo aveva bisogno di denari freschi, rispolverando la capacità e l'esperienza pratica del far musica. Del resto, era difficile non assecondare un desiderio di Caruso che qualche mese prima aveva inciso per la RCA Victor «Vesti la giubba» dai *Pagliacci*, primo successo mondiale della discografica classica (un milione di copie vendute). Di certo lui non ci guadagnò molto (per i diritti di *Mattinata* ottenne 2mila lire) ma la Gramophone fece un affarone piazzando sul mercato internazionale la versione inglese *This the Day*.

Il nome del pianista-didatta napoletano Beniamino Cesi collega Leoncavallo a Francesco Cilea. In anni e conservatori diversi (Palermo e Napoli) furono nella classe del celebre musicista allievo di Sigismund Thalberg. Non diversamente da quello leoncavalliano anche il pianoforte di Cilea (e l'analogo ampia produzione di romanze; ma scrisse anche un'interessante *Sonata per violoncello e pianoforte*) rimase legata al modello ottocentesco del foglio d'album 'caratteristico' e dello stile mondano-salottiero. Ben espresso anche dalla delicata *Romance* che apre una raccolta di pezzi dedicati, su modello schumanniano, ai «giovani pianisti».

Lontano dalla temperie verista, Cilea fu autore legato a un'ispirazione intimista e aggraziata, giocata su pochi e raffinati tocchi orchestrali e devota ai momenti lirici. La storia l'ha confinato suo malgrado nel gruppo degli "autori di una sola opera": nel suo caso, *Adriana Lecouvreur*. Eppure, anche se oggi è rimasto solo il "Lamento di Federico" a tenerne in vita il titolo, l'*Arlesiana* fu la partitura più amata e tormentata (ne esistono più stesure, infatti). Di iniziale grande successo – compare ancora il nome di Caruso tra le ragioni della rapida affermazione, dopo la prima al Teatro Lirico del novembre 1897 – rappresenta il mondo elegante e appartato dell'autore meglio di altre. E nell'intonazione di «È la solita storia del pastore» – nel clima crepuscolare che evoca, nella maliosa condotta vocale che pare sempre perdersi e ritrovarsi, nel tono sognante di cui si alimenta – scopriamo l'autentico tratto poetico di Cilea. E misuriamo la bravura dell'interprete-tenore che deve lavorare di fioretto più che di spada; di ripiegamenti e fragilità più che di slanci fieri.

Primo per ordine cronologico nel programma, l'inserimento (ancora un ritmo ternario) dell'*Invito*, il *Valzer in Do maggiore* per pianoforte di Donizetti. Lieve e spiritoso, il brano serve a ricordarci quanta musica non operistica ci ha lasciato l'autore di *Lucia di Lammermoor* (1835). Toccando, ogni genere del tempo: produzione sacra e sinfonica, liriche da camera e il mondo cameristicamente sofisticato del quartetto per archi (tra il 1816 e il 1819 ne compose diciotto). Il gesto valzeristico ci sorride dopo essere stati calati nel dramma immenso, irredimibile e impietoso, tratteggiato dalla grande scena conclusiva di *Lucia*. Pagina musicalmente e drammaticamente complessa, costruita dal testo di Cammarano e dalla messa in musica di Donizetti come un'opera-storia a sé stante – potremo non sapere nulla di Edgardo: in poche pagine, lo spartito passa dalla nascita in una "stirpe infelice" alla morte "in ciel" – fu cavallo di battaglia di famosi tenori del passato entrati nella storia dell'interpretazione come i «tenori della bella morte». Ma al di là della voce, anche sul solo pianoforte esce in ritratto di una natura e un luogo, spazi e timbri, percorsi da funebri tocchi romantici che dialogano con il protagonista con presenza intensa e poetica. Non solo sussidiaria.

Più di servizio, con l'atmosfera notturna stenografata dal colore-voce del flauto e poi dell'arpa, è il ruolo d'accompagnamento dell'orchestra alla *Cavatine* «L'amour... Ah!

Lève-toi, soleil!» da *Roméo et Juliette* di Charles Gounod (1867). Ennesimo confronto col dramma veronese di Shakespeare, l'opera fu ispirata dall'ascolto di una prova d'orchestra dell'omonima "sinfonia drammatica» di Hector Berlioz: ci vollero quasi trent'anni prima che fosse compiuta in una struttura operistica che si concentra sulle individualità dei personaggi come dicono i numerosi duetti. La celebre aria, collocata all'inizio del secondo atto, prelude alla Scena del balcone, nel giardino di Giulietta. La forma è lineare: tripartita con la breve introduzione 'notturna' affidata a flauto e arpa. La sezione centrale è articolata in due episodi ma per entrambi vale l'indicazione "sans lenteur et bien déterminé" che l'autore detta in partitura. Tutto, nella musica e nel canto legato è concepito senza eroismi tenorili come si conviene ai sentimenti di una adolescente che ha scoperto l'amore.

Al contrario, per rimanere nella dimensione 'letterata' e francese, in «Pourquoi me réveiller» dal *Werther* (1892) di Jules Massenet, l'amore del protagonista è un "sogno di primavera" oramai svanito, anche se appassionatamente evocato: l'ombra della morte già vibra nei versi di Ossian. Siamo nel primo quadro del III atto: Werther ha ancora forza per cantare (nel secondo quadro morirà quasi parlando). Lo fa con un'aria bipartita che corrisponde alle due strofe del testo – dall'episodio goethiano della lettura dei *Racconti di Ossian*. Appena sostenute dagli arpeggi (l'arpa in orchestra) ha un'increspatura nobile e amorosamente fiera, seppure senza speranza, che porta all'acuto. L'ultima implorazione del sognatore prelude all'affannoso e drammatico duetto che segue nell'opera.

Non hanno bisogno di alcuna annotazione specifica gli altri momenti del programma. Se non per ricordare che le due 'scene' verdiane – l'inizio del secondo atto di *Rigoletto* (1851) con «Ella mi fu rapita» e dell'omologo di *Traviata* (1853) con «Lunge da lei» – si possono accostare alla scena conclusiva di *Lucia di Lammermoor*. Per impegno interpretativo e pretese tecnico-vocali, considerando il diverso onere richiesto dal passaggio da aria e cabaletta (con i conseguenti e differenti temperamenti espressivi), oltre che nel recitativo che li precede. Mentre l'Allegretto di «Questa o quella» del Duca di Mantova – che Verdi indica come Ballata – e l'improvvisazione di Rinuccio in *Gianni Schicchi* (1918) che Puccini prescrive sia eseguito "ad uso di stornello toscano", vogliono soprattutto vivacità e leggerezza. Vale la pena ricordare che nel serrato organismo musicale e teatrale di *Schicchi*, «Firenze è come un albero fiorito» è l'unico pezzo chiuso, con «O mio babbino caro» di Lauretta.

Ultima notazione la merita, nonostante ognuno di noi sappia com'è fatta e cosa significhi sia nella storia dell'opera sia in quella specifica di *Bohème* (1896) «Che gelida manina». Dal punto di vista narrativo, e nella logica dello stile 'conversativo' che Puccini perfeziona nel capolavoro da Murger, le due autopresentazioni di Rodolfo e Mimì sono come scene-nella-scena. Diversamente dalla tradizione, e da quanto accadeva nella precedente *Manon Lescaut* l'aria o il numero 'chiuso' non ferma l'azione ma la rende più ricca, dettagliata; in tempo reale, come una piccola storia. Rodolfo racconta, anzi "si racconta" mentre descrive la sua giornata: con l'entusiasmo e la spavalderia del "poeta" che ha trovato l'"ispirazione" che gli mancava. E muore dalla voglia di comunicarlo alla ragazza che ha di fronte e di gridarlo al piccolo mondo quotidiano di sentimenti, che finalmente gli sembra di poter conoscere e dominare.

Testo di **Angelo Foletto**

Roberta Paroletti, pianista veneziana, ha maturato la propria formazione sotto la guida di Gino Gorini, diplomandosi in pianoforte e laureandosi in discipline musicali presso il Conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia. L'interesse per la musica da camera e l'opera lirica l'hanno portata a seguire numerosi corsi di perfezionamento in Italia e all'estero, e a dedicarsi ad una intensa attività concertistica. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali ed internazionali, dal 2004 lavora presso il Teatro la Fenice di Venezia in veste di pianista in orchestra e maestro collaboratore.

Originario della Sardegna, **Francesco Demuro** debutta nel 2007 a Parma in *Luisa Miller*. Nel corso degli anni si esibisce sui maggiori palcoscenici italiani e internazionali, fra cui Royal Opera House, Metropolitan Opera, Opera di Parigi, Teatro alla Scala, Staatsoper di Berlino, Opera di Roma, Opera di San Francisco, Opera di Seattle, Opera di Vienna, Teatro Real, La Fenice, Gran Teatre del Liceu, Teatro di San Carlo, Bayerische Staatsoper, Arena di Verona, Théâtre des Champs-Élysées, Maggio Musicale Fiorentino, Chorégies d'Orange, per citarne solo alcuni. Fra i titoli principali del suo repertorio ricordiamo *La Traviata*, *Rigoletto*, *La Bohème*, *Lucia di Lammermoor*, *Falstaff*, *L'Elisir d'Amore*, *Les Pêcheurs de Perles*, *Roberto Devereux*, *Maria Stuarda*, *I Puritani*, *Roméo et Juliette*, *Faust*, *Don Pasquale*, *Così fan tutte*, *Werther*, *Faust*, *Linda di Chamounix*, *La Sonnambula*. In concerto, ha collaborato con Berliner Philharmoniker, Berlin Staatskapelle, Orchestra del Teatro alla Scala, Accademia di Santa Cecilia, NDR Leipzig, Hungarian National Philharmonic, Houston Symphony, esibendosi nel *Requiem* di Verdi, *Requiem* di Mozart, *Petite Messe Solennelle*, Nona Sinfonia di Beethoven, *Stabat Mater* di Rossini.

È stato recentemente protagonista nei ruoli primari all'Opera di Parigi, al Teatro Real, all'Opera di Vienna, all'Opera di Amburgo, alla Greek National Opera, alla Staatsoper di Berlino, al Teatro de la Maestranza di Siviglia. Tra i principali impegni dei prossimi mesi ricordiamo solo *La bohème* al Teatro Lirico di Cagliari, *Maria Stuarda* al Teatro di San Carlo e *Médée* al Teatro Real.

Nato a Porto Torres, ha studiato al Conservatorio di Sassari, per poi iscriversi da privatista al Conservatorio di Cagliari, dove ha avuto come insegnate di canto il soprano Elisabetta Scanu.



Inquadra il QR code per consultare i suggerimenti di ascolto e lettura sul programma del concerto selezionati dal ricco patrimonio della Biblioteca Civica "V. Joppi" - Udine

#teatroudine



www.teatroudine.it

