Duilio Courir, *Don Carlo nel gioco delle vanità*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1977.

Tutte le aspettative di questa serata storica sono state rispettate. L'inaugurazione della stagione del bicentenario non poteva avere definizione artistica più significante di quella che Abbado e Ronconi hanno spiegato nell'accostarsi al capolavoro verdiano del *Don Carlo*. Ma anche le ventate polemiche tempenstose che si sono alzate altissime alla fine verso il regista servono a fissare la dimensione di una serata d'eccezione, mai comune convenzionale da cerimonia. Il moto della Scale così discusso in questi tempi di celebrazione quale che sia il giudizio che si vuol dare nell'immediato sullo spettacolo, non avrà certo a soffrire da un inauguarazione siffatta. L'edizione che ha aperto l'altra sera la stagione del tatro la Scala era quella in cinque atti reintegrata di alcuni brani che erano stati sacrificati senza misericordia alla prima parigina (possiamo dolerci che un'occasione tanto rara di musica non abbia giovato all'idea di realizzare l'opera in lingua francese che qui crediamo sarebbe stata del tutto al suo posto) per motivi niente affatto musicali, ma per semplici motivi d'opportunità logistica. Questi brani già eseguiti a Londra e a Venezia non sono stati accolti per il gusto di dare tutto ciò che Verdi ha scritto per quest'opera, che sarebbe cosa del tutto improponibile, ma perchè queste pagine costituiscono un'arricchimento di questo capolavoro.
Così è certamente per il lamento di Filippo davanti al copro esamine di Rodrigo. Quando la musica è di tale felicità inventiva crediamo non si possa discutere il valore del ricupero. In un contesto come quello della scena del carcere il personaggio di Filippo si è avvantagiato enormemente di quel brano intensissimo. Il Filippo dell'atto secondo (in questa versione) muta radicalmente. Quel personaggio che si vede con il bastone del comando, qui cambia e prende rilievo un personaggio che si apre a sentimenti inattesi. Si fa evidente in questa trattazione l'amore per Posa. Altro valore ha infatti un'ammirazione fuggevole ed altro è la capacità di piangere per la perdita di un amico, per una morte che egli non ha il potere di impedire. Filippo è protagonista di un grandissimo accentramento melodrammaturgico in quanto parla come il re assoluto.

Il potere

Il lamento sulla morte di Posa ha una struttura psicologica che è insieme epicedio ed inno e si sviluppa in una trenodia che travalica la semplice riflessione privata. Essa illumina la parte di Rodrigo della quale il re si fa coro, ma scopre subitamente l'impotenza del potere facendosi riflessione indiretta e incisiva sulle vanità del mondo. E' questo il vero tema dell'opera ed è il tema che ha affrontato Ronconi con questa sua regia tanto contrastata. Ronconi fa un discorso sul potere, sulla vanità delle cose umane senza che la sua regia esorbiti mai nella musica. Un discorso che è andato crescendo di atto in atto. Forse questo crescendo è incremento proprio degli eventi drammatici che chiariscono le cose per virtù propria, forse si è trattato di un abile strategia del regista o semplicemente di un'abitudine al linguaggio della regia, ma certo si sente uno struggimento angoscioso alla fine dello

spettacolo quasi insopportabile.
A fura di ammucchiare teschi, baldacchini, mantelli nessuno degli oggetti in quanto se stessi ma in quella particolare postura scenica, hai il senso del fuggi fuggi generale davanti a quel mercato così variopinto che va sotto il nome di gioia della vita. Tutto ciò che è l'argomento fondamentale della musica è stato chiarificato in maniera impressiionante dalla regia ronconiana. Gli oggetti avevano l'estrema sofisticatezza d'essere oggetti che non esistono e quindi, malgrado la raffinatezza del segno di Luciano Damiani, la luce così assorbente che ha saputo infondere a quelle cose impastate di allusioni figurative, di riverberi storici e di pompa scenografica, assolutamente finti. Rispetto ai temi che sono così numerosi dell'opera, l'atto di Fontainbleuau che vorrebbe rendere più complesso il personaggio di Elisabetta rimane essenzialmente estraneo. In *Don Carlo* non è l'opera che vive nelle temperie del primo amore e Ronconi con un meccanismo di sottrazione affascianante ha sciolto l'incanto di quella malinconia amorosa che pervade il primo atto e di quella Francia ammaliante di neve riuscendo anche in questo caso a trovare la pertinenza dell'immagine al fatto musicale. La resa dello spettacolo ha avuto però un'impennata mirabile quando si sono sentiti gli accenti del *Don Carlo* con la situazione propria del Don Carlo. Scomparsa la suggestione amorosa del primo atto è venuta in primo piano la vera dominante di tutta l'opera: l'ombreggiatura intensa oppressiva e sconfinata di questi personaggi che l'esecuzione ha scolpito con un segno indimenticabile. Tutto diventa vero con questa direzione e regia: il senso della vanità e l'annullamento delle ambizioni. Tutti qui restano alla fine senza ambizioni, desideri, speranze, senza orgogli.

La gelosia

L'arrivo di Carlo V dall'altro mondo non si spiega altrimenti perchè in caso contrario ben altro ci si dovrebbe attendere da un simile intervento. Ma nel momento in cui l'opera rischia di sfociare in un affare di cronaca nera, in una vendetta per gelosia, Carlo V, che ben conosceva la vanità del mondo, viene a rimettere in riga le situazioni. Ma la regia ronconiana non è composta soltanto di carri o di allegorie. Il quartetto, l'ambasciata incontenibile di Eboli, la reazione e l'allontanamento della regina arrivano allo spettatore attraverso degli elementi chiarificanti. Così si avverte nella scena del travestimento fino a che punto Verdi sia maestro di psicologia e con quale penetrazione la musica sveli nel duetto tra Filippo e Posa i dubbi, gli interrogativi insinuanti, le verità celate degli animi, argomenti che saranno la materia di *Otello*. In ogni momento si è sentito il grande regista che suona la tastiera dei fatti visivi, riesce a sviluppare l'azione secondo una condotta degli eventi totalmente interpretante. Sarebbe impossibile che questi fatti visivi colpiscano in tal modo se fossero contradetti dall'esecuzione. Il gesto di abbado ha dato l'impressione di un filtraggio lucido e rigoroso della partitura in quanto è più la sua personalità che si è formata nella dimensione sinfonica della musica. La sua applicazione al *Don Carlo* come ad altre opere verdiane riesce a dare risalto ad elementi che generalmente vengono trascurati. Così il grande Inquisitore è stato trattato con una forza incomparabile. In una lettura tanto razionale anche i fatti di accompagnamento ricevevano un assolutizzazione

incontestabile. Ci sono delle cose che hanno avuto un'intensificazione rara dalla lezione di Abbado. La marcia dell'autodafé, per esempio, è stata trattata on una forza deliberatamente poco festosa, falsa, imbarazzata e carica di presagi. Ma anche se Abbado non è il direttore del melos interno ha saputo realizzare con una carica enorme tutte le espansioni melodiche dell'opera e dare all'esecuzione un'esatezza sentimentale in grado di mettere a posto anche tutti i fatti drammatici. L'interpretazione di Abado passa sempre attraverso dei pudori concertativi e concertistici, delle discrezioni sinfoniche. I cantanti su di una stimolazione tanto evidente, forte, profonda, espressiva hanno reso al massimo delle loro possibilità a cominiare da Ghiaurov che ha avuto l'opportunità di scolpire il proprio personaggio. Forse da Ghiaurov al quarto atto è venuto fuori un personaggio meno umano del solito, un personaggio affine a quegli oggetti che passavano sulla scena. L'uomo però è diventato un'entità pienamentre artistica, non uno che geme sui propri casi personali.

La passione

Una personalità piena di slancio d'impeto e di passione ha rivelato nella parte di Eboli Elena Obrastzova che ha ricevuto dal pubblico accoglienze trionfali. Mirella Freni dà sempre un poco l'impressione d'essere quella creatura innocente che abbiamo conosciuto ai suoi esordi, ma la sua intelligenza e la sua musicalità la immedesimano nel personaggio di Elisabetta con risultati splendidi e il suo legato ha un incanto che emoziona. José Carreras possiede una dote assoluta: una qualità di voce bellissima e attraverso questi mezzi ha dato al personaggio di Don Carlo ciò che possiede di giovanile e impetuoso. Grandissimo Rodrigo è stato Piero Cappuccilli, il quale ad ogni prestazione rivela un incremento stilistico dei ruoli che interpreta raggiungendo oggi forse un vertice artistico senza eguali. Impotente e profondamente persuasivo Evgheni Nesterenko nella parte del Grande Inquisitore. La compagnia di canto è stata completata in maniera del tutto degna di un eddizione eccellente da Luigi Roni, Stefania Malagù, Francesca Caldara, Gianfranco Manganotti e Antonio Savastano. Nella decisiva prestazione del coro si è potuto scorgere il lavoro di preparazione del tuto ammirevole fatto da Romano Gandolfi. E certo poche voltel'orchestra della Scala ha suonato con tanta convinzione come in questa memorabile serata.

Michelangelo Zurletti, *Sopra (troppe) tombe un grandissimo Verdi*, in «La Repubblica», 9 dicembre 1977.

In quell'ambiente si dipana, da sinistra verso destra, come in una lettura involuta, la vicenda politico-coniugale di Filippo II , di sua moglie Elisabetta e dell'infante Carlo. Finiranno tutti schiacciati dalle macchine controriformistiche: Carlo cacciato da un enorme crocifisso portato a braccio verso il sacello di Carlo V che provvidenzialmente si apre, Elisabetta tra due carri allegorici ricchi di mortifere insegne, Filippo tra le braccia stritolatrici dell'Inquisitore. Inutile dire che l'idea di Luca Ronconi e Luciano Damiani è articolatissima e conosce momenti di fascinosi lutti: come quando appare una barca carica di morti, o quando carlo, incatenato alla statua funebre di Carlo V, assiste impotente all'agonia di Rodrigo, o quando il colpo fatale per Rodrigo viene sparato non da un archibugere ma da un carro allegorico pieno di cattolicissime insiegne. Ma certo mandare in giostra i teschi di tutte le Spagne è difficile o, occhio e croce, molto costoso. Per contro gli allestitori hanno risparmiato sui luoghi deputati dall'amministrazione scenica: il rogo degli eretici e l'apparizione del fantasma di Carlo V, risolto il primo con ceneri fumanti e tizzoni ardenti, il secondo con una normale botola fornita d'ascensore. Lo spettacolo è condotto a senso unico. Perchè al loggione non piace? Proprio perchè a senso unico, va dritto per la sua strada, coerente e fantasioso ma senza punti di contatto con l'opera verdiana. La quale vive una sua perfetta ambiguità formale, e in quanto tale è non solo modernissima ma perfettamente vitale. Restringere l'orizzonte assai composito del tempo di Filippo alle mortifere frequentazioni di casa Escurial significa investire di sineddoche una piccola parte di Madrid proponendola come la Spagna cinquecentesca. La quale produsse certamente gli orrori dell'inquisizione ma anche il romanzo picaresco, Cervantes, Tirso, Lope de Vega, Tiziano e El Greco.

APRE ALLA SCALA LA STAGIONE DEL BICENTENARIO

Uno sfarzoso Don Carlo

(Dal nostro inviato speciale)
Milano, 8 dicembre.

Fra le tre versioni del *Don Carlo* generalmente conosciute — in 5 atti con balletto, in 4 atti, in 5 atti senza balletto — Abbado ha scelto giustamente, per l'inaugurazione della grande stagione scaligera del bicentenario, quella in 5 atti senza balletto.

E dei frammenti che i musicologi Ursula Gunther, Andrew Porter e David Rosen hanno scoperto a Parigi, negli archivi dell'Opéra, e che furono usati quattro anni or sono nell'esecuzione della Fenice, ed ora si trovano tutti raccolti in un'edizione polivalente dell'opera, curata per Ricordi da Ursula Gunther e Luciano Petazzoni, di questi frammenti Abbado ha fatto un'assenatissima cernita, adoperandone tre, che si raccomandano veramente o per efficacia narrativa ai fini dello svolgimento dell'azione, o per grandezza di concezione musicale.

Il primo caso si riferisce al coro iniziale dei contadini francesi oppressi dalla guerra, e allo scambio d'abito, nel terz'atto tra Elisabetta e la principessa Eboli; il secondo caso riguarda l'episcedio intonato da Filippo sulla morte del marchese di Posa, episcedio che dilata e sfonda la struttura drammatica, ma contiene uno spunto musicale eccelso, ricuperato poi da Verdi nel *Requiem*.

Lo spettacolo è stato sfarzoso e splendido, nella scena unica di Luciano Damiani ingegnosamente variata per mezzo delle luci in modo da suggerire, con un po' di buona volontà, gli ambienti diversissimi nei quali si svolgono le numerose scene: frequenti le dotte e preziose allusioni alla pittura di Goya, coi suoi candori sinistri ed abbaglianti. Lì dentro Ronconi ha condotto le sue processioni e i suoi trabiccoli semoventi, componendo quadri spesso di impressionante bellezza visiva, ma di grande disturbo all'ascolto: il duetto del second'atto tra Filippo e il marchese di Posa ne è uscito praticamente distrutto.

Si ha l'impressione che tutta l'attenzione del regista si sia rivolta agli effetti di scena, trascurando totalmente la recitazione dei cantanti, i quali stanno tutti in scena — con la sola, parziale, eccezione di Ghiaurov — come dei filodrammatici di provincia. O immobili come pali del telegrafo, oppure dediti alla gesticolazione più banale, dettata dalle convenienze dell'emissione vocale, e non dal riguardo delle necessità di rappresentazione. Difatti, con quel po' po' di magnifici cantanti radunati per interpretare i colossali protagonisti di quest'opera, non esce un personaggio, salvo, appunto, e non con molto rilievo, il Filippo II di Ghiaurov.

L'esecuzione musicale è superba e sfarzosa come la messa in scena: splendide le voci di José Carreras, della Freni, di Ghiaurov, di Piero Cappuccilli, dei russi Elena Obraszova e Evghenij Nesterenko (e aggiungiamoci almeno Luigi Roni e Stefania Malagù). Il coro, istruito da Romano Gandolfi, è pur sempre il coro della Scala, anche se nel pezzo iniziale non era perfettamente rodato.

Pure l'impressione generale lasciata da questo spettacolo è lievemente sfocata: non paragonabile alla perfezione assoluta del *Simon Boccanegra* né alla riuscita del *Macbeth* scaligero. Carreras ha bellissima voce e ne fa un impiego generoso: ma perché dalla sua gola la musica di Verdi esce somigliante a quella di Puccini?

A tratti si aveva l'impressione di straordinarie anticipazioni verdiane: pareva di sentire *La fanciulla del West*. Mirella Freni canta con quell'affetto e quel patos che la rendono cara ad ogni pubblico, ma la maestà della regina esce un poco sminuita. La Obraszova ha una voce piena di salute e di qualità fisica eccezionale, ma non è affatto «*l'unica*», come le è stato gridato da qualche acceso ammiratore. Nonostante tutto quel po' po' di voce che si ritrova, pure la canzone del velo le è uscita quasi come uno straccetto, di cui ci si è appena accorti.

In breve, in questa esecuzione la lettera musicale è perfetta; ma lo spirito dell'opera, così singolare e unica fra quelle di Verdi, non è stato colto. Molto è dovuto all'effetto straniante delle scene e della regìa, che ha deliberatamente evitato il carattere di «affresco storico» sempre riconosciuto a quest'opera. Invece Ronconi afferma che il *Don Carlo* conserva «*un tanto di retorico e di sommario nella tenuta del discorso storico-politico*».

La musica di teatro non è come quella d'un quartetto o d'una sinfonia, che dove la metti sta. La musica di teatro è espressamente concepita per risuonare entro certi spazi e in certe circostanze. Se tu sbagli gli spazi o alteri le circostanze, la medesima musica, anche splendidamente eseguita, non funziona più.

Facciamo un caso, fra i tantissimi. All'inizio del quarto atto, per lo straordinario monologo «*Ella giammai m'amò*», Ronconi commette l'errore di fare entrare in scena Filippo II, attraversa tutto il palcoscenico, poi va ad appoggiare il sedere su un tavolino e canta tutto l'arioso in quella posizione provvisoria, come se fosse venuto lì espressamente per farci quelle comunicazioni, e avesse fretta d'andar via.

Ronconi non è il primo a fare questo errore; già altri l'avevano preceduto. Ma qui riesce tanto più clamoroso, in quanto nel programma venduto in sala sono riprodotte in fac-simile alcune pagine della «*disposizione scenica per l'opera* Don Carlo *di Giuseppe Verdi compilata e regolata secondo la mise-en-scène del teatro imperiale dell'Opéra di Parigi*», pubblicata da Ricordi naturalmente con l'approvazione di Verdi, e lì si legge a proposito di questa scena: «*All'alzarsi della tela Filippo seduto in ampio seggiolone è assorto in profonda meditazione, appoggiato ad un tavolo ingombro di carte, sul quale due doppieri finiscono di consumarsi*». Come si è sempre fatto, e come bisogna continuare a fare. (Va da sé che al tavolo Filippo ci sta appoggiato coi gomiti; non col fondo della schiena).

Applausi vivissimi hanno salutato i cantanti durante tutta la rappresentazione, e Claudio Abbado ad ogni sua entrata e uscita, e così Romano Gandolfi maestro del coro. Qualche disapprovazione, infine, in mezzo a molti applausi, per i responsabili della regìa e della messa in scena.

Massimo Mila

Milano. Piero Cappuccilli, Mirella Freni, Claudio Abbado ed Elena Obraszova: alcuni protagonisti del «Don Carlo»

SOLDATI ALLA "PRIMA„ DOPO DIECI ANNI

"L'eterno anelito: libertà„

(Dal nostro inviato speciale)
Milano, 8 dicembre.

Il freddo, la pioggerella, la neve rappresa ai bordi delle vie, la nebbia che avverto solo quando attraverso piazza del Duomo perché sfuma la vasta prospettiva dei fanali e, nella nebbia, le campane che suonano per la vigilia dell'Immacolata: è la sera tradizionale di sant'Ambrogio come deve essere, come l'ho sempre ricordata da quando non vivo più a Milano.

Ma già in piazza del Duomo c'è qualcosa di diverso: le auto celesti della polizia, schierate lungo i portici, in una fila di cui non vedo la fine. Polizia e carabinieri, anche di più, in piazza della Scala: e, mescolati alla folla, molti agenti in borghese, una quantità che suppongo, che indovino, perché qualcuno di loro, riconoscendomi, mi aiuta a raggiungere l'ingresso del teatro.

Da almeno dieci anni non vengo alla prima della Scala e questo, dunque, è per me qualcosa di diverso, seppure di risaputo. Ancora un sintomo, come se non ce ne fossero infiniti altri, della fine di quella borghesia a cui, malgrado tutto, mi onoro di appartenere?

Ma finire è necessario. L'importante è finire con onore: colpevole o non colpevole, che questa borghesia moribonda non si occupi soltanto di ricette gastronomiche, di erotismo, di vacanze ai Tropici, ma anche di musica.

Veniamo forse alla Scala per vanità, per credere di esistere ancora come classe? Non tutti; e la sola occasione, se degna come è degna questa, conta per qualche cosa. Dobbiamo anche cercare di trasmettere ai nostri successori il meglio della nostra cultura. Il Bolscioi è una gloria anche dell'impero sovietico

Mi trovo in un palco con Arnaldo Pomodoro, Mario Formenton, Enzo Siciliano. Il primo atto per me è una novità. Ma mi ricordo benissimo del secondo. Avevo visto il *Don Carlo* al Regio negli Anni Venti: mi ricordo di Galeffi e di Pasero, e mi aveva entusiasmato fin da allora il duetto tra Don Carlo e Rodrigo, il sublime tema dell'amicizia che si sovrappone e si identifica con il tema della libertà politica:

«Dio che nell'alma infondere
amor volesti e speme...
vivremo insieme e morrem
[insieme
sarà l'eterno anelito
un grido: libertà».

Ero uscito dal Regio con i miei amici e compagni più cari e finalmente senza paura abbiamo potuto camminare per i portici di via Po ricantando a voce spiegata quest'aria che finiva con la parola *libertà*.

La commozione mi ha vinto anche questa volta: come allora, non ho trattenuto le lacrime. E non era soltanto il ricordo della lontana giovinezza, ma una disperata fede nel futuro. Grandezza di Verdi. Vita della musica.

Dopo lo spettacolo, per caso, mi sono trovato a cenare ad un tavolo non lontano dal maestro Claudio Abbado. Lo avevo visto in fotografia e, a distanza, sul podio. Ma era la prima volta che potevo osservarlo così da vicino.

Mi stupì la sua statura piccola e, col pallore del viso, la costituzione gracile, l'aria mite e dimessa, un volto di impiegatuccio triste e squallido, tratti quasi da coniglio. Istintivamente, rivedevo il suo gesto quando dirige, alto, slanciato, deciso, veramente verdiano: e la contraddizione mi parve misteriosa, miracolosa.

Cenavano con lui degli amici che conoscevo. Prima di andarmene, mi feci coraggio e gli rivolsi la parola: «*Lei ha quella faccia*, gli dissi, *ma quando prova deve essere una belva*».

Allora si ripetè il miracolo.

«*No, no*», rispose Abbado e, naturalissimamente, si trasformò: i suoi occhi ridevano di un'arguzia infantile, i suoi tratti si erano raggrinziti di gioia, tutto il suo volto si illuminò.

«*Ah, adesso vedo come ride, è la felicità della musica*», gli dissi follemente.

Sì, solo un uomo che è attraversato normalmente dalla musica può ridere così. Non: c'è dubbio che per lui la vita è bellissima, è profondamente degna di essere vissuta.

E me ne andai con questa consolazione chiusa in me come un tesoro. Finché ci saranno degli italiani capaci di capire Verdi così, finché ci saranno degli italiani capaci di ascoltarlo, non si dovrebbe temere troppo per il futuro.

Mario Soldati

In carrozza davanti alla Scala: un quadro che risale ai tempi di Giuseppe Verdi

Dopo le polemiche Karajan - Grassi

I delusi dalla tv

Amara e rabbiosa è stata l'altra sera la delusione di milioni di telespettatori appassionati di lirica. Sapevano della baruffa Karajan-Scala-Grassi per la trasmissione in Mondovisione; erano al corrente che in Mondovisione, con un altro cast, il Don Carlo *sarà diffuso il 7 gennaio. Ma protestavano egualmente (una pioggia di telefonate al centralino del nostro giornale) perché sino all'ultimo avevano avuto la speranza di vedere i programmi rivoluzionati e il* Don Carlo *andare in onda — come era stato promesso tempo fa — per il solo circuito televisivo nazionale.*

Ma la rivoluzione non c'è stata e il Don Carlo *non è andato in onda. Nel corso dei telegiornali gli speakers parlavano della sontuosa rappresentazione alla Scala in tono un po' impacciato, e precisavano che tutto si stava svolgendo con tranquillità e regolarità, e ricordavano quasi affannosamente che anche ai telespettatori sarebbe stato concesso il piacere dello spettacolo il 7 gennaio... Quegli stessi telespettatori, in quello stesso momento, ci stavano telefonando indignati e dicevano che le beghe internazionali avevano finito col porre assurdamente, attraverso indebite interferenze, ostacoli e veti anche alle trasmissioni interne italiane. In realtà nei programmi televisivi del l'altra sera c'era un grosso vuoto: il vuoto di un'assenza ingiustificata.*

u. bz.

Una col

(Le comodità

Giorni fa, a Roma, un giovanotto ha ammazzato una ragazza: non aveva nessun motivo per farlo, nemmeno la conosceva. Era un frustrato; il suo psichiatra ha detto che, con quel delitto, il giovane ha creduto di vendicarsi di tutte le donne.

Ma lui, che cosa voleva dalle donne? Forse tutto quello che ognuno di noi pretende da loro. Vaghi trofei, gratificazioni generiche, vanitose soddisfazioni. Anche l'amore; quell'amore, che noi stessi non diamo. Perché, quasi sempre, siamo troppo occupati ad amare le nostre preziose persone.

Ci fingiamo deliranti amanti e amatori, in realtà siamo cupi misogini. Non è caso discendiamo da Enea (almeno così ci raccontano miti grandiosi e adulatorie leggende), per amore del quale si uccise Didone, la più sentimentale di tutte le regine possibili.

Per Enea, Didone fu soprattutto una «comodità» storica. Lui, il troiano, si servì della ricca regina per sfamare se stesso e le truppe, per farsi mettere a nuovo la flotta; se ne servì anche per rasserenare i suoi sensi che, fin dal giorno della caduta di Troia, lamentavano irrequiete astinenze. Insomma Enea adoperò la Dido per rimettersi in sesto prima di andare a fondare, stoltamente, l'Urbe immortale.

Ho un amico che forse discende per rami diretti dal condottiero troiano. Questo mio amico aveva una soffice amica, che inco
gevole o
malfrena
amico c
una cre
civile, di
giro por
pre, lo s
un giorn
co cont
sione pe
congedò
Il qual
cendo: «
comodità
Per o
cro, la
«bella
simulano
quando
di essere
prendere
bene; m
di dare,
meglio
da fond
dare o
schieri
niste, vi
rico-erot
Avevo
che lui
nica). A
Medicin
specializ
chiesi p
la specia
fittarne
sposta.
L'idea
fittevole
fusa sop
dionale.
prio in
vie regi

L'apertura alla Scala

«Don Carlo» da vedere e ascoltare

Dalla nostra redazione

MILANO — Il « Carnevale della morte » sta sfilando sul palcoscenico della Scala. Questo fosco *Don Carlo* costruito da Luciano Damiani e da Luca Ronconi, tenendo d'occhio le pitture di Goya e l'atmosfera dell'Escuriale, vive tra i teschi che, come una decorazione macabra e mondana, bordano carri e baldacchini. Al centro sta *l'auto-da-fé*, col suo bravo rogo degli eretici incappucciati: una festa, uno spettacolo « istruttivo » per i dissenzienti di tutti i tempi.

Telefoniamo « a caldo », nell'intervallo tra due atti che in realtà sono di più, perché i cinque atti di questa opera sono stati saggiamente raggruppati in modo da contenere lo spettacolo entro le cinque ore. Che sono sempre tante, ma che non sembrano tali perché il dramma verdiano non lascia respiro e la realizzazione è degna dell'occasione: il bicentenario della Scala.

Ne parleremo più a lungo domani, stendendo con calma il nostro pezzo di *critica* (termine aulico e antipatico). Ora notiamo soltanto le prime impressioni. Assai favorevoli, come quelle della maggior parte del pubblico. Questo *Don Carlo* è tutto da vedere e da ascoltare: spagnolesco e verdiano. C'è il fato della « grande opera » di marca francese, l'anticlericalismo di Verdi e di tutti gli uomini del Risorgimento, la violenza del dramma romantico. Nell'allestimento, come abbiamo detto, e nella realizzazione musicale. Claudio Abbado e i cantanti ci si gettano con magnifico furore, assieme alle masse scaligere: quel gusto del contrasto che è proprio di Abbado si sposa qui alla meditata finezza nello scavo psicologico dei personaggi. I quali sono uno meglio dell'altro. Quel che stupisce, a prima vista, è proprio lo straordinario affiatamento della compagnia

I due russi, per cominciare con le novità, sono forse i più sorprendenti. Il terribile Inquisitore impersonato da Nesterenko e, ancor più, la Principessa Eboli ricreata da Elena Obrastzova.

L'altro personaggio verdiano e regale è Nicolai Ghiaurov nei panni del Re Filippo: angosciato e terribile, come ormai lo conosciamo in questa parte che sembra tagliata sulla sua misura, così come la parte del Duca di Posa, nobile vittima dell'amicizia e della politica, è fatta apposta per Piero Cappuccilli.

Tra le contese politiche, la storia d'amore, si sa, è un po' sacrificata da Verdi. Ma i tre grandi duetti tra Don Carlo ed Elisabetta sono pur sempre un impresa di primo ordine per il tenore e il soprano: lo squillante José Carreras e la dolce Mirella Freni.

Ne riparleremo, tanto più che il campanello e le luci ci richiamano in sala per la continuazione di una serata che, dal punto di vista artistico, si può ben definire memorabile.

r. t.

I sindacati: niente TV al Festival di Sanremo

ROMA — L'esigenza di « qualificare la manifestazione canora di Sanremo e trasformarla in una vera rassegna della vasta ed articolata produzione musicale italiana » è stata riaffermata, in un comunicato, dalla Federazione unitaria lavoratori dello spettacolo (FLS). Una lettera in tal senso è stata inviata dai sindacati alla Direzione generale della Rai-Tv ed ai direttori di rete; un'altra alla Giunta comunale sanremese ed ai gruppi consiliari.

La FLS, richiamandosi « allo spirito ed al contenuto » dell'accordo 1971 che detta le condizioni per la ripresa in diretta del festival canoro, ricorda che esso si fonda su « un corretto e democratico svolgimento di manifestazioni competitive per impedire che lo strumento televisivo possa in qualche modo essere utilizzato a fini puramente speculativi ». I sindacati sostengono pertanto che « ogni iniziativa che ignorasse tale esigenza aprirebbe la strada all'abuso, alla privatizzazione di spazi televisivi, quindi alla messa in mora delle finalità proprie del servizio pubblico ».

Per quanto riguarda i criteri di svolgimento del Festival la FLS rileva, nella lettera alla Giunta e ai gruppi consiliari, « il carattere privatistico della manifestazione » e « denuncia la discriminante di fondo contenuta nel regolamento che, oltre a restringere la partecipazione a pochi privilegiati scelti dal gestore, affida allo stesso poteri discrezionali e discriminatori ».

Per evitare tutto ciò il sindacato chiede di affidare la scelta delle opere e la gestione della manifestazione a commissioni democratiche composte di esperti e di uomini di cultura.

---

sta di Werner Herzog si muove in un crescendo, reale per quanto riguarda le emozioni, ma illusorio nei fatti. E' la storia di una ossessione, e le ossessioni si mordono la coda, perché non muoiono mai e la loro vita è destinata a ripercuotersi all'infinito nella dimensione inconscia, senza che nulla, in concreto, possa modificarla. Neppure la morte di Bruno, che la macchina da presa non per caso non registra, è una svolta. Quel che resta di oggettivo, come al solito in Herzog, è il moto perpetuo di un mondo che annienta ed esclude l'individuo. La rappresentazione di questa realtà è tesa, sofferta, ma drammaticamente imparziale, oggettiva appunto.

Nella *Ballata di Stroszek*,

Ronconi, Damiani e Abbado creano alla Scala la tragica Spagna di Verdi

Un «Don Carlo» che scatena le passioni

Pieno successo dell'esecuzione musicale — Applausi e fischi all'allestimento — Il trionfale esordio della Obrastzova nella parte della Eboli — Un grande terzetto di interpreti: Ghiaurov, Nesterenko e Cappuccilli

Dalla nostra redazione

MILANO — Tutti sanno come fa la pentola a pressione quando ha terminato di bollire: dalla valvola aperta erompe un gran getto di vapore che sale fischiando minaccioso. Così è successo l'altra sera alla Scala quando la tensione del pubblico si è scaricata dopo cinque ore di *Don Carlo* ben cucinato, per la parte spettacolare, da Ronconi e Damiani. Metà del pubblico protestava gagliardamente mentre l'altra metà applaudiva; poi tutti acclamavano uniti Abbado e i cantanti, per dividersi nuovamente all'apparire dei due allestitori. E così avanti fino a che il vapore dell'indignazione e dell'entusiasmo si è tutto esaurito.

Un'opera d'arte, si sa, non è un problema di matematica. Prova ne sia che l'ex ministro delle Finanze, Bruno Visentini — quello che ha capito facilmente come orchestrare le tasse — è uscito dalla Scala dichiarando candidamente: «Non ho capito il rapporto che lega lo spettacolo di Ronconi allo spartito di Verdi».

Vedremo allora di spiegarlo, almeno come crediamo di averlo compreso noi. Che cosa è il *Don Carlo*? E' un esemplare di *grand opéra* scritto per Parigi nel 1867: una colossale macchina in cinque atti, come s'usava in Francia, costruita secondo una ricetta immutata da Spontini e Meyerbeer: soggetto storico con balenar di spade ad ogni occasione, gran masse corali e comparse in movimento, macchine sceniche mozzafiato e ballo obbligatorio al terzo atto. Un enorme spettacolo, insomma, per un pubblico che voleva ritrovare in scena il fasto delle parate napoleoniche

Tre piani

Il libretto, arrangiato dal Du Locle sul dramma di Schiller, si svolge su tre piani: la pittura della Spagna cinquecentesca con le sue pompe macabre; lo scontro «storico» tra potere regale, inquisizione e rivolta «risorgimentale» delle Fiandre; il dramma intimo di Carlo e di Filippo II; il figlio ribelle in politica oltreché innamorato della matrigna Elisabetta di Valois e il re tradito due volte, come sposo e come sovrano. A questi tre filoni principali si intreccia poi la vicenda dei personaggi intermedi: il Marchese di

Posa, liberale e amico di Carlo, la Principessa Eboli, amante del re e innamorata, anche lei, del figlio. Il groviglio è pauroso. Verdi si sforza di trarne un affresco colossale, in cui i temi pubblici e privati si uniscono nel quadro di una Spagna ricca, bigotta e sanguinaria. Non sempre, in realtà, ci riesce: parti convenzionali si alternano a parti nuovissime; certi personaggi, come il Marchese di Posa, sembrano uscire dai *Puritani* di Bellini, sia nelle impennate marziali, sia nel patetismo della morte; sanno di vecchio anche certe «urlacchiate» (il termine è di Verdi) delle arie femminili a effetto. Tra le disuguaglianze v'è però il ferreo blocco centrale del dramma del re: il potente che rende schiavi gli altri ed è a sua volta schiavo della Chiesa, odiato da tutti, solo nella sua disperazione e nella sua grandezza.

Questa solitudine del potente, questo dramma politico che raggiunge il vertice nello scontro tra Filippo e l'Inquisitore, costituiscono la più alta intuizione di Verdi e spiegano perché egli amasse questa sua opera e vi tornasse in continuazione, rifacendone varie parti, riducendola in quattro atti nel 1883, poi ricostruendola in cinque nel 1886 e così via.

Di fronte a tale complessità, il problema della realizzazione scenica e musicale risulta tutt'altro che facile. Ronconi e Damiani lo risolvono esaltando assieme l'aspetto spettacolare e quello drammatico-politico. Dopo il prologo tra le nevi della foresta di Fontainebleau, essi fissano il dramma nell'Escurial, tra i bronzi delle tombe dei re che campeggiano ai lati e al centro della scena.

Tra i bronzi funerari si stende così un grande spazio vuoto da riempire, come dicevamo nella breve nota di ieri, con la processione del carnevale della morte. Sfilano grandi carri carichi di croci e immagini funebri, passa la nave orribile degli uccisi in Fiandra, procedono i sovrani chiusi in pesanti baldacchini ornati di teschi, simbolo della potenza che li isola e li imprigiona.

La morte

Questa Spagna tragica e barocca è esattamente quella che esigevano Verdi e l'Opéra di Parigi. Lo si vede bene dal contrasto tra le varie scene dedicate alla variazione del tema della morte: nel convento in cui si dilettano la regina e le dame, tutti gli elementi «oppressivi» sono presenti, ma ingentiliti dal colore chiaro; nei giardini del palazzo reale, la festa ha immagini e colori lividi alla Goya, col carro dei giustiziati visti come un macabro scherzo e rivisti poi, nel quadro seguente, nella realtà del sanguinoso *auto da-fé*.

Quando poi dall'esterno si passa al dramma interno, emerge fortemente l'identificazione verdiana tra oppressione e Chiesa. La religione è la cappa che soffoca la libertà, secondo la concezione di Verdi, l'uomo del Risorgimento che vede nella Chiesa il nemico d'Italia.

Il rosario stretto in pugno da Filippo nella sua notte insonne e l'immensa croce brandita come un'arma contro i reprobi nel finale sono le immagini autentiche di quel color fosco, di quei laceranti tromboni che descrivono l'inquisizione nella partitura verdiana. Il rapporto è innegabile. Ci si può chiedere semmai se la realizzazione sia in tutti i momenti altrettanto efficace e se, proprio in questo finale, la ripetizione e l'insistenza di motivi già sfruttati negli atti precedenti non indebolisca l'effetto. A nostro avviso, qui manca un'idea, un'immagine nuova. E il difetto è aggravato dall'edizione scelta da Abbado che amplia musicalmente la situazione.

E veniamo così al problema delle varie «versioni» dell'opera. Non è il caso di entrare in particolari tecnici. Abbiamo già ricordato che Verdi ha rielaborato più volte il suo lavoro, eliminando e aggiungendo. Alcuni tagli vennero apportati addirittura all'Opéra di Parigi nel 1867. La musicologa Ursula Gunther ne ha ritrovato le tracce, ha ricostruito le pagine mancanti e le ha pubblicate nella nuova partitura della casa Ricordi. Lavoro encomiabile e prezioso dal punto di vista filologico. L'edizione scelta da Abbado, sulla scorta di quanto venne fatto tempo fa a Venezia, accoglie queste aggiunte. Non possiamo dire di esserne convinti. I tagli apportati da Verdi a Parigi vennero da lui ripetuti nelle edizioni successive. Segno che l'infallibile senso del teatro lo aveva guidato nella eliminazione delle parti inutili. E tali esse restano; salvo, forse, l'inizio del terzo atto con la danzetta e nel quarto, l'inciso nel dialogo tra la Regina e la Eboli. A parte ciò, si tratta di musica convenzionale, come il coro che allunga il già inutile antefatto (quello su cui Verdi aveva tanti dubbi)

Qui, come sempre, noi restiamo del parere che la volontà dell'autore va rispettata: aggiungere quel che Verdi aveva tolto è altrettanto arbitrario del togliere quel che lui aveva messo.

L'esecuzione

Il problema, comunque, non è di quelli che si risolvono in poche righe di giornale. Ne abbiamo accennato per dovere e passiamo ora all'esecuzione musicale, di cui anche alla radio tutti hanno potuto constatare l'alto livello. Tanto più alto ove si consideri che le condizioni della serata, con le sue tensioni esterne ed interne, le minacce irresponsabili di certi gruppetti e via dicendo, non erano certo ideali. E lo si è avvertito, specialmente nel primo atto. Ma poi tutto si è sciolto e la validità della compagnia, l'impegno delle masse e la direzione di Abbado hanno stravinto.

Ancora una volta Abbado si è dimostrato un direttore verdiano addirittura ideale. La tensione interna, la secchezza del taglio, l'aggressione del suono dove è necessario dànno il senso pieno delle accensioni del grande Verdi. Ma vi sono anche certi scavi nelle pagine intime, certe rivelazioni della giusta misura (come nella scena della prigione, spogliata della sua intrinseca banalità) che dimostrano l'intelligenza con cui Abbado affronta il compito, portando al massimo rendimento anche l'orchestra e il coro, puntualmente istruito da Romano Gandolfi. Quanto agli interpreti, c'è da dire che essi sono tutti eccezionali. Stupendo Ghiaurov nella grandezza, nell'angoscia regali e nel drammatico scontro con l'Inquisitore impersonato da Nesterenko in gran forma vocale (ma bisognoso di qualche affinamento nella lingua). Magnifico Cappuccilli, che domina la scena nonostante le disuguaglianze della sua parte, imponendosi nel colloquio col re. Vittoriosa anche la prestazione di José Carreras che, a parte qualche passaggio un po' duro, dà a Carlo uno splendore vocale e una chiarezza di timbro quale pochi tenori possono sfoggiare oggi. Quanto alle due donne, è stata una autentica gara tra la ferina violenza della Obrastzova (che ha conquistato il pubblico, come un gatto ingoia un topolino) e la soave dolcezza della Freni, una Elisabetta trepida, destinata alla sconfitta, che trova accenti sublimi nella grande aria e nel duetto dell'ultimo atto. E non dimentichiamo il tonante frate di Luigi Roni e tutti gli altri: la Malagù, Caldara, Manganotti, Savastano, De Corato e gli otto fiamminghi.

Un grande spettacolo, insomma, cui hanno collaborato tutte le forze della Scala.

Se poi qualcuno ha protestato, alla fine, anche questo era un riconoscimento della novità di una concezione che non lascia spazio ai nostalgici del passato remoto. Ivi compresi i cari colleghi Celli e Isotta: il loro autorevole parere, espresso con o senza lazzi durante la rappresentazione, mi ha pienamente convinto della civile necessità di stare dalla parte opposta. Anche a loro, quindi, un devoto ringraziamento.

Rubens Tedeschi

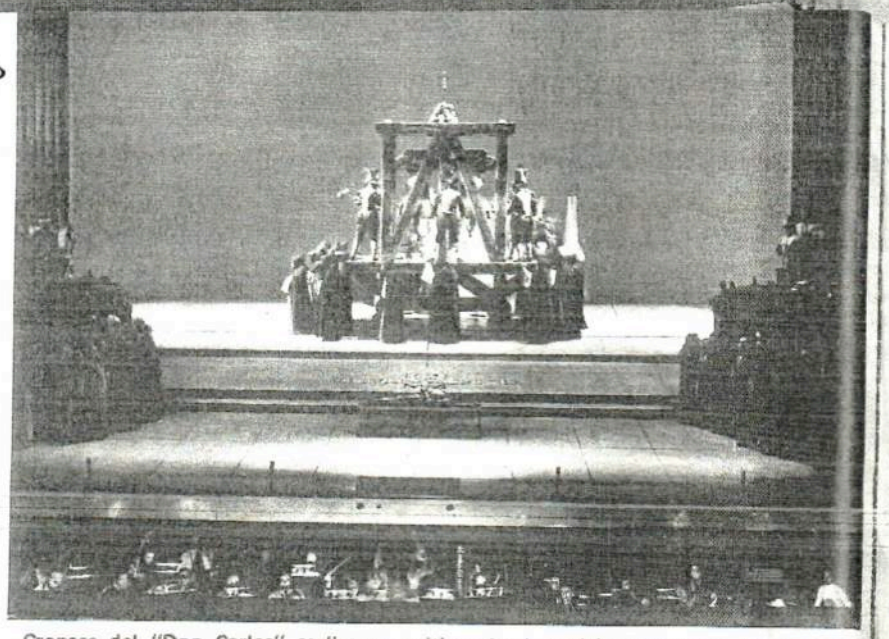
NELLA FOTO: *Piero Cappuccilli, Mirella Freni, Claudio Abbado ed Elena Obrastzova dopo lo spettacolo*

SIPARIO (1978)
gennaio - anno XXXIII, N. 380

MUSICA
recensioni

DON CARLOS

dramma lirico di Mery e Du Locle (da Schiller). Traduzione italiana di De Lauzières, Zanardini e (per gli inserti delle prove di Parigi 1867) di Piero Faggioni edizione in cinque atti. Musica di Giuseppe Verdi. Revisione di Ursula Guenther e Luciano Petazzoni (Ricordi). Concertatore e direttore: Claudio Abbado. Interpreti: José Carreras (Fausto Tenzi), Nicolaj Ghiaurov, Mirella Freni (Mara Zampieri), Piero Cappuccilli, Elena Obrastzova (Nadine Denize), Evghenij Nesterenko, Luigi Roni, Stefania Malagù, Francesca Caldara (Maria Fausta Gallamini), Gianfranco Manganotti, Antonio Savastano, Luigi De Corato, Leonida Bergamonti, Bruno Grella, Mario Mattiotti, Giuseppe Morresi, Alfredo Pistone, Aldo Reggioli, Saverio Safina, Domenico Versaci. Regia di Luca Ronconi. Scene e costumi di Luciano Damiani (con Sybilla Ulsamer). Maestro del coro: Romano Gandolfi. Milano, Teatro della Scala 1.a rappresentazione: 7 dicembre 1977.



Cronaca del "Don Carlos" scaligero: molti applausi, qualche battibecco, grandi festeggiamenti ad Abbado e ai singoli cantanti, parecchi fischi contro Ronconi e Damiani.

Don Carlos con la *s* spagnola anche se la versione italiana adottò la dizione *Don Carlo*, che nel corso del libretto si sopporta, come si sopportan "Macbetto" e "Macduffo", che però non pare il caso di trasferire nel titolo, dove invece *Don Carlo* prende un buffo suono parrocchiale; e spiace che la Scala, che già aveva battezzato *Don Carlos* questa edizione tanto più perchè tratta in parte anche dalla versione francese di Parigi, si sia arresa all' ukase di un musicologo (Degrada?) che vuole stampato ovunque *Don Carlo*, asserendo (pare) che *Carlos* era una deformazione dell'edizione francese (figurarsi, quel "Carlos", rispettato in spagnolo non soltanto da Schiller, ma proprio da quei feroci francesizzatori d'ogni nome che sono i francesi, chissà come non ricorsi a un "Don Charles"). Queste sono quisquilie; però han lo stesso segno di ossequio a poteri in voga conformisticamente riconosciuti, lo stesso che l'aver soggiaciuto alle voglie di Ronconi e Damiani non soltanto accettando il loro criterio allestitorio ma avallando le loro richieste di fare, disfare e gettar via, sprecando milioni; così ha ammesso il direttore degli allestimenti della Scala, Varisco, e si è letto sul "Corriere della Sera". Allo sbaglio artistico di base (privilegio a regia e a scenografia, padrone di troppo tempo e di troppo denaro a scapito del tempo concesso alle prove musicali) si aggiungerebbe dunque lo sperpero incosciente.

Già di cose del genere si era sentito dire; stavolta (forse grazie alla diceria sul costo di un miliardo, esalata in un grido di loggionista) la grana è uscita su una prima pagina corrieresca. Super-*Don Carlos*, voleva essere questo; e l'intenzione permeò gli ignari titoli dei quotidiani, "tutto il *Don Carlos*, finalmente" (più o meno, il senso era questo), cosa impossibile poichè le versioni ufficiali sono quattro (una francese, tre italiane); inconsueta, questo si, è il dare l'opera in cinque atti (con quello iniziale "di Fontainebleau"), e anche più inconsueto (ma non inedito, come volevasi lasciar intendere) aggiungervi le parti tagliate a Parigi durante le prove, però già recuperate ed eseguite a Londra (BBC) e in scena a Venezia (La Fenice, apertura 1973).

Purtroppo la nuova "ronconata" (termine che rubo a Fedele D'Amico a proposito del *Nabucco* fiorentino), oltre a far sprechi (denunciati da Tito Varisco, direttore degli allestimenti scenici scaligeri), si è risolta in un grottesco sfilare e soffermarsi di carri e di baldacchini in sè sontuosi e raffinati, insistenti sul macabro, lungo lo sfondo nudo della scena; ma, come gli architetti che disegnan poltrone simili ai WC, dimentichi che i WC esistono, Ronconi e Damiani han scordato che la gente ha visto sfilate di carnevale, funerali e passaggio di tram alle fermate; quanto ai movimenti dei personaggi, verso la ribalta, erano pressochè abbandonati a loro stessi; e quando poi, nel finale (preso dalla versione di Parigi) Rodrigo e Elisabetta vengono incalzati da un forzuto manipolo di fratoni inquisitoriali che cercan di subissarli con un crocifissone formato gigante, il compromesso tra fermarsi a cantar le frasi e fuggire la minaccia ha raggiunto una goffaggine da paese.

Il meglio si è avuto quando non passavano tram (uno, carico di finti fiamminghi morti o torturati, meritava il cartello "completo") nè catafalchi semoventi: nel primo quadro con Fontainebleau tutta veli di nebbia, arbitrario ma non balordo, e nel cosiddetto studio di Filippo II.

Qui anche la linea musicale ne ha avuto vantaggio. Tuttavia in tutta l'esecuzione Claudio Abbado, pur rimanendo sempre quel direttore di primo piano che tutti sanno, non ha trovato l'efficacia, la verità, la poesia che aveva raggiunto nella precedente edizione diretta da lui alla Scala (soprattutto nella ripresa); l'orchestra suona adesso compatta ma senza smalti, scatta talvolta con slancio ma sempre in sonorità generiche; quanto alla compagnia di canto, forse non concentrata abbastanza (Carreras arrivò alle prove molto dopo gli altri), forse subendo tutto il prepotere ronconiano, è risultata un campionario di prodezze vocali più che un assieme interpretativo, con l'eccezione della Freni (però costretta a cantar quasi sempre forte dal rapporto non ideale della sua vocalità con la parte e coi partners) e di Cappuccili, più misurato che altrove.

Acclamatissima la Obrastzova, che ha una voce immensa, ma anche se nel fuoco della drammaticità si abbandona a suoni centrali volgari e sguaiati. Naturalmente, ci vuol poco

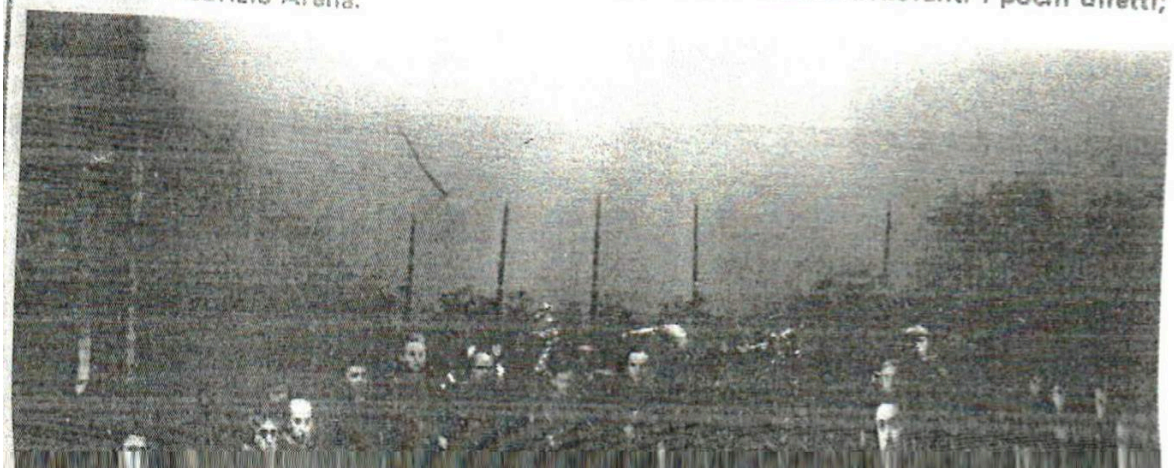
a capire che cosa intendessero "esprimere" Ronconi e Damiani col loro corso-dei-morti sontuosissimo: il prepotere mortifero della ragion di Stato, l'oppressione dei potenti, la pestifera crudeltà dell'Inquisizione di Spagna, la Vanità del Tutto: cioè quello che il *Don Carlos* esprime benissimo (anzi meglio, perchè indisturbato) perfino con la sola musica di Verdi. Le solite smanie didattiche, dunque; per giunta, realizzate con elementi di quella che ormai è una maniera ronconiana: le "macchine" semoventi (ma non sempre risultan centrate come nel felice *Faust* bolognese!), il movimento unidirezionale (*Wozzeck*), i simboli. Cronaca: molti applausi, qualche battibecco, grandi festeggiamenti ad Abbado e ai singoli cantanti, parecchi fischi e "buu" (alla tedesca) contro Ronconi e Damiani. Una lode al coro (con molte scuse se viene per ultima).

Forse, mai vanità fu così ben dimostrata per tale: quella di Ronconi, intendo. E purtroppo col danaro pubblico. Sgombrato (è il verbo giusto, piace dirlo) il campo dallo spettacolo scaligero, ci sarebbe da considerare l'importanza filologica e pratica della revisione Günther-Petazzoni stampata da Ricordi, contenente tutte le varianti edite e inedite conosciute dei diversi *Don Carlos* di Verdi. Ma questo vorrà, se mai, un discorso a parte.

ALFREDO MANDELLI

MACBETH

melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave (da Shakespeare). Musica di Giuseppe Verdi (Ricordi). Concertatore e direttore: Maurizio Arena. Interpreti: Renato Bruson, Leyla Gencer, Ferruccio Furlanetto, Luciano Saldari, Marisa Zotti, Osvaldo Alemanno, Ledo Freschi, Gianni Brunelli, Bruno Tessari, Ottorino Begali, Paolo Cesari, Annalia Bazzani, Rosanna Didoné. Regia di Giampaolo Zennaro. Scene e costumi di Ferruccio Villagrossi (realizzate da Giuseppe Ranchetti). Coreografie di Flavio Bonnati. Maestro del coro: Francesco Prestia. Orchestra sinfonica di Sanremo. Coro e corpo di ballo dell'Autunno musicale trevigiano. Treviso, Autunno musicale trevigiano; Teatro comunale. 1.a rappresentazione: 11 novembre 1977.

Le grandi edizioni dei massimi teatri costano moltissimo, ma non è vero che siano inutili; il famoso paragone con le corse d'auto in pista calza ancor di più nel nostro caso, visto che i rapporti tra "vetture" (? ?) da gara e auto normali è molto meno stretto di quello tra gli spettacoli dei grandi teatri e quelli di alcuni minori. Insomma: secondo me, se non ci fossero stati i due *Macbeth* di Milano-Scala e di Firenze-Comunale "Maggio" apparsi due anni fa (quasi in apparentemente deplorevole gara), probabilmente non avremmo questo splendido *Macbeth* di Treviso, che, se l'orchestra e il coro fossero stati migliori, risulterebbe

Renato Bruson, steso al suolo, Luciano Saldari e Osvaldo Alemanno nel finale del "Macbeth" di Treviso, di livello talmente alto da superare e rendere irrilevanti i pochi difetti; direttore: Maurizio Arena.