

Di Giancarlo Landini

L'utilità di un bicentenario

Al Teatro Fraschini di Pavia l'opera di Verdi per il Circuito "OperaLombardia"

Verdi e i cantanti

Giuseppe Verdi non fu mai tenero nei confronti dei cantanti. Non mancò di concedere talvolta alle loro specifiche richieste (è il caso di alcune arie alternative scritte per famosi tenori, come Napoleone Moriani o Mario de Candia o Nicolai Ivanoff), ma la linea, affermata con sempre più determinazione, fu quella di sottrarre a loro spazio, chiamandoli ad essere interpreti delle volontà degli Autori e non dei

creatori. *"È nelle mie abitudini di non lasciarmi imporre nessun artista tornasse al mondo la Malibran"*. Questo si legge in una lettera del 1856 e più chiaro di così non credo si possa essere. Nel rapporto tra Verdi e i cantanti fa testo la polemica con Francesco Tamagno, per confutare le pretese del tenore torinese di accreditare l'idea che *Otello* fosse stato scritto da Verdi per lui. Tale atteggiamento non fu mai dovuto a capriccio, ma ad una coscienza artistica nemica del compromesso. Forti di un'autorevolezza cresciuta nel



tempo, le parole spese da Verdi per Fraschini, cui assieme a Mario Tiberini, riconobbe lo status di artista, costituiscono una preziosa eccezione che dicono la considerazione acquisita dal tenore pavese agli occhi del celebre compositore. In pratica coetanei (il Compositore era più anziano di soli tre anni), Verdi e Fraschini avevano cominciato la carriera quasi contemporaneamente. Il cantante pavese si era imposto come tenore di forza, uno stentoreo che si poneva nella scia di Gilbert Louis Duprez: voce corposa, con una prima ottava dalle sonorità dense, capace di salire con impeto e di fare schioccare gli acuti come fulgori.

Bisogna, però, essere accorti e non pensare a questo genere di tenori, dunque neppure a Fraschini, come a dei baritoni, alla maniera di certi loro colleghi del primo Ottocento (pensiamo a Reina o a Donzell) né tanto meno a dei precursori di un tipo di cantante del Novecento, dal medium turgido secondo il gusto del Verismo, a cominciare da Caruso. Come ben dimostrano i dischi di Tamagno o di Escalais, che di Duprez e di Fraschini e degli stentorei della metà del secolo furono epigoni, l'impostazione di queste voci era più alta, così da produrre un canto più altisonante, adatto ai personaggi romantici.

Il percorso di un grande tenore

Dopo il debutto a Pavia, nel '37 al Teatro dei Condomini, Arturo, nella *Lucia di Lammermoor* e qualche anno di attività nei teatri del Nord Italia con un passaggio alla Scala nel marzo-aprile del 1840 tra l'altro in una pessima edizione del *Marin Faliero*, dove, però, il Nostro suscitò interesse, Fraschini si affermò al San Carlo e vi rimase in pianta stabile fino al 1847, praticando un repertorio eterogeneo, che comprendeva titoli dalla vocalità piuttosto diversa, dal Polione della *Norma*, al Raoul degli *Ugonotti* e al Roberto de Roberto il *Diavolo* (cantati ambedue in Italiano), allo Chalais della *Maria di Rohan*. Ed è in questo contesto che avvenne l'incontro con i primi personaggi verdiani, Ernani nel '44, Jacopo dei *Due Foscari* nel '45. In questa fase della carriera Fraschini faceva impressione per la muscularità di una voce che destava sensazione, ma non era ancora arrivata al magistero dell'arte. Tanto è vero che Enrico Panofka, maestro di canto e inclito cultore di voci, ricordando la carriera di Fraschini e paragonando quello del '47, ascoltato a Londra, in *Roberto il Dia-vo-lo*, *I due Foscari* e la prediletta *Lucia* (non a caso era chiamato il tenore della Maledizione per l'entusiasmo che suscitava nell'inventiva di Edgardo) suo cavallo di battaglia, a quello ascoltato vent'anni dopo a Les Italiens di Parigi, non ebbe dubbi nell'osservare la differenza. Il primo era una voce generosa, che, sono parole sue, gridava, il secondo un artista che cantava.

Durante l'apprendistato napoletano, Fraschini ebbe modo di partecipare alla prima delle sue prime (scusate il bisticcio) prime assolute verdiane, quella dell'*Alzira*, Zamoro, il 2 agosto 1845 al San Carlo di Napoli.

A questa farà seguito nel '48 quella del *Corsaro* al Grande di Trieste, dove fu Corrado e il 16 novembre 1850 Stiffelio nell'omonima opera, mentre si cimentava con il Foresto dell'*Attila*, il Rodolfo della *Luisa Miller* e macinava recite di *Ernani*. Non vi è dubbio che Fraschini contribuì così in maniera autorevole ad assegnare questo personaggio ad una voce robusta, fissando un canone interpretativo destinato a durare ininterrotto fino ai nostri giorni, attraverso una teoria di voci che da Tamagno arriva a Martinelli, poi a Del Monaco, a Corelli, a Bergonzi, a Domingo.

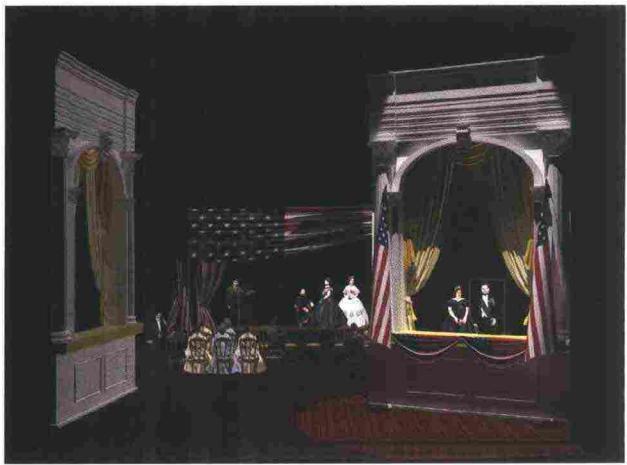
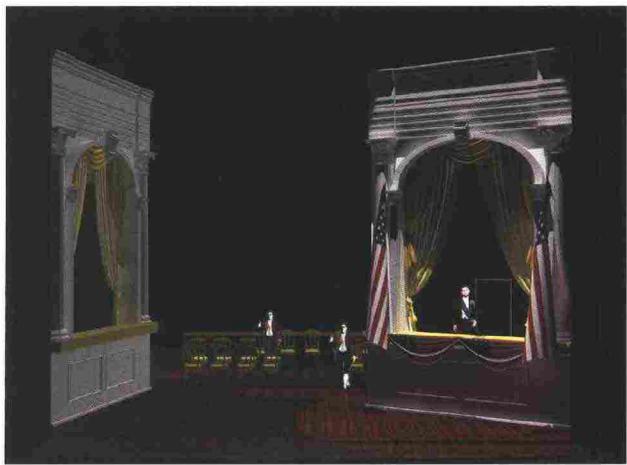
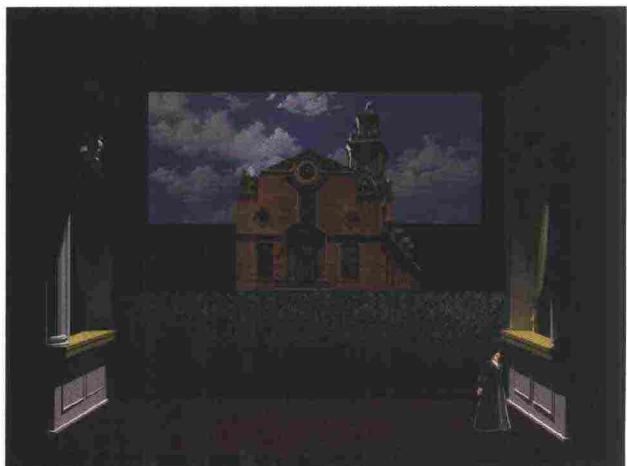
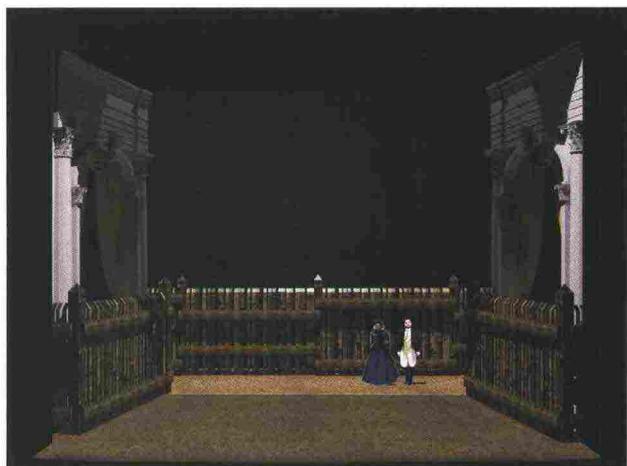
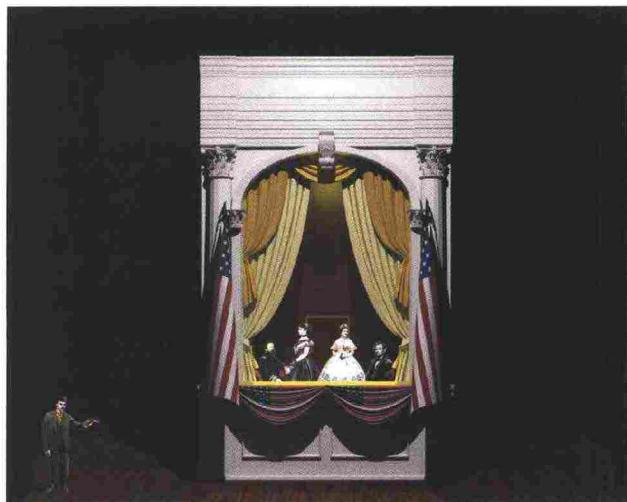
Nel 1849, intanto, aveva tenuto a battesimo a Roma *La battaglia di Legnano*, vestendo i panni di Arrigo. La vocalità di Zamoro ci offre un'ottima fotografia delle peculiarità della voce di Fraschini. Osserviamone la sortita. Vi troviamo infatti il declamato, che Verdi prescrive per l'attacco di "Un'inca..."; poi lo slancio per "un soffio in petto, un alito", utile a ghermire il la acuto e conferirgli potenza; infine la capacità di modulare e, dunque, il dolce di "le braccia tue riaprimi". Se non bastasse possiamo leggere assieme "La pia patera mano" della *Battaglia di Legnano*. Già la dinamica del recitativo, che la precede, è assai esigente. Ma l'annotazione verdiana in corrispondenza dell'attacco è inequivocabile: il tenore deve intonare con voce *dolcissima ed espressiva*; sapere sostenere un canto largo che fraseggia nella prima ottava, utilizza il passaggio e sale al la e al si bermolle acuti, mentre la linea melodica deve essere illuminata da un gioco chiaroscurale che dal colore *cupo* passa al dolcissimo di "saprò ch'io vivo". Sono tutti segni evidenti di una conquistata maturità vocale di Fraschini che Verdi sapeva di potere mettere a frutto per tracciare l'identikit del tipo di eroe romantico, eletto a protagonista della sua produzione. Si trattava di un tipo dal canto virile, ma di una virilità aristocratica, capace di piegarsi alla modulazione a fior di labbro, tanto più espressiva, perché realizzata da una voce di indubbia presenza, una voce sonora, lontana da quegli aspetti androgini o angelicati, peculiari dei tenori contraltini. Questo canto, che sapeva farsi forte nella declamazione, attribuendo una presenza scultorea alla parola, si faceva rovente nello slancio, quando saliva all'acuto da ghermire con risoluzione e di petto, con bagliori argenti che evocavano nei recensori metafore quali quella di un maglio di argento che percuota un disco dello stesso metallo.

Studiare la voce e l'arte di Fraschini ci interessa non tanto per l'aspetto documentario di una parabola ormai consegnata alla storia, ma per suggerire al lettore e all'interprete di opere ancora in repertorio spunti per il recupero di un'esatta tipologia vocale e per una corretta esecuzione. Là dove Franco Corelli, che fu Arrigo alla riesumazione scaligera della *Battaglia di Legnano* nel 1961, si fosse liberato del tutto dalle contaminazioni di un gusto verista che gli derivavano da modelli quali quelli di Aureliano Pertile e di Enrico Caruso e della loro (talvolta eccessiva) inclinazione al canto di portamento, avremmo avuto un ottimo epigono moderno del tenore pavese. In questa prospettiva era giusta e corretta la scelta di Corelli di indirizzarsi verso *Edgardo* della Lucia, che invece sperimentò in modo maldestro con un fugace approccio al Met, mentre fu decisamente un peccato che non si cimentasse nel Riccardo di *Un ballo in maschera*, di cui, però, ci lascia il filmato di una ripresa dell'Aria del III Atto, "Ma se m'è forza perderti", realizzata in studio.

Un ballo in maschera

Non vi è dubbio che l'accostamento di una voce come quella di Corelli o di Mario Del Monaco (quest'ultimo lo cantò anche in teatro) al Riccardo di *Un ballo in maschera*, può oggi lasciare di stucco e sembrare un'eresia, dal momento che con sempre maggiore frequenza siamo abituati a vederlo assegnare a voci decisamente più liriche. Peraltra succede anche ad Edgardo che, non dimentichiamo, fu invece destinato da Donizetti a Gilbert Louis Duprez. Non traggia in inganno che Beniamino Gigli fu un celebrato Riccardo. Benché capace di prodezze celestiali, il tenore recanatese era voce che si imponeva e che praticò senza colpo ferire anche il repertorio spinto.

ANTICIPAZIONI GAETANO FRASCHINI E UN BALLO IN MASCHERA



Bozzetti di Fabio Cherstich, per **Un ballo in maschera** prodotto dal Teatro Fraschini di Pavia e dedicato al primo interprete dell'opera verdiana, Gaetano Fraschini

Bozzetti dei costumi dei protagonisti di *Un ballo in maschera* al Teatro Fraschini di Pavia



Né che uno dei Riccardo più autorevoli del dopoguerra fosse Carlo Bergonzi, tenore robusto non a caso scambiato per un baritono da un esperto quale il famoso Campogalliani. Né sembra strano al Covent Garden scritturare per l'edizione di *Un ballo in maschera* del 1962 John Vickers, il tenore canadese destinato ad essere uno storico Otello, oltre che un Heldentenor di prima grandezza.

Saltiamo a piè pari tutta la complessa vicenda che portò Verdi dal *Re Lear*, che avrebbe dovuto andare in scena a Napoli, se mai fosse arrivato a compimento, e che invece fu sostituito dal *Gustavo III*. Saltiamo anche l'ulteriore complessa vicenda delle censure su questo nuovo progetto che evolse verso *Una vendetta in domino*, alias *Un ballo in maschera*, con la trasmigrazione dell'opera dalla Svezia alle Americhe e dal San Carlo all'Apollo di Roma. Su questi argomenti il lettore saprà facilmente trovare utili informazioni ed approfonditi commenti.

In questo contesto ci preme invece ripassare assieme la parte di Riccardo ed osservare quali potenzialità espressive dovette possedere il tenore, alias Fraschini, chiamato ad esserne il primo interprete. Nella sortita, "La rivedrò nell'estasi", gli inviti al canto *dolcissimo* sono numerosi, mentre una frase come "taci: nel sangue contamina allor dovrei" ci dice la bontà del registro grave del tenore pavese. La leggerezza cortigiana ha modo di fare la sua comparsa in "Ogni cura si doni al diletto". Nella Canzone del I Atto la tessitura richiede di nuovo che la prima ottava della voce sia piena e sonora, che la voce sappia fraseggiare a fior di labbro, che l'accento sia brioso, che la gamma vada dal la bemolle acuto al do centrale, raggiunto con periglioso salto discendente. Né possono essere dimenticati lo slancio e le sonorità fortissime richieste per "la morte, l'amor...". Il grande duetto del II Atto meriterebbe, da solo, un'analisi, per osservare quante e quali puntualizzazioni dinamico-espressive Verdi richieda. Ricorderemo solo l'attacco *a mezzavoce e dolcissimo* di "Oh qual soave brivido". Del successivo Terzetto andrà messa in risalto la tessitura di "traditor, congiurati son essi". Essa richiede un medium sicuro e sonoro, oltre ad un accento largo e vigoroso che sappia conferire aristocratica dignità a "La pietà del Signor".

L'Aria di Riccardo, "Ma se m'è forza perderti" vive dell'alternanza tra sonorità fortissime e soavi pianissimi in un fraseggio *con slancio* che cresce fino al *con entusiasmo* di "Si rivederti". La voce sale fino al

si bemolle acuto, dove si allarga per ossequiare la corona, reiterata sul successivo la bemolle. Ecco qui occorre lo squillo di un autentico tenore stentoreo, che poi nel finale deve declamare "ella è pura", essere *dolcissimo* in "io che amo", trovare cantabilità per "io l'ama", realizzare il *grandioso* di "tutti assolve il mio perdonio", sapere morire con un voce che oscilla tra regione grave e regione acuta.

Il lascito di Gaetano Fraschini

Ma soprattutto il tenore deve farsi interprete di ciò che ha scritto il Compositore. E per chiudere lasciamo la parola allo stesso Fraschini che rispondendo a Francesco Guidicini, che aveva promosso una singolare inchiesta tra i più grandi artisti dell'epoca su quale fosse o dovesse essere il ruolo di un artista così scriveva:

"Ti ringrazio del gentil dono che ti compiacesti farmi; una lettera di Rossini, e per sopra mercato un voto musicale, può dirsi un gioiello prezioso, né io lo commenterò certamente, (il neretto è mio, n.d.a.) riserbandomi solo tanto osservare che un Artista avrà raggiunta la desiderata meta, quando i suoi mezzi vocali, ed il suo talento gli avranno permesso di saper bene interpretare il pensiero di un Gran maestro rispettandone il primitivo concetto.

Questo credo che sia il da desiderarsi, ed il da farsi di noi Artisti, né io derogherò mai da tal sistema, quando mi sarà dato eseguire le musiche di quei sommi che segnano le nostre glorie imperiture."

Mi sembra che in questo bicentenario, ottima occasione per tornare al Fraschini, al quale dedicai anni fa un corposo saggio (*Fraschini, Rossini, Pacini, Petrella e Mercadante: un problema di interpretazione ed un tenore lombardo nella fucina del romanticismo napoletano*), apparso nel secondo volume della *Musica a Milano in Lombardia e oltre*, curata da Sergio Martinotti, per le edizioni di *Vita e Pensiero* dell'Università Cattolica di Milano, il lascito migliore del Fraschini stesso, la sua eredità artistica stiano in questo inderogabile principio: quello di stare nella musica, al servizio dell'Autore e delle sue intenzioni, per realizzarne compitamente il dramma. Chi sa se nel vergare queste righe il Fraschini non pensasse proprio a Riccardo e a *Un ballo in maschera* al cui successo egli aveva contribuito e non solo alla prima assoluta? ■