



Orphée et Euridice

Christoph Willibald Gluck

Orfeo alla Scala dal 1891 al 1989

Luca Chierici*

Se la città di Milano aveva già goduto di una "rappresentazione pantomimica" dell'*Orfeo* di Gluck al Teatro Ducale di Milano, descritta da Pietro Verri al fratello Alessandro in una famosa e circostanziata lettera del 7 marzo 1770, la prima scaligera del capolavoro gluckiano risale al 25 gennaio 1891, quando l'opera andò in scena sotto la direzione di Leopoldo Mugnone e i tre personaggi di Amore, Orfeo ed Euridice furono affidati alle voci di Raimonda Da Costa, Helene Hastreiter e Adelina Stehle. Accoglienza strana nei confronti di *Orfeo*, quella del pubblico scaligero (e in parte anche della critica) nel corso degli anni: le reazioni di noia, di rispetto quasi timoroso, di confronto – negativo – con la veemenza e con la passionalità del melodramma romantico e verista furono comuni fino a non moltissimi anni orsono, significativamente temperate dalla classica lettura di Muti che approdò in Teatro solamente alla fine degli anni Ottanta.

"L'*Orfeo* alla Scala ha fatto fiasco" è la sentenza che apre la critica comparsa su "La Perseveranza" del 26 gennaio 1891 ma, leggendo la prima parte dell'articolo, non è nei confronti del melodramma di Gluck che il pubblico parve esternare la propria delusione, bensì a causa della scarsa performance della "Signora Hastreiter", Orfeo che "ebbe il torto di giuocare una grossa partita in condizioni forse anormali di voce". L'accanimento del critico è notevole: "La Signora Hastreiter non ha forse pensato che le alte reputazioni generano d'ordinario le grandi aspettative; che l'assunto dell'artista si fa quindi più scabro quando chiede il verdetto di un tribunale spesso inesorabile come quello della Scala". E ancora: "La Signora Hastreiter non può metterci in grado di comprendere e giustificare gli enormi suoi successi [...] perché i decantati pregi di voce, di interpretazione, di sentimento e di azione drammatica [...] non ebbero nessun rilievo, mentre risaltarono i difetti della voce dal timbro affaticato, irregolare". L'Euridice della Stehle ebbe maggior fortuna e "sebbene non abbia potuto vincere la musoneria (!) del pubblico [...] ha rivelato belle qualità di voce e di accento". Se "la Signora Da Costa parve [...] insufficiente nella parte d'Amore", i cori e l'orchestra furono lodati, con il Maestro Mugnone che "attese alla concertazione con molta diligenza e intelligenza" e venne solamente redarguito perché "con la troppa ricerca delle

nuances" mirò "a modernizzare una musica che va interpretata con la massima sobrietà di coloriti, senza volere l'effetto per l'effetto". Positivo fu anche il commento sull'allestimento ma non quello sui ballabili, perché "col numeroso corpo di ballo di cui la Scala dispone, si sarebbe potuto cavare maggior partito da questi due episodi [il ballo delle Furie e quello delle Ombre beate] musicalmente così interessanti". Si finisce così per giungere alla stoccata finale, che non a caso va a toccare la questione della rappresentabilità di un'opera simile in una Scala avvezza a ben altre scelte stilistiche: "È pure incredibile che nessuno siasi avveduto che *Orfeo* non è opera adatta per la Scala perché vi manca [...] l'attrito, il tumulto delle passioni, veramente umane, colorite con quella modernità di sentimento a cui si è oggidì abituati". E "le dimensioni della partizione" dell'*Orfeo* "non rispondono alla vastità dell'ambiente, ove si smarriscono le intime finenze d'una musica che, malgrado le innegabili bellezze, per la monotonia delle tinte, dei ritmi, diventa alla fine pesante ed uniforme".

Di non molto differente avviso è il critico de "Il sole", anch'esso lapidario: "Le previsioni degli intelligenti di cose musicali si sono avverate. L'*Orfeo* di Gluck (*sic*) non è piaciuto domenica sera alla Scala, e molto probabilmente, e giustamente, tale spartito non si darà più". Nella Hastreiter "il pubblico ha ammiratione l'artista ma non ha potuto applaudire la cantante"; la Costa "ha stonato parecchio"; la Stehle "ebbe invece degli applausi [...] quantunque la parte di Euridice non sia la più appropriata alle sue qualità artistiche". Con molte meno argomentazioni rispetto al collega della "Perseveranza", il critico conclude che "l'Impresa non ha fatto molti sacrifici per la messa in scena, e l'interpretazione generale uscì incerta, slegata e poco caratteristica". Il "Corriere della sera" usa parole più ricercate ma non meno sferzanti e vale la pena citare ampi passaggi dell'articolo perché si tratta qui di un tipo di giornalismo critico al quale oggi non siamo davvero più abituati: "Quello d'ieri è stato un onesto fiasco al quale hanno contribuito coscienziosamente tutti nel limite delle loro forze: volevamo salire dopo il secondo Atto sul palcoscenico per vedere se quell'Inferno fosse lastricato almeno di buone intenzioni, ma la messa in scena generale ci ha persuasi che invano avremmo cercato il lusso di una simile pavimentazione. [...] Volendosi di punto in bianco dare un'opera come *Orfeo* in un teatro abituato quasi esclusivamente agli operoni di Meyerbeer, di Verdi, di Gounod, di Massenet, di Goldmark, di Wagner, e che per vero dire si presta a quelli assai più e meglio che alle opere del repertorio classico antico, bisognava dare almeno a questa risurrezione, di grande interesse storico-musicale, una cura squisita d'allestimento scenico, di esecuzione. Abbiamo già detto con quale trascuratezza sia stato trattato il primo: dobbiamo riconoscere che lo ha eguagliato la seconda". L'incipit "Non saremo crudeli colla signora Hastreiter" la dice già lunga, e non staremo a insistere sul resto della recensione che parla di afonia, calo dell'intonazione, mancanza di rilievo del "recitativo glukiano". La Stehle viene liquidata con la speranza di risentirla in altro ruolo. Quanto alla Da Costa, le "rammentiamo che s'egli [Amore] è di natura cieco, non v'ha ragione perché ritenga noi sordi: ci passi questa frecciata, più innocua delle sue". Dell'orchestra si dice bene, ma solamente "nella

seconda scena del terzo Atto". Il nome di Mugnone non viene citato, ma si parla di "interpretazione gluckiana a cui si è tolto ogni stile per sostituirci i più banali effetti".

Sedici anni sono passati, e il 17 marzo 1907 sale sul podio Arturo Toscanini. Il critico del "Corriere", dopo avere effettuato un breve excursus storico che rammenta qual era il grado di (non) conoscenza dell'opera settecentesca in Italia, cade ancora nel tranello di ammettere l'importanza del nome di Gluck, del resto celebrato da musicisti come Berlioz e Wagner, per sottolineare però, come aveva fatto il suo predecessore nel 1891, l'estraneità di quel tipo di drammaturgia musicale, incompatibile con la sensibilità moderna: "Ora io credo che la grande ammirazione per l'*Orfeo*, l'*Alceste*, l'*Armida* e le *Ifigenie* non sia molto spontanea. Nessun dubbio che Gluck sia stato il più nuovo e il più alto ingegno drammatico e musicale dei suoi tempi. Ma da allora ad oggi sono corsi centocinquant'anni [...] Come è possibile che un pubblico abituato alla violenza espressiva, alla forza e alla varietà degli effetti drammatici odier- ni, alla ricchezza dei timbri e della polifonia delle nostre orchestre, possa ancora sentire ciò che nella uniformità e nella semplicità del vecchio melodramma ebbe già forza di commozione ed efficacia d'accento? Noi ammiriamo l'*Orfeo*; ma sentiamo che non ci appartiene, che non è fatto per noi [...] lo ascoltiamo con curiosità, lo ascoltiamo con piacere [...] ma non diciamo, per carità, che ci penetri, ci commuova, ci esalti: al successo mancò ogni calore di commozione e di entusiasmo". Ed ecco che, come ci si poteva attendere, i fa- ri vengono puntati sul direttore: "Il solo applauso veramente intenso e gene- rale fu quello che chiamò il maestro Toscanini al proscenio dopo il terzo Atto. [Egli] fu il solo grande e degno interprete dell'opera di Gluck [...] la concertò e diresse con un gusto, uno stile, una delicatezza, una efficacia espressiva in- comparabili". Vale la pena di ricordare qui l'interpolazione dell'aria finale del primo Atto dell'*Alceste*, voluta da Toscanini come conclusione della prima parte dell'opera: "Bellissima e per la linea melodica e per la vigoria e l'effetto dell'accompagnamento orchestrale". Per quanto riguarda le voci, i commenti insistono ancora sulla sproporzione tra la vastità della Scala e il carattere quasi cameristico dell'opera e delle emissioni richieste ai protagonisti: "Maria Gay [...] questa fine e intelligente cantatrice fu spesso applaudita [...] il pubblico ne ammirò il canto elegante e intonato, l'azione espressiva, benché molto ac- cademica [...] la voce perde d'intensità nell'ampiezza della sala e della scena [...] così che il suo canto non può mai avere la tragica energia che alcune fra- si richiedono [...]. In un teatro meno ampio, la voce risponderebbe alle sue in- tenzioni". "La signora Cervi fu una buona Euridice e la signorina Villani [...] cantò con molta grazia e con voce fresca, timbrata e sicura la parte di Amo- re". Pochi i commenti sulle scene di Parravicini/Rota: "Degli scenari il solo ve- ramente notevole è quello del terzo Atto, visto attraverso un velo azzurro ca- lato sul proscenio. I costumi parvero mediocri; troppo trascurati quelli del pri- mo Atto, troppo carnevaleschi quelli del secondo".

Gaetano Cesari, critico del "Corriere", recensisce la ripresa del titolo nel 1924, a diciassette anni di distanza, con ben altro entusiasmo, sottolineando in ogni caso la decisiva presenza di Toscanini, che viene erroneamente ricor-

dato come protagonista non solamente dell'edizione 1907 ma anche di quella del 1891: "Attraverso il temperamento del direttore, tutti i valori ritmici e dinamici contenuti nella musica di Gluck trovarono un perfetto corrispettivo di evidenza, potenza e colore". Certo, ascoltando oggi l'incisione del secondo Atto di *Orfeo* in una esecuzione dal vivo diretta da Toscanini nel 1952 non si può fare a meno di notare gli eccessi di una orchestrazione pesante e il ricorso a effetti che oggi non sarebbero nemmeno lontanamente proponibili, ma non si può negare l'importanza avuta dal grande direttore nel sostenere, in Italia e all'estero, l'importanza storica del capolavoro gluckiano e la necessità di inserirlo in pianta stabile nel repertorio di tutti i grandi teatri. In questa edizione del 1924 il *regisseur* Ernest Lert e lo scenografo Giovanni Battista Santoni furono responsabili di "qualche modernizzazione del colore locale, scenico richiesto dalla sensibilità moderna"; al coreografo Pratesi "intento a metter d'accordo l'inghirlandato e madrigaleggiante Settecento degli enciclopedisti e dell'*après nature*, coll'ellenismo vagheggiato da Gluck nel senso dei Winckelmann e dei Lessing" si riconobbe il merito di avere concorso al successo dell'opera: "Snodò danze e intrecciò pittoresche figurazioni di ninfe e di fauni [...] balletti e pantomime, stavolta, presero veramente parte all'azione". Non ultima osservazione interessante nella recensione del Cesari è la menzione del Coro: "Alla Scala questa parte ragguardevolissima non poteva essere meglio posta [...] nelle mani di Vittore Veneziani [...] alle infernali negazioni interrompenti le invocazioni di Orfeo sulla soglia d'Averno, ai canti sereni onde gli Eroi e le Eroine invitano Orfeo a godere del regno del riposo, l'ondata del canto corale si diffuse omogenea, sicura e con bella dolcezza di suoni". Della piccola compagnia di canto si lodò l'Orfeo di Fanny Anitua ("è riuscita a dare un'anima quasi giovane alla vecchia musica di Gluck" profondendovi "la sua robusta e mascolineggiante voce di contralto"; Ines Alfani fu "una Euridice impeccabile" dalla voce delicata e cristallina e Lily Paikin "riuscì un Cupido vocalmente carezzevole". Il pubblico "fece buon viso all'opera gluckiana [...] se non si riscaldò, come del resto non si riscalda mai Gluck nemmeno nei momenti di qualche drammaticità (!), dimostrò di gustare tutto ciò che [...] si eleva a visione di pura bellezza, a sereno palpito d'arte".

Nella ripresa dell'aprile 1925, Cesari ritorna su una concezione toscaniniana dell'opera che solo molti anni dopo verrà messa in discussione: "Scandire con precisione, accentare con forza e senso di misura, proiettare insomma gluckianamente ombre e luci anche sui punti emergenti dal disegno melodico, è ciò che forma, sotto la sua guida, il più bel dinamismo orchestrale che opera gluckiana possa desiderare. Il pubblico l'ha certamente rilevato nel tempestoso martellare degli archi durante la scena delle Furie". E ancora il 28 febbraio 1926 (sono quindi ben tre i pezzi critici dedicati dal "Corriere" all'*Orfeo* toscaniniano nel giro di due anni) il pubblico saluta con affetto il ritorno del Maestro da una tournée americana: "Se non fosse così, il direttore [...] non avrebbe scelto la spoglia ma nobilissima partitura dell'*Orfeo* [...] per riprendere le sue funzioni in una serata in cui una partitura dalle tinte forti avrebbe provocato le esplosioni più facili del pubblico successo".

Sedici anni separano l'*Orfeo* di Toscanini da quello rappresentato alla Scala in

tempo di guerra per tre recite a partire dall'11 marzo 1942. E Franco Abbiati, succeduto a Cesari al "Corriere", si fa paladino di tutt'altra rivendicazione storica, tirando in causa un *Orfeo* ancora più antico: "È difficile supporre che ai compilatori del corrente programma del Teatro della Scala non sia venuto in mente che oltre all'*Orfeo* di Gluck esiste un *Orfeo* di Monteverdi. Anche più difficile non ricordare che nel corrente anno, nonché il cinquantenario dei *Pagliacci*, cade il tricentenario dell'*Incoronazione di Poppea*". Abbandonata la vena polemica, Abbiati riconosce che il ritorno sulla scena dell'opera di Gluck "non può non risultare gradito anche al di sopra di ogni riferimento culturale, specialmente quando si può disporre di un maestro della tempra di Antonio Guarnieri e di una interprete come la Stignani". Guarnieri avrebbe ammorbido la concezione tragica e talvolta sopra le righe di Toscanini "in un quadro visivo d'insuperabile armonia e sul sostegno d'una orchestra tersa nei ritmi, limpida nei disegni, morbida negli impasti", mentre Ebe Stignani "ha dominato con quella sua voce che non ha l'uguale per il timbro, la fluidità, la generosità". Ma non mancano le lodi anche nei confronti della co-protagonista: "La dolcezza tenue del sentimento lirico proprio della sposa Euridice è stata resa con rara purezza di inflessioni da Maria Fiorenza". La voce della Stignani nel celeberrimo "Che farò senza Euridice" è ascoltabile oggi grazie a diversi reperti discografici e conferma le lodi appassionate del critico del "Corriere". Nel primo dopoguerra, l'11 giugno 1946, *Orfeo* viene ripreso sotto la guida di un direttore rumeno oggi quasi dimenticato, Jonel Perlea (1900-1970), ancora con l'apporto della voce della Stignani, cui si aggiunge la deliziosa Suzanne Danco come Euridice. Abbiati cita questa volta l'importanza del lavoro di équipe tra il regista Oskar Fritz Schuh, lo scenografo e costumista Giò Ponti (si può prendere visione di alcuni dei suoi coloratissimi bozzetti sul sito gioponti.org) e la coreografa Erika Hanka, non sottacendo però "alcune stonature di certo classico barocco delle scene, di certe disposizioni delle danze, di certo automatismo militaresco delle comparse e dei cori. Ciò che non conveniva né alle anime beate, né alle dannate".

A soli quattro anni di distanza si colloca il nuovo allestimento curato dal regista Carl Ebert, dallo scenografo e costumista Emil Preetorius e da Margherita Wallmann nel ruolo di coreografa. Ma l'evento che ebbe luogo a partire dal 7 aprile 1951 fu certamente legato alla presenza sul podio di Wilhelm Furtwängler, il quale peraltro ripropose la versione italiana dell'opera con numerosi tagli ("opportunamente sfrondata da interpolazioni già entrate nell'uso", scrive Abbiati nel "Corriere", non risparmiando una velata critica al già arbitrario Toscanini), come si può ascoltare attraverso la registrazione dello spettacolo che venne poi pubblicata in disco. Per l'interpretazione del grande direttore tedesco Abbiati spende poche generiche parole ("Le effusioni poetiche dell'*Orfeo* [sono] state sentite e tradotte mirabilmente in suoni ieri sera dalla sensibilità del direttore e concertatore") mentre più spazio viene concesso a Fedora Barbieri, "con i commossi accenti della sua voce insieme dolce e vibrante, stilisticamente composta e comunicativa, indicatissima per tanto mitologico protagonista" e all'Euridice di una altrettanto famosa cantante, Hilde Güden, che interpretò il ruolo "con bastevole purezza di inflessioni, ma con

un poco di distacco affettivo". Sono giudizi che, nel caso della Barbieri, sono posti in discussione dalla critica discografica moderna, tendente a sottolineare il vibrato del cosiddetto "registro di petto" e l'approccio verdiano, se non addirittura verista, dello storico mezzosoprano.

Una nuova edizione diretta da Lovro von Matačić è di scena a partire dal 18 febbraio 1958, con la regia di Gustav Gründgens e le scene e costumi di Hein Heckroth. Vale la pena ricordare, a questo punto, che il numero di repliche di tutti questi allestimenti non oltrepassa mai il numero di cinque (diventeranno sei nel 1969 e otto nel caso dell'ultima ripresa del titolo con Riccardo Muti nel 1989). È un dato che sembra confermare le poco lusinghiere previsioni della critica, che considerava l'*Orfeo* di Gluck come titolo per varie ragioni poco adatto al nostro Teatro. Ancora Abbiati sul "Corriere" apre la propria recensione con una osservazione al solito piuttosto polemica che tira in causa l'"altro" *Orfeo*: "La Scala, dopo avere fatto ascoltare l'anno passato l'*Orfeo* di Monteverdi nella trascrizione di Alceo Toni, ha ripresentato ieri sera l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, che, si sa, non bisogna di trascrizioni e soltanto patisce, semmai, di consuetudinarie interpolazioni [...] o di arbitrarie trasposizioni inedite come quella che [...] ha sistemato la Sinfonia iniziale, all'italiana, in luogo dove soltanto serve a confondere le idee". Per Abbiati, tra l'altro, non è più sufficiente nemmeno la riesumazione dell'*Orfeo* di Monteverdi, colpevole anch'esso, al pari di quello di Gluck, di "noia delle ripetizioni", e il critico auspica la rievocazione dall'oblio di "almeno un terzo *Orfeo*, che pure ebbe il suo quarto d'ora di celebrità e che senz'altro riveste un'importanza storica decisiva: l'*Orfeo* del seicentesco Luigi Rossi. Ma si assicura che l'*Orfeo* di Rossi durasse la bellezza di sei ore. E la scusa sarà buona per non farne nulla". Non seguiamo qui per ovvie ragioni di spazio la interessante digressione di Abbiati, che tende a riconsiderare il ruolo dell'opera di Gluck nella storia della musica, ma torniamo alla serata inaugurale di quel 18 febbraio, quando l'esecuzione di Matačić (direttore che sarà giustamente molto amato dal pubblico italiano, e milanese in particolare) venne giudicata da Abbiati "musicalmente dignitosa, di gradevole compostezza e contenuto vigore. La tendenza del concertatore a rallentare i tempi non ha affatto stonato [...] essa ricorda un poco le delicatezze del compianto Guarnieri quando, davanti alla stessa opera, si rifiutava di drammatizzarla più che il suo carattere genuino richiedesse". Fedora Barbieri, al suo secondo impegno nel ruolo principale dopo il debutto di sette anni prima con Furtwängler, raccolse ancora successi nella parte "realizzata con nobiltà d'accenti, riscaldata con una opportuna fiamma d'umanità, sia nei recitativi, sia nelle arie". E lodata fu anche la grande Sena Jurinac, distintasi "con grazia e duttilità di canto". Per la prima volta nel corpo delle recensioni critiche dell'*Orfeo* sul "Corriere" si dedica uno spazio particolare all'aspetto visivo, a firma di Orio Vergani. Si nota a questo proposito, e con parole più che appropriate, il carattere particolare di quest'opera, che il pubblico e gli stessi critici musicali tendevano a interpretare spesso come elemento di staticità e quindi di scarsa attrattività per una platea abituata al coinvolgimento tipico del melodramma romantico e verista. Scrive infatti Vergani: "Mai, forse, capolavoro fu più statico ma al tempo stesso più fremente di questo. I

marmi si muovono, le statue camminano... Credo che a questo concetto abbia obbedito [...] il regista Gustaf Grundgens, che ha schierato in due immobili zone umane, senza quasi forma e volto, le *personae* del Coro e ha fatto muovere entro magiche corone di luci i tre personaggi del poema". Una menzione speciale Vergani riserva alla parte coreografica e alla ventiduenne Carla Fracci nell'"arcadica scena dei Campi Elisi", dove la futura étoile "figurava con grande gentilezza ritmica". E a completare la schiera di saggi critici, lo scomparso "Corriere d'informazione" ospita uno scritto di Eugenio Montale dove si parla ancora lungamente della cosiddetta riforma gluckiana. Montale ci regala alcune perle di saggezza ("La ricetta per produrre un *Orfeo* non esiste [...] siamo alla radice della sublime monotonia dell'*Orfeo*, una qualità che qui è costruttiva: tutto, arie, recitativi, danze e pagine corali costruisce un racconto di una coerenza meravigliosa") e conferma l'eccellenza di Matačić ("sotto la sua guida l'orchestra ha riunito insieme le due opposte e necessarie qualità della forza e della delicatezza"), della Barbieri ("voce naturalmente grave e ricca [...] particolarmente espressiva nella sua invocazione ai demoni dello Stige") e della Jurinac, riconosciuta come "una delle voci più mozartiane del nostro tempo". Negativa invece l'impressione ricevuta dalle scene e dai figurini di Heckroth: "Troppa spezzettatura, troppi colori e troppa gente somigliante a truppe d'assalto sul palcoscenico".

Se il numero di repliche di questi spettacoli gluckiani lascia a desiderare, non si può certo dire che il titolo sia stato poco presente nel calendario scaligero: trascorsi solamente quattro anni, eccoci all'allestimento firmato dalla Wallmann, questa volta come regista oltre che come coreografa, con il contributo di Piero Zuffi per le scene e i costumi sia nel 1962 che nella ripresa del 1969. Cambiano nelle due occasioni però sia il direttore (prima Nino Sanzogno, poi Otto Gerdes) sia i cantanti. Nel 1962 Abbiati parla di "edizione meno germanizzata della precedente [...] il nuovo allestimento affida la sua suggestione visiva a una scena fissa variamente illuminata, che è di bell'effetto marmoreo nella prima scena del compianto di Orfeo; meno efficace, però, a darci il senso dell'Averno prima e dei Campi Elisi poi". E della regia (e coreografia) della Wallmann si dice che "merita rispetto per il grande impegno profuso e per il tentativo di interpretare dall'interno i moti dell'anima di Orfeo. [...] ha tenuto tutto un po' sommerso: gesti languidi e dolenti nel coro del primo quadro, dolorose figurazioni financo nell'*Inferno*". Tuttavia "non era facile seguire le evoluzioni del corpo di ballo (in nero) contro la nera massa dei coristi [...] la mancanza di contrasti cromatici ha limitato visivamente l'efficacia delle coreografie". Poche righe vengono dedicate nel 1962 a Giulietta Simionato ("ha dominato ancora una volta per splendore di voce e presenza scenica") e meno ancora a Wilma Lipp e Mariella Adani. Per la ripresa del gennaio 1969 lo stesso Abbiati parla con toni entusiastici dell'*Orfeo* della Cossotto ("concepito con alto rilievo scenico e realizzato con uno spirito di calda e vibrante partecipazione umana"), dell'*Euridice* della Scotto ("partecipazione non meno vivida e commossa") e persino degli "interventi risolutivi della sempre più brava e completa Maddalena Bonifaccio come Amorino". Non gradito, invece, l'intervento del "maestro tedesco" Otto Gerdes, "di vigore contenuto ma non

troppo sottile, con certa inclinazione alla cordialità invece che alla drammatizzazione, all'espansività invece che al controllo". Sull'argomento ritorna Mario Pasi sul "Corriere d'informazione", confermando il giudizio per Gerdes ("senz'altro incapace di cogliere il respiro della musica gluckiana, privata dunque di dramma e di affetti"), che viene anche ritenuto responsabile della pur magnifica performance della Scotto e della Cossotto ("come sempre su valori assoluti"), limitata però da una marcata esteriorità di impianto: "interpreti spesso ridotti alla pur preziosa espressione vocale [...] non sempre hanno potuto andare al di là della bellezza del canto".

Ben venti anni separano le recite firmate dalla Wallmann dal nuovo allestimento voluto da Riccardo Muti, interprete gluckiano d'eccellenza nonché protagonista di importanti realizzazioni di *Orfeo* fin dal lontano 1976 al Maggio Musicale Fiorentino. Dopo vent'anni, tutti i ricordi degli allestimenti precedenti sembrano essere avvolti in una buia nebbia, che non permette di scorgere i lineamenti più puri e incontaminati del capolavoro di Gluck. Duilio Courir punta l'attenzione sulla regia di Roberto De Simone ("accolto da un successo indiscutibile"), che aveva il compito non facile di cimentarsi con il già ricordato *Orfeo* del 1976 "siglato dalla guida geniale di Luca Ronconi". De Simone "che conosce proprio tutti i misteri, le radici e i simboli dell'orfismo ci ha presentato quest'opera [...] con occhi attuali, tenendo sospesa l'azione fra le immagini del mito e quelle del nostro tempo [...]. Il segno visivo di questa realizzazione scenica, legata alla collaborazione del regista napoletano con Mauro Carosi e Odette Nicoletti, ha mostrato di non ignorare le soluzioni del postmoderno e quindi dell'accostamento di elementi radicalmente eterogenei con un difficile equilibrio figurativo, ai limiti dell'enigma". Dal canto suo Riccardo Muti "ha dato risalto all'impegno doloroso e patetico di Gluck", richiedendo all'orchestra "un colore intenso e raccolto". In ultima analisi, Courir cita le protagoniste della serata: Bernadette Manca di Nissa ("ha dominato vocalmente questa edizione dell'opera"), Lella Cuberli ("una Euridice un poco meno soave del solito") ed Elisabeth Norberg-Schulz ("ha dato l'esatta evidenza alla figura di Amore, che resta un poco estranea alle ragioni essenziali dell'opera"). Michelangelo Zurletti, su "Repubblica" del 20 giugno 1989, parla di un Muti "che si muove sul terreno del classicismo musicale [...] con una naturalezza almeno pari alla sensibilità espressiva. Bellissima esecuzione, tersa, vibrante, cordialissima") di un'orchestra "all'altezza delle sue migliori prestazioni", ma di un coro responsabile di "attacchi in ritardo, soluzioni in anticipo, brutto colore". Zurletti non è parco di lodi ai cantanti ma trova notevoli incongruenze nella regia di De Simone: "uno spettacolo allusivo, ma di cui sfugge la pertinenza delle allusioni". Altro contributo critico ci proviene da Paolo Gallarati su "La Stampa", il quale parla di "esecuzione che non ha eguali per bellezza di suono, intensità e commozione [...] un lirismo profondo diffonde ovunque la sua luce atmosferica".

* Luca Chierici (1954) è critico musicale e discografico, musicologo, pubblicista e commentatore radiofonico. Ha pubblicato volumi dedicati a Beethoven, Chopin e Ravel. Appassionato di tecnologia ed esperto di interpretazione, ha una biblioteca digitale di oltre centotrentamila spartiti e una collezione di oltre ottantamila registrazioni live. Ha collaborato al progetto di digitalizzazione della Biblioteca del Conservatorio di Milano.