

*Il baritono senese, nato nel 1922, qui nei panni di Valentino nel "Faust" al San Carlo di Napoli nel 1956*

Il 1997 è anno di centenari e bicentennari. Si ricordano musicisti di capitale importanza come Franz Schubert, Johannes Brahms, Gaetano Donizetti. Ricorrono altresì date legate a cantanti celebri. È il caso di Giuditta Pasta e di Maria Callas, di Rosa Ponselle, di Georges Thill e di Ettore Bastianini.

Il 25 gennaio 1967 moriva infatti il celebre baritono, che nel giro di tredici anni era diventato una delle figure insostituibili delle principali scene liriche internazionali. Alla sua fama aveva contribuito in misura notevole anche un'intensa attività discografica per etichette importanti, Dg e Decca. Le incisioni infatti assicuravano alla sua voce la diffusione presso quegli ampi strati di appassionati, che per diversi motivi non frequentano abitualmente i teatri d'opera.

La sua vera carriera, quella di baritono, era iniziata a Siena nel 1952 quale Gernont (ricavo i dati dalla Cronologia posta in calce a *Ettore Bastianini Una voce di bronzo e di velluto*, il bel volume di Marina Boagno e Gilberto Starone, pubblicato nel 1991 per i tipi di Azzali). Alle spalle c'erano sette anni di una dignitosa carriera di basso, durante la quale si era cimentato in personaggi come Colline, Alvise Badoero, Ramfis, Don Basilio, Sparafucile, etc.. Se il basso Ettore Bastianini si era esibito quasi sempre su palcoscenici di secondo piano, il baritono Ettore Bastianini fu proiettato subito su ribalte internazionali, in allestimenti di grande rilevanza.

A un anno di distanza dal suo debutto era Andrej Bolkonskij in *Guerra e pace* di Sergej Prokofiev, prodotta dal Maggio Fiorentino, sotto la direzione di Arthur Rodzinski. Alla fine del 1953 era già al Metropolitan, destinato a ritornarci con regolarità. Non tardano ad arrivare le scritture scaligere. Tra le altre vanno ricordate la sua partecipazione alla storica *Traviata* del 1955 diretta da Carlo Maria Giulini, con la Callas e Di Stefano e l'altrettanto storico *Ballo* del 1957 sempre con la Callas e Di Stefano. Nel 1959 sarà la volta del *Trovatore* con Corelli, nel 1960 del *Poliuto* con Corelli e la Callas. Nel 1961 partecipa alla *Forza* con Antonietta Stella, alla *Lucia* con la Sutherland e alla *Battaglia di Legnano* con la Stella, Corelli, diretti da Gavazzeni.

# Il primo dei baritoni «moderni»

Nel gennaio del 1962 è Alfonso nella *Favorita* e nell'aprile è il protagonista dell'infelice *Rigoletto*. L'insuccesso non preclude la collaborazione con il teatro milanese. Il 7 dicembre dello stesso anno tocca a Bastianini essere il Conte di Luna di un mitico *Trovatore* con la Stella, Corelli e la Cossotto, diretti da Gianandrea Gavazzeni. Intanto Bastianini era diventato ospite regolare del San Carlo di Napoli, dell'Arena di Verona, del Maggio Fiorentino, della Lyric Opera di Chicago, del Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, del Sao Carlos di Lisbona, del Comunale di Firenze, del Massimo di Palermo, della Fenice di Venezia, della Staatsoper di Vienna, che può senza dubbio essere considerata uno dei suoi teatri. Nella storica sala austriaca compie dei veri e propri «tours de force».

Tra il maggio e il giugno del 1960 è Amonasro con la Nilsson e la Ludwig, sotto la direzione di Cluytens, è Marcello con la Gueden e Di Stefano, è Renato con la Rysanek, Escamillo con la Madeira, Scarpia con la Tebaldi e Fernandi sotto la direzione di Karajan, Posa con la Simionato, Gérard con la Tebaldi, Corelli sotto la direzione di Lovro von Matačić; infine il 27 giugno è Rigoletto. Già dal 1958 Herbert von Karajan l'aveva voluto quale Marchese di Posa alla Felsenreitschule di Salisburgo in una edizione del *Don Carlo* con la Jurinac, la Simionato, Siepi e Fernandi nel ruolo del titolo.

Queste, e moltissime altre recite di una carriera fittissima, testimoniano l'incondizionato riscontro ottenuto dal baritono toscano nel corso della sua carriera, anche negli ultimi anni, quando ormai il male incurabile che doveva portarlo alla tomba aveva intaccato il suo fisico e la sua voce risentiva dell'inarrestabile declino.

Fin dal suo primo Germont fu chiaro che Bastianini si orientava verso un repertorio ben circoscritto, costituito da una galleria di personaggi nobili. Al centro di questo repertorio si trovavano le grandi figure verdiane come Carlo V, Germont, il Conte di Luna, Renato, Carlo di Vargas, Rodrigo, Amonasro. Al di fuori del mondo verdiano, con l'appendice del Barnaba de *La Gioconda*, le sue esplorazioni riguardavano il Donizetti di Enrico Asthon e di Alfonso XI, il Verismo di

Gérard (non mancarono però anche accostamenti a Tonio e ad Alfio), al Puccini di Marcello, del Barone Scarpia, di Michele.

Assai felici furono i suoi incontri con l'opera russa, tra cui la già citata edizione di *Guerra e Pace*, dove la sua interpretazione costituisce ancora oggi una lettura di riferimento e resiste al paragone con quella dei cosiddetti specialisti russi. Né va dimenticato il suo incontro con Eugenio Onegin, protagonista dell'omonima opera di Caikovskij.

Dell'opera francese cantò alcuni ruoli classici, primo fra tutti Escamillo, senza dimenticare Valentino, Zurga e Atanaele. L'indirizzo dato alla sua carriera è stato ben sintetizzato nel ponderato ed ammirevole giudizio dato da Franco Serpa, estensore della voce Bastianini per il volume di

«Aggiornamenti» dell'«Enciclopedia dello Spettacolo». Rileggiamolo: «Erano gli anni della maturità e dei maggiori trionfi di una personalità autorevole e affascinante quale è stata quella di Tito Gobbi, ma Bastianini parve sottolineare sin dai primi successi marcate differenze di indole, di gusto e di repertorio. Sebbene, come Gobbi, anche egli sia da considerare un baritono "moderno" per la cura della recitazione, per l'assenza di ogni sguataggine routiniere, e di ogni forzatura divistica, non ne volle emulare l'eccezionale versatilità né l'irruenza drammatica nei personaggi dell'opera verista o moderna (non si cerchi nella carriera di Bastianini un'importante recita di "Tosca" o di "Pagliacci" o tanto meno, di "Wozzeck": un'unica eccezione di rilievo lo "Chénier") Voce di timbro oscuro (ma s'è un po' schiarito con gli anni) e molto mor-



**Ettore Bastianini (Renato)**  
**con Birgit Nilsson (Amelia)**  
 in *"Un ballo in maschera"*  
 alla Staatsoper di Vienna nel 1958

*bido, temperamento compassato e meditativo, dopo alcuni saggi, assai felici, nell'affettuosa vocalità di Ciaikovskij...si orientò sempre più decisamente verso il repertorio ottocentesco con predilezione per Verdi».*

Questo giudizio presenta peraltro anche altri motivi di interesse, che ci permettono di affrontare quello che è il punto essenziale della rievocazione di un cantante: il giudizio sulla sua voce e sulla sua arte. Nel caso di Bastianini tale giudizio è di per sé una questione spinosa, necessariamente polemica, dal momento che il celebre cantante è stato una delle vittime illustri del «revisionismo» cellettiano.

Il noto critico che, come giustamente afferma Piero Mioli, «del panorama interpretativo ha fornito una lettura alquanto personale che ha molto influenzato il pubblico», ha indicato in Bastianini uno dei rappresentanti più autorevoli del malcanto maschile degli anni Cinquanta, incarnazione perfetta del baritono tipico della «scuola del muggito», iniziata da Titta Ruffo. Il giudizio di Celletti è stato poi variamente ripreso, spesso rincarando la dose, come, purtroppo è avvenuto anche sulle colonne di questa rivista. In realtà i tempi sono maturi per una valutazione equilibrata, che non si appelli al successo ottenuto presso il pubblico. Il successo infatti – lo dimostrano purtroppo i tre celebri tenori che oggi vanno per la maggiore – non è un buon argomento, altrimenti finiremmo per dovere assolvere esecuzioni che con il canto hanno ben poco a che vedere.

A rendere più facile oggi la rivalutazione di Bastianini di quanto non fosse dieci

o quindici anni fa, concorre anche il disastro (il termine non è esagerato) cui sta andando incontro la corda dei baritoni, dopo Piero Cappuccilli e Renato Bruson. Non so se sia dovuto a cause naturali, climatiche, genetiche, politiche, religiose o alla diffusione del repertorio belcantisti-

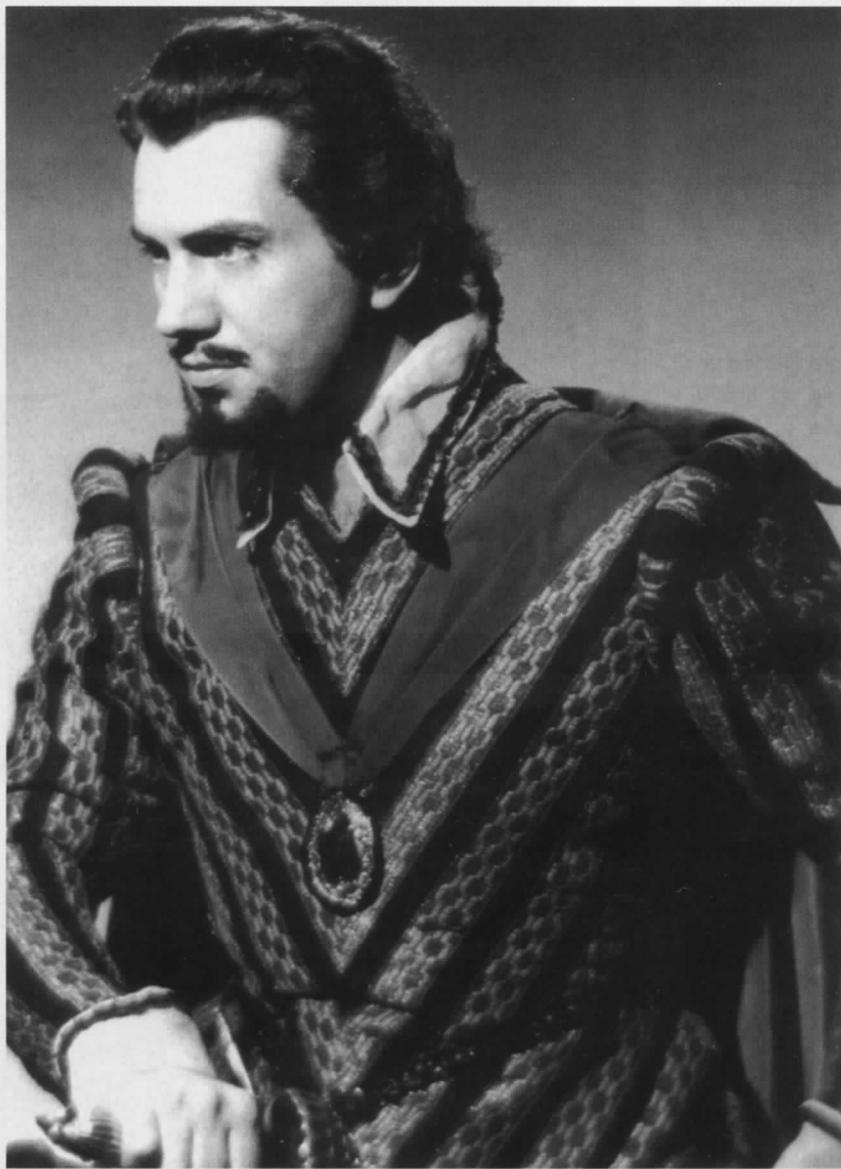
re senza esitazione il giudizio di Piero Mioli, quando scrive a proposito di Bastianini: «una delle migliori voci del secolo, bronzea, timbrata, impavida, estesa». Marina Boagno e Gilberto Starone, con una punta di poesia e un'altra di sentimentalismo, hanno sintetizzato questo

timbro nell'espressione «voce di bronzo e di velluto». Possedere una voce siffatta non è comunque da sottovalutare.

Al contrario si tratta del requisito primo (non del primo requisito), per realizzare un personaggio. Il timbro di Bastianini fermo intenso, scuro, severo persino, ha il colore del baritono verdiano, così come esso si è andato definendo nel corso del nostro secolo, almeno fino a quando la Belcanto-Renaissance ha cercato di riportare indietro l'orologio e di svuotare il colore e il peso dei timbri maschili, per cercare in qualche modo di recuperare i baritoni chiari, caratteristici dell'età romantica. Il risultato è antistorico (l'interpretazione è qualcosa che si modifica nel tempo e nello spazio e non la perpetuazione nevrotica e feticistica di un archetipo). Non si può pensare di affrontare un personaggio come Amonasro senza possedere il colore e la forza di una voce come quella di Bastianini. Non a caso ai giorni

nostri è impossibile reperire un Amonasro all'altezza del compito. Il colore di Bastianini, che ben si adatta ai momenti più tragici del melodramma verdiano, non manca però di una sua intima dolcezza.

C'è nella voce di Bastianini una patina di dolente malinconia, di ritegno, che impedisce ai momenti più virulenti di scade-



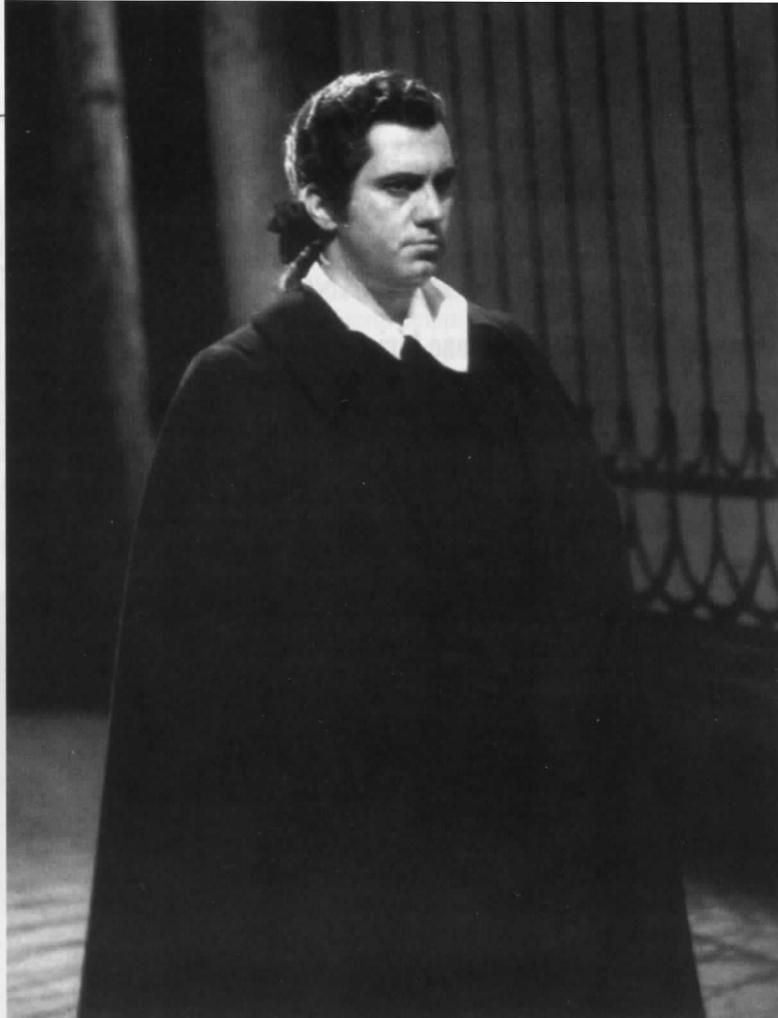
**Un altro personaggio famoso di Bastianini: Rodrigo, Marchese di Posa, nel verdiano "Don Carlo"**

co, ma è certo che oggi non esiste sulla piazza un baritono verdiano degno di questo nome. Chi si ostina a tentare di esserlo, non fa che sottolineare questa mancanza. Il primo requisito assente è proprio la specificità timbrica della voce baritonale. Bastianini invece la possedeva e in sommo grado.

A questo proposito si deve sottoscrive-

re in atteggiamenti esasperati. Serpa usava a questo proposito l'aggettivo «moderno». C'è da credere che con questo termine il critico volesse segnare la differenza che esiste tra Bastianini e certi baritoni attivi nei decenni precedenti. È pur vero però, è inutile nascondersi dietro un dito, che Bastianini si affidava ad un metodo di canto che si basava su di un'emissione naturale, non sempre adeguatamente corretta da tutti i necessari artifici tecnici. Sotto il profilo tecnico Bastianini non è un leone. Protti e Taddei, che appartengono alla stessa generazione, possiedono una tecnica più scaltrita. Da qui deriva il fatto che nei momenti di maggiore cantabilità, quelli più levigati della melodia verdiana, la nobile cavata di Bastianini non si raccoglie con quella rotondità che oggi ci piacerebbe ascoltare. Da qui deriva il fatto che in talune pagine si avverta un fenomeno di strascinamento dei suoni. È una delle caratteristiche del baritono toscano che poi è stata messa sotto accusa e criminalizzata.

Il lettore lo potrà verificare nella cavatina del Conte di Luna del *Trovatore* salisburghese del 1962. Lo si avverte assai meno nella registrazione RAI del 1958, quella utilizzata per il famoso film, realizzato con Leyla Gencer e Mario Del Monaco. Un corretto approccio al problema Bastianini può essere realizzato attraverso l'ascolto di «Per me giunto», nell'esecuzione «dive» del Maggio Musicale del 1956, raccolta, per esempio, da un'incisione Cetra. Qualsiasi Beckmesser potrebbe sottolineare che il «pp» di «Ei che» non si distingue dalla raccolta cantabilità che Bastia-



*Un'espressione corrucciata e severa del baritono, già "in parte", nelle vesti di Don Carlo di Vargas ne "La forza del destino"*

**COMUNE DI PADOVA**  
**ASSESSORATO CULTURA E SPETTACOLO**

**REGIONE**  
**VENETO**

## **XII EDIZIONE CONCORSO LIRICO INTERNAZIONALE «IRIS ADAMI CORRADETTI»**

Padova 22-23-24-25 ottobre 1997

*Limite d'età 35 anni - Termine iscrizione 11 ottobre 1997*

### **COMMISSIONE:**

Iris Adami Corradetti (*presidente*); Rosanna Lippi (*vice presidente*);

Gabriele Gandini (*direttore artistico Ente Lirico Arena di Verona*);

Carlo Majer (*direttore artistico Teatro Regio di Torino*); Gianni Tangucci (*direttore artistico Teatro Comunale di Bologna*);

Sabino Lenoci (*direttore della rivista «L'Opera»*); Pier Miranda Ferraro (*docente e agente*);

Robert Kettelson (*consulente artistico Teatro alla Scala*);

Germinal Hilbert (*agente internazionale*); Walter Vladarsky (*agente internazionale*);

Stane Jurgec (*direttore artistico Teatro di Maribon*);

Darko Brlek (*direttore generale Festival di Lubiana*); Dragan Lisac (*agente internazionale*).

**I vincitori e finalisti oltre ai premi in denaro, borse di studio, menzioni speciali, potranno essere inseriti in un titolo del cartellone della stagione lirica ufficiale di Padova 1997 in collaborazione con il Teatro La Fenice di Venezia, o nella stagione lirico concertistica di Padova 1997/98.**

**Per informazioni e richieste bando:**

**Segreteria Concorso «Iris Adami Corradetti», c/o Istituto Musicale «F. Malipiero»,  
Via San Tommaso, 3 - 35122 Padova - Tel. - fax 049/8756622, per informazioni tel. 0335/6082997**

**Città di Cosenza**  
**TEATRO "A. RENDANO"**

**40ª Stagione Lirica**  
**Ottobre - Dicembre 1997**

24 - 25 - 26 ottobre

**LUCIA DI LAMMERMOOR** di G. Donizetti  
Direttore d'orchestra: Daniele Callegari  
Regia: Maurizio Scaparro  
**Nuovo allestimento.**

30 ottobre

Concerto di **PIETRO BALLO**

14 - 16 novembre

**LA SENTINELLA PER QUATTRO ANNI**  
**I DUE GEMELLI**

di F. Schubert  
Direttore d'orchestra: Peter Maag  
Regia: Italo Nunziata  
**Nuovo allestimento del Teatro Rendano.**

28 - 29 - 30 novembre

**DON PASQUALE** di G. Donizetti  
Direttore d'orchestra: Bruno Aprea/Giovanni Reggioli  
Regia: Patrizia Gracis  
Allestimento del Teatro "La Fenice" di Venezia

5 - 6 - 7 dicembre

**MADAMA BUTTERFLY** di G. Puccini  
Direttore d'orchestra: Angelo Campori  
Regia: Walter Pagliaro  
**Nuovo allestimento.**

dicembre (data da definire)

**L'ARCA DI NOÈ** di B. Britten  
Direttore d'orchestra: Luigi De Filippi  
Regia: Antonello Antonante  
(Progetto di integrazione pedagogico musicale per le scuole)

12 dicembre

Concerto di **GIUSY DEVINU**

20 - 21 dicembre (balletto)

**SCHIACCIANOCI** su musiche di P. I. Ciaikovski e sul 3° e 4°  
mov. di E.T.A. Hoffmann  
**Ballet National de Marseille Roland Petit**  
Coreografia di **Roland Petit**

Orchestra Philharmonia Mediterranea - Coro "Solisti Cantori".  
Per **Madama Butterfly**: Orchestra Filarmonia Veneta - Coro  
Lirico Veneto

Per informazioni:

Teatro "A. Rendano", P.zza XV marzo, 87100 Cosenza.  
Tel. 0984/74165-813220-813227.

Campagna abbonamenti:

dal 13 al 17 ottobre. Botteghino: Tel. 0984/813331

nini imprime a tutto il brano (la paletta dei colori è limitata); che il trillo è solo accennato; che nella frase «l'estremo spiro, lieto è a chi» si avvertono le crepe che poi si faranno evidenti nella registrazione Dg del 1962, dove questo passo è cantato con fastidiosi strascicamenti del suono (le testimonianze di Bastianini successive ai primi anni Sessanta sono in genere peggiorative e spingono a riflettere sulla veloce usura delle voci che si affidano ad un canto naturale, che fa leva soprattutto sulla generosa freschezza del mezzo). Anche ascoltando la versione del 1962, però, certamente inferiore a quella del 1956, non si può negare a Bastianini di realizzare l'aristocratico eroismo di Posa; allo stesso modo non gli si può negare di rendere quel senso di affettuosa amicizia che lo lega all'Infante. Questo tratto del carattere di Rodrigo è ben evidenziato anche dal duetto del primo atto (a Firenze si dava la versione in quattro atti dell'opera di Verdi) con Carlo. Né va dimenticato che il duetto con Filippo conosce accenti di grande eloquenza, quali poi si sono raramente ascoltati; la terribile tessitura è sostenuta a dovere sia che interessi la zona grave della

voce sia che invece vada a gravitare sul fa acuto. Anche la perorazione in favore di Carlo, «Carlo ch'è sol», è espressa con aristocratico involo. Certo la paletta della sfumature è limitata, i trilli sono di fatto evitati ed il baritono «grand-seigneur» ottocentesco si è colorato di un maggiore realismo, e, perché no, di un maggior verismo rispetto a quella che doveva essere la definizione ottocentesca.

Se poi Bastianini avesse saputo esprimere l'una e l'altra caratteristica, vale a dire la purezza di un canto di ascendenza belcantistica e una rappresentazione moderna ed incisiva del personaggio, avremmo ascoltato il migliore baritono del secolo. Qui invece siamo solo di fronte ad uno dei maggiori baritoni del dopoguerra. Che ribadisce, e Dio sa quanto ce n'è di bisogno, quanto i modelli degli anni Cinquanta, attaccati da una certa corrente critica, vadano invece riascoltati,



**Ettore Bastianini** ovvero il "volto umano" del Verismo, qui indimenticabile Gérard in "Andrea Chénier"

studiati, e, evitando i loro difetti, presi come esempio della grande scuola italiana di canto.

Il problema della rivalutazione (è una riflessione che vale per molti grandi di quegli anni) di Bastianini non consiste nel trovare eccellente ogni loro interpretazione. In questo mi sento di dissentire dalle pagine in cui la signora Boagno si ingegna a difendere sempre e comunque Bastianini.

Il suo Germont sarà stato incompreso, forse, ma quello di Pavel Lisitzian, era vocalmente migliore. Allo stesso modo il suo Alfonso XI, testimoniato anche da un'incisione Decca, risolveva il personaggio con impeto aristocratico, con un canto fermo e sicuro, ma certo meno appropriato di quello di Carlo Tagliabue o di Renato Bruson. Il problema sta piuttosto nel rivendicare a questa scuola di canto, a questo modo di accostare i personaggi una forte dignità teatrale e drammatica, una modernità, che nella ricerca filologica dei nostri giorni è andata perduta, una validità che comunque le deve essere riconosciuta. Non si dimentichi poi che Bastianini poteva spendere sulla scena la moneta preziosa di una presenza scenica rilevantissima e di una recitazione sobria e misurata. Sono elementi che non possono bellamente essere dimenticati, per limitare sempre e comunque l'analisi di una voce a qualche passaggio o a qualche nota.

A questo proposito vogliamo concludere con qualche osservazione sul Rigoletto di Bastianini, accostato attraverso l'unica testimonianza rimasta. Si tratta dell'incisione Ricordi. Non è una delle registrazioni più felici dell'opera: Gavazzeni ha la mano pesante, la Scottò è deludente, Kraus è bravissimo, ma non ha niente a che fare con il contesto. Bastianini è un Rigoletto alterno. Se ci mettiamo a compiere un'analisi delle singole note, ci sono momenti poco difendibili o indifendibili, per esempio numerosi passaggi del duetto del primo atto. In compenso abbiamo un buffone che sa scolpire la frase con martellante evidenza, sa conferire ai monologhi una forte incisività drammatica.

È il caso di «Pari siamo», dove Bastianini, giocando sulle diverse sonorità della sua voce, crea preziose ombreggiature. Il suo accento verdiano è intenso, espressivo, realista, la rabbia del buffone è espressa con una forza che a tratti è quasi grandguignolesca. Diciamo pure, è intrisa di Verismo. Non è un buffone stilizzato, è un buffone fremente. Lo si può cogliere nel modo di attaccare le frasi di «Cortigiani», nell'acuto, quasi sgangherato di «difende l'onore». È Verismo? Certo, lo è; perché nascondere? Non siamo in una prassi esecutiva filologicamente verdiana; non lo siamo affatto. Non v'è dubbio. Se qualcuno volesse tentare delle difese impossibili ascolti «Solo per me l'infamia», cantato con irruenza e a tratti tirato via alla brava. Pur tuttavia non è privo di una sua dolente intimità. Infatti «Piangi, fanciulla, e scorrere»,

vede Bastianini lavorare per raccogliere il suono in un'intima cantabilità. Non abbiamo certo la rotondità belcantistica. È piuttosto un'intimità congruente con la rude fierezza di questo Rigoletto, con quei «No», gridati durante la cabaletta. Un modo deterritoriale di intendere Verdi, un modo di volgarizzarlo? Forse. Ma quale terribilità, quale forza, quale corenza drammatica!

Si realizza insomma quanto scriveva Verdi in una celebre lettera, datata, Busseto, 5 febbraio 1850: «Un gobbo che canta? Perché no!...Io trovo bellissimo rappresentare questo personaggio estremamente deforme e ridicolo, ed interamente appassionato e pieno d'amore». Come il Rigoletto di Bastianini. A noi basta.

Giancarlo Landini

**Un'interpretazione discussa ma tutta da rivalutare del cantante senese: Rigoletto nell'omonima opera di Verdi (Si ringraziano per il materiale iconografico del servizio l'editore Azzali; Marina Boagno e Gilberto Starone, autori del libro sul cantante)**

