

GRANDI VOCI

*Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggire intenti
dove vestigio uman l'arena stampi.*

*Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avvampi.*

(Petrarca, *Il canzoniere*)

SOLO E PENSOSO...

RIFLETTENDO SU ETTORE BASTIANINI

di MAURIZIO MODUGNO

È da tempo che riflettiamo su Ettore Bastianini e sulla sua vicenda artistica. Non è facile perché, nonostante ciò che si è ricostruito, si è congetturato della sua vita, della sua voce, egli resta una personalità poco incline a svelarsi. Eppure, in disco e nella memoria, ha lasciato esisti grandi e noti; eppure la sua breve biografia non manca di dati essenziali e sufficienti. Ma il senso profondo del suo canto, i suoi codici comunicativi, la sua psicologia, in scena e nel privato, sono indubbiamente particolari e nella sostanza inesplorati. Forse perché caratterizzati da un tratto di mistero. La moderna *Weltanschauung* va sempre più escludendo il mistero dai vari orizzonti; tutto dev'essere aperto, squadernato, violato anche. Ciò che non è conoscibile, ciò che non può essere detto («mysterion», come «muto», viene da «myo», chiudere, serrare), ciò che è oltre la nostra empiria, va emarginato o scartato. Ma per arrivare al centro della verità su Bastianini è necessario ammettere una percentuale di inconoscibilità, ammettere che essa ne è parte integrante, compiere percorsi ermeneutici diversi da quelli usualmente praticati per un cantante d'opera. È ciò che ci accingiamo a fare - stante l'indubbia originalità del personaggio - partendo dalla città, Siena.

I Senesi - vi abbiamo abitato per qualche tempo - sono difficili. Il mix delle etnie - su un ceppo etrusco si sono innestati i Longobardi e i Franchi - le vicende storiche - le guerre e le sconfitte, soprattutto con Firenze - la lotta con una terra sino a cent'anni fa dura e ingrata, hanno dato luogo a un carattere popolare chiuso, rude, scostante talora, fiero senz'altro, certo aduso a non comunicare se stesso e a non esibire le passioni. Che tuttavia vi sono, forti, aggressive, ma hanno un tempo e un modo di deflagrazione collettiva: il Palio. La vita di Siena, anche oggi, progetta e aggruma la sua violenza per un anno nelle Contrade, poi le lascia sfogo in quella Piazza, a luglio e all'Assunta. Eppure anche quelle onde di umanità accaldata ed ebbra paiono obbedire a un rituale, assoggettarsi a una prammatica stilizzata, oltre la quale non è consentito trascinare. Siena di ciò è lo stupendo scrigno architettonico e naturale: anch'esso, tuttora, mistero. Lo sono le sue viuzze a strapiombo, le sue chiese, i suoi palazzi, i suoi trivi appartati; lo è la notte, silenziosa e deserta, eppur palpitante; lo sono i suoi paesaggi (cosa di più inquietante dei borri e dei calanchi delle Crete?), i suoi monasteri, le sue pievi. Bastianini era un senese, integralmente. Nato il 24 settembre 1922 nella vecchia Via Stalloreggi, Contrada della Pantera, ne portava tutte le stigmate. Chi lo ha conosciuto ricorda di lui la poca o nessuna affabilità, il linguaggio francamente popolano, i momenti sorridenti, umoristici (pochi), imprevedibilmente alternati a quelli introversi (molti), poi resi assorti e cupi dalla malattia; per contro l'entusiasmo sanguigno per quel cavallo (Ettore, come lui) e per quel Palio vinto.

Il secondo punto riguarda l'esperienza personale. l'essere, come si diceva allora, «un illegittimo», il censo non agiato, le mediocri affermazioni degli anni da basso; il tormentato rapporto con il figlio Jago, avuto giovanissimo da una donna mai sposata; le molte avventure, ma un solo vero amore; e la lotta inutile contro quell'artiglio mortale che prese a serrargli la gola. Un groppo di ansie, di ambizioni, di delusioni, di rancori, «un leon ch'entro mi rugge» mai domato - «E' triste non avere mai un po' di pace nel cuore e nel cervello [...] il destino continua ad essere amaro con me»¹, scriverà un giorno - non placato neppure dal successo, anzi serrato dentro una corazza di difesa schiusa solo per pochi intimi.

Tutto questo potrebbe avere poca o nessuna importanza ai nostri fini, se non ne ritrovassimo i segni nella voce, come una sorta di «armonici psicologici». Come i tratti di un volto. Ogni voce ha un volto, una personalità, un essere «persona» nel senso antico di «faccia» ove la voce risuona. Il «volto della voce» di Bastianini ci ha sempre ricordato quello di alcuni grandi attori: Humphrey

¹ 12 marzo 1962 - lettera a Manuela Bianchi Porro

Bogart, Jean Gabin, Gary Cooper, il giovane Gino Cervi. Non era la mobilità il loro dato saliente, ma l'intensità spontanea ed eccezionale della loro maschera, sì che bastava una micromimica per dire un passato doloroso, un sentimento nascosto, una rabbia dominata; un passato che è solo intuibile, che è solo adombrato - per pudore, per troppa sofferenza - che ai più è segreto. Mistero, appunto. «Di tua beltade immagine», «Perché Elvira rapì la pace mia», «Eri tu», «Urna fatale», «Son sessant'anni», «Nulla, silenzio» per la voce di Bastianini ci dicono d'un volto e d'un cuore forti, virili, generosi, di un'umanità non priva di cicatrici, di rughe d'espressione, patinata di malinconia, ricolma di passione. Di passionalità, anche: perché l'ineludibile fascino di quella voce - certo la più ricca data alla corda di FA dal dopoguerra: non solo «bronzo e velluto», ma colori densi e bruni, italiani senz'altro; e luci, ombre soprattutto, riflessi, potenza - quel fascino, dunque, fatto di bellezza e di mistero, di presente e di passato, possedeva e promanava un calore passionale, una sensualità vibrante. Dato forse unico nel panorama baritonale del suo tempo e che gli ha consentito non solo uno Scarpia il cui interesse è da riscoprire e un Athanaël ineguagliato, ma che gli ha permesso di individuare e far pulsare nel suo Conte di Luna, nel suo Barnaba, nel suo Tonio, ovviamente nel suo Gérard (ma ascoltate anche un «Sogno» di Mercadante e «Non posso credervi» di Bossi) una vena di suadenza erotica di fortissimo impatto. E tuttavia di irrefutabile dignità: la dimensione espressiva di Bastianini non è quella - astratta, discantata, di matrice belcantista - di alcuni grandi baritoni italiani della prima metà del Novecento, ma non è neppure quella del Verismo. Lontano da Battistini, da Guelfi, da Stracciari, come da Viglione Borghese, da Franci, da Bechi, da Gobbi; Bastianini è in fondo - direbbe Lauri Volpi - una voce isolata, come Maria Callas. In una duplice accezione. Quella d'aver messo a punto un suo stile, una sua poetica dissimile da qualsiasi altra: e che nel far risuonare «l'eco del dramma umano» (suo e dei suoi personaggi), lo fa per piccoli dettagli più che per grandi gesti, con intenti di sintesi più che d'analisi, con un'essenzialità e un'eleganza spontanee forse, certo non affettate e con una distanza dall'effimero, con una «non databilità» che lo rendono - ieri come oggi - altamente moderno. Bastianini, tuttavia, è un isolato anche in senso esistenziale: fu un uomo profondamente solo, all'apice della gloria e prima della malattia, sempre fuggitivo dai consessi più affollati, mai gratificato da una vera famiglia. Solo, come le aquile in volo. Anzi, forse è proprio questo il portato più dolente e più segnante giunto dalla vita alla voce. *Il trovatore* (meglio nell'edizione RAI del 1957). «Tutto è silenzio» e «Il balen del suo sorriso»: la voce di Bastianini si libra morbida e possente, ma come percorsa da un brivido, quasi vibrasse all'unisono con un'altra corda, interna e addolcita dal velo di una sordina. Quella voce narra il tormento della desolazione amorosa, dice lo struggente rovello del sentimento respinto, leva

alla notte - unica confidente - i suoni, gli accenti, i «mille *regrets*», la poesia della solitudine e dell'attesa che trovano espressione sublime nel sonetto di Petrarca citato in apertura.

Skyline d'artista

Bastianini «pensoso» è un connotato che informa ogni sua raffigurazione teatrale. Parlando di baritoni, gli anni tra il 1945 e il 1965 hanno avuto un'icona attoriale di riferimento assoluto: Tito Gobbi. Che assommava in sé l'esperienza di un Mariano Stabile (e dietro di lui d'un Victor Maurel) con quelle del migliore teatro di prosa italiano e inglese e del cinema neorealista. Gli altri - da Bechi a Protti, da Silveri a Taddei - agivano secondo le correnti tradizioni dell'«arte scenica operistica». I documenti, le testimonianze che riguardano il Nostro ci dicono qualcosa di diverso. Che anzitutto dev'essergli riconosciuta una non consueta coscienza dello spazio che la sua figura - bella e importante, ma più da pugile che da attore e con una testa fortemente stagliata - andava ad occupare sul palcoscenico. E che dunque quello spazio era sufficientemente inciso dalla sua fisicità per riempirlo ad oltranza di «segni» troppo ampi e numerosi. Sì che anche la recitazione di Bastianini s'invera nei dettagli, nei particolari, in una microgestualità fatta soprattutto di sguardi, ma anche d'un improvviso volgersi, d'un respiro reso visibile, d'un braccio che si leva, d'un pugno che si stringe. Sì che pur una controscena, una battuta brevissima, un silenzio, non s'affermano mai casuali, bensì esito - ponderato e naturalissimo insieme - d'una vita interiore. Esemplari sotto questo profilo l'ultimo atto del *Trovatore* televisivo (il duetto con la Leonora della regale Turca è lavorato sui cenni sottili d'una dialettica attrazione - repressione); il secondo atto di una *Traviata* made in USA nel 1955 con una giovane, ma già splendida Sills (un Germont prima rigido, inflessibile, distante; poi proteso a cercare invano l'abbraccio e l'affetto del figlio); l'intera *Forza del destino* del 1958 a Napoli. Carlo Bergonzi parlava, a suo proposito, di «eleganza ed espressività scenica. Bisogna aver cantato con lui e soprattutto averlo visto in tante prove, per rendersi conto che quando Bastianini entrava in scena, sapeva già dove doveva essere, il gesto con cui doveva porgere, l'espressione della frase e anche l'atteggiamento della persona, del viso»². Anita Cerquetti aggiungeva che, nel *Ballo in maschera* di Firenze, «nella scena in cui Amelia canta "Morrò, ma prima in grazia", io ogni tanto lo guardavo e vedevo che partecipava. Non doveva far nulla, naturalmente, ma partecipava, con gli occhi, col viso, con l'espressione. In quel momento lui era Renato». E Franco Abbiati, d'un suo *Rigoletto* scaligero, notava che «egli è riuscito a portare nella

² C. Bergonzi, intervista rilasciata a Marina Boagno il 20 maggio 1991

recitazione qualcosa di allucinato, chiuso nell'ombra della maledizione che conduce dal principio alla fine i suoi atti e le sue sorti»³.

Dicevamo all'inizio dell'indubbia eccezionalità di Bastianini: e l'abbiamo rilevata dall'angolo umano, vocale, scenico. Il connotato dell'eccezionalità si estende innegabilmente anche al suo ruolo nella storia del teatro d'opera e a gran parte degli esiti interpretativi da lui raggiunti. Certo se egli non avesse esibito qualità fuori dall'ordinario ben poco spazio gli sarebbe stato concesso in quell'agorà baritonale allora affollata, in Italia, di nomi rispetto quali Gobbi, Protti, Taddei, Panerai, Guelfi, Sereni, a non dire, pel tratto finale della loro carriera, di Tagliabue, di Bechi, di Silveri; e mentre negli USA il triumvirato Warren, Merrill, Mac Neil esercitava un'egemonia indiscutibile. Bastianini baritono - ch  il basso non s'afferm  in modo determinante - s'impone in un arco di tempo fulmineo, volando dalle prime *Traviate* senesi e bolognesi del 1951 al Maggio Musicale (il *Guerra e pace* del 1953), alla Sagra Umbra, al Metropolitan (vi canter  per dieci anni), quindi nei maggiori teatri italiani (al San Carlo pi  e pi  volte), a Chicago, a San Francisco, poi a Salisburgo, al Covent Garden, a quello Staatsoper di Vienna che sar  vasto e glorioso suo feudo personale, approdandovi ogni volta alla guida della sua celebre Porsche rossa. E diventando nel contempo presenza stabile al Teatro alla Scala, prima con un *Onieghin* accanto alla Tebaldi, poi con le lussuose inaugurazioni dell'era ghiringhelliana, ammesso dunque nel «salotto buono della lirica», con la Callas, la Sutherland, la Gencer, la Scotto e Del Monaco, Corelli, Di Stefano, Christoff, Rossi Lemeni, ai quali contende l'* clat* presso il pubblico femminile. La diagnosi fatale d'un cancro spezza il volo: le cure, ostinatamente volute, corrodono gli smalti e i fiati; la parabola del successo, quanto velocemente era ascesa, tanto si flette a precipizio. L'11 dicembre 1965 Bastianini canta la sua ultima recita, un *Don Carlo* al Metropolitan, sotto la bacchetta di Thomas Schippers. Ne esce talmente esausto che il direttore americano lo affida per il viaggio di ritorno alla propria segretaria, cui Ettore confida tutta la sua rabbia, tutta la sua disperazione. Si spegner  a Sirmione il 25 gennaio 1967.

In quattordici anni di carriera, dove ha impresso il segno dell'eccezialit  nelle opere, nella vocalit , nei personaggi in cui   entrato? La critica a lui contemporanea ha ravvisato questo segno nelle opere romantico e preverdiano, esaltandone la forbitezza; quella a lui successiva nelle partiture della Scapigliatura e della Giovane Scuola, dicendolo anti - belcantista. Noi crediamo che, per un giusto approccio analitico, la chiave non debba essere stilistica, ma psicologica.   anzitutto in tal

³ F. Abbiati, *Il Corriere della sera*, 11 aprile 1962

sensò che Bastianini entra in un archetipo baritonale storicamente individuato: il rivale amoroso, l'antagonista (solo di rado l'amico) del tenore e altrettanto giovane e fiero. Tutto quanto si è detto sopra di lui riempie tal categoria - vocale e mentale - in modo totalizzante. Bastianini misterioso, tenebroso, solo, cogitabondo, amante, pugnace, furente talora, è esattamente ciò che chiedono di essere Ernesto di Caldora e Sir Riccardo Forth, Enrico Ashton e Severo, Rolando e Carlo quinto, Carlo di Vargas e Renato, Barnaba e Gérard, Michele e Scarpia. Personaggi che vivono all'estremo le passioni private e civili, che «di geloso amor sprezzato» fanno bandiera e brandò e poesia e teatro fino alla morte. Ove la psicologia sia questa, ove tra persona e tipo, fra io umano e io musicale vi sia specularità, Bastianini ha spontaneamente fatto sua anche la dimensione tecnico - stilistica. Secondo Giacomo Lauri Volpi, infatti, il suo «magnifico legato e le bruniture dei suoni morbidi [...] non tradiscono deficienze tecniche»⁴. E secondo Carlo Bergonzi, il Nostro «con la sua intelligenza, ha saputo darsi una tecnica, una respirazione impeccabile, ha imparato a cantare sul fiato, acquisendo la capacità di arrivare al "passaggio" e di arrivare all'acuto senza cambiare colore. Questo può avvenire solo quando la tecnica è perfetta, quando la voce, come si suol dire, "passa sopra il fiato" [...] un'altra caratteristica di Bastianini: cantava molto sulla parola. Non soltanto aveva una dizione chiara, scandita, ma quello che colpiva soprattutto era il senso, l'espressione che lui dava ad ogni parola. Esprimeva tutto con la voce»⁵. Dunque, in sintesi, una linea di canto di fluente continuità, un'articolazione di profonda scolpitura, un fraseggio organizzato, calibrato, sfumato in modo favoloso; una fede certa nella sufficienza della musica ad esprimere ciò ch'essa contiene, senza compromessi o contaminazioni allogene. E un palpito d'emozioni che giunge dai sismi più interni del cuore.

Per anni s'è scritto altro di Bastianini. Parafrasando con qualche audacia il *Giulio Cesare* di Shakespeare, diciamo oggi che non siamo qui a smentire ciò che tanti uomini sapienti affermano, anzi, che preferiremmo far torto al cantante e a noi stessi, piuttosto che far torto a loro; e tuttavia ciò che altri, e non meno sapienti, a loro volta affermano e ciò che noi stessi abbiamo udito, ciò che è evento incontrovertibile, non può esser neppure ciò causa di torto. Sì che col vostro permesso - amici, lettori, musicofili - vi leggeremo il testamento, invero straordinario, che il nobile Ettore ci ha lasciato e per il quale diciamo: «Questo era un baritono, quando ne verrà uno simile?».

⁴ G. Lauri Volpi, *Voci parallele*, Garzanti, Milano, 1955 - Bongiovanni, Bologna, 1977

⁵ C. Bergonzi, intervista rilasciata a Marina Boagno il 20 maggio 1991

Il testamento di Ettore

In assenza di registrazioni del suo Bellini (*Il pirata* e *I puritani*), non sembrandoci il suo *Barbiere* oggi attendibile, è Donizetti il primo capitolo del retaggio bastianiniano di cui vorremmo dirvi. E subito (dell'*Elisir* non c'è traccia e *La favorita* della Decca non è un'edizione felice) Enrico Ashton di *Lucia di Lammermoor* (in studio, nel 1959). Crediamo di non aver altra testimonianza d'un recitativo d'entrata scandito con tali ricchezza di suono, varietà di colori, imponenza d'accento, senza che vi manchi una coscienza stilistica poggiata sulla fusione del binomio suono - parola di antico lignaggio. In «Cruda, funesta smania» e nella cabaletta Bastianini sfoggia poi un'intensità di vibrazioni, una duttilità dinamica, un agio nel salire e scendere per i registri che non ne lede la magnifica compattezza, e acuti d'una facilità e di un'espansione quasi oltraggiosa, insieme a un piglio aggressivo, ribaldo eppur mai compromesso con alcun *débordement*. Nelle scene con Lucia, Bastianini emerge anche per una quantità di notazioni introspettive; il lieve fremito su «Ella s'avanza»; l'improvviso cambio di colore su «Appressati, Lucia» a prova d'una dolcezza singolare; il bellissimo «Mi guardi e taci?»; le mezze voci di diverso intento su «Tu vacilli» e su «Incauta, perder mi vuoi!». Insinuando dunque nella scozzese protervia d'Enrico i sottili dubbi dell'affetto e della pietà. Severo, nel *Poliuto*, con la Callas e Corelli. E ne additiamo non solo l'aria «Di tua beltade immagine» (d'un gusto neoclassico e d'uno splendore tali che alla fine la Scala deflagra), ma anche il duetto con Paolina «Il più lieto dei viventi», ove è proprio la diversità delle voci a valorizzarne l'intarsio (la lama argentea della Callas sul velluto scuro di Bastianini); ove le mezze tinte, i toni lievi e sofferti d'entrambi, ove certe frasi mirabilmente incise («Mira lo chieggo in lagrime») fanno parte dei *grands jours* del teatro d'opera.

Verdi è il plesso centrale del lascito di Bastianini. E subito quel Carlo V dell'*Ernani* di cui di cui si accennava sopra (purché nella registrazione del 27 novembre al San Carlo; al Maggio, nella celebre *soirée all stars* con Mitropoulos, Ettore non era in buone condizioni di salute). Se poche battute quali «Perché Elvira rapì la pace mia» giungono ad aprire un'intera dimensione d'affetti, a dirne le pene d'amor perdute, a svelarne la sconsolatezza e la speranza, allora forse chi le pronuncia, con tanta dolorosa e timbrata ansietà, è qualcuno cui dobbiamo guardare con supremo rispetto. Questo suo Asburgo è anche eccelso nei recitativi, sbalzati con un vigore e una varietà d'accento superiori: «Fa che a me venga», «Tu se' Ernani», «Cugino, a che munito» («qui tutto appianerò» mette paura), «Tu me'l chiedi» (improvvisamente dolcissimo), fino all'invettiva, da «Carlo quinto ai traditor» alla furiosa condanna «A' nobili la scure». Naturalmente la gran scena ed aria «È questo il loco... O de' verd'anni miei» è momento di spicco storico; per la regale maestosità

del recitativo, per l'abbandono a uno stupendo legato nel cantabile, per l'espansione spettacolare dei fiati, sino (notati un paio d'acuti appena nasali) a una chiusa d'una potenza elettrizzante, che trascina il San Carlo a una sorta d'isteria generale.

Un anno dopo, il Teatro alla Scala inaugurava la stagione 1961 – 62 con *La battaglia di Legnano*. Serata leggendaria per la direzione di Gavazzeni, l'Arrigo di Franco Corelli e la Lida di Antonietta Stella. «Bastianini è forse ancor più eccezionale – scrive Elvio Giudici – la voce è raramente stata altrettanto bella, salda, d'un colore e d'una morbidezza unici, che alla malinconica e virile dolcezza sia di «Digli ch'è sangue italico», sia dell'ancor più bello «Se al nuovo di pugnando» conferiscono un vigore e una commozione indimenticabili: replicati da «Ah, d'un consorte, o perfidi», dove la nobiltà della linea evita il facile tranello della maramalderia a buon mercato – specie disponendo di Fa diesis così facili e timbrati – per valorizzare in ogni istante l'intensità espressiva».⁶

Il Rodrigo di Bastianini (che preferiamo nell'edizione radiofonica del 1961) sembra interamente focalizzato sulle parole di Filippo II: «un uomo, un cor leal»: umanità, generosità, lealtà, amicizia sino all'eroismo, di rado sono state in un baritono tanto limpide, forti, sincere, quanto decantate da implicazioni politiche e cortigiane. Il duetto con Carlo, il terzetto con lui ed Eboli (quel «sospetti di me?») non ha eguali, il duetto con Filippo, ne sono l'attuazione magistralmente compiuta. E la scena della morte è fitta di tocchi d'espressione, di nuances, di vibrazioni intense come quelle d'un violoncello, di colori che sembrano man mano ingrigirsi, farsi esangui, spegnersi.

Dire Renato, dire *Un ballo in maschera* è dire Ettore Bastianini: il suo «Eri tu» - lacerato e possente, furibondo e soave, denso di pianto e ansioso di vendetta – è una delle grandi pagine della storia della vocalità, come «Casta diva» di Maria Callas, «Pari siamo» di Tito Gobbi, «Ella giammai m'amò» di Boris Christoff, «Mi chiamano Mimì» della Tebaldi. «Non ho mai sentito meno di dieci minuti di applausi, allo Staatsoper, dopo il suo “Eri tu”...» (Bergonzi). E nell'edizione del 1957 a Firenze (accanto alla Cerquetti) la recita sembra fermarsi.

Vedere, oltre che ascoltare, Bastianini nella *Forza del destino* (quella al San Carlo di Napoli nel 1958) è d'estremo interesse. Per l'attore, anzitutto d'una brillantezza imprevedibile nelle scene con Preziosilla, dove il gioco dell'ambiguità fra interrogativi irrisolti, esuberanza, sorriso e cupezza è condotto con originalissimo approccio; e, per contro, nei duetti con Alvaro e nell'aria, d'uno

⁶ E. Giudici, *L'opera in Cd e Video*, Il Saggiatore, Milano, 1999-2007

stürmisch che non rifugge dal rendere visibile l'interno contrasto dei moti, dei pensieri, finanche una sorta d'incomprimibile dialettica amore – odio verso l'avversario. Quasi a far sintesi dell'Ettore Fieramosca di Gino Cervi con il Féraud di Harvey Keitel ne *I duellanti*. Dal punto di vista vocale siamo qui, come nella più completa edizione in studio della Decca, di fronte a una resa maiuscola, che specchia fedelmente la recitazione scenica nell'interpretazione musicale, che mette un'indiscutibile *voix du rôle* a servizio d'un canto di vigorosa e contrastata bellezza.

Due ruoli sembrano invece collocarsi in modo proprio nel novero grandi esiti verdiani di Bastianini: Rigoletto e Nabucco. Il primo è da sempre, per il Nostro, causa di turbolenze critiche. In realtà, per la massima parte, di malintesi storici, polarizzati sull'infelice serata del 10 aprile 1962 alla Scala. Bastianini all'epoca cantava il *Rigoletto* da dieci anni, avendo debuttato nel ruolo il 19 luglio del 1952 a Siena e avendolo portato con sé in Germania, a Roma, a New York, in Spagna, a Vienna, a Bergamo, a San Francisco, a Chicago - invero quasi sempre per una o pochissime prudenti recite - e avendolo anche registrato a Firenze per la Ricordi nel 1960. Per anni questa è stata l'unica testimonianza del Rigoletto di Bastianini, compromessa soprattutto dalla direzione mediocrissima di Gavazzeni. Esiste per contro un'ampia selezione dell'opera ripresa da una recita a Chicago il 23 novembre 1962 con Tucker, la D'Angelo, la direzione di Dervaux e foriera di maggiore interesse. Il secondo, ossia *Nabucco*, con Bastianini ha conosciuto un esordio (nel 1958 alla Scala, ancora accanto alla Cerquetti) e un percorso ancor più lussuoso: Boboli, Firenze, Palermo, Los Angeles, Strasburgo, San Francisco. Nessuna incisione ufficiale, ma ben quattro registrazioni dal vivo.

I documenti sonori, questi, quelli di Chicago e a tratti l'edizione in studio, dicono che Bastianini fu un notevole Rigoletto (seppure non superiore a Gobbi e a Protti) e un grande Nabucco (il migliore degli anni cinquanta - sessanta insieme a Mac Neil). Tuttavia... Ascoltate «Pari siamo»: raramente l'abbiamo udito così dignitoso e fremente, così definitivamente scultoreo. Ascoltate il fluire commosso di «Veglia o donna» o l'ineffabile inciso «le zolle coprono lievi quel capo amato» o, più avanti, il colore triste di «Piangi fanciulla»; ascoltate quel suo «Larà, larà», intonato come una distratta, sinistra canzoncina; ascoltate quel «Cortigiani» in cui si scaglia sulla scrittura verdiana con una forza tragica impressionante; ascoltate il duetto finale, con certe mezzevoci stupende e quella «maledizione» che torreggia impavida sull'intera orchestra. Ammirevole. Eppure non compiutamente è Rigoletto. Non lo è timbricamente e psicologicamente: la corda affettiva, la dimensione umana, la qualità drammatica, il colore del suono, restano quelle dell'antagonista giovane, dell'amante geloso, non quelle d'un padre maturo, vinto, sofferente. Bastianini stesso se ne

doveva rendere conto: sbagliando tuttavia la soluzione, cercata in un atletismo vocale talora eccessivo, in un rigonfiamento e oscuramento del suono artificiosi, in fraseggi a volte originali, a volte sguaiati (soprattutto dal vivo), a volte in odor di Mozart o di Donizetti. Con il sostegno di un grande direttore avrebbe potuto invece far sua una lettura moderna di taglio classicamente stilizzato, quasi un *Rigoletto* in abiti contemporanei: ma era troppo presto.

Quando Bastianini entra in scena in *Nabucco* e intona con aulico disprezzo l'andante «Di Dio che parli!... Tremin gli insani», aggiungendo poi con barbarica protervia il presto «Mio furor non più costretto», è lecito pensare che una tal strepitosa caratura vocale, coniugata a un empito così elettrizzante, debba far parte del mito della lirica. E del pari vi debba entrare l'allegro «S'oda or me!», roventissimo; e lo sconvolto «Chi mi toglie il regio scettro?»; e ancora il recitativo «Son pur queste mie membra», ove ognuno dei cento diversi accenti, ognuno dei mille chiaroscuri è percosso, scandagliato, sì da trarne ogni possibile eco. E' lecito ed è vero: il Nabucco condottiero, tiranno, folle, delirante, grandioso, con Bastianini forse è senza eguali. Resta un poco in ombra, anche qui, il versante paterno, umiliato, supplice: per distanza mentale, certo; ma anche per uno spendersi nei passi più sonoramente drammatici tanto da giunger talvolta stanco ai momenti cantabili, da accostarsi al legato con non perfetta continuità (sarà, anche altrove, spesso percepibile a partire dal 1960), compromettendo in parte i pregi del duetto con Abigaille e di un «Dio di Giuda» pur notevolissimo. Tuttavia anche i limiti e gli errori di Bastianini svelano qualcosa di lui. Ascoltando il suo *Rigoletto*, ascoltando il suo *Nabucco*, si riceve nozione certa d'una volontà di darsi alla musica e al personaggio senza ritegno, senza limiti, con l'audacia di chi si scaglia nella mischia - nel grande Palio dell'arte e della vita - senza paura d'esser «scavallato», di ferirsi, di perdersi, di consumarsi interamente. È solo dei grandi.

Cinque ultimi ritratti

Sono quelli che del testamento di Bastianini costituiscono capitoli imprescindibili. Ecco subito Thaïs e Athanaël: la registrazione è quella di Trieste del 1954. Poche tessiture calzano al baritono senese come questa, al fondo bass - baritonale (ché tale era Jean-François Delmas, il creatore del ruolo); pochi personaggi gli sembrano cuciti addosso come il cenobita egiziano. A cominciare dal racconto «Ahimè! Fanciullo ancora», nel quale sembrano arrovellarsi senza requie il fuoco della carne e quello dello spirito; per passare alla grande aria «Ecco dunque l'orribile città», una spirale vorticoso di fervore e di ripiegamenti, d'esaltazione e di macerazione, un'epitome spettacolare d'ogni risorsa vocale bastianiniana (la proiezione in maschera e dunque l'espansione formidabile d'un

suono squillante, pieno, vibrantissimo, vi è da antologia). Nei duetti con Thaïs e in tutto il corso dell'opera, il baritono senese lavora con cura sulle sfumature, sui fraseggi, trascorrendo con ugual agio dal declamato all'arioso al canto e delineando un Athanaël nel quale passione e dolcezza, ritrosia e furia biblica, amarezza e pietà, estasi e febbre, sono profuse a piena mani. L'addio a Thaïs - sconcolato e carezzevole - alla fine del duetto dell'oasi, di tutto ciò è forse il momento maggiore.

La Gioconda. Voce d'ombra e di mistero, quella di Bastianini, entra nel buio e nel segreto di Barnaba facendolo proprio in modo «sensazionale: un timbro così bello, robusto, morbido e soprattutto omogeneo in tutti registri, dona veste del tutto inconsueta a una figura come quella di Barnaba, anche perché sviscerata da un fraseggio dove l'altisonanza di certe frasi si coniuga benissimo alla fondamentale nobiltà di una linea di canto la cui stupenda facilità davvero lascia ammirati»⁷. Se questo scrive Giudici dell'edizione della Decca, un *live* del 1956 al Comunale di Firenze impone vi s'aggiunga la constatazione d'una *grandeur* luciferina («O monumento» è da antologia) d'una sì puntuale modellatura stilistica che sembra aver assorbito taluni miasmi stilistici e ideologici dell'Italia negli anni fra Carducci e Boito.

Tosca e il Barone Scarpia a Bruxelles nel 1958. Una lettura importante, non compresa a suo tempo né dal pubblico, né dalla critica. Forse mai, invece, la femminilità, la voluttuosità di Floria - involontaria e irresistibile insieme - si è proiettata su Scarpia con esiti di tal intensa malia. «Tosca divina» mai è stato porto con una mezzavoce così avviluppante; mai quel «Dolce signora» e quel «Darei la vita per asciugar quel pianto» sono stati percorsi da fremiti sensuali così profondi; mai il *Te Deum* è stato proclamato in modo più avvampante e più blasfemo. Non è uno Scarpia interessato a conquistare per affermare un potere (alla Tito Gobbi), né viziosamente lascivo (alla Mariano Stabile): per Bastianini conta qui entrare in una spirale di seduzione reciproca, imponendovi sì un fascino cupo e perverso, ma tale da «far dubitare a qualunque Tosca se fosse proprio il caso di morire per Cavaradossi»⁸ (Antonietta Stella). Ancora mai crediamo d'aver ascoltato tutto l'*Andante appassionato molto* «Quest'ora io l'attendeva» così aderente al dettato pucciniano, così poggiato sulla mera, vibrante pienezza del canto, così psicologicamente centrale nell'introspezione del personaggio. Questo Scarpia è ucciso da Tosca non per odio, ma per impedirsi di cedergli.

Tonio de *I pagliacci* (a San Francisco, nel 1962) è una delle più originali raffigurazioni del baritono senese. Non solo nel Prologo: proposto con una souplesse, una grafia vocale, una musicalità, un fulgore di colori straordinari; ma anche e soprattutto nel corso dell'opera, ove

⁷ E. Giudici, *L'opera in Cd e Video*, Il Saggiatore, Milano, 1999-2007

⁸ M. Boagno, *Ettore Bastianini. I suoi personaggi*. Parma, Azzali, 2005

Bastianini sembra continuamente trasformarsi, dagli slanci arroventati del duetto con Nedda alla violenza più losca, dal vetriolo perfido d'alcune battute con Canio all'humour laido della recita, nella quale staglia una caratterizzazione stralunata e grottesca, tale da collocarsi fra i più ragguardevoli esiti interpretativi del ruolo.

Ultimo è Carlo Gérard dell'*Andrea Chénier*. Vorremmo che ascoltaste (da Napoli, dal Met, da Vienna, in studio) oltre il ben noto «Nemico della patria» (l'eloquenza severa e lo slancio vocale vi sono a dir poco impressionanti) il suo «Son sessant'anni»: è una sorta di primissimo piano da cui «il volto della voce» e i «lividi sull'anima» (per dirla con Françoise Sagan) di Bastianini, più che di Gérard, affiorano in piena luce, con fulminea e impietosa vivezza. Vorremmo ascoltaste la tensione passionale, ma al fondo pudica, del duetto con Maddalena (da chi s'è udito un «Or dimmi che farai contro il mio amor» tanto intenso?). Vi vorremmo presenti alla scena del processo, per udirne l'incalzare d'un fraseggio leonino e l'aprirsi d'una gemma, tra le massime, dell'arte di Ettore: quel sublime filo di voce, mesta e sconfitta, su «Come sa amare!».

Ecco, il testamento è letto ed è ormai pubblico. Come per quello di Cesare ai Romani, eredi ne siamo tutti. Non possiamo rinunciarvi, anzi dobbiamo accettare il lascito nella sua totalità. Perché è sull'intero della parabola artistica di Bastianini che può costruirsi una lettura ricognitiva dei suoi meriti. La storia senza documenti è opinione mascherata, è affermazione di teoremi precostituiti, è processo sommario. Il tempo, non *Cronos*, quello greco - che divora senza pietà i suoi figli - ma *Kairòs*, quello cristiano - che è occasione d'eternità - ha posto un'istanza di verità per quel senese «scorbutico, solo, chiuso nei suoi pensieri, ma eccezionale ed «internamente appassionato e pieno d'amore». Abbiamo cercato di rispondervi.

Le citazioni tra virgolette, quando non diversamente indicate, sono tratte dal documentato volume Ettore Bastianini. Una voce di bronzo e di velluto, di Marina Boagno e Gilberto Starone che, pur senza conoscere, ringraziamo.