

25 ANNI FA VENNE A MANCARE L'EMBLEMA DEI TENORI DI FORZA DEL 900: ANTONIO GUIDA RICORDA MARIO DEL MONACO

Toscanini diceva che la vera musica è composta da ciò che nella realtà non si può scrivere. Molto probabilmente, se fosse vissuto almeno un'altra ventina d'anni, avrebbe coniato anche la locuzione che forse la vera arte del canto (o se vogliamo il canto che da spettacolo), è data da ciò che tecnicamente è inspiegabile; come inspiegabile è stata la voce di questo singolare artista lirico che ha calpestato i teatri di tutto il mondo lasciando un eterno punto interrogativo nella storia dell'opera.

Ma come nasce il mito, o meglio il "mistero" di Mario del Monaco? e cosa aveva di così particolare questo tenore che gli ha permesso di eseguire in 35 e più anni di carriera ciò di cui la natura altrui ne aveva cospicuo timore?



La storia e l'evolversi di questo cantante si perdono nella notte dei tempi e sin dagli albori della sua carriera egli è stato oggetto di aspre critiche nonché di studi sulla sua strana vocalità. Nella nitidezza e nell'inesperienza dei suoi vent'anni, per quelle aule del conservatorio di Pesaro, risultava infatti difficile al giovane Mario mandare su quella voce ampia e voluminosa che riempiva le stanze la ove la spiegava. Ma il volume e la grana non erano sinonimi di sapere né di arte e per tale, tentando una risoluzione, cercò di avvalersi di un didatta di canto per porre rimedio al quel suo problema tecnico.

L'altra parte però non sempre rispondeva di sostanziale virtù ed esperienza e ciò portò al ragazzo a cambiare più di un insegnante. Alcuni infatti stimavano che le sue corde, seppur risentendo di una certa "freschezza tenorile giovanile", poiché presagivano un incremento di quel brunito nella zona centrale, potessero con il tempo mutare in chiave di baritono; altri invece, credendo nell'autentico tenore che c'era in lui, per non fargli appunto perdere la preziosa "punta" tentarono di alleggerire quella massa corposa nei gravi e nei centri con appoggi belcantistici, (come si padroneggia oggi nella didattica di canto); ma ciò il più delle volte lo snaturava al punto tale da renderlo afono. L'unico sollievo vocale a quanto pare lo trovò nel suo primo e ultimo maestro di canto Arturo Melocchi.

Il tempo passava e i risultati però faticavano ad arrivare, i mesi cadevano giù dal calendario e il corretto uso di quell'organo ora sembrava risolto ora no, fin quando il cantante capì che l'unica cosa da fare era quella di consegnarsi al libero arbitrio di ciò che gli concerneva la sua natura, una natura che nessuno poteva dominare né educare totalmente perché la sua educazione sarebbe stata la sua rovina, una natura senza spiegazioni né regole, senza scuola né niente perché la natura che era destinata a dare spettacolo per ciò che era di per sé, con i suoi pregi e i suoi difetti. Non a caso, il seguito dimostrò che si sbagliavano sia l'una che l'altra scuola di pensiero.

Di conseguenza però, come la maleducazione artistica è stata da sempre vittima di critiche, mal dicerie, opposizioni e calunnie; anche per il giovane tenore in carriera iniziarono a crearsi intense cascate dirette a professare la religione dell'"anti del Monaco", cascate che, negli anni del suo splendore, mettevano in dubbio il proseguo della sua carriera dato l'abuso vocale che ne faceva, cascate che affermavano che egli non sapesse fare altro che cantare con le tre *fff* sullo spartito e si perdeva nelle pagine liriche, nel cantabile, nei legati etc.; ma nonostante tutto, queste cascate, per quanto potessero avere anche ragione in taluni casi e circostanze, alla fine della loro corsa annegavano senza via di scampo dentro al "mare di voce" che il tenore fiorentino tempestava su qualsiasi palcoscenico egli mettesse piede.



Dopo un debutto a 25 anni in Cavalleria di Mascagni, si cimentò presto nella sperimentazione delle tessiture pucciniane e romantiche le quali lo videro protagonista per circa un decennio durante il quale egli alternava l'irruenza di Radames al romanticismo di Rodolfo della Bohème, le speranze di Turiddu, all'amore di Alfredo Germont e di Pinkerton. Ma fu un decennio che passò ben presto sulle sue corde e durante il quale egli capì di essersi solo illuso nel voler succedere in ruoli che poco si coniugavano con quella voce che mostrava sempre più evidenti segni di muta verso altri



orizzonti.

Il metallo nei medio gravi infatti aveva raggiunto intensità "fastidiosa" per le pagine lirico-romantiche cantate fino ad allora, i suoni bruniti intorno al passaggio iniziarono a reclamare esasperatamente declamazione e incisività nei fraseggi e il vigore di questi ultimi mostrava chiaramente sete di accenti scatenati dall'ira, dalla vendetta e dall'eroismo; sensazioni che il più delle volte esplodevano nei suoi possenti Sib a tromba che iniziavano a far tremare i palchi dei teatri. Ormai, quella vocalità dai colori selvatici, vedeva ben poca luce al di fuori di una drammaticità pura e sanguigna; una drammaticità irruente, una drammaticità vera; come l'angoscia di Canio, come l'orgoglio di Turiddu, vera come il patriottismo di Andrea Chenier...tranne qualche raro ripasso in Tosca e Turandot così, il tenore Fiorentino intuì che per lui era giunta l'ora di chiudere definitivamente con il repertorio del compositore di Lucca, per aprire le porte della sua faringe ai

pentagrammi provenienti dal compositore di Busseto e dagli emisferi veristi.

Di ciò non se ne accorse certamente solo lui; ormai quella voce aggressiva suscitava invidia e perplessità da parte dei suoi colleghi e interesse e curiosità da parte dell'affamato mondo manageriale. Fu così che a soli 35 anni, (età se vogliamo ancora immatura per sostenere taluni ruoli) come una colomba che dalle nuvole della tempesta venne a portargli la sua vera identità, gli arrivò per telegramma la scrittura che cambiò la sua vita, la scrittura che lo tolse definitivamente dalla schiera dei tenori di routine, la scrittura che assecondò le sue corde una volta e per tutte, la scrittura che da allora in poi, lo vide come il più grande interprete in assoluto di quel ruolo così temuto, arduo, difficile e affaticante. Già, ma solo per tutti coloro che non avevano la sua voce.

Da quel lontano 21 Luglio 1950, nell'oltre oceano Colón di Buenos Aires, Mario del Monaco ha esultato in tutto il mondo a sipario alzato per ben 427 volte. Ora può darsi che egli avesse paura di eseguire i DO4, ma aveva in cambio Otello nella faringe e Otello aveva lui nei teatri; il moro non aveva bisogno del DO4 ma aveva bensì necessariamente esigenza di quel raro vibrato di fuoco che tra le medie e alte tessiture della partitura Verdiana, era pronto ad esplodere da un momento all'altro, Otello aveva bisogno di quel tenore basso di statura che quando apriva bocca per cantare diventava l'uomo più alto del mondo; Otello aveva bisogno di Del Monaco e del Monaco aveva bisogno di Otello in un ciclo di simbiosi perfetta; quel ruolo che perfezionò alla virgola anche nei passaggi scenico-espressivi.



Ma come la natura psicologica, a braccetto con quella orgogliosa induce l'essere umano alle forme di prevalenza o pareggio, il tenore iniziò ad essere così fenomeno di imitazione, con grande discapito di tutti coloro che ci provavano e non ultimo, oggetto di paragone. Del Monaco contro Corelli, del Monaco contro Filippeschi, del Monaco contro tutti; in realtà, del Monaco non era assolutamente contro nessuno. Era semplicemente lui: il tenore che sfavillando tra l'Aida, Pagliacci e l'Andrea Chenier, trovò l'apice della sua identità artistica, vocale e psicologica nel moro di Venezia. Lui diceva di avere una tecnica, ma nessuno gli credeva perché chi provava a simulare le sue intensità vocali durava l'arco di una romanza,

lui adorava di Stefano ma non fraseggiava né legava assolutamente come il tenore siciliano. Lui era

lui, gli altri erano gli altri e quanto più il tempo passava, più la storia si convinceva che per fare un piccolo “lui”, occorrevo decine di “altri loro”.

Tutt’oggi, il vuoto che ha lasciato l’artista 25 anni fa resta ancora lì nudo e solitario. Qualcuno ha provato a tapparlo proponendo un nuovo Otello, più elegante, più moderato, ma tale non ha nemmeno sfiorato il termine di paragone con la “tromba di Firenze”; qualcun altro, più giovane e diligente, volendo ereditare la vena drammatica in termini di esecuzione e dinamiche vocali, ha mostrato segni di emulazione che alla fine risultavano un incrocio tra “una canna fiorentina e una anconetana”, e tale è stato addirittura deriso dalla massa.

La verità è una sola, e cioè che Mario del Monaco è morto nel 1982 e nel 1982 è morta la storia del moro. Si potrebbe aggiungere che durante la sua carriera il tenore conobbe Giuseppe Verdi tramite la sua eredità musicale e che Giuseppe Verdi, per forza di cose, non ha conosciuto Mario del Monaco e il perché è evidente, ma se ciò fosse accaduto, chissà se il tenore non avrebbe potuto vestire le sorti di una linea mediatica sull’antagonismo che planava tra il pensiero del bussetano e i sogni di Wagner; già, perché Mario del Monaco, quel tenore che sognava di morire in teatro come il suo collega Leonard Warren, quel tenore che non voleva distaccarsi da quel mostro che aveva in gola, Quel tenore che aveva paura di eseguire il DO4, è stato la “punta del vertice superiore” del triangolo che, insieme a Corelli e a Borgatti, racchiude la trilogia italiana dei tenori eroici che il compositore di Lipsia chiamava *Heldentenor*; una trilogia che si celerà nel tempio dell’opera come unica e sola nei secoli a venire.

Oggi giorno, dopo tanti anni dalla scomparsa, tra le correnti delle nuove scuole di pensiero, il sopravvento dei nuovi artisti celebrati a mille dai mass media e le forme di innovazioni che hanno iniettato in tutte le arti il virus del modernismo, di tanto in tanto si sente nominare il nome di quel tenore che in un’epoca remota lacerava i teatri di tutto il mondo e in tale contesto, considerata la differenza tra le effimere forme moderne di spettacolo e la mole storica e artistica che giace sull’ombra lasciata da questo straordinario personaggio, Antonio Guida immagina se un giorno potrà mai scrivere negli albi della storia dell’opera ciò che oggi non sarebbe più possibile, e cioè che... *“Negli anni d’oro, l’opera lirica era come il pendolo di un orologio che oscillava tra il logico e l’illogico. Il logico era tutto ciò che dell’opera lirica si sapeva; l’illogico era tutto ciò che dell’opera lirica riusciva a dare spettacolo”*.

Antonio Guida

ANTONIO GUIDA INTERVISTA ALBERTO DEL MONACO, FRATELLO DEL CELEBRE MARIO

1) Sig. Alberto, la prima domanda che vorrei farle è questa: chi è stato il più grande tenore verdiano del 900? E secondo lei perché?

Personalmente credo che si possa definire il più grande tenore verdiano chi ha veramente cantato Verdi per intero e non chi si è affacciato solo per caso o si è fossilizzato con una sola categoria “verdiana”; quindi si possono definire interpreti verdiani tutti coloro che partendo dall’esecuzione delle prime opere del compositore emiliano sono poi passati per la trilogia e infine sono approdati al Verdi della maturità; ed abbiamo avuto un esempio di tale carriera con tenori quali Gigli, Caruso, Lauri Volpi.

2) Cosa significava per Mario cantare Otello?

Otello era un ruolo che per quanto difficile, era nei sogni di Mario già da bambino. Mi ricordo che io avevo 5 anni e lui 15. Un giorno venne da me e mi portò una incisione su disco di un Otello. Già allora gli veniva la pelle d’oca ad ascoltare quell’opera che poi per lui è diventata diventata sempre più una vera e propria sfida.

3) Oltre Otello, quale opera Mario amava tantissimo cantare?

Nei primi anni gli piaceva interpretare molto il duca del Rigoletto, ma era anche un grande patito di un ballo in maschera, Manono Lescaut, Tosca, Andrea Chenier e Carmen

4) Nella lirica attuale, quale tenore lei definirebbe “vicino” alle qualità artistiche di suo fratello Mario?

Sotto certi aspetti vedo davanti ai miei occhi un tenore di nome Placido Domingo sotto certi altri aspetti (di carattere vocale, ma anche interpretativo) stimo molto Josè Cura.

5) Qual’era la seconda passione di Mario?

Nel suo tempo libero i grandi amori di Mario erano la scultura ma soprattutto l’arte. Mio fratello adorava dipingere e si sono tenute anche diverse mostre dei suoi quadri. Un’altra grande passione che aveva erano anche le auto e per tale passione, un giorno rimediò anche un brutto incidente.

6) Si è sempre detto che chi ha provato ad imitare la tecnica di Mario del Monaco, si è spento presto come cantante. Se è vero, lei saprebbe dirci il perché?

La tecnica di Mario del Monaco era la tecnica che il maestro Arturo Melocchi impartiva nel conservatorio di Pesaro e su mio fratello funzionava alla grande. E’ vero che chi ha provato ad imitarlo si è spento presto come cantante, ma ciò non era per una tecnica inadatta, perché tale tecnica ha funzionato su diversi allievi, ma per una semplice imitazione di voce. Non dimentichiamo che Mario del Monaco ha avuto una delle voci più difficili e particolari del 900

7) Che lei si ricorda, qual era il timore più grande di Mario del Monaco nell’ambito del suo lavoro?

Il timore più grande di Mario era quello di non poter rendere al 100% in una recita. Sulle sue spalle infatti, gravava la responsabilità di un perfezionista come pochi. Mi ricordo che il più delle volte, mi diceva che quando non sarebbe più stato in forma per dare il massimo al suo pubblico si sarebbe ritirato dalle scene perché lui per primo non si sarebbe accettato.

8) Del Monaco e Corelli?

Del Monaco e Corelli sono sempre stati dei grandi amici. Si sono incontrati per la prima volta a Milano negli anni 60 e mi ricordo che si sono seduti ad un bar ed hanno parlato almeno per 3 ore. Parlavano di tutto (ovviamente che riguardasse il canto) quindi dell’emissione, della respirazione, dei gravi, degli acuti... insomma furono tre ore e più di lezione di canto che si scambiarono a vicenda. Si sono sempre stimati tantissimo a vicenda. Mio fratello adorava i suoi colleghi; quando gli parlavi di Cecchele gli parlavi di un mito e la stessa cosa accadeva quando ascoltava Corelli o di Stefano.

9)Le malelingue su Mario?

Be Mario con il tempo è diventato una “scuola a parte delle scuole” e ciò ha iniziato a infastidire in particolar modo il pensiero dei didatti belcantisti e di alcuni critici dei quali non posso fare nomi. Dopo la sua morte, la scuola di Mario del Monaco è stata in un certo senso seppellita da coloro che hanno voluto dilagare la loro.

10) Nascerà un altro Un altro Mario del Monaco?

Se un artista lirico ha la costanza di seguire un repertorio specifico e calibrare i suoi impegni di lavoro, molto probabilmente avrà la possibilità di diventare più celebre rispetto a tanti suoi colleghi, ma se come si usa fare oggi giorno, non vi è né un vero settore di repertorio da eseguire né un equilibrio con gli impegni, anche un grande talento, rischia non solo di essere presto dimenticato ma di bruciare anche la propria dote.