



DIRETTORI

Con tre preziosi video, Riccardo Muti riscopre pagine fondamentali del repertorio settecentesco, proprio mentre l'etichetta Maggio Live riporta alla luce alcuni mitici spettacoli degli anni fiorentini.

Mozart, Jommelli e Paisiello: Muti racconta la scuola napoletana

di Nicola Cattò



Fra i tanti filoni in cui, in oltre mezzo secolo di attività, l'arte di Riccardo Muti si è dispiegata, quello relativo alla scuola napoletana è particolarmente caro al Maestro, che nel capoluogo campano è nato e nel Conservatorio di San Pietro a Majella ha studiato; in più, la prima opera in assoluto che ha diretto è stata – nel 1967, al Teatro dell'Arte di Milano, *L'osteria di Marechiaro* di Paisiello, con un'orchestra formata da studenti e professori di quel Conservatorio di Milano, dove si era appena diplomato (e nel cast, tra l'altro, figurava, nei panni di Lesbina, colei che sarebbe diventata sua moglie, Cristina Mazzavillani). Non stupisce, quindi, che nei cinque anni (2007-2011) di direzione artistica del salisburghese Festival di Pentecoste, il focus musicale sia stato proprio la riscoperta di titoli poco o punto noti della scuola napoletana, partendo da *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa per finire con *I due Figaro* di Mercadante, passando per Paisiello e Jommelli, esplorando sia la produzione sacra che quella teatrale. Coprodotti con Ravenna Festival, alcuni di quegli spettacoli hanno avuto una riproposizione in Romagna, e da essi, grazie alla Riccardo Muti Music, sono ora stati tratti tre DVD, raccolti in cofanetto, dedicati alle due versioni della metastasiana *Betulia liberata*, quella di Jommelli (realizzata in forma di concerto) e quella di Mozart (allestita con scene e costumi), nonché alla sorprendente *Missa defunctorum* di Paisiello. Ecco quindi che l'incontro con il Maestro, svoltosi all'inizio di gennaio dopo il successo del Concerto di Capodanno viennese (« ho scoperto molte cose sulle varie tradizioni di suonare la Zither », mi confida), verte essenzialmente su questo argomento; pur non trascurando di parlare di un'altra importante iniziativa editoriale, Maggio Live, cui abbiamo già dedicato ampie anticipazioni nel numero scorso, e che debutta ora con la prima pubblicazione, *I Puritani* di Bellini, tratta dalle mitiche recite fiorentine del dicembre 1970.

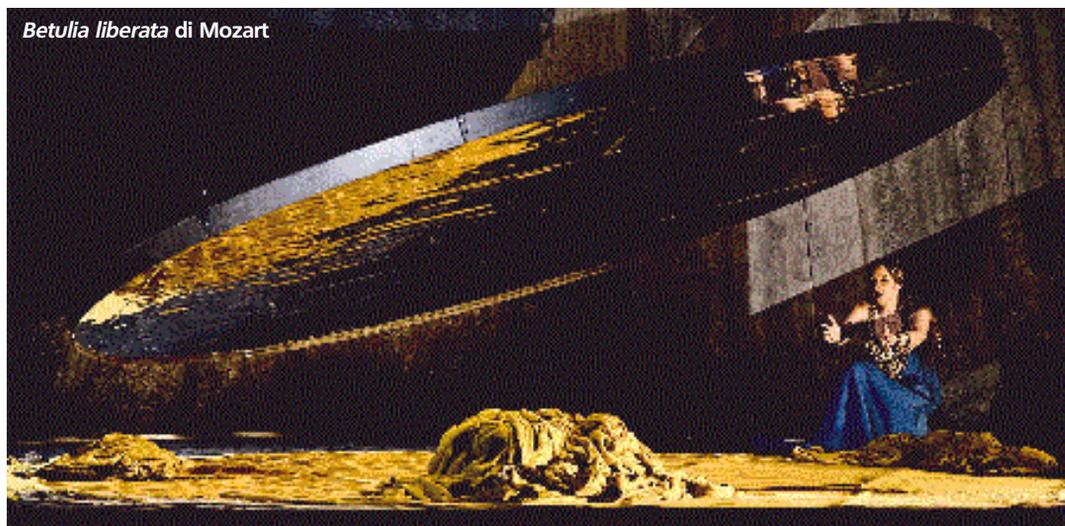
Ma cosa si intende per scuola napoletana? Che ambiti temporali possiamo stabilire?

Generalmente con questa espressione ci si riferisce al Settecento e ai quattro grandi colle-

gi musicali operanti in città e risalenti al '500 (Santa Maria di Loreto, la Pietà dei Turchini, i Poveri di Gesù Cristo e Sant'Onofrio a Capuana), che nel 1808 confluiscono nel Conservatorio di San Pietro a Majella; al loro interno operavano insegnanti come Durante e Porpora, in un fiorire di musicisti che è passato per Cimarosa, Paisiello, Traetta, Pergolesi, Piccini e tanti altri fino a Mercadante. Questo grande gruppo di operisti e autori di musica strumentale (non dimentichiamo che strumenti come l'oboe e il fagotto hanno ricevuto un forte sviluppo tecnico grazie a musicisti di quell'epoca) rappresenta ciò che si intende come « scuola napoletana ». Quindi il '700: ma prima c'era stato il « padre » della musica europea (quanto Bach, se non di più), ossia Alessandro Scarlatti, che ha allargato la propria influenza su tutta l'Europa. Questa scuola era così prestigiosa anche all'estero che Mozart, quando fece il suo primo viaggio in Italia, ebbe come obiettivo essere riconosciuto a Napoli come un grande talento. E a Napoli conobbe Jommelli, per la cui Didone scrisse alcune arie.

E possiamo spingerci fino a Rossini, Donizetti e Bellini nel primo '800...

Sicuramente: il San Carlo, definito da Stendhal il più bel teatro del mondo, aveva un'orchestra considerata tra le più virtuose d'Europa. Rossini ne fu direttore artistico dal 1815 al 1822, e Donizetti nei 16 anni successivi: un grande patrimonio che, da solo, costituisce una cassaforte che il teatro dovrebbe valorizzare per sottolinearne la sua gloriosa storia. I rapporti tra Napoli e Vienna erano strettissimi, non solo per la presenza di Maria Carolina, moglie del re di Napoli e figlia di Maria Teresa, che diede grande impulso alle arti a Napoli: Porpora, attivo a Vienna, veniva considerato da Haydn il suo insegnante più importante e il suo *Salve Regina* (da me diretto persino nella Cappella Sistina con Angelika Kirchschrager) prefigura la « melodia infinita » belliniana. Nell'800 a Napoli opera una figura-chiave come Thalberg, la cui scuola produrrà Sigismondo Cesi e Giuseppe Martucci, che per primo diresse in città (grazie ad



un mecenate che rese possibile la formazione dell'orchestra) le Sinfonie di Brahms e Beethoven.

Sul versante sacro, la musica settecentesca italiana aveva come due poli principali gli stilemi di derivazione operistica oppure le formule contrappuntistiche più severe di stampo palestriniano, tanto che perfino Papa Benedetto XIV intervenne in merito; nella Missa defunctorum di Paisiello, però, vediamo una certa difformità dallo stile canonico, con responsori in forma di mottetto, uno scarso uso del contrappunto. Qual è, secondo lei, la posizione stilistica del repertorio sacro napoletano?

Si tratta di una partitura – quella di Paisiello – molto originale anche a livello strumentale, con doppio coro e doppia orchestra, e che non possiede quel colore cupo e tragico che appartiene alle Messe d'oltralpe, proprio come accade nella pittura: i quadri napoletani del '700 hanno, anche nel dolore, una specie di lieve sorriso, quasi una tenerezza estranea, invece, all'arte tedesca. C'è un approccio mediterraneo verso la morte: essa viene quasi personificata, attiva, dialogante, per cui le parole assumono un senso drammatico, tragico e non hanno bisogno di un supporto contrappuntistico, ma di una liricità che non va intesa come operaticità (anche Rossini e Verdi furono frantesi per questo) ma come abbandono

al canto puro, che ne esalti il senso profondo, partendo dagli elementi più semplici: cum parvis componere magna.

Quali scelte filologiche ed organologiche ha compiuto per questo repertorio, all'atto esecutivo?

Per farle capire come intendo il Barocco, praticamente, la invito a riascoltare la mia incisione della *Musica sull'acqua* di Händel, che realizzai oltre trent'anni fa con i Berliner Philharmoniker: se c'è un'orchestra che può sembrare all'opposto del mondo barocco è proprio quella, eppure credo si tratti di un buon risultato. Avevo studiato libri di prassi esecutiva dell'epoca, e avevo applicato a strumenti di oggi un modo di suonare adatto a quel repertorio, cercando di ricreare un mondo sonoro che comunque non esiste più e di cui non abbiamo evidenze concrete. Possiamo informarci tramite documenti, l'iconografia: ma non si può resuscitare un cadavere. Non è vero che applicando determinate regole – dal non vibrato alle corde di budello, dall'archetto diverso agli accenti esasperati – si ricrei un mondo finito e scomparso. La conseguenza negativa è che le grandi orchestre sinfoniche oggi tendono a tenersi lontano da questo repertorio. Non è neppure una questione di numero di musicisti. A una delle prime esecuzioni della *Creazione* di Haydn diretta da Salieri

gli esecutori furono 1000, come si rileva dai documenti di pagamento conservati all'archivio del Musikverein. Sta tutto nel modo, non nella quantità o nel tipo di strumenti.

Quindi dirigerebbe le Passioni di Bach?

Certo; d'altronde ho già eseguito, tra l'altro, la *Messa in si minore*. Questa musica oggi è divenuta « proprietà » dei cosiddetti specialisti. Un processo nato come giusta reazione alle esagerazioni tardo-romantiche in stile Stokowski: non si può eseguire la *Jupiter* di Mozart con le sonorità della *Quarta sinfonia* di Bruckner. La consapevolezza stilistica è la base di una buona esecuzione: per esempio, in Jommelli ho scelto il falsettista Antonio Giovannini per ricreare una vocalità di contraltista oggi perduta, quella dei castrati, che erano anche musicisti completi e persino compositori. Farinelli e Caffarelli erano talmente importanti da avere addirittura poteri politici: quando quest'ultimo si ritirò e tornò a Napoli, costruì una casa principesca (oggi distrutta) nel quartiere della Pignasecca. Come racconta Benedetto Croce, per sottolineare la sua dignità principesca Caffarelli fece scrivere su un muro « Amphion Thebas, ego domum », ossia Anfione costruì (cantando) Tebe, io (con la mia voce) questa casa. Un ego non da poco! E anni dopo una mano anonima – ma geniale – aggiunse « ille cum, tu sine »: ossia « lui con... gli attributi, tu senza ». Questo per dire l'inventiva dei napoletani!

Veniamo ora alle due Betulie. L'atteggiamento di Leopold Mozart verso Jommelli sembra ambivalente, fortemente critico in Germania e più condiscendente quando si incontrano a Napoli: e anche Wolfgang non è tenero verso la musica dell'italiano, che definisce bella ma antiquata, prevedibile. Qual è secondo lei la differenza principale fra le due partiture? Cosa prende Mozart dalla scuola napoletana?

Mozart assorbe gli influssi più diversi e li tratta in qualcosa di nuovo, originale, unico: pensi che, quando chiesero a Rossini chi fosse il più grande musicista, egli rispose Beethoven. All'obiezione dell'interlocutore (« E Mozart? »), il Pesarese aggiunse « Mozart è al di sopra ». La sua *Betulia* è l'opera di un ra-

gazzo, ma straordinaria, con una teatralità di derivazione oratoriale eppure perfettamente compiuta, una caratterizzazione dei personaggi davvero raffinata: non farei un paragone con l'oratorio di Jommelli, che è molto ancorato al virtuosismo dei cantanti – tutte le arie vedono un'ampia presenza della coloratura, cui vanno aggiunte le variazioni estemporanee che venivano inserite, nonché ampie introduzioni orchestrali. Jommelli non è Paisiello, non è Cimarosa: è più severo, più accademico. Mozart, invece, non è mai accademico, anche nei pezzi di maniera c'è il guizzo della genialità; in Jommelli invece c'è il mestiere, come accade anche in Mercadante, tanto che quando ho diretto *I due Figaro* – opera strepitosa – io che non amo amputare le partiture ho ritenuto necessario, in questo caso, alleggerire molti brani, ripetitivi fino a diventare ossessivi. Ho deciso di unire Paisiello, Jommelli e Mozart sotto lo stemma della scuola napoletana per enfatizzare l'importanza che essa ha avuto sul Salisburghese, che era spesso molto severo e acido verso gli altri compositori, ma che fin da ragazzo avvertì la necessità che la capitale europea della musica riconoscesse il suo genio. E anche Da Ponte, « compagno di viaggio » di Mozart, aveva grande rispetto di Paisiello e Cimarosa. Jommelli non ha la verve di quest'ultimo, o l'invenzione melodica del primo, ma ha un senso sinfonico – le già ricordate introduzioni alle arie – e un trattamento dell'orchestra che vanno ben oltre il suo tempo.

Chissà che Mozart non se ne sia ricordato più tardi, ad esempio nell'introduzione dell'aria di Konstanze...

Credo di sì, potrebbe essere un omaggio: anche gli oratori di Scarlatti vedono l'orchestra in primissimo piano, con uno spessore forte, che muterà in compositori come meno con Bellini e Donizetti. A questo punto le strade del sinfonismo europeo e dell'opera italiana divergeranno del tutto.

Forse saprà che negli ultimi mesi si è diffusa una tesi delirante che, riprendendo vecchie discussioni legate alla figura di Andrea Lucchesi, negherebbe a Mozart la paternità di molte sue opere: la Betulia, in particolare, sarebbe di tal Calegari oppure di Mysliveček!

CD

BELLINI *I Puritani* N. Gedda, C. Deutekom, S. Bruscantini, A. Ferrin, F. Rafanelli, V. Natali, G. Del Vivo; Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direttore **Riccardo Muti**
MAGGIO LIVE OF 021
ADD 156,00



Firenze e quel «nido di memorie» che è stato il suo Teatro Comunale, son luoghi cui *I Puritani* di Bellini restano debitori: dalla mitica e «scandalosa» edizione del 25 maggio 1933, diretta da Serafin, con Lauri Volpi, Pinza, Basiola e la Capsir, ma soprattutto con le scene e i costumi di Giorgio De Chirico (all'epoca contestatissimi, da anni iscritti fra i capolavori della messa in scena e oggetto di mostre e studi a non finire); all'edizione qui recensita, invero superba. Riprova che gli intuitti di Roman Vlad (per Firenze, dicembre 1970) e di Francesco Siciliani (per Roma, luglio 1969) quanto a quel giovane ardimentoso che rispondeva al nome di Riccardo Muti, non s'erano di certo sbagliati. E proprio nell'affidargli tra l'altro – per il Foro Italico prima, poi per il Comunale – una partitura di eccezionale complessità quale *I Puritani* di Bellini. In entrambe le produzioni, i cast erano di metallo prezioso, opponendosi Pavarotti e la Freni a Gedda e alla Deutekom, mantenendo Bruscantini prima e dopo, mentre a Giaiotti succedeva Ferrin. Edizioni di qualità altissima l'una e l'altra. Noi da sempre prediligiamo la seconda, ma solo per qualche millimetro e non tanto per questioni di perfezione formale (se Pavarotti e la Freni incappano in un incidente, anche Gedda ne sfiora uno), quanto di forza teatrale e di emozione interpretativa. Nessun direttore, per entrare subito in argomento, è mai riuscito in tutta la prima scena – con i suoi richiami, con i suoi echi, con i suoi effetti di lontananza e di vicinanza, di luci

ed ombre, con la sua stupenda nobiltà cavalleresca – ad evocare in modo tanto vivo *La ronda di notte* di Rembrandt, a far della grande pagina belliniana un quadro di sublime imponenza, che è musica e pittura al tempo stesso. Muti, poi, a neppur trent'anni, ha un senso naturale del tempo giusto, del tempo di Bellini, intendiamo, di quelle incantate lentezze da cui il canto scaturisce e su cui insieme s'appoggia come su una nuvola di suono che lievemente si muova. Sì che, soprattutto a Firenze, un'atmosfera d'onirica astrazione pervade la partitura, rendendola un autentico *rêve d'amour*. Perché poi, in fondo, *I Puritani*, non son altro che un idillio amoroso di ineffabile dolcezza, di poesia degna d'un Leopardi o d'un Byron o d'un Keats o d'un Lamartine. Ove

“Muti fa della pagina belliniana un quadro di sublime imponenza, che è musica e pittura al tempo stesso”.

poi non manca, al bisogno, un robusto piglio araldico, una gagliardia quasi di cappa e spada, ma eccezionalmente *blasé* (pensiamo naturalmente al duetto dei due Sir), sottratta qui con decisione ad ogni *allure* popolare e *grossière*. Edizione, l'una e l'altra, dunque, di riferimento quanto a direzione d'orchestra.

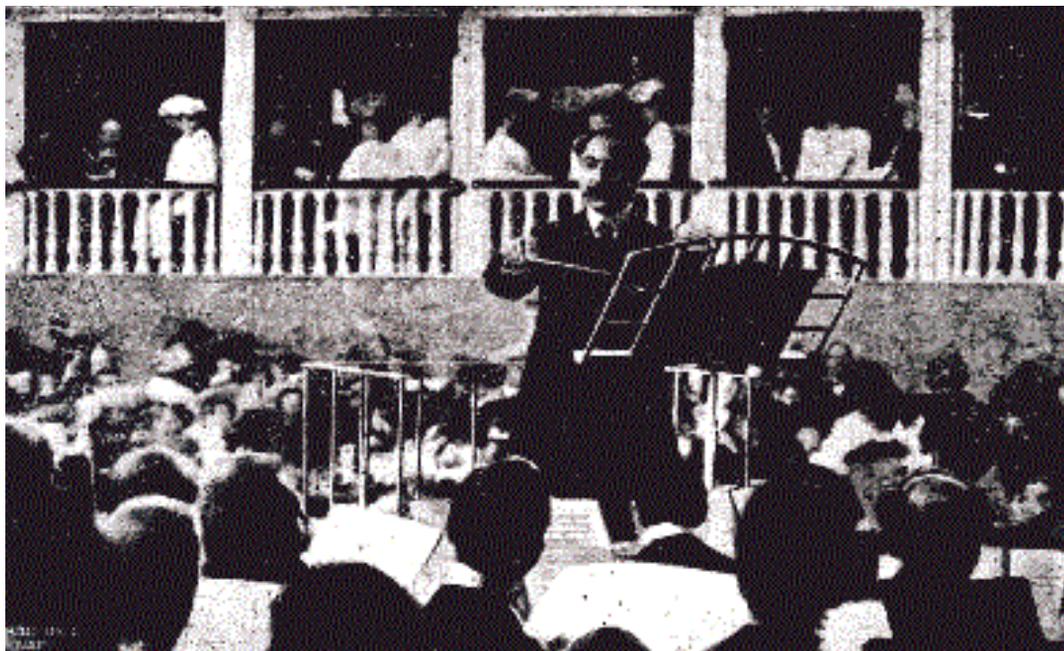
Ma straordinaria anche quanto a *parterre* vocale, questa fiorentina. Per Nicolai Gedda anzitutto: tre almeno le edizioni dell'opera con lui, in studio con la Sills (e forse ine-

guagliabile); con la Sutherland a Philadelphia (suntuosa) e questa fiorentina. Ove il canto belliniano vien da lui analizzato fin nei più sottili dettagli, ove il legato e il sostegno del suono sembrano portare la voce a fluttuare nell'aria con magica leggerezza. «A te, o cara», «Credeasi misera», «Corre a valle, corre a monte» restano pagine da antologia. Né si dimentichi la fierezza dell'accento, l'ampiezza di certi fraseggi al calor bianco, la rifinitura anche della frasi più aggressive e battagliere. Così come la non semplice fusione con il timbro singolare della Deutekom, che pur al quasi totale riesce, in modo imprevedibile e proprio per l'irrefrenabile propensione virtuosistica d'entrambi. Lei – alla fine abituatisi al timbro esotico – è un'Elvira mirabolante, con delle improvvisate, travolgenti espansioni sonore, con agilità singolari, ma infallibili, con un'astrazione e insieme un pathos espressivi che la pongono in totale coerenza con Muti e con Gedda. Da non dimenticare in qualsiasi discografia dell'opera, pur in un angolo a sé.

Sesto Bruscantini è sir Riccardo sia a Roma, che a Firenze. Con la sua voce, certo un po' arida e legnosa, ma (soprattutto a Roma) con una civiltà di canto, di stile, d'espressione, che hanno pochi confronti al suo e al nostro tempo. Ferrin (sir Giorgio) non eguaglia Giaiotti, ma è qui, come sempre, cantante di pregevole dignità d'accento e di timbro. Tra lui e la Deutekom, ad esempio, il duetto «O amato zio» rimane un po' freddo. Bravissima la Rafanelli, quale altera Enrichetta.

Spettacolo nello spettacolo, gli applausi: e quelli per Gedda rischiano di fermare talora la recita. E pensare che un famoso critico, pace all'anima sua, l'aveva «in gran dispetto»: ma non per *I Puritani*, dei quali lo disse interprete avvertito storicamente quanto nessun tenore del dopoguerra.

Maurizio Modugno



Napoli, 1904. Teatro Politeama Giacosa. Giuseppe Martucci sul podio dell'Orchestra Filarmonica Napoletana durante la prima esecuzione italiana del ciclo completo delle Sinfonie di Beethoven. Foto di Carlo Clausetti che con Martucci aveva collaborato alla formazione dell'orchestra finanziata da don Francesco Milano, Principe d'Ardore.

Non sono a conoscenza di queste tesi, ma non v'è dubbio che nella *Betulia liberata* si riconosca il genio precoce di Mozart.

Con Bellini, prima citato, si inaugura un'altra importante iniziativa discografica a lei legata, con l'etichetta Maggio Live: si tratta de I Puritani con Gedda e la Deutekom (1970), cui seguiranno entro l'anno due Concerti di Mozart suonati dal sommo Sviatoslav Richter (risalenti al 1971 e 1976) e i Pagliacci con Richard Tucker (1971). Perché ha scelto, della sua lunga esperienza fiorentina, proprio questi titoli?

Molto semplice da spiegare: Richter fu il grande solista che accettò di collaborare con un giovane direttore debuttante a Firenze, esattamente 50 anni fa. Il concerto ebbe un tale successo che i musicisti dell'orchestra mi chiesero di diventare il loro direttore stabile. Come ho raccontato altre volte, Richter mi invitò a Siena nell'inverno del 1967 per conoscermi e mettermi alla prova, chiedendomi di suonare al pianoforte la parte dell'orchestra del *Concerto* di Mozart e di quello di Britten;

alla fine esclamò « se dirige come suona, accetto di lavorare con lui ». E fu l'inizio di una lunga amicizia.

I Puritani erano l'opera che avevo diretto pochi mesi prima a Roma con la Freni e Pavarotti, Gaiotti e Bruscantini: ero all'inizio della carriera e, quindi, non avevo un gran repertorio, specie ottocentesco. Dopo aver eseguito *I Masnadieri* di Verdi, decisi di dirigere al Maggio un titolo che conoscevo bene. Fondamentale fu la presenza di Nicolai Gedda, che fraseggiava « A te, o cara » come se fosse un Lied di Schubert, con un senso dello stile perfetto, raggiungendo il Do diesis acuto da vero musicista, senza effettacci di dubbio gusto; e anche la Deutekom, pur così discussa, era molto espressiva, e la sua voce, nel concerto del primo atto, riempiva senza sforzi il teatro. A loro si aggiungeva poi la grande arte di Sesto Bruscantini. I *Pagliacci* sono « dedicati » a Tucker: io ero giovanissimo e lui era stato uno dei tenori prediletti da Toscanini. Non dimentico però la sua serietà, la sua puntuali-

tà alle prove, la sua assenza di divismi, il suo rispetto per la musica. Come Gedda fu un signore del fraseggio e della tecnica di canto. Un giorno, rispondendo al mio stupore per la sua tecnica vocale così fresca e impeccabile nonostante gli anni, mi disse con disarmante semplicità: «Maestro, nella mia vita di cantante non ho mai aperto un suono per compiacere un certo pubblico».

Il cofanetto, prodotto da RMMUSIC, etichetta discografica nata per registrare le prove e le esecuzioni di Riccardo Muti, è acquistabile esclusivamente on-line sull'RMMusic Store: riccardomutimusic.com.



DVD Video

PAISIELLO *Missa Defunctorum* B. Diaz, A. Malavasi, J.F. Gatell, N. Di Piero; La stagione Armonica

MOZART *Betulia liberata* M. Spyres, A. Kolosova, M. Vandoni, B. Bargnesi; regia Marco Gandini scene Italo Grassi

JOMMELLI *Betulia liberata* L. Polverelli, A. Giovannini, D. Korchak, V. Priante; Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, direttore Riccardo Muti

RMM 057284 350101 (3 DVD)

1h46m10s (Paisiello); 2h6m43s (Jommelli);

2h32m4s (Mozart)

☆☆☆☆☆/☆☆☆☆☆



Che prodigio *La Betulia liberata* di Mozart! Eppure, nonostante l'esistenza di un autografo, certi poveri untorelli vorrebbero attribuirle a Mysliveček, a Giuseppe Callegari, o magari a fra' Cavolo da Velletri pur di toglierla al Tedeschino

adolescente che in quegli stessi mesi fra 1771 e 1772 mostrava di aver bene appreso il mestiere dando filo da torcere, con l'*Ascanio in Alba* e il *Lucio Silla* rappresentati al Regio Ducale di Milano, perfino a Johann Adolph Hasse, il decano degli operisti di scuola napoletana. Sissignori, benché girasse l'Europa sotto il nomignolo di Sassone. «Mozart e Napoli» è appunto l'interstizio di questo cofanetto, che raccoglie i frutti di alcune stagioni in coproduzione tra il Festival di Pentecoste salisburghese e quello estivo di Ravenna, dal 2009 al 2011. Un confronto a distanza, perché se è vero che con Jommelli e Paisiello i contatti di Wolfgang furono personali (col Tarrantino addirittura fraterni e ispirati

a mutua ammirazione), il cronotopo dei lavori qui registrati e delle ipotizzabili influenze anche indirette spazia dal 1743 al 1789-99, e da Venezia a Napoli con escursioni a Stoccarda, Mannheim e Parigi. Di tutto ciò Riccardo Muti dà conto sommario nelle introduzioni parlate, ma è l'ascolto a decidere per il sì. Goloso il confronto fra le due Betulie sul medesimo libretto metastasiano: quella di Jommelli ridotta a quattro personaggi nel formato di oratorio edificante, mentre la mozartiana sviluppa lo studio dei caratteri e la tipologia delle arie fino al pieno rigoglio di un'*azione sacra* che ha molti punti di contatto con l'opera seria, appunto sul modello vincente di Hasse derivato dai due Leonardi napoletani: Leo e Vinci. Più sviluppato in Jommelli il belcanto florido, in Mozart il taglio drammatico che vede protagonisti non più un castrato (Ozia) e un soprano (Giuditta), bensì un tenore e un contralto; ma simile in entrambi l'approccio modernizzante al dramma per musica mediante l'integrazione solisti/choro e il ricorso a un recitativo accompagnato di forte espressività; ad esempio nella lunga scena narrata della decapitazione di Oloferne, dove il Poeta Cesareo sfiora il descrittivismo *splatter*.

Quanto alle forze in campo, una punta di eccellenza è l'Ozia jommelliano (il controtenore Antonio Giovannini, che impressiona per agilità ficcanti e sguardi luciferini), mentre il suo Carmi, il giovin tenore Dimitri Korchak, muggisce un poco ma non senza grazia, e la Giuditta di Laura Polverelli, in affanno nel registro basso, non pare a misura del ruolo. Più omogeneo il cast della

Betulia mozartiana, a cominciare da una Giuditta moscovita (Alisa Kolosova) ragguardevole per polito colore, legato, ornamentazione, embricazione dei registri e una presenza scenica che non sconviene alla pericolosa seduttrice. Con lei abitano il podio femminile Barbara Bargnesi (Cabri) e Marta Vandoni Iorio (Amital) entrambe vocate al patetico alto. Fra i signori, Michael Spyres (Ozia) risente di qualche tedescheria fonetica nel recitativo, restando peraltro apprezzabile per squillo, proiezione e agilità. Una rivelazione l'Achior di Nahuel di Piero, capace di affondi imbratissimi e convincente nell'azione scenica che ne disegna l'evoluzione da nemico leale a convertito sul campo. Elegante allestimento curato dal team di Marco Gandini; di mettere in scena gli oratori non ce l'ha ordinato il dottore, ma se si deve fare si faccia così, senza sciocche genialate. Resta da dire del Requiem di Paisiello, oggetto misterioso. Ben poco contrappuntistico e a tratti di popolarità semplicità, arricchito di responsori e mottetti estranei alle comuni rubriche liturgiche di rito romano. Lavoro composito e forse diseguale, ma assai avvincente nella sua miscela di *gravitas* e lirismo. Nel duetto a soprano e contralto «Quaerens me» come non riconoscere il cantore della *Nina* e della *Molinara*? Voci fresche e veementi nell'acustica eccessiva di Sant'Apollinare in Classe; qui come altrove sarebbe un fuor d'opera illustrare l'intepidezza e il carisma interpretativo di Muti, della sua Cherubini e del Philharmonia Chor viennese.

Carlo Vitali