

Raina Kabaivanska: la voce, l'arte, la *griffe* dell'ultima diva dell'opera

di Maurizio Modugno

Negli anni incerti eppur affascinanti del regno di Boris III di Bulgaria (e di sua moglie, Giovanna di Savoia), ossia dal 1918 al 1943, non era infrequente, né impossibile che un suddito dello “zar tedesco” (Boris apparteneva alla casa dei Sassonia-Coburgo-Gotha) decidesse di cambiare il proprio cognome in uno di miglior gradimento o di maggior significato. Così il prof. Kyril Sovecianov (padre di Boris e di Nikolaj) decise di chiamarsi Christoff. Così il dott. Ivanov si inventò un nuovo, singolare cognome, composto da *kaba* (in turco morbido, tenero), da *ivan*, radice del vero cognome e dal suffisso polacco *ski*, come segno di nobiltà. Quando il 15 dicembre 1935 a Burgas (bella città sul Mar Nero), gli nacque una figlia, parve a lui e alla moglie ben giusto darle un nome breve e d'impatto: Raina (ninfa dei fiumi), benissimo assortito con l'ormai lungo cognome. E la bambina fu dunque e per sempre Raina Kabaivanska.

Ci appare ancor oggi una curiosa coincidenza che i due cantanti d'opera da noi più ascoltati e/o più frequentati siano entrambi bulgari, ossia proprio Christoff e la Kabaivanska. *Les choses de la vie*, suonava il titolo di un film francese degli anni Settanta... E tuttavia, mentre per Boris la conoscenza è poi confluita in un libro, per Raina non abbiamo avuto altra occasione critica che quella di recensire le pur numerose sue recite (e i recital) cui abbiamo assistito. Un genetliaco cospicuo, come quello che in questo mese ricorre, ci offre il destro per fare ammenda di ciò ed insieme per tracciare (attraverso le nostre personali esperienze) un breve punto sulla voce, sull'arte, sulla *griffe* senz'altro speciali d'un soprano forse unico nella vicenda dell'interpretazione operistica nella seconda metà del Novecento.

Non staremo a rievocare di lei le prime occasioni formative e i vari debutti, ché qui se ne parla altrove. Diremo piuttosto che forse è il tempo di un'agnizione credibile del suo *ubi consistam* storico e stilistico. Che ormai è palese non debba collocarsi nello strascico lungo che da un'Ersilde Cervi Caroli o una Gilda Dalla Rizza giunge a Clara Petrella e Magda Olivero. La Kabaivanska (pur allieva d'una Zita Fumagalli Riva) è stata una figura assai diversa da quelle che Angelo Sguerzi chiamava “le bellissime del dramma verista”. Il primo cromosoma che all'esame vien fuori, ha il nome di Maria Callas: che la giovane studentessa ascoltò prima segretamente per radio a Sofia, poi dal vivo alla Scala (certamente il *Poliuto*), a Parigi e forse al Covent Garden. Ricevendone uno *choc* tale da farsi segno profondo della memoria e premessa assoluta d'ogni approccio al canto e al melodramma. Tuttavia una radice genetica ancora più antica è da individuarsi. Nel 1961 Raina (ormai già in carriera) volle fare, una mattina presto, il non breve viaggio da New York a Baltimora, sperando in un'audizione e poi nell'ammissione all'ambita scuola di Rosa Ponselle. L'incontro (narratoci dalla stessa Kabaivanska) fu singolare. L'attesa nella lussuosa anticamera si protrasse per ore: poi la divina Rosa apparve alla sommità dell'immane scalone, circondata di volpi, sete e diamanti e ne scese lentamente i gradini, seguita da due annoiati levrieri. Dopo l'audizione, costei propose alla ragazza d'accoglierla in casa e di trasformarla in un soprano assoluto, con un repertorio che doveva andare da *Norma* a *Trovatore*, da *Aida* a *Forza del destino* e ben oltre. La cifra richiesta per un tal supremo *coaching* era mirabolante. Raina a malincuore ammise la propria inadeguatezza finanziaria. La Ponselle s'offrì allora di darle

lezioni periodiche, (quasi) gratuite e mirate solo ad alcuni ruoli. Così avvenne. Sapeva forse la Kabaivanska che negli anni newyorkesi e ancor dopo, la Ponselle (nei *broadcast* dal Met e nei 78 giri) era stata l'unico, adorato riferimento della Callas? I dischi della *Vestale* dell'una e dell'altra lo attestano. Così come la registrazione del ruolo di Giulia, dalla bulgara affrontato nel 1984 a Genova, attesta risultati importanti e non timorosi di tributi alle sue ispiratrici. Dovremo dire allora che la vera matrice della formazione e poi dello stile e dell'arte della Kabaivanska sia stata fondamentalmente avulsa dal Verismo? Che ella abbia appreso dalla Maria e dalla Rosa una dimensione di sublime misura drammatica con la quale ha poi affrontato in modo personale e moderno il congeniale repertorio di Puccini e della Giovane Scuola, ma senza precludersi a causa di questo l'accesso al Romanticismo e a Verdi? Lo affermiamo senza dubbio alcuno. E come premessa ad ogni ulteriore esegesi.

Ascoltammo per la prima volta la Kabaivanska naturalmente a Roma, nella *Manon Lescaut* di Puccini (Casellato Lamberti, Romero, Oren al debutto nell'opera), il maggio del 1979. Notammo subito che una tecnica d'acciaio le consentiva un gioco di fiati lunghi e lunghissimi, di legature miracolose, di colori e di sfumature che a quel tempo avevano a rivale la sola Montserrat Caballé. E notammo, in aggiunta, che sì quella voce – pur potente, estesa e dal timbro scuro, ma fosforescente – non aveva gli smalti e i velluti della *Señora*: ma era ben più di costei capace d'una discesa nelle profondità del personaggio incarnato, ove una forza espressiva quasi illimitata s'univa ad un'immagine scenica d'eleganza e intensità rapinosa tanto da polarizzare su di sé – per il canto, per l'avvenenza, per il gesto – l'evento musicale e l'evento teatrale, palcoscenico, golfo mistico e spettatori.

Venne per noi la prima *Tosca* (dicembre 1979), ancor diretta da Oren, con Luchetti, Nurmela e la regia di Mauro Bolognini. Ne resta la maggior versione mai vista e ascol-

tata da chi qui scrive. La sinergia Bolognini / Oren / Kabaivanska aveva dato luogo (*si licet*) ad un'opera d'arte totale, ove nulla era “distonico”, ove orchestra, canto e scena si compenetravano, intimamente e clamorosamente. Il barocco romano rivisitato in un liberty fastoso e lugubre; la direzione, frememente d'incombenze tragiche e di sensualità violentissima; e lei, che a Floria dava la *griffe* della “diva che recita sempre”, che si crede fino all'ultimo comunque in teatro; ma anche linee di canto d'avvolgente suadanza, accenti perentori e brucianti, fragilità repentine e commoventi. Lo spettacoloso “Vissi d'arte” (se ne chiese invano il bis) e l'immagine dell'uscita di scena dopo l'uccisione di Scarpia, con la lunga sciarpa rossa appena illuminata che Tosca abilmente fa scorrere via nel buio totale, restano indimenticabili.

Nell'aprile del 1980 si dava al Filarmonico di Verona quella che resta “la” *Francesca da Rimini* della Kabaivanska. Qui, sul decoro del cast e della direzione (Tagliavini, Schiavi, Arena), sovrastavano l'interpretazione della protagonista e la regia, le scene e i costumi di Pier Luigi Samaritani. Ogni quadro era agito in una dinamica di strenue dissolvenze tra la non-realtà d'un sogno pervaso di voluttà e la realtà d'una memoria carica di dolore. Logge da cui si scorgevano orizzonti immersi nell'oro, cascate irrefrenabili di fiori oscuri, vetrate che della luce facevano preziosi frammenti. E una gestualità lenta, talora ferma in pose dense di sacralità e di voluttà insieme. Tutto era accordato, come un misterioso strumento musicale e vivo, alla presenza carismatica di Raina. Che sembrava or ora uscita da un quadro di Dante Gabriel Rossetti o da un'affiche di Er-té, È lei stessa (da noi richiesta) a rammentarlo: “All'epoca della *Francesca* di Verona io già da tempo conoscevo Pier Luigi come scenografo e lo stimavo immensamente. Qui tuttavia accadde un 'di più' straordinario: mi sentii come totalmente avvolta dalla Bellezza, Quella con la maiuscola, quella assoluta, quella che dev'essere la valenza più alta del melodramma”. E – nella rimpiantata assenza

d'una giovane Tebaldi – ad oggi l'impervia vocalità di Francesca attende ancora chi (senza grida, senza isterismi, senza volgarità) abbia saputo dare al personaggio-capolavoro di Zandonai tutti i conturbanti impliciti, tutti i musicali silenzi, tutti i suoni dell'anima, tutti i tristaniani abbandoni che la Kabaivanska è stata in grado di consegnarle.

Nel febbraio del 1981 incontrammo il terzo titolo fondamentale del repertorio della Kabaivanska: *Adriana Lecouvreur*, al Comunale di Firenze (Gavazzeni, Cossotto, Cecchelle, Panerai, Bolognini). Dalla sua Adriana sortiva un canto d'ineffabile e struggente malia: poesia sonora d'una *décadence*, d'un crepuscolo ove il naufragare era come non mai di totale appagamento. Perché quieto ed inesorabile vortice dove le rivalità furibonde, le passioni screziate d'amarezza, il teatro del gran mondo, vengono finalmente inghiottiti. E dopo quel "Poveri fiori" fatto impalpabile velo, le braccia levate nel delirio della "bianca colomba stanca" parevano la *Morte del cigno* d'una Plisetskaya o d'una Makarova.

Alla *Butterfly* arrivammo più tardi (1990, al Costanzi) almeno dal vivo: quella dell'Arena di Verona in televisione era stata a dir poco memorabile. E non potemmo non concordare (una volta tanto) con Rodolfo Celletti nel dire che da lei "nei momenti più concitati del duetto con Sharpless del II atto s'odono acuti d'uno slancio e d'una pienezza sorprendenti. Alcuni sono anche smorzati magistralmente. Un soprano che, nell'aria d'entrata, sale al re bemolle sopracuto o che nel III atto, alla frase *Tu sei con Dio ed io col mio dolore*, prende un si bemolle acuto "ppp" è senza dubbio una vocalista di riguardo. [...] comunque ha dato il meglio nel II atto, per la varietà degli accenti, la ricchezza delle sfumature, l'eloquente pateticità [...]. Nel III atto *Tu, tu, piccolo iddio* è stato superato di getto. [...] L'immagine di Cio-cio-san "sposa bambina" o "sposa giocattolo", se non ha condotto la Kabaivanska agli infantilismi delle interpreti d'un tempo, l'ha tuttavia indotta a schiarire il timbro al centro". E in questo l'esempio della Callas



La Contessa Madeleine
in *Capriccio* di Strauss
(Bologna, 1987)

forse ha fatto testo: anche se qui Raina – con Oren, Aldo Trionfo e Tito Varisco – faceva di partitura e recitazione un quintessenziato omaggio al più raffinato Art Nouveau.

Nel molto ancor da noi visto – una regale e tormentata Fausta donizettiana, un'Hanna Glawari in tutto idiomata, gli autori moderni affrontati con esiti ormai di palese espressionismo – o non visto, ma ascoltato con incanto – la magnifica Elisabetta di Valois del *Don Carlo* al Metropolitan – vorremmo ricordare la sua *Manon* di Massenet e la sua Elisabetta del *Roberto Devereux*.

Di Massenet Raina aveva già cantato una splendida *Thaïs*, a Catania nel 1969. La fastosa produzione romana di *Manon*, nell'aprile 1981 (Oren, Kraus, Fassini-Samaritani),



Raina Kabaivanska nella sua casa di Modena, 22 ottobre 2024

svelò che quel ruolo non era necessariamente appannaggio delle colorature francesi (Mesp , Pilou) o delle veriste italiane (Favero, Tassinari), ma spettava a chi ne sapeva trarre in luce l’amplessimo potenziale poetico e sentimentale. La Kabaivanska defin  subito la qualit  del suo approccio con un “Voyons, Manon” appena alitato tra cuore e labbra, ma intenso d’ansie e di slanci. Il suo “Adieu, notre petite table” non a caso venne detto da Teodoro Celli “di devastante dolcezza”. Anche la Manon pubblica e mondana ricevette da lei una definizione di squillante esattezza, un barbaglio vitalistico d’eccezionale mordente.   impossibile poi non ricordare il terremoto in sala dopo il duetto di Saint Sulpice. Scenicamente magico – l’abito rosso fuoco svelato improvvisamente al cadere del mantello blu, la scossa elettrica che lui sembrò provare al solo, unico tocco

della mano di lei – aveva nei languori pi  avvolgenti, nelle ripulse pi  vane, nelle ondate d’eros miracolosamente stilizzato, una potenza musicale e teatrale che avevamo ascoltato solo da Beverly Sills e Nicolai Gedda in disco, senza tuttavia quell’indicibile corredo visivo.

Nell’aprile del 1988 il *Roberto Devereux* fu un evento sorprendente e conquidente al tempo stesso. S’era detto, e la cantante diceva, d’una sua lontananza dalla vocalit  belcantista. Si dimostr  il contrario. Uno studio che s’intuiva protrato e capillare, la port  ad una raffigurazione teatrale nella quale il trucco l’assomigliava impietosamente all’originale, la recitazione esaltava tanto l’imperiosit  quanto la lieve zoppia dell’incedere, s  che molti rievocarono una Bette Davis o una Sarah Bernhardt. Vocalmente il ruolo parve calzarle a pennello: Sin dalla sortita “L’amor suo mi fe’ beata”, effusa in un lirismo pieno di dolente nostalgia. N  la caballetta “Ah! Ritorna qual ti spero!” la vedeva impari tanto alle agilit , quanto all’incalzare d’una scrittura senza respiro. Nel terzetto del secondo atto “Ecco l’indegno! – Alma infida, ingrato cuore”, la Kabaivanska sfoderava accenti affilati come scimitarre che mai da lei a tal segno s’erano uditi. Cos  come la gran scena finale “Vivi ingrato!... Quel sangue versato” si poneva di diritto accanto ad una Gencer o una Sills per le screziature patetiche alternate ai lampi omicidi, per il sostegno invito della linea di canto pur messa alla frusta da un’accentazione furibonda e talora spinta con forza nelle regioni della pazzia romantica. Memorabile: e non solo nella parabola artistica della Kabaivanska. I primi del nuovo millennio hanno visto Raina Kabaivanska, dopo i ruoli canonici d’una luminosa fine carriera, dedicarsi all’insegnamento: all’Accademia Chigiana, a Modena, altrove. E con alcuni nomi usciti dalle sue aule invero ragguardevoli. Segno che la scuola “da lontano” di Maria Callas e quelle “da vicino” di Zita Fumagalli e di Rosa Ponselle, hanno lasciato dei *markers* ancor inoppugnabili. ■