ALBERTO ZEDDA

# *La lezione dell'autografo pesarese*

Il *Maometto II* è l'opera che meglio definisce e riassume il fervido e intensissimo periodo creativo napoletano. Rossini sospinge al limite estremo l'esplorazione di una drammaturgia musicale che si apre alle sollecitazioni del romanticismo. Pur sempre ossequiente ai canoni estetici di un idealismo aristocratico e castigato, l'ispirazione del musicista non è più refrattaria alle accensioni di terreni sentimenti. Vincono ancora la virtù, il dovere, l'amor di patria, il gesto nobile, l'olocausto sublime, ma, accanto a questi assoluti, trovano spazio la debolezza di una donna travolta dalla passione e l'umiliazione di un condottiero costretto a mendicare amore. Anna, la vera protagonista dell'opera, anticipa le grandi eroine del melodramma ottocentesco. Solo il rifiuto di varcare la soglia della trasgressione le conserva la dimensione archetipica: ardori, titubanza, turbamenti, terrori la situano in una sfera intimista e psicologicamente sfaccettata, percorsa da una sensibilità sconosciuta alle grandi figure femminili del teatro classico. Maometto, il sovrano che unisce la durezza del guerriero alla raffinatezza dell'umanista, celebra un trionfo offuscato dalla perdita di quanto maggiormente desiderava.

Erisso non si presenta diverso dai tanti padri inflessibili e crudeli della letteratura melodrammatica, ma anch'egli sprigiona una fierezza non di maniera e una tenerezza sincera. Calbo, guidato da uno struggimento d'amore di wertheriana delicatezza, non riesce a figurare quel fiero combattente che il ruolo pretenderebbe.

Rossini ricorre a strumenti nuovi per adeguare il ritmo drammatico alle accresciute esigenze espressive. La costruzione, pur non rinnegando la prediletta forma chiusa, cerca ampio respiro riunendo più sezioni in strutture di insolita articolazione, come nel gigantesco *terzettone* del primo atto. La tradizionale sinfonia introduttiva lascia il posto, come già nel *Mosè in Egitto* e nella *Donna del lago*, a un breve preludio che avvia il coro d'introduzione. Nel *Maometto II* le battute iniziali dell'orchestra sono di una tale bellezza, nobiltà e sapienza polifonica da dare immediatamente la sensazione che sta prendendo avvio un alto discorso spirituale. I recitativi strumentati diventano *scene* di forte valenza drammatica e anticipano quelli supremi della *Semiramide* e del *Guglielmo Tell*. Prevalgono i pezzi concertati, brani di straordinaria complessità, funzionali a costruire l'affresco che assicura al racconto il respiro della storia. Anche le arie, inusitatamente elaborate con presenza di cori e pertichini, vengono immesse nel vivo procedere dell'azione, non più soltanto chiamate a commentare l'*affetto* prevalente. La successione delle emozioni evocate riserva colpi di scena rari in un operista che predilige soggetti statici e aborre le situazioni realistiche. Il finale dell'opera attinge una tale sublimazione tragica da costituire un riferimento obbligato per tutte le eroine romantiche destinate a salire il patibolo o a sprofondare nel buio della follia. Per la prima volta l'ebbrezza del virtuosismo belcantistico oserà accompagnarsi all'orrore della

morte, illuminandola di paradisiaca felicità.

I grandi squarci musicali, la forte carica espressiva, le innovazioni formali fanno di quest'opera il punto più avanzato dell'evoluzione compositiva di Rossini. Proprio per questo risultano più che altrove stridenti le contraddizioni da sempre latenti nel suo lessico teatrale. A un discorso musicale e strutturale ormai maturo per aprirsi a un romanticismo teso a ricercare con crudezza la verità dei sentimenti si oppongono alcune scelte obsolete, formule di maniera codificate in altissimo mestiere, quali cabalette brillanti, pseudo canoni, ruoli *en travesti*, superstite nostalgia del castrato, e ricorso a una vocalità per sua natura refrattaria a cogliere l'ardore di sentimenti che, rotti gli argini della stilizzazione, si fanno palpitanti.

Sono contraddizioni che accompagnano da sempre il travaglio del compositore pesarese e sono probabilmente all'origine delle sue nevrosi e del definitivo, amaro silenzio. Rossini ha racchiuso la spinta dionisiaca dei suoi deliranti *crescendo*, delle ipnotiche iterazioni ossessive, di una pulsione ritmica che assicura al discorso musicale un vitalismo inesauribile in una cornice ideologica di matrice apollinea che rifugge l'ovvietà dell'espressione diretta per ricercare la dimensione astratta della poesia. Del tutto *apollinea* è poi la natura di una vocalità basata sul canto artificiale e asemantico del virtuoso, di per sé impotente a rendere le sfumature psicologiche dell'inconscio. Per quanto luminoso e vivificante possa essere l'apporto dell'interprete (per questo Rossini *pretende* protagonisti di superiore categoria), rimarrà sempre una distanza incolmabile fra la pregnanza espressiva di taluni passi strumentali e quella di gran parte delle frasi cantate. Nel *Maometto II* basti confrontare l'esplosione rabbiosa del *Tutti* orchestrale che apre la grande scena di Calbo nel secondo atto, dove archi e ottoni si inseguono senza respiro in ondate sonore di spasmodica tensione, e ancora il successivo, lunghissimo *solo* del clarinetto, di struggente e dolente malinconia, con la paludata e solenne aria di Calbo, bellissima e di ampio respiro, ma quanto lontana dagli empiti che la introducono.

Conscio del valore di un'opera che per tanti aspetti anticipa il futuro, Rossini tornerà ancora due volte sul *Maometto II*, con interventi di notevole portata. I rifacimenti nascono da una contrastante impostazione ideologica, significativa confessione della sua incapacità (o non-volontà) di esercitare una chiara opzione fra le due anime della sua musa ispiratrice. Una equidistanza fra concezioni antitetiche che solleva non pochi interrogativi e che rappresenta una preziosa chiave per penetrare il mistero di una musica capace di delineare, con inquietante indifferenza, un'immagine e il suo contrario.

Il primo rifacimento, destinato alla Fenice di Venezia, accentua le sollecitazioni di natura apollinea con scelte di restaurazione, forse motivate da un pubblico assai più tradizionalista e conservatore di quello napoletano. Ritorna così la sinfonia, in gran parte composta con materiale inedito; si aggiungono cori e bande; intervengono altri cambiamenti scenici per approdare a un lieto fine che annulla la tensione tragica e diminuisce la funzione catartica dei personaggi.

Rossini fu certamente indotto a sostituire l'olocausto finale (la pagina più emozionante della versione napoletana) con un improbabile scioglimento lieto per non ridestare nei veneziani il ricordo di uno dei più terribili e cruenti rovesci della loro storia, la sconfitta subita a Negroponte nel 1470 ad opera di Maometto II. Stupisce comunque il tradimento di una costruzione drammatica esemplare, favorita anche dall'intelligenza di un librettista anomalo, il duca di Ventignano, letterato di moderne tendenze con il quale Rossini aveva intessuto un fruttuoso dialogo a sostegno di una visione musicale coraggiosamente innovativa.

Quasi per riparare al cedimento veneziano, Rossini decise di riprendere l'opera a Parigi, ultimo passo prima di spiccare il volo verso le nuove frontiere del *Guglielmo Tell*, di cui

*Le siège de Corinthe* (questo il nuovo nome dell'opera) diventa la vera e propria prova generale.

Come la battaglia di Negroponte aveva ispirato il cambiamento veneziano, così l'irredentismo ellenico contro l'impero turco, appoggiato dall'entusiasmo dei francesi, forniva alla nuova opera l'afflato dell'attualità. Nel rivedere l'opera per il teatro parigino Rossini si affida alla musa dionisiaca e procede in senso contrario all'esperienza veneziana. Vengono così attenuati i contrasti stilistici, rinunciando alle scelte che maggiormente propendono per una concezione idealizzata e apollinea: il *travesti* lascia il posto a un generoso tenore di tipo romantico; la scrittura vocale propone alternative che attenuano drasticamente la coloratura virtuosistica; scompare l'aria di Calbo, monumento insigne a una vocalità che ha dominato la produzione operistica di Rossini; la sinfonia diventa una pertinente introduzione al dramma, proponendo un materiale tematico chiaramente correlato alla vicenda. Della versione veneziana rimane quanto va in direzione del *grand-opéra*, cioè di un vasto spettacolo di grandiosi e magniloquenti effetti: l'aggiunta di strumenti fuori scena, l'accresciuta partecipazione del coro, l'accentuata presenza dei personaggi minori, l'ampliarsi delle scene, più variamente articolate. È stata poi aggiunta una serie di danze spettacolari, omaggio alla moda imperante.

L'edizione critica del *Maometto II* ha comportato maggiori problemi di altre a causa della particolarissima natura dell'autografo. L'autografo del *Maometto II* è rimasto sempre di proprietà di Rossini: per questo oggi si trova a Pesaro, compreso nel lascito testamentario. Sua peculiarità è di essere anche, in molte pagine, l'autografo della versione veneziana del 1823 e, in qualche frammento, di *Le siège de Corinthe*, la terza e ultima trasformazione dell'opera preparata nel 1826 per l'Opéra di Parigi. Rossini infatti introdusse direttamente sull'autografo della partitura napoletana i cambiamenti richiesti dalle varie riprese, inserendovi le nuove parti composte, togliendo quelle divenute pleonastiche o incompatibili, espungendo i brani non più necessari e arrangiando i collegamenti imposti dalle mutate situazioni. Questa stratificazione di momenti compositivi diversi offre una rara documentazione del processo rielaborativo, così comune nei compositori di opere liriche dell'Ottocento, attuato qui in una misura che ha pochi precedenti. Le plurilezioni coesistenti nel manoscritto lo rendono difficile da ricostruire, in qualche caso addirittura impossibile senza l'ausilio delle copie approntate per la realizzazione delle singole versioni.

Dai comportamenti del musicista, riflessi nell'autografo pesarese, prima ancora che dal testo dei differenti libretti, si intuisce in che direzione si muovono le successive redazioni dell'opera.

Il manoscritto pesarese è fra i più curati e meditati, splendente di geniali soluzioni strumentali e vocali tracciate con mano fervida e sicura. L'autografo purtroppo non è completo: pochissimo resta del materiale elaborato per *Le siège de Corinthe*, rimasto forse all'editore Troupénas, che ha curato la contemporanea stampa della partitura; molto di più di quello servito per il *Maometto II* veneziano. Alcuni pezzi mancanti della redazione napoletana sono ricomparsi in biblioteche pubbliche o in collezioni private straniere, sicché oggi è possibile ricomporla quasi per intero.

Nell'autografo pesarese va segnalata una peculiarità di grande valore documentario. Nell'aria di Calbo esistono due diverse e complete redazioni della parte vocale: una per una voce più estesa e acuta, l'altra per un contralto di caratteristiche meno eccezionali. Si tratta di due versioni completamente autonome, di pari valore musicale, che utilizzano la medesima orditura strumentale nella stessa tonalità. È un esempio di quell'operazione di *accomodo* che ogni compositore operistico del primo Ottocento si preoccupava di fare quando era

costretto ad affidare un ruolo vocale a un interprete con peculiarità diverse da quelle del cantante per cui la parte era stata concepita. Questo tipo di intervento, qui autorevolmente legittimato, trova difficilmente posto in manoscritti *firmati* giacché nasceva abitualmente da circostanze esecutive occasionali ed era spesso lasciato direttamente alla responsabilità del concertatore (non sempre lo stesso autore dell'opera) quando non a quella dell'interprete stesso. La chiarissima ed esauriente lezione di questo autografo servirà da modello all'interprete d'oggi chiamato a fronteggiare problemi non dissimili da quelli con i quali si è trovato a confrontarsi Rossini.

*Gioachino Rossini.*
*Autoritratto in silhouette.*