GIOVANNI CARLI BALLOLA

SOFOCLE DA ROSSINI A PACINI, O LA RINASCITA ITALIANA DELLA MUSICA DI SCENA*

L'affermazione europea della musica di scena – quella cioè che nel teatro di parola apre a se stessa spazi autonomi suscitando nello spettatore ciò che la parola non giunge ad esprimere – avviene a partire dal secondo Settecento, significativamente mentre l'estetica romantica tedesca celebra nell'arte dei suoni (che l'Illuminismo voleva al servizio della poesia) il potere specifico di esprimere l'ineffabile, che è dire, giusta l'etimo dell'aggettivo, quanto non si può dire ma nell'intimo si prova. Realtà emotiva «affatto comprensibile eppure tanto incomprensibile, provenendo dal riflettere tutti i moti del nostro essere più segreto, ma senza la loro realtà», come Schopenhauer la definirà in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Non altrimenti che la diffusa consapevolezza dell'attualità culturale di un teatro ove parola e musica convivessero in univoca ma autonoma strategia espressiva, spiega l'esplosione creativa di quegli anni, segnata dai nomi – tacendo d'altri – di Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, e, più di tutti prolifico, Mendelssohn.

Desolante, ma significativo, il silenzio dell'Italia; non solo e non tanto per la risaputa egemonia del melodramma, quanto per la lunga resistenza del pregiudizio estetico circa il primato della parola sulla musica. Un'assenza avvertita in tutta la sua portata di lacuna culturale nella prefazione all'*Edipo Coloneo, tragedia di Sofocle recata in versi italiani dal cavaliere Giambattista Giusti*, edita a Parma nel 1817, dove il grecista e trageda dilettante (s'intende, nel senso eletto di tale termine allora in uso) lamentava: «Se i cori, che sempre si cantavano in Grecia, cantaronsi talvolta anche in Italia, e in un tempo che la musica era sul nascere; perché, ora che quest'arte è divenuta quasi perfetta, non facciam prova del suo potere anche in questa importantissima parte della tragedia?».

Peregrina proposta per un esperimento sostanzialmente estraneo alla cultura italiana del tempo e che, in quanto tale, si qualifica come il tratto più rilevante reperibile in un saggio di versione accademica dal greco dovuto a un letterato dilettante, di professione ingegnere

* Comunicazione letta il 14 ottobre 2008 in Palazzo Chiericati.

in capo della Legazione di Bologna; saggio altrimenti destinato a occupare dignitosamente gli scaffali del Classicismo minore nel suo tramonto tra Sette e Ottocento all'ombra di Pindemonte, Monti, Foscolo, Perticari, casa Leopardi. È evidente che Giusti era a conoscenza dell'episodio più glorioso della breve storia italiana di quella musica di scena della quale auspicava la rinascita: quel 3 marzo 1585 quando il Teatro Olimpico di Vicenza, canto del cigno di Palladio, s'inaugurò con i versi dell'*Edipo tiranno* tradotti da Orsatto Giustinian e le note dei cori espressamente composti da Andrea Gabrieli. Il fallimento pratico del tentativo rossiniano di porre in musica gli stasimi corali dell'*Edipo Coloneo* sarà la deludente risposta al nobile intento di un letterato italiano che aveva intuito e cercava di fare propri quei valori autentici del Classicismo di cui si era permeata tanta parte della cultura tedesca.

Vox clamantis in deserto, questa che, in un vuoto di estetica e di prassi perdurante in Italia almeno a partire dal Rinascimento, proponeva la rifondazione della musica di scena quando in Europa, e in modo particolare in Vienna, essa, come s'è detto, si era da tempo imposta ad autori teatrali e compositori come genere drammaturgico illustrato da pagine insigni. «Viene allora da supporre che a quell'illustre precedente [ossia, all'*Edipo tiranno* palladiano] s'ispirasse pure la scelta stessa della tragedia», così il grecista Dario Del Corno a proposito dell'iniziativa di Giusti. Tragedia, potremmo aggiungere, recentemente riproposta alla scene musicali da un capolavoro, quell'*Œdipe à Colone* (1786) di Nicolas-François Guillard e Antonio Sacchini, approdato al San Carlo fin dal 1808 nella traduzione italiana di Giovanni Schmidt ed entrato nel repertorio aulico dell'Opéra. Che nell'autoreferenziale, altezzoso clima del Classicismo nostrano risuonasse un appello come quello di Giusti, il quale chiamava la musica a un alto esercizio di simbiosi retorica con Sofocle (e il Sofocle arcano e sublime della seconda tragedia edipea) innalzandola a un rango ritenuto superiore a quello dell'opera o della danza, è evento che il coinvolgimento di un compositore come Rossini da parte del letterato proponente rende nella sua pienezza epocale.

Giovane d'anni, ma segnato dall'autorevolezza che irradiava da una sequela di successi, l'autore di *Tancredi* e dell'*Italiana in Algeri* già aveva avuto a che fare con Giusti, «fervente patriota e uomo colto» (Radiciotti) il cui «inno dell'indipendenza» *Agli Italiani* aveva intonato nel 1815 nella circostanza del proclama di Rimini e della venuta a Bologna di Gioacchino Murat. E allo stesso anno dovette risalire l'incarico, dietro compenso, di porre in musica i cori della tragedia. Rossini intraprese la composizione, ma non la portò a termine, o perché oberato da altri e più pressanti impegni, o perché

verosimilmente scoraggiato dal fatto che di quella tragedia e di quelle musiche non era stata stabilita un'esecuzione. Comprensibilmente contrariato, Giusti restituì all'inadempiente quanto aveva steso sulla carta, e il nobile progetto dell'ingegnere grecista – restituire alla civiltà teatrale italiana la cultura della musica di scena – profondò nel limbo dei sogni irrealizzati. «Un celebre Maestro di Cappella pose in musica i miei Cori e fu da me generosamente ricompensato»: così, nelle ultime righe del *Discorso*, Giusti non si peritò di rendere pubblica la scorrettezza rossiniana. «Poco dopo mi accorsi che in molte carte mancavano gli accompagnamenti. Mi rivolsi a lui, ed egli ripigliò le carte; e da un anno in qua [siamo al più tardi all'inizio del 1817; Rossini era al culmine dell'esperienza partenopea] per quante istanze io gli abbia fatte, non ò potuto riaverle».

Quelle «carte» sfortunate da allora navigheranno per anni nel porto delle nebbie. Integrate non si sa da chi seguendo le scarse notazioni originali, rispunteranno fuori nel 1844, rielaborate nei primi due (il terzo, *La Charité*, fu espressamente composto) dei *Trois choeurs religieux* che suscitarono i sarcasmi (invero, non del tutto ingiustificabili) di Berlioz: *La Foi* e *L'Espérance*, rispettivamente tratti dai cori «Dall'alma celeste» (finale atto I, scena II, antistrofe I) e «O Giove Egioco» (finale atto III, scena IV, antistrofe II). Passato di mano in mano di amatori ed editori, il manoscritto dovrà attendere il 1933 per far parlare di sé dalle pagine della *Revue Musicale* (XIV), dove Henry Prunières ne caldeggiò lo studio e la diffusione; invito accolto una ventina d'anni dopo dal libraio e collezionista milanese Natale Gallini che ne curò personalmente una revisione e la prima esecuzione. Il resto, a Siena e a Pesaro, sarà cronaca della *renaissance* rossiniana fondata sull'edizione critica. La quale, documentando la precarietà di una partitura ove quanto è di Rossini sussiste in virtù di un'anonima, capillare opera d'integrazione, necessariamente condizionerà le nostre considerazioni critiche.

* * *

Recando in versi italiani il dramma sofocleo, Giusti ne fece una tragedia italiana ad uso del '700 anche per quanto riguarda la scansione scenica, che, come in un dramma moderno, avviene per atti e non per prologhi, pàrodi, episodi, stasimi ed esodi, giusta la classica suddivisione vigente nel teatro greco. Questo comporterà la collocazione dei luoghi deputati alla musica alla fine degli atti secondo, terzo e quarto (corrispondenti a rispettivi stasimi), secondo un procedimento assai affine a quello ad effetto conclusivo esercitato dai finali d'atto di un melodramma. Nell'accingersi a un'impresa compositiva destinata all'unicità, Rossini prescelse quali materiali immutati

le voci di un basso solista e di un coro maschile, corredate dal supporto di un'orchestra moderna, riservando al "solo" la parte del leone, che nella scena III dell'atto IV (terzo stasimo secondo Sofocle) diviene assoluta. Soluzione ardita e moderna, sulla quale si basano le scelte registiche delle odierne riprese del repertorio tragico classico, e che relega a funzioni di contorno, sia pure affascinante, gli interventi propriamente corali. Ciò farà delle musiche di scena rossiniane per *Edipo Coloneo* qualcosa di più di un isolato esperimento occasionale destinato a sfortuna storica. In realtà, la pervasiva presenza del basso solista s'identificherà nell'affondo più imponente, mai prima d'allora tentato dal compositore, nel campo del declamato vocale di genere tragico, applicato a un testo dalla variegata, superba bellezza, dall'articolato respiro drammatico, dalla profondità di pensiero e dal repertorio immaginifico neppur lontanamente da raffrontarsi a quelli riscontrabili in un recitativo da libretto operistico di qualità fin che si vuole ragguardevole.

Come avverrà per la musica sacra della maturità, ove nulla o quasi è propriamente riferibile al melodramma, anche questa volta Rossini s'inventerà un linguaggio diverso da quello praticato sulle scene liriche. Lo stesso si dica della pagina orchestrale anteposta agli episodi vocali. Brano eteronomo che allinea un Sostenuto introduttivo dal colore decisamente viennese, un placido, pastorale Andantino in do maggiore, un Allegro in do minore dall'*allure* febbrile riferibile a quella del movimento analogo della sinfonia di *Ermione*, la ripetizione variata dell'Andantino e un breve, conclusivo Preludietto per soli fiati, dominato da una patetica melopea dell'oboe. Scelta abnorme e sorprendente, che interrompe la brillante sequela delle tipiche ouverture rossiniane anticipando quel processo revisionistico cui Rossini, al culmine dell'esperienza napoletana, sottoporrà il proprio archetipo sinfonico. La collocazione di tale complessa pagina orchestrale intrisa di forte intenzionalità espressiva solleva inoltre il primo problema critico: concepita per introdurre in guisa di sontuoso sipario il primo intervento vocale (come lascerebbe credere l'indicazione «S'alza il telone» che si legge in partitura segnatamente alla fine della sua sezione più scopertamente drammatica, l'Allegro in do minore); o non piuttosto come tradizionale ouverture da eseguirsi all'inizio della tragedia, secondo una prassi cui prevalentemente si attennero, a cominciare da Beethoven, i compositori di musiche di scena del tempo?

S'è detto della temperie quasi sempre alta che informa l'esplorazione delle risorse espressive di un declamato la cui singolarità s'impone con la forza dei risultati raggiunti sulla tara fatale degli eventuali aggiustamenti altrui e non trova adeguati riscontri nel coevo ed anche successivo melodramma rossiniano. Più che ai modelli france-

si, certamente presenti al compositore e incentrati in un autore di culto come Spontini, sembrano incidere qui i riscontri con l'ultimo Paisiello serio, in particolare, quello della straordinaria partitura dei *Pittagorici*. Un declamato dalla lunga gittata, dalla variegatissima articolazione fraseologica e armonica garante di una costante tenuta espressiva che nel primo stasimo accende di luce radente l'eccelse immagini sofoclee di Colono, cui l'asciutta, sintetica traduzione di Giusti rende decorosa giustizia. Lo stesso rapporto peculiare con la parola intonata informa le parti liriche affidate al coro. La inedita distribuzione di un mobile, duttile flusso melodico lungo lo svolgersi di testi che per forma e contenuto nulla hanno a che vedere con quelli dei numeri operistici della librettistica corrente, crea di volta in volta strutture la cui plausibilità formale è tutt'uno col fascino di un'invenzione che trapassa dal delicato incanto lirico di «Dall'alma celeste» o di «O Giove Egioco», alla luce viva di un'innologia festosa, «Per te novella gloria», ove il Classicismo davvero celebra le sue ultime glorie.

* * *

Ma il destino, o non piuttosto lo spirito di Palladio, farà sì che l'appello di Giusti all'ineffabilità della musica di scena non andasse del tutto deserto. E ad accoglierlo sarà proprio quello stesso Teatro Olimpico che secoli prima al suono risorto di quei canti, intonati da un grande musicista del momento, aveva voluto nascere. Evento unico, questo, che si ripeterà nel 1847 e nello stesso clima di risorgimento culturale. Ancora soccorrerà Sofocle, e ancora quello dell'*Edipo re*; ad intonarne gli stasimi si pensò in un primo momento a Mendelssohn, scelta non casuale e che onora una committenza dagli ampi orizzonti culturali, dal momento che il più classico tra i musicisti romantici era già autore di musiche di scena per *Antigone* ed *Edipo a Colono* di Sofocle, *Atalia* di Racine, per tacere dello scespiriano *Sogno di una notte di mezza estate*. La defezione di Mendelssohn, ormai allo stremo delle forze (morrà nel settembre di quello stesso anno), offrirà ad un operista di cartello un'esperienza creativa destinata a rimanere unica tra i compositori italiani del tempo.

Sarà lo stesso Giovanni Pacini (Catania, 1796-Pescia di Pistoia, 1867) a rievocare nelle sue *Memorie artistiche* (1865), con dovizia di particolari tecnici, la «somma onoranza di esser prescelto dall'illustre Accademia del Teatro Olimpico di Vicenza per musicare i cori della famosa tragedia di Sofocle, l'*Edipo*, tradotta dall'insigne Bellotti, verseggiata dal non meno chiaro signor conte Cabianca [...] Mi si concessero per la parte istrumentale trenta viole, nove violoncelli, otto contrabbassi, tre arpe, sei flauti, quattro oboe, due clarinetti, quattro fagotti non che quattro corni, due trombe, quattro tromboni, bom-

bardone, due timpani. Degli strumenti a corda e di quelli a bosso feci uso per il coro, di quelli a squillo per accompagnare Eupompo, al qual personaggio volli dare un carattere profetico. D'ottanta voci si componeva il coro [...]. Il celebre artista Gustavo Modena eseguì la parte dell'infelice re con quella verità che lo fe'ovunque proclamare sommo. [...] Il delizioso cantante Ciaffei eseguì la parte di Eupompo, declamando i versi dell'insigne Bellotti e melodiando quelli di Cabianca in modo veramente meraviglioso. Il famoso Angelo Mariani, quell'uomo tutto anima, tutto fuoco, tutto musica, dirigeva l'orchestra, ed una quantità dei più distinti professori tolti alle varie città d'Italia facevano a lui corona, per la qual cosa l'esecuzione fu tale, che posso ben dire che non sentii la simile».

In una prosa frondeggiante come è spesso la sua musica, e con qualche ridondanza di troppo (da altre testimonianze sappiamo che la prestazione di Gustavo Modena non fu all'altezza della sua fama), Pacini ridisegna dal vivo quello che oggi gli esperti di Pubbliche Relazioni definirebbero un evento, approntato in occasione del Congresso degli Scienziati tenuto in quei giorni a Venezia. Nell'ambito generale della ricognizione critica degli operisti che furono compagni di cammino a Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, recente è il recupero dell'opera di Pacini, figura di primo piano nel sistema produttivo del melodramma italiano compreso tra il rossinismo e l'egemonia verdiana. *L'ultimo giorno di Pompei, Cesare in Egitto, Furio Camillo, Niobe, Saffo, Medea, Merope* ed altri titoli ripescati dai *Grecs et Romains* attestano un operista ancora propenso a prendere in considerazione soggetti che già il giovane Bellini aveva disdegnato come «più vecchi di Noé». Se non che vecchia non era affatto la musica che rivestiva quei libretti classicheggianti nella forma, romantici nella sostanza tragica. E decisamente aggiornato, quale poteva essere quello di un musicista dalla sensibilità vibratile e aperta alle suggestioni della musica europea intorno alla metà del secolo, è il linguaggio attinente i materiali tematici, i decorsi armonici, i colori orchestrali riscontrabili nel meglio della sua produzione teatrale e riflesso con connotazioni appropriate nei cinque interventi, più la sinfonia, di cui consta la singolarissima esperienza del compositore alla prese con un cimento creativo ancora inesplorato.

I cinque episodi di cui consta la sontuosa partitura prevedono la presenza di un tenore solista e di un coro misto, quest'ultimo trattato con ingegnosa varietà nella distribuzione delle voci. Nelle prime tre strofe, un "solo" tenorile precede l'intervento corale; si diversificano la quarta e quinta strofa, concepite rispettivamente come una "romanza" per tenore con coro e una sorta di gran finale ove la voce solista si unisce al coro. Il "carattere profetico" che il compositore

volle attribuire alle sortite del tenore si tradurrà nei momenti più alti di un'invenzione che prendendo le mosse alla lontana da certo declamato religioso di cui il Rossini del *Mosé*, dell'*Assedio di Corinto*, del *Tell* aveva offerto esempi memorandi, e avvalendosi dei colori sacrali degli ottoni e di giri armonici di una studiata raffinatezza, realizza quanto di più notevole in assoluto offra la produzione paciniana. Più vivaci e vicini a certa *allure* realistica e popolareggiante del primo Verdi suonano i cori, sostenuti sempre da un apparato orchestrale la cui ricchezza è trattata con mano talora fin troppo elegante ed estrosa, rispetto alla severità di un assunto sentito (come avviene nel pittoresco finale) più nei suoi aspetti di sentimentale emotività che di profondità tragica. Significativo che ciò avvenga in corrispondenza dei versi di fattura librettistica introdotti da Jacopo Cabianca, mentre l'austera traduzione del grecista Felice Bellotti suscita immancabilmente nel musicista i suoi voli più egregi: quelli che giustificano l'odierno riscatto di un singolare, ardito esperimento compositivo da un ingiusto silenzio.