

MUSICA

La magia in *Armida* di Rossini

Fra le tante leggende che hanno inquinato per anni l'atmosfera critica intorno a Gioacchino Rossini, è quella della estraneità della sua musica, dell'argomento dei libretti e perciò dalla drammaticità e dall'ambientazione che sono alla loro base. « In sostanza — si diceva — Rossini è un musicista cui le parole servono solo per l'articolazione del canto, sicché avrebbe musicato la lista della lavanderia o l'orario delle ferrovie, creando i capolavori che sappiamo, perché l'astrattezza verbale sarebbe stata compensata dalla consistenza del linguaggio musicale ».

Certo è che guardando i melodrammi « seri » di Rossini, questo sospetto affiora di tanto in tanto: il compositore sta alla finestra, e i personaggi hanno l'aria di cadere per caso sotto gli occhi di lui che ne coglie, sì e no, l'aspetto fisico senza curarsi di quanto alla vista non appare, e cioè senza indagare sul loro carattere e sulle vicende che li hanno portati sulla scena ad esibirsi in azioni drammatiche. Leggenda arbitraria che allignò presso coloro cui ripugnava il preteso asservimento della musica alle parole ed ai concetti che esse esprimono, in quanto sostenitori, e accaniti, della musica strumentale, detta *pura*, e ostili a quella che si umilia, nei contatti con altre arti, a funzioni secondarie, se non addirittura servili. Era cotesto, tuttavia, atto di ammirazione per Rossini da parte di alcuni « puristi » della fine Ottocento che, nuovi profeti, annunziarono il divorzio imminente tra la musica e le parole. Il divorzio non ebbe luogo ché bastò l'apparizione tempestiva di alcune opere « serie » di Rossini nella realtà della rappresentazione, perché esse si rivelassero perfette per la tecnica teatrale e per la stretta intesa con l'ambiente scenico e la verità drammatica. Eppure, qualche cosa c'era stata, che aveva dato luogo all'equivoco: la ricchezza degli abbellimenti, dei virtuosismi e delle variazioni che infiocchettano di fioriture acrobatiche le « arie », i « duetti » e i « concertati ».

Cosa erano coteste fioriture per i soliti critici se non il trasferimento del canto da funzioni vocali a responsabilità strumentali? Anche detta opinione valse, purtroppo, a isolare molte opere di Rossini nell'ignoranza del pubblico e della critica.

La storia delle esecuzioni delle opere di Rossini offre un quadro significativo dell'interesse che il nostro autore ha suscitato dalla fine dell'Ottocento ad oggi: nel secolo scorso esse ebbero una vita intensa che andò attenuandosi fino agli inizi del Novecento quando rimasero in vita *Il Barbiere* con frequenza serrata, *Guglielmo Tell* soltanto quando veniva finalmente reperito un tenore capace di affrontare la tessitura acuta della sua parte, e *Mosè* che ricordiamo aver ascoltato qualche volta negli anni della nostra giovinezza: fu dopo la prima guerra mondiale che per merito di Vittorio Gui, specialmente, tornarono alla vita *L'Italiana in Algeri*, *Cenerentola*, *Il Turco in Italia*, *Il Conte Ory* ed altre che costituiscono rivelazioni sorprendenti.

Le opere serie invece rimanevano sepolte sotto le preoccupazioni vocali.

Nell'esaminare i vecchi spartiti di *Otello*, *L'Assedio di Corinto*, *Semiramide*, ecc., tutti erano colpiti e sconcertati dalle difficoltà vocali che si pensava costituissero solo un omaggio ai meriti di cantanti celebri ai quali Rossini volle affidare responsabilità proporzionate alle loro virtù. Si era diffusa, circa l'ineseguitabilità di quelle opere, una rassegnazione assoluta come di fronte alle imposizioni del destino.

Per nostra fortuna gli studi del Radiciotti e l'insistenza di Vittorio Gui nella sua azione costante, diedero inizio a considerazioni meno draconiane sulle partiture discusse. Ci accorgemmo che l'ineseguitabilità proclamata era conseguenza della crisi lirica.

Le voci dei cantanti in tempi assai vicini ai nostri si erano andate frazionando in settori: la specializzazione era il riflesso negativo di studi approssimativi e pigri per i quali il soprano

leggero divenne il destinatario unico del virtuosismo, il soprano « lirico » della melodica pucciniana, il « drammatico » della forza richiesta dagli operisti del secondo romanticismo ottocentesco. Come affidare a un soprano leggero parti che richiedevano, insieme con le agilità obbligate, la potenza che consente l'accento drammatico? E come ottenere da un soprano drammatico i « pianissimi » che permettono la varietà di espressione tanto necessaria in quel repertorio? D'altra parte perché rinunciare a conoscenze necessarie per la vita del teatro e dell'arte di un nostro grande musicista?

Dalle prime esecuzioni di opere sconosciute di Rossini apparve evidente che il diavolo non era poi così brutto come lo avevano dipinto, che cioè le difficoltà vocali non era impossibile superarle.

Si trattava di dare un'interpretazione alle fioriture ed agli abbellimenti che sembrava annullassero il carattere tragico di alcune opere, con la ridicolizzazione dei personaggi impegnati in azioni dichiaratamente drammatiche a mezzo di vocalizzazioni che apparivano frivole e perciò controproducenti.

Noi stessi, assunto l'impegno di riportare in vita *Semiramide*, fummo d'accordo, con il M^o Serafin, nel considerare le fioriture, gli abbellimenti, le scale volanti, i trilli ecc. quali accentuazioni drammatiche, come rafforzamento di espressioni drasticamente impegnative. Il risultato fu positivo: tutti compresero che solo in quel modo era possibile restituire alla vita del teatro opere assolutamente teatrali che dal teatro erano oramai escluse da decenni.

Altra cosa si rivelò allora necessaria, e cioè la trasformazione dello studio vocale. Apparve a tutti noi, impegnati in responsabilità liriche, che l'insegnamento del canto doveva svolgersi nel senso, soprattutto, della preparazione musicale: giungevano a noi artisti che in alcune scuole straniere erano stati educati alla lettura della musica, al severo controllo del ritmo, nonché alla realizzazione non solo vocale ma anche drammatica del personaggio loro affidato. Non si può immaginare quale il senso di sicurezza che

l'artista preparato dà allo spettacolo. E difatti in questi ultimi anni giungono spesso a noi cantanti, specie stranieri, che sbalordiscono per la tecnica sicura e la musicalità perfetta.

In parte ad essi ed ai migliori nostri artisti si deve se tante opere di Rossini considerate ineseguibili entrarono nel giro dei nostri spettacoli.

Ed è facile immaginare che il ritorno tra noi di quelle opere valse anche a distruggere il mito del Rossini estraneo alle esigenze drammatiche dei libretti, e alla configurazione scenica dei personaggi.

Tuttavia alcuni melodrammi di Rossini soffrono di una quarantena assai lunga e tra questi *Armida*, su libretto di Giovanni Schmidt, che andò in scena per la prima volta al « San Carlo » di Napoli l'11 novembre 1817, che ritornò in quel teatro due anni dopo e una terza volta, con grande successo nel 1823, dopo una deviazione al Teatro S. Benedetto di Venezia, nel 1818, ed alla Scala di Milano nel 1836. Il letargo di *Armida* durò oltre un secolo fino al 1952, allorché fu rappresentata al Maggio Musicale Fiorentino, per svegliarsi un'altra volta quest'anno nella nuova edizione della Fenice di Venezia. È strano che proprio il Radiciotti, studioso attento e preciso di Rossini, abbia scritto a proposito di questa opera: « Oggi conviene rinunciare all'idea di sentir cantare questa musica deliziosa. Dove trovare un tenore ed un soprano capace di eseguire a dovere le parti di Rinaldo e di Armida? ».

La rassegnazione dello studioso era purtroppo la rassegnazione di tutti.

Rossini, si sa, non amava i soggetti spinti dalla fantasia nel mondo delle favole, e già questa sua repulsione dimostra che egli era tutt'altro che indifferente al soggetto ed agli elementi del dramma; infatti, nel caso di *Armida*, specialmente, egli creò un rapporto di perfetta intesa tra le parole e la musica. Il libretto di questa opera è scadente: se si guarda ai libretti di altre *Armide* e specie a quello musicato da Gluck non si può non compiangere il « nostro » che si trovò alle prese con una impostazione retorica della vicenda e con

versi che sembrano creati apposta per scoraggiare i più eroici compositori. Rossini invece si rivela profondo uomo di teatro che sfruttò i due elementi in contrasto e cioè il mondo della realtà e il mondo della magia: diede al primo una vocalità più composta, arricchita di tanto in tanto da abbellimenti, ma contenuti nel limite della realizzabilità e perciò nell'ordine delle cose reali, ed a quello della magia il più fantasioso dei merletti vocali: e infatti come non avvertire nel canto di Armida e della sua corte l'intento di incantare proprio con la magia raccolta in un ricamo vocale inatteso e perciò sorprendente? Anche oggi che il mondo lirico è più fornito di quanto non lo fosse qualche anno fa di voci eccezionali, non è facile trovare il soprano che possieda voce di volume considerevole per dare rilievo e accento ai momenti drammatici e nello stesso tempo la tecnica prestigiosa che la parte « magica » richiede. Altra difficoltà insita nell'opera è il trovare quattro tenori di pari valore, e cioè di voce robusta e nello stesso tempo, specie da parte di chi interpreta il personaggio di Rinaldo, di capacità o almeno attitudini per sostenere con efficacia le sinuosità degli abbellimenti. Perché Rossini nel fissare i confini tra il mondo reale e il fantastico andò molto al di là di una discriminazione semplicistica: ed infatti quando Rinaldo cade nella rete amorosa di Armida entra, anche egli, nel mondo della magia alla quale deve pagare il tributo del suo eroismo vocale: ed ecco perciò anche Rinaldo lanciato alla rincorsa della maga incantevole con rapide volate e ascensioni improvvise fino alle vette dei registri proibiti. Gli altri *cavalieri* invece hanno il passo più facile e convenzionale: il duetto e il terzetto dell'ultimo atto, affidati alle tre voci maschili, sono sobri e quasi severi nella loro cantabilità agevole, quasi mai impegnata in deviazioni pericolose.

Armida rivela anche quale attento conoscitore fosse Rossini, non solo del mondo musicale a lui contemporaneo, ma anche di quello del secolo precedente. Infatti la prima parte del secondo atto là dove il mondo sonoro della magia appare popolato di mostri, di streghe e di vermi fantastici, il coro, nell'impostazione più che nella stesura

melodica, ricorda il secondo atto dell'*Orfeo* di Gluck, quando il cantore divino incontra le anime perdute nelle tenebre dell'Adè.

Il senso drammatico affidato alle sovrabbondanti fioriture appollaiate sul canto di Armida appare evidente nell'ultima aria, allorché le sue arti magiche cadono di fronte al ravvedimento di Rinaldo; il canto, allora, si spoglia di ogni decorazione: diventa nuda espressione di dolore, pianto struggente sul mondo della favola caduto definitivamente nella soggezione della realtà: *Armida* diventa a questo punto il polo opposto di *Guglielmo Tell*: quest'opera si conclude nella progressione ascendente che apre il cielo sereno della catarsi, *Armida* invece scende, nel concludersi, a mezzo di una progressione discendente fino a toccare il fondo della disperazione: e non vale a rialzarne il morale il tentativo della maga di dare nuova vita ai misteri extraterreni: si tratta di una resurrezione fittizia e retorica; *Armida* termina con il concludersi della sua magia: la ripresa clamorosa altro non è che un espediente per concludere lo spettacolo nel clamore dei suoni e nel crepitare delle fiamme distruttrici.

Tutti sanno che ai tempi di Rossini i compositori subivano la volontà degli impresari; questi gestivano i grandi teatri ed è evidente che le opere scelte per una intera stagione dovevano comprendere molti dei generi allora in voga: il musicista tuttavia riusciva qualche volta a conciliare la propria natura con il carattere dell'opera che gli era stata ordinata. Un anno prima di *Armida*, Rossini aveva dato vita a *Cenerentola*, vera e propria favola, alla quale aveva dato una impostazione realistica: ed infatti i personaggi di quell'opera hanno un'impronta, diciamo così, borghese e riflettono con evidenza caratteri ben definiti; la rappresentazione acquista perciò il valore di un apologo. Rossini cioè era riuscito anche quella volta nell'intento di animare una sua opera con personaggi ricchi di spirito, capaci di atteggiamenti comici e il senso fiabesco è nella morale che la conclude.

La reticenza ad affrontare il mondo frutto soltanto di fantasia, ed in essa ambientato, fu vinta da Rossini proprio con *Armida* ed anche per questo l'opera costituisce una preziosa eccezione nell'elenco dei suoi lavori: è chiaro per quali molteplici ragioni era opportuno avvicinare ancora una volta questo lavoro agli studiosi ed al pubblico; e detta opportunità, del resto, è stata confermata dagli ascoltatori giunti a Venezia da ogni parte d'Italia e che all'opera hanno tributato il più grande successo: dopo le cinque recite con il teatro completamente esaurito, sarebbe stato possibile replicarla una sesta e forse anche una settima volta; contiamo perciò sulla buona volontà degli altri teatri italiani perché essa venga avvicinata ancora da altri amatori della musica, amatori che vogliamo sperare siano ancora in aumento nel nostro paese.

L'esecuzione veneziana di questa eccezionale

Armida è stata resa possibile dalla presenza di Cristina Deutekom che proprio il Teatro « La Fenice » ha rivelato al pubblico italiano e che in questa recente interpretazione ha dato nuova dimostrazione delle sue eccezionali qualità e delle sue magiche virtù vocali. Essa si è rivelata di questa parte, ritenuta inesequibile, esecutrice perfetta e perciò entusiasmante. Anche i tenori Bottazzo e Garaventa si sono rivelati elementi di valore altissimo. Tutto lo spettacolo, del resto, era intonato alla eccezionalità degli interpreti grazie alle scene di Pizzi che ci hanno riportato alla favola di sapore romantico; alla regia di Fassini che ha assolto il compito nel migliore dei modi; alla coreografia di Serge Lifar e del magnifico balletto del Teatro « La Fenice ». Carlo Franci ha diretto l'opera con comprensione preziosa e con vibrante entusiasmo.

MARIO LABROCA

La dolorosa, contemporanea scomparsa di Giuseppe Ungaretti e di Roberto Longhi ha privato la poesia e la cultura non soltanto italiane di due grandi Maestri. « L'Approdo Letterario », che con il conforto dell'amicizia ne ha perduto anche l'illuminato consiglio, li ricorderà dedicando a ciascuno di essi un intero numero della rivista non appena sarà possibile raccogliere la giusta quantità di contributi.