

Nuovo Teatro Comunale

CONCERTO D'INAUGURAZIONE

Direttore

THOMAS SANDERLING

Solisti

Giusy Devinu

soprano

Bernadette Manca di Nissa

Contralto

Robert Gambill

tenore

Raul Gimenez

tenore

Pietro Spagnoli

basso

ORCHESTRA E CORO DELL'ISTITUZIONE

Maestro del Coro

Olinto Contardo

2 settembre 1993

«FIEREZZA ED ELEGANZA»

Il 13 novembre 1868, muore Gioachino Rossini. Nove giorni dopo, il 22 novembre, al di là della Manica nasce Benjamin Britten. Nel frattempo sono passati quarantacinque anni: almeno fintanto che l'anno natale del compositore inglese continuerà a essere il 1913. La possibilità che i due possano essersi in qualche modo incontrati, anche casualmente, rimane assai remota. E questo è un dato di fatto. L'altra considerazione coinvolge l'etica professionale.

Si può essere disonesti, o semplicemente stupidi - il che è oltretutto una peculiarità propria del genere umano. Quello che invece non può essere tollerato, nell'esibita varietà delle cose del mondo, è la mancanza di cortesia che si manifesta incessantemente nell'ordine concesso dal Tempo agli eventi. Rossini, inconsapevolmente, ha speso tutta la sua movimentata esistenza senza che mai gli fosse capitata fra le mani la partitura delle *Soirées musicales* di Britten. Il che - si potrà dire - non è inconveniente assai grave. E oltretutto Rossini, con buona probabilità, non ha mai agognato conoscere il lavoro di Britten.

Purtroppo però la realtà appare tanto più disdicevole e impietosa nel momento in cui ci si accorge che non solo Rossini non era stato informato dell'esistenza dell'opera del compositore inglese, ma oltretutto quest'ultimo conosceva sicuramente la sua. Il che si rivela una imperdonabile mancanza di tatto nei confronti di Rossini.

Questa benevolezza partigiana che il Tempo ha operato in favore di Britten, non ha fortunatamente compromesso il buon umore e la buona vena di Rossini, subito pronto a mettere in mostra le proprie armi: nel 1813, cento anni prima della nascita di Britten, il Pesarese prenderà una sua piccola rivincita.

Attesi i ventidue anni (la stessa età in cui il giovane Benjamin, pantaloni corti e caschetto biondo, scriverà le sue *Soirées*) Rossini dà alla luce quelle tre ore di musica consapevole e precisa che prende il nome di *Tancredi*. L'età è la stessa ma la fortuna di pubblico non proprio. Dopo il *Tancredi* si vuole quasi fondare un comitato per la diffusione del rossinismo, Stendhal in prima fila; a Britten certo non saranno mancate le signore del tè ad applaudirlo - ma gli inglesi, si sa, mantengono sempre una certa compostezza.

D'altra parte Rossini ha giocato sporco, e la tanto ammirata sinfonia dell'opera altro non è che l'ouverture della *Pietra del paragone*, per l'occasione riciclata senza ulteriori modifiche - tanto non se ne accorge nessuno. E certo non se n'è accorto Stendhal che loda l'allegro perché «pieno di fierezza e di eleganza, il che conviene appunto al nome cavalleresco di Tancredi». E ancora: «Ecco l'amante di una donna dal carattere forte, ecco il genio di Rossini nella sua purezza. Quando è lui stesso, egli è elegante come un eroe francese, come un Gastone di Foix, e non forte come Haydn. Ci vuole della forza per il bel ideale antico». Dal che si deduce che Haydn doveva essere un prode cavaliere, benché ormai un po' attempato.

L'evolversi della vicenda non può definirsi particolarmente geniale, e se la tragedia di Voltaire aveva un po' di sugo in certe raffinatezze psicologiche, il libretto di Gaetano Rossi non si salva nemmeno per quelle. Amenaide che smania per Tancredi è ingiustamente accusata di tradimento. Il chiarimento avviene solo al termine dell'opera con finale a scelta: Tancredi può morire o meno, secondo il gusto del pubblico. Così nella prima versione veneziana si salva, poi Rossini ci ripensa e recupera l'originale di Voltaire: Tancredi, pochi mesi dopo, muore. È la ripresa primaverile di Ferrara. Il pubblico però non è contento e suo malgrado Rossini lo farà resuscitare

nel terzo allestimento di quello stesso anno, approdato a Milano nel dicembre 1813.

Tancredi però, qualunque sia la versione, rimane l'eroe che non capisce, e non capisce mai. Aménai-de langue, si strugge e tace. Ben due duetti per metter le carte in tavola, ma niente, tutta presa dal suo dolore non riesce a spicciar parola, o meglio, dice un sacco di cose, ma non quelle che servirebbero.

Emblematico in questo senso il duetto del primo atto: un dialogo tra sordi. Nemmeno il «Parla omai!» di un esasperato Tancredi serve allo scopo, lei comunque rassegnata gemerà: «Mi lascia, e parti».

Straordinaria, come sempre, la musica di Rossini, che tuttavia nel caso particolare ha avuto qualche contrattempo. Le due cantanti, Adelaide Malanotte Montrésor e Elisabetta Manfredini-Guarmani – un'orgia di cognomi – indisposte le prime due recite, hanno impiegato tutte le rappresentazioni veneziane per acquisire la parte e soddisfare il pubblico rimasto freddino fino alla penultima recita. Poi, nella ripresa ferrarese, il duetto del primo atto verrà addirittura soppresso, per essere sostituito con quello del secondo - magia dei virtuosismi matematici: cambiando l'ordine dei fattori... (Evidentemente qualche problemino non era ancora stato risolto). Solo a Milano verrà definitivamente reintegrato.

Nel 1835 Rossini pubblica una raccolta di otto ariette e quattro duetti per voce e pianoforte: le *Soirées musicales*. Ancora una volta Britten si incastra in questo curioso meccanismo di corrispondenze e, cento anni dopo, compone un ripensamento di Rossini dal titolo omonimo. Siamo nel 1935 e l'autore del *War Requiem* è solo alle sue prime esperienze professionali. La GPO Film Unit, una compagnia specializzata in documentari, cerca compositori, possibilmente giovani. Non ci sono soldi per un adeguato cachet e le condizioni di lavoro sono

un po' imprevedibili: Britten comincia con entusiasmo una collaborazione che durerà fino alla fine degli anni Trenta. Siamo molto lontani dagli impresari dei teatri di Rossini, ma i tour de force sembrano gli stessi: «Dovevo lavorare rapidamente, mi sforzavo di lavorare anche quando non ne avevo voglia, abituandomi ad ogni possibile condizione». D'altra parte, se da un lato i mezzi erano limitati, la necessità stimolava a nuove soluzioni e obbligava Britten a pasticciare con i suoni più diversi: «Non potevo scrivere partiture per grande orchestra, ma solo per sei o sette strumenti, e con questi dovevo imitare tutti gli effetti che il film richiedeva. Dovevo anche imitare, non necessariamente con gli strumenti musicali, ma in studio, i suoni della vita di tutti i giorni». Da questa sorta di asilo sperimentale di fonologia-old-england saltarono fuori anche un buon numero di lavori compiuti, fra cui soprattutto la suite op. 9, nota appunto come *Soirées musicales*. Sono cinque brevi movimenti che prendono spunto da altrettanti temi rossiniani tratti dalla nota raccolta per voce e pianoforte (la marcia per la verità muove dalle danze del *Guglielmo Tell*). Del pregio dell'operina era consapevole anche il nostro apprendista che riutilizzò più e più volte il materiale di questa partitura.

L'originale per gruppo da camera fu presto orchestrato per un balletto di Antony Tudor eseguito dal London Ballet al Palladium di Londra nel 1938. La musica è quella: aumentano solo un tantino il numero di strumenti, e tale è la versione che ha fatto fortuna. Purtroppo la ricerca timbrica, stemperata nelle grandi possibilità sinfoniche, perde il suo guizzo coraggioso, e lascia nell'ascoltatore più curioso un po' di nostalgia per la prima versione.

In seguito, nel 1941, un nuovo balletto utilizza ancora questa suite. Si tratta di una produzione dell'American Ballet da portare a spasso per l'America Latina. Per l'occasione viene scritta un'altra suite

(op. 24), sempre in cinque movimenti, sempre tratti dalle *Soirées* di Rossini, sempre introdotto da una marce, sempre recuperata dal *Guglielmo Tell*. Colmo dell'originalità è il titolo: *Matinées musicales*. Alla fine delle due suite l'ouverture della *Cenerentola*, che chiude una successione appena stravagante, costruita su un «mattino» posto fra una «sera» d'esordio e un'ouverture conclusiva. *Divertimento* era il titolo rigorosamente italiano di tutto il balletto. Balanchine – niente di meno – il coreografo.

Ma non finisce qui. Nel 1948 lo stesso balletto viene prodotto dal Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. Cambia solo la presentazione. Con *Fantaisie Italienne* si pone una nuova pietra miliare lungo la strada della sfrenata inventiva letteraria che ha segnato la storia dei nomi di questo balletto.

Nel 1955 l'ultimo. *Soirées*, per il Metropolitan Opera di New York, chiude il ciclo fortunato ritornando alle origini: le musiche sono quelle dell'op. 9 - delle *Matinées* se ne è fatto a meno. Scene e costumi di Cecil Beaton.