

Note sulla Petite Messe

Non è questa la sede per confermare o confutare tesi sul “silenzio” creativo di Rossini. All’indomani del Guillaume Tell (1829), Rossini si rinchiude in un isolamento artistico che conosce soltanto due eccezioni, lo Stabat Mater del 1842 e la Petite Messe Solennelle del 1863. Resta comunque impressionante il lasso di tempo che divide queste ultime due composizioni e ancora più impressionante il fatto che con la Petite Rossini abbia raggiunto il capolavoro assoluto della sua vita, dopo un’interruzione che avrebbe inaridito qualunque altro talento. In realtà Rossini si “tenne in allenamento” scrivendo numerosi brani per pianoforte, da lui denominati “Péchés de Vieillesse”. Mi sembra utile partire da questi sconcertanti frammenti musicali per comprendere dove Rossini abbia trovato il suono del pianoforte della Petite. È inimmaginabile infatti credere che la scrittura pianistica della Messa possa nascere per quell’occasione. È invece frutto di un quotidiano amore per lo strumento, testimoniato dallo studio di Bach e dalla composizione dei Peccati di vecchiaia. Rossini amava definirsi “pianiste de la quatrième classe”: di fronte a Chopin, a Liszt e alla coorte di più o meno formidabili virtuosi di cui si lamenta Heine nelle sue corrispondenze parigine e che frequentavano proprio il salotto di casa Rossini, è evidente che il paragone non regge. Ma se si parla di musica tout-court e non di pianismo allora il discorso diventa più complesso e l’autoironia di Rossini suona immeritabilmente severa. Se si analizza il linguaggio pianistico dei Peccati di Vecchiaia ci si accorge che essi non sono affatto lontani dalla Messa. Ciò che cambia radicalmente tra Peccati e Petite non è tanto il linguaggio-che peraltro in alcuni dei Peccati è allusivo, provocatorio, quasi dispettoso-bensì il senso stesso della musica. Uno dei più pericolosi equivoci sulla Messa nasce dalla vicinanza temporale tra i brani pianistici e il capolavoro sacro: se si pensa che la Messa sia uno dei Peccati di Vecchiaia, il più grande tra essi, (ma Rossini stesso lo definisce nella dedica al buon Dio “dernier péché mortel de ma vieillesse”...) siamo completamente fuori strada. Possiamo invece correttamente considerare la grande quantità di spartiti per pianoforte composti da Rossini negli anni del silenzio, come essenziale preparazione alla nascita del capolavoro. Il secondo equivoco nel quale si cade spesso sta nello stile vocale. In questo caso sia il riallacciarsi al Rossini dell’opera buffa, sia il considerare la Messa come opera “romantica” nella sua collocazione storica e interpretarla alla stregua di altri melodrammi coevi, sono errori che deformano in modo irreparabile il volto del capolavoro. Dovremmo invece ammettere che la posizione di Rossini rispetto al suo (lontanissimo) passato e rispetto alle “novità” musicali delle quali era al corrente sia stata di rottura la più completa possibile. I soli titoli di vari brani pianistici ci fanno capire chiaramente l’atteggiamento polemico e ostile che il pesarese nutriva per le giovani leve dei compositori. Rossini sapeva di essere sopravvissuto alla sua epoca e di vivere in un mondo musicale che non gli assomigliava affatto. Non per caso i suoi brani pianistici furono composti non per la pubblicazione, bensì per le esclusive esecuzioni del suo salotto. Questo isolamento volontario si legge chiaramente proprio nei toni dei Pechés, così vari tra loro, ma tutti caratterizzati da un voluto e sofferto distacco dal linguaggio musicale del tempo: incapacità di accettare il suo tempo e la musica che lo rappresentava a pieno titolo. La Petite, scritta per un pianoforte coadiuvato da un pianoforte di “ripieno” e da un Harmonium, fu eseguita per la prima volta nel salotto di casa Pillet-Will secondo le disposizioni di Rossini: per dodici voci del coro e quattro solisti vocali che si univano al coro nei “tutti”, per un totale quindi di sedici voci. Rossini fu presente ma non diresse né richiese la presenza di un direttore: si limitò a girare le pagine dello spartito del pianista. Tornerò su questo punto per me essenziale. Intanto va detto che la Messa oltre che ai brani canonici (Kirie, Christe, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei) enumera anche un “Preludio Religioso” all’Offertorio e un “Salutaris Hostia” composto peraltro in precedenza ed inserito nella Petite in un secondo momento. L’attributo “petite” si riferisce non solo ad un gesto di modestia dell’autore, ma soprattutto alla formazione strumentale e vocale della composizione. Per questo motivo l’orchestrazione eseguita dallo stesso autore quattro anni dopo, “per evitare che qualcun altro lo facesse”, è un vero tradimento al senso profondo dell’originale. La scrittura pianistica, asciutta e chiara, il vero segreto di questo capolavoro, è cancellata da un’orchestrazione che al contrario, nella sua inevitabile pesantezza (il testo pianistico non è ricreato, ma soltanto trascritto), rende irriconoscibile il testo. Il coro, che si deve confrontare con un’orchestra

di grande organico, raggiunge volentieri le ottanta voci. Rare volte nella storia della musica, con l'autorizzazione dell'autore, si è arrivati a tale misfatto. Come se non bastasse la creazione di una consuetudine esecutiva posticcia, lo spartito che è stato usato per un secolo nelle esecuzioni della versione per pianoforte non è quello originale, ma una riduzione redazionale dalla partitura orchestrale. Risultato: il pianoforte di ripieno è scomparso, il Preludio religioso è affidato all'Harmonium invece che al pianoforte, molto della parte pianistica è inventata di sana pianta. Pochi anni la Fondazione Rossini ha autorizzato l'esame del manoscritto e si arrivati alla sua pubblicazione. Soltanto ora si ha chiaro il danno che la Petite ha subito da una tradizione che come non mai ha tradito l'intenzione dell'autore. Definire le ragioni di un'opera così irripetibile, coglierne la grandezza è nel caso della Petite Messe un'operazione non facile. Sinora abbiamo detto ciò che essa NON è: non è romantica, non è figlia del Rossini del Barbiere. Ora possiamo dire ciò che essa è: la Petite è musica sacra, è musica religiosa, è musica che si rifà programmaticamente al lontano passato, alla tradizione della musica liturgica. Nel volgere lo sguardo all'antico, Rossini compie il prodigio di preparare il futuro. Quei suoni scarni del suo pianoforte prosciugato di ogni inutile orpello, quella linea di canto che non sai se definire da teatro o da chiesa, dove non c'è una nota in più del necessario, quel coro che nella sua trasparenza celebra l'amore di Rossini per i testi antichi, persino il suono demodè dell'harmonium che si nasconde dentro quello dei pianoforti arricchendoli di vibrazioni acidule, tutti questi elementi insieme fanno del timbro della Petite un unicum che guarda all'oggettivazione straviskiana, al Novecento che prende le distanze dalla retorica romantica e dai vapori decadentistici di fine secolo. Compito non facile degli esecutori è trovare uno "stile" che renda giustizia del linguaggio miracolosamente a cavallo tra chiesa e teatro. Ma se è vero che Rossini nasce a teatro e la sua scrittura è inconfondibilmente legata a questo luogo espressivo e ai suoi tipici stilemi, è altrettanto palese come il suo genio sia riuscito, utilizzando questo stesso linguaggio, a scrivere musica religiosa, che nulla a che vedere con le buffonerie di Figaro. Il punto quindi sta nel credere o meno alla sincerità dell'ispirazione: da qui nascerà una lettura "seria" o al contrario distaccata e al limite ironica del testo. La cosa veramente straordinaria è che il testo stesso permette comodamente due letture di tendenza opposta. Non si sorprendano gli ascoltatori di quel che sto dicendo: il testo musicale è SEMPRE disponibile a letture diverse. In questo caso specifico proprio l'uso di stilemi che nascono dal teatro conserva un'ambiguità di notazione (una incapacità di mutare i segni anticamente appresi?) che lascia ampio margine di scelta e quindi anche di errore. Insomma le piccole cose che definiscono il volto della composizione-vanno lette nel contesto generale: soltanto così si sciolgono gli equivoci.

Infine una parola sulla funzione di pianista-concertatore: come ho scritto prima, Rossini non prevedeva, data la ristrettezza del gruppo di esecutori. La presenza di un direttore. La tradizione successiva lo ha invece considerato necessario: così, nella gran parte dei casi a dirigere è il direttore del coro e a suonare i due pianoforti sono chiamati pianisti che devono dipendere dal direttore. Se si osserva la Messa nel dettaglio, si vedrà che tutti i numeri con le voci soliste accompagnate dal pianoforte non richiedono direttore, mentre i brani corali hanno bisogno di un concertatore, ovvero di un pensiero musicale che guidi il gruppo non soltanto per banali motivi di insieme ma per dare un senso di unità musicale a una composizione che dura un'ora e ventitré minuti. Quando coesistono un direttore ed un pianista, l'unità della Messa è in grave pericolo, perché le menti musicali sono due e per meri motivi di convivenza, o si invita un direttore di rango o un pianista di rango: difficile che il compito di guida sia diviso a metà tra due forti personalità. Nell'anno del bicentenario rossiniano mi è stato chiesto di sintetizzare i due ruoli di concertatore e pianista in uno. Nel mio caso ho ragionato da pianista: ho posto come centro della composizione il pianoforte in modo che esso svolga la funzione di tessuto connettivo dell'intera struttura musicale. L'assenza di una guida "visiva" impone agli esecutori una grande capacità d'ascolto nei confronti di una parte che altrimenti viene considerata come "accompagnamento". Capovolgendo gli equilibri interni del gruppo, li riordino in modo da rendere la struttura della composizione molto più coerente di quanto non sia consueto attribuirle. Non più piccolo ensemble "orchestrato", ma piccolo complesso cameristico: un cambio fortissimo di mentalità.