

---

## Lingue latine per voce scura

Riccardo Pecci

Da un'aria da concerto di Mozart all'intreccio senza tempo di *música culta* e *música popular* dell'argentino Carlos Guastavino (1912-2000), passando per il Verdi autore di romanze da camera e in versione *grand opéra*, le due più celebri incarnazioni melodrammatiche del Mefistofele goethiano e infine alcune melodie di Tosti: il concerto di questa sera è un viaggio davvero lungo e articolato attraverso le possibilità espressive della voce basso-baritonale, che inizia nella Vienna del marzo 1787 con una delle otto arie composte da Mozart per basso (nel caso specifico, l'amico dilettante Gottfried von Jacquin). A ispirarla è un numero allora notissimo di Giovanni Paisiello dall'opera *La disfatta di Dario*, dal quale **Wolfgang Amadeus Mozart** riprende non solo i versi ma anche il caratteristico piano formale di "aria di due caratteri" (ovvero in due sezioni, la prima lenta e la seconda veloce). Tema dell'aria è l'amara separazione di un genitore dalla figlia: nella *Disfatta*, i versi sono appunto intonati da Dario che – fatto prigioniero da Alessandro – dice addio alla sua Statira.

Non alleggerisce il clima di mestizia la pagina da salotto che segue, tratta dalle *Sei romanze* per voce e pianoforte che inaugurano nel 1838 il catalogo delle opere a stampa di **Giuseppe Verdi**, quando il giovane compositore era ancora digiuno di palcoscenico (l'*Oberto, conte di San Bonifacio* andrà in scena solo l'anno successivo). Il risentimento dell'amante verso l'amata fedifraga, immerso in atmosfere notturne e gotico-funerarie, è infatti al centro di "Non t'accostare all'urna" (su versi tardo-settecenteschi di Jacopo Vittorelli che avevano già attirato l'attenzione di Schubert). Più di tre lustri separano questo esordio cameristico dal debutto a Parigi, nel 1855, del *grand opéra* in cinque atti *Les Vêpres siciliennes*, e da uno dei suoi brani più famosi: l'apostrofe commossa alla natia Palermo su cui entra in scena l'esule Jean Procida nel secondo Atto.

La lingua e i tratti francesizzanti della scrittura di "Et toi, Palerme" fanno da ponte verso la conclusione della prima parte del concerto, egemonizzata dal nome di **Charles Gounod**. *Philon et Baucis* è una curiosa commedia di soggetto mitologico (basata sull'omonima favola di La Fontaine, tratta a sua volta dalle *Metamorfosi* di Ovidio) che va in scena al Théâtre-Lyrique nel

1860, probabilmente sull'onda del successo dell'*Orphée aux enfers* di Offenbach. Nel Finale del primo Atto uno Jupiter/Giove in incognito, grato per l'ospitalità ricevuta dall'anziana coppia del titolo, intona una carezzevole ninna nanna (segnata da cromatismi che le conferiscono un'aura vagamente soprannaturale), per far cadere in un sonno protettivo Philémon e la moglie e preservarli così dalla distruzione cui ha invece destinato i loro vicini, rei di non averlo voluto accogliere.

Questa *opéra-comique* seguiva a un anno di distanza la prima rappresentazione sullo stesso palcoscenico di un altro titolo di Gounod destinato a ben altre fortune, il *Faust*. I due popolarissimi brani strofici (*couplets*) che Méphistophélès canta nel secondo e quarto Atto ci consegnano il ritratto di un demone cinico, che si diverte a sbeffeggiare gli uomini attraverso la parodia e la dissacrazione. Si inizia con la *Sérenade*, feroce caricatura di questo genere di musica in scena: Méphistophélès si esibisce con la chitarra in mano (evocata dall'accompagnamento) cantando la sorte infelice di una certa Catherine, ma in realtà sta impietosamente burlandosi della povera Marguerite, sedotta e abbandonata da Faust ("Bella mia, non aprire la tua porta, / se non hai l'anello al dito!"). La diabolica *Ronde du veau d'or*, scandita da un ritmo implacabile, ci riporta invece alla *kermesse* del secondo Atto, nella quale Méphistophélès trascina gli ignari studenti in una empia celebrazione del vitello d'oro, "idolo infame" che è strumento del potere esercitato da Satana su "re e popoli".

La seconda parte del concerto torna a esplorare il repertorio vocale propriamente da camera con una selezione dalle oltre cinquecento *canciones* attribuite a **Carlos Guastavino**, uno specialista novecentesco di miniature musicali non a caso ricordato spesso come "lo Schubert argentino" ovvero "lo Schubert delle *pampas*".

Un filone importante della produzione di Guastavino è quello destinato all'infanzia, qui rappresentato dai brani tratti dalle *Quince canciones escolares* (1965, scritte come molte altre in collaborazione con il poeta León Benarós) e da *Edad del asombro* ("L'età dello stupore", 1969, su versi di Hamlet Lima Quintana). Preoccupazioni educative e didattiche si incontrano con il gusto per il divertimento spensierato in una musica deliberatamente semplice ma accattivante, saldamente tonale eppure speziata da tocchi di folklore, nella quale un canto prevalentemente sillabico si appoggia sulle trame leggere e uniformi di un pianoforte mai ingombrante, pronto a ritirarsi nell'ombra non appena la voce tace.

Le *Flores argentinas* (dodici brani partoriti assieme al solito Benarós nell'autunno del 1969 e unificati dal tema floreale) possono essere considerate *canciones escolares* fortemente stilizzate; ma di fatto, per l'impegno e la maturità esecutiva richieste, composizioni come *El clavel del aire blanco* e *¡Qué linda la madre selva!* ci conducono nei territori della *canción de cámara* (la "lirica d'arte" argentina), di cui questa raccolta costituisce probabilmente uno degli esiti più felici.

Una struggente malinconia spira dalla catena di dissonanze di *Ya me voy a retirar* (dalle *Cuatro canciones coloniales* del 1965, ancora una volta firmate

da Benarós) e soprattutto dall'amatissima *La rosa y el sauce* (1942), nella quale i versi di Francisco Silva y Valdés danno una spiegazione poetica alla forma del salice piangente (la dolorosa separazione della pianta dalla rosa). In questa pagina, assurta nel tempo a simbolo dell'*argentinidad*, Guastavino si avvicina a quel linguaggio del melodramma che si iscrive indubbiamente tra le radici musicali e culturali dell'Argentina.

E proprio al teatro musicale facciamo ritorno con "Ave Signor", dal *Prologo in cielo* del *Mefistofele* di **Arrigo Boito**, opera travagliatissima nata una prima volta alla Scala nel 1868, rinata a Bologna nel 1875 e rivista negli anni successivi. Il brano segue il coro delle Falangi celesti, che avevano cantato solennemente "le superne teodie del paradiso", e ne costituisce una sorta di capovolgimento ironico: muovendosi con scioltezza tra declamato e cantabile, e mirabilmente assecondato dalla parte strumentale, Mefistofele si scusa per il suo "gergo" e per il suo "viso" indegno dei cherubini, lanciandosi in una tirata sarcastica sul genere umano e sulle sue ambizioni. Lo contrappunta quel grottesco "tintinnio di sonaglio" che udremo piuttosto regolarmente nell'opera come etichetta sonora che annuncia l'ingresso del personaggio.

Chiude questa carrellata un assaggio del talento di **Francesco Paolo Tosti**, autore di un vasto e influente *corpus* di romanze, *songs* e *mélodies* distribuite tra gli anni Settanta dell'Ottocento e la morte nel 1916. Si inizia con una musica ipnotica, che si muove con ritmo costante e per piccoli intervalli, quasi a mimare l'"arcano poter" di un fiore donato da una donna (*Malia*, 1887, su versi di Rocco Emanuele Pagliara); si prosegue con la contemplazione malinconica da parte di un amante del sole che muore nell'"ombria" (*Tristezza*, 1908, lirica di Riccardo Mazzola), in cui sembra rivivere qualche accento desolato dell'ultimo atto della *Manon Lescaut* pucciniana, rischiarato tuttavia dall'approdo al modo maggiore ("Tenera ne la sera"). La fine arriva appropriatamente con le note dell'*Ultima canzone* (1905, su versi di Francesco Cimmino), segnata dalla contaminazione della romanza con fioriture tipiche della vocalità popolare: ennesima – e ultima – svolta di questo viaggio tra salotto e teatro.