

GIOACCHINO ROSSINI STABAT MATER guida all'ascolto

Agli inizi della nostra letteratura (XIII secolo) Jacopone da Todi compose la bellissima

sequenza “Stabat Mater”, che ricorda con parole commosse il dramma del Calvario di Cristo visto con gli occhi della Madre. La sequenza divenne subito uno dei canti gregoriani più conosciuti acquisendo una popolarità tale da diventare fonte d’ispirazione per moltissimi compositori: da Palestrina a Vivaldi, da Haydn a Verdi, fino ad autori contemporanei come Kodàly e Arvo Pärt.

Rossini cominciò a scrivere lo Stabat sotto le insistenze dell’altissimo prelato madrilenno Manuel Fernandez Verela, che nel desiderio di possedere un suo manoscritto, lo pregò di volerlo accontentare.

Il compositore, che conosceva bene l’adattamento pergolesiano dello Stabat Mater, dopo un’iniziale reticenza derivatagli dal timore di non riuscire a reggere il confronto col noto compositore con una versione propria, decise di accettare e ne cominciò la stesura venendo ricambiato dal prelato con un dono; in realtà non è mai stato ritrovato alcun atto di vendita comprovante lo scambio e a prova di ciò lo stesso Rossini, con il consenso di padre Verela, stabilì che la partitura, anch’essa dono personale, non sarebbe mai stata pubblicata.

La gestazione dell’opera proseguì non senza difficoltà. Il compositore infatti, a causa di un

persistente malessere fisico, arrivò a completare solo i primi 6 numeri della sequenza fermandosi al Quartetto e affidando il resto da completare all’amico bolognese Giovanni Tadolini. Tale lo stato dell’opera al 1832.

Dieci anni più tardi l’autore decise di completare lo Stabat di propria mano e i dieci numeri

completi, inclusa la magistrale fuga finale, vennero eseguiti il 7 gennaio 1842 a Parigi nella Salle Ventadour; nello stesso anno seguì a Bologna una seconda esecuzione diretta da Gaetano Donizetti.

Il successo della composizione non fu almeno inizialmente scevro di critiche.

Opera tra le più amate del compositore, permeata da una scrittura profonda e tormentata, lo Stabat si distanzia decisamente da altre opere dello stesso genere. A metà tra l’opera e la musica sacra propriamente detta, la

composizione ricalca, nella scrittura vocale e nella raffinata orchestrazione, lo stile operistico del Rossini più maturo (quello del Guglielmo Tell), unitamente ad un originale recupero delle tradizioni polifoniche italiane (da Palestrina a Pergolesi).

Questa inedita commistione non mancò di suscitare – pur nel generale entusiasmo – critiche

e perplessità: non poche e non sempre clementi infatti furono le accuse mossegli dalla critica

di eccessiva teatralità nella composizione in cui l'autore avrebbe sacrificato, nella sua idea

compositiva, il senso più mistico, di quella sobria religiosità racchiusa nella parola di Jacopone da Todi. Ciò è comprovabile dal tono teatrale e quasi melodrammatico che caratterizza brani come “Cujus animam” o “Inflammatum”

A tale atipicità compositiva si aggiunga poi la stessa personalità del compositore pesarese: Rossini non fu mai un uomo particolarmente religioso e anche quest'opera sembra lontana dal riflettere cupi presagi o sentimenti di morte. La forza e il carattere versatile insiti nella composizione pongono invece lo Stabat come logica prosecuzione di quel percorso musicale che il Tell non aveva affatto arrestato, e lo rendono un “omaggio sincero a quel tanto amato, studiato e venerato Stabat Mater di Pergolesi, che Rossini mai aveva ritenuto di poter neppure lontanamente eguagliare.

Il testo di Jacopone viene trattato dal compositore pesarese quasi come un vero melodramma, in cui Maria e gli altri protagonisti della passione si confrontano sul dramma della morte.

Possiamo affermare che nello Stabat, dei sette dolori di Maria, che derivano tutti dalla sua

condizione di “Madre dell'uomo dei dolori”, l'arte e la devozione dell'estro rossiniano abbiano

soprattutto posto in risalto la icona della Pietà: è la Madre dolorosa che accoglie tra le braccia e stringe al cuore il Figlio suo morto sulla Croce. E' sul volto di una Madre impietrata dal dolore che si coglie la dimensione più profonda della compassione: dolore e pace, sofferenza e speranza, strazio infinito e ineffabile amore. La Mater dolorosa è la “Mater compassionis”.

Dei dieci numeri di cui consta la sequenza , alcuni in particolare si ergono a momenti di sublime rigore espressivo.

L'opera è percorsa da un alto grado di raffinatezza che investe soprattutto le scelte timbriche e che ne conferma il distacco rispetto a certe composizioni sacre coeve. Il linguaggio adottato, seppure in un tono più composto e depurato delle estremizzazioni sceniche delle sue opere, è di fatto quello tipicamente rossiniano.

L'introduzione ci accoglie con un arpeggio ascendente dell'accordo di Sol minore dei violoncelli che idealmente ci ricorda la mirabile sinfonia del Guglielmo Tell, ma qui l'atmosfera è più drammatica e cupa; quasi sospesa nell'alternanza di piano e forte (pp e ff), uno scarno pizzicato accompagna la linea melodica e introduce il coro sottovoce; solenne e severo, l'intreccio del canto richiama la tradizione polifonica più antica cui l'autore si ispira. Forti movimenti cromatici inducono all'ingresso del coro e del quartetto dei solisti, ambedue in formazione inconsueta per l'assenza dei contralti e la presenza di un secondo soprano. L'ingresso dei solisti che si alternano con il coro genera una sorprendente trama contrappuntistica toni elegiaci e al tempo stesso drammatici e sfocia nel primo episodio solistico del tenore, guidato da una scrittura di un lirismo che abbraccia perfettamente la generale veste drammatica dell'opera; il tono enfatico scema pian piano e il coro insieme ai solisti si spegne progressivamente fino al piano finale; il tema accompagnato dalla sola voce del tenore.

“Cuius animam”, l'aria in La bemolle che segue, ha un inizio maestoso e marziale ma ben lontano da intenzioni ritmiche “costrette”; la partitura impone infatti un p e prescrive dolce. Le lunghe arcate melodiche che la introducono sono legate e morbide e accompagnate da un ritmo sincopato ben espresso dalla toccante pennellata sonora della seconda parte di questo numero in cui il tenore descrive l'afflizione e lo sgomento della Madre di Cristo davanti alla Croce (O Quam tristis et afflicta fu illa...Quae morebat et dolebat.... Siamo di fronte ad una trama sonora composta, una pagina musicale spoglia di ogni virtuosismo. La voce irrompe con continui salti d'ottava che esigono saldezza nell'intonazione e padronanza del fraseggio e del legato. La coloratura è qui essenziale e perdendo ogni connotato accessorio, assume un carattere più espressivo. La tessitura rimane acuta (soprattutto nell'ultima parte del brano) sino al RE bemolle acuto raggiunto con un difficile salto di settima nella cadenza discendente finale.

Centrale per i rimandi ai colori operistici è il terzo numero della sequenza, costituito da un delicato duetto tra soprano e Mezzosoprano e annoverabile come uno dei momenti più marcatamente virtuosistici dell'opera. Ad introdurre "Quis est homo" è il suono dei corni. Un suggestivo e raffinato alternarsi di archi e legni nel Largo e dolce prescritto dalla partitura fa da sfondo ad una tessitura ritmica più marziale e accompagna le due voci che si intrecciano tra slanci lirici e abili passaggi di coloratura.

Altro momento cardine in cui la scrittura rossiniana conquista spazi espressivi di pregnante bellezza e si veste di toni dal gusto melodrammatico è costituito dall'aria *Inflammatum et accensum* che corrisponde all'ottavo numero della sequenza; l'invito a partecipare alla passione e alle sofferenze di Cristo nella voce del soprano diventa "una melopea" della supplica; da qui si snoda l'ultima intensa preghiera *Quando corpus morietur* affidata alle voci del coro a cappella cui segue la fuga finale: i due momenti pagano un consistente tributo alle ultime opere francesi del compositore, non ultima il *Guglielmo Tell*. Da questo momento quasi di "compieta" espresso musicalmente con pacate tessiture sonore si passa alla speranza, a quel desiderio di gloria eterna che si raggiunge solo affidando la nostra anima a Dio. Il senso profondo di "pietas" racchiuso nel testo jaconiano e nella magistrale penna musicale di Rossini, vengono suggellati dal trionfante *Amen* finale dove il solenne trattamento timbrico e la ricchezza delle risorse ritmiche sono sicuramente quelle che il Rossini operista ci ha abituato a sentire e rendono l'intera composizione uno schizzo di squisito gusto romantico.