

# PIERO MIOLI

## STAVA IMMERSA IN DOGLIA E IN PIANTO

### Stabat Mater da Jacopone a Caldara, Pergolesi e Rossini

#### 1. Una devozione, il testo, molta musica

*Stabat Mater dolorosa* cantava drammaticamente un antico canto cristiano, del genere della “sequenza” (che era nato ancora più anticamente dal tipico melisma dell’*Alleluia* gregoriano): parte “mobile” della messa, esso comparve nella messa dei Sette Dolori della Madonna il Venerdì Santo o la terza domenica dopo Pasqua, per passare poi a quella dell’Addolorata celebranda il 15 settembre. Ma la cronaca della genesi e degli sviluppi è assai più complessa, tra testimonianze e documenti non sempre affidabili e spesso addirittura contrastanti.

Stante la narrazione evangelica, furono appunto sette i dolori patiti dalla Madre di Gesù, e il quinto, il più terribile, fu quello che la colpì ai piedi della Croce e davanti alla morte del Figlio. Tale devozione per l’Addolorata ebbe inizio verso la fine del Mille, ma fondamentale, secondo la tradizione, doveva essere il 15 agosto del 1233: quando, a Firenze, sette giovani nobili iscritti all’Arte dei Mercanti e attivi nella compagnia dei Laudesi (cantori in lode divina), raccolti davanti a un’immagine della Madonna in una strada della città, la videro muoversi, animarsi e travestirsi a lutto; subito attribuirono il miracolo al nuovo dolore provato dalla Madonna per le lotte fratricide che insanguinavano la patria, e poco dopo fondarono la Congregazione di Maria Addolorata poi detta dei Servi di Maria o dei Serviti. Così avviata, la specifica devozione mariana prese sempre più corpo, fino a che Jacopone da Todi, l’accesso e ardito francescano nato nel 1236 circa, non scrisse un testo, appunto *Stabat Mater*, da cantarsi come sequenza durante la Settimana Santa, il tragico Venerdì della morte di Cristo. Lo scrisse fra il 1303, anno della morte del suo nemico papa Bonifacio VIII

che l’aveva scomunicato, e il 1306, anno della morte sua. Secolo dopo secolo, attorno al culto per la Madonna sorsero e operarono altre congregazioni e il 9 giugno del 1668 la romana Congregazione dei Riti permise all’ordine servita di celebrare la messa votiva dei Sette Dolori il 15 settembre. Evidente, nella storia dello *Stabat Mater*, la centralità dei Servi di Maria: dall’Italia al mondo intero e non senza la partecipazione, per esempio nel 1842, della città di Bologna (magari fin dalla fondazione della Chiesa di S. Maria dei Servi avvenuta nel 1346, quarant’anni dopo la morte di Jacopone).

Il testo latino, invero soltanto attribuito a Jacopone (con qualche alternativa ma con ragioni modeste), consta di venti strofe, ciascuna composta da due tetrametri trocaici rimanti e un tetrametro trocaico catalettico: nella rima AAb ogni strofa latina si configura come una strofa italiana di due ottonari e un senario. Musicalmente, perché diventasse sequenza da cantare durante la messa, il testo poetico assunse un’intonazione precedente, risalente al Duecento: monodica e anonima come ogni canto cristiano, la musica procede su dieci melodie, una per ogni coppia di strofe, e appartiene al secondo modo. Detto ipodorico, questo modo si estende dal La grave in sù (fino al Fa secondo l’esacordo) e melodicamente termina sul Re come il modo dorico, il primo, da cui dipende (se ne dice il “plagale”, diverso ma non del tutto).

Raggiunta dalla polifonia sempre più grandiosa di Josquin, Palestrina, Lasso e altri, come quasi tutte le altre sequenze a un certo punto quella che cantava *Stabat Mater* cominciò a essere sentita estranea all’autentico canto gregoriano e fu cancellata dal Concilio di Trento (1563); ma era troppo

bella e troppo nota, e quindi fu riammessa nel 1727. Così ebbe le libere intonazioni moderne, vocali e strumentali, di Scarlatti (Domenico), Pergolesi, Caldara, Traetta, e poi di Haydn, Boccherini, Salieri, fino a quelle di Rossini appunto e di Schubert, Verdi, Dvořák, Perosi, Szymanovsky, Poulenc, Penderecki, Pärt, in latino anche se non sempre (nel XXI secolo si contano già sette intonazioni). Fra le varie traduzioni e parafrasi, quella di Torquato Tasso recita «Stava appresso la Croce / la Madre lagrimosa» (nelle *Rime* postume del 1704).

La musica sacra del Settecento, almeno quella largamente e anche quantitativamente intesa, vanta tanti nomi d'opera e d'autore, per fortuna, e per fortuna maggiore vanta due maestri supremi, che sono Händel in Inghilterra e Bach in Germania. Ma come, a tanto cospetto, freme quella grande Vienna che esalta il *Requiem* di Mozart, così anche la generosissima Italia non può non tambureggiare sullo *Stabat Mater* di Pergolesi. A dire il vero l'Austria conobbe anche le robuste messe di Fux e di Haydn, e Venezia, Bologna e Roma, tanto per fare tre esempi, conobbero gli operati di Galuppi, Martini e Pitoni. Ma Napoli, regina dell'opera, era anche regina della messa, del mottetto, della litania, della sequenza: difatti l'intonazione pergolesiana dello *Stabat Mater* è una delle prime riapparso dopo l'eclissi tridentina e probabilmente la più bella fra tante. E se, nella sua bellezza, una rivalità la teme, questa è certo quella di Rossini, elaborata fra il 1830 e il 1842 ed eseguita nello stesso '42 prima a Parigi e poi a Bologna.

Nell'autunno del 1735, il giovane Giambattista Pergolesi (Jesi 1710 – Pozzuoli 1736) aveva rappresentato *Il Flaminio*, una vera commedia ricca di *humour* e di sentimento, al Nuovo di Napoli, lui che appena nel 1733 al S. Bartolomeo aveva dato un dramma, *Il prigionier superbo*, cadenzato, negli intervalli, dai due vispissimi intermezzi della *Serva padrona*. Stanco e sempre più sofferente (era malato di tisi), s'era poi rifugiato presso

i Cappuccini di Pozzuoli, per lavorare meno, star tranquillo, riposare, provare a curarsi sul serio. Macché: lo raggiunse una nuova commissione da parte dell'Arciconfraternita dei Cavalieri di S. Luigi di Palazzo, che "sotto titolo della Vergine dei Dolori" usava celebrare la festa specifica con lo *Stabat Mater* di Alessandro Scarlatti e molto semplicemente, seguendo una prassi ancora ignorante del repertorio, aveva bisogno di un'altra intonazione (dopo una ventina d'anni, in sostanza, l'onorata composizione del primo maestro della scuola napoletana poteva anche smettere di farsi sentire: *o tempora!*). Destinato a morire il 16 marzo del 1736, Pergolesi riuscì appena a terminare il lavoro, il cui manoscritto è datato al 17 marzo: come il suo autore, valentissimo sì ma così sfortunato in vita da diventare fortunatissimo dopo la morte, l'opera ebbe immediati, ampi e lunghi favori, dalla prima esecuzione presso la confraternita ai diversi rifacimenti (leggi prevedibili ammodernamenti) di Paisiello, Salieri, Hiller, e anche una "parodia" di Bach. Bach ne adoperò l'assieme musicale per comporre un mottetto tedesco su altre parole (e con piccole ma numerosissime varianti): negli anni 1745-47 a Lipsia, insomma abbastanza presto e in maniera sufficiente a dimostrare l'indole e la diffusione del capolavoro.

## 2. Il divino Pergolese

Marchigiano di scuola partenopea, autore di sonate e cantate, operista provetto e di successo da una commedia in lingua napoletana come *Lo frate 'nnamorato* a un dramma in lingua italiana come *L'Olimpiade*, Pergolesi ordinò le venti strofette del testo venerabile in dodici parti (aggiungendovi un *Amen* finale) da assegnare ad arie o duetti. Efficiente anche come autore di musica sacra ma sempre attento ai dettami della commissione, in vista di un'esecuzione non pubblica né spettacolare ma privata e pressoché cameristica, il maestro mise da parte coro e strumenti a fiato scrivendo solo per voci e strumenti ad

arco con basso continuo. I soli fossero due, secondo una credibile ipotesi non i soliti tenori e bassi ben accetti alla chiesa ma neanche i soprani o i contralti femminili, almeno teoricamente vietati dalla chiesa: giusta soluzione un soprano e un contralto maschile, ovvero due musicisti o castrati l'uno chiaro e l'altro scuro. Quanto agli archi, benissimo il loro tipico quartetto esteso dai violini ai violoni ma giammai senza basso: e questo fosse l'organo, stante la cornice chiesastica (o anche un cembalo, per occasioni meno ufficiali), magari col conforto di un violoncello e fors'anche di un fagotto e un chitarrone (e meno probabilmente un trombone). Eccone la tavola:

1. «Stabat Mater», soprano e contralto;
2. «Cuius animam», soprano;
3. «O quam tristis», soprano e contralto;
4. «Quae moerebat», contralto;
5. «Quis est homo», soprano e contralto;
6. «Vidit suum dulcem Natum», soprano;
7. «Eja Mater», contralto;
8. «Fac ut ardeat», soprano e contralto;
9. «Sancta Mater», soprano e contralto;
10. «Fac ut portem», contralto;
11. «Inflammatum et accensus», soprano e contralto;
12. «Quando corpus morietur», soprano e contralto;
13. «Amen», soprano e contralto.

Nonostante la pari presenza di monodie ovvero arie nella prima metà e la prevalenza di duetti o meglio *bicinia* nella seconda, la partitura è notevolmente omogenea. In una scrittura sempre molto chiara e lineare, dicasi pure preclassica, assiduo è il modo minore, dal fa che comincia e finisce, conquistando anche il sesto numero, fino al sol che compare tre volte e al do che affiora tre volte anch'esso ma una volta salendo al relativo maggiore. Gli andamenti lenti sono assai più numerosi di quelli veloci, svolti sempre fra l'Andante e il Largo, ma piuttosto agile è l'undicesimo numero, che è anche

uno dei pochi a levarsi al modo maggiore (un Si bem. unico); in questo modo maggiore si danno tre casi di Mi bem., uno dei quali modulato dal relativo minore (trattasi del quinto numero). Spesso sobrio, il canto sa anche aprirsi ad abbellimenti e melismi, prediligendo il trillo (spesso ribattuto) e vocalizzando (specialmente sull'*Amen* finale). Frequente l'omioritmia fra le due parti vocali, a distanza spesso di una terza, ma non a discapito di certi efficaci movimenti canonici. E singolare l'assetto formale: con l'eccezione del quinto, i primi otto numeri sono tutti musicalmente bipartiti, sopra testi esattamente ripetuti; invece i numeri 5, 10 e 11 sono bipartiti in tutti i sensi, cioè composti di due parti diverse sia di poesia che di musica; una sezione sola caratterizza i numeri 12 e 13, quasi inevitabilmente trattandosi di un'unica strofe nel primo caso e di un'unica parola nel secondo; una sola sezione musicale è anche quella del numero 9, che tuttavia comprende ben cinque strofe e si profila come quella più lunga, libera e varia.

È musica sacra, questa del divino Pergolesi? Assolutamente sì, là dove l'ispirazione altissima riveste la parola di musica intensamente drammatica ma anche dove la voce si muove secondo quell'astrazione tardo-barocca che partecipa altrettanto della musica profana, operistica o devozionale che sia; e come musica sacra, dunque, figurerebbe egregiamente durante la liturgia. Ma se *La serva padrona*, partitura nata come coppia di intermezzi d'opera seria, è diventata un'operina a sé stante, una commediola vera e felicissima, anche lo *Stabat Mater* sa profilarsi come benedetta musica da concerto. E anche meglio, così, esalta le sue profonde, inconfondibili vaghezze e profondità espressive.

### 3. *Il fecondo Caldara*

Qualche mese dopo la morte di Pergolesi moriva anche Caldara; ma non erano certo coetanei, i due rappresentanti del tardo

Barocco italiano, ché Giambattista man-  
cava a 26 anni e Antonio a 66. Dopo brevi  
servizi in diverse città italiane e straniere,  
nel 1716 Antonio Caldara (Venezia 1670 –  
Vienna 1736) si era stabilito a Vienna e per  
vent’anni vi avrebbe operato come vicema-  
estro della cappella imperiale diretta da Fux,  
protetto e ammirato dall’imperatore Carlo  
VI d’Asburgo. Come operista musicò prima  
testi vari, per esempio di Zeno, e poi di Me-  
tastasio, regolarmente facendo rappresen-  
tare opere metastasiane per i compleanni  
o gli onomastici del sovrano e dell’impera-  
trice Elisabetta. Nonostante la formazione  
veneziana, assimilò anche il vocalismo na-  
poletano e lo strumentalismo lombardo-  
emiliano. Pubblicò alcune raccolte di messe,  
mottetti, cantate, sonate, ma scrisse molto  
di più, lasciando circa 3.400 numeri. Oltre a  
cantate amorose e celebrative, compose 42  
oratori e 78 melodrammi, acquisendo sem-  
pre maggior pregnanza contrappuntistica e  
strumentale sul fondamento del melodismo  
e della vocalità della tradizione. Fu il primo a  
musicare il *Demetrio*, l’*Adriano in Siria*, l’*O-  
limpiade*, il *Demofonte*, la *Clemenza di Tito*,  
le *Cinesi*, l’*Achille in Sciro* (nel ’36, per le no-  
zze di Maria Teresa d’Asburgo figlia di Carlo  
con Francesco di Lorena) e il *Temistocle* di  
Metastasio. E fra cotanto Metastasio d’an-  
nata come poeta per musica accolse anche  
il vecchissimo Jacopone da Todi, che oramai  
era solo un nome (e nemmeno tanto sicuro,  
come autore della sequenza) ma spiccava  
pur sempre in cima a un testo celeberrimo  
(in particolare, forse, per via della riammis-  
sione pontificia).  
Assai più breve di quello di Pergolesi, anche  
per questo piuttosto compatto, lo *Stabat  
Mater* di Caldara trae una certa unitarietà  
dalla frequenza del ritmo ternario, dall’as-  
suidità del tempo lento (Largo, Adagio,  
Andante), da una tonalità meno netta, più  
sfumata, un po’ più secentesca che sette-  
centesca (cioè non molto sensibile alla “na-  
turalità” di Rameau o alla regola di Bach),  
che s’aggira attorno al sol minore. Una com-

partizione del testo, in sezioni spesso bre-  
vissime, è resa possibile dal rapido mutare  
degli organici, mentre gli andamenti sono  
pochi e unitari (quelli segnalati ai nn. 1, 9, 11  
e 14 continuano nei numeri seguenti; solo il  
n. 8 sta a sé):

1. «Stabat Mater», Adagio, coro;
2. «Cuius animam», soprano, contralto,  
tenore, basso;
3. «Quis est homo», soprano;
4. «Vidit suum dulce Natum», contralto;
5. «Eja Mater», tenore e basso;
6. «Fac ut ardeat», soprano e contralto;
7. «Sancta Mater», coro;
8. «Tui Nati vulnerati», Largo, tenore;
9. «Fac me tecum pie flere», Andante,  
coro;
10. «Juxta Crucem», soprano, contralto  
e basso;
11. «Virgo virginum», Largo-Adagio, coro;
12. «Fac ut portem», contralto;
13. «Flammis ne urar», soprano e basso;
14. «Christe, cum sit hinc exire», Adagio,  
coro;
15. «Quando corpus morietur - Amen»,  
Adagio-Andante, coro.

Evidente la novità testuale del penultimo  
brano, che per intero suona così: «Christe,  
cum sit hinc exire, / Da per Matrem venire  
/ Ad palmam victoriae» (Cristo, quando sia  
[l’ora di] uscire da qui, fa’ che mediante la  
Madre si pervenga alla palma della vittoria).  
Ed ecco qualche altra variante testuale: «fac  
me Cruce inebriari» diventa «et cruore ine-  
briari» e «Inflammatu et accensus» diventa  
«flammis ne urar accensus».

In Caldara la brevità non significa semplicità,  
né certo semplicismo: i solisti sono quattro  
e il coro interviene ripetutamente, fra l’altro  
anche per aprire e per chiudere; e accanto  
agli archi l’organico strumentale prevede  
anche i tromboni, lasciando il basso alla  
tastiera, certo al violoncello e liberamente  
anche al fagotto. Molto centrale la scrittura  
di canto, e spesso sillabica anche se incline

allo stile melismatico nel caso del contralto (ad esempio sulla parola «cruore», il sangue sempre scorrente). Perfetta l'imitazione iniziale, che passa le due parole chiave dal soprano al basso per quattro voci nel giro di quattro battute; e parecchi i casi di perfetta accordalità, specie all'altezza di quei "tutti" che sembrano quasi i ritornelli di un concerto grosso (fino all'*Amen* conclusivo). E davvero sensibile la modellatura del canto sulla parola: «O quam tristis et afflicta» è un verso che comincia con un'ottava ascendente e termina con un'ottava discendente, ma all'interno cala per semitoni, al fine di esprimere adeguatamente la tristezza e l'afflizione. Né fra i tanti esempi può mancare di emergere proprio l'inizio, dove la staticità della Madre a fianco della Croce è dipinta con uno scattante moto discendente, quasi che l'occhio scendesse alla Madonna dall'alto del Crocifisso, e gli intervalli sono dolentemente minori o addirittura dolorosamente diminuiti.

#### 4. *Gioachino verso il sacro*

Non ha mai musicato un *Requiem*, Rossini, e quindi non si è mai obbligato a cantare «Tremens factus sum ego, et timeo», ma molte volte, nella sua lunga vita, ha sentito quelle impressioni, ha provato quelle emozioni. L'autore della musica più divertente e stravagante che si possa immaginare, dal concertato dell'*Italiana in Algeri* alle filastrocche di "buffi" come don Magnifico e don Profondo, è stato anche un artista problematico, un uomo ansioso e disperato, un personaggio tristemente sopravvissuto al suo mondo e alla sua estetica. Nato a Pesaro nel 1792 e morto a Parigi nel 1869, attivo per il teatro solo dal 1810 al 1829, artefice di una quarantina di opere serie e comiche nonché semiserie fra le più valenti e resistenti della storia del genere, molto popolare ancor oggi e straordinariamente popolare allora, al di fuori dell'opera sovrana Rossini si è cimentato anche con la musica da camera e da chiesa: se i tardi *Péchés de vieillesse*

sono capricciose musiche per voce o voci e per pianoforte che anche nel titolo la dicono lunga, su certa brillantissima moda da salotto ma anche sulla propria *decadence* umana e creativa, la maggiore musica sacra, matura o tarda e comunque successiva ai trionfi teatrali, è altrettanto rivelatrice di un'anima inquieta e spesso propriamente in pena, di una personalità amaramente divaricata fra il vecchio e il nuovo, in sostanza di un uomo insicuro, malato di nervi, spesso perfino contraddittorio.

Quando, a settant'anni suonati (e inaspettatamente, anche da parte sua), si mise al lavoro della *Petite messe solennelle* (altro titolo strambo, con un bell'ossimoro fra i due aggettivi), compose per soli, coro, due pianoforti, un armonium e volle un'esecuzione privata, cameristica, in casa di una nobildonna parigina davanti a pochi invitati; era il 1864, e non esitò a vietare ogni altra esecuzione. Ma quando, qualche anno dopo, sentendo avvicinare la fine e paventando che prima o poi qualche collega "moderno" la strumentasse per grande orchestra romantica, magari alla Berlioz, la sua bella messa desueta (una, peraltro, della ricca e varia ventina presente nel catalogo) se la strumentò lui, da sé, alla maniera antica; e purtuttavia ne vietò anche solo una prima e unica esecuzione (morto lui il 13 novembre, il 24 febbraio successivo finalmente l'opera nacque, postuma, ed ebbe tutti i suoi plausi).

Ormai ritiratosi dalle scene dopo il *Guillaume Tell* del 1829 (senza averne contezza precisa), a nemmeno quarant'anni Rossini accettò di musicare uno *Stabat Mater*, ma fra una prima nonché parziale e una seconda versione lasciò passare una decina d'anni. La famosa lombaggine? altri problemi d'ordine personale, coniugale, economico? altri impegni di carattere operativo e organizzativo? Macché. A riprendere in mano l'opera abbandonata Rossini provvide poco dopo aver assunto l'onerosa "direzione" del Liceo Filarmonico di Bologna. Era davvero

un direttore? mai, era solo un “consulente perpetuo”, ennesimo giochetto sulle parole di chi aveva musicato onomatopoeie come «Nella testa ho un campanello / che suonando fa dindin», e poi bumbum, cracrà, tactà (nel citato finale italo-algerino). Ma ecco, per bene, la preistoria di *Stabat Mater* (titolo che l’uso intende al maschile, come ogni “pezzo” di musica, ma talvolta si legge al femminile, dando per sottintesa l’appartenenza al genere, come si vedrà, della sequenza).

Lunga assai, la cronaca genetica della partitura conferma tutto (quando poi la bibliografia specifica, oggi nel complesso esigua, sarà lunga altrettanto, se ne capiranno meglio gli andirivieni). Nel 1831 Rossini seguì in Spagna l’amico banchiere Jorge de Aguado, marchese de las Marismas, e a Madrid, dove la sua musica d’opera era ben nota dal 1816 almeno, fu accolto trionfalmente (come altrove, del resto). Fra i tanti complimenti, anche una parola concreta: don Manuel Fernández Varela gli chiese di musicargli l’antichissimo testo dello *Stabat Mater*; Gioachino lo conosceva, particolarmente nella veste sonora di Pergolesi (ammodernata da Paisiello fin dal 1810 per la festività dell’Addolorata nella cattedrale di Napoli), e certo ricordava d’essersi chiesto chi sarebbe stato quel pazzo che l’avesse voluto intonare di nuovo sottoponendosi all’arduo confronto. Ma l’arcidiacono madrilenno insisteva e lui, oltre che una pasta d’uomo incapace di negarsi, un po’ pazzo doveva esserlo sicuramente. Finì con l’accettare, impose che il lavoro rimanesse privatissima esclusiva del committente, fece ritorno a Parigi, si rimboccò le maniche, si compiacque della generosa idea di preferire questa Madre e questo Figlio a qualunque gran dama o eroico cavaliere da melodramma (ricordando anche l’amatissima madre, Anna Guidarini, scomparsa quattro anni prima) e musicò alcuni pezzi della venerabile sequenza di Jacopone da Todi (probabilmente i numeri 1 e 5-9 dei dieci totali), poi si stancò, lascian-

do che le maniche scivolassero giù fino alle mani, sopra alle mani ormai fatte inerti e inutili. Ma Madrid tambureggiava e allora il maestro, facendosi coraggio, si appellò alla prassi del “pasticcio”, più o meno vecchia come il genere dell’opera: le parti restanti le musicasse un altro compositore, per esempio l’amico, coetaneo e condiscipolo Giovanni Tadolini, certo degnamente e altamente.

Così fu, per la parziale soddisfazione di Varela (prima a Madrid, nella Cappella di S. Felipe el Real il Venerdì Santo del 1833) e con un inevitabile divario artistico che però non doveva affatto essere un evidente svorio stilistico; e fu bene per diversi anni, segnati per Rossini dalle cameristiche *Soirées musicales*, dal ritorno stabile a Bologna (dove aveva studiato ed era vissuto parecchio), dalla separazione dalla moglie Isabella Colbran, dalla scomparsa del padre, e anche dalla notizia che, morto e sepolto Varela, i nobili eredi avevano venduto lo *Stabat Mater* a chi aveva ancor più nobile intenzione di tramutare il manoscritto in stampa golosa. Dunque nel 1839, proprio mentre accettava l’incarico al Liceo di Bologna e sentiva peggiorare lo stato di salute, volle ritirarle sù, quelle benemaledette maniche; e compose la musica mancante, la sostituì a quella di Tadolini, e mentre Troupenas la pubblicava fece eseguire pubblicamente l’intera partitura nel 1842: al Théâtre Italien di Parigi il 7 gennaio, all’Archiginnasio di Bologna il 21 marzo (delle due esecuzioni italiane precedenti, sempre con pianoforte, quella milanese era stata senza coro femminile e quella fiorentina privata), a Vienna il 3 maggio. A cinquant’anni, insomma, Rossini compì la prima delle sue due maggiori opere sacre. E a eseguirgliela furono cantanti spesso eccellenti: a Parigi Giulia Grisi, Emma Howson, Giovanni Matteo de Candia detto Mario e Antonio Tamburini (la prima e la quarta voce già impegnate nei *Puritani* di Bellini ed entrambe, con la terza, prossime a creare il *Don Pasquale* di Donizetti); a Bologna Cla-

ra Novello, Clementina degli Antoni, Nicola Ivanov, Pompeo Belgioioso. Nel coro archiginnasiale stavano anche il celebre basso cantante Carlo Zucchelli, uno dei migliori interpreti sulla piazza del *Barbiere di Siviglia*, e la sedicenne Marietta Alboni, contralto di fulgido e quando mai rossiniano avvenire. Dall'ultima opera teatrale erano passati oltre dieci anni, ma prima che, isolati frammenti a parte, quella formidabile penna ricominciasse a muoversi ancora dovevano passare almeno altri quindici anni. E intanto il cammino della musica italiana procedeva: a dirigere lo *Stabat Mater* in Bologna fu Donizetti, che giungendo da Milano aveva appena assistito al festeggiatissimo *Nabucco* di un certo Giuseppe Verdi, alla Scala; e quando Rossini morì, il citato 13 novembre 1868, fu lo stesso Verdi a farsi promotore di un grande *Requiem* in sua memoria. Che doveva ancora avere forma di collaborazione fra più autori, di "pasticcio", e fu composto ma all'epoca non vide mai la luce (onde Verdi, stufatosi, trattenne il suo pezzo e lo comprese nel tutto suo *Requiem* manzoniano) e per vederla dovette aspettare oltre un secolo, il 1988 (a Stoccarda e Parma). Un'altra *Messa da requiem* per la morte di Rossini la volle comporre la città di Bologna, grazie alla sua Accademia Filarmonica, e la compose in tempi strettissimi: il 9 dicembre del 1868, nemmeno un mese dopo la morte pianta dovunque, la chiesa di S. Giovanni in Monte ricordò in musica il suo Socio illustrissimo (tale addirittura dal 1806).

##### 5. In rossiniana sintesi

Qualche autorevole propedeutica: «Prendendo a fondo l'acceleratore, aggiungerei non conoscere altro lavoro rossiniano del pari invasivo di una tale ansia incontenibile di comunicazione espressiva, riversata in un'invenzione corrusca e compatta come lava vulcanica. [...] Mai come in questa pagina [*Quando corpus morietur*], che suona come vivo brandello palpitante strappato dai precordi del suo artefice, ci è

forse dato di attingere all'enigma profondo della sua creatività» (Carli Ballola). Wagner censurò una musica sacra così profana? Heine la difese, con la solita ironia contro critici e criticastris. Né dubbi aveva Verdi, su *Stabat Mater* e *Petite messe solennelle*: «io [...] credo nel valor musicale di quei due componimenti, e specialmente nei pezzi a voci sole nella cui distribuzione e collocazione Rossini è tanto grande da superare forse perfino gli Italiani antichi».

Elaborato per due soprani (primo e secondo, questo certo assimilabile al mezzosoprano e volendo anche al contralto), tenore, basso, coro a 4 voci miste e orchestra (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani e archi), lo *Stabat Mater* di Rossini si svolge in dieci numeri come segue:

1. Introduzione, *Stabat Mater dolorosa*, coro, tenore e orchestra;
2. Aria, *Cuius animam gementem*, tenore e orchestra;
3. Duetto, *Quis est homo, qui non fletet*, 2 soprani e orchestra;
4. Aria, *Pro peccatis suae gentis*, basso e orchestra;
5. Coro e recitativo, *Eja Mater fons amoris*, coro e basso a cappella;
6. Quartetto, *Sancta Mater, istud agas*, 2 soprani, tenore, basso e orchestra;
7. Cavatina, *Fac ut portem Christi mortem*, 2° soprano e orchestra;
8. Aria e coro, *Inflammatum et accensus*, 1° soprano, coro e orchestra;
9. Quartetto, *Quando corpus morietur*, 2 soprani, tenore e basso a cappella;
10. Finale, *In sempiterna saecula. Amen*, 2 soprani, tenore, basso, coro e orchestra.

Prima di sbizzare una lettura, qualche semplice elemento di coesione e caratterizzazione. Quanto all'organico vocale, ogni solista ha il suo assolo, l'unico duetto riguarda le signore, i signori recuperano il tenore con un



solo nell'introduzione e il basso con un recitativo, manca il terzetto ma i quartetti sono due (uno a cappella), oltre all'assiemistica la coralità è frequente (una volta a cappella) e tale da circoscrivere degnamente il solismo, all'inizio e alla fine, fino ad assurgere al grado di un protagonismo perfettamente plausibile per un componimento di carattere religioso. Fra i tempi, si registrano un Largo, un Adagio, un Allegro (in sede finale), quattro casi di Allegretto (due maestosi e due moderati), un Andantino moderato e quattro casi di Andante (specie nella seconda metà, due mossi, uno maestoso e uno grazioso), con evidente prevalenza di una composta *medietas* d'assieme fra la lentezza e la rara velocità.

Delle tonalità prevalgono quelle minori (la min.) e minori bemollizzate (specie il sol bem. min. d'apertura e chiusura, il do min. e il re min.) e quelle bemollizzate in genere (tre La bem. magg. e un Fa magg.), con un effetto di arioso e intenso lirismo che certi spunti di scoperta drammaticità hanno la funzione di variare ma non di contraddire. E l'organico strumentale è quello tipico del Rossini operista, per esempio di opere veneziane come *Tancredi* (che vuole due corni e ignora i tromboni), romane come *La Cenerentola* (*idem*), parigine come *Le siège de Corinthe* (tamburo, grancassa e cassa rullante in più). La *Norma* di Bellini, data l'anno della prima versione, ha lo stesso organico orchestrale dello *Stabat Mater* con l'aggiunta di grancassa, piatti e arpa, mentre il *Nabucco* di Verdi, dato l'anno della seconda versione, aggiunge solo il cimbasso.

#### 6. Per una lettura a metà

Una trentina di battute strumentali avvia l'introduzione, un lungo Andantino moderato in sol min. e 6/8: quasi inapparente, il tema prende le mosse dai violoncelli e fagotti che ascendono e arpeggiano in Pianissimo ma presto si arricchisce dell'oboe, del clarinetto e del flauto; sottovoce, ecco poi il coro in falso canone, che canta dal basso

all'alto la prima strofa, *Stabat Mater*, subito insistendo sull'aggettivo «dolorosa», poi scoppiando in Fortissimo con ben sette Re unisoni sulle drammatiche parole «dum pendebat Filius» (il tetrametro trocaico catalettico, sette sillabe meritevoli appunto di sette note), generalmente adottando uno stile che è polifonico ma rimane omoritmico e paritario ancorché venato di cromatismi. Quindi è il tenore a prender campo, cantando una sorta di arietta sopra un ritmo già sentito nell'introduzione orchestrale, ma la chiusa spetta nuovamente al coro che pronunciando e ripronunciando la parola «Filius» non sa evitare di inasprirla di una forte dissonanza e alla fine si permette anche un veloce crescendo. In sostanza, è un'introduzione sommessa, dolente, sgomenta, degna di affiancarsi alla famosa e sconvolgente "scena delle tenebre" che s'insinua nella biblica *grandeur* di *Mosè in Egitto* (e quindi dell'infrancosato *Moïse et Pharaon*).

Lunga tre strofe, l'aria del tenore è lanciata, cabalettistica, vibrante di teatralità; e davvero questo Allegretto maestoso in La bem. magg. che lamenta *Cuius animam* è stato e seguita a essere il bersaglio, il magnifico bersaglio di una non irragionevole critica purista, che ben conosce e reclama le distinzioni fra musica sacra e musica profana, stile da chiesa e stile da scena (nonché da camera), melodia religiosa e melodia operistica. Nonostante le frequenti ripetizioni verbali e sonore, la forma è quella tripartita, con daccapo musicale (*Cuius animam* e *Quae morebat* in maggiore) attorno a un centro (*O quam tristis* in minore); ma la pressione che i segni di sforzando operano in Forte sulla parola «gladius», finale della prima strofa e suo sospirato soggetto sintattico, dovrebbe essere in grado di svelare o quanto meno suggerire la presenza di una drammaticità generale, non necessariamente teatrale, anche al resto del numero. Cabaletta, questo *Cuius animam*? gemella forse di «Corriam, voliam», la cabaletta tenorile di *Guglielmo Tell*? basta che il tempo non diventi Allegro,



che il fraseggio rimanga quello richiesto di “piano legato” e che l’accento martellante eviti ogni tono di superficiale esuberanza perché il pezzo rientri nei ranghi di una musicalità espressiva sovrastilistica, dunque certamente anche religiosa. O non è vero che l’andamento puntato, ascendente, spigoloso, anche per ottave, ha un che di illustrativo, come di una spada che davvero colpisca, colpisca ancora, ferisca a fondo un povero corpo? se poi la spada, il famoso *gladius*, arriva dopo, anzi alla fine, tanto meglio, volendo dire che la sua azione micidiale è descritta prima dalla musica e poi dalle parole. Al tribunale dell’opera, viceversa, un pubblico ministero con qualche paraocchi potrebbe ricordare con efficacia i nomi dei primi tenori che cantarono lo *Stabat Mater*, due signori dell’acuto come il sardo Mario e il russo Ivanov, cui alla fine del brano, sulla parole «incliti», è destinato un improvviso Re bem. acuto (fra l’altro dopo il vezzo di un gruppetto).

Non immerdare di primedonne spesso cantanti a due voci come Amenaide e Tancredi, per esempio, o Semiramide e Arsace, il duetto femminile che si chiede *Quis est homo* vanta una melodia liquida, cantabile, scorrente sull’andamento inquieto di un’orchestra particolarmente fitta di suoni brevi eppure sillabica, composta, nobile, dove il Largo in Mi magg. per quattro corni e archi dell’esordio suona prima come «momento di contemplazione, attimo di trascendenza dal terreno» e poi come «risveglio alla realtà umana della tragedia, dallo scatto fortissimo di tutta l’orchestra in una fulminea cadenza cromatica ascendente» (Rognoni). La cadenza finale trilla due volte, per due voci che procedendo a una terza di distanza s’appellano alla più tipica scrittura belcantistica, ma in fondo la parte della seconda voce è un po’ più fitta di quella della prima: come già nel Settecento accadeva tra il timbro chiaro di Francesca Cuzzoni e il timbro scuro di Faustina Bordoni, non c’è nessuna ragione per “passeggiare” o “colorire” di più il canto più

acuto; e senza dubbio (anche se certo non solo per questo), qui Rossini preferisce ricordare Händel, il famoso benefattore delle due dive e rivali citate, che presagire Verdi. Sfogate le signore, ecco un altro signore. L’aria del basso piange *Pro peccatis* con un Allegretto maestoso in la min.-La magg. che comincia sopra un rullo di timpani alternato ad archi e sale verso un accordo tenuto di legni e ottoni: non immemori di certa ritmica barocca, per esempio haendeliana, le due strofe si dilatano in quattro particelle di cui ogni seconda ripete il testo della prima cambiando melodia e modo, mentre il metro somiglia molto a quello del *Cuius animam* (soltanto, ma significativamente, passando da 4/4 e 3/4). E anche ogni prima strofa, così insistentemente puntata, ha qualcosa dell’aria del tenore, scattante e ascendente com’è (sebbene poi anche discendente).

Il quinto numero della composizione è particolarmente originale. Aperto sul minore e chiuso sul maggiore, *Eja Mater* si definisce coro per voci sole e recitativo per basso, ma intanto il solista si guarda bene da “recitare” e tende piuttosto a fraseggiare e declamare in arioso; e poi l’assieme è tale da cambiare e alternare andamenti, ritmi, tonalità con notevole disinvoltura: di seguito Andante mosso in re min. e tempo perfetto, Allegretto moderato in Do magg. e 6/8 (con singolari intervalli di settima, ottava e decima in giù), Andante come prima, Adagio in Fa magg. sulla finale «ut sibi complaceam» («sibi», un dativo di pronomi di terza persona che nel latino classico sarebbe «ei»), Allegretto come prima, Andante come prima, Adagio come prima. Innegabile l’espressione delle parole «in á-/mandó / Chri-stúm / De-úm», con repentine e giambiche discese d’ottava.

### 7. Santa Madre così sia

Il quartetto *Sancta Mater* si estende su cinque strofe, quasi per dare agio a ogni voce di esprimersi senza sacrificarsi. In successione attaccano il tenore, il primo soprano, il basso, il secondo soprano (solo il tenore canta

da solo, tuttavia, le voci successive lasciandosi tutte scortare da una precedente e non tacente), e quando il basso riprende il primo tema solo allora ha luogo il quartetto vero e proprio, una sovrapposizione di voci ora abbastanza mossa e ora disciplinata nella verticalità dell'armonia. Neanche questo tema va esente da rimbrotti per la sua scorrevolezza operistica, e certo il contrappunto severo di Padre Martini, maestro di Mattei maestro di Rossini, è fuggito chissà dove, in questo brano assai più centrifugo che fugato. Vero è, in linea di massima, che la vena classicistica dell'autore non indulge mai a una drammaticità materialmente realistica, ma a ben vedere non è impossibile che ancora una volta l'autore si sia lasciato conquistare dal prosieguo del testo sequenziale, che discorre di *flere, condolere e plangere* (cioè lacrimare, lamentare assieme, piangere forte). E che a tanto abbia reagito sciogliendosi nella commossa, gentile, melodiosa fluenza di un autentico belcanto ristoratore, anche grazie al rotondo *La bem. magg.* che intona l'Allegretto moderato, è solo un vanto dell'eterna, inossidabile cantabilità italiana. Troppo a lungo dimesso, il secondo o mezzo soprano reclama due strofe, *Fac ut portem* e *Fac me plagis* cantando nientemeno che una cavatina, un Andante grazioso in 6/8 modulato dal minore (do diesis) al relativo maggiore (Mi). Ancora tripartita ne è la forma, e doppia la tematica, ma nella conferma dell'antichissima forma *aba* succede che il secondo *a* abbia le parole di *b* e la melodia del primo *a*. Notevole poi l'incedere giambico, «*fac út portém*» e così via a costo di travolgere il povero latino; singolare l'intervallicistica, che si diletta anche di una nona e una dodicesima; classica l'estensione, dal Si grave al Sol diesis acuto (fatta salva la corona prefinale e la sua facoltà d'improvvisare). E la dicitura? cavatina, stavolta, dovrebbe significare soltanto piccola cavata, breve pezzo che mette in luce le virtù solistiche di una voce già sentita in assieme. La terzultima e la penultima strofa di que-

sto *Stabat Mater* spettano al soprano (con coro), che sullo squillo ancora puntato degli ottoni attacca *Inflammatum et accensum* in alto e in Forte, con tutta l'enfasi, la gagliardia permessa a un deciso Andante maestoso solistico-corale teso, col tempo, a salire dal minore (do) all'omologo maggiore (Do). Se il coro ripete, varia e compatta l'accordalità fino a portarla all'unisono, pur ricamando instabili terzine il soprano vibra sul trillo cresciuto (quattro trilli due volte) e sale al Do acutissimo. Teatro, scena, musica, dramma, melodramma? tutto ciò, giacché il testo ormai prega per l'umanità intera, alla Vergine chiedendo di far valere la morte del Figlio come pegno per l'assoluzione al giorno del Giudizio. Al che le trombe non possono mancare, dall'antico Carissimi a tutti i *Requiem* possibili.

Ad avviarsi verso la fine sia la tradizione a cappella, lo *stylus antiquus* esaltato dai maestri del Rinascimento, del Barocco, del Classicismo (qui Carli Ballola cita alcuni "spiriti magni" come Monteverdi e Cherubini). Il secondo quartetto, l'Andante in sol min. *Quando corpus morietur*, canta una melodia dura, accidentata, cromatica, e si sviluppa canonicamente prima isolando il basso, poi accoppiando al basso il mezzosoprano e il tenore, quindi aggiungendo il soprano e infine raccogliendo l'intera campitura a quattro fra l'altro nei registri centrali. Così il primo soprano, che era stato l'ultima voce a intervenire, sarà anche l'ultima a pronunciare il testo, per questo indaffarandosi a pronunciare tutto sopra i lenti vocalizzi del mezzosoprano e del tenore mentre il basso tiene il pedale della dominante per quasi sette battute. Ma intanto il pezzo ha raggiunto «una purezza trascendente qualsiasi modello e considerazione di gusto e di stile» ed è diventato «una delle aperture più profonde dell'animo rossiniano, dopo la rinuncia operistica» (Rognoni).

Di finire davvero, nel regime sacro, è capace solo un *Amen*. In *sempiterna saecula* canta il coro finale, grande Allegro in sol min. (come

l'Andante iniziale) che mette in ordine le quattro voci e le muove, sollecita, interseca, letteralmente mette in "fuga" sopra un profluvio di crome e talora semicrome centrali uniformi, vocalizzate, quasi medievali. È più cauto l'Andante moderato dell'*Amen* vero e proprio, in 6/8, mentre è in Animato che risuona il primo tempo floridamente ripreso. Senza tuttavia che la ricchezza della scrittura esiga d'alzarsi al modo maggiore: no, oltre

che lasciando affiorare alcuni spunti tematici iniziali lo *Stabat Mater* di Rossini finisce nella classica misura del modo minore e dello stile contrappuntistico, con lo stesso senso di carattere e la stessa cifra di scrittura con cui era cominciato, appagandosi di aver schiarito queste ombre, e quanto! con la vivacità melodica, ritmica, solistica e, perché no? melodrammatica di certe parti mediane.

## Appendice

### *Partizione musicale e volgarizzamento*

Il 1° febbraio del 1843 Rossini e lo *Stabat Mater* visitarono la natia Pesaro, per beneficenza come già a Bologna. Per l'occasione furono stampate la *Partizione musicale* e il *Volgarizzamento* di Giovanni Marchetti, cioè il testo latino "spartito" ovvero suddiviso nelle sue parti e la traduzione italiana, che si ristampano qui per comodità di lettura e di ascolto (una prima edizione bolognese del fascicolo in 1100 esemplari era andata a ruba).

#### I. Introduzione

Stabat Mater dolorosa  
Juxta Crucem lacrymosa  
Dum pendebat Filius.

Stava immersa in doglia e in pianto  
La pia Madre al Figlio accanto  
Mentre il Figlio agonizzò.

#### II. Aria per tenore

Cujus animam gementem,  
Contristatam et dolentem  
Pertransivit gladius.

Di Maria l'anima afflitta,  
Gemebonda, derelitta,  
Una spada trapassò.

O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater unigeniti!

Come trista ed infelice  
Fu la santa Genitrice  
Dell'unigeno Figliuol!

Quae moerebat et dolebat,  
Et tremebat dum videbat  
Nati poenas inclyti.

Oh quai gemiti traea  
Quando aggiunta in Lui vedea  
Pena a pena, e duolo a duol!

#### III. Duetto per soprano e contralto

Quis est homo, qui non fleret,  
Matrem Christi si videret  
In tanto supplicio?  
Quis non posset contristari  
Piam Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?

Qual crudel mirar potria  
Tanta ambascia di Maria  
Senza lagrime e sospir?  
Chi potria con fermo ciglio  
Contemplar la Madre e il Figlio  
A un medesimo martir?

#### IV. Aria per basso

Pro peccatis suae gentis  
Vidit Jesum in tormentis,  
Et flagellis subditum.

Per gli error di noi rubelli  
Star Gesù sotto i flagelli,  
Fra' tormenti vide star.

Vidit suum dulcem natum  
Moriendo desolatum,  
Dum emisit spiritum.

Vide il Figlio suo diletto,  
Lacerato il molle petto,  
L'egro spirito esalar.

#### V. Coro per sole voci e recitativo per basso

Eja Mater fons amoris,  
Me sentire vim doloris  
Fac, un tecum lugeam.

O Maria, fonte d'amore,  
Provar fammi il tuo dolore,  
Fammi piangere con te.

Fac, ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum,  
Ut sibi complaceam.

Fa che accendasi il cor mio,  
Ch'arda tutto dell'Uom Dio,  
Tal che pago Ei sia di me.

#### VI. Quartetto

Sancta Mater, istud agas,  
Crucifixi fige plagas  
Cordi meo valide.

Delle man, del sen, de' piedi  
Tu le piaghe a me concedi,  
Tu le stampa in questo cor.

Tui nati vulnerati,  
Tam dignati pro me pati  
Poenas mecum divide.

Del tuo figlio, che il mio bene  
Ricomprò per tante pene,  
Fammi parte nel dolor.

Fac ut tecum pie flere,  
Crucifixo condolere  
Donec ego vixero.

Io sia teco, o Madre, afflitto,  
Io con Cristo sia trafitto  
Sino all'ultimo mio dì.

Juxta Crucem tecum stare,  
Et me tibi sociare  
In planctu desidero.

Starmi sempre io con te voglio,  
Tuo compagno nel cordoglio,  
Presso al tronco ov' Ei morì.

Virgo Virginum praeclara,  
Mihi jam non sis amara,  
Fac me tecum plangere.

Fra le Vergini o preclara,  
Non mostrarti al prego avara,  
Fammi teco lacrimar.

#### VII. Cavatina per contralto

Fac ut portem Christi mortem,  
Passionis fac consortem,  
Et plagas recolare.

Di Gesù fa mia la sorte,  
Fa ch'io senta in me sua morte,  
Di sua morte al rimembar.

Fac me plagis vulnerari,  
Fac me Cruce inebriari,  
Ob amorem Filii.

Dona a me lo strazio atroce,  
M'innamora della Croce  
E del sangue di Gesù.

VIII. *Aria per soprano e coro*

Inflammatu et accenu,  
Per te, Virgo, sim defenu  
In die Iudicii.

Come a noi verrà l'Etenu  
Giudicante, dell'inferno  
Scampo al foco mi sii Tu.

Fac me Cruce custodiri,  
Morte Christi praemuniri,  
Confoveri gratia.

Sieno a me custodi e scorte  
Quella Croce e quella Morte,  
Porga man la Grazia a me.

IX. *Quartetto a sole voci*

Quando corpus morietur,  
Fac, ut animae donetur  
Paradisi gloria.

Quando il corpo egro si muoja,  
Nella gloria nella gioia  
Venga l'anima con Te.

X. *Coro finale*

In sempiterna saecula Amen.