



Rossini & Donizetti: French Bel Canto Arias, Lisette Oropesa, soprano, Sächsischer Staatsoperchor Dresden, Dresdner Philharmonie, direttore d'orchestra Corrado Rovaris, 1 CD Pentatone PTC 5186 955, 2022.

Le categorie definitesi nel corso del Novecento hanno spesso portato a forzare o travisare la percezione della vocalità dei secoli precedenti. Per esempio, nel caso del repertorio francese, due estremi opposti hanno visto la coloratura inquadarsi sempre più in una prospettiva *liberty*, leggerissima e funambolica, tendenzialmente decorativa, mentre alcuni titoli belcantisti, permanendo in repertorio, subivano tagli e venivano ricondotti a un'estetica tardo-romantica quando non verista. Così, per esempio, Mathilde del



Guillaume Tell (per lo più in italiano) si priva dell'aria del terzo atto e diventa un soprano lirico tendente allo spinto, come Anaï del *Moïse et Pharaon* tradotto in *Mosé*. Tale distinzione sempre più netta fra *côté* lirico e virtuosistico diventa un problema anche per l'opera francese del secondo Ottocento, quando spesso alle primedonne è richiesta, sì, un'aria leggiadra fitta di sovracuti e vaporose agilità (pensiamo ai 'gioielli' di Marguerite nel *Faust*, al valzer di Juliette in *Roméo et Juliette* o alle 'campanelle' di *Lakmé*), ma anche un più intenso impegno lirico, come in «Il ne revient pas» o «Amour, ranime mon courage». La tradizione ha spesso risolto l'imbarazzo con tagli e aggiustamenti, ma è chiaro che la questione richieda ben altra riflessione e l'esperienza parigina di Rossini e Donizetti rappresenta un interessante punto di partenza in questo senso.

Questo è il percorso che compie Lisette Oropesa nel CD qui recensito: si parte proprio da Rossini, che, confrontandosi con lo stile francese, segna il punto di svolta da cui prende le mosse il *grand opéra*. Dal *Viaggio a Reims* fino a *Guillaume Tell*, tutti i titoli parigini del Pesarese hanno come protagonista Laure Cinti-Damoreau e basta pensare alla tradizione esecutiva legata al *Comte Ory* e al *Tell* per comprendere quanto sia stata alterata la percezione di parti scritte nel giro di pochi mesi per una stessa voce. Nel caso del *Siège de Corinthe*, la prima opera rossiniana in francese, la questione è resa ancor più interessante dal raffronto con *Maometto*

II, il titolo napoletano alla base della rielaborazione per l'Académie Royale de Musique. Le arie di Pamyra sono ricavate da quelle di Anna, composte per Isabella Colbran (quindi un soprano dalle marcate caratteristiche mezzosopranili), tranne per la cabaletta «Mais après un long orage», che viene da «E d'un trono alla speranza» di Calbo (scritta per Adelaide Comelli-Rubini, contralto con frequenti incursioni sopranili). Per quanto riguarda tessitura ed estensione, si temperano gli estremi e i salti più spericolati, alcuni passi virtuosistici sono riadattati e semplificati per la nuova interprete e il gusto locale ma, in sostanza, Rossini cambia davvero poco, lasciandoci intendere che, con caratteristiche diverse, Cinti-Damoreau non avrebbe dovuto trovare troppe difficoltà nelle pagine pensate per Colbran e Comelli-Rubini. E, difatti, nemmeno Oropesa sembra penare e senza ombreggiature mezzosopranili onora la scrittura in virtù, oltre che della tecnica, della consapevolezza di stile e accento.

Si ponga al centro dell'attenzione il senso drammatico delle due scene di Pamyra proposte. La prima, quella del secondo atto, è presentata nella forma completa ricostruita dall'edizione critica di Damien Colas. Dopo il recitativo «Que vais-je devenir», si apre, dunque, con il Maestoso «O patrie infortunée», che deriva da «Sì, ferite», prosegue con il cantabile «Du séjour de la lumière» (da «Madre, a te che sull'empireo») e la già citata cabaletta. Gli affetti sono simili: una fiera affermazione di gloria futura nel momento di massimo pericolo, l'invocazione alla madre defunta, la certezza del riscatto. Cambia la prospettiva, ché in *Maometto II* Anna rende possibile la salvezza immediata di Negroponte, ma a prezzo del suo sacrificio personale, sicché la gloria a cui aspira è per sé quella postuma della martire; viceversa, Corinto cadrà, il sacrificio di Pamyra è inutile nell'immediato, ma il suo pensiero è tutto rivolto alla gloria e alla libertà futura della patria. Da eroina, diviene una sorta di ideale Marianna o Libertà che guida il popolo e come tale delinea la nobiltà con cui Oropesa calibra la scansione del verso nella sua espansione vocale. Un discorso simile si potrebbe fare per la preghiera «Juste ciel, ah! Ta clémence» (da «Giusto ciel, in tal periglio»), se non fosse che purtroppo in questo caso non si opta per l'edizione critica e il ripristino dell'ampio pertichino di Ismène. Va, tuttavia, ancora una volta rimarcata l'attenzione posta nella declamazione del recitativo, che è composto *ex novo* con tutta la solennità dovuta alla tradizione della *tragédie lyrique*.

Il quadro rossiniano è completato, dopo la statura tragica di Pamyra, dalla commedia piccante e sofisticata del *Comte Ory* e dall'immersione nella natura del *Guillaume Tell*. Nel caso della sortita di Adèle, Oropesa mostra come il gesto vocale e la coloratura non debbano sottostare a meccaniche corrispondenze espressive e siano sostanza retorica non meramente esornativa. Il contesto è senz'altro ironico e malizioso, tuttavia anche nel languore e nell'esplosione gioiosa questa Adèle non cessa mai di essere contessa, non diventa una soubrette, ma resta aristocratica primadonna, pur con la sua femminilità e la sana voglia di divertirsi. La nobiltà caratterizza anche Mathilde, che condivide con Pamyra l'emblematica posizione politica, senza elevarsi a eroina simbolo di una nazione, bensì incarnando una presa di coscienza, unico personaggio a convertirsi alla causa della libertà rinnegando le origini che la schiererebbero con gli oppressori. Nella sortita, però, la principessa austriaca è colta in un momento di intima solitudine, il recitativo è percorso da fremiti inquieti d'amore, l'aria è totale abbandono al sentimento in sintonia con la natura. Allora, il legato si avverte non esibito, ma velato di malinconia e turbamento nell'aderire alle minuziose e spesso un tempo disattese indicazioni rossiniane.

Anche nel caso delle arie donizettiane il percorso marca il legame con la fonte italiana per poi definire una nuova idiomacità francese. Se *Le Siège de Corinthe* viene da *Maometto II* e l'aria del *Comte Ory* dal *Viaggio a Reims* (opera scritta per Parigi ma in lingua e stile italiani), nel caso di *Les Martyrs* il percorso è più tortuoso, perché nel 1838 il debutto di *Polinto* a Napoli è bloccato e quindi vede la luce del palcoscenico per prima la revisione francese, nel 1840. Nel frattempo – dopo l'esordio parigino propiziato da Rossini con *Marino Faliero* nel 1835 – la capitale transalpina aveva già visto l'adattamento di *Lucia di Lammermoor* in *Lucie de Lammermoor* con, tra l'altro, una nuova cavatina presa da *Rosmonda d'Inghilterra* e, mentre s'intraprendono e si sospendono le stesure del *Duc d'Albe* e dell'*Ange de Nisida*, nello stesso 1840, anticipando di un paio di mesi *Les Martyrs*, era andata in scena pure *La Fille du régiment*, la prima composta direttamente in francese. Oropesa, nelle arie di Pauline e Lucie, deve quindi individuare il sottile crinale fra l'originario stile italiano e il nuovo spirito. Anche in questo caso, il lavoro di cesello sta nella sonorità della lingua, quindi nella parola, concentrandosi sull'articolazione del cantabile in assenza degli ampi recitativi o dell'imperiosa coloratura rossiniana. Anzi, proprio la cabaletta di Lucie – vale a dire della sortita citata in *Madame Bovary* e incompresa dalla maggioranza dei traduttori del romanzo, che pensano alla versione italiana – vira verso un virtuosismo più liliale, una sognante delicatezza che non si riscontrava ancora nei brani precedenti. Questo è l'*phumus* in cui si delinea la perfetta idiomacità della *Fille du régiment*, la cui linea vocale è difatti resa quantomeno goffa dalla traduzione italiana. Sia in «Il faut partir» sia in «Par le rang et par l'opulence» Oropesa recupera l'idea di malinconico legato e di abbandono espressa in *Guillaume Tell*, ma con una precisa consapevolezza: non è una principessa che sublima il sentimento in comunione con la natura, ma una ragazza cresciuta nella spontaneità e nella semplicità che dà sfogo al suo dolore, nell'addio e nella riflessione solitaria. Basta davvero poco, ma fa la differenza, perché il modo di porgere dell'artista suggerisca il carattere e calibri la medesima bontà e nobiltà di sentimenti con il coturno, l'aura eroica e romantica o la pura franchezza di un'orfana cresciuta da un reggimento. Parimenti, la cabaletta «Salut à la France», con il suo entusiasmo patriottico può fare il paio con l'aria di Pamyra e marcare una distanza sviluppatasi in undici anni fra un'opera italiana rielaborata sul confine fra *tragédie lyrique* e *grand opéra* e un *opéra comique* nato per Parigi e già presago di Offenbach. Una distanza ben definita dall'interpretazione di Lisette Oropesa, attenta a caratterizzare ogni personaggio, a connotare la frase sempre in rapporto al contesto, ma nel contempo anche a tracciare una linea di continuità per cui il belcanto francese dimostra di avere ragion d'essere e identità senza forzarsi in categorie che non gli appartengono.

La qualità artistica, musicale e tecnica della performance di Oropesa e il valore del programma e la sua realizzazione trovano buona sintonia nell'alto livello dei pertichini, del Sächsischer Staatsoperchor Dresden e della Dresdner Philharmonie, nella concertazione puntualissima di Corrado Rovaris e nelle note di copertina di Francesco Izzo.

ROBERTA PEDROTTI