

CAPRICE FANTASQUE

DIVERTIMENTO PER PIANOFORTI E PERCUSSIONI SU TEMI DI GIOACCHINO ROSSINI

“*Caprice Fantasque* è un’opera originale scritta partendo da musiche pianistiche di Rossini. A differenza del balletto di Respighi “*La Boutique Fantasque*”, dove lo sforzo creativo è rappresentato principalmente dalla brillante orchestrazione degli originali rossiniani, qui i brani sono stati completamente ricomposti secondo modalità sempre cangianti. Laddove tutti i parametri musicali vengono sovvertiti si arriva persino alla totale irriconoscibilità del testo di partenza”. Così scrive Mario Totaro, presentando la sua composizione del 1994, liberamente (molto liberamente) strutturata sui numeri del balletto respighiano. Seguiamo lo svolgimento dei fatti musicali.

L’*Ouverture*, in tempo di marcia, altera ritmicamente l’originale rossiniano. Appaiono all’inizio le tre note che ritorneranno lungo tutta la composizione (mi, sol diesis, do) e che, insieme al si, formano una sorta di “accordo firma” del compositore.

La *Romanza* (Spigliato) si presenta come rifacimento provocatorio del modello (*Une caresse a ma femme*) ponendo in luce la corrosiva deformazione caricaturale già presente nell’originale. Da notare le formule pianistiche lisztiane impiegate nei momenti di maggior “nervosismo”.

Il primo *Intermezzo* contribuisce, con gli altri, a scandire la struttura regolare e simmetrica della composizione. Caratteristica comune degli Intermezzi è quella di allontanarsi maggiormente dagli originali rossiniani mediante una elaborazione sempre più radicale, fino a renderli praticamente irriconoscibili. Da segnalare, in questo numero, alcune interpolazioni beethoveniane.

L’arcinota *Tarantella* mostra due caratteristiche: la prima è quella di presentare delle figurazioni sempre differenti in entrambi i pianoforti e la seconda (la più importante) quella di procedere per sottrazioni di frammenti sempre più lunghe e ravvicinate dall’inizio alla fine, una contrazione davvero provocatoria se si considera che Rossini prediligeva frasi regolari e progressioni spesso lunghissime.

La *Mazurka*, strutturata come un “puzzle” nel quale le tessere sono proposte alternativamente dai due pianoforti, si avvale di due autorevoli citazioni (nate dalla somiglianza con gli incisi melodici rossiniani): il “Mephisto valzer” di Liszt e l’aria “Caro nome” dal verdiano “Rigoletto”.

Dopo il secondo *Intermezzo*, dal clima “apocalittico e lacerante nel suo espressionismo” (Totaro), irrompe la *Danza Cosacca* che presenta, come la precedente Mazurka, una scrittura assai ricca di “contrazioni”. Essa richiama alcuni incisi della “Gazza Ladra”.

Più semplice nella scrittura e nel linguaggio il *Valzer Triste*, che sostituisce il modo minore al maggiore ed utilizza persino una fisarmonica per accentuare il carattere malinconico e nostalgico.

Il terzo *Intermezzo* prende le mosse dal famoso *Cancan style Offenbach*, con tutte le modificazioni e deformazioni possibili, senza trascurare le citazioni illustri, che vanno da Paganini a Wagner fino a Stravinskij.

Nel *Rondeau* si ritorna alla riconoscibilità dell’originale; “*Nel complesso* - sono ancora parole di Totaro - si ha l’impressione di una “amorosita” turbata da elementi inquietanti”.

Il successivo *Tango-Valzer Viennese* accosta le due danze, senza risparmiare la giusta ironia nei confronti dell’ognora imperversante moda piazzolliana.

L’ultimo *Intermezzo* trae lo spunto dalla seconda scuola viennese (l’*Ostinato* dalla *Lulu* di Berg ne è il modello) e prelude al più elaborato numero di tutta la composizione, tanto nella macro che nella microstruttura: il *Notturmo*. Questo comprime e deforma i temi rossiniani in procedimenti armonici che si rifanno all’ultimo Skryabin (“armonia nucleare”).

Il *Finale-Galop* è un innesto fra gli ultimi due brani della *Boutique Fantasque* di Respighi, alternati liberamente. Non manca un’ultima citazione, dalla *Kammersymphonie* di Schoenberg, a ricordare il raffinatissimo gioco di scrittura (si può dire “gioco” senza timore di sminuire il serissimo lavoro compositivo).

Tutto il lavoro si presta ad una lettura a differenti livelli, collocandosi in un’estetica che si potrebbe definire “postneoclassica”: dunque un divertente quanto gradevole esercizio di musica al quadrato (o addirittura al cubo, trattandosi di una sorta di “divertissement” su un altro “divertissement”!) condotto con eleganza e gusto finissimo. Esso può però leggersi anche (a chi sa cogliere le allusioni, i riferimenti, i richiami) come un grande “campionario” (uno *Spécimen de mon temps* per dirla con Rossini) di un Novecento che si porta con sé tanti artisti, che fino a poco tempo addietro parevano “moderni” e provocatori, insieme ai vecchi “classici” dei tempi andati, inossidabili punti di riferimento. Tra i personaggi dunque, accanto ai giocattoli protagonisti del balletto respighiano, sembrano agitarsi fantasmi di musicisti (da Wagner a Stravinskij, da Beethoven a Schoenberg) che salutano il nuovo millennio con un’espressione di ironico scetticismo, sorridente malinconia.

ALBERTO BARBADORO (1998)