

ALBERTO ZEDDA

Un Festival Rossini dentro del Festival Mozart 2007

Cuando se trasladó el Festival Mozart de Madrid a Coruña, surgió la feliz intuición de aproximar a la producción del genio de Salzburgo, la de otro compositor de ópera tan insólito y original como él, pero más accesible en su lenguaje y popular en su imagen: Gioachino Rossini.

El melodrama rossiniano y el mozartiano son muy distintos pero, paradójicamente, comparten puntos de partida y de llegada, y se complementan al alcanzar la meta de un mensaje caracterizado por una extraordinaria e inquietante riqueza. Les une la práctica de un teatro visionario y ambicioso donde el recurso a normas aristotélicas de difícil aplicación (unidad de tiempo, de lugar y de acción) obliga a contar la historia representada de un modo no realista, y donde una ideología no conformista de resultados subversivos captura la sensibilidad inquieta del hombre moderno. Ambos extraen la fuerza y el ritmo narrativo de sus dramas de la experiencia de la ópera bufa llevada hasta la hipérbole, de la cual también tomaron formas y estructuras. Los dos adoptan un lenguaje vocal fuertemente arraigado en el arte del belcanto, procedente de los usos barrocos de los siglos XVII y XVIII y desarrollado hasta alcanzar un acrobatismo técnico y expresivo vertiginoso.

En el espacio temporal de una *folle journée*, Mozart transporta a los personajes de *Las bodas de Fígaro* desde una monótona cotidianeidad hasta el sueño liberador de una feliz trasgresión (la Condesa de Almaviva, según Beaumarchais, ¡llega a concebir un hijo con Cherubino!), para luego volverlos a llevar al orden y a la paz de una melancólica normalidad. De nuevo, con la improbabilidad de que ocurra todo en un solo día, los protagonistas de *Così fan tutte* parten hacia una guerra inexistente, regresan disfrazados para cortejar, invirtiendo los papeles, a sus propias prometidas, para finalmente volver a la identidad original y resolver con filosófica sabiduría el eterno dilema de los cuernos. En otra interminable jornada, Don Giovanni intenta violar a Doña Anna, mata al padre de ésta, seduce a Zerlina y a la sirvienta de Doña Elvira, invita a Doña Anna y a su prometido a una fiesta sacrílega, apalea a Masetto, mancilla a la infeliz Elvira entregándola a las fauces de Leporello disfrazado, profana la tumba del difunto Comendador, lo invita jactanciosamente a cenar y es arrastrado por éste al infierno rehusando con heroico orgullo pedir perdón.

Los días rossinianos no son menos densos en cuanto a acontecimientos: desde el amanecer hasta la puesta del sol, Semiramide convoca a Arsace, se deshace de Assur, cómplice

del regicidio, en su lugar nombra a Arsace como su esposo y sucesor al trono, descubre que Arsace es el hijo que creía muerto y éste primero la abraza entrañablemente y luego la mata inconscientemente por castigo divino. También el exiliado Tancredi llega por la mañana a Siracusa, se encuentra con su amada Amenaide, al resistirse éste a corresponderle ella le traiciona, cree en la acusación de que está compinchada con el enemigo invasor, la rechaza haciendo oídos sordos a toda súplica, afrontando al mismo tiempo el medieval «juicio de Dios» para salvar su vida y su honor, sale a combatir en defensa de la patria y, herido de muerte, se convence finalmente de la inocencia de su prometida y expira en paz (o bien, en la versión convencional del final, regresa victorioso a desposar a Amenaide, ya desagraviada). En el drama jocoso los acaccimientos también se desarrollan con rapidez: el Conde Ory llega de buena mañana para cazar falsas doncellas ingenuas, intuye una posible aventura con la Condesa de Formentier, ingenia un disfraz para introducirse con sus esbirros en el castillo de ésta, siendo cómplice un furioso temporal y un disfraz monacal, se acerca a la condesa y a su séquito femenino, la sorprende en el lecho y pone a prueba su virtud, al final se salva inopinadamente, antes de la medianoche, del regreso de los maridos de una santa cruzada.

Mozart y Rossini comparten un visión moral totalmente laica y agnóstica. en relación con sus personajes, nunca toman partido con juicios de índole ética; en sus melodramas no hay ni buenos ni malos, culpables o inocentes, y resulta difícil determinar de qué parte está el compositor. Don Giovanni es un rufián de notable altura, Almaviva es un libertino impenitente, Fiordiligi y Dorabella no son dechados de inocencia, pero entre los espectadores estos malandrines despiertan más simpatías que la timorata Elvira, la ambigua Susanna, los cándidos novios Guglielmo y Ferrando; del mismo modo, no se llega al desdén por la monstruosidad de Semiramide, ni al hastío por la poca fe de Tancredi, o a la intolerancia por la vacua fanfarronería de Ory.

A esta coincidencia de teatro no convencional y sustancialmente amoral, interpretable como manifiesto de una contestación abierta contra la sociedad vigente y las leyes codificadas y compartidas que la rigen, Mozart y Rossini llegan por itinerarios artísticos distintos, empleando códigos expresivos totalmente diferentes. Dentro de un marco animado por acciones llevadas a cabo con ritmos y cadencias calculadísimos, los personajes del teatro mozartiano se mueven con gestos de creíble realismo, enriquecidos con un vocabulario musical, melódico y armónico de abundante riqueza expresiva. Don Giovanni se dirige a Zerlina con expresiones tan dulces y zalameras que resulta difícil dudar de su honestidad; Cherubino está tan indefenso en sus turbaciones que ningún amante podría expresar la pasión con mayor sinceridad; el falaz cortejo de Fiordiligi y Dorabella por parte de Guglielmo y Ferrando se acompaña de una música de tan graciosa inocencia que ningún ángel del paraíso podría considerarlo falso.

Los personajes rossinianos responden con mayor coherencia a un teatro manifiestamente antirrealista: su comportamiento, siempre irónico y ambiguo, escapa a la lógica de la razón y encuentra en la vivacidad de una locura dichosa y ordenada las raíces de un juego inteligente e intrigante, limitando las emociones del corazón y los sentidos. Un canto de virtuosismo

acrobático, aunque a su vez elegante y aristocrático, les proporciona imágenes tan esplendorosas y cautivadoras cuanto mayor es la capacidad del intérprete de transformar las anónimas figuras instrumentales del belcanto en emociones expresivas. Tras horas de espasmódica tensión emotiva, Arsace perpetra el matricidio que le han impuesto los dioses en unos pocos segundos trepidantes; Amenaide y Tancredi disponen de más de una ocasión para aclarar el equívoco que los separa, pero el tormento de un amor imposible no permite quebrantar el muro de la incomunicabilidad; Ory, terror de las féminas, seductor emblemático, no consigue llevar a buen puerto conquistas amorosas que el joven paje rival logra sustraerle sin esfuerzo.

Puesto que el Festival coruñés de este año vuelve a dedicar un amplio espacio al teatro mozartiano, parece oportuno aprovechar la ocasión para volver a exponer el paralelismo simbólico con el melodrama rossiniano, que cosechó tanto éxito en las ediciones anteriores. La presencia de prestigiosos intérpretes de este repertorio, como Antonacci, Ciofi, Tamar, Barcellona, Bros, Tarver, Orfila o Pertusi, ha permitido compendiar un breve, y a la vez denso, Festival Rossini programando partituras altamente significativas de su vasta, aunque aún poco explorada producción. Junto al emotivo *Stabat Mater* y una amplia selección de *Semiramide*, cúspide de un legado artístico de entre los más elevados y singulares, se presenta por primera vez en España *Adelaide di Borgogna*, ópera considerada erróneamente menor por estudiosos influenciados por los críticos de la época incapaces de captar la novedad de un teatro melodramático medido según los cánones de una tradición del siglo XVIII que incluso el genio profético de Rossini ya había borrado definitivamente.