



Note e divagazioni in occasione di

Rossiniana 150

Il teatro musicale di Gioachino Rossini



G. Rossini

Gioachino Rossini visse nella prima metà dell'Ottocento e fu un musicista e un compositore dalle doti eccezionali, chiamato dai suoi ammiratori il *Cigno di Pesaro*. Era il figlio di Giuseppe Rossini, un suonatore di trombetta, e di Anna Gualdarini, una cantante lirica.

La famiglia si trasferì a Lugo di Romagna e lì Rossini ragazzo studiò nella casa dei fratelli Malerbi, dove iniziò a conoscere le musiche di Mozart e di Haydn.

Nel 1806 il giovane Gioachino entrò nel Liceo musicale di Bologna, dove completò gli studi di violoncello, pianoforte e contrappunto. Il suo insegnante di composizione fu il padre Stanislao Mattei, maestro di cappella della Basilica di San Petronio, che seguiva rigorosamente la tradizione italiana. Padre Mattei l'aveva soprannominato il *tedeschino*, per il suo brio creativo nelle composizioni musicali, per la sua velocità nello scriverle e perché non aveva mai nessun pentimento di sorta. Gioachino Rossini prendeva l'ispirazione dai nuovi scenari compositivi europei di aria germanica.

L'ambiente troppo rigido rende irrequieto Rossini, che in una lettera scritta alla mamma, parlando del suo professore, si espresse in questo modo:

«Con la penna in mano padre Stanislao è un maestro eccellente, mamma. Le sue correzioni istruttive. Ma poi non parla, non si spiega. Bisogna fargli forza per cavargli di bocca qualche parola in più, per tentare di capirsi...»¹

Quest'ambiente con una disciplina ferrea determinò nel giovane musicista uno stress psicologico e una ribellione alle inflessibili regole imposte, dato il suo carattere esuberante che non sopportava i

¹ V. Emiliani, *Il furore e il silenzio Vite di Gioachino Rossini*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2007, p.67.

rigidi schemi a cui doveva sottostare. Rossini, comunque, realizzò appena quindicenne, nel 1810, la sua prima opera lirica, *Demetrio e Polibio*. Un'opera seria musicata su libretto di Vicenzina Viganò Mombelli, messa in scena soltanto il 18 maggio del 1812 al Teatro Valle di Roma.

Molto tempo dopo Rossini ricorderà il suo intransigente insegnante con parole di rammarico dicendo:

«E mi rimase sempre affezionato. Io stesso ho inseguito deplorato più volte di non aver lavorato con lui più a lungo».²

Rossini compose in un ventennio, fino al 1829, trentanove opere teatrali, suddivise in ventitré di genere serio e sedici tra genere buffo, farse, giocose e semiserie. Svolsse la sua attività compositiva per la maggior parte in Italia e in Francia, e riuscì a smantellare le barriere tra i due generi operistici, perché gli aspetti comici-tecnici formali dell'opera buffa si combinavano con quelli seri, con un effetto d'indiscutibile modernità.

Rossini è celebre per le opere comiche, un filone in voga nel secondo Settecento italiano, ma è stato soprattutto un grande innovatore, che ha rivoluzionato il genere del teatro serio.

I caratteri fondamentali che contraddistinguono la sua musica sono: le invenzioni a getto continuo, una gioiosità ritmica inesauribile, un equilibrio tra il suono dell'orchestra e le voci dei cantanti lirici, e una fantasia musicale illimitata.

Egli seguì le tracce e i modelli dei suoi predecessori, per quanto concerne i temi ricorrenti, la tipologia dei personaggi, le situazioni, evidenziando il meccanismo dell'uso del comico ampiamente sperimentato, ma la sua grande capacità fu di riuscire a portare questo sistema alla perfezione tenendo conto delle esperienze degli altri compositori.

Nel 1810 iniziò la sua carriera al teatro San Moisè, a Venezia, con la farsa *La cambiale di matrimonio*, una tappa importante per la sua carriera.

Il 26 settembre 1812 esordì al Teatro della Scala di Milano, mettendo in scena la *Pietra del Paragone*, uno straordinario successo, che fu replicato cinquantatré volte.

Nella rivista, *Il corriere delle Dame*, comparve un articolo elogiativo, datato 3 ottobre 1812, concernente questo evento, in cui si scriveva:

«La musica di quest'opera fu nelle prime tre sere tanto applaudita, che pochi maestri possono ottenere un'eguale gloria. Se la penna del poeta, la fantasia del maestro, la magia del pennello costituiscono i tre punti essenziali per la buona riuscita di un'opera melodrammatica, non può negarsi lode al poeta, ammirazione al pittore, ed applauso massimo al compositore di questa musica. Questo giovanissimo signor Rossini se non invanirà di troppo, se studierà sugli antichi modelli che dormono polverosi, potrebbe essere il ben preconizzato a far risorgere la vera e maschia gloria della musica italiana»³.

² V. Emiliani, *Il furore e il silenzio*, cit., p. 69

³ www.operaomniablogspot.com/2014/11/la-pietradelparagone-introduzione.html

La maggior parte delle Prime rossiniane fu rappresentata nei teatri veneziani fino al 1813. A Venezia Rossini compose sia opere di genere serio, sia di genere comico. Musicò il *Tancredi*, opera lirica in due atti, tratta dalla tragedia *Tancredi* di Voltaire del 1760. La Prima fu messa in scena il 6 febbraio 1813 al Teatro La Fenice di Venezia: Rossini seguì la struttura rigida della tradizione Settecentesca con forme chiuse, recitativi secchi, arie, ma comunque rinnovò il tutto con la sua vena lirica e il suo prodigioso talento nel combinare le voci e gli strumenti. In quest'opera è celebre l'aria *Di tanti palpiti*, il cui tema sarà ripreso dal suo amico, il violinista Niccolò Paganini, per una sua virtuosistica rielaborazione. Quest'aria è cantata da Tancredi, che è un contralto, usanza di quell'epoca, in cui l'eroe non era ancora eseguito da un tenore, come avvenne in seguito con l'avvento del Romanticismo. Nel Settecento, la voce emergente, con un ruolo eroico per eccellenza, era affidata alla voce femminile dal tono grave con un registro peculiare.

Si narra che Rossini scrisse quest'aria, chiamata *dei risi*, al ristorante mentre aspettava che fosse cotto un risotto.

Il 22 maggio 1813 fu messa in scena al Teatro San Benedetto, a Venezia, *L'Italiana ad Algeri*, un dramma giocoso, su libretto di Angelo Anelli. Questo testo era già stato musicato nel 1808 da Luigi Mosca, il quale aveva tratto ispirazione da un fatto di cronaca realmente accaduto. La vicenda parla di Antonietta Frapolli, una signora milanese rapita dai corsari nel 1805, portata nell'*Harem* del Bey di Algeri, di Mustafà-ibn-Ibrahim, e poi ritornata in Italia. Rossini la compose velocemente, pare che avesse impiegato solo ventisette giorni. L'impianto drammaturgico è straordinario, tanto che Stendhal definì quest'opera come:

«La perfezione del genere buffo»

Ebbe un'ottima accoglienza dal pubblico. Stendhal raccontando la Prima di questa rappresentazione, disse:

«Durante il finale primo il pubblico non riusciva più a respirare, tanto rideva e si divertiva»⁴.

Rossini usò per *L'Italiana ad Algeri* alcuni meccanismi musicali giocando briosamente con i concertati, ossia con i pezzi vocali d'insieme. Il concertato a più voci nell'opera comica non fu una creazione di Rossini, ma questo sistema musicale fu usato in tutto il Settecento, soprattutto da Mozart con grande maestria. Rossini lo sfruttò per amplificare gli effetti comici quando nella situazione si dovevano creare degli equivoci, dei travestimenti per celare la vera identità dei personaggi, dei tentativi d'inganno e per far capire lo stato d'animo del protagonista, con reazioni iniziali di sbigottimento e di stupore, per poi portarlo a una reazione irrazionale nel finale. Nell'*Italiana ad Algeri* tutto ciò avviene nel momento in cui Isabella rivedendo il suo amato Lindoro, prigioniero del sultano Mustafà, rimane letteralmente esterrefatta... Per meglio risaltarne l'atteggiamento, Rossini costruì una conversazione per lo più articolata in due figurazioni ritmiche: le quartine di semicrome e un gruppo di crome saltellanti, che movimentavano e vivacizzano frase, e, per rendere un effetto di spettacolarità, le voci s'inseriscono senza un ordine preciso, si sovrastano, si imitano. In questa rappresentazione teatrale il compositore inserì sette personaggi che cantano sottovoce tra di sé, o, come Isabella con suo ritrovato Elidoro (suo fidanzato), tentano di inviarsi messaggi criptici, incomprensibili agli altri. Anche nei momenti apparentemente statici il compositore impresse il dinamismo della musica, quasi sempre basata su un ritmo di danza.

⁴ R. Iovino e N. Olivieri, *E lucevan le stelle – Incontri con l'opera*, Associazione Musica Amica, a Villa Durazzo, Santa Margherita Ligure, il 18 maggio 2017.

Nel finale Rossini, in molti casi, usava il testo come un pretesto, mettendo in scena situazioni che potevano apparire ripetitive per assicurarsi l'originalità del discorso, un'originalità connotata dal motorismo incessante utilizzato per vivacizzare la vicenda: tutto ciò era assicurato da una calcolata drammaturgia, la quale tendeva a trasformare le parole in musica. Le parole, infatti, si degenerano in strampalati ritmi di rumori e di versi, in incredibili scioglilingua: tutto è irreale, folle, ma la musica è l'unico elemento che trascende la realtà.

Nel 1815 il ventitreenne Rossini ottenne da un rinomato impresario, Domenico Barbaja, un contratto con il quale era vincolato a comporre due opere l'anno e ad assumere la direzione musicale dei due prestigiosi teatri napoletani: San Carlo e Fondo⁵.

A Napoli preferì il teatro drammatico. Furono anni di grande fervore: scrisse nove opere nell'arco di sette anni... Tra il 1815 e il 1822 compose per il Teatro San Carlo: *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II*, *Zelmira*. Nel 1816 al Teatro Fondo fu rappresentato l'*Otello*: Isabella Colbran prima donna, soprano e compositrice spagnola, al Teatro San Carlo, ne sarà la protagonista indiscussa.

I rapporti con l'impresario Barbaja si raffreddarono dopo l'incontro artistico della cantante Colbran con Rossini, soprattutto quando i due s'innamorarono perdutamente. La donna era l'amante dell'impresario, che lasciò dopo essersi innamorata di Gioachino: alcuni anni dopo ne divenne la moglie.

Rossini debuttò a Roma il 20 febbraio 1816 nel Teatro Argentina con *Almaviva ossia L'inutile precauzione*. La Prima fu un clamoroso insuccesso, dovuto al fatto che - nonostante Rossini avesse mutato il titolo dell'opera per rispetto al glorioso compositore ancora in vita - *Il barbiere di Siviglia*, ovvero *La precauzione inutile* (tratto dalla pièce di Beaumarchais *Le barbier de Séville*) era già stato musicato da Paisiello e rappresentato nel 1792 al Teatro dell'Hermitage di Pietroburgo.

Per questo motivo i *fans* del grande compositore tarantino (napoletano d'adozione) non avevano gradito che Rossini avesse avuto l'ardire di utilizzare lo stesso tema: scoppiò così una grande rissa, con risate, urli e fischi perforanti.

Il barbiere di Siviglia di Rossini, nelle repliche successive, fu acclamato e divenne uno dei maggiori capolavori di teatro di tutti i tempi per il suo perfetto equilibrio, per la rifinitura di tutti i particolari, per la grande capacità di creare le situazioni comiche e mostrare le peculiarità caratteriali dei personaggi. La differenza dello stile era evidente, perché la musica di Rossini trasmetteva un suo ritmo più vivace, attinente alla società in cui viveva e alla sua inventiva straordinaria.

L'Ouverture aveva il compito di avvertire gli spettatori che stava per iniziare lo spettacolo, bloccarli sulla sedia e quindi riportare l'attenzione sul palcoscenico. Il compositore poteva ricorrere a due tipi di *Ouverture*:

- quelle che anticipavano alcuni temi principali, poi musicati nel corso della rappresentazione;

⁵ Il teatro Fondo è il nome originario, ma nel dicembre del 1870 fu intitolato teatro Mercadante, in onore del musicista pugliese Saverio Mercadante, napoletano d'adozione.

- quelle che erano totalmente estranee ai contenuti dell'opera.

Rossini recuperò la famosa *Overture* del *Barbiere di Siviglia* da una precedente opera seria, *Aureliano in Palmira*.

Lo schema dell'*ouverture* di tutte le opere liriche di Rossini è il seguente: una breve introduzione, il primo e il secondo episodio allegro con un crescendo, una ripetizione di tutte queste fasi per arrivare alla parte conclusiva con un avvincente crescendo. Un'eccezione alla regola si trova nell'*ouverture* di Guglielmo *Tell* che, nella durata di quattro episodi, fa evidenti riferimenti all'opera. In tutte le sinfonie e nell'esecuzione dell'opera stessa, Rossini aveva una straordinaria abilità nell'orchestrazione rendendola leggera, frizzante e teatrale: in molte occasioni i fiati avevano la funzione di creare effetti comici, in questo modo la comicità nasceva dalle ribattute veloci delle note e dalle scalette musicali improvvisate.

Un'altra caratteristica rossiniana, evidente nel *Il barbiere di Siviglia* era costituita dall'inserimento delle cavatine, cioè dalla presentazione dei personaggi, con una grande spigliatezza umoristica. Anche se sul piano drammaturgico riprende uno schema di staticità già noto (quello di avere in scena un solo personaggio alla volta), dall'altra parte la dinamicità della scena era affidata soprattutto alla parte musicale, che genera il ritmo, il volteggio virtuosistico degli strumenti e definisce con precisione la comicità delle situazioni.

Le due celebri cavatine, de *Il Barbiere di Siviglia*, sono: *Largo al factotum*, in cui si conosce il personaggio di Figaro e *Una voce poco fa*, che ci introduce il personaggio femminile di Rosina. Le cavatine e l'*ouverture* si avvalgono di una tecnica già collaudata: utilizzare mirabilmente (e questo è il *segreto* di Rossini) il crescendo attraverso una perfetta strumentazione, ciò consiste nel passaggio progressivo dal piano al fortissimo per creare un effetto scoppiettante. Nelle sinfonie lo stesso meccanismo avveniva nel campo vocale, nei concertati e nelle arie.

Il 4 dicembre 1816, al Teatro Fondo a Napoli, Rossini esordiva con *Otello*: l'opera non era tratta direttamente dall'omonima tragedia di Shakespeare, ma, come in uso a quell'epoca, era un adattamento contemporaneo e si ambientava a Venezia. Quest'opera teatrale costituì una tappa basilare nella drammaturgia di Rossini con l'uso di forme interne legate soprattutto alla sfera musicale per donare alla musica, attraverso un intreccio di suoni, un colore più intenso del tutto nuovo. Il compositore diede un contributo importantissimo al teatro italiano dell'Ottocento. Si nota la differenza tra l'aria più celebre dell'*Otello* - *Assisa a piè d'un salice* - cantata da Desdemona con l'aria del *Tancredi* - *Tanti palpiti* - anche se sono trascorsi solo tre anni.

È necessario fare alcune precisazioni riguardo a quest'opera lirica: Rossini ebbe diversi problemi con la censura, in quanto l'Italia a quell'epoca era frazionata in diversi stati e staterelli, con organi di controllo più o meno permissivi. A Napoli, la censura era molto rigida, Rossini dovette lottare molto contro l'insistenza a voler sbiancare la carnagione di Otello, che (come è noto) è un moro (e ciò viene anche sottolineato nel titolo originale della tragedia di Shakespeare: *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*), ma, secondo la mentalità del tempo, un uomo di colore non poteva comportarsi come lui agiva in scena. Il finale ha un colpo di scena: Desdemona si salva... Il compositore fu obbligato a riscrivere una conclusione lieta, mentre nelle rappresentazioni successive, in altre città, poté ripristinare il suo tragico finale.

Un giorno un giovane compositore scrisse a Rossini chiedendo quale fosse il migliore metodo da seguire per comporre un'*ouverture* ed egli rispose così:

«Aspettate fino alla sera del giorno fissato per la rappresentazione, nessuna cosa eccita più l'estro come la necessità, la presenza di un copista, che aspetta il vostro lavoro e l'insistenza di un impresario in angustie, che si strappa a ciocche i capelli. A tempo mio tutti gli impresari erano calvi a trent'anni. Ho composto l'*ouverture* dell'*Otello* in una cameretta del Palazzo Barbaja, ove il più calvo e il più feroce dei direttori mi aveva rinchiuso per forza, senz'altra cosa che un piatto di maccheroni e con la minaccia di non poter lasciare la camera vita durante, finché non avessi scritto l'ultima nota. Ho scritto l'*ouverture* della *Gazza ladra* il giorno della prima rappresentazione sotto il tetto della Scala, dove fui messo in prigione dal direttore, sorvegliato da quattro macchinisti, che avevano l'ordine di gettare il mio testo originale dalla finestra, foglio a foglio, ai copisti, i quali l'aspettavano abbasso per trascriverlo. In difetto di carta da musica, avevano l'ordine di gettare me stesso dalla finestra. Pel *Barbiere* feci meglio: non composi *ouverture*, ma ne presi una che destinata ad un'opera semiseria chiamata *Elisabetta*. Il pubblico fu arcicontento. Ho composto l'*Ouverture* del *Conte Ory* stando a pesca, con i piedi nell'acqua, in compagnia del signor Aguado, mentre costui parlava di finanze spagnuole. Quella di *Guglielmo Tell* fu scritta in circostanze presso a poco simili. Quanto al *Mosé* non ne feci alcuna»⁶.

L'anno successivo, nel gennaio 1817, al Teatro Valle di Roma, Rossini presentò la *Cenerentola*, suo ultimo capolavoro di genere comico, in cui si avvertì un suo cambiamento d'ispirazione. L'opera è un melodramma giocoso, scritto su libretto di Jacopo Ferretti, tratto dalla rinomata fiaba *Cenerentola* di Charles Perrault. Rossini nel scriverla, la trasformò in commedia escludendo tutti gli elementi magici: niente fata madrina, ma un uomo saggio, nessun incantesimo per aiutare la povera Cenerentola a partecipare al ballo del Principe, niente scarpette di cristallo, ma solo un bel vestito e un bracciale d'oro; la matrigna lasciò il posto a un patrigno, mentre rimasero le due sorellastre, rappresentate in maniera molto buffa. Nella composizione musicale di *Cenerentola* Rossini ideò un concertato di sestetti, il procedimento innovativo fu quello di usare con abilità il testo come pretesto, rimarcò le vocali e soprattutto le consonanti, vivacizzandole con un ritmo interno di eccezionale potenzialità espressiva. Ne conseguì, che egli preferì il piacere fisico del suono, rendendo il discorso in un primo momento sospeso e lieve, per poi divenire un ritmo di danza. I protagonisti, quindi, non appaiono come persone reali, ma come personaggi che pensano fra sé.

Nel 1817 ebbe un altro successo al Teatro alla Scala con la *Gazza ladra*. Quest'opera appartiene al genere semiserio, ed ebbe la sua evoluzione tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, in una fase di passaggio verso il Romanticismo. La sua caratteristica è quella di essere un'opera seria, ma con elementi comici al suo interno, con un finale lieto come conclusione. L'opera è ispirata al dramma *La pie voleuse* di Théodore Badouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez del 1815.

Il 24 ottobre 1819 al Teatro San Carlo di Napoli diede la prima messa in scena della *Donna del lago*. L'opera era ispirata al romanzo *The Lady of the Lake* (edito nel 1810) di Walter Scott, un autore molto amato dai Romantici. Rossini inserì un ambiente agreste, creando atmosfere pastorali di tipo Preromantico.

⁶ R. Iovino e N. Olivieri, *E lucevan le stelle- incontri con l'opera* cit.

Il grande compositore pesarese chiudeva la sua carriera italiana nel 3 febbraio 1823 al teatro de La Fenice, a Venezia, con il melodramma *Semiramide*, basato su *Sémiramis*, una tragedia di Voltaire. Rossini avvertiva la variazione dei gusti musicali del pubblico, le nuove tendenze sia nell'ambito scenico che nella stesura dei libretti, così cominciò a prediligere nuovamente gli argomenti aulici, le strutture di stampo settecentesco, che in passato aveva utilizzato con successo nell'opera di *Tancredi*, ma connotandole con uno stile più vivace acquisito dall'esperienza teatrale.

Il 20 ottobre 1824 Rossini fu ingaggiato come *Directeur de la musique et de la scène* al *Théâtre Italien* di Parigi con l'obbligo di collaborare per l'*Opéra*: si stabilì così a Parigi con la moglie Isabella Colbran.

Il suo primo lavoro parigino fu il *Viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro*, rappresentato nel 1825: un'opera buffa di un unico e lungo atto, su libretto di Luigi Balocchi, tratta dal Romanzo *Corinna o Itala* di Madame de Staël. L'opera fu realizzata per festeggiare l'incoronazione del re Carlo X. Dopo questo grande evento, Rossini fece richiesta di togliere quest'opera dal suo repertorio: ne riadattò successivamente la partitura per l'opera semiseria *Il conte Ory* (1828).

Il compositore rimaneggiò alcune opere italiane per rappresentarle all'*Opéra* di Parigi: *Maometto II* divenne *La siège de Corynthe (L'assedio di Corinto, 1826)*, *Mosè in Egitto* si trasformò in *Moïse et le pharaon ou Le passage de la mer Rouge* (1827).

La trama della prima opera (*L'assedio di Corinto*) rimase quasi uguale. Vi è uno spostamento geografico del luogo di azione: da Negroponte a Corinto; cambiano le popolazioni degli assediati: da veneziani a greci; la guerra tra veneziani e turchi, nella quale questi ultimi espugnano il dominio di Negroponte nel 1476, viene spostata all'epoca odierna, in cui la Grecia è sotto la costante minaccia di un dominio turco.

Nella rielaborazione della seconda opera (*Mosè e il faraone*), Rossini fece mutare il protagonista da un solo uomo - Mosè, che conduce il popolo ebreo fuori dall'Egitto verso la Terra promessa - al popolo che anela ardentemente riconquistare la propria libertà, evidenziando così la fase storica in cui iniziarono a emergere i temi risorgimentali che s'irradiarono anche sul teatro.

L'ultima opera teatrale francese fu il *Guillaume Tell (Guglielmo Tell)*, un capolavoro assoluto, molto complesso per diversi motivi: Rossini la compose in quattro atti e anticipò quello che negli anni Trenta e successivi dell'Ottocento diventerà il *Grand Opéra* francese, sia per l'orchestrazione che per la vocalità. Il libretto, scritto da Étienne de Jouy, s'ispira alla tragedia *Wilhelm Tell* di Friedrich Schiller, nel quale vengono raccontate le vicende legate alla liberazione degli svizzeri dalla dominazione austriaca con una leggenda medievale.

Per l'*ouverture* il nostro grande compositore si distaccò dalla solita struttura tradizionale, perché la concepì strettamente unita all'opera, la articolò in quattro parti, che ripresero i caratteri peculiari dell'opera:

- 1) combinò il dialogo iniziale tra i violoncelli per creare un'atmosfera romantica;
- 2) introdusse lo scatenarsi di una tempesta, che non era solamente quella della natura, ma anche quella dei conflitti umani;

3) seguì un andante per l'ambiente pastorale;

4) fece interrompere questo momento con lo squillare di una fanfara per indicare la conclusione.

Guglielmo Tell proiettò Rossini verso il Romanticismo, ma nello stesso tempo, egli fece tesoro delle sue esperienze passate: vi era l'atmosfera agreste della *Donna del lago*, la coralità del *Mosè* e la lotta per la liberazione dell'*Assedio di Corinto*.

Il compositore nel famoso episodio del tiro, nel quale Guglielmo Tell doveva colpire la mela sulla testa del figlio, affidò alla voce di baritono, molto adeguata a un condottiero, l'aria di *Sois immobile* (*Resta immobile*) di straordinaria eleganza, e la fece accompagnare dai violoncelli che riprendevano l'*ouverture*.

Il finale dell'opera fu musicato in modo che, subito dopo la vittoria degli insorti e la cacciata degli invasori, si avesse un momento corale di estatica contemplazione: come se Guglielmo Tell e suoi volessero impadronirsi anche con lo sguardo della propria terra. Segue un concertato, molto diverso da quelli abituali, per far risaltare la gioia della riconquistata libertà: per riuscire nel suo intento, Rossini usò un *Ranz de vaches* (richiami dei pastori), un canto popolare svizzero.

Il nostro compositore ebbe, con quest'opera, una visione già proiettata in una fase Preromantica, ma egli si sentiva ancora un uomo del mondo che volgeva al tramonto, anche se la sua popolarità era alle stelle: il segno del cambiamento avvenne con l'opera teatrale *Hérnani* di Victor Hugo.

E da qui ebbe inizio la fase culturale del Romanticismo francese.

Nel 1998 Alessandro Baricco spiega il finale del *Guglielmo Tell* di Rossini in una puntata di *Totem-Lettere-Studio*, registrata al Piccolo Teatro Studio di Milano e trasmessa da Rai Scuola. Il suo intento è di far capire allo spettatore le dinamiche e la sensibilità musicale che spinsero il compositore a usare quella struttura per l'opera.

Baricco mette in risalto la mancanza di libertà del popolo svizzero che, per la durata di quattro ore e cinquantacinque minuti, è oppresso dal tiranno: la svolta della vicenda avviene solo negli ultimi cinque minuti, quando da Guglielmo Tell, con la seconda freccia, uccide il tiranno. Baricco afferma il concetto di teatro musicale fatto di libertà come idea fondamentale:

«Quando c'è un tiranno non c'è la libertà. Quando non c'è la libertà, la gente non è felice, la gente non può fare niente di quello che vorrebbe. La schiavitù azzerava non solo la libertà, ma qualsiasi libertà».

Dopo la fine della tirannia, tutto cambia nella visione del musicista, il conduttore lo vede in vestaglia e pantofole mentre si appresta a scrivere il finale del *Guglielmo Tell* sulla carta da musica: egli guarda con *nonchalance* i versi scritti dai librettisti e focalizza i punti di forza: la libertà e la tempesta; poi, all'improvviso, fa scatenare tutti gli elementi naturali, anche il lago svizzero è in burrasca, ma appena il tiranno viene ucciso, il cielo si rasserenava, diventando di un azzurro intenso, e in questo scenario s'innalza il canto:

«Libertà ridiscendi, dai Cieli/ e che il tuo regno ricominci».

La resa musicale è ottenuta da due strumenti: l'arpa che dona un suono celestiale e il corno, strumento che marca il senso della lontananza.

Rossini ci sorprende immaginando l'attimo dopo la morte del tiranno, una visione di estrema eleganza, non ovazioni di festa, urla e abbracci, ma un silenzio intriso di stupore, la sorpresa di

fronte alla scoperta di riappropriarsi della propria vita e gioire nuovamente di fronte alla bellezza della natura circostante.

Dopo *Guglielmo Tell*, Rossini si ritirò dalle scene, e non scrisse più opere teatrali, ma pagine d'occasione, musica da camera come *Soirées musicales*, musica sacra come *Stabat Mater* e *La Petite Messe Solennelle*, *divertissement* che furono i *Péchês de vieillesse*.

Un rinomato pensiero di Gioacchino Rossini, famoso per il binomio della musica e della buona cucina dice:

«Dopo il non far nulla io non conosco occupazione per me più deliziosa del mangiare, mangiare come si deve, intendiamoci. L'appetito è per lo stomaco ciò che l'amore è per il cuore. Lo stomaco è il maestro di cappella che governa ed aziona la grande orchestra delle passioni. Lo stomaco vuoto rappresenta il fagotto o il piccolo flauto in cui brontola il malcontento o guaisce l'invidia; al contrario lo stomaco pieno è il triangolo del piacere oppure i cembali della gioia. Quanto all'amore, lo considero la prima donna per eccellenza, la diva che canta nel cervello cavatine di cui l'orecchio s'inebria ed il cuore viene rapito. Mangiare e amare, cantare e digerire: questi sono in verità i quattro atti di questa opera buffa che si chiama vita e che svanisce come la schiuma d'una bottiglia di champagne. Chi la lascia fuggire senza averne goduto è un pazzo»⁷.

BIBLIOGRAFIA

Vittorio Emiliani, *Il furore e il silenzio – Vite di Gioachino Rossini*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2007.

Roberto Iovino e Nicole Olivieri, *E lucevan le stelle – Incontri con l'opera*, Associazione Musica Amica, conferenza tenuta a Villa Durazzo, Santa Margherita Ligure, il 18 maggio 2017.

www.operaomniablogspot.com/2014/11/lapietradelparagone-introduzione.html

www.raiscuola.rai.it/articoli/gioachino-rossini-guglielmo-tell-finale/5837/default.aspx

⁷ R. Iovino e N. Olivieri, *E lucevan le stelle-incontri con l'opera*, cit.