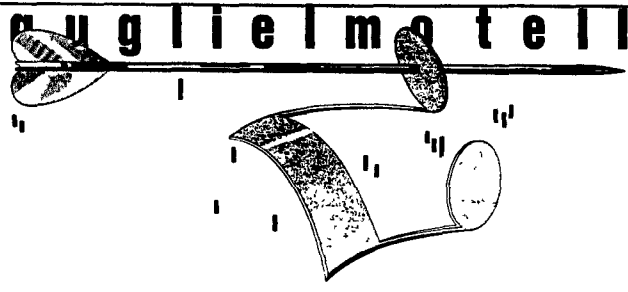


LA TRAMA

Atto primo. Siamo nei pressi di Atdorf, nel cantone di Uri, e il primo quadro si apre su una scenetta pastorale vicino alla casa di Tell: gli svizzeri inneggiano alla bellezza della natura, un pescatore canta alla sua innamorata, mentre Guglielmo Tell, meditando e cupo, riflette ad alta voce sulla triste sorte della sua patria oppressa dall'invasore asburgico. Ci sono anche sua moglie Edwige e il figlio Jemmy, affacciandoli, mentre da lontano arrivano i rumori

della festa che i pastori stanno preparando in onore di tre coppie di sposi. A interrompere quest'atmosfera rurale arriva il vecchio e saggio Melchthal con alcuni compagni, che viene accolto e omaggiato da suo figlio Arnoldo, da Guglielmo e da tutti gli altri, che gli chiedono di celebrare le nozze dei pastori. Tutti contenti e festosi se ne vanno, tranne Arnoldo, che, solo soletto, rimugina sulle sue traversie sentimentali. Lui, fervente patriota, ha avuto la disgrazia di innamorarsi di

una principessa degli Asburgo, a cui ha salvato la vita, la bella Matilde, molto vicina al perfido Gessler, il tiranno straniero. Arnoldo si strugge e in quel mentre compare Guglielmo, che, sospettando i motivi di tristezza dell'amico, cerca di rinfocolare il suo amor di patria, a scapito delle ragioni del cuore. La cosa è resa più facile dai sinistri suoni dei corni, che annunciano l'arrivo del cattivissimo Gessler. A questo punto l'azione si sposta nel bel mezzo della festa nuziale. Ci sono tutti,



Edwige, Jemmy, Melchthal, il pescatore, gli svizzeri, Arnoldo e Guglielmo i pastori danzano e si danno alle grane di tiro con la balestra e il piccolo Jemmy si fa ammirare emulando il padre arciere nei giochi di destrezza. Ma a rovinare l'allegria arriva affannato Leutoldo, inseguito dai soldati asburgici per aver appena ammazzato con una scure un «vil ministro» che voleva insidiargli la figlia. Solo il prode Guglielmo accetta di aiutarlo e se lo porta via in barca, mentre gli altri manifestano una com-

prensibile preoccupazione. Appena i due luggiaschi scompaiono arriva la soldataglia asburgica guidata da Rodolfo, uno dei figli di Gessler, che non trovando Leutoldo, si rifà mettendo a ferro e fuoco il villaggio e prende in ostaggio Melchthal. Atto secondo. È quasi notte, i cacciatori tornano da una battuta portando selvaggina; i pastori vanno alle loro case. Nel bosco si incontrano Arnoldo e Matilde, duettano a lungo confessandosi il loro amore. Per risolvere le loro

pene di cuore Matilde suggerisce ad Arnoldo di passare dalla parte degli Asburgo, promettendogli gloria e ricchezza e soprattutto la sua mano. Arnoldo promette di raggiungerla il giorno dopo, ma appena Matilde se n'è andata, arriva Guglielmo con una brutta notizia: Gessler ha ucciso Melchthal, e Arnoldo non può sottrarsi al dovere di vendicare suo padre. Nel bosco accorrono anche gli abitanti del cantone di Unterwalden e di Schwitz e tutti insieme giurano di «abbatter gli empri oppressori».

ROSSINI E IL CAPOLAVORO

# Il tramonto di un genio

«P»ersone bene informate affermano che il Rossini non ha fatto della musica rossiniana, ma ha trovato del nuovo ancora». Si aspettava con ansia la prima del *Guglielmo Tell* e le Gazzette parigine subodoravano la sorpresa di un Rossini trasformato. Non si sbagliavano. Quando l'opera andò in scena non furono molti a gridare al capolavoro, ma una cosa risultò chiara a tutti: quello non era il Rossini di sempre. Quell'opera si portava dentro un'ambizione e una accoscendenza verso il futuro che, conoscendo Rossini, non poteva non suonare sorprendente, quasi illogica. Sembrava davvero l'epifania di un nuovo Rossini. Tanto che Fétis - forse il più autorevole critico musicale francese - sicuramente il più attento alla parabola creativa rossiniana - si sentì in dovere di prendere la penna e annunciare al mondo: «Questa composizione apre a Rossini una nuova carriera». Fu così che entrò per sempre nella storia delle frasi infelici. Com'è noto, si avverò l'esatto contrario: il *Tell* chiuse definitivamente la carriera di Rossini. Restò la sua ultima opera: il grandioso *Barbiere di Siviglia* entrò in quarant'anni di penombra, sofferto e quasi totale silenzio.

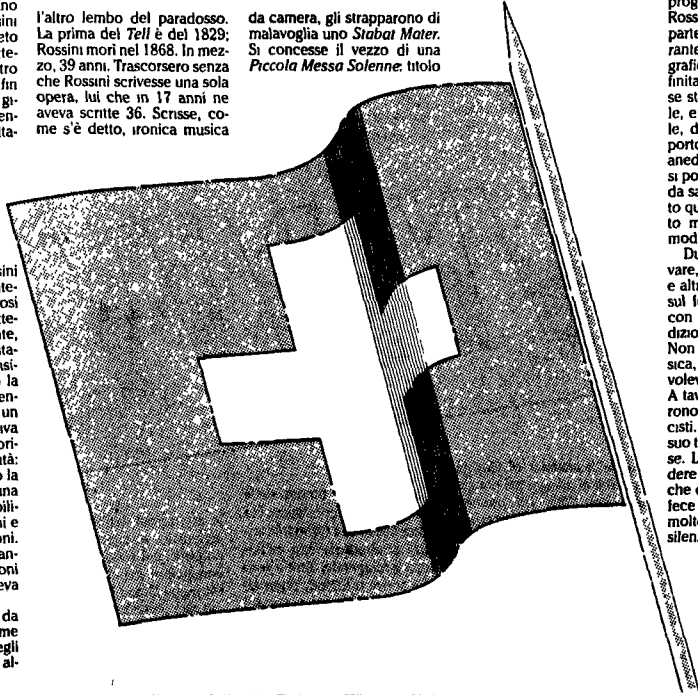
C'è naturalmente del paradossale in tutto ciò. Un compositore all'apice del successo abbandona i suoi stili collaudati, arricchisce una nuova drammaturgia, vince la sfida, inaugura una nuova stagione del teatro musicale, stupisce il mondo, lo conquista, poi passa la penna e passa decine d'anni a scrivere arie da camera e frammenti per pianoforte miracolosamente in bilico tra stupidità e genio. Un bell'assurdo. Ci si sono messi in tanti, a cercare di spiegarlo. Ma più che spiegarlo bisognerebbe imparare a leggerlo. Analogamente ai proverbi, i paradossi tramandano i resti di una qualche saggezza. Hanno sempre una qualche verità da insegnare. Quella che insegna il paradosso rossiniano è sottile e preziosa. In certo modo il *Tell* e gli anni del silenzio formano i due lembi estremi, ed opposti, dell'avventura rossiniana: il massimo della forza e il massimo della debolezza. La tentazione di una superiore grandezza e la regressione al fascino del minimo. Il *Tell*, nella sua edizione originale, contava ben 837 pagine di stampa. Rossini non aveva mai realizzato un'opera così lunga. A scriverla ci mise dieci mesi, tanto per capirsi, il *Barbiere* lo aveva scritto in venti giorni. La cura dell'orchestrazione e la costante ambizione a una drammaturgia

di alta spettacolarità e incessante intensità, testimoniano di una fatica che portò Rossini ben al di là del suo consueto universo. Il *Tell* squarcia letteralmente il profilo di teatro musicale che Rossini aveva fin lì inseguito. Dietro al suo gigantismo si svela un sorprendente e in parte goffo volta-

ALESSANDRO BARICCO

l'altro lembo del paradosso. La prima del *Tell* è del 1829; Rossini morì nel 1868. In mezzo, 39 anni. Trascorsero senza che Rossini scrivesse una sola opera, lui che in 17 anni ne aveva scritte 36. Scrisse, come s'è detto, ironica musica

da camera, gli strapparono di malavoglia uno *Stabat Mater*. Si concesse il vezzo di una *Piccola Messa Solenne*, titolo



contraddittorio che è tutto un programma. Di quei 39 anni Rossini ne passò una buona parte a marciare in una logorante malattia nervosa. Le biografie raccontano un uomo infinitamente fragile, tradito da se stesso. Infinitamente fragile, e meravigliosamente sottile, diventa anche il suo rapporto con la musica. C'è un aneddoto che lo tramanda: e si porta dentro tutto ciò che è da sapere di quel Rossini, tutto quel che affascina e in certo modo strazia, e in certo modo spaga. Dunque. Lo andarono a trovare, a Firenze, Felice Romani e altri. Lui stava lì, accasciato sul fondo della sua malattia, con accanto l'amorevole dedizione di Olimpia Pellissier. Non voleva più saperne di musica, e forse, in generale, non voleva più saperne di niente. A tavola, la sera, chiacchieravano di teatri, cantanti, musicisti. Rossini pare uscire dal suo torpore. Dicono che sorride. La Pellissier lo vide sorridere e allora dovette pensare che era giunto il momento, e fece un gesto molto bello e molto femminile: scivolò via, silenziosamente e aprì la por-

ta che dalla sala da pranzo portava alla stanza del pianoforte; la lasciò così, aperta, come una silenziosa desiderio. Allora successe l'insperato, e cioè che con impercettibili movimenti e sottilissime parole gli amici riuscirono a far entrare Rossini in quella stanza, e poi fin davanti al pianoforte. Era ormai notte e l'unica luce veniva dalla vicina sala da pranzo: una lampada che brillava in centro alla tavola. Nella penombra Rossini si trovò sotto le mani un pianoforte che non toccava da chissà quanto tempo. E lo suonò. Suonò il preludio alla romanza di Desdemona, infilandosi dentro variazioni e divagazioni varie, come chi vagabonda per una città ritrovata dopo anni di esilio. Quando finì, nessuno osò dire una parola perché, si sa, gli incantesimi sono fragilissimi, e alle volte basta un nulla... Parlò lui, così. E invitò una delle amiche a cantare la romanza di Desdemona. Lei, naturalmente, stava piangendo, ma andò al pianoforte, e cantò. Raccontano che cantò meravigliosamente. E, alla fine, a piangere fu Rossini. Un pianto violento e convulso, raccontano, perché, questo è da capire, lo aveva squassato quel sottile filo di musica, solo una voce e qualche nota di pianoforte sotto, lui che pure aveva scritto la musi-

ca più nevristica che si sia mai sentita, e perfino quel grande monumento di note che era il *Guglielmo Tell*. Lo aveva squassato. E ancora una cosa è da raccontare. Che quando si riprese volle che l'amica cantasse anche «*Bel ragazzo lusinghiero*», dalla *Semiramide*, e lei disse che temeva di non ricordarsi tutte le note, e chiese se poteva avere lo spartito, e lui disse no, che tanto sarebbe stato inutile, perché, le disse, «io non posso suonare con la luce». Così le disse. Non poteva suonare con la luce. Non ce n'è più, in giro, di pazzie belle così. Insomma, chi avrà la fortuna di ascoltare il *Tell* scialgero provi a farlo pensando a questo aneddoto, non necessariamente le due cose sono legate da un nesso causale: chi vuole può credere che il *Tell* sia stato lo choc di cui i quarant'anni di silenzio furono l'eco sbrigativa. Ma non è questo l'importante. Più importante è cogliere la comprensione, in Rossini, di quei due estremi: anche se esplosero in tempi diversi, vivono fianco a fianco, sotterraneamente, in tutte le sue opere. Disegnano con esattezza il raggio di oscillazione di una sensibilità nevristica, affamata e totalmente infelice. A chi lo sapeva leggere, quell'ago impazzito consegnerebbe il sinogramma di un'esplosione decisiva: quella della modernità.

INTERVISTA A LUCA RONCONI

# Una scommessa in cinerama

**G**uglielmo Tell è il terzo Rossini di Ronconi. Prima c'era stato un *Barbiere di Siviglia* (a Parigi) e poi un *Viaggio a Reims* andato famoso. Il *Barbiere* era un allestimento provocatorio, in abiti contemporanei, nel quale la rappresentazione scenica si intrecciava a quella di un film che, si proiettava contemporaneamente e che proponeva la versione - tradizionale, dice Ronconi - del *Barbiere* con Tito Gobbi protagonista. Il *Viaggio a Reims* giocava invece con la televisione. «Là», spiega Ronconi - la televisione mi permetteva di presentare un materiale per così dire esterno alla storia, quello dell'incoronazione regale, che ruotava attorno a dei personaggi che avrebbero potuto andare altrove, ma non potevano farlo». Nel *Guglielmo Tell* il discorso è meno sofisticato, forse

perché la drammaturgia di quest'opera è, allo stesso tempo, più elaborata e più elementare del *Viaggio*. Eppure in sintonia con i due Rossini precedenti anche il *Tell* vedrà l'introduzione di un altro mezzo che non sia quello teatrale e musicale sul palcoscenico della Scala. In scena, infatti, ci sarà anche il film che Giuseppe Rotunno, mago dell'immagine, ha girato in Svizzera. Un film che verrà proiettato su sette schermi (ci saranno anche delle dispositive) e che avrà come soggetto paesaggi montani e lacustri; giornate nebbiose o serene, alberi, tempeste, incendi. Del resto - ci segnala Ronconi - l'elemento naturale nel *Guglielmo Tell* è importante sia musicalmente - e quindi drammaturgicamente - che da un punto di vista ambientale vero, e proprio, necessario a situare l'azione. Nei quattro atti, infatti, si alterneranno diverse situazioni: il sereno, la tempe-

sta, gli incendi, il giorno e la notte fino all'alba. «Il film», spiega il regista - viene usato nel *Guglielmo Tell* in modo più elementare che nel *Barbiere* e non significa neppure - come succedeva per la televisione nel *Viaggio* - l'introduzione di un nuovo mezzo dentro il racconto. Il suo uso è, dunque, puramente scenografico». I quattro atti dell'opera, escluso il terzo, si svolgeranno tutti con le immagini di Rotunno a fare da sfondo, da commento, da elemento scenografico. Sarà come se la vicenda, che ha come tema la ribellione dei tre cantoni di Uri, Unterwalden e Schwitz, nel XIV secolo, al potere degli Asburgo, fosse immersa dentro un gigantesco caleidoscopio naturale che circonda il luogo dell'azione vero e proprio - un insieme semiciclorale di banchi o scanni lungo deputato della vita pubblica o associativa, circondati da atto

muro con una passerella, luogo di incontri e di apparizioni. Ma in scena ci saranno anche barche, che spariranno alla nostra vista inghiottite dalle acque del lago, macchine da guerra che dominerà il terzo atto, muri che si ergeranno improvvisi, roccie. Non mancheranno neppure i balletti ai quali parteciperà Carla Fracci e Ronconi non negherà ai melomani la celebre scena della mela. Anzi la mela sarà vera e la freccia scoccata dalla balestra di Tell la spacherà in due, con un piccolo trucco che qui non riveleremo. Non mancherà neppure, nel secondo atto, quella «doppiezza drammaturgica» che tanto affascina Ronconi. Qui, infatti, avviene l'incontro politico, dei tre amici Arnoldo, Walter e Guglielmo, ma anche quello fra Matilde, la principessa asbur-

MARIA GRAZIA GREGORI

gica, e Arnoldo, il montanaro: lei innamorata di lui perché le ha salvato la vita, lui innamorato di lei per averlo potuto fare. Due incontri segreti, proibiti, che si svolgono l'uno accanto all'altro. «Per *Guglielmo Tell*», spiega Ronconi - avevo di fronte alcune possibilità: rappresentarlo secondo un'iconografia da figure Liebig, un po' infantile, cara - mi rendo conto - al cuore di molti. Ma pensare con questo di vedersi o di fare vedere qualcosa di assolutamente vero è un artificio teatrale al quadrato. Sarebbe come se un regista, senza crederci, facesse una scommessa con se stesso: fare vedere che si può, che ce la si fa ad essere «bravi» anche facendo le cose alle quali non si crede; ma questo non è il mio modo di lavorare. Avevo poi la possibilità di usare le scenografie di-

pinte, ad esempio per rendere visibile e rappresentare la natura, un tocco di vecchio teatro che fa tanto nostalgia. «Ma *Guglielmo Tell* per Rossini - continua Ronconi - non è uno sguardo verso il passato: è un modo di prendere di petto il proprio tempo e con il proprio tempo anche il Romanticismo. Così l'uso del mezzo cinematografico mi ha permesso di allontanarmi, di superare l'effetto nostalgico. Il problema vero, però, a questo punto, è stato un altro: al rifiuto dell'oleografia, accanto al rifiuto del santino ci ho messo anche il rifiuto a fare un'opera storico-politica e basta come se si trattasse, per dantoni, di *Morte di Danton* di Büchner». Persuaso dunque che il compito primo di chi mette in scena un'opera è quello di valorizzare il più possibile i valori («è questo che, quando faccio regia per la lirica, chiamo

questa opera ha, ma vedendola dentro l'itinerario rossiniano. Dunque con tutto il distacco di Rossini con quella leggerezza che più che un'ironia semplicistica - il che poi avrebbe anche significato per lui prendere in qualche modo partito per qualche cosa - è proprio distacco da tutto. Una coscienza direi strepitosa di sé che si sostituisce a una concezione ideologica e politica. Mi è parso quindi quasi ovvio tirare le somme: e accanto al rifiuto dell'oleografia, accanto al rifiuto del santino ci ho messo anche il rifiuto a fare un'opera storico-politica e basta come se si trattasse, per dantoni, di *Morte di Danton* di Büchner». Persuaso dunque che il compito primo di chi mette in scena un'opera è quello di valorizzare il più possibile i valori («è questo che, quando faccio

regia per la lirica, chiamo questa opera ha, ma vedendola dentro l'itinerario rossiniano. Dunque con tutto il distacco di Rossini con quella leggerezza che più che un'ironia semplicistica - il che poi avrebbe anche significato per lui prendere in qualche modo partito per qualche cosa - è proprio distacco da tutto. Una coscienza direi strepitosa di sé che si sostituisce a una concezione ideologica e politica. Mi è parso quindi quasi ovvio tirare le somme: e accanto al rifiuto dell'oleografia, accanto al rifiuto del santino ci ho messo anche il rifiuto a fare un'opera storico-politica e basta come se si trattasse, per dantoni, di *Morte di Danton* di Büchner». Persuaso dunque che il compito primo di chi mette in scena un'opera è quello di valorizzare il più possibile i valori («è questo che, quando faccio

regia per la lirica, chiamo questa opera ha, ma vedendola dentro l'itinerario rossiniano. Dunque con tutto il distacco di Rossini con quella leggerezza che più che un'ironia semplicistica - il che poi avrebbe anche significato per lui prendere in qualche modo partito per qualche cosa - è proprio distacco da tutto. Una coscienza direi strepitosa di sé che si sostituisce a una concezione ideologica e politica. Mi è parso quindi quasi ovvio tirare le somme: e accanto al rifiuto dell'oleografia, accanto al rifiuto del santino ci ho messo anche il rifiuto a fare un'opera storico-politica e basta come se si trattasse, per dantoni, di *Morte di Danton* di Büchner». Persuaso dunque che il compito primo di chi mette in scena un'opera è quello di valorizzare il più possibile i valori («è questo che, quando faccio

regia per la lirica, chiamo questa opera ha, ma vedendola dentro l'itinerario rossiniano. Dunque con tutto il distacco di Rossini con quella leggerezza che più che un'ironia semplicistica - il che poi avrebbe anche significato per lui prendere in qualche modo partito per qualche cosa - è proprio distacco da tutto. Una coscienza direi strepitosa di sé che si sostituisce a una concezione ideologica e politica. Mi è parso quindi quasi ovvio tirare le somme: e accanto al rifiuto dell'oleografia, accanto al rifiuto del santino ci ho messo anche il rifiuto a fare un'opera storico-politica e basta come se si trattasse, per dantoni, di *Morte di Danton* di Büchner». Persuaso dunque che il compito primo di chi mette in scena un'opera è quello di valorizzare il più possibile i valori («è questo che, quando faccio

L'EDIZIONE CRITICA

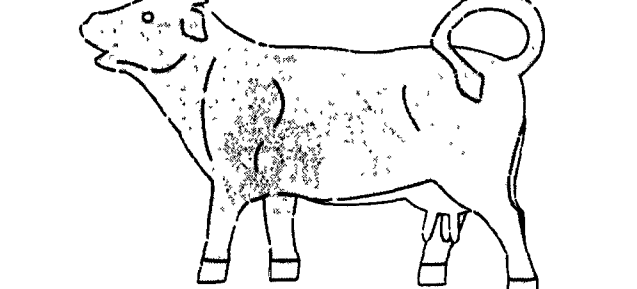
# Tormenti e tagli di una partitura

**A**lla Scala il *Guglielmo Tell* non sarà cantato nell'originale francese (cui giustamente Muti si era attenuto qualche anno fa a Firenze); ma non sarà proposto nemmeno nella traduzione italiana più nota, quella, davvero modesta, di Calisto Tanzi. La nuova traduzione la segue in parte; ma la corregge ogni volta che essa si rivela inadeguata alla musica di Rossini o al significato del testo: la revisione e le correzioni sono di Paolo Cattelan, che ha lavorato sotto il controllo della Fondazione Rossini. Non si tratta di

mutamenti trascurabili: il povero Tanzi aveva tenuto conto dei problemi di censura che il testo poteva incontrare in Italia, e aveva quindi reso irricorsabili, ad esempio, le frasi dove la parola «libertà» aveva un esplicito rilievo. Basta citare gli ultimi versi dell'opera, dove il testo francese invoca il ritorno del regno della libertà sulla terra, mentre nella traduzione si legge: «Quel contento che in me sento / non può l'anima spiegare». Dal punto di vista musicale sono però più importanti i passi dove la metrica dell'originale è trasformata per adeguarla alle convenzioni librettistiche italiane,

perché in questi casi vi sono arbitrari mutamenti della scrittura ritmica rossiniana. Gli interventi sulla traduzione più nota del *Guglielmo Tell* sono soltanto un aspetto del «restauro filologico» compiuto sul testo con l'edizione critica curata da Elizabeth Bartlet, del cui lavoro Riccardo Muti è il primo a poter tenere conto. Le ricerche di questa studiosa hanno finalmente chiarito tutti i problemi riguardanti la genesi della partitura del *Guglielmo Tell* e hanno portato alla scoperta di aspetti finora sconosciuti delle vicende testuali dell'ultimo capolavoro teatrale di Rossini prima

PAOLO PETAZZI



e dopo la rappresentazione a Parigi del 3 agosto 1829. La Bartlet ha ritrovato musiche che Rossini aveva tagliato durante il periodo delle prove (alcune danze e un'aria di Jemmy, il figlio di Guglielmo Tell, nella scena della mela); ma ha potuto anche dimostrare che l'edizione della partitura stampata da Troupenas poco dopo la prima non costituiva l'ultima parola detta dall'autore sull'opera. Rossini consegnò il manoscritto all'editore Troupenas quando le prove erano ancora in corso, e così l'edizione non poté tener conto né di parte

degli interventi decisi in vista della prima rappresentazione, né dei ripensamenti che la seguirono: le revisioni si protrassero fino alla fine dell'agosto 1829. Rossini lavorò di lima sulla declamazione vocale, sulla forma e sulla strumentazione di alcune pagine (anche celebri) e operò qualche taglio nel timore di aver scritto un'opera troppo lunga, anche se le porzioni formali della partitura come la conosciamo si rivelano calibratissime, tanto che una rappresentazione integrale riesce più persuasiva e quasi più «leggera» di quelle che

un tempo si era soliti tagliare selvaggiamente. Compiuto di una edizione critica è di mettere a disposizione degli interpreti tutto il materiale autentico dell'opera in una versione di solidamente fondata attendibilità, frutto di un accurato controllo delle fonti disponibili: il direttore d'orchestra è poi libero di scegliere la soluzione che preferisce. Sembra che Muti intenda accogliere molti dei ripensamenti di Rossini, ma non il taglio di due grandi pagine del quarto atto, il terzo e la preghiera di Edwige con il coro, che sarebbe davvero spiacevole omettere.