

Musica e libretto

Trattando dei grandi compositori austriaci, abbiamo detto che i loro librettisti erano spesso uomini di teatro di grande fama (→ pp. 8-9): pur all'interno di un contesto classicista, soprattutto per quel che riguarda la struttura delle varie scene, essi sapevano trovare nuove strade sul piano della teatralità, della drammaturgia, uscendo dai *cliché* e usando una lingua letteraria innovativa.

Con Rossini la relazione librettista/compositore si trasforma: la forza del compositore è tale che il librettista - a meno che non si tratti di grandi scrittori come Francesco Maria Piave o come Boito - è spesso poco più che un artigiano al suo servizio, e il compositore sempre più spesso viene visto come l'autore dell'opera *tout court*. In realtà, Donizetti, Bellini e soprattutto Verdi sono figure teatrali complete, prefigurando un ruolo che ancora non esiste, quello del regista: intervengono nella struttura drammaturgica, danno indicazioni precise di scenografia e costumi, e svolgono anche la funzione di produttori e di addetti al casting.

Quindi, mentre Calzabigi lavora da pari a pari con Gluck (→ p. 8) e Da Ponte è il vero "autore" della trilogia italiana di Mozart (→ p. 9), i librettisti di Rossini diventano figure secondarie.

I *divertissement*

Rossini era, per dirla alla francese, un *bon vivant*: amava il buon cibo e le belle donne, la vita spensierata, il divertimento. Anche come compositore cercava il divertimento, che si esprime nella preferenza accordata all'opera buffa, nell'uso divertito e sorprendente dell'orchestra, ma anche in una forma drammaturgica ben precisa, che è chiamata *divertissement* e della quale Rossini è uno dei più grandi rappresentanti.

Di solito il *divertissement* era un'appendice a un'opera, sotto forma di balletto o di intermezzo comico; talvolta diventava un *entr'acte*, che si eseguiva tra un atto e l'altro, soprattutto quando si rendevano necessari grandi cambiamenti di scene e quindi l'intervallo aveva tempi lunghi. In Italia assume la forma di *avanspettacolo*, un momento giocoso prima dell'inizio dello spettacolo vero e proprio.

Con Rossini il *divertissement* entra dentro l'opera sotto forma di gioco vocale e strumentale fine a se stesso, slegato dalla trama, spesso calato in situazioni assolutamente surreali.

Ma Rossini estende il *divertissement* fino a farlo diventare un'opera, spesso costituita da un atto unico o da due brevi atti, con trame esili che lasciano spazio al virtuosismo dell'orchestra, ai giochi vocali dei cantanti, alla creatività dei *metteurs en scène* (regista, costumista, scenografo). Lo spettatore va ad assistere all'opera per divertirsi e passare una serata piacevole, non per riflettere sull'esistenza o per piangere di fronte all'ingiustizia subita dagli uomini a causa di un destino beffardo.

"Operine" come *La scala di seta* (1812), *Il signor Bruschino* (1813) o *La cenerentola* (1817, favola giocosa, che tuttavia presenta un'analisi introspettiva del personaggio molto profonda) sono *divertissement*. Curiosamente, il *divertissement* per eccellenza spesso rappresentato nei concerti, cioè il *Duetto per due gatti*, sempre attribuito a Rossini, è in realtà una variazione di un altro autore su musiche dell'*Otello* di Rossini.

Il barbiere di Siviglia (1816)

Tratta da una commedia di Beaumarchais, come *Le nozze di Figaro* di Mozart, l'opera fu un fiasco colossale alla sua prima rappresentazione. Oggi al contrario è l'opera rossiniana più rappresentata.

È una commedia centrata sulla figura di Figaro, il "factotum della città", che deve aiutare il Conte di Almaviva a conquistare la bella Rosina, che conosce il Conte con il nome di Lindoro.

I tre giovani, Rosina, Almaviva e Figaro, si contrappongono ai vecchi, il tutore di Rosina e il maestro di musica, che cercano in ogni modo di condurre in porto il matrimonio tra Rosina e il suo tutore.

I travestimenti si susseguono: guidato da Figaro, il Conte si traveste prima da soldato ubriaco, che irrompe a casa della ragazza; poi vi entra travestito da maestro di musica e la corteggia mentre Figaro, facendo la barba al padre, gli impedisce di intervenire. Il tutore riesce comunque a convincere Rosina che Lindoro è un truffatore e lei accetta di sposarlo. Ma Figaro e il Conte irrompono con uno stratagemma nella sala dove il notaio sta per celebrare il matrimonio, che viene annullato e l'amore tra Rosina e Lindoro può trionfare.

Il barbiere di Siviglia

« La calunnia è un venticello »

ATTO I, ARIA 6

La calunnia è un venticello,
un'auretta assai gentile
che insensibile, sottile,
leggermente, dolcemente
5 incomincia a sussurrar.

Piano piano, terra terra,
sottovoce, sibilando,
va scorrendo, va ronzando;
nelle orecchie della gente
10 s'introduce destramente
e le teste ed i cervelli
fa stordire e fa gonfiar.

Dalla bocca fuori uscendo
lo schiamazzo va crescendo
15 prende forza a poco a poco,
vola già di loco in loco;
sembra il tuono, la tempesta
che nel sen della foresta
va fischiando, brontolando
20 e ti fa d'orror gelar.

Alla fin trabocca e scoppia,
si propaga, si raddoppia
e produce un'esplosione
come un colpo di cannone,
25 un tremuoto, un temporale,
un tumulto generale,
che fa l'aria rimbombar.

E il meschino calunniato,
avvilto, calpestato,
30 sotto il pubblico flagello
per gran sorte ha crepar.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

È una delle arie più famose di *Il Barbiere di Siviglia* del 1816, il cui libretto fu scritto da Cesare Sterbini, che all'epoca era solo un ventottenne.

Don Basilio, il maestro di musica di Rosina, è una figura ignobile, un maneggione, che suggerisce a Don Bartolo, il vecchio tutore che vuole sposare la ragazza, di calunniare il Conte d'Almaviva.

Ma questo testo ha senso pieno anche fuori dal contesto del *Barbiere*: anche oggi giornali, televisione, chiacchiere da bar si trasformano spesso in quelle che i *mass media* chiamano "macchine del fango".

2. Leggi il testo: una lingua semplicissima

Hai avuto qualche difficoltà di comprensione del testo? Hai avuto necessità di ricorrere a delle note esplicative?

Certamente no: è l'italiano adatto sia a pubblici stranieri (le opere di Rossini avevano immediate riprese in Austria, Germania e Francia) sia a un pubblico borghese non abituato all'italiano della poesia classica, ma ricco e desideroso di apparire in teatro in occasione delle prime delle opere.

Per capire il valore di quest'italiano semplicissimo pensa che negli stessi anni erano attivi Monti, Pindemonte, Foscolo, Leopardi, autori che non riesci a leggere senza l'aiuto di note esplicative.

3. Il *crescendo*, in musica ma anche nel testo

Un secondo aspetto da tenere presente riguarda la costruzione del testo: si parte da "venticello", e piano piano si arriva a un'esplosione, un colpo di cannone, un terremoto, un temporale, un tumulto generale: sottolinea le parole che, in tutto il testo, descrivono questo accumularsi di energia che giunge a distruggere il malcapitato.

Come vedi, è un *crescendo*, termine che in musica significa partire da un tema semplice con orchestrazione delicata e un ritmo contenuto e mano a mano incrementare il volume dell'orchestra, il tono di voce del cantante, la forza trascinate del ritmo - spesso inducendo spontaneamente il pubblico all'applauso a scena aperta alla conclusione del *crescendo*.

Vai su YouTube e ascolta qualche versione di *La calunnia è un venticello*. Nota come il *crescendo* musicale e quello linguistico si intrecciano per creare un effetto congiunto: sul "colpo di cannone" i timpani fanno un frastuono che intimorisce anche il tutore; sui terremoti, temporali e tumulti i violini raggiungono un ritmo infernale...