

TEATRO ALLA SCALA



# GUILLAUMIE TELL

**Gioachino Rossini**

Stagione d'Opera 23/24



# Calendario

## PRIMA RAPPRESENTAZIONE

**Mercoledì 20 marzo 2024, ore 18.30**  
Abbonamento Prime Opera

## REPLICHE MARZO 2024

**Sabato 23, ore 18.30**  
Turno D

**Martedì 26, ore 18.30**  
Turno A

## REPLICHE APRILE 2024

**Mercoledì 3, ore 18.30**  
Turno B

**Sabato 6, ore 18.30**  
Fuori abbonamento

**Mercoledì 10, ore 18.30**  
Turno C

Mezz'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Claudio Toscani.

# Sommario

- 7 La genesi dell'opera  
*Claudio Toscani*
- 10 Il libretto in sintesi  
*Remo Miserocchi*
- 13 La musica  
*Andrea Chegai*
- 16 Gioachino Rossini  
*Marco Mattarozzi*
- 25 In video  
*Laura Cosso*

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## ALBO DEI FONDATORI

### FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione  
Lombardia

Milano



Comune  
di Milano

### FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città  
metropolitana  
di Milano



CAMERA DI  
COMMERCIO  
MILANO  
MONZA BRIANZA  
LODI

### FONDATORI PERMANENTI



Fondazione  
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE  
BANCA DEL MONTE  
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TOD'S



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

### FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a  
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA  
Milan  
Airports

### FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA  
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

### PRESIDENTE

**Giuseppe Sala**  
Sindaco di Milano

### CONSIGLIERI

**Giovanni Bazoli**  
**Maite Carpio Bulgari**  
**Giacomo Campora**  
**Nazzareno Carusi**  
**Claudio Descalzi**  
**Alberto Meomartini**  
**Dominique Meyer**  
**Francesco Micheli**  
**Aldo Poli**

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

### PRESIDENTE

**Tammaro Maiello**

### MEMBRI EFFETTIVI

**Pasqualino Castaldi**  
**Fabio Giuliani**

## SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

**Dominique Meyer**

### DIRETTORE MUSICALE

**Riccardo Chailly**

### DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

**Manuel Legris**

### DIRETTORE DEL CORO

**Alberto Malazzi**

Alcuni dei costumi disegnati da Eugène Du Faget per la prima rappresentazione del *Guillaume Tell* di Gioachino Rossini all'Opéra di Parigi, 3 agosto 1829: Laure Cinti-Damoreau (Mathilde), Adolphe Nourrit (Arnold) e Nicolas Levasseur (Walter Furst).



# La genesi dell'opera

Eroe leggendario protagonista di racconti e canti popolari, animatore del patto d'alleanza tra i cantoni di Schwyz, Uri e Unterwalden che avrebbe portato, secoli più tardi, alla nascita della Confederazione Svizzera: questo il protagonista dell'ultima opera rossiniana, creata su un soggetto già trattato dal *Wilhelm Tell* di Schiller nel 1804 e da un *opéra-comique* di Sedaine e Grétry nel 1791.

Sulla scelta del soggetto, al quale Rossini arrivò dopo averne valutati e scartati altri, influirono certamente i temi della libertà e dell'indipendenza nazionale, di gran voga in una Parigi alla vigilia della Rivoluzione di Luglio del 1830; l'opera avrebbe tra l'altro cavalcato la scia della recente *Muette de Portici* di Auber, che portava in scena una sollevazione di popolo e aveva ottenuto un ottimo successo all'Opéra. La preparazione del libretto fu affidata all'esperto ma ormai anziano Victor-Joseph Étienne de Jouy, il cui lavoro, troppo prolisso, dovette essere ridattato dal giovane Hippolyte Bis e forse da altri collaboratori. La gestazione dell'opera fu in ogni caso lunga e gravata da ritardi e imprevisti (tra gli altri la gravidanza della prima donna, per la quale non si trovò una sostituta all'altezza), tanto che la data inizialmente prevista per il debutto, fissata per l'ottobre del 1828, subì slittamenti continui. Rossini ne approfittò per preparare meglio un evento attesissimo e per accrescere le aspettative generali, fattesi nel frattempo spasmodiche.

La prima rappresentazione del *Guillaume Tell* poté aver luogo, all'Opéra, solo il 3 agosto 1829; nei ruoli principali si esibirono Henri-Bernard Debadie (Tell), Laure Cinti Damoreau (Ma-

thilde), Adolphe Nourrit (Arnold). Il mondo del melodramma, a quell'altezza, stava rapidamente e radicalmente cambiando: i soggetti romantici, il nuovo stile di canto rappresentavano altrettante sfide per un compositore che dalle nuove tendenze si sentiva lontano, ma nei confronti delle quali non si dimostrava insensibile. Scrivere per l'Opéra, poi, comportava un'attenzione particolare per il gusto imperante, con la creazione di quei grandi quadri corali a sfondo storico, quelle scenografie sontuose, quegli effetti spettacolari che avrebbero trovato, nel giro di pochi anni, piena attuazione nel *grand opéra* alla Meyerbeer.

*Guillaume Tell* fa dell'aspirazione alla libertà e della celebrazione della natura, motivi centrali della nascente estetica romantica, i poli della vicenda drammatica. Sono temi che trapassano l'uno nell'altro, fino a raggiungere un'unione intima nel finale: la tempesta sul lago si acquieta nel momento in cui la freccia di Tell uccide il tiranno, riconciliando la natura con la raggiunta libertà del popolo svizzero. L'unione dei due temi dominanti avviene già nell'ouverture, un brano diverso da ogni altra sinfonia d'opera di Rossini: in quattro tempi senza soluzione di continuità, preannuncia il contenuto e il significato dell'opera intera. È una sorta di pagina strumentale "a programma", è una narrazione che contiene la sintesi della vicenda e che passa in rassegna tutti i suoi elementi: le suggestioni paesaggistiche; la servitù di un popolo sottomesso allo straniero; la sua rivolta e la conquista della libertà; una natura dapprima drammaticamente irata e poi idilliaca e partecipe dell'armonia generale.

Cori, danze, momenti scenografici abbondano nei quattro atti del *Guillaume Tell*, come è d'altra parte previsto dal genere del *grand opéra* parigino. Non si tratta però di effetti gratuiti o puramente decorativi: in omaggio al principio romantico e storicistico, all'epoca incipiente, l'identità di un popolo è definita dai suoi costumi, dai suoi riti, dalle sue feste; le monumentali scene di massa – nelle quali i solisti emergono come emanazioni di una collettività – sono dunque funzionali, in quanto legate al significato profondo dell'opera. L'amministrazione dell'Opéra, d'altra parte, aveva manifestato l'intenzione di riprodurre con esattezza i luoghi d'ambientazione dell'opera rossiniana; aveva perciò mandato in Svizzera lo scenografo del teatro, il pittore Pierre-Luc-Charles Cicéri, perché si documentasse dal vero e preparasse gli abbozzi delle scene. Il color locale scenografico trova un perfetto corrispettivo nella musica di Rossini. Ovunque, nella partitura del *Tell*, risuonano i *ranz des vaches*, melodie intonate o suonate dai pastori svizzeri che accompagnano il bestiame al pascolo. Rossini attinge a una decina di queste melodie e le dissemina nel canto e nell'orchestra; ne utilizza a volte solo un frammento, sufficiente però a instaurare un clima ben connotato e omogeneo, un particolare colore musicale che determina l'invenzione melodica generale e che caratterizza l'opera da cima a fondo.

La fortuna internazionale del *Guillaume Tell* rossiniano si lega, sin dai primissimi tempi, alla versione italiana preparata da Rossini, che ebbe – e continua ad avere – circolazione

in tutto il mondo. La traduzione di Calisto Bassi, realizzata all'epoca, censura i riferimenti patriottici troppo espliciti (né poteva essere diversamente, in un'Europa agitata da moti rivoluzionari e dalle aspirazioni nazionali all'indipendenza dei popoli), ma soprattutto apporta molti tagli alla versione originale francese, troppo lunga per lo standard dell'opera italiana. Questa versione della partitura rossiniana circolò in vari "travestimenti" (con il titolo di *Rodolfo di Sterlinga*, *Guglielmo Wallace*, *Andreas Hofer*, *Carlo il Temerario*), subendo riadattamenti continui e inserzioni di musica nuova, finalizzata spesso a sostituire le arie più virtuosistiche, appartenenti alla tradizione dell'antico belcanto italiano e messe fuori gioco dalla nuova vocalità romantica.

Già al debutto della versione italiana, avvenuto al Teatro del Giglio di Lucca nel settembre 1831, emersero i segni dei tempi nuovi. La parte originaria di Arnold era stata scritta per il tenore francese Adolphe Nourrit, una voce agile e leggera capace di spingersi nella tessitura impervia, perché molto acuta, prevista da Rossini. A Lucca il tenore Gilbert Duprez, formatosi alla scuola italiana, interpretò la parte di Arnold intonando di forza, cioè con voce di petto anziché aiutandosi con il "falsettone" e passando al registro "di testa", il do finale della sua cabaletta nel quarto atto: una prassi che proprio in quegli anni iniziava a diffondersi fra i tenori italiani della nuova generazione. Fu Parigi, tuttavia, a fare da cassa di risonanza a questo stile di canto enfatico e sonoro, dalla declamazione scolpita, adatto all'espressione della passione estrema.

Claudio Toscani (1957) insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano. Autore di saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Sette e dell'Ottocento, ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti. È direttore dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi e della collana *Intermezzi napoletani del Settecento*. È presidente della Società Italiana di Musicologia.

Quando Duprez, tornato in Francia, si esibì nel *Guillaume Tell* e fece ascoltare nel 1837 l'effetto drammatico e squillante della nuova vocalità romantica italiana, nella quale la veemenza sostituiva la grazia raffinata del belcanto, il successo fu travolgente. Benché i suoi do di petto incontrassero la disapprovazione di Rossini, che vi vedeva una forzatura, la prassi di Duprez si affermò incontrastata, contribuendo a dare al personaggio di Arnold la fisionomia di un eroe romantico a tutti gli effetti.

# Il Libretto in sintesi

Remo Miserocchi

## Atto primo

*Villaggio di Burglen, nel Cantone di Uri.*  
Il popolo è festante: i contadini preparano ghirlande di fiori, mentre un pescatore canta una canzone. Soltanto Guillaume Tell se ne sta in disparte, meditando disegni di rivolta contro l'oppressore, mentre la moglie Hedwige e il figlio Jemmy sono intenti a rustici lavori. Giunge Melcthal, che deve celebrare le nozze di tre coppie di pastori. Egli sollecita i popolani a riprendere i canti ed esorta il figlio Arnold alle gioie del matrimonio. Arnold medita sulle parole paterne. Egli è combattuto fra l'amore per Mathilde, principessa asburgica da lui salvata da una valanga, e quello per la patria. Guillaume percepisce il turbamento di Arnold e lo incita alla lotta contro l'oppressore. Sono ripresi i festeggiamenti nuziali, con canti e balli. Melcthal benedice gli sposi. Intanto, in lontananza, si odono dei corni da caccia: Gesler e i suoi seguaci stanno inseguendo qualcuno. La festa viene bruscamente interrotta dall'arrivo di Leuthold, che mostra una scure insanguinata e domanda protezione ai contadini. Ha ucciso un soldato che aveva fatto violenza a sua figlia e ora è inseguito dagli austriaci. Il pescatore si rifiuta di traghettarlo. Guillaume allora lo porta in salvo sull'altra riva del fiume, sottraendolo alla vendetta dei soldati, capitanati da Rodolphe, che minacciano di mettere a ferro e fuoco il paese e prendono in ostaggio Melcthal.

## Atto secondo

*Le alture del Rütli. In lontananza si intravede il Lago dei Quattro Cantoni. Notte.*  
I cacciatori fanno ritorno al villaggio, mentre in lontananza risuona il canto dei pastori. Giunge Mathilde, che spera di rivedere Arnold, che non tarda ad arrivare. Dopo un breve preambolo amoroso, Mathilde esorta Arnold a unirsi a Gesler; solo così potranno sposarsi. Al sopraggiungere di Guillaume e Walter, Mathilde fugge via. Arnold confessa il suo amore per Mathilde, nonostante le rimostranze di Guillaume e Walter. Quando i due gli rivelano che Gesler ha fatto uccidere Melcthal, Arnold, sconvolto dalla notizia, decide di unirsi a loro nella lotta contro l'oppressore. Sopraggiungono intanto alla spicciolata gli abitanti dei Cantoni di Unterwalden, Schwitz e Uri. Sollecitati da Guillaume, tutti i presenti giurano solennemente di combattere il nemico. È l'alba.

## Atto terzo

Quadro primo.

*Interno di una vecchia cappella in rovina.*  
Arnold rivela a Mathilde la sua decisione di lottare per la patria. I due si dicono addio per sempre. Intanto giungono gli echi di una festa lontana, che Gesler ha fatto bandire, per quel giorno, nel villaggio di Altdorf.

—

Quadro secondo.

*La piazza di Altdorf.*

In mezzo alla piazza è stato eretto un trofeo d'armi, sormontato dal cappello di Gesler, cui il popolo è tenuto a rendere omaggio. Prosegue la festa: gli uomini di Gesler, però, provocano l'indignazione generale costringendo le donne del popolo a prendere parte alle danze. Guillaume e Jemmy si rifiutano di inchinarsi davanti al trofeo e vengono perciò trascinati al cospetto di Gesler. Tell viene accusato di complicità per la fuga di Leuthold ed è arrestato; prima però dà istruzioni a Jemmy di fare accendere un fuoco sul monte come segnale di rivolta per i congiurati. Jemmy però è trattenuto dalle guardie: se Guillaume vuole salvare se stesso e la vita del figlio, dovrà centrare con una freccia una mela posta sulla testa di Jemmy. Guillaume è perplesso ed esita, ma Jemmy lo sprona ad affrontare la prova. Guillaume benedice il figlio e lo esorta a rimanere immobile, prende la mira e colpisce la mela. Il popolo esulta. Guillaume sviene dalla gioia; dal giustacuore gli cade una seconda freccia che vi aveva nascosto. Gesler esige una spiegazione: Guillaume confessa che gli sarebbe servita per ucciderlo qualora avesse mancato il bersaglio. Gesler fa allora arrestare Guillaume e lo condanna a morte. Mathilde, giunta nel frattempo con il suo seguito, prende Jemmy sotto la sua protezione. I soldati trascinano via Guillaume in catene, mentre il popolo maledice Gesler.

**Atto quarto**

Quadro primo.

*Davanti all'abitazione di Melcthal.*

Nella casa paterna, Arnold medita di vendicare l'uccisione di Melcthal e di liberare Guillaume. Pensa intanto con rimpianto ai giorni felici. Giungono i popolani, intenzionati a liberare Guillaume. Arnold rivela loro il nascondiglio delle armi.

—

Quadro secondo.

*Presso il Lago dei Quattro Cantoni.*

Mathilde riporta Jemmy alla madre e si offre in ostaggio per la liberazione di Guillaume. Jemmy incendia l'abitazione di Guillaume, dando così il segnale della rivolta. Hedwige e le donne pregano per la vita di Guillaume. Giunge Leuthold, che afferma di aver visto una barca con Gesler e Guillaume prigioniero. Il lago è sconvolto da una terribile tempesta. Guillaume riesce ad accostare l'imbarcazione alla riva e d'un balzo si mette in salvo su uno scoglio, spingendo verso il largo la barca sulla quale sono Gesler e i soldati. La barca affonda; mentre il tiranno cerca di guadagnare la riva, Guillaume lo trafigge con una freccia. La tempesta va calmandosi progressivamente. Arnold, Walter e i popolani armati recano la notizia che Altdorf è stata conquistata. La Svizzera è libera. Il popolo esulta. Anche la tempesta si placa definitivamente e torna a splendere il sole.

# VALLACE

MELODRAMMA TRAGICO

di

Salisto Bassi

COMPOSTO SULLA MUSICA DEL GUGLIELMO TELL  
DEL MAESTRO CAVALIERE ROSSINI

DA RAPPRESENTARSI

NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA

il Carnevale 1836-37



MILANO

PER LUIGI DI GIACOMO PIROLA

M.DCCC.XXXVI

# La musica

## Ouverture

L'ouverture è sempre stata e resta il brano più noto dell'opera e in assoluto fra i più noti di Rossini, a causa della sua diffusione come brano "sinfonico", da concerto. Non senza motivazioni. Il suo carattere programmatico prospetta quasi una sintesi dei contenuti di fondo del *Tell*, rievocati nitidamente: il senso di isolamento al solo iniziale di violoncello (da ricondursi idealmente al protagonista, che si presenta nel primo atto affranto per l'occupazione della Svizzera da parte degli austriaci e ancora inerme), la natura (prima tempestosa, poi antropizzata con l'impiego del *ranz des vaches*, modello ritmico-melodico tradizionale elvetico associato alla vita dei pascoli, proposto da un nostalgico corno inglese), infine il motivo "irredentista", in cui il più celebre degli squilli di tromba dà il via a una travolgente cavalcata.

## Atto primo

Il contrasto fra lo scenario lacustre e l'oppressione in cui versa la Svizzera è stabilito nell'introduzione, quando al canto serafico del coro e del pescatore in stile di barcarola si contrappone l'amarezza di Tell, mentre Hedwige e Jemmy formulano una fosca profezia, presagendo una burrasca in arrivo. Più oltre e con crescente insistenza risuonano quattro corni in scena, prima allusivi delle feste imminenti e poi della caccia condotta dall'aggressore austriaco, e quindi avversi (*ranz* e corni: entrambi emblemi del rapporto con la natura, ma su fronti opposti). Sul villaggio grava un'implicita precarietà che la tinta gioiosa dei cori riesce appena a mascherare. Non è già più un quadro

idillico: nel suo monologo Arnold si presenta attanagliato dal conflitto interiore di amore e dovere fra loro apparentemente inconciliabili. Il duetto con Guillaume (I,5, n. 2) inquadra un confronto di mentalità che si realizza in forme liriche: sono messi a confronto gli scultorei asseriti di Tell, che esorta Arnold alla difesa della patria e dell'anziano padre, e il turbamento di Arnold, che ama una principessa austriaca; la successione dei tempi ha esito in una cabaletta ove si sancisce una prima intesa fra i due. Ben presto si verifica la rottura del fragile equilibrio fra vita paesana e occupazione straniera: durante le danze e il gioco con l'arco sopraggiunge Leuthold in fuga dopo l'uccisione di un soldato nemico. Le scene a seguire si affidano alla nuda parola in declamazione, come se Rossini dopo aver intrattenuto lo spettatore con musiche nuziali volesse riportarlo alla crudezza del dramma. Le spirali avvolgenti e sinistre con cui inizia il finale primo suscitano adesso un'immagine della natura tutt'altro che benevola, mentre rumoreggia un temporale. Tell mette in salvo Leuthold, scatenando lo sdegno degli austriaci: da questo spunto origina un susseguirsi di preghiere e accorati gesti di devozione cui si contrappongono le minacce dell'oppressore; la martellante formula ritmica in terzine impiegata nel concertato finale (I,2, n. 7) assume un carattere persecutorio, tradotto scenicamente nel rapimento di Melcthal.

## Atto secondo

La Romance di Mathilde (II,2, n. 9), col personaggio solo in scena in preda al flusso dei ricordi, impiega una delle tante varianti melodiche

*Guillaume Tell* di Gioachino Rossini. Il frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta all'Académie Royale de Musique di Parigi il 3 agosto 1829.

del *ranz* (ritmo terzinato, intervalli distribuiti sull'accordo perfetto con riecheggiamenti ai fiati), e lascia così intendere che Mathilde non è aliena dallo spirito della natura, il che la rende adeguata ad Arnold ancorché i due siano schierati per la loro origine su fronti opposti. Il duetto successivo (II,3, n. 10) termina come si conviene con una entusiastica cabaletta in cui le voci procedono coese. Ma è ancora la leva familiare, e non quella amorosa, a indurre Arnold a dare la scossa decisiva: la notizia dell'uccisione di Melcthal costituisce il fondamento del terzetto con Guillaume e Walter (II,4, n. 11): la stretta finale celebra il reclutamento di Arnold nella schiera dei difensori della patria. La cospirazione prende la veste melodrammatica di uno spettacolare assembramento di cori cantonali, progressivamente a raccolta nel finale secondo con dovizia di effetti spaziali e volumetrici, avvicinando declamazione e stile innodico ("Chœur d'Unterwald", "Chœur de Schwitz", "Chœur d'Uri", II,5-7). Guillaume nel ruolo di condottiero amministra il consenso rivoluzionario che ha esito in un solenne giuramento: ogni asserto di Tell è scandito dagli squilli degli ottoni e replicato dal coro, ma è il coro in un sol blocco a concludere il rito politico, prima dell'alzata di spade finale.

### Atto terzo

La priorità di Arnold è adesso quella di vendicare il padre. Nella scena e aria fra i ruderi di una cappella in rovina la reazione appassionata di Mathilde si riversa in un pezzo breve e tutto d'un fiato: lo stile "parlante" è regolato da incisi orchestrali e appena rischiarato in coda da

colorature, per altro nel *Tell* impiegate con parsimonia (n. 13). Il terzo atto è però dominato dal governatore Gesler. Crudele a tutto tondo, si manifesta al popolo accompagnato da marce: quanto di più lontano sul piano ritmico e melodico dall'avvolgente *ranz des vaches* nelle sue diverse conformazioni, contrassegno delle popolazioni locali. Il *divertissement* del terzo atto è posto nel cuore dell'azione e diviene espressione della perfidia del governatore, che obbliga le donne svizzere a danzare la Tirolese coi soldati austriaci e a inchinarsi ai simboli dell'impero. La drammaticità della situazione contrasta in modo stridente con lo splendore delle lunghe danze (fra cui uno scalpitante *pas de Soldats*, nell'ottica del dominatore), imposte da Gesler e in parte congiunte a cori contrapposti che consentono all'azione di non arrestarsi, pur dando luogo a una sorta di spettacolo nello spettacolo, secondo i principi del *grand opéra* che anche Rossini concorre a fissare. Al rifiuto di Guillaume di prostrarsi di fronte alle insegne imperiali (III,3) scatta il quartetto che vede contrapposti i due nemici (Gesler e Rodolphe) e il nucleo familiare costituito dal protagonista e da Jemmy (n. 17). Sempre ponendo in primo piano la minaccia all'integrità della famiglia di Guillaume, si giunge alla scena clou dell'opera, quella, iconica, del sadico tiro a segno, preceduta dall'unica aria a solo del protagonista. "Sois immobile, et vers la terre" (III,3) è brano breve – una trentina di battute integrate alla "Scène et Final" – e studiatamente informe: lo sviluppo del testo, continuativo e con l'effetto di uno spontaneo empito di amore verso il figlio, è sostenuto dal flusso melodico

Andrea Chegai (1964) è professore ordinario alla Sapienza – Università di Roma, dove presiede il corso di laurea magistrale in Musicologia. Ha al suo attivo studi sul madrigale italiano, sulla drammaturgia operistica di Sette e Ottocento, sul ballo teatrale, sullo strumentale Otto e Novecentesco (*Ravel, i concerti. Un problema di identità fra autore e opera*, Neoclassica, 2017). Nel settembre 2022 è uscita una sua monografia su *Rossini* (Milano, Il Saggiatore). Condiregge la rivista “Il saggiatore musicale” (Firenze, Olschki, 1994) e la collana di edizioni critiche “Musica teatrale del Settecento italiano” (Pisa, Ets, 2013). È responsabile per l’unità di Sapienza di un progetto PRIN (*Mapping Musical Life*) e attende a un libro sul pubblico dal Seicento all’epoca rossiniana.

dei violoncelli che effettuano un desolante commento, con proprio fraseggio disseminato di esitazioni, riconducendosi nella tinta complessiva all’attacco dell’ouverture. Dall’esito vittorioso della prova Guillaume in catene trova la forza di lanciare la sfida al governatore sotto forma di una maledizione replicata dal coro di svizzeri col sostegno di Mathilde, che ricavandosi un ruolo sempre più rilevante è accorsa in soccorso di Jemmy.

#### Atto quarto

Le prime due sferzanti scene dell’atto vedono compiersi il processo di maturazione di Arnold e hanno esito in un’aria dalla tessitura assai acuta; sollecitato dal coro, Arnold si volge alla difesa di Guillaume, prendendo il comando delle operazioni nella bellicosa cabaletta finale inneggiante alla vendetta, introdotta dalle trombe e conclusa al fragore dei timpani, su un ostinato ritmico che fa già pensare alla prima maniera verdiana (n. 18). La ricomposizione della famiglia di Tell avviene nel terzetto per sole ma diversificate voci femminili (IV,4, n. 18bis), di sublime cantabilità (non frequente nel Rossini italiano, volto primariamente al canto di coloratura), propiziato da Mathilde che restituisce Jemmy alla madre Hedwige. Da quel momento la natura torna protagonista dell’azione, assorbita interamente dal succinato ma grandioso finale ultimo (n. 19). Hedwige coglie uno sventurato presagio ai primi bagliori dei fulmini (IV,5); di qui la sua angosciosa Preghiera, sui tremoli degli archi, ove si invoca la salvezza di Guillaume e la liberazione dal giogo dell’oppressione: il piano individuale

e quello collettivo si sovrappongono nello spirito di un’armonia con la natura adesso da ritrovarsi. Tutto accade rapidamente su uno sfondo sonoro turbolento, affidato a un’orchestra vivacemente descrittiva; i soldati di Gesler periscono nella furia delle onde, e lui stesso è colpito dall’ultima freccia di Guillaume: la morte sopraggiunge rapida, su una istantanea impennata orchestrale, senza dargli alcuna possibilità di replica. La famiglia ricongiunta assieme ad Arnold e a una Mathilde ormai convertita alla causa dei rivoltosi può partecipare spiritualmente al ritorno della luce nel *ranz des vaches* conclusivo, che inizia con i corni sugli arbeschi dell’arpa e abbraccia poi clarinetti, oboi e flauti con raddoppio conclusivo ai violini, in un crescendo di sublime imponenza, nello spirito di una ritrovata “Liberté”.

# Gioachino Rossini

Nasce il 29 febbraio 1792 a Pesaro, dove il padre Giuseppe, suonatore di corno e tromba, è giunto alla fine del 1788 da Lugo di Romagna e ha poi sposato la bella figlia di un fornaio, Anna Guidarini, ottimo soprano dilettante. Con l'ingresso delle armate francesi nel febbraio 1797 (prima campagna d'Italia) il "Vivazza" – come viene chiamato – si schiera apertamente dalla loro parte ma, reinsediato il governo pontificio, si vede costretto a fuggire (sarà arrestato a Bologna nel 1799 e, ricondotto a Pesaro, processato e imprigionato); tenta di avviare un'attività di impresario, senza fortuna, mentre Anna fa tesoro delle sue naturali doti vocali e incomincia a esibirsi come soprano in vari teatri e fiere fra Romagna e Marche. Il piccolo Gioachino segue i genitori nel loro girovagare: a Fano, nel carnevale del 1801 (non ha ancora compiuto nove anni), suona in orchestra la viola, mentre la madre canta sul palcoscenico. Dotato di una memoria prodigiosa e di una disarmante facilità nell'apprendere da maestri alquanto provvisori (quel Prinetti bolognese che dormiva sotto i portici e, quando si presentava per la lezione di spinetta, spesso si addormentava), il ragazzo è affidato nel 1802 a un canonico di Lugo, Giuseppe Malerbi: sotto la sua guida, nella sua cospicua e aggiornata biblioteca musicale Gioachino inizia a porre le basi (canto, basso numerato, composizione) della propria formazione. Stabilitasi la famiglia a Bologna, studia privatamente con padre Angelo Tesei, stimato didatta, e nell'aprile 1806 entra al Liceo musicale, da poco fondato, nelle classi di violoncello, pianoforte e, in seguito, contrappunto; quest'ultima con padre Stanislao Mattei,

il celebre e dottissimo erede di padre Martini. Ha intanto cominciato a cantare nelle chiese, in accademie private o in piccoli ruoli a teatro; e proprio le magnifiche qualità vocali gli valgono l'ingresso per acclamazione, nel giugno 1806, all'Accademia Filarmonica. Con la muta della voce, gli impegni come maestro al cembalo, nei teatri delle città vicine, si fanno meno sporadici e giunge l'ora delle prime composizioni: la cantata *Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo*, presentata come saggio al Liceo nel 1808, due Messe, le *Sinfonie* "al Conventello" e "obbligatoria a contrabbasso" e le sei *Sonate a quattro*, scritte per l'insolito organico a disposizione (due violini, violoncello e contrabbasso) nella villeggiatura al Conventello, nella campagna intorno a Ravenna, la vasta tenuta dell'amico e mecenate Triossi, contrabbassista dilettante.

A diciotto anni Gioachino, compiuti gli studi di contrappunto, comincia a inserirsi nell'ambiente musicale bolognese: maestro al cembalo al Comunale nel carnevale 1810, prepara e dirige i concerti per l'Accademia dei Concoradi, ove presenta fra l'altro *Le stagioni* di Haydn. Riceve la richiesta di scrivere in tutta fretta la musica per una farsa, *La cambiale di matrimonio*, in programma nella stagione in corso al Teatro San Moisè di Venezia, al posto del maestro designato che si è ritirato. Detto fatto; l'opera va in scena il 3 novembre 1810, e il buon esito gli schiude la via per la commissione di un'opera comica a Bologna, *L'equivoco stravagante* (Teatro del Corso, ottobre 1811). Di più: l'impresario veneziano gli offre di musicare un'altra farsa, *L'inganno felice*, e dopo il successo incontrato (8 gennaio 1812) gliene propone all'istante

altre tre. In poco più di un anno il giovane maestro inanella quattro farse per il San Moisè (*La scala di seta* in maggio, *L'occasione fa il ladro* in novembre, *Il signor Bruschino* nel gennaio 1813), cui sono da aggiungere *Ciro in Babilonia*, presentato a Ferrara nella stagione di quaresima, l'opera seria *Demetrio e Polibio*, scritta ancora negli anni bolognesi e portata in scena dalla famiglia Mombelli a Roma (Teatro Valle, 18 maggio) e soprattutto un'opera comica per la Scala di Milano, *La pietra del paragone* (26 settembre), che diviene subito popolarissima e ne fa – con le parole di Stendhal – «il primo personaggio del Paese»: l'apparizione del suo astro sulle scene teatrali è repentina, la sua ascesa irresistibile. Dieci giorni dopo la cattiva accoglienza al *Signor Bruschino*, una nuova opera seria, *Tancredi*, debutta alla Fenice il 6 febbraio 1813: il successo assume in breve i toni del trionfo, dell'esaltazione, come un'ebbrezza leggera si diffonde per l'intera città. Arie e cabalette riecheggiano per le calli, ogni cosa è concessa a questo ventunenne baciato dagli dèi: tutto parla di lui, tutto sembra sorridergli; come scrisse Stendhal, “se Napoleone stesso avesse onorato di sua presenza Venezia, non l'avrebbe distratta da Rossini”. Tre mesi dopo, il fenomeno si rinnova con *L'italiana in Algeri*, accolta con autentico entusiasmo al San Benedetto il 22 maggio: la sua musica galvanizza il pubblico, che improvvisamente non vuole ascoltare altro. Sono trascorsi due anni e mezzo dal fortuito esordio con una farsa al piccolo San Moisè; Rossini è sicuramente la nota nuova e dominante della scena musicale, e le due opere di questo irripetibile 1813 – *Tancredi* e *L'italiana* – si

attestano al principio della sua produzione maggiore nei due filoni fondamentali, serio e comico. Il nuovo contratto con la Scala prevede appunto due titoli, uno serio e uno comico; ma *Aureliano in Palmira* – che inaugura la più importante stagione d'opera nella capitale del Regno italico – cade tra qualche isolato fischio (26 dicembre 1813) e *Il turco in Italia* è accolto con freddezza (14 agosto 1814): si crede – o si mostra di credere – sia solo una parodia dell'*Italiana*, e un'opera, per dir così, di seconda mano. Quanto poi al *Sigismondo*, che inaugura la stagione successiva alla Fenice (26 dicembre 1814), è un vero e proprio fiasco; qualcosa non funziona più sull'asse Venezia-Milano, l'incantesimo si è rotto. Giunge propizia l'offerta di Domenico Barbaja, il vulcanico impresario dei Reali Teatri napoletani: una grande opera al San Carlo, protagonista una delle colonne della compagnia, il contralto spagnolo Isabella Colbran. Il 4 ottobre 1815 *Elisabetta regina d'Inghilterra* ottiene uno splendido successo presso l'esigente pubblico partenopeo, che inaspettatamente trova nel giovane maestro il suo nuovo idolo musicale. Si inaugura quella sera il cosiddetto “periodo napoletano”, periodo aureo nel quale Rossini, direttore musicale e responsabile dell'organizzazione complessiva dei teatri, con una compagnia di canto di primissimo ordine, domina totalmente la scena sul versante serio (solo un titolo comico, *La gazzetta*, nel settembre 1816) con lavori tra i più originali e rifiniti, dai tratti anche fortemente sperimentali. In una superba collana di opere, di soggetto assai differente – da *Otello* (dicembre 1816) ad *Armida* (novembre 1817), dalla “azione

tragico-sacra” *Mosè in Egitto* (marzo 1818) a *Ricciardo e Zoraide* (dicembre 1818) e a *Ermione* (marzo 1819), da *La donna del lago* (ottobre 1819) a *Maometto II* (dicembre 1820) – forme e nessi tradizionali sono ripensati (e in qualche caso superati) dall’interno, in una costruzione per blocchi drammatici cui molto contribuisce il nuovo rilievo assegnato ai cori, nonché la vitalità e ricchezza della presenza orchestrale.

Il contratto con Barbaja non prevede l’esclusiva; già alla fine del 1815 Rossini presenta a Roma l’opera semiseria *Torvaldo e Dorliska*, seguita due mesi dopo da *Almaviva ossia L’inutile precauzione*: il proverbiale fiasco al Teatro Argentina, il 20 febbraio 1816, si tramuta nelle repliche – con il titolo originario della commedia di Beaumarchais (e dell’opera di Paisiello), *Il barbiere di Siviglia* – in un successo incontenibile, che si propaga in breve ai teatri di tutta Europa, divenendo quasi l’emblema dell’opera comica e del suo autore. Un anno dopo è la volta, sempre a Roma, della *Cenerentola* (Teatro Valle, 25 gennaio 1817); e l’evoluzione, in meno di quattro anni (e in un uomo così giovane), dall’ispirazione propriamente buffa – lo stendhaliano *comique absolu* – dell’*Italiana* al tono quasi da commedia di questo nuovo capolavoro è a dir poco sbalorditiva. C’è spazio ancora per una grande opera semiseria, *La gazza ladra* (alla Scala il 31 maggio 1817) e per un paio di centoni (opere costruite in gran parte con il montaggio di brani preesistenti), *Adelaide di Borgogna* (Roma, dicembre 1817) ed *Eduardo e Cristina* (Venezia, aprile 1819), prima di una nuova opera per la Scala, *Bianca e Falliero* (26 dicembre 1819) e della semiseria *Matilde di Shabran* (Roma,

febbraio 1821): un ritmo compositivo vorticoso, che solo intorno al 1820, con la gestazione insolitamente lunga di *Maometto II*, comincia ad allentarsi un poco. L’ultima opera seria per Napoli, *Zelmira* (febbraio 1822), è subito allestita dalla compagnia del San Carlo a Vienna, dove Barbaja ha assunto l’impresa del Teatro di Porta Carinzia: nell’Europa uscita dalla tempesta rivoluzionaria e napoleonica, e nella siderale distanza dagli ultimi lavori di Beethoven (che Rossini in questa occasione visita), l’esaltazione belcantistica della sua musica trascina e manda in visibilio il pubblico, diventando un fatto estetico e di costume, puntualmente registrato da alcune tra le più affilate menti del tempo, da Leopardi a Hegel.

Con *Semiramide*, rappresentata alla Fenice il 3 febbraio 1823 (giusto dieci anni dopo *Tancredi*), Rossini pone il sigillo alla sua attività italiana: un’opera monumentale, autentica summa del suo ideale “serio”, irrevocabilmente fissato in forme e segni astratti. Poi, in autunno (nel marzo 1822 ha sposato la Colbran, interprete di tutte le sue opere serie a Napoli) prende la via dell’Europa: dapprima a Londra, dove ancora si esibisce come tenore nella cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron* (giugno 1824), quindi stabilmente a Parigi. La rappresentazione del *Viaggio a Reims* al Théâtre Italien, alla presenza del re e della famiglia reale, segna l’acme dei festeggiamenti per l’incoronazione di Carlo X (giugno 1825), ma il confronto con la tradizione teatrale più eletta, da parte del “Premier Compositeur du Roi”, è meditato e graduale: prima il rifacimento di due lavori napoletani, *Le siège de Corinthe* (da

*Maometto II*; ottobre 1826) e – ben più radicale – *Moïse et Pharaon* (da *Mosè in Egitto*; marzo 1827), quindi un'elegantissima opera comica, *Le Comte Ory* (agosto 1828), infine la nuova opera spasmodicamente attesa. *Guillaume Tell* va in scena il 3 agosto 1829: ottiene un successo solo di stima, almeno sul momento, ma suscita la più alta ammirazione fra compositori e critici; diventerà – per la vastità d'impianto, la ricchezza e complessità dei motivi che vi confluiscono, l'incalcolabile portata storica – una sorta di testo sacro dell'Ottocento musicale, un grandioso *unicum*, da cui molto discende e a cui tutto riconduce. Con *Guillaume Tell*, ormai alla vigilia della battaglia romantica sulle scene francesi, Rossini chiude per sempre l'esperienza teatrale, sua dimensione naturale fin dagli anni dell'infanzia. Pubblica nel 1835 una raccolta di ariette e duetti da camera (*Soirées musicales*) e compone, su invito dell'arcidiacono di Madrid, uno *Stabat Mater*, completato ed eseguito con grande successo nel 1842 a Parigi e, diretto da Donizetti, a Bologna. Più tardi, nel suo appartamento parigino o nella nuova villa di Passy, luogo di incontro della società internazionale, propone ai suoi ospiti alcuni dei *Péchés de vieillesse* ("peccati di vecchiaia"), come egli stesso ama definirli: sono brani per lo più pianistici, ma anche per varie formazioni vocali e da camera, riuniti in diversi fascicoli, dai titoli spesso ironici, sempre spiritosi, non destinati alla pubblicazione, bensì al più all'esecuzione in una ristretta cerchia privata. Infine il congedo con la toccante *Petite messe solennelle*, scritta nel 1863 per un organico molto raccolto, quasi prosciugato (quattro solisti, otto coristi, due pianoforti

e armonium) e orchestrata quattro anni dopo (ma solo a evitare che altri vi si provi). Si spegne a Passy il 13 novembre 1868. Suo erede universale è il comune di Pesaro, con l'obbligo di istituire un Liceo musicale; la salma, deposta al Père Lachaise, nel 1887 è traslata in Santa Croce a Firenze.



# Gioachino Rossini

## Le opere

### *Demetrio e Polibio*

Dramma serio in due atti  
di Vincenzina Viganò Mombelli  
Roma, Teatro Valle,  
18 maggio 1812

### *La cambiale di matrimonio*

Farsa comica in un atto  
di Gaetano Rossi (da *La cambiale di matrimonio* di Camillo Federici, 1791)  
Venezia, Teatro San Moisè,  
3 novembre 1810

### *L'equivoco stravagante*

Dramma giocoso in due atti  
di Gaetano Gasbarri  
Bologna, Teatro del Corso,  
26 ottobre 1811

### *L'inganno felice*

Farsa in un atto  
di Giuseppe Maria Foppa  
Venezia, Teatro San Moisè,  
8 gennaio 1812

### *Ciro in Babilonia, o sia La caduta di Baldassare*

Dramma in due atti  
di Francesco Aventi  
Ferrara, Teatro comunale,  
14 marzo 1812

### *La scala di seta*

Farsa comica in un atto  
di Giuseppe Maria Foppa (da *L'échelle de soie* di Eugène de Planard, 1808)  
Venezia, Teatro San Moisè,  
9 maggio 1812

### *La pietra del paragone*

Melodramma giocoso in due atti  
di Luigi Romanelli  
Milano, Teatro alla Scala,  
26 settembre 1812

### *L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia*

Burletta in un atto  
di Luigi Prividali (da *Le prétendu par hazard* di Eugène Scribe, 1810)  
Venezia, Teatro San Moisè,  
24 novembre 1812

### *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo*

Farsa giocosa in un atto  
di Giuseppe Maria Foppa  
(da *La fils par Hasard* di Alissan de Chazet  
e E. T. Maurice Oury, 1809)  
Venezia, Teatro San Moisè,  
27 gennaio 1813

### *Tancredi*

Melodramma eroico  
di Gaetano Rossi  
(da *Tancrede* di Voltaire, 1760)  
Venezia, Teatro La Fenice,  
6 febbraio 1813

### *L'italiana in Algeri*

Dramma giocoso in due atti  
di Angelo Anelli  
Venezia, Teatro San Benedetto,  
22 maggio 1813

### *Aureliano in Palmira*

Dramma serio in due atti  
di Felice Romani  
(da *Zenobia in Palmira*, 1790)  
Milano, Teatro alla Scala,  
26 dicembre 1813

### *Il turco in Italia*

Dramma buffo in due atti  
di Felice Romani (da *Il turco in Italia*  
di Caterino Mazzola, 1788)  
Milano, Teatro alla Scala,  
14 agosto 1814

### *Sigismondo*

Dramma in due atti  
di Giuseppe Maria Foppa  
Venezia, Teatro La Fenice,  
26 dicembre 1814

### *Elisabetta, regina d'Inghilterra*

Dramma in due atti  
di Giovanni Schmidt (da *I due paggi di Leicester* di Carlo Federici, 1814)  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
4 ottobre 1815

### *Torvaldo e Dorliska*

Dramma semiserio in due atti  
di Cesare Sterbini (da *Vie et amours du Chevalier de Faubles* di Jean-Baptiste Louvet, 1790 e da *Lodoiska*  
di Francesco Gonella, 1796)  
Roma, Teatro Valle,  
26 dicembre 1815

### *Almaviva, o sia L'inutile precauzione (Il barbiere di Siviglia)*

Dramma comico in due atti  
di Cesare Sterbini (da *Le Barbier de Séville ou La précaution inutile* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1775)  
Roma, Teatro Argentina,  
20 febbraio 1816

Ritratto di Gioachino Rossini realizzato da Hortense Haudebourr-Lescot. Olio su tela, 1828.

Donato dallo stesso Rossini alla città di Lugo, venne custodito nella casa di Maria Alboni, celebre cantante dell'epoca che, alla morte, il 24 luglio 1894, lo mise a disposizione del Comune di Lugo (Lugo, Casa Rossini).

**La gazzetta**

Dramma in due atti  
di Giuseppe Palomba (da *Il matrimonio per concorso* di Carlo Goldoni, 1763)  
Napoli, Teatro dei Fiorentini,  
26 settembre 1816

**Otello, ossia Il Moro di Venezia**

Dramma in tre atti  
di Francesco Berio di Salsa  
(da *Otello* di William Shakespeare  
nelle traduzioni di Celestino  
Massucco, 1800 e di Jean-François  
Ducis, 1792, e dall'*Otello*  
di Giovanni Carlo Cosenza)  
Napoli, Teatro del Fondo,  
4 dicembre 1816

**La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo**

Dramma giocoso in due atti  
di Jacopo Ferretti (da *Cendrillon*  
di Charles Perrault, 1697  
e da *Agatina, o la virtù premiata*  
di Francesco Fiorini, 1814)  
Roma, Teatro Valle,  
25 gennaio 1817

**La gazza ladra**

Melodramma in due atti  
di Giovanni Gherardini (da *La pie voleuse* di Théodore Badouin d'Aubigny  
e Louis-Charles Caigniez, 1815)  
Milano, Teatro alla Scala,  
31 maggio 1817

**Armida**

Dramma in tre atti  
di Giovanni Schmidt  
(dalla *Gerusalemme liberata*  
di Torquato Tasso, 1575)  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
9 novembre 1817

**Adelaide di Borgogna**

Dramma in due atti  
di Giovanni Schmidt  
Roma, Teatro Argentina,  
27 dicembre 1817

**Mosè in Egitto**

Azione tragico-sacra in tre atti  
di Andrea Leone Tottola (da *L'Osiride*  
di Francesco Ringhieri, 1760)  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
5 marzo 1818

**Adina**

Farsa in un atto  
di Gherardo Bevilacqua Aldobrandini  
(da *Il califo e la schiava* di Felice  
Romani, 1819) (composta nel 1818)  
Lisbona, Teatro Reale São Carlos,  
22 giugno 1826

**Ricciardo e Zoraide**

Dramma in due atti  
di Francesco Berio di Salsa  
(da *Il Ricciardetto* di Niccolò  
Forteguerri, 1738)  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
3 dicembre 1818

**Ermione**

Azione tragica in due atti  
di Andrea Leone Tottola  
(da *Andromaque* di Jean Racine, 1667)  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
27 marzo 1819

**Eduardo e Cristina**

Dramma in due atti  
di Andrea Leone Tottola  
e Gherardo Bevilacqua Aldobrandini  
(da *Odoardo e Cristina*  
di Giovanni Schmidt, 1810)  
Venezia, Teatro San Benedetto,  
24 aprile 1819

**La donna del lago**

Melodramma in due atti  
di Andrea Leone Tottola (da *The Lady of the Lake* di Walter Scott, 1810)  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
24 ottobre 1819

**Bianca e Falliero, o sia Il consiglio dei Tre**

Melodramma in due atti  
di Felice Romani (da *Blanche et Montcassin, ou les Vénitiens*  
di Antoine-Vincent Arnault, 1798)  
Milano, Teatro alla Scala,  
26 dicembre 1819

**Maometto secondo**

Dramma in due atti  
di Cesare della Valle (da *Anna Erizo*  
di Cesare della Valle, 1820)  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
3 dicembre 1820

**Matilde di Shabran,**

**o sia Bellezza e cuor di ferro**

Melodramma giocoso in due atti  
di Jacopo Ferretti (da *Euphrosine et Coradin, ou Le tyran corrigé* di  
François-Benoît-Henri Hoffman, 1790,  
da *Mathilde* di Jacques-Marie Boutet  
detto Monvel, 1799 e da *Il trionfo delle belle* di Gaetano Rossi, 1809)  
Roma, Teatro Apollo,  
24 febbraio 1821

**Zelmira**

Dramma in due atti  
di Andrea Leone Tottola  
(da *Zelmire* di Dormont de Belloy, 1762)  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
16 febbraio 1822

**Semiramide**

Melodramma tragico in due atti  
di Gaetano Rossi  
(da *Sémiramis* di Voltaire, 1748)  
Venezia, Teatro La Fenice,  
3 febbraio 1823

**Il viaggio a Reims,  
ossia L'albergo del Giglio d'oro**

Dramma giocoso in un atto  
di Luigi Balocchi  
Parigi, Théâtre des Italiens,  
19 giugno 1825

**Ivanboé**

*Opéra* in tre atti  
di Emile Deschamps e Gabriel-Gustave  
de Wally (da *Ivanhoe* di Walter Scott)  
Parigi, Odéon,  
15 settembre 1826

**Le siège de Corinthe**

*Tragédie lyrique* in tre atti  
di Luigi Balocchi e Alexandre Soumet  
(dal *Maometto secondo*  
di Cesare della Valle)  
Parigi, Opéra (Académie Royale  
de Musique), 9 ottobre 1826

**Moïse et Pharaon,**

**ou Le passage de la Mer Rouge**

*Opéra* in quattro atti  
di Luigi Balocchi e Étienne de Jouy  
(dal *Mosè in Egitto*  
di Andrea Leone Tottola)  
Parigi, Opéra (Académie Royale  
de Musique), 26 marzo 1827

**Le Comte Ory**

*Opéra* in due atti  
di Eugène Scribe e Charles-Gaspard  
Delestre-Poirson (dall'omonimo  
*vaudeville* degli stessi autori, 1816)  
Parigi, Opéra (Académie Royale  
de Musique), 20 agosto 1828

**Guillaume Tell**

*Opéra* in quattro atti  
di Étienne de Jouy e Hippolyte-Louis-  
Florent Bis (dall'omonimo  
dramma di Friedrich Schiller, 1804  
e dall'omonimo poema in prosa  
di Claris de Florian, 1805)  
Parigi, Opéra (Académie Royale  
de Musique), 3 agosto 1829

**Robert Bruce**

*Opéra* in tre atti  
di Alphonse Royer e Gustave Vaéz  
(pasticcio di Abraham-Louis  
Niedermeyer con musica, approvazione  
e collaborazione di Rossini)  
Parigi, Opéra,  
30 dicembre 1846



FOTOGRAFIE DI LELLI E MASOTTI

## In video

Sarà che allestire il *Guillaume Tell* è sempre una bella sfida, ma la videografia dell'opera conta giusto un pugno di edizioni, per quanto di gran pregio. Onore dunque alla Scala, che inaugurò la Stagione 1988-1989 col capolavoro rossiniano e onore a Riccardo Muti che lo fece conoscere in versione integrale già al Maggio Fiorentino del 1972, sia pur tradotto in italiano, per poi riproporlo alla Scala in un allestimento che trova proprio nella sua concertazione il principale punto di forza. Taglio epico, animato da una Natura di cui il direttore fa avvertire il respiro, costante tensione agogica, individuazione di una corrente propulsiva che attraversa anche oasi liriche e riflessive per sfociare nella grandiosa catarsi conclusiva: questo il *Guglielmo Tell* diretto da Muti, dove ogni merito va condiviso con la prestazione superlativa dei complessi scaligeri, affidato alla regia di Luca Ronconi e a una schiera di interpreti che annovera alcune delle migliori voci all'epoca in circolazione.<sup>1</sup> Bisogna invece attendere il 1995 perché il ROF proponga l'originale *Guillaume Tell*, integrale e in francese, con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Pier Luigi Pizzi. Disponibile in rete, l'allestimento non approdò mai al video commerciale sebbene costituisca un documento importantissimo, specie per la qualità complessiva del cast. Assoluta pertinenza stilistica e giustezza vocale caratterizzano l'interpretazione di Michele Pertusi, protagonista umanissimo e carismatico; e che dire di Gregory Kunde, la cui vocalità corposa e, al tempo stesso, di impressionante estensione verso l'acuto risultò quanto di meglio per il ruolo micidiale di Arnold? Per non parlare della

splendida grana vocale che Daniela Dessì presta al personaggio di Mathilde, senza dimenticare l'apporto degli autorevolissimi Ildebrando D'Arcangelo (Walter), Elizabeth Norberg-Schulz (Jemmy) e Monica Bacelli (Hedwige).<sup>2</sup> Dopo di che, sempre in rete troviamo qualche testimonianza degli allestimenti successivi: quello firmato da David Pountney a Vienna nel 1998 (in francese, ma con ampie sforbiciate inferte alla partitura), dove si apprezza la direzione di Fabio Luisi, l'eccellente Arnold di Giuseppe Sabbatini e un Tell a cui l'intensa, frastagliata interpretazione di Thomas Hampson elimina ogni traccia di uniformità psicologica;<sup>3</sup> e quello di Parigi del 2003, con la regia di Francesca Zambello e la direzione quanto mai centrata di Bruno Campanella, dove troviamo ancora Thomas Hampson accanto all'Arnold potente e barricadiero di Marcello Giordani.<sup>4</sup> Manca ancora un punto di svolta, quello che nasce da un autentico lavoro di concertazione tra direzione musicale, regia e apporto degli interpreti. Ebbene, una simile simbiosi la si trova in due recenti produzioni che, proprio per questo, segnano una tappa fondamentale nella ricezione del capolavoro rossiniano. Mi riferisco all'allestimento del ROF nel 2013, con la direzione di Michele Mariotti e la regia di Graham Vick, e a quello del Covent Garden del 2015, diretto da Antonio Pappano con la regia di Damiano Michieletto: due produzioni dove, peraltro, il *Guillaume Tell* è visto secondo prospettive diverse e tali da completarsi l'un l'altra, così da restituire appieno un capolavoro che è summa del passato e, insieme, incubatore di fermenti romantici.

Due scene dell'allestimento firmato da Luca Ronconi e diretto da Riccardo Muti in occasione dell'inaugurazione della Stagione scaligera 1988-1989.

Elemento comune alle regie di Vick e di Michieletto è la volontà di affrontare, in tutte le conseguenze teatrali, la profonda connessione che il *Guillaume Tell* istituisce tra il tema della natura e il concetto di libertà: libertà intesa come riconquista, da parte del popolo svizzero (vero protagonista sulla scena), della propria identità fondata sul legame con la natura. Da qui, la scelta di Vick di rendere palese l'oppressione austriaca rinchiudendo gli svizzeri entro un mondo artificiale, fatto di pareti bianche e asettiche, lontano da ogni idea di Natura, lontano dalla terra di cui essi conservano qualche pugno nascosto tra le vesti. Estranea a ogni *Helvetia* bucolica, l'iconografia di Vick si rifà piuttosto al contrasto tra oppressi e oppressori, tra popolo contadino e mondo aristocratico borghese: molto alla *Novecento* di Bertolucci, per intenderci. Nelle danze del terzo atto, laddove il libretto prescrive scene di violenza, la coreografia di Ron Howell evoca perversi festini nazisti, una spirale di brutalità, sadismo e umiliazione al cui apice si trova il famoso tiro alla mela. Un Tell tutt'altro che eroe monolitico ma "costretto" alla ribellione, così come lo disegna l'espressività screziata, sofferta e imponente di Simone Alaimo; una Mathilde sbalzata dalla vocalità autorevole, elegantissima di Marina Rebeka, il Gesler dal sadismo indimenticabile di Luca Tittolo. E poi c'è la star rossiniana del cast, Juan Diego Flórez, ammirevole per come affronta un ruolo sulla carta non così adatto al suo temperamento, tanto da sbaragliare ogni previsione e consegnarci un Arnold magnifico (e dagli acuti d'oro). Quanto alla direzione di Mariotti, si resta colpiti dalla

formidabile tenuta dell'arco drammatico, così come dall'attenzione a ogni dettaglio della partitura: quasi la scrittura rossiniana fosse immersa in un "bagno di colore" che la rende ancora più tersa, acuminata, pronta a tradursi in un respiro epico di severa intensità. Impossibile allora non coglierne la sintonia con una architettura scenica altrettanto netta, di un *total white* abbagliante entro cui domina, in rilievo, la scritta «Ex terra omnia»: quasi Vick ripensasse il Neoclassico alla luce di una brucian-te attualità.<sup>5</sup>

Ancora terra, questa volta a riempire l'intera scena, terra resa tuttavia sterile dagli oppressori austriaci e dunque sovrastata da un enorme albero sradicato, caratterizza la messa in scena di Michieletto per il Covent Garden. Teatro di guerra odierno, con vago riferimento ai Balcani, scene di cruda violenza (nel terzo atto, uno stupro reso celebre dallo scandalo che immediatamente ne seguì), ma anche la volontà di slittare dal livello contemporaneo a quello storico attraverso la presenza in scena del mitico Guglielmo Tell, in abiti medievali e faretra, il quale altri non è che la proiezione della fantasia di Jenny. L'idea di adottare il punto di vista di un bambino, vorace lettore di gesta antiche e, all'inizio, deluso dal fatto che l'eroico Tell medievale nulla abbia in comune con l'inettitudine del padre (il Tell contemporaneo), consente di sbalzare il carattere del protagonista così come non era mai accaduto. Ne viene un personaggio di grande spessore, anche perché consegnato a un interprete del calibro di Gerald Finley, il quale possiede morbidezza vocale, autorevolezza di timbro e

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica.

attorialità tali da disegnare la parabola di un Tell a lungo tormentato da dubbi e frustrazioni, prima di acquistare la statura eroica che conosciamo. Accanto a Finley, la splendida Jenny di Sofia Fomina e la prova maiuscola di John Osborne che, oltre a superare di slancio il ruolo micidiale di Arnold, disegna anch'egli un personaggio chiaroscurato, scisso tra inazione e sensi di colpa.

Come nel *Guillaume Tell* di Mariotti-Vick, anche qui si coglie il lavoro condiviso tra direzione e regia. Non è un caso che certi aspetti dell'impostazione di Michieletto (le proiezioni della fantasia infantile, i tratti onirici e i personaggi "fantasma" che popolano la scena) si accordino con una partitura che Pappano legge in chiave preromantica, restituendone tutta l'intensità dei colori, gli abbandoni lirici, la concitazione a tratti bruciante. Una direzione impetuosa, appassionata, in linea con le felici esecuzioni del *Tell* con l'Orchestra di Santa Cecilia: forse senza la perfezione dei complessi romani ma con tutta l'urgenza drammatica della rappresentazione a teatro.<sup>6</sup>

1. OPUS ARTE – 1988: Giorgio Zancanaro (Guglielmo), Chris Merritt (Arnoldo), Cheryl Studer (Mathilde), Luigi Roni (Gesler), Giorgio Surjan (Walter), Amelia Felle (Jemmy), Luciana D'Intino (Edvige), Vittorio Terranova (Pescatore), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Riccardo Muti, regia Luca Ronconi.
2. In rete: Michele Pertusi (Guillaume), Gregory Kunde (Arnold), Daniela Dessì (Mathilde), Riccardo Ferrari (Gesler), Ildebrando D'Arcangelo (Walter), Elizabeth Norberg-Schulz (Jemmy), Paul Austin Kelly (Pescatore), Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, coro della Radio di Cracovia e il Coro da camera di Praga, direttore Gianluigi Gelmetti, regia Pier Luigi Pizzi.
3. In rete: Thomas Hampson (Guillaume), Giuseppe Sabbatini (Arnold), Nancy Gustafson (Mathilde), Eglis Silins (Gesler), Wojtek Smilek (Walter), Dawn Kotoski (Jemmy), Mihaela Ungureanu (Hedwige), Orchestra e Coro della Wiener Staatsoper, direttore Fabio Luisi, regia.
4. In rete: Thomas Hampson (Guillaume), Marcello Giordani (Arnold), Hasmik Papian (Mathilde), Gaële Le Roi (Jemmy), Nora Gubisch (Hedwige), Jeffrey Wells (Gesler), Wojtek Smilek (Walter), Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi, direttore Bruno Campanella, regia Francesca Zambello.
5. DECCA – 2013: Nicola Alaimo (Guillaume), Juan Diego Flórez (Arnold), Marina Rebeka (Mathilde), Simón Orfila (Walter), Amanda Forsythe (Jemmy), Veronica Simeoni (Hedwige), Celso Abelo (Pescatore), Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna.
6. OPUS ARTE – 2015: Gerald Finley (Tell), John Osborn (Arnold), Malin Byström (Mathilde), Nicolas Courjal (Gesler), Aleksandr Vinogradov (Walter), Sofia Fomina (Jemmy), Enkelejda Shkosa (Hedwige), Enea Scala (Pescatore), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direttore Antonio Pappano, regia Damiano Michieletto.

**Edizioni del Teatro alla Scala**

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

*Professore ordinario*

*di Musicologia e Storia della musica presso  
l'Università degli Studi di Genova*

**Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala**

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Federico Zavanelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE  
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI  
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO  
Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI  
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale  
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE  
Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare  
eventuali diritti di riproduzione per quelle  
immagini di cui non sia stato possibile  
reperire la fonte

© Copyright 2024, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 26 gennaio 2024

Lia Aassve	Ana Teresa Cinelli	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Caterina Pecori Giraldi
Maria Teresa Agostini Venerosi della Seta	Frecia Cisneros	Clemens Kégl	Giovanni Pellegrini
Giulia Aguiari	Carlo Alberto Clavarino	Fanny Kihlgren	Giorgia Pepi
Nicole Albanese	Andrea Coccia	Kateryna Kushchiyenko	Irene Pepi
Antonio Alessandri	Matteo Colacelli	Federico Lai	Sofia Personè
Fabio Alessandri	Diana Colangelo	Lavinia Lamberti	Matteo Petruzzella
Eduardo Elia Amore	Marina Francesca Colombo	Lucia Landi	Massimo Petternella
Francesco Andronio	Lorenzo Michele Colucci	Michele Leccese	Maria Ludovica Piattella
Lucrezia Anselmi	Serafino Gianluca Corriere	Sofia Leccese	Ilaria Piesco
Giovanni Azrak	Ginevra Costantini Negri	Maria Jose Leon	Massimo Pilloni
Simone Balestrini	Flavia Cristalli	Cristina Lipeti	Laura Piontini
Maria Lavinia Balsari	Maria Luisa Crudo	Alberto Lisi	Lavinia Pizzetti
Greta Barizza	Simone Dalbon	Wan-Yi Liu	Marinella Pizzoni
Delfina Barone	Maria D'Alessio	Costantino Lodolo D'Oria	Margaretha Planegger
Marilù Bartolini	Lucrezia d'Arche	Maria Lodolo D'Oria	Francesco Politi
Timur Bashikov	Costanza Da Schio	Gaia Longobardi	Matteo Polli
Silvia Bazzi	Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Arianna Lorusso	Davide Pozzi
Stefano Bellacci	Beatrice Damiani	Yao Lu	Gabriella Pozzi
Alessandro Bellini	Federico De Antoni	Tommaso Lucarelli	Carolina Quagliata
Sara Bellò	Domenico De Cunzolo	Nikolas Lun	Micol Reggianini
Thala Belloni	Isaure De Cuyper	Stefano Madonna	Camillo Rinaldi Colonna
Teresa Beltrani	Paolo De Stefano	Alberto Maggiore	Daniela Riva
Laura Bertola	Ippolita Del Bono Venezzese	Elisabetta Maria Malandra	Marie-Adeline Roger
Colomba Betri	Sara Della Monica	Irene Malusà	Marco Roberto Rognoni
Camilla Bigogno	Giulia Camilla De Martini	Cristina Marenda	Maria Rummo
Bino Bini Smaghi	Luisa Di Bella	Giulia Mastellone	Elena Ruzzier
Francesco Bini Smaghi	Francesco Di Bono	Giacomo Matelloni	Alessandra Sacchi Nemours
Allegra Bondi	Elisa Di Bucci	Elisa Matera	Giorgio Saibene
Anouk Andrea Boni	Lorenzo Di Persio	Lusila Mazi	Elena Sale
Francesca Bordin	Alessia Di Stefano	Emiliano Mazza	Beatriz Sánchez Suárez
Fabio Borgia	Chiara Donà	Elena Maria Mazzoli	Matilde Sanrucci
Matilde Borgia	Elisabetta Donato Ugdulena	Anna Mazzucchelli	Maria Elena Scaglia
Giulia Botri	Elena Dragone Malakhovskaya	Andrea Mecacci	Francesco Sciarriano
Elena Brandani	Judith Maria Duerr	Costanza Michelini di San Martino	Elena Scrivo
Alice Brignoli	Raffaele Emmolo	Matilde Michelotti	Sergio Silipigni
Anna Bronzi	Francesco Fabi Morelli	Almudena Moledano Checa	Antoni Soszynski
Camilla Bruché	Lydia Viviana Falsirta	Penelope Molina	Giovanna Spanò
Giulia Isabel Brusa	Antonio Fanna	Rossella Maria Molla	Fernanda Speciale
Giuseppe Buda	Beatrice Fasano	Valeria Mongillo	Carolina Spingardi
Federica Caffa	Maria Cristina Ferrari	Arthur Montenegro	Nicole Spiteri
Giovanni Cairo	Silvia Ferrari	Alessio Moretti	Alexis Raul Stathakis
Michele Calandra	Riccardo Flores Brykowicz	Violante Maria Mori	Nicolas Basilio Stathakis
Victoria Camacho Vanegas	Arianna Gallo	Francesco Morrone	Giuseppe Stillitano
Maria Chiara Camilleri	Alessandra Gambino	Margherita Musso Piantelli	Alberto Subert
Caterina Campagna Weiss	Cecilia Garattoni	Denise Navarra	Kyoka Taira
Alessandro Campara	Francesco Garibotti	Marco Nebuloni	Mayela Stephania Tellez Guzman
Francesca Capicchioni	Sveva Gaudenzi	Bianca Luiza Nica	Pierfilippo Torroa
Michelangelo Caprioli	Virginia Ghiggia	Arianna Nicolardi	Melissa Toska
Sofia Caputo	Alberto Emanuele Giacoboni	Joshua Nicolini	Delfina Valdettaro
Daniele Capuzzi	Franco Paolo Giacoboni	Cecilia Nisa	Ginevra Valdetarò
Claire Cardinaletri	Chiara Giambona	Sabrina Nunziata	Giorgio Valli
Carolina Matilde Carella	Riccardo Giampiccolo	Eduardo Nuzzo	Silvia Vavassori
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Aude Giry	Reiko Oshima	Benedikte Vefling
Giorgia Carrara	Alessandro Giugni	Marianna Ovchintseva	Maria Vittoria Venezia
Alessandro Carri	Cecilia Gorla	Federica Pagnini	Silvia Vergani
Matilde Casadei	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Andrea Pagliara	Federico Niki Vescovi
Sveva Casalini	Pierpaolo Grande	Marianna Palella	Roberta Vicidomini
Michela Cassi	Paola Grandi	Federica Palumbo	Lorenzo Vignati
Rafael Castiglioni	Pietro Grieco	Marco Pangallo	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Costanza Catalano	Elena Miriam Guarnieri	Miriam Paolino	Giada Visani
Chiara Cavazza	Martina Guido	Clara Papagno	Costanza Vitale
Sheherazade Cavo	Oksana Hizhovska	Ranieri Parodi	Laura Volpe
Eugenio Francesco Chiaravalloti	Zixiang Hu	Jaakko Matri Carlo Paso	Anastasiia Vorger
Mattia Chincoli	Cristiano Iandolo	Sofia Aino Isabella Paso	Ai Yamamoto
Beatrice Chini	Laura Inghirami	Margherita Pasini	Andrea Zamparelli
Eugenio Chini	Elena Ingletti	Carola Passi	

## Vivi con noi la tua **passione** per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala  
è la casa di chi ama  
e sostiene il Teatro.  
L'occasione unica per vivere  
da vicino una grande tradizione.

*Prove d'insieme, biglietti,  
incontri di approfondimento,  
visite guidate, mostre, eventi,  
scambi culturali, viaggi.*

### **Presidente Onorario**

Hélène de Prittwitz Zaleski

### **Presidente**

Giuseppe Faina

### **Vice Presidente**

Cecilia Piacitelli Roger

### **Consiglieri**

Carla Bossi Comelli, Laura Colombo Vago,  
Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet,  
Federico Guasti, Chiara Lunelli,  
Matteo Mambretti, Dominique Meyer,  
Francesco Micheli, Valeria Mongillo,  
Alessandro Gerardo Poli, Paolo M. Zambelli

### **Segretario Generale**

Giusy Cirrincione

### **Fondazione Milano per la Scala**

Via Clerici 5, 20121 MILANO  
tel. 02.7202.1647  
fondazione@milanoperlasca.it



Iscriviti a  
Milano per la Scala!