

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 (Mathilde), 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,

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.

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.

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.