

L'opera in breve

Claudio Toscani*

Pochi giorni prima del Natale 1816 Gioachino Rossini e il librettista Jacopo Ferretti, dovendo scrivere un'opera da mettere in scena al Teatro Valle di Roma nell'imminente stagione di carnevale, esaminarono varie possibilità e scelsero infine un soggetto che non avrebbe incontrato ostacoli presso la severa censura papalina. La storia di Cenerentola (un tema assai antico, presente in racconti egizi, greci e cinesi) sembrava rispondere ai requisiti: era universalmente nota, grazie alla celebre fiaba di Perrault e al racconto di Basile, e si prestava agevolmente a essere drammatizzata. Le fonti dirette, benché non dichiarate, alle quali attinse Ferretti per il suo lavoro, furono il libretto di Charles-Guillaume Étienne per *Cendrillon* di Nicolò Isouard (rappresentata all'Opéra-Comique di Parigi il 22 febbraio 1810) e il libretto di Francesco Fiorini per *Agatina ossia la Virtù ricompensata* di Stefano Pavesi (data alla Scala di Milano nell'aprile del 1814). Rispetto all'antica favola, il libretto di Ferretti elimina ogni elemento magico (in perfetto accordo con l'idiosincrasia dell'opera italiana per il meraviglioso, il soprannaturale, il fiabesco); nella *Cenerentola* di Rossini, perciò, non c'è traccia di fate né di incantesimi, e neppure di scarpette perdute a mezzanotte durante la fuga dal palazzo del principe.

Deciso il soggetto e iniziata immediatamente la stesura del libretto, Rossini procedette rapido nella composizione, secondo il suo solito. Per accelerare ulteriormente i tempi decise di riutilizzare brani dalla precedente *Gazzetta* e dal *Barbiere di Siviglia*, e fece scrivere a un collaboratore romano, il compositore Luca Agolini, i recitativi, due arie per i personaggi minori Alidoro e Clorinda e un coro all'apertura del secondo Atto (negli allestimenti odierni i suoi tre numeri sono spesso eliminati). La sera del 25 gennaio 1817 *La Cenerentola* poteva così essere presentata sulle scene del Valle. L'esito non fu troppo felice: pochi pezzi vennero applauditi, tutti gli altri ignorati o fischiati. Il pubblico era malcontento per gli interpreti e per l'esecuzione, non per la musica di Rossini: l'opera era stata montata in fretta e i cantanti, stando alla testimonianza di Ferretti, arrivarono alla prima paralizzati dalla paura. Ciò non impedì alla *Cenerentola* di diventare presto popolare, tanto che nei primi anni il successo dell'opera fu addirittura superiore a quello del *Barbiere di Siviglia*.

Nella *Cenerentola* convivono diversi generi teatrali e diversi tipi di comicità: opera buffa e dramma serio, *pièce larmoyante* e farsa vi si fondono in un'unità armoniosa e in un equilibrio perfetto. Clorinda e Tisbe, figure aliene da ogni logica che ricordano due *précieuses ridicules*, sono tipici personaggi del genere buffo; ma già Don Magnifico, l'aristocratico per burla, si sottrae al *cliché* farsesco: nella sua ingenua alterigia, nei suoi vizi e nella sua esuberanza possiede un'umanità tutta sua. Trascende ancor più il genere comico Alidoro, la cui funzione va al di là del semplice *deus ex machina*: la profondità morale ne fa un personaggio manifestamente serio. I due innamorati, poi, sono del tutto estranei alla categoria del comico; la loro sincerità, lo spessore dei sentimenti, la fermezza negli atteggiamenti affettivi sono sostanzialmente sconosciuti all'opera buffa. Un'ambiguità di fondo, del resto, caratterizza la stessa protagonista: Angelina non è certo l'eroina smaliziata di altre opere comiche rossiniane, ma nep-

pure una delle semplici (e insipide) “ingenua” che si possono incontrare in tante commedie tardo-settecentesche; inclina al sogno (come mostra la sua canzone preferita e ricorrente), ma non le manca il carattere, si ribella all’ingiustizia, protesta alle vessazioni delle sorelle. Onestà e cuore sincero, in altri termini, non impediscono a Cenerentola d’aver coscienza dei suoi meriti e di rendersi conto della vanagloria di padre e sorelle. Questi tratti sentimentali e realistici, questi accenti di verità commovente, che provano una certa contaminazione con il genere semiserio, sono riflessi in primo luogo dalla musica: dall’ambiguità dei concertati, ad esempio, dove le inflessioni serie di Cenerentola vengono contrapposte alle chiacchiere superficiali degli altri personaggi; oppure dall’incantevole duetto amoroso nel primo Atto, dove il turbamento dei personaggi e i loro trasalimenti sono ritratti con finezza psicologica estrema.

Si tratta di un melodramma di carattere misto, dunque, oscillante tra l’apologo morale, il *divertissement* raffinato, la fiaba; un melodramma che permette letture molteplici, dalle quali possono scaturire allestimenti molto diversi: se ne possono sottolineare gli aspetti buffi o privilegiare quelli onirici, poetici, immateriali. *La Cenerentola* si regge in equilibrio tra elementi disparati, conciliandoli in un’armonia superiore. Per questo la comicità di quest’opera è di tipo particolare: più che dalla satira graffiante delle tradizionali farse all’italiana, Rossini trae spunto dalla comicità nascosta nelle situazioni e negli atteggiamenti della vita quotidiana; la realtà vi è colta attraverso certi aspetti anormali o paradossali, ed è costantemente filtrata dall’ironia. La dimensione privata, che è il punto di partenza, viene resa pubblica, ingigantita e universalizzata, in perfetto accordo con la convinzione che l’arte debba trasfigurare la realtà e non rappresentarla realisticamente. La musica, per Rossini, è arte ideale e non imitativa: assume perciò in una sfera superiore parole e azioni specifiche, aderendo al dramma in un senso più astratto. Perciò è la musica, nella *Cenerentola*, il vero elemento unificante: mai greve o banale, anche dove il testo è poco significativo, mostra vivacità ritmica, eleganza, grazia e fantasia; alterna frasi melodiche tenere a scoppi vocali virtuosistici, ingigantisce il singolo gesto in situazioni statiche nei finali d’atto, fissa situazioni semplicissime, blocca l’azione in ampi concertati di stupore. Tutto è tradotto in musica pura: per questo, l’opera è uno dei più splendidi gioielli di quel classicismo olimpico che l’imminente stagione romantica avrebbe presto reso estraneo alla sensibilità del tempo.

* Claudio Toscani (1957) ha compiuto gli studi musicali e musicologici presso i conservatori di Parma e di Milano e presso la Hochschule für Musik und darstellende Kunst di Vienna, e ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l’Università di Bologna. Ha preso parte a numerosi convegni musicologici internazionali e ha pubblicato saggi sulla storia del teatro d’opera italiano del Settecento e dell’Ottocento. Ha curato, tra le altre, l’edizione critica dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti; è membro dei comitati scientifici per l’edizione delle opere di Bellini, Pergolesi e Rossini. È direttore dell’Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Battista Pergolesi. Ha fondato e dirige il Centro Studi Pergolesi. È docente di Storia del melodramma e di Filologia musicale all’Università degli Studi di Milano.