

Valenza storica del comico in Rossini in margine all'*Italiana in Algeri*

Gianni Ruffin

La musicologia è solita attribuire a Rossini un ruolo storico chiaramente definito: la conclusione del Settecento. Nella vocalità, nelle situazioni, nel lessico sonoro, in innumerevoli convenzioni melodrammatiche le opere del pesarese risultano legate da una stretta connessione al secolo di Metastasio e Goldoni, di Händel e Pergolesi. Alato ed apollineo canto del cigno spintosi nel cuore di un secolo dionisiaco, il melos di Rossini rappresenterebbe dunque a tutti gli effetti il marchio caratteristico di un sublime epigonismo, nella cui eleganza sonora risiederebbe l'appello inascoltato di un gusto restauratore quando non addirittura reazionario. Perciò stesso la parola di Rossini sarebbe stata destinata a non avere alcun seguito nell'Ottocento, il secolo che elevò a principio l'obbligo della libertà da qualsiasi vincolo tradizionale, ivi compreso persino l'ideale di bellezza composta conforme all'ideale "classico" di una *medietas* apollinea.

Numerosissimi sono gli argomenti a favore di questa immagine di Rossini, fondati fra l'altro su diverse dichiarazioni dello stesso compositore, che in più di una *boutade* non lesinò certo il suo sarcasmo contro la moda dei tempi, specie nei confronti della vocalità¹.

A grandi linee questa visione è pienamente condivisibile, ma non senza suscitare il desiderio di puntualizzare ed argomentare aspetti ed ipotesi grazie ai quali può emergere una luce nuova sul ruolo storico ricoperto dal musicista pesarese. Nei riguardi del codice d'opera seria, ad esempio, qualche dubbio sulla compattezza della visione di un Rossini esclusivamente volto al passato può sorgere dalla constatazione di un forte legame instauratosi fra le sue opere e alcune convenzioni condivise dai romantici nella costruzione delle architetture sonore². È necessario riconoscere che l'Ottocento guardò a Rossini come ad un possibile modello da assumere anche in positivo e non solo come ad una testimonianza sopravvissuta di tempi ormai passati cui tributare il cortese ed inautentico ossequio che si rende ad una venerabile cariatide quando se ne riconosca l'ormai aperta inattualità. In quest'ottica Rossini non ci appare solo il nostalgico del buon tempo che fu come le sue stesse dichiarazioni sembrano voler indurre a credere: il legame fra la sua produzione seria ed il melodramma romantico appare marcato sotto diversi aspetti da una continuità che l'immagine comune del Rossini "reazionario" bellamente dimentica.

A parere dello scrivente è necessaria maggior prudenza anche nel considerare il ruolo del pesarese nei confronti della storia del genere comico. Nel paragonare quest'ultima a quella del melodramma serio non è però possibile sorvolare su una discrepanza macroscopica: l'Ottocento riserva ai due generi fortune antitetiche. Senza tema di esagerazione si può dire che nel secolo scorso una vera e propria tradizione comica³ letteralmente non è esistita. Ciò non preclude la possibile nascita di veri e propri capolavori (chi mai potrebbe negare tale attributo a *Don Pasquale* o a *Falstaff!*), nonché la sopravvivenza di un genere "misto" come quello semiserio de *La gazza ladra* e dell'*Elisir d'amore*. Si tratta tuttavia di casi sempre isolati, ben lontani cioè dalla possibilità di costituire una tradizione, e che per una corretta comprensione della storia del melodramma ottocentesco tali vanno considerati.

Potremmo spiegarci l'eclissi del genere comico con una semplice riflessione di ordine generale, richiamando la peculiare natura ombrosa dell'immaginario romantico. L'Ottocento è un secolo molto, forse troppo, serio: a tal punto da abbandonare quasi per intero la coltivazione del genere comico. L'interrogativo cui l'esame delle opere comiche di Rossini (e nella fattispecie dell'*Italiana in Algeri*) può dare risposta, riguarda il ruolo assunto dall'intervento del pesarese nei confronti della storia del genere: deve cioè considerare la possibilità che, analogamente a quello serio — ma con risultati opposti (giacché dopo Rossini l'opera comica cessa di esistere) — tale intervento abbia influito sulla storia dell'opera comica motivandone le fortune successive (anzi, più propriamente, le disgrazie).

Il ventaglio di opzioni che all'apertura del nuovo secolo il genere comico offriva a Rossini era certamente assai più vario e diramato di quello, monolitico o quasi, dell'opera seria, divisa fra tendenze tardometastasiane e influssi gluckiani⁴. Al compositore post-mozartiano l'opera comica esibiva invece una grande varietà di possibili direttive, che spaziava dalla vena grottesca e caricaturale risalente alla stagione degli Intermezzi, attraverso la varia umanità della Commedia per musica e del Dramma giocoso, fino alle estreme punte del realismo psicologico mozartiano, ormai aldilà della stessa contrapposizione (per più di un verso artificiosa) fra i due tipi comico e serio.

Se il futuro e la “modernità” avrebbero complessivamente seguito la lezione drammaturgica di Mozart — pur con mille distinzioni e nell’ambito serio — allora anche sotto questo aspetto l’opzione rossiniana sembra connotarsi di colori fortemente regressivi: a prima vista la comicità di Rossini sembrerebbe il prodotto di un credo restauratore, incline ad una comicità buffo-farsesca volutamente stereotipa negli espedienti drammaturgici e nella caratterizzazione dei personaggi. Quest’ultima — se intesa nel senso mozartiano del termine come ricerca di un realismo psicologico già indirizzato alla determinazione di una realtà interiore immanente al carattere nella sua individualità — appare più ancora che ridotta del tutto inesistente, memore tutt’al più del “teatro di marionette” di *Così fan tutte*: un teatro cui non a caso l’Ottocento non riservò altro che parole di biasimo ed incomprensione, proprio per il preteso aspetto regressivo della drammaturgia mozartiana a confronto con *Nozze e Don Giovanni*. Tutto sembra dunque convergere su un’immagine del Rossini comico quale ultimo rappresentante di una gloriosa ma ormai appassita tradizione, cui il tardo apporto del pesarese avrebbe fornito il sostegno che non si nega al malato sul letto di morte restando tuttavia ininfluenza nella sostanza rispetto all’ineluttabile corso degli eventi.

Un buon interrogativo da cui partire per manifestare i dubbi suscitati in chi scrive da questa visione concerne il grandissimo successo incontrato da Rossini nei primi decenni del secolo: può un semplice epigono riscuotere tanto calore? Non potrebbe darsi che tale entusiasmo sia dovuto ad una qualche “attualità” che legava Rossini allo “spirito del tempo”? Si potrebbe obiettare che il successo del pesarese si verificava in un paese ben lontano dalle novità culturali che frattanto andavano imponendosi nei paesi d’oltralpe, ma non si deve dimenticare che il suo nome ebbe vasta risonanza ben oltre i confini d’Italia e fu tale da suscitare il cruccio nientemeno che di Beethoven, costretto ad assistere all’offuscamento della propria immagine per opera di un “musicante” cui egli stesso aveva paternalisticamente suggerito di non dedicarsi ad altro che all’opera buffa, con il malcelato sottinteso di un ironico “si fa quel che si può”.

A favore della tesi che sposa l’idea di una “attualità” rossiniana richiamerei innanzitutto tre indizi che a tutta prima potrebbero non essere considerati di molto peso ma che, a diversi ordini di grandezza e di pertinenza, aprono un primo spiraglio sulla collocazione storica di Rossini, misurandolo direttamente con passato, presente e futuro:

1) Nel 1816 l’opera comica *Il Barbiere di Siviglia* di Paisiello, fino ad allora una delle più acclamate, scompare dalle scene teatrali, letteralmente cancellata dall’omonima rossiniana. Questo avviene nonostante il celebre tentativo di una *claque* ostile di travolgerne le

promettenti fortune nella serata d’esordio (un tentativo che, per quanto efficace, oggi possiamo considerare col senno di poi quasi patetico). Potremmo chiederci come mai il presunto passatismo rossiniano abbia potuto trascinare in modo tanto improvviso nell’oblio un’opera cui fino a quel momento il pubblico aveva manifestato notevole favore; tanto più che l’abitudine di associare un libretto alla musica di un solo compositore è fenomeno ascrivibile all’Ottocento maturo, mentre sugli orizzonti d’attesa del pubblico primo-ottocentesco certamente influiva ancora la prassi consolidata in tutto il Settecento di riproporre il medesimo libretto in vesti sonore sempre nuove⁵. Il sospetto che nutre lo scrivente riguarda la possibilità che la musica di Rossini sia stata percepita come *qualitativamente* diversa: al punto da inverare per la prima volta la nuova “prassi ricettiva” del secolo a spese del vecchio *Barbiere* di Paisiello.⁶

2) Il grande successo di Rossini nell’Europa disillusa del Dopo-Congresso-di-Vienna dimostra probabilmente che per il desiderio di evasione e divertimento dei frequentatori di teatro, parafrasando le parole che Sterbini riserva a Figaro, “il cacio sui maccheroni era cascato”. Il compositore del *Barbiere*, con la sua comicità tanto sfrenata quanto apparentemente spensierata rappresentava l’esito migliore nel quale la rimozione collettiva del disagio storico potesse rispecchiarsi. Il riso rossiniano è per sua stessa natura bifronte: una maschera di allegria che copre l’inquietudine, tanto più caricaturale e comica quanto maggiore è l’inquietudine che essa si propone di celare; per usare le parole di Dahlhaus:

Il fattore decisivo nella musica di Rossini e dell’effetto che essa produce non è la sostanza che ne sta alla base, ma il vortice e l’ebbrezza in cui viene travolta. [...] Da occasioni quanto mai futili, pressoché da inezie, nasce e cresce un po’ alla volta e inaspettatamente una turbolenza che, nel bel mezzo dello spasso che produce, va acquistando in misura sempre crescente i tratti della catastrofe finché, da ultimo, si dissolve improvvisamente nel nulla, un nulla un tantino sinistro.”⁷

Un riso dunque tutt’altro che cordiale e bonario, bensì nevrotico, esagerato talora ai limiti dell’isteria, ed in ciò stesso “attuale” per tempi nei quali il divertimento pare indirizzato a seppellire nell’oblio la verità di un fallimento storico... Palliativo, dunque, più che rimedio, alla frustrazione storico-politica (come recita un celebre proverbio, “si ride per non piangere”) e perciò stesso non già risoluzione o superamento, bensì luogo di compromesso fra le istanze divergenti del riso (fattore repressivo) e dell’inquietudine (fattore represso) che fra di loro, Freud *docet*, stanno in rapporto direttamente proporzionale. Se è concesso l’uso di un paragone-*nonsense* (che forse a Rossini non sarebbe dispiaciuto), l’opera comica rossiniana assomiglia ad una pentola a pressione: tanto più forte è l’urgenza del fattore represso quanto maggiore deve essere la pressione esercitata

dall'elemento repressivo. L'efficacia del "coperchio" repressivo è certamente garantita dalla grande vis comica di Rossini, ed è significativo che Stendhal abbia avuto cura di specificare la prodigiosa taumaturgia dell'*Italiana in Algeri* riferendosi esplicitamente alla capacità di quest'opera di nascondere un'inquietudine presente alla coscienza contemporanea: "fa dimenticare tutta la tristezza del mondo":

Non vi era nulla in quel piacevole spettacolo che richiamasse il reale e il triste della vita. Non c'era certamente in sala una sola persona cui venisse in mente di giudicare quanto vedeva.⁸

Come il giocattolo per un bambino, l'opera di Rossini coinvolgeva totalmente lo spettatore, abbandonato al piacere ludico dell'intreccio sonoro fine a se stesso. Stendhal definisce l'efficacia di questa musica come se volesse riferirsi ad un narcotico: l'ebbrezza travolgente del mondo sonoro rossiniano viene definita come una sorta di ubriacatura che obnubila le facoltà di giudizio e discernimento.

3) Il riso rossiniano pare dunque del tutto estraneo al decoro, all'autocontrollo razionale e virile propugnato dalla cultura del Settecento, secolo della misura: l'eccesso sembra, per contro, il suo principale ingrediente costitutivo. Una controprova ci viene da uno sguardo alla fortuna di Rossini in un altro secolo: il nostro Novecento, segnato fin dal suo esordio dalla significativa nascita di una nuova scienza, la psicanalisi. La *Rossini-Rénaissance* è cosa d'oggi: nella nostra epoca il successo del pesarese è a tal punto diffuso da far sostenere che ad essa è riservato l'irripetibile privilegio di potersi allacciare a Rossini in "presa diretta", senza le mediazioni e le distorsioni arrecate da una continuità culturale che appunto non è esistita.⁹

La storia della ricezione ce lo dimostra dunque con estrema chiarezza: Rossini, sotto diversi aspetti l'ultimo erede del Settecento, ne è da altri punti di vista incommensurabilmente lontano. Nelle sue mani il retaggio evidente di un secolo di convenzioni musicali e drammaturgiche viene riutilizzato per fini che sembrano esplicitamente votati a denunciare la stessa assurdità di tali convenzioni, la mancanza di senso di tutto quanto fino ad allora era stato ritenuto opportuno, conveniente e sensato: proprio nei momenti in cui Rossini sembra più vicino ai modelli buffi del Settecento egli se ne distanzia in verità con altrettanta forza. La surreale assurdità del suo teatro comico sta nel fatto che egli, nello stesso momento in cui si serve delle convenzioni operistiche, le mette nel ridicolo. Prendere in giro l'opera con i mezzi dell'opera: è questo il modo in cui Rossini riesce a far "dimenticare la tristezza del mondo": ricoprire con il sottile manto dell'ironia non gli oggetti, bensì i modi stessi della rappresentazione, non tanto i

suoi contenuti, quanto la sua forma, i suoi procedimenti costitutivi.

Gli esempi di tale drammaturgia dell'assurdo sono innumerevoli e non si esauriscono certo con l'*Italiana in Algeri*¹⁰. Tuttavia il caso di quest'opera è forse quello in cui essi si inseriscono con la maggior naturalezza nel corpo del libretto e dell'azione in quanto quest'opera appartiene ad un "sottogenere" comico già predisposto per norma di codice alla buffoneria più scanzonata, quello della farsa. Il riferimento d'obbligo va alla burla esilarante dei "Pappataci", ma quasi tutti i luoghi del libretto di Anelli sono percorsi da intenti farseschi. Un esempio significativo può venire dall'esame della scena d'esordio di Isabella: forse inconsapevolmente, ma il librettista sembra offrire su un piatto d'oro al compositore il destro per realizzare quella sorta di discontinuità schizofrenica che sta alla base della sua drammaturgia comica. Nell'esordio Isabella ci si presenta tratteggiata nella più nitida tradizione eroica: la fatidica quartina metastasiana sembra preannunciare il martirio sublime di un'eroina votata all'eterna fedeltà:

Cruda sorte! Amor tiranno!
Questo è il premio di mia fe'?
Non v'è orror, terror né affanno
Pari a quel ch'io provo in me.

Per te solo, o mio Lindoro
Io mi trovo in tal periglio.
Da chi spero, o Dio, consiglio?
Chi conforto mi darà?

Che ne sia di tanto sublime pathos nella cabaletta successiva Dio solo lo sa; forse lo sa anche Anelli, ma per quanto ci riguarda, il disincanto ed i maliziosi doppi sensi delle parole di Isabella sembrano derivare, assai più che dalla temprina inossidabile di un eroe metastasiano, dallo scetticismo navigato delle varie Serpina, Despina e consimili che popolano il libretto comico del Settecento:

Già so per pratica
Qual sia l'effetto
D'un sguardo languido,
D'un sospiretto...
So a domar gli uomini
Come si fa.

Sian dolci o ruvidi,
Sian flemma o foco
Son tutti simili
A press'a poco...
Tutti la chiedono
Tutti la vogliono
Da vaga femmina
Felicità.

Lo stacco è troppo forte per non indurre almeno il sospetto di una volontà ironica da parte di Anelli. Comunque sia, il gioco per Rossini è a questo punto molto facile, non gli resta che adottare due registri contrastanti per dare rivestimento sonoro alla discontinuità della caratterizzazione: dunque dapprima la solennità di accordi puntati e di un alato canto quasi mozartiano condito da fioriture vocali; quindi un rapido “parlato” sillabato.

Vediamo altri esempi significativi:

Nella Cavatina di Lindoro (n.2) lo squillo eroico dei corni che (sul piano della forma musicale) serve ad articolare l'inizio della seconda sezione, è drammaticamente privo di qualsiasi ragione: crea una frattura sonora che non corrisponde in alcun modo al testo, sul cui piano il distico “forse verrà il momento / ma non lo spero ancor” è una prosecuzione della quartina precedente tanto nella forma (legame rimico) quanto nel contenuto. Il richiamo del corno e con esso il cambio di vocalità stabiliscono un'enfasi eroica del livello sonoro che contraddice radicalmente la titubanza espressa dal testo. L'aura di serietà che la musica sembrerebbe comunque attribuire a Lindoro sembra più finalizzata alla smentita che presto (col n.3) tale possibilità sarà destinata a subire, piuttosto che a una vera intenzione caratterizzante. In quest'ottica bisogna piuttosto riconoscere che la musica ostenta la propria autonoma estraneità al libretto ed all'azione, ponendosi come terzo incomodo che forza la situazione ad una realtà inautentica. Lo scollamento fra musica ed azione esibisce, in altri termini, una drammaturgia dell'assurdo, dove la non conformità dei sistemi semiotici coinvolti induce nel destinatario un senso di straniamento ed allontanamento da un “oggetto Opera” che si mette in contraddizione con i propri stessi mezzi svelandosi finzione, abolendo cioè d'un sol colpo la propria efficacia mimetica.

Nel Duetto seguente (n.3, “Se inclinassi a prender moglie”) il perseguimento dell'effetto assurdo deriva dall'assenza di qualsivoglia parallelo sonoro all'inquietudine che assilla Lindoro (“Ah, mi perdo, mi confondo: / quale imbroglio maledetto. / Sento amor, che dentro il petto / martellando il cor mi va”). In tal modo, più che un amante perseguito dalla sventura, Lindoro sembra un burattino privo non diciamo di interiorità, ma persino della stessa memoria. La musica celebra la propria estraneità alla situazione soprattutto tramite le numerose ripetizioni meccaniche su parole di nessuna importanza esagerandone in modo patente il rilievo (“chiome... nere... guance... belle...” ecc.): una sorta di “parola scenica” verdiana ma capovolta per uso e funzione.

La ripetizione ossessiva di parole, il crescendo, e soprattutto il modo con cui Rossini traduce in atto con questi mezzi il rapporto testo/musica, sono il fonda-

mento di una drammaturgia musicale che punta a far percepire l'estrema lontananza intercorrente fra testo e musica: l'aspetto meccanico delle iterazioni e del crescendo sta alla base della schizofrenia drammaturgica. Gli esempi sono disseminati in tutta la partitura. Esilarante è la soluzione trovata da Rossini nel Quintetto con la celebre scena degli starnuti (II, 12), dove la ripetizione sonora viene “motivata” dalla scena: Taddeo finge di non sentire lo starnuto di Mustafà, segnale precedentemente pattuito per indicare il momento in cui egli avrebbe dovuto uscire. Le ripetizioni della musica traducono in immagine sonora il blocco temporale della situazione. Più che inibita dal pauroso Taddeo, l'impotenza di Mustafà sembra motivata dalla musica: egli deve aspettare che essa abbia esaurito tutte le sue simmetrie e ripetizioni prima che la situazione cambi. In tal modo la musica acquisisce il ruolo di vera e propria *Dramatis persona*, tale da inserirsi nel corso degli eventi ed alterarne o mutarne lo sviluppo. “È scherzo od è follia”? La celeberrima affermazione di Stendhal ci aiuta a capire:

I nostri togati letterati dei “Débats” hanno giudicato l'azione folle, senza accorgersi — poveretti — che se non fosse folle non risponderebbe più a quel genere di musica che altro non è, essa stessa, se non follia organizzata e completa.¹¹

Dunque secondo Stendhal una farsa come quella non poteva avere che quella musica. Ma attenzione, secondo le parole di Stendhal si tratta di una follia organizzata e completa: di un gioco che investe tutta l'opera, secondo un calcolo predeterminato tale da distribuire l'alone della follia sul senso (o il nonsenso) dell'intera vicenda, calibrando a tal fine interventi sonori appositamente mirati e retti da una ferrea organizzazione finalizzata al risultato parodistico: è la stessa inverosimiglianza della trama a porsi come “gioco”, un gioco di fronte al quale, per riprendere le parole di Stendhal, a nessuno viene “in mente di giudicare quanto vede”. Nell'attimo in cui si immedesima nell'opera il destinatario è esattamente come il bambino che non s'interroga se il giocattolo sia vero o falso, se il gioco sia reale o illusorio. L'illusione però dura solo un attimo: l'eccesso sonoro della musica capovolge il precario equilibrio mimetico perseguendo un intento dissociativo che svela la finzione all'ascoltatore, distanziandolo dalla chimera mimetica: Rossini gioca con il “giocattolo Opera”, ma reinventandone le regole, o forse solo distruggendole.

Il procedimento meccanizzante del crescendo altro non è che l'esito più radicale ed evidente di una drammaturgia musicale votata al perseguimento della dissociazione fra testo (o azione) e musica. E non è certo un caso che questa tecnica sia usata da Rossini con una frequenza tale da identificarsi per associazione spontanea con il suo nome. Il crescendo rappresenta l'esito più evidente

di spersonalizzazione del canto, di reificazione della musica che si appropria dell'azione e della scena bloccandole a suo piacimento su ripetizioni vertiginose ed ossessive; è il tripudio del suono a scapito del dramma, la rivincita della asemantività musicale sulla significazione testuale, del gratuito sul necessario, dell'irrazionale sul razionale. In questi momenti Rossini si abbandona al piacere ludico del comporre: egli gioca con i suoni e non gli importa nulla dell'azione o del testo che essi accompagnano. Come in certo melodramma settecentesco il testo ha quasi, nella sua "disarticolazione sintattica", la sola funzione di "semplice deposito di materiale fonetico, da utilizzarsi per un gioco di rapporti extradiscorsivi, di natura esclusivamente musicale"¹². È importante tener presente, però, che il retaggio della drammaturgia d'opera seria settecentesca viene inserito da Rossini nel contesto dell'opera comica; un genere che fin dalle sue prime apparizioni (con gli Intermezzi) associava la scrittura in forma chiusa anche ai momenti di avanzamento dell'azione, non a quelli di stasi lirica come avveniva di norma nel genere serio. Lo sfasamento fra le due dimensioni temporali in conflitto della musica e dell'azione (l'una statica, immobilizzata sull'attimo, l'altra dinamica, fondata su un tempo che scorre), causa prima dell'effetto straniante e comico così ottenuto, può però avvenire solo nell'ambito di un'esplicita esibizione dell'incongruità: l'eccesso è il mezzo per conseguire tale flagranza.

Il riso dunque non è dovuto tanto, o solo, alla particolare situazione in atto sulla scena, ma coinvolge una dimensione metalinguistica¹³. L'effetto comico prodotto da Rossini con quel suo particolare stile musicale consiste nella capacità di conferire un aspetto massimamente ridicolo tanto alla situazione scenica quanto alla musica stessa, intesa come insieme di convenzioni compositive delle quali si vuol far percepire l'"assurdità". L'insistenza ossessiva ed iperbolica sulle ripetizioni martellanti di sillabe o parole ormai isolate dal contesto originario finisce per concretare un particolarissimo effetto di straniamento che a noi testimonia la lontananza di Rossini dai tempi degli esordi del genere buffo-comico. Esempio perfetto in questo senso è il concertato del finale primo dell'*Italiana* ("La mia testa è un campanello") dove l'espedito dell'onomatopea, usatissimo nel Settecento¹⁴, viene davvero condotto all'eccesso della "follia organizzata e completa" di cui parla Stendhal.

A monte di questa drammaturgia dell'assurdo sta un forte scetticismo nei confronti dello stesso codice operistico tradizionale, il cui riutilizzo, però, a questo punto non può più essere quello *naïve* di un compositore settecentesco: Rossini cessa di riconoscere validità alle convenzioni settecentesche come paradigma compositivo — come modello dato a priori fuori dell'opera — ma ritiene per contro pienamente valido nell'opera (ed il successo incontrato gli ha dato piena-

mente ragione) un atteggiamento che riconosca e conferisca validità a quelle opzioni compositive "assurde": la differenza "quantitativa" nei confronti dell'opera comica settecentesca si tramuta, in altri termini, in differenza "qualitativa". È come se vi fossero contemporaneamente due Rossini seduti al tavolo della composizione: uno che compone senza porsi troppe domande sul senso di quanto sta facendo, l'altro che filtra e deforma tutti i risultati del primo attraverso le maglie di un'ironia disincantata e sarcastica.

Trasportare all'eccesso vuol dire mutare nella sostanza le ragioni del riso. Qui infatti non si ride più per un effetto che risulta comico di per se stesso ed in quanto tale viene inserito in un'opera: si ride perché L'Opera (intesa come codice compositivo) "cita" se stessa prendendosi gioco delle proprie convenzioni. Non si tratta più di uno specchio (più o meno deformante, più o meno fedele...) della realtà, ma dell'immagine, deformata e riprodotta in misure abnormi, di una realtà che è già, a sua volta, immagine, proiezione. In definitiva non è tanto, o solo, dei vari "tac tac", "din din", "bum bum" uniti in contrappunto che noi ridiamo, quanto dell'assurdità del congegno drammaturgico (L'Opera, appunto) che li ospita, segnalando in tal modo la sua propria assurdità.

Nell'opera comica del Settecento il processo di stilizzazione della realtà non è tale da manifestare l'artificio nascosto dietro la mimesi. È invece questo artificio che Rossini, trasportandolo all'eccesso, rende palese. In definitiva è dunque delle possibilità iconiche insite nell'ingrediente drammaturgico tradizionale che qui si ride: del senso di assurdità che un normale mezzo costruttivo (il crescendo, il chiasso delle dinamiche) può generare se "preso sul serio", se pensato in chiave mimetica. Per far questo Rossini deve però surdeterminarne peso e proporzioni, fino ad esibire l'aspetto eccessivo ed incongruente delle ripetizioni: i mezzi designati al perseguimento di tal fine sono il ritmo precipitoso, la voluta banalità dei disegni melodici e la sovrabbondanza meccanizzante delle ripetizioni.

Rossini sembra guardare l'opera dal punto di vista distaccato e polemico degli implacabili intellettuali settecenteschi che si scagliavano contro il genere operistico denunciandone l'irrazionalità. Sotto questo aspetto il suo operato compositivo (nel genere comico, beninteso) sembra una sorta di *Teatro alla moda* scritto in veste musicale anziché letteraria. Siamo all'opposto del coinvolgimento romantico: Rossini deride, mentre scrive, le incongruenze di ciò che scrive, guardando il frutto del proprio operato da distanze siderali, con la compiaciuta consapevolezza un po' sardonica ed un po' autodissacrante di un *errare diabolicum*.

Egli dunque deride l'opera ponendola in contraddizione con i suoi stessi mezzi: riducendo *ad unum* gli elementi delle sue dissociazioni convenzionali, prendendoli "sul serio" per dimostrarne le aporie interne.

Così facendo egli perviene nuovamente ad una dissociazione fra questi elementi, che viene “dimostrata” con geometrica precisione dall’opera stessa. Una simile drammaturgia comica si fonda su due equivoci logicamente e percettivamente successivi: dapprima, sfruttando in misura iperrealistica il secolare retaggio mimetico del teatro, Rossini cerca di rendere realistico ogni particolare compositivo (v. nota 15); in un secondo momento egli induce a considerare l’estrema assurdità di una considerazione realisticamente impostata degli stessi mezzi che in quel preciso senso egli aveva connotato, svelando quindi, in chiave antimimetica, la finzione della messa in scena. L’incontro/scontro fra questi due momenti, interno alla rappresentazione, segnala all’ascoltatore l’assurdità del luogo espressivo, L’Opera, che li accoglie. Così facendo Rossini dimostra che sia l’utilizzo drammaturgicamente fondato delle convenzioni sia le stesse convenienze espressive del secolo trascorso si fondano su un equilibrio molto delicato, del tutto instabile, facilissimo da scardinare: in definitiva il suo intervento nel corso storico-musicale si qualifica come negazione, come distruzione del presente che non offre alcuna prospettiva per un futuro più o meno prossimo: un nichilismo mascherato da un sorriso che, come quello della Gioconda leonardesca, sembra talora tramutarsi in ghigno.

Nessuna remora sembra frenare Rossini nella frenesia di questa sua attività distruttiva: è lui il “factotum della situazione”, è lui che gestisce il gioco, ma questo non comporta assolutamente la percezione, da parte dello spettatore, della sua presenza. Rossini è lontano dalle vicende messe in scena come lo è il burattinaio che muove i fili dall’alto, nella piena consapevolezza della finzione di quanto è rappresentato: egli trasporta nell’opera il piacere (un po’ sadico) del bambino ormai disilluso dal giocattolo che guasta l’illusione agli altri svelandone il funzionamento segreto. La musica di Rossini vive pertanto di una fondamentale oggettività, di una spersonalizzazione del lessico sonoro e delle tecniche costruttive; quasi in ogni momento l’ascoltatore può rendersi conto che il lessico tematico, armonico, vocalistico, orchestrale di Rossini derivano con assoluta evidenza dalla musica del Settecento: tutto è giocato sull’eccesso, sull’esagerazione, ma senza che questo, almeno in un primo momento, faccia percepire l’esistenza di un “IO” creatore che manifesti il proprio punto di vista sulle vicende sceniche: le progressioni meccaniche così tipiche del suo stile sono il risultato più evidente di questo processo di spersonalizzazione, di reificazione del materiale sonoro. Simulare una totale oggettività significa indurre il convincimento che le marionette in scena abbiano una vita propria, ed è proprio tale pseudo-realismo a garantire l’efficacia di questa comicità metalinguistica¹⁵: giocare a smentire la mimesi teatrale: questo è il divertimento di Rossini. Ridendo non già (o non solo) della situazione drammatica concreta quanto dell’Opera, lo spettatore — grazie

alla piena oggettività del materiale sonoro ed al processo ad un tempo mimetico ed antimimetico del teatro — viene trascinato in un vortice caleidoscopico di ritmi e suoni senza senso di effetto tanto più esilarante quanto più percepito come oggetto “reale”, autonomo, come automa meccanico. Ovviamente la coscienza dell’“inganno” prima o poi raggiunge l’ascoltatore, ma, sia pure per qualche attimo, non sembra che sia Rossini a deridere l’opera, bensì che sia l’opera (anzi: L’Opera) a deridere se stessa per mano di Rossini. La comicità deriva dall’incrocio fra la funzione metalinguistica che scatena il riso e la funzione mimetico-referenziale che qualsiasi forma teatrale esercita: l’impressione di aver creduto che una simile assurdità si possa verificare nella realtà è la molla che scatena il riso. Si ride dunque delle aporie cui può condurre la convenzione drammaturgica.

Torniamo dunque alla questione centrale del presente scritto: il significato ed il ruolo storico dell’opera rossiniana. Alla luce di quanto maturato con le presenti riflessioni io credo che non si possa negare il legame di Rossini con il passato, ma che limitarsi a segnalarlo sia rendere un pessimo servizio alla sua comprensione. Di questo contatto va messa in luce l’estrema ambivalenza: con il riso un po’ sinistro che suscita, Rossini celebra in allegria un’apoteosi del passato che ne rappresenta contemporaneamente il compianto funebre. Egli copre di ridicolo non questo o quel personaggio, non questa o quella convenienza sociale, bensì L’Opera *tout court*. Così egli fa tabula rasa: “costringe” la storia del genere a ripartire da zero dimostrando che i modelli del passato, le cui valenze sono risolte perlopiù nella totale perdita di un senso qualsiasi, hanno ormai esaurito tutte le loro possibilità. Se il suo atteggiamento sembra “conservatore”, frutto di una considerazione del linguaggio musicale di marca sostanzialmente antistoricista (per cui le convenzioni appaiono “date” una volta per tutte senza riconoscere il problema della loro effettiva, o meno, consistenza e validità attuale), allora bisogna riconoscere che, dato il particolare tipo di drammaturgia che egli ne ricava, questo antistoricismo assume una valenza eminentemente storica, traducendosi in una consapevolezza “al negativo” la quale in fin dei conti non può essere considerata altrimenti che come vera e propria coscienza storica: *pars destruens* la quale nulla propone, ma che proprio perciò si traduce in denuncia di un’impossibilità per il presente. Non si tratta certo di convenire con le argomentazioni interessate di Wagner, che sostenne, durante l’incontro con il compositore pesarese, la tesi forzata ed inaccettabile di un Rossini aperto all’avvenire¹⁶. La storia dell’opera — quella dei suoni, delle scene, dei libretti, non quella desumibile dalle dichiarazioni dei protagonisti — ha dimostrato di aver compreso nel modo più consono il senso dell’eredità rossiniana: la “morte” del genere comico e la crisi evolutiva conosciuta da quello serio dimostrano la consapevolezza dei compositori che raccolsero l’eredi-

tà di Rossini dell'impossibilità di tornare ai modelli settecenteschi fingendo che con il passaggio del pesarese nulla fosse accaduto.

Se affrontiamo sulla base di un preconconcetto filodrammatico l'opera di Rossini essa non può che apparirci assurda. Essa tuttavia non lo è per nulla sul piano drammaturgico, che, anzi, "funziona" egregiamente. L'Ottocento, secolo dell'interiorità e del coinvolgimento viscerale, non volle o non poté capirlo: il punto di fuga utopistico perseguito da Verdi e Wagner, consistente nell'identificazione di dramma e drammaturgia, segue la direzione diametralmente opposta a quella ottenuta dal distacco dissacrante delle opere comiche di Rossini. Per Rossini la stessa drammaturgia musicale non è che un gioco: con un secolo abbondante di anticipo sulle "date ufficiali" della storia, il paradosso dell'"oggettività" rossiniana giunge a prefigurare un vero e proprio Neoclassicismo *ante litteram*.

una sola musica ad una determinata trama è fatto del nuovo secolo cui lo stesso Rossini dovette pagare un amaro tributo con la scomparsa dal repertorio del suo bellissimo *Otello* dopo l'arrivo di quello verdiano, nonostante il grande successo che l'opera aveva incontrato prima dell'affermazione di quest'ultimo. Per quanto riguarda i due «Barbieri» a tutt'oggi — nonostante il Novecento possa a buon diritto chiamarsi il secolo delle riesumazioni — la peraltro godibilissima opera di Paisiello non si è più ripresa dal trauma: le sue rarissime riprese, ispirate ai benemeriti valori di un'archeologia per addetti ai lavori — che tale è in gran parte rimasto lo sforzo musicologico di ampliamento dei repertori — portano ovunque con sé il segno del confronto implicito con il capolavoro rossiniano.

⁶ Questo sospetto trova la più risoluta delle conferme nei risultati di una ricerca esposta da Luca Zoppelli al recente convegno rossiniano di Pesaro: *Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore* (in corso di pubblicazione negli atti del convegno).

⁷ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp.64-5. Ed.orig.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1980.

⁸ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Parigi, 1824. Cito dalla traduzione italiana di Ubaldo Peruccio: *Vita di Rossini*, EdT, Torino 1992², p.46.

⁹ «È invero un dono immenso questo che ci sta facendo il nostro secolo giunto a fine, di poter disporre di una tale eredità quasi essa ci fosse caduta dal cielo; praticamente affrancata da pedaggi troppo intriganti a quella che si suole chiamare tradizione critica, dal momento che le sue sole testimonianze memorabili sono quelle, eccelse, di Hegel, Goethe, Stendhal, Leopardi, Balzac, Gautier, Delacroix, Heine, Schopenhauer: voci lontane e numinose, per le quali la musica italiana in virtù di Rossini conobbe la sua ultima, superba giustificazione estetica.» GIOVANNI CARLI BALLOLA, *L'architetto del melodramma*, pagina culturale de «La Repubblica», giovedì 27 febbraio 1992.

¹⁰ *Barbiere di Siviglia e Cenerentola* ne presentano diversi casi esilaranti. A questo proposito e per gli altri concetti fondamentali del presente saggio vedi GIANNI RUFFIN, *Drammaturgia come auto-confutazione teatrale. Aspetti metalinguistici alle origini del riso nelle opere comiche di Rossini*, in «Recercare», Roma, in corso di stampa.

¹¹ STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit., p.48.

¹² L'espressione è di Paolo Gallarati, cfr. *Musica e maschera*, cit., p.58.

¹³ Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Closing Statements: Linguistics and Poetics, in Style in Language*, MIT Press, Cambridge 1960, pp.350-77. Trad.it.: *Linguistica e poetica*, in: ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp.181-218.

¹⁴ Cfr. MICHAEL F.ROBINSON, *L'opera napoletana*, Marsilio, Venezia 1984, p.244. Ed.orig.: *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford University Press, 1972.

¹⁵ Gli incipit dei pezzi chiusi rossiniani sono composti in un regime stilistico assai affine al recitativo: prima delle valanghe di ripetizioni e dei crescendo meccanizzanti Rossini definisce realisticamente il quadro scenico, per smentirlo subito dopo tramite il ricorso alle iterazioni ossessive.

¹⁶ Sembra di vedere Rossini sussultare sulla sua poltrona mentre manifesta un malcelato ed ironico stupore: «... j'ai fait [...] de la musique de l'avenir sans le savoir?» esclamò al suo interlocutore durante la visita ricevuta nel marzo 1860. Le parole dell'incontro tra due personalità, e due sensibilità, così radicalmente opposte, trascritto dall'amico di Rossini Edmond Michotte, sono riportate in: LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Einaudi, Torino, 1977, pp.385-426.

NOTE

¹ Sui rapporti tra la vocalità rossiniana e quella ottocentesca vedi le pagine di Rodolfo Celletti ne *La vocalità romantica in Storia dell'opera*, UTET, Torino 1977; ed in: RODOLFO CELLETTI, *Storia del Belcanto*, Discanto, Fiesole 1983.

² La «solita forma» di cui parla Verdi conosce infatti con Rossini il suo *imprimatur*, e così pure la «forma lirica» — ovvero la struttura fraseologica AA'BA" (oppure AA'BC) — che caratterizza l'andamento melodico di diversi pezzi in forma chiusa ottocenteschi. Su quest'ultimo aspetto strutturale vedi SCOTT L.BALTHASAR, *Rossini and the development of the mid-century lyric-form*, in «Journal of the American Musicological Society», vol.XLI, primavera 1988, n.1, pp.102-25.

³ Nel senso forte di tradizione: come voluminoso insieme di opere reciprocamente legate da una continuità compositiva e rappresentativa.

⁴ Su Gluck ed il suo ruolo nella cultura e nella storia dell'opera settecentesca illuminanti sono le pagine scritte da Paolo Gallarati in due studi di drammaturgia musicale: *Gluck e Mozart*, Einaudi, Torino 1975; e *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, EdT, Torino 1984. Alcune idee del presente studio fanno riferimento più o meno direttamente ad un terzo scritto di Gallarati: *Dramma e ludus dall'«Italiana» al «Barbiere»*, ne *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, a cura di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino, 1977, pp.237-80.

⁵ I libretti di Metastasio ebbero fortuna secolare e furono musicati da numerosissimi musicisti. Quello della *Didone abbandonata* fu prescelto, ad esempio, da 61 compositori diversi in un arco di tempo che copre 99 anni (dal 1724 al 1823). Anche in ambito comico la pratica del riutilizzo di libretti o trame era abbastanza diffusa, si pensi alla *Serva padrona* di Pergolesi e Paisiello o ai *Don Giovanni* di Gazzaniga e Mozart. Lo stesso libretto dell'*Italiana in Algeri* non fu concepito da Angelo Anelli per Rossini, bensì per un'opera omonima di Luigi Mosca, rappresentata con successo alla Scala nel 1808. L'abitudine del pubblico ad associare