

Rossini e la purezza della felicità

Occhio sugli eclettici personaggi del gran teatro musicale del genio di Pesaro

Di MARIO FRESA

Quando i personaggi rossiniani si ritrovano in gruppo, o comunque non agiscono da soli, diventano matti. Ascoltateli, invece, nelle arie solistiche: lì ciascuno di loro d'èmina sé stesso (e la scena) con un'acuminata e perfida lucidità, disponendo la scacchiera del gioco, le sue trame e le segrete sue macchinazioni, con luciferina destrezza. Ma tutto cambia (e tutti vanno in ciampanelle) nei concertati o nei finali, quando i nodi vengono al pettine e ciascuno deve provarsi a dialogare con gli altri (cercando – e questo è il primo paradosso – di accettare l'assurdità di un possibile dialogo chiarificatore con chi gli sia vicino!): in quei frangenti, le figure del teatro comico rossiniano sbandano, naufragano, collassano su loro stesse, come in una sorta di definitivo, colossale *Big Crunch* che tutto annulla confonde rimescola sovverte. Sicché ciascuno fraintende l'altro; e stupisce, si disorienta, balbetta, inciampa. Anche la lingua subisce l'onda acuta dello stravolgimento e della folle dilatazione: così, ad esempio, si va dalle infantili e ossessive onomatopée del finale dell'Atto primo dell'«*Italiana in Algeri*» (“Din din”, “Crà crà”, “Bum bum”) al martellante, percussivo delirio dell'“orrida fucina” del finale dell'Atto primo del «*Barbiere di Siviglia*»; per non parlare del perfetto e generale impazzimento ch'è generato allorquando s'incontrano tutti i personaggi del «*Signor Bruschino*» (e perfino quando, in quest'ultima farsa, le cose si sistemano – per modo di dire! – la lingua e la musica s'incepiano di nuovo nella frammentazione distruttiva della logica comunicativa: «Padre mio, padre mio, mio mio, mio mio, mio mio... son pentito, tito

tito, tito tito, tito tito... Padre mio sono pentito; tito tito, tito tito...». Un disco rotto. Quel disco è la ragione). Din din, Crà crà, Bum bum. Gli uomini, allora, si fanno automi: vengono meccanizzati. E non esiste effetto comico più grande (ce lo ha ricordato Bergson) del "meccanizzare" ciò che, pur vivo, piomba nell'inorganico, affondando nella pura idiozia. Ascoltiamo, per esempio, la scena ottava del secondo atto de «*La Cenerentola*». Angelina scopre che lo scudiero è, in verità, il Principe; poco prima, Don Magnifico ha capito che il Principe (da lui coperto di continui salamelecchi) altri non è che un modestissimo cameriere; e all'inizio dell'opera, il saggio Alidoro, consigliere del Principe, si presenta sotto le povere spoglie di un mendicante. Ma quante maschere ha il mondo? Chi si traveste da chi? Siamo davvero sicuri di sapere chi sia la persona con la quale stiamo parlando, proprio adesso? Chi finge, dunque, di essere? Chi finge di non essere? Non lo sapremo. Non lo sa, forse, nemmeno lei. Ed ecco, intanto: la trama s'ingolfa; la narrazione precipita e s'ingarbuglia; le parole si aggrovigliano sull'insistenza grottesca delle allitterazioni ("gruppo", "sgruppa", "raggruppa", "sviluppa", "inviluppa"...). Ma in tutto questo trambusto, la musica di Rossini fila con incantevole e supremo spirito aristocratico, osservando di lontano (e senza mai perdere la verticale sua misura), e con bimbescia e un po' cinica soddisfazione, la confusione mentale, lo sconquasso linguistico, il rimbambimento sconclusionato che affliggono e sommergono tutti gli astanti. Un gioioso tripudio della follia, testimoniato anche dal gran numero di fioriture e di agilità nelle quali s'immergono, ormai quasi del tutto private del loro nome, della loro identità, le voci del Sestetto indiavolato. I personaggi non vogliono più, dunque, essere "io". Ciascuno di loro obietta a sé stesso il fatto di essere "soggetto". E si fa automa. Perciò non dice più nulla; si lascia dire. E ogni figura non rappresenta più nulla: nemmeno sé stessa. E quella ridda di suoni è un bagliore d'innocenza, di lietissima ignoranza assoluta. Nel loro volontario uscir via dalla scena della rappresentazione, i personaggi viaggiano

altrove, proiettati da un suono pretestuale, asintattico, distruttivo (e anche, diresti, auto-distruttivo); e ciò per sottrarsi, felicemente, al tragico finito dell'io e alla sofferenza del tempo storico. Ed ecco: la musica diventa l'immagine stessa della felicità che ignora il divenire del tempo, perché essa si pone finalmente contro il tempo e contro la natura (e contro, soprattutto, l'essere per la morte della vita stessa). Un maestro come Schopenhauer ha osservato: «Tramite il tempo, tutto ciò che abbiamo tra le mani diventa nulla – perde ogni valore». La vera vita eterna sta nell'arte.