

# VOX IMAGO

---

GIOACHINO ROSSINI  
IL VIAGGIO A REIMS

OTTAVIO DANTONE  
TEATRO ALLA SCALA



[www.musicom.it](http://www.musicom.it)

## IL VIAGGIO A REIMS

---

### IL VIAGGIO A REIMS DI ROSSINI: GUIDA ALL'ASCOLTO

Philip Gossett

Poco note sono le circostanze che portarono alla composizione de *Il viaggio a Reims*, prima e unica opera italiana che Rossini scrisse per Parigi. L'opera, di carattere squisitamente commemorativo, fu rappresentata per la prima volta il 19 giugno 1825 in occasione dei festeggiamenti per l'ascesa al trono di Carlo X, incoronato re di Francia nella cattedrale di Reims il 29 maggio 1825. Dopo il rientro del sovrano a Parigi, le celebrazioni per l'incoronazione ebbero luogo in molti teatri della capitale, fra i quali il Théâtre Italien. L'evento offrì a Rossini l'occasione per presentarsi alla Parigi che contava, in particolare alla classe politica: infatti, nonostante ricoprì l'incarico di Direttore del Théâtre Italien già dal novembre 1824, fino a quel momento si era limitato a riproporre opere inizialmente concepite per la scena italiana, spesso con nuove musiche composte espressamente per Parigi. Per *Il viaggio a Reims* si rivelò assai importante la circostanza dell'incorporazione, sin dal 1818, del Théâtre Italien nell'Accademia Reale di Musica: Rossini trasse il massimo beneficio da questa situazione, che gli consentiva di disporre dei migliori musicisti di Parigi e dell'intero organico del Théâtre Italien, e poté concepire un'opera con un numero consistente di parti solistiche (dieci prime parti e otto secondarie).

Il programma degli innumerevoli festeggiamenti per l'incoronazione di Carlo X fu stabilito dal consiglio municipale di Parigi con un decreto del 7 febbraio 1825. Il 24 di aprile Rossini era già al lavoro, e le prove poterono iniziare ai primi di giugno. Nulla sappiamo invece della genesi del libretto di Luigi Balocchi, poeta e direttore di scena del Théâtre Italien, il quale avrebbe in seguito collaborato con Rossini nella stesura dei libretti francesi de *Le Siège de Corinthe* (1826) e del *Moïse* (1827), e curato la prima traduzione italiana del *Guillaume Tell* (1830). Il libretto di Balocchi enfatizzava la natura paneuropea dell'incoronazione del re di Francia e tesseva una lode incondizionata al nuovo sovrano ed alla sua discendenza; ma rappresentò anche l'occasione per offrire a Rossini una serie di spunti che parodiavano le convenzioni tipiche dei libretti delle opere italiane. Non sorprende quindi che Rossini abbia a sua volta composto una musica spesso parodica, né si può prescindere da questo presupposto per apprezzare pienamente gli esiti de *Il viaggio a Reims*.

Il libretto consiste di soli nove numeri musicali, separati fra loro da recitativi secchi composti dallo stesso Rossini: un numero esiguo per gli standard dell'epoca, ma alcuni sono di tale ampiezza che l'opera, complessivamente, dura circa tre ore. Sebbene il libretto non presenti partizioni interne, *Il viaggio a Reims* fu originariamente rappresentato in tre atti, con intervalli inseriti dopo il Sestetto (N. 3) ed il Gran Pezzo Concertato (N. 7). Nell'allestimento di Luca Ronconi ripreso per le rappresentazioni scaligere del 2009, vi è un solo intervallo, al termine del Gran Pezzo Concertato.

#### N. 1. Introduzione

La classica *Introduzione* rossiniana presenta uno schema caratterizzato da un'apertura corale seguita da un *cantabile* (sezione lirica lenta) affidato ad una prima parte solista (generalmente un personaggio privo di una formale aria d'entrata), e da una *cabaletta* per lo stesso personaggio (movimento più veloce, con il tema per il solista - con vari *pertichini* - ripetuto da capo dopo un breve ricordo). Tale impostazione si trova, ad esempio, ne *Il barbiere di Siviglia* (affidata al Conte d'Almaviva insieme a Fiorello) o nella *Zelmira* (cantata dal bari-tenore Antenore, con il basso associato, Leucippo). A volte, più personaggi sono coinvolti nelle sezioni solistiche (ad esempio, nella *Semiramide*, fra i solisti compare anche la protagonista, nonostante la successiva *Cavatina* a lei affidata). Sotto il profilo tonale, l'*Introduzione* è normalmente in forma chiusa, aprendosi e concludendosi nella stessa tonalità, mentre il *cantabile* è in una tonalità generalmente diversa dalla successiva *cabaletta*.

L'*Introduzione* de *Il viaggio a Reims* segue questo schema, ma in maniera ancora più elaborata del classico modello rossiniano, in particolare nella sezione iniziale, dove compare dapprima un'ampia parte per Maddalena (governante di Madama Cortese, la proprietaria dell'Albergo del Giglio d'oro, la casa dei bagni di Plombières, dove si finge la scena) e per gli altri servitori, seguita da una sezione di pari ampiezza assegnata al medico della casa, Don Prudenziò. Solo dopo questa estesa prima parte (che occupa più di duecento battute) entra Madama Cortese - la vera solista dell'*Introduzione*; come di norma, intona il *cantabile* («Da vaghi raggi adorno»), seguito da un breve *tempo di mezzo* che introduce alla *cabaletta* («Or siete attenti, badate bene»), con ampie parti per altri tre solisti ed il coro.

*Il viaggio a Reims* non ha mai avuto una *ouverture*; e la parte spesso indicata con questo nome non è mai stata composta da Rossini, consisteva semplicemente in un falso scritto durante il Novecento. Come è tipico in una *Introduzione* tanto elaborata, l'ampio passaggio strumentale iniziale presenta il materiale melodico

che verrà ripreso all'interno della sezione di apertura (nelle parti di Maddalena e Don Prudenziò). La melodia in fortissimo che compare all'inizio viene ripresa in conclusione del pezzo, ma, in maniera inusuale, essa ritorna anche alla fine della *cabaletta*, adesso in un tempo in tre invece che nell'originario 4/4. Questo gesto consente al musicista di sottolineare l'unitarietà tematica dell'*Introduzione*. Che Rossini pensasse in grande è confermato dall'elaborato *cantabile* di Madama Cortese, con la sua introduzione strumentale per fiati soli ed archi, mirabilmente resa. L'assolo in Do maggiore avrebbe potuto concludersi dopo la prima ripresa del tema, ma Rossini lo fa seguire da una sezione contrastante in la minore, da una seconda ripresa del tema principale ed infine da una lunga serie di cadenze. Gli ordini che Madama Cortese impartisce al personale dell'albergo costituiscono l'argomento della *cabaletta*, il primo dei tanti scioglilingua de *Il viaggio a Reims*: ella infatti elenca velocemente le caratteristiche dei viaggiatori, mentre Maddalena, Don Prudenziò, e Antonio rispondono «Bene, bene, bene, bene.». Non vi è spazio per variazioni vocali nella ripresa del tema, su testo completamente diverso da quello della sua prima apparizione; ma è anche l'accompagnamento, con l'orchestra che raddoppia la linea melodica del solista, ad impedire ai cantanti di introdurre variazioni.

## N. 2. Recitativo ed Aria Contessa

Si tratta dell'unico caso nella storia della musica in cui un compositore fa una parodia del proprio stile, riuscendo poi a riutilizzare lo stesso brano in un'altra opera (*Le Comte Ory*), questa volta in maniera seria. Un elaborato recitativo accompagnato descrive l'azione drammatica: la Contessa francese di Folleville, che, secondo Madama Cortese, «per le mode notte e di delira», ha appreso che la diligenza che trasportava i suoi abiti si è ribaltata e che, di conseguenza, non avrà nulla da indossare per la cerimonia dell'incoronazione. Nel recitativo secco che precede l'aria, ella sviene su parole rese celebri dal *Don Giovanni*, «lo manco... lo moro...». Mentre il medico dell'albergo, Don Prudenziò e il musicofilo tedesco Barone di Trombonok discutono sulle sue condizioni, ella si risveglia e, rivolgendosi ai suoi interlocutori, esclama: «Il mio male capir voi non potete».

Chi può invece capirla? Con parole appropriate, anche se un po' sessiste, ella canta: «Donne, voi sol comprendere potete il mio dolor». Nonostante il *cantabile* dell'*Aria* sia di già per sé elaborato, ricco e molto lungo, Rossini lo allunga ulteriormente con una cadenza. (Nelle rappresentazioni scaligere, Anik Massis inizia con una tipica cadenza rossiniana, poi sembra divagare verso la *Lucia di Lammermoor*, prima che Trombonok le ricordi quale opera stia interpretando: tutto ciò è divertente, ma non è previsto in partitura, essendo la *Lucia* stata scritta dieci anni dopo!). Come tipico di questo genere di brani, la Contessa di Folleville inizia in uno stile declamatorio (che include un passaggio sincopato, «Come spiegare, oh Dio!», con molte figurazioni di sospiri sulle parole «oh Dio!») prima di affrontare il tema melodico principale («Donne voi sol comprendere»), che si ascolta due volte, la seconda più elaborata della prima, anche senza le variazioni che ci si aspetterebbero da un cantante. La distanza che separa il lamentoso *cantabile* della Contessa di Folleville dalle motivazioni che lo sostengono accentua l'intento parodico del brano, come evidenzia Trombonok nel successivo recitativo, «La cagion delle smanie indovinar chi mai potuto avria?»

Rossini ha tuttavia in serbo una sorpresa: un oggetto, un cappellino, si è salvato dal disastro. A questa notizia, la Contessa di Folleville erompe in una gioiosa *cabaletta*, nella quale l'attacco declamato di «Grazie vi rendo, oh Dei!» è seguito dal tema lirico di «a tal favor quest'anima». Ancora una volta, l'espressione musicale, in questo caso gioiosa, appare sproporzionata rispetto alla situazione. Si prenda a paragone *Le Comte Ory*, dove, nella stessa *cabaletta*, la Contessa Adele ringrazia, con tono piuttosto appropriato, l'eremita (cioè lo stesso Comte Ory travestito), per averle rivelato che il suo amore per il paggio di Ory, Isolier, non è sconveniente. Ma un'aria bipartita di Rossini propriamente detta deve concludersi con una sezione finale positiva e veloce, cosa che puntualmente accade ne *Il viaggio a Reims*. Anche il coro dei sei *pertichini* capisce che il testo e la musica appartengono a sfere del tutto diverse, come difatti commenta «(È comica la scena, e ridere ci fa)». Scale, volate ed una pletora di note acute contribuiscono ad enfatizzare una situazione in cui la musica sembra burlarsi del testo.

## N. 3. Sestetto

Si tratta del primo pezzo importante de *Il viaggio a Reims* che Rossini non reimpiegò nel *Comte Ory*. Tutte le parti che non potevano facilmente essere adattate ad una nuova situazione vennero infatti abbandonate, ed è davvero difficile immaginare come questo ampio pezzo d'insieme avrebbe potuto essere riutilizzato in qualunque altro contesto. Sebbene definito *Sestetto*, il brano coinvolge in realtà ben sette solisti, ed il suo significato si inquadra nel contesto europeo che Balocchi evoca nel libretto. La struttura di base è quella tipica dell'insieme in quattro parti rossiniano, che consiste in un elaborato *primo tempo*, un *cantabile*, un *tempo di mezzo* e la *cabaletta* finale (o *stretta*). Il problema, in questo caso, era rappresentato dalla costruzione della parte iniziale, durante la quale era necessario introdurre sei solisti, che dovevano essere tutti in scena per l'inizio del *cantabile*, e venne risolto utilizzando la parte iniziale, cantata da Trombonok

in Do maggiore, per accompagnare l'entrata in scena della maggior parte dei viaggiatori. Era inoltre necessario - dopo l'entrata di Don Profondo (Do maggiore), il collezionista di antichità italiano - introdurre il concetto della rivalità fra Don Alvaro e il Conte di Libenskof (che rappresentano rispettivamente la Spagna e la Russia) per la Marchesa Melibea (che simboleggia la Polonia): un triangolo amoroso che allude alle rivalità politiche fra Russia e Spagna per estendere la propria influenza sulla Polonia. Don Alvaro e Melibea vengono presentati sulla stessa idea melodica (Don Alvaro in Do maggiore con modulazione a Sol maggiore, Melibea in Sol maggiore); Libenskof, invece, che irrompe furioso sulla scena temendo di essere tradito da Melibea, è l'unico personaggio caratterizzato da una musica diversa, che inizia in Do maggiore, prosegue come in altre sezioni, per concludersi in Mi *bem.* maggiore. Un breve dialogo prelude alla sesta entrata in scena, quella di Madama Cortese, che riprende la tonalità del Do maggiore. Con tutti e sei i solisti ormai sul palcoscenico, una breve sezione di raccordo modula al La *bem.* maggiore, dove la rivalità fra Don Alvaro e il Conte di Libenskof rischia di esplodere in aperta ostilità.

Il *cantabile* è una delle perle della partitura rossiniana. Tre voci (Libenskof, Madama Cortese e Melibea) intonano una frase a canone («Non pavento alcun periglio» è il testo assegnato a Libenskof) in tempo ternario, mentre Don Profondo e Trombonok forniscono un opportuno contrasto in tempo binario. Ora è la musica di Don Alvaro a differenziarsi, in la *bem.* minore, con enfasi sulle parole «il tremendo mio furore». I sei solisti intonano quindi un'ampia frase cadenzale ripetuta: nonostante tali passaggi ricorrono in molti numeri a più voci, questo è semplicemente il più bello che Rossini abbia mai scritto. Ma il *cantabile* non scioglie il nodo dell'azione drammatica, che il musicista risolve in maniera brillante, affidandone la soluzione non ai personaggi sul palcoscenico, bensì ad una complessa sezione solistica interamente fuori scena, assegnata a Corinna, improvvisatrice romana nonché settima solista, accompagnata solo dall'arpa. Ella canta parole di gioia e d'amore, del «fraterno amor», ed infine del trionfo della Croce, simbolo di «pace e gloria», sulla «falcata luna» dei Turchi. Tale intervento scioglie la tensione del *primo tempo* e del *cantabile* in un accorato appello alla pace che contraddistingue la *cabaletta* del *Sestetto*. La gioia è contagiosa e Rossini la sottolinea con una frase cadenzale finale che presenta un'ottava cromatica per moto contrario: e sulla conclusione che «felice ognuno sarà», non si può fare a meno di credere che la pace sia davvero possibile, finché Rossini ne è il gran cerimoniere.

#### **N. 4. Scena ed Aria Milord Sidney**

Restano da presentare altri due personaggi di rilievo: il primo è l'inglese Lord Sidney, ispirato al Lord Neville del romanzo *Corinne* di M.<sup>me</sup> de Staël, una delle fonti del libretto di Balocchi. Sidney ama profondamente Corinna, cui ogni giorno dona dei fiori, ma è troppo timido per rivelarle il suo amore. La sua entrata in scena è accompagnata da un elaborato assolo di flauto, con una cadenza piena nella *Scena*; l'esecutore originale fu M. Toulon, il miglior flautista dell'Opéra. La parte è di tale importanza che Ronconi colloca il flautista sul palcoscenico, presenza viva in abito marziale. Sidney si tormenta d'amore giorno e notte, come egli stesso riferisce nella *Scena*, poi attacca il *cantabile* della sua *Aria*, con il flauto solista ancora ben in vista sul palcoscenico. Rossini si augurava di poter riutilizzare sia la *Scena* sia il *cantabile* ne *Le Comte Ory*, ma dovette riconoscere che questa musica non si addiceva al personaggio del Governatore e quindi abbandonò intere parti dell'*Aria* di Sidney, reimpiegando, per l'*Aria del Governatore*, soltanto il *tempo di mezzo* e la *cabaletta*. Come nel caso dell'*Aria* della Contessa di Folleville, il *cantabile* si apre con una sezione di carattere più declamatorio («Invan strappar dal core»), prima di stemperarsi nel lirismo delle parole «Dell'anima fedele».

Il gradevole *tempo di mezzo*, che inneggia alla «grazia e pudor» di Corinna, con la parte strumentale affidata principalmente agli archi, è assegnato a un coro femminile; al termine, Sidney inizia la sua *cabaletta* («Dell'alma diva»). Il brano era noto attraverso *Le Comte Ory*, dove Rossini modificò la ripresa del tema con l'introduzione del flauto in eco alla fine di ogni frase. Tale effetto non era presente nella partitura originale del *Il viaggio a Reims*, ma, nel 1984, Claudio Abbado decise di eseguire il pezzo in questa forma, che corrispondeva all'idea seriore del musicista. Tale scelta comporta una lieve modifica ritmica della linea melodica, ma, essendo il risultato estremamente gradevole, sono certo che Rossini non avrebbe dissentito dall'inserire tale effetto anche nel contesto originale. Si noti, nelle cadenze finali, la riapparizione del flauto solo, con una frase che compare, la prima volta, nella sezione di raccordo fra le due enunciazioni del tema della *cabaletta*, ma che attinge in maniera ben più significativa alla cadenza flautistica precedentemente ascoltata nella *Scena*. Ancora una volta, Rossini espande la forma semplice dell'*Aria*, ma, al contempo, sottolinea la stretta interrelazione delle parti che la compongono.

#### **N. 5. Recitativo e Duetto Corinna e Cavaliere**

L'ultimo personaggio da introdurre è quello del Cavalier Belfiore, il francese che pensa che tutte le donne debbano cadere ai suoi piedi. Come riferisce nel suo *Recitativo* introduttivo, ha adocchiato la poetessa e si aspetta che si arrenda al suo fascino; ella, tuttavia, non comprende la ragione per la quale il Cavaliere le

chiede lezioni di poesia, e così inizia il *Duetto*, che imita burlescamente le convenzioni di un Duetto amoroso. Il Cavalier Belfiore si aspetta una facile vittoria, mentre Corinna inneggia alle virtù del vero amore, rifiutando gli approcci del Cavaliere («un tal eccesso è indegno d'un cavalier d'onor»). Il *primo tempo* inizia, come di consueto, con frasi parallele per i due personaggi, nonostante la diversità delle rispettive posizioni drammaturgiche, ma il fulcro del brano è costituito dalla continuazione *a due*, nella quale, all'obiezione di lei, si contrappongono le parole di lui «Un tal eccesso è pegno del più vivace amor».

Nel breve *tempo di mezzo* ella gli intima di lasciarla sola, mentre lui continua a professarle il suo amore: ciò introduce direttamente alla *cabaletta*, nella quale la stessa musica viene utilizzata per rappresentare sentimenti contrapposti (Corinna: «Oh quanto ingannasi chi così crede»; Belfiore: «Finto è il rigore, lo so per prova»). Anche in questo caso, Abbado apporta variazioni alle parti strumentali quando la frase è ripetuta (e la si ascolta quattro volte ne *Il viaggio a Reims*), introducendo una linea melodica per i violoncelli al posto dei semplici accordi ripetuti, con un risultato di estrema piacevolezza (ripreso dal Maestro Dantone nella presente esecuzione): è un vero peccato che non sia un'idea rossiniana! Il tema è notevole, in quanto Rossini esplora una serie di tonalità correlate all'iniziale La maggiore, muovendo dapprima alla tonica, quindi alla relativa minore, per riapprodare infine alla tonica. Nella ripresa del motivo iniziale, la continuazione viene modificata in maniera sorprendente, con le voci che raggiungono in acuto la tonica (a differenza della prima volta in cui questo tema viene eseguito) e poi introducono un vivace passo cadenzale. Corinna canta l'intera melodia, quindi è la volta del Cavalier Belfiore; dopo una breve sezione di raccordo, Corinna canta nuovamente il tema, ripreso dal Cavaliere con Corinna in contrappunto. Quando Rossini riutilizzò la *cabaletta* ne *Le Comte Ory*, eliminò la parte solistica della ripresa, così che lo schema, da AB-transizione-AB, risulta modificato in AB-transizione-B. Si tratta di un altro caso nel quale la musica de *Il viaggio a Reims* sfrutta pienamente le possibilità offerte dal modello rossiniano a dispetto del testo, infatti in questo caso la *cabaletta* avrebbe risolto con semplicità le difficoltà di drammaturgia che si erano rivelate nelle sezioni iniziali del pezzo .

#### N. 6. *Aria Don Profondo*

Sebbene quest'aria sia stata riutilizzata ne *Le Comte Ory*, il suo significato complessivo è stato malamente travisato; in questo senso, è uno dei tanti casi in cui la versione originale è indubbiamente migliore della revisione. Laddove la maggior parte dei numeri de *Il viaggio a Reims* si espandono su tipiche forme rossiniane, l'Aria per Don Profondo costituisce il brano più breve dell'opera, quasi una contrazione di una struttura formale, e si articola in una prima parte, che sarebbe tuttavia errato definire *cantabile*, un breve *tempo di mezzo* ed una *cabaletta* pienamente sviluppata («Il gran momento è ormai vicino»). Di particolare interesse appare la prima sezione, la cui melodia, in *Mi bem. maggiore*, è affidata all'orchestra, che accompagna il declamato di Don Profondo. Egli descrive ogni viaggiatore in una breve strofa, riservandone due alla descrizione di se stesso. La melodia si ripete ad ogni frase, in tonalità sempre diverse: così, per lo Spagnolo, la musica è in *si minore*, per la polacca in *La bem. maggiore*, per la Francese in *fa minore*, e così via, ogni volta alla terza inferiore, fino al Tedesco, l'Inglese, il Francese, il Russo, dove la musica tende al *mi bem. minore* e quindi alla dominante per introdurre il *tempo di mezzo* e la *cabaletta*. Questa struttura musicale rende in maniera assai efficace la parte di Don Profondo, in cui ogni ripetizione del tema ed ogni nuova tonalità è funzionale alla descrizione di una persona diversa. Il ricorso ad una serie di accenti caratteristici da parte del cantante è una brillante invenzione di Ruggero Raimondi, che cantò in questo ruolo nel 1984; da allora, nessuno ha più omesso questo particolare interpretativo. Ne *Le Comte Ory*, il racconto di Raimbaud circa la sua scoperta della cantina del castello è una narrazione continua, e la struttura dell'aria originale (ampiamente mantenuta) perde di efficacia rispetto all'azione drammatica.

#### N. 7. *Gran Pezzo Concertato a 14 voci*

Un problema analogo si pone nel Gran Pezzo Concertato, la cui versione comunemente nota del *Comte Ory* (ma la nuova edizione critica dell'opera fornirà non poche sorprese al riguardo) - nella quale diventa il finale del Primo Atto - è una infelice riduzione dell'originale. È probabilmente l'unico brano nella storia del teatro d'opera ad essere stato composto per quattordici solisti, senza interventi del coro. Il *cantabile* iniziale, dopo che i viaggiatori hanno appreso che non si trovano cavalli per recarsi a Reims, è a tredici voci; infatti, Madama Cortese entra durante il *tempo di mezzo*, a partire dal quale, per tutta la *cabaletta*, tutti i quattordici personaggi sono in scena. Il testo del *cantabile* è un *pastiche* delle esclamazioni e delle formule che più di frequente ricorrono nei libretti d'opera italiani: «Cruda sorte!», «penar mi fa», «oh Dio», «palpitando va il mio core», ma la musica che Rossini compone è splendida, come magistrale è il ricorso alla musica non accompagnata, dopo l'esclamazione iniziale «Ah!». Anche quando il tema è ripetuto, presenta variazioni: le triplette basse sono prima cantate da Sidney e Don Alvaro, mentre nella ripresa sono assegnate a Trombonok e a Don Prodondo, esattamente come la fioritura sulle parole «penar mi fa» è eseguita prima dalla Contessa di Folleville e poi da Corinna.



Dopo la sezione non accompagnata, gli accordi orchestrali che introducono il *tempo di mezzo* accendono il resto del brano, con Madama Cortese che accorre recando in mano una lettera appena giunta da Parigi: se i viaggiatori non potranno assistere all'incoronazione a Reims, potranno partecipare ai festeggiamenti parigini («chi a Reims non poté andare qui si consolerà»). È da notare che Madama Cortese sta cantando questa frase esattamente in una delle occasioni previste nell'ambito di tali festeggiamenti, alla presenza del Re (che fosse annoiato o meno è circostanza irrilevante). La *cabaletta* («fra dolci e cari palpiti») è un'espressione di pura gioia, con la melodia cantata prima da Libenskof e Melibea, quindi da Madama Cortese e Corinna. Quando i bassi attaccano «Andiam a giubilar» e «Destino maledetto» in un tipico crescendo rossiniano, la massa sonora delle quattordici voci è talmente imponente che nessun coro - come nella soluzione di compromesso adottata per il *Comte Ory* - riesce ad eguagliarla. Non stupisce, pertanto, che la stampa parigina, già nel 1825, considerasse il Gran Pezzo Concertato il capolavoro de *Il viaggio a Reims*. Per Rossini, era il trionfo della musica pura.

Dal punto di vista dell'azione, si prende la decisione di organizzare una festa nell'albergo, proseguendo poi per Parigi.

#### **N. 8. Scena e Duetto di Melibea e del Conte**

Restavano tuttavia da definire le sorti di Russia e Polonia. In un meraviglioso *Duetto* che il compositore non reimpiegò mai, articolato nella forma classica (*primo tempo*, *cantabile*, *tempo di mezzo*, e *cabaletta*), si giunge alla riconciliazione fra Melibea e Libenskof. Dal punto di vista strettamente musicale, è difficile comprendere le ragioni per le quali questo pezzo non sia stato riutilizzato per il *Comte Ory*, benché, ad un più attento esame, Rossini potrebbe aver semplicemente deciso che non fosse appropriato. Il testo ricalca da vicino un famoso duetto dell'*Armida* («Amor! possente nome»), anche se la musica è completamente diversa. Dal momento che si tratta di un duetto per tenore e mezzo-soprano, che canta in registri diversi, la parte del tenore nel *primo tempo* è alla tonica (Do maggiore), mentre la ripresa per il mezzo soprano è trasposta alla dominante (Fa maggiore): infatti, la ripresa della parte del tenore nella stessa tonalità, ma un'ottava sopra, avrebbe comportato un passo non adeguato al registro di un mezzo. Nella prima parte, essi continuano a discutere sugli amori di Melibea con lo Spagnolo; quindi, un breve passo di raccordo porta alla nuova tonalità (Mi *bem.* maggiore) del *cantabile*, dove entrambi i protagonisti iniziano a rendersi conto dei vantaggi che potrebbero derivare dalla loro alleanza. Durante il *tempo di mezzo*, decidono quindi di riconciliarsi, circostanza che porta alla parte più bella del *Duetto*, la *cabaletta*.

Nella *cabaletta*, il testo è lo stesso per entrambi i cantanti, molto semplice: «Ah no, giammai quest'anima / Più cari, dolci palpiti / Non ha provato ancor», che non lascia tuttavia presagire la ricchezza musicale del brano. Stupisce la naturale fluidità e scorrevolezza del tema, che non presenta al suo interno regolari riprese di sezioni musicali; al contrario, Rossini esplora una serie di idee e tonalità in continua evoluzione. Il tema principale presenta una cadenza sincopata che muove prima alla tonica (Do maggiore) quindi a mi minore. Quando i due personaggi iniziano a cantare insieme, le loro voci si sovrappongono e la musica sembra proseguire verso la tonalità di Fa maggiore, ma approda bruscamente a La maggiore, da dove Rossini segue il circolo delle quinte per poi arrivare al La minore, mentre le voci dialogano; solo allora iniziano a duettare. Una volta ritornati alla tonica, una serie di frasi cadenzali portano il tema della *cabaletta* alla sua conclusione. Mai in Rossini né in alcun altro compositore del suo tempo ho incontrato un tema costruito come se i personaggi coinvolti dovessero affrontare un percorso prima di giungere ad un'alleanza: ma d'altra parte, la riconciliazione di Russia e Polonia non è mai stata un affare semplice!

#### **N. 9. Finale**

Il momento della festa organizzata presso l'Albergo era già stato avvertito come straordinario nel 1825, sebbene nessuna sua parte fosse stata concepita per essere rieseguita. Non essendovi alcuna ragione perché esso fosse riutilizzato nella cantata *Andremo a Parigi* del 1848, non lo si ritrova fra i manoscritti del Théâtre Italien; solo la partitura autografa romana di Rossini conserva questo pezzo, dalla struttura di assoluta originalità. Si apre con alcune danze celebrative, tutte di nuova composizione, seguite da un coro, un autoimprestito, con variazioni, dal *Maometto II*. Quando *Il viaggio a Reims* fu ricostruito per la prima volta, nel 1984, l'esistenza di questo coro era ignota, e quindi non venne incluso nell'opera; sebbene ora sia stato ritrovato, poiché non compariva nel celeberrimo allestimento di Ronconi del 1984, continua a non figurare nella attuale produzione scaligera. Ciascuno dei viaggiatori, riuniti sulla scena, offre una canzone al nuovo sovrano, utilizzando stilemi propri della musica nazionale dei rispettivi Paesi. Alcune canzoni sono facilmente riconoscibili (Trombonok canta l'*Inno Imperiale* di Haydn, Sidney l'unica melodia che un inglese non può non conoscere, «God save the King», la Contessa di Folleville e Belfiore intonano una famosa canzone popolare francese, «Charmante Gabrielle»), mentre le altre sono semplicemente musiche «tipiche» (una danza spagnola in 3/8, un pezzo che riprende il ritmo della *polacca*, una canzone con lo yodel).

La festa culmina con l'improvvisazione di Corinna, per la quale Rossini ricorre a tutti gli espedienti tipici del suo tempo in questo genere di situazioni: ogni personaggio scrive un soggetto su un foglietto, e il vincitore sarà estratto a sorte (la musica strumentale che Rossini compone per accompagnare questo momento dell'azione è meravigliosa). Non si tratta, in realtà, di una vera e propria estrazione a sorte, ed infatti non sorprende che l'argomento prescelto per tale improvvisazione sia proprio «Carlo Decimo, Re di Francia». Accompagnata dall'arpa, Corinna canta un bellissimo pezzo a più strofe, in onore del nuovo monarca. L'opera termina con un inno di lode rivolto a Carlo X dalla intera compagnia, prima sulla falsariga del canto francese in re minore «Vive Henri IV», cui Rossini apporta una magistrale serie di variazioni, quindi con l'inno finale in Re maggiore «Viva la Francia, il prode regnatore», sulle cui note trionfali si conclude il mancato viaggio a Reims.

Traduzione italiana di Federica Faitelli