

GIOACCHINO ROSSINI

Compositore italiano (Pesaro 29 II 1792 - Passy, Parigi, 13 XI 1868).

Nessun compositore nella prima metà del XIX sec. godette del prestigio, della ricchezza, della popolarità e dell'influenza artistica che ebbe Rossini, considerato dai contemporanei il maggior compositore italiano del tempo. I suoi successi gettarono nell'oblio il mondo operistico di Cimarosa e di Paisiello; Bellini e Donizetti, si conquistarono uno stile personale, ma lavorarono all'ombra di Rossini; finché Verdi non ebbe superato i suoi "anni di galera", Rossini non fu sostituito al centro del mondo operistico italiano.

Eppure la personalità di Rossini, l'uomo e l'artista, è giunta distorta. L'immagine corrente del pigro dalla battuta facile, del ghiottone, dell'ammiratore degli eleganti salotti del Secondo impero è in gran parte dovuta alle fonti biografiche che sono rimaste: quasi tutta la documentazione giunta sulla vita di Rossini risale infatti al periodo che segue alla rinuncia alla composizione di opere.

Dei suoi anni di più intensa attività si sa poco più di quanto racconta Stendhal nella sua *Vie de Rossini*, lavoro brillante ma del tutto inattendibile, di ciò che Rossini narrò ai suoi ospiti a Parigi circa quarant'anni dopo, e di ciò che si può dedurre dai semplici dati delle rappresentazioni delle sue opere e dalle poche lettere rimaste di questo periodo.

Quanto si può ricavare dalle lettere di Bellini o di Verdi, riguardo l'evoluzione di un compositore, ai rapporti tra compositore e librettista, alla pratica compositiva, tutto ciò manca completamente per Rossini.

L'attuale visione di Rossini compositore è ugualmente errata. Per grandi che possono essere le opere buffe, Rossini è importante dal punto di vista storico, come autore di opere serie. Egli eliminò le formule del XVIII sec. e stabilì nuove convenzioni che dominarono l'opera italiana per mezzo secolo.

Tra il 1810 ed il 1850 l'opera italiana fu riformata in molti modi e le forme musicali, lo stile dell'orchestrazione, la vitalità ritmica, la funzione della musica nel definire e dar forma al dramma furono per la prima volta compiutamente sviluppati nelle opere di Rossini.

Ciò non vuol dire che Rossini sia stato in ogni campo un innovatore: gli fu il miglior compositore della sua epoca. La sua musica è chiara e concisa, le modulazioni giungono ai momenti opportuni, i ritmi sono netti e sapientemente sviluppati, le melodie sono varie, spaziando da quelle basate solo su figurazioni virtuosistiche a quelle che nella loro semplicità giunsero a diventare quasi canti popolari. La sua caratterizzazione del personaggio è quasi sempre corretta ed efficace. Rappresentando l'aspetto più classico di quell'epoca, le sue opere furono di stimolo all'opera italiana fino a Verdi.

Giovinanza e primo periodo (1792-1813).

I genitori di Rossini, Giuseppe Antonio ed Anna Guidarini, erano entrambi musicisti. Il padre suonava la tromba ed il corno nelle cerimonie pubbliche e nei teatri d'opera di provincia; la madre era una "seconda donna" di successo. Giravano di teatro in teatro nell'Italia settentrionale.

In seguito al ritiro di Anna (intorno al 1805), dovuto ad un disturbo alla gola, la famiglia si stabilì permanentemente a Bologna. L'educazione di Gioacchino, fino allora discontinua, cominciò ad essere presa sul serio. Il ragazzo, eccezionalmente dotato per la musica, fu eletto fin dal 1806 membro dell'Accademia filarmonica di Bologna, singolare riconoscimento, insolito per un ragazzo così giovane.

Nello stesso anno, dopo aver studiato privatamente con padre A. Tasei, entrò nel celebre liceo musicale. Là studiò canto, violoncello, pianoforte, e, soprattutto, contrappunto con padre S. Mattei, direttore del conservatorio.

Studiò la musica di Mozart e di Haydn e fu costretto a compiere esercizi in stile rigoroso derivando da questa formazione tradizionale, ma estremamente seria, la sicurezza della sua armonia, la chiarezza della condotta delle voci, la proprietà dell'orchestrazione.

Durante gli anni di studio Rossini scrisse poco: alcuni pezzi strumentali, un'aria per tenore, una cantata di non grande rilievo, *Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo*.

La prima opera gli fu commissionata dal tenore D. Mombelli, che insieme con le due figlie formava il nucleo di una compagnia operistica. Mombelli gli aveva chiesto di musicare alcuni pezzi tratti da un libretto intitolato *Demetrio e Polibio*. Senza neppure conoscere la vicenda,

Rossini compose un pezzo alla volta finché l'intera partitura fu compiuta. Quest'opera fu eseguita solo nel 1812, dopo che altre quattro opere avevano attirato l'attenzione sull'esordiente.

La vera e propria carriera operistica di Rossini cominciò con una commissione da parte del teatro San Moisè di Venezia, che lo incaricò di comporre la musica per la farsa in un atto *La cambiale di matrimonio* (1810) di G. Rossi.

LA CASA NATALE



Delle nove opere che Rossini scrisse anteriormente alla "prima" di *Tancredi* del 1813, quattro furono composte per questo teatro. Uno di questi lavori, *L'inganno felice* (1812), doveva diventare popolare nel decennio successivo.

Seguirono rapidamente commissioni da altri teatri. Il momento culminante del primo periodo di Rossini fu la prima dell'opera buffa *La pietra di paragone* rappresentata al teatro alla Scala (1812). Quel successo assicurò al giovane compositore tutte le commissioni che voleva.

Sebbene per molti aspetti legate a modelli precedenti, le farse e *La pietra di paragone* sono i migliori lavori giovanili di Rossini che, nel comporli, imparò le tecniche della declamazione buffa su un tema orchestrale; padroneggiò l'aria in due parti, lenta e veloce, trattò l'ouverture in modo tradizionale, senza sviluppare pienamente certi suoi effetti caratteristici, quasi "marchi di fabbrica", come il crescendo (sebbene molti di essi, quali la scrittura per fiati nella *Scala di seta*, o i violini che battono l'archetto contro i legni nel *Signor Bruschino* siano di una stupefacente originalità); scrisse periodi melodici semplici ed equilibrati, senza impegnarsi nelle deformazioni e negli effetti d'eco che danno tanta varietà alle sue melodie più tarde. Molta della sua musica è davvero deliziosa.

Le sue opere serie, *Demetrio e Polibio* e *Ciro in Babilonia*, sono meno riuscite. Rossini era nato in un periodo in cui il mondo operistico era in agitazione. Il mondo convenzionale dell'opera seria metastasiana si era del tutto estinto, ma il futuro era poco chiaro.

I compositori musicavano con difficoltà testi metastasiani riveduti, adottando i più tipici espedienti musicali del XVIII sec..

I semplici procedimenti tonali della vecchia opera seria erano inadeguati a più ampi pezzi d'insieme, ma nessun compositore italiano poteva o voleva adottare le strutture tonali più complesse di un Mozart.

Quando i libretti cominciarono a volgersi dalla storia classica a soggetti semiseri, all'epica medievale, ed infine al dramma romantico, le forze orchestrali del XVIII sec. si rivelarono sempre meno adeguate. Quando i personaggi si caratterizzarono maggiormente, discostandosi dalle tradizionali figure di repertorio dei tempi precedenti, le linee melodiche ebbero bisogno di una delineazione più attenta, che non ammetteva le indiscriminate ornamentazioni aggiunte dai cantanti.

Poiché i compositori italiani si recavano in altre capitali europee,

specialmente Parigi, l'opera italiana risentì dell'influsso di altre scuole nazionali; in un mondo così ricco di fermenti e di potenzialità le prime opere serie di Rossini sono una delusione. È difficile immaginare, leggendole, ciò che egli avrebbe saputo fare una decina d'anni dopo.

Secondo periodo: prima maturità (1813-1817).

I compensi per un compositore erano bassi in confronto a quelli dei cantanti e non esisteva una efficiente legislazione sul diritto d'autore, nell'Italia divisa in tanti piccoli Stati. Perciò tutto il profitto che Rossini ricavava dalle sue opere era la somma che gli veniva pagata per le prime rappresentazioni. Dovendo mantenere se stesso e, in misura sempre crescente, i suoi genitori, Rossini passava velocemente da un'opera all'altra.

Il periodo che va da *Tancredi* (febbraio 1813) alla *Gazza ladra* (maggio 1817) che si sovrappone in parte al terzo periodo, quello napoletano, fu caratterizzato da continui viaggi e da una frenetica attività compositiva.

Intere opere furono composte in meno di un mese, e il suo capolavoro, *Il barbiere di Siviglia* (febbraio 1816) in meno di tre settimane. È questo il periodo delle grandi opere comiche, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, opere che vanno dal puro buffo al sentimentale. Comprende inoltre la sua miglior opera semiseria, *La gazza ladra*, e le più "classiche" opere serie, da *Tancredi* fino ad *Otello* compreso (con l'eccezione del terzo atto).

Non si sa quasi nulla sulla vita di Rossini in questi anni, oltre alle opere che compose, mancando documenti sicuri. Una cosa è certa: in breve tempo Rossini divenne il compositore più importante d'Italia. La sua musica era eseguita ed accolta entusiasticamente quasi dovunque. I tratti caratteristici dello stile maturo di Rossini ("crescendo", "cabalette", ecc.) in gran parte non sono di sua invenzione.

Ma Rossini per primo fissò questi procedimenti in formule chiare e concise e ne fece la base della struttura di intere opere. I generi comico e serio sono entrambi ben rappresentati in questo secondo periodo. Sebbene possono essere compiute valide distinzioni stilistiche tra i due generi, si dovrebbero sottolineare le loro somiglianze piuttosto che le loro differenze.

Naturalmente non ci sono vere e proprie arie buffe nelle opere serie di Rossini, mentre procedimenti come la ripetizione meccanica, la

declamazione rapida ai limiti del possibile, l'uso di ampi intervalli in maniera grottesca, contrasti di tempo sottolineati, sono parte della tecnica dell'opera buffa.

COPERTINA DELLA PARTITURA PER L'OPERA "L'ITALIANA IN ALGERI"



Scene complesse, con introduzione orchestrale, che spesso precedono le arie maggiori nelle opere serie di Rossini, appaiono raramente in quelle buffe. Il coro eroico e la cavatina sono riservati all'opera seria, sebbene Rossini sappia come farne la parodia nell'aria di sortita, burlescamente eroica, di Dandini nella *Cenerentola*, "Come un'ape ne' giorni d'aprile". Più profonde delle divergenze sono le somiglianze e scambi tra i due generi. La miglior parte di "Pensa alla patria" o "Languir per una bella" dall'*Italiana in Algeri* potrebbero senza difficoltà appartenere ad un'opera seria.

La vivacità ritmica dello stile buffo, legata a rapide melodie orchestrali che fanno da sfondo a linee vocali quasi declamatorie, passa senza difficoltà dallo stile buffo a quello serio ed aiuta ad allargare molto la quantità di azione inclusa nei numeri musicali. Sebbene la parte

conclusiva del finale dell'atto I di un'opera seria non possa adottare il "cra cra, tac tac, din din, bum bum" dell'*Italiana in Algeri*, non c'è molta differenza, nel carattere, tra la chiusa del finale dell'atto I dell'opera seria *Aureliano in Palmira* e i finali del *Barbiere di Siviglia* o del *Turco in Italia*.

E non è molto diversa nei due generi neppure l'orchestrazione, perché in entrambi è notevole l'attenzione di Rossini per gli strumenti a fiato.

È ben nota la disinvoltura con cui la stessa ouverture poteva aprire un'opera seria o una comica. Questa fusione dei generi, ed in particolare l'aver introdotto la vitalità ritmica dell'opera buffa in quella seria, aiutarono a far rinascere quest'ultima.

Tancredi è la prima grande opera seria di Rossini, e rivela il candore della prima maturità, dei principi formulati per la prima volta. C'è poco in *Semiramide* di cui non si possono rintracciare qui le radici, dai duetti pienamente sviluppati al finale, tipicamente rossiniano, che alterna sezioni mosse, in cui l'azione viene portata avanti mediante brani di arioso e semplice declamazione su frasi orchestrali, a sezioni statiche, e comprende inoltre un pezzo d'insieme lento ed una cabaletta finale cantata da tutta la compagnia.

Ai fiati sono affidati numerosi assolo con funzione coloristica. Nella musica dominano sentimenti eroici ed idillici, e Rossini coglie bene il clima pseudo-arcadico. Ogni opera comica di questo periodo è, a suo modo, un capolavoro, ma *Il barbiere di Siviglia* è giustamente considerato una delle più grandi opere comiche di tutti i tempi. A contatto con uno dei migliori libretti che mai ebbe da musicare, basato su un eccellente commedia ed avente a protagonista l'impareggiabile Figaro, Rossini si accese.

Nonostante l'iniziale insuccesso dovuto forse all'inevitabile paragone che il pubblico deve aver fatto con l'opera di Paisiello sullo stesso soggetto, *Il barbiere di Siviglia* si conquistò presto un enorme successo. Dalla cesellata canzone "Se il mio nome saper voi bramate" alla deliziosa cavatina "Una voce poco fa" al grandioso finale dell'atto I, i pezzi possiedono di volta in volta eleganza melodica, scatenamento ritmico, superba scrittura d'insieme, orchestrazione originale e deliziosa (particolarmente se ascoltata nella nuova edizione critica, liberata dalle incrostazioni della tradizione).

I procedimenti formali sono tipici di Rossini, ma vengono adattati qui alle situazioni drammatiche con tale intelligenza ed ironia che sembrano

eternamente freschi: il crescendo della "Calunnia", l'incredibile sillabazione, veloce e meccanica di "A un dottor della mia sorte", elaborata in rigorosa forma-sonata; la meravigliosa incongruenza di forma e contenuto del terzetto "Ah! qual colpo inaspettato", dove il conte e Rosina cantano secondo le convenzioni formali, mentre la scala viene loro tolta e Figaro li scimmiotta e li incita a muoversi.

Ogni pezzo è pieno di simili ricchezze.

Un aspetto rivoluzionario delle ultime opere del secondo periodo e di quelle seguenti è il loro modo di trattare l'ornamentazione melodica. Rossini, irritandosi per gli abusi degli abbellimenti che i cantanti apportavano nel XVIII sec., cominciò a poco a poco a scrivere per conto proprio gli abbellimenti esattamente come li voleva eseguiti.

Ed è vero che alcune delle melodie di Rossini, soprattutto nel terzo periodo, sono ornamentate così pesantemente che poco rimarrebbe se si togliesse la coloratura. Ma questa affermazione dei diritti del compositore fu un passo importante nello stabilire un controllo non solo sulla linea vocale, ma anche su una più ampia serie di questioni in cui si trovavano in conflitto la vanità dell'esecutore e i diritti dell'opera d'arte.

Terzo periodo: Napoli e l'opera seria (1816-1823).

Le opere di Rossini rimanevano sconosciute solo a Napoli, dove era malvisto un intruso settentrionale nel tempio di Cimarosa e Paisiello. Ma il potente ed accorto impresario dei teatri napoletani, D. Barbaja, cercando di infondere nuova linfa nella vita operistica di Napoli, invitò Rossini a comporre per i suoi teatri e a diventarne il direttore artistico e musicale.

Dal 1813 al 1822 Rossini doveva regnare incontrastato; le resistenze iniziali dei napoletani si dileguarono a poco a poco ed egli divenne il loro figlio adottivo prediletto. Sebbene a Rossini fosse stato assicurato il diritto di viaggiare e di comporre per altri teatri dopo *La gazza ladra* (1817) i frutti di questi viaggi sono senz'altro inferiori alle opere per Napoli.

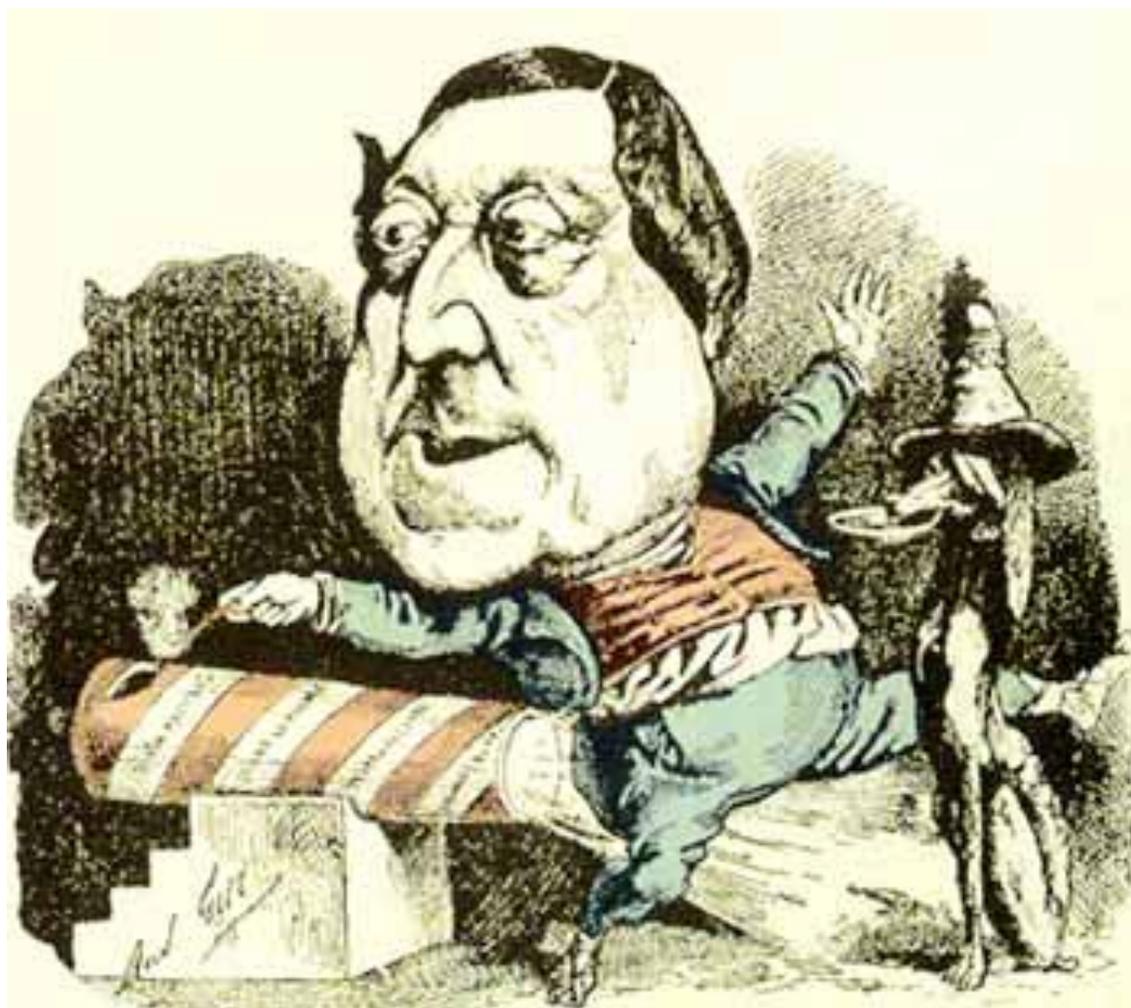
In verità il periodo napoletano di Rossini fu importante proprio perché scrisse per uno specifico teatro, con una buona orchestra e grandi cantanti.

Poteva scrivere con maggior calma ed avere sicuramente un numero adeguato di prove. Poteva conoscere le capacità della sua compagnia e

svilupparle assieme al proprio stile. L'evoluzione dello stile di Rossini da *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815) a *Zelmira* (1822) ed infine *Semiramide* (1823) è una diretta conseguenza di questa continuità.

Le opere napoletane di questo periodo, che comprendono *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *La donna del lago* (1819) e *Maometto II* (1820), non soltanto sono alcune delle più belle di Rossini, ma influenzarono anche profondamente la composizione operistica in Italia.

CARICATURA DEL COMPOSITORE



È consuetudine affermare che la prima opera napoletana di Rossini, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, apre una nuova fase stilistica, ma qui la classificazione cronologica non è musicalmente significativa. Anche *Otello* non si allontana molto dal mondo più limitato del secondo periodo, con l'eccezione dell'impareggiabile atto III.

Questo è concepito musicalmente come un tutto unico e, sebbene si possa parlare delle parti che lo compongono, cioè la canzone del gondoliere, la canzone del salice e la preghiera, il duetto e la catastrofe finale, nessuna di esse è veramente indipendente. La canzone del salice è in un certo senso un canto strofico, ma trattato con grande raffinatezza. Il modo in cui Rossini dosa le ornamentazioni è alla base della sua riuscita. La prima strofa è estremamente semplice. La seconda è un po' meno, la terza molto ricca di ornamentazioni. Ma la tempesta comincia a prepararsi, di fuori e di dentro, e quando Desdemona, dopo una breve sezione di arioso, canta l'ultima strofa, la presenta totalmente priva di ornamentazioni, finché, incapace di continuare, passa all'arioso. Sebbene la prima parte del duetto sia tradizionale, non lo è la conclusione. In modo altamente drammatico esso cresce d'intensità finché Otello uccide Desdemona. Il dramma è l'elemento dominante, e la musica intensifica il movimento drammatico. Questo atto rappresenta la maturazione di Rossini come drammaturgo.

Il periodo napoletano è senza dubbio il più importante per Rossini. *Guglielmo Tell* può essere la sua opera più ambiziosa, ma la sua base è formata completamente a Napoli. Dopo aver diretto la ripresa di *Ferdinando Cortez* di Spontini al teatro San Carlo nel 1820, poco prima di comporre *Maometto II*, non a caso con quest'ultima opera iniziò la sua carriera parigina.

Le opere napoletane sono caratterizzate da un enorme ampliamento dei mezzi musicali: aumentano in numero ed in lunghezza i pezzi d'insieme, mentre, in corrispondenza, diminuisce l'importanza delle arie solistiche; si nota un uso più sinfonico dell'orchestra (che gli procurò l'accusa di essere "tedesco"); si crea un recitativo accompagnato di carattere più drammatico; aumenta molto l'uso del coro, con opere come *Mosè in Egitto* e *Maometto II*, che hanno il coro che agisce realmente da protagonista; e, in generale, si avverte una apertura del compositore alla sperimentazione.

Semiramide, anche se scritta dopo che Rossini aveva lasciato Napoli, è forse la maggiore di queste opere, sebbene sia per molti aspetti meno

avanzata che *La donna del lago* o *Maometto II*. A Napoli Rossini pose inoltre le basi per la sua futura fortuna finanziaria e per il suo primo matrimonio. Quella si formò grazie alla sua unione con Barbaja nel gestire i tavoli dei giochi d'azzardo nel foyer del teatro, assai redditizi; questo nacque dalla sua unione con l'amante di Barbaja, la prima donna più in vista a Napoli, Isabella Colbran che sposò nel 1822.

Alla Colbran, soprano drammatico in grado di affrontare elaborate fioriture, le particolari capacità vocali, la bellezza spagnola, la forte personalità assicuraronò il successo in tutta Italia e consentirono di esercitare un'influenza fondamentale su Rossini, anche se a poca distanza dal matrimonio ella dovette abbandonare le scene.

Quarto periodo: Europa e Parigi (1822-1829).

Le opere di Rossini si erano conquistate un successo internazionale, e sia la Francia sia l'Inghilterra gli facevano offerte. Ma fu Barbaja a fornire l'occasione per il primo viaggio di Rossini all'estero. Assumendo la direzione del Karthnertortheater a Vienna alla fine del 1821, vi trasferì la sua compagnia napoletana, insieme con il compositore, per un festival rossiniano. Cominciò nell'aprile del 1822 con l'esecuzione di *Zelmira* e durò fino a luglio. Furono date sei opere con successo straordinario. La città accolse Rossini come un eroe.

Dopo un breve ritorno in Italia, durante il quale scrisse, su invito di Metternich due cantate per il congresso di Verona (entrambe messe insieme frettolosamente con brani di lavori precedenti) e dopo aver composto, per Venezia (1823), il capolavoro del suo periodo "napoletano", Rossini ripartì per il Nord.

Passò per Parigi, dove fu regalmente festeggiato, e proseguì per Londra, dove giunse verso la fine del 1823. Fu allestita al King's Theatre una stagione rossiniana, ma la maggior parte delle opere non ebbe successo, anche per colpa dei cantanti. Si pensava che scrivesse una nuova opera, ma sembra improbabile che lo abbia fatto. Passò la maggior parte del suo tempo ad arricchirsi sulle debolezze dell'aristocrazia inglese, disposta a spendere somme enormi per ottenere che il compositore partecipasse con la moglie a riunioni musicali tenute in case private o desse lezioni alle figlie.

Dopo un breve ritorno a Bologna all'inizio dell'autunno 1824, Rossini si recò a Parigi alla fine di quell'anno. Doveva restarvi quasi cinque anni.

Divenne direttore del Theatre-Italien e contrattò l'allestimento di sue precedenti opere e la composizione di lavori nuovi per quel teatro e per l'Opéra. Nel 1825 e all'inizio del 1826 si concentrò sul teatro italiano, componendo *Il viaggio a Reims* per l'ascesa al trono di Carlo X.

L'opera è perduta ma molte sue parti furono di nuovo utilizzate nel *Conte Ory*. Fece venire a Parigi i maggiori cantanti italiani del momento per esecuzioni di altissimo livello delle sue opere più avanzate, cioè *La donna del lago*, *Zelmira* e *Semiramide*, sorvegliando gli allestimenti e spesso compiendo significative revisioni musicali.

LA SOPRANO I. A. COLBRAN MOGLIE DI ROSSINI



Fece rappresentare anche lavori di altri compositori, fra cui *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer, avviandone così l'eccezionale carriera parigina.

La meta di Rossini era però quella di comporre opere in francese per l'Académie royale de musique. Nell'ottobre del 1826 firmò un nuovo contratto che lo sollevava dalla maggior parte dei suoi impegni al Theatre-Italien e gli consentiva di dedicare pienamente le sue energie alla composizione per l'Opéra.

Dovendo imparare il francese e padroneggiare i complessi problemi della declamazione francese, Rossini si accostò a questo compito con cautela. Per cominciare adottò due lavori del periodo napoletano per la scena francese: *Maometto II* divenne *L'assedio di Corinto* (1826) e *Mosè in Egitto* divenne *Moise et Pharaon* (1827). Queste revisioni gli servirono da preparazione per le due grandi opere francesi, *Il conte Ory* (1828) e *Guglielmo Tell* (1829).

Sono entrambi capolavori, proprio per il modo in cui fondono elementi dello stile operistico francese e italiano in una reale e persuasiva unità. Uniscono il lirismo italiano con la declamazione e il gusto dello spettacolo francese in modo da aprire la strada al grand-opéra.

Guglielmo Tell è un lavoro riuscito, nonostante qualche momento meno felice. Unendo elementi di gusto pastorale, eroico, patriottico, sentimentale, Rossini li intreccia in un ricco arazzo di musica ispirata.

L'opera è scritta con cura, audace dal punto di vista armonico, melodicamente immune dall'eccesso di ornamentazioni, opulenta nella parte orchestrale. Sebbene molti dei tratti stilistici avanzati, comunemente ritenuti "francesi", fossero presenti nelle opere napoletane di Rossini, *Guglielmo Tell* rappresenta il momento conclusivo di purificazione dello stile. I pezzi d'insieme predominano, e le ragioni del dramma sono raramente dimenticate.

Le ampie componenti spettacolari, balletti e sfilate, derivano dalla tradizione operistica francese, ma sono di fatto le parti più deboli dell'opera.

Il grande atto II, d'altra parte, è teatro musicale del più alto livello. Il suo finale, in cui i tre cantoni sono convocati insieme per organizzare la rivolta, è forse la più grande scena che Rossini abbia scritto.

In ritiro

E poi, il silenzio, per quasi quaranta anni Rossini doveva sopravvivere, elogiato da molti, biasimato da alcuni, invitato supplichevolmente a comporre, ma nessun'altra opera doveva uscire dalla sua penna.

Ci sono complessi motivi per una simile decisione, se davvero fu presa consapevolmente. Solo in parte essa è dovuta al fatto che Rossini era stanco nel corpo e nella mente, e che doveva restare seminvalido per una lunga parte del resto della sua vita.

La quantità di opere composte diminuì in modo significativo durante gli anni della sua attività da una media di tre nuove opere all'anno dal 1811 al 1819, ad una sola all'anno dal 1820 al 1823, ed ancor meno a Parigi.

Guglielmo Tell assorbì le sue energie più di ogni altro lavoro, e da alcune lettere si sa che già durante tale composizione prendeva in considerazione l'idea di concludere la carriera operistica. La sicurezza finanziaria che aveva ormai acquisito fu un altro motivo.

Gli avvenimenti politici ed artistici degli anni seguenti probabilmente consolidarono la sua decisione di abbandonare la carriera al culmine. Anteriormente alla prima esecuzione di *Guglielmo Tell* aveva ottenuto un contratto con il governo di Carlo X: in esso gli veniva assicurato un vitalizio, indipendentemente dalla sua attività, sebbene egli si dichiarasse pronto a scrivere una nuova opera ogni due anni per l'Opéra.

Poiché la composizione dell'opera seguente non era dovuta fino al 1831, Rossini e la moglie tornarono a Bologna per una vacanza. Essa fu improvvisamente rovinata dalle notizie della rivoluzione del 1830, in cui Carlo X fu cacciato dal trono e i contratti stipulati sotto l'antico regime vennero sospesi.

All'inizio di settembre Rossini partì per Parigi da solo, sperando di regolare i propri affari. Doveva rimanervi per sei anni. L'amministrazione dell'Opéra aveva cambiato mani, e l'influenza di Rossini era svanita. Egli mantenne tuttavia stretti rapporti con il Theatre-Italien, collaborando attivamente all'allestimento di opere di suoi contemporanei più giovani.

Ma fu trattenuto a Parigi soprattutto da una prolungata battaglia legale per conservare i propri diritti al vitalizio annuale concesso da Carlo X. Compose poco: metà dello *Stabat Mater* in seguito ad un viaggio in Spagna con il suo amico, il banchiere A. Aguado (gli altri pezzi di questa

prima versione erano di G. Tadolini), le *Soirées musicales*, una deliziosa raccolta di pezzi per canto e pianoforte, e pochi altri pezzi brevi.

Cominciò la lunga relazione con Olympe Pelissier, che doveva giungere al matrimonio dopo la morte di I. Colbran. Era fisicamente malato e Olympe divenne compagna ed infermiera. Tutte queste circostanze insieme con l'enorme successo delle prime opere francesi di Meyerbeer, *Roberto il diavolo* (1831) e *Gli Ugonotti* (1836), che portavano all'estremo molte tecniche di *Guglielmo Tell* lasciando cadere gran parte di ciò che rimane "classico" in tale opera, crearono la situazione fisica e psichica per cui per Rossini comporre nuove opere avrebbe potuto avere poco senso.

RIUNIONE IN CASA ROSSINI



Dopo aver concluso pienamente a proprio favore la questione della pensione, Rossini compì un breve viaggio in Germania con un altro amico banchiere, L. de Rothschild, ed incontrò Mendelssohn e F. Hiller. Poco dopo, nell'ottobre 1836, lasciò Parigi per Bologna.

Un racconto della vita di Rossini tra il momento in cui lasciò Parigi e quello in cui vi tornò nel 1855 è deprimente. Era continuamente malato, non faceva quasi nulla, sembrava davvero un uomo sempre sull'orlo della morte spirituale, se non anche fisica. Nel 1839 morì il padre, e questo fatto aggravò lo stato mentale e fisico di Rossini, già indebolito.

La sua unica attività era quella di consulente onorario del liceo musicale di Bologna. Là, a partire dal 1840, tentò di migliorare l'educazione musicale e di rinnovare il conservatorio. Ma la sua salute era fragile, ed in particolare i disturbi uretrali richiedevano cure lunghe e dolorose. La sua rinuncia a comporre cessò solo per il tempo sufficiente a completare le parti dello *Stabat Mater* affidate al Tadolini nel 1832. Ciò si rese necessario quando la prima versione cadde in mano ad un editore parigino che la stampò e organizzò una esecuzione pubblica.

Rossini non riconobbe questa versione e completò per conto proprio il lavoro. Una pubblica esecuzione della nuova versione fu data a Parigi il 7 gennaio 1842, e si trattava del primo lavoro nuovo di Rossini presentato al pubblico dai tempi di *Guglielmo Tell*.

L'accoglienza fu entusiastica, e coloro che ritenevano che Rossini avesse cessato di comporre perché incapace di nuova ispirazione furono clamorosamente smentiti. La prima esecuzione italiana seguì nel marzo a Bologna, e fu diretta da Donizetti. Mentre è certamente vero che gran parte della musica è di carattere operistico, essa è però molto più seria di quella delle opere nello stile e nella forma.

È drammatica e spesso intensamente espressiva. La polifonia ha una parte significativa, ma l'elemento melodico predominante, e il grande successo è dovuto alla straordinaria bellezza melodica. Durante il movimento rivoluzionario che scosse l'Italia nel 1848, fu inviso a molti dei suoi concittadini bolognesi per quella che veniva ritenuta mancanza di entusiasmo nei confronti del movimento per l'unità nazionale, e forse il suo disinteresse per la politica può trovare una giustificazione nel fatto che suo padre, ardente napoleonico, fu più volte imprigionato dai papalini.

In seguito ad alcune dimostrazioni ostili, i Rossini lasciarono Bologna per Firenze, i cui abitanti erano politicamente meno attivi. Egli rimase là

parecchi anni, per la maggior parte del tempo seriamente malato. Sperando che i medici francesi fossero in grado di aiutarlo (come avevano fatto prima) là dove quelli italiani non riuscivano, i Rossini fecero ritorno a Parigi nel 1855.

Una nuova vita

Gli ultimi quindici anni della vita di Rossini vanno visti in rapporto a questo quadro di malattia fisica ed esaurimento mentale, perché non è una esagerazione dire che a Parigi Rossini ritornò alla vita.

La salute migliorò sensibilmente; fece ritorno il suo celebre senso dell'umorismo; egli comprò un pezzo di terra nel sobborgo di Passy e vi fece costruire una villa; affittò un appartamento in città sulla rue de la Chaussee d'Antin, dove a lungo signoreggiò uno dei più interessanti ed eleganti salotti parigini. E, fatto ancor più notevole, riprese a comporre. Non sarebbe esatto affermare che egli rinunciò completamente alla composizione dal 1836 al 1855. Ci sono le parti nuove dello *Stabat Mater*, pochi cori, un *Tantum Ergo* (1847), ecc., ma non si può dire che sia molto in venti anni.

Il primo dei nuovi lavori, scritto nel 1857, fu la "*Musique Anodine*", ove viene musicato sei volte il testo preferito da Rossini per le pagine dell'album, *Mi lagnerò tacendo*. Questi pezzi hanno una portata assai maggiore dei piccoli brani buttati giù durante gli anni del ritiro. Di fatto essi dovevano segnare l'inizio di una serie di composizioni comprendenti centinaia di pezzi per pianoforte, per canto e piano, piccoli complessi vocali, e uno dei suoi capolavori, la *petite messe solennelle*.

La maggior parte dei pezzi brevi fu eseguita per la prima volta alle famose "Samedi soirs" che i Rossini tennero durante l'anno nella loro abitazione di città a cui partecipava la maggior parte dei grandi artisti e dei personaggi importanti che vivevano a Parigi o vi passavano.

Chiamando questi pezzi i suoi *Pechés de vieillesse*, Rossini tradusse in termini musicali il suo celebre spirito, creando un gruppo di pezzi che fondono in varia misura grazia e fascino, acuta parodia, una punta di sentimento, ed in complesso combinando sofisticazione ed ingenuità in modo quasi ineguagliato nella storia della musica.

La *Petite messe solennelle*, che egli definiva in una semiseria dedica a Dio "le dernier peché mortel de ma vieillesse", per dodici cantanti, due pianoforti ed armonium, fu scritta per la contessa L. Pillet-Will, e fu

eseguita per la prima volta in occasione della consacrazione della sua cappella privata, che ebbe luogo nel marzo 1864.

Il successo fu travolgente, ed il pezzo ha continuato a colpire le successive generazioni con l'audacia dell'armonia, la bella fattura, la serietà di propositi. Rossini in seguito lo orchestrò, ma questa versione non fu eseguita fino a dopo la sua morte.

Negli ultimi anni Rossini visse in un onorato ritiro, da compositore la cui fama posava sul lavoro compiuto quarant'anni prima, e che pure dopo un lungo silenzio aveva ritrovato la voce. Evitando l'anacronismo e senza inserirsi nelle tendenze musicali del momento, si accontentava di scrivere per se stesso e per la sua cerchia.

Ci sono molte interessanti relazioni su Rossini in questo periodo, tra cui una di F. Hiller ed una di Saint-Saens, ma la più significativa è forse la registrazione scritta compiuta da E. Michotte dell'incontro tra Rossini e Wagner nel 1860.

Rossini si ammalò seriamente nell'autunno del 1868 e morì a Passy il 13 novembre. Al suo funerale assistettero in migliaia, e si tennero servizi funebri alla memoria dovunque, in Francia ed in Italia. Fu sepolto al cimitero Pere Lachaise a Parigi.

Olympe, che aveva sperato di essere sepolta là con lui, fu convinta a permettere che i resti di Rossini fossero trasportati in Italia dopo la morte di lei.

La traslazione avvenne nel 1887, ed in una solenne cerimonia il corpo di Rossini trovò il luogo del suo ultimo riposo in Santa Croce a Firenze il 2 maggio dello stesso anno. Nel testamento Rossini lasciò una generosa donazione perché fosse fondato un conservatorio nella sua città natale, Pesaro.

Lasciò inoltre a Pesaro tutti gli autografi che gli erano rimasti, compresi quelli dei *Pechés de vieillesse*. La Fondazione Rossini, attraverso il "Bollettino" e i "Quaderni Rossiniani" è stata uno strumento della rinascita di interesse per Rossini nei venti anni scorsi, e ha pubblicato edizioni di gran parte dei suoi lavori inediti.

COMPOSIZIONE DELLE OPERE TEATRALI IN ORDINE DI RAPPRESENTAZIONE

La cambiale di matrimonio.....	farsa comica in un atto
L'equivoco stravagante.....	dramma giocoso in due atti
L'inganno felice.....	farsa in un atto
Ciro in Babilonia.....	dramma con cori in due atti
La scala di seta.....	farsa comica in un atto
Demetrio e Polibio.....	dramma serio in due atti
La pietra di paragone.....	melodramma giocoso in due atti
L'occasione fa il ladro.....	burletta in un atto
Il signor Bruschino.....	farsa giocosa in un atto
Tancredi.....	melodramma eroico in due atti
L'italiana in Algeri.....	dramma giocoso in due atti
Aureliano in Palmira.....	dramma serio in due atti
Il turco in Italia.....	dramma buffo in due atti
Sigismondo.....	dramma in due atti
Elisabetta, regina d'Inghilterra ..	dramma in due atti
Torvaldo e Dorliska.....	dramma semiserio in due atti
Il barbiere di Siviglia.....	dramma giocoso in due atti
La Gazzetta.....	opera buffa in due atti
Otello.....	dramma in tre atti
La gazza ladra.....	melodramma in due atti
La cenerentola.....	dramma giocoso in due atti
Armida.....	dramma in tre atti
Adelaide di Borgogna.....	dramma in due atti
Mosè in Egitto.....	azione tragico-sacra in tre atti
Ricciardo e Zoraide.....	dramma in due atti
Ermione.....	azione tragica in due atti
Eduardo e Cristina.....	dramma in due atti
La donna del lago.....	melodramma in due atti
Bianca e Faliero.....	melodramma in due atti
Maometto II.....	dramma in due atti
Matilde di Shabran.....	melodramma giocoso in due atti
Zelmira.....	dramma in due atti
Semiramide.....	melodramma tragico in due atti
Il viaggio a Reims.....	dramma giocoso in un atto

Adina..... farsa in un atto
Moise et Pharaon..... opera seria in quattro atti
Le comte Ory..... opera comica in due atti
Guglielmo Tell.....opera seria in quattro atti

GIOACCHINO ROSSINI

