



I CONTEMPORANEI ITALIANI
—
GALLERIA NAZIONALE
DEL SECOLO XIX

— (39) —

GIOVACCHINO ROSSINI

PER

ENRICO MONTAZIO



TORINO
DALL'UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE
Via Carlo Alberto, n° 33, casa Pomba.
1862

A RAFFAELLO FORESI

FIRENZE

Diritti di riproduzione e traduzione riservati.

Parecchie facciate di questo libercoluccio furono scritte, sarei per dire, fra voi e me nei conversari che avemmo insieme intorno all'illustre maestro. Talune sono poi tutta farina del vostro sacco e mi son fatto scrupolo di non confonderla colla mia crusca. Perciò questo scriverello vuol essere a voi indirizzato di riffa. E giacchè ho le mani in pasta, colgo l'occasione per avvertire il lettore — seppure una biografia di Rossini può fare assegnamento su lettori a questi chiari di luna — come fosse mio proponimento d'andare analizzando, non mica col contrappunto, ma col cuore in mano, tutti gli spartiti di Ros-

sini, dal primo all'ultimo. Ma mi trovai ad aver fatto i conti senza l'oste, cioè senza l'editore il quale, quando fui giunto alla metà dell'opra, mi avvertì che andando di quel passo il libercolo avrebbe varcato i limiti della discrezione. Perciò, se fin lì ero ito di trotto, da quel punto corsi di galoppo, e alle ultime pagine a scavezzacollo. Cionnultamente parmi di non aver tralasciato alcuno dei fatti concernenti Rossini più importanti a conoscersi. Chi sa per prova, come voi, quanto duolga rimettere in forma un lavoro buttato giù di getto, mi compatirà se invece di riprenderlo nelle mani per sfrondarlo, emungerlo e rimpolpettarlo, ho preferito venisse fuori compilato per una porzione ad analisi e per un'altra poco men che a sommario. Salute.

E. M.

GIOVACCHINO ROSSINI

I.

Il 22 marzo 1861, una deputazione del giornalismo liberale parigino recavasi a Torino per assistere alla inaugurazione del monumento inalzato a Daniele Manin, e dalla metropoli piemontese portatasi a Milano, ivi era banchettata dai confratelli giornalisti. In sulla fine del pranzo, una mano di popolo plaudente assiepava la casa ospitale, ed i giornalisti, com'è costume, si affrettarono ciascuno a fare il loro *speech*, terminato dai consueti *evviva*.

Fra questi oratori Luigi Jourdan; uno fra i più solerti, originali e briosi collaboratori del *Siècle* (1), presentatosi sul balcone,

(1) Luigi Jourdan, autore di varie e stimabili opere, e fra le altre del bel volume: *Les femmes devant l'Echafaud*, recentemente pubblicato, non è da confondersi con quel suo omonimo che pubblicò testé uno sciagurato libro sull'isola di Sardegna.

non seppe trovare che due parole, e queste furono:

— Viva Rossini.

Lo evviva parve intempestivo agli astanti abbenchè per garbatezza stassero zitti, bensì i cronisti di taluni giornali alla domani dissero il fatto loro, ed a taluni quella esclamazione entusiasta apparve come una mistificazione, giacchè, domandarono essi, come c'entrava là il nome di Rossini?

Jourdan non seppe o non curò le osservazioni de' cronisti milanesi. E forse non seppe neppure d'aver fatto quello evviva. Se lo ha saputo dappoi, e' deve avere esclamato: *In vino veritas!*...

Ma perchè lo evviva parve intempestivo e perchè taluni cronisti, caldi patrioti della domani, sentenziarono sul loro onore e sulla loro coscienza ch' e' c'entrava, in un ricambio di cortesia nazionali, come il cavolo a merenda?

Il perchè è presto detto. Rossini da parecchi anni in qua si scroccò la reputazione di reazionario politico, o per dirla toscanamente di *codino*.

Noi crediamo sinceramente esser codesta una fra le tante reputazioni usurpate che l'ignoranza, la intolleranza o la malignità degli uomini si piacquero a fabbricare. Noi siam d'avviso, e ne abbiam prove convincenti, codesta stolido opinione radicata in Italia, e anche più in Francia, non aver altro fondamento fuorchè nella fuga di Rossini da Bo-

logna, nauseato e ributtato delle esorbitanze demagoghe del 48, nel rifiuto di versare servili tributi nelle mani di una plebaglia demoralizzata e inferocita, nella sua gratitudine verso Carlo X, nella sua apparente apatia pei moti rigeneratori della italiana nazionalità. Ma i fatti addimostrarono quanto codesto suo scetticismo sia apparente e non vada oltre alla buccia esterna. Non diremo del calore che ei mette nel parlar dell'Italia e della sua rigenerazione ogni qualvolta il discorso vi cada, e dell'ammirazione sua per la figura leggendaria di Garibaldi e per quella cavalleresca di Vittorio Emanuele, il quale testè gli tributava a buon diritto le insegne di commendatore dell'ordine mauriziano (1): non diremo dei suoi voti, comunque volgessero i tempi, sempre apertamente e risolutamente espressi a prò dell'Italia: tali dichiarazioni sono oziose e mal si confanno colla grandezza dell'animo e dell'intelletto di Rossini, ma soffermandoci per ora solo al compositore, diremo ricisamente non apparirci musicista, coetaneo o precursore del Rossini, che al pari di esso abbia posseduto il sentimento patriottico o abbia fatto

(1) A chi tien conto di siffatte vanità facciamo sapere che Rossini ricevette la croce di cavaliere della legione d'onore soltanto nel 1829, dopo aver scritto trenta opere. Nel 1852, Luigi Napoleone, allora presidente della Repubblica, lo fece commendatore di quell'ordine, e il sultano, nel 1853, gli inviò la decorazione del *nidjam ichtar*.

vibrar più possentemente la fibra nazionale.

« Qualche anno fa — scrive un amico appendicista, Piero Ferrigni — nella musica era rifugiato quanto di vita libera e d'ira compressa e di speranza vivace si annidava nel cuore degli Italiani, onde Enrico Heine ammirava in Rossini il più grande rivoluzionario del mondo ». E Giuseppe Mazzini, il quale non è davvero un *codino*, nè un amico dei *codini*, disse di lui: « Rossini è un titano. Rossini ha compito nella musica ciò che il romanticismo ha compito in letteratura: ha sancito l'indipendenza musicale: negato il principio d'autorità che i mille inetti a creare volevano imporre a chi crea, e dichiarata l'onnipotenza del genio » (1). E valga il vero, da quale bocca, nei tristi anni che susseguirono la caduta del colosso napoleonico, uscirono accenti più marziali e patriottici di quelli che risuonano nell'*Assedio di Corinto* e nel *Guglielmo Tell*? Qual voce ispirata sciolse più sublime e patetico il canto della redenzione come Rossini la inneggiava nel *Mose*? . . . La fervida musa rossiniana fa scaturire a volte la elettrica favilla patriottica dalla selce istessa. Ella scoppietta, guizza e rifulge laddove men parca dovesse celarsi: la sinfonia battagliatrice della *Gazza ladra* ne è una prova: il *rondeau* finale dell'*Italiana in Algeri* ne è un'altra e cento più se ne potrebbero

(1) Scritti d'un Italiano vivente (G. Mazzini). Lugano. 1847. Tom. II, *Filosofia della musica*.

citare disaminando anco superficialmente il vastissimo suo repertorio — dal *Tancredi* al *Roberto Bruce*, raffazzonamento della *Donna del Lago* che chiuse la carriera di Rossini come musicista drammatico.

Queste poche citazioni bastano a smentire chi osa pur oggi, fidandosi alla *caricatura*, a guisa di *ritratto* di Rossini messa fuori da molti biografi (e, diciamolo pure, da quella stolta e falsa e pernicioso cosa che chiamasi voce pubblica) proclamarlo raramente o mai ispirato dalla patria e della religione — le due muse supreme d'ogni civiltà.

Chi si empia o scempiamente bestemmia mostra non ricordare come le prime melodie improvvisate dal Rossini fossero un inno repubblicano, e le ultime lo *Stabat*.

D'altronde han torto sempre tutti coloro che in Rossini, come in ogni altro cospicuo ingegno, sonosi addati a confondere l'uomo materiale dallo immateriale, la vita mondana e quotidiana da quella intellettuale, e delle colpe o dei difetti della indole, della educazione, della nascita han voluto solidali le opere partorite dall'ingegno. Uno ignoto eppure delicatissimo e sagace giudice di Rossini, Raffaello Foresi, di tale mal vezzo scrisse egregiamente. « Gioacchino Rossini guardato come artista, è d'una tempra singolare. Quei che si sono fermati alla sua naturale indole lo han dipinto insensibile, seettico, sbadato, derisore. Ciò potrà essere anche rispettivamente, ma egli ha molto sen-

lito o molto sofferto come artista, e i suoi tre più grandi dolori, innanzi di passare in Francia, gli ebbe per il *Barbiere*, per la *Donna del Lago* e per la *Semiramide*. Nel Rossini è da distinguere l'uomo dall'artista: nell'uno sta la parte accidentale, nell'altro la sostanza della sua vita. A volte quando l'uomo rideva o piacevoleggiava anche sopra se stesso, l'artista era mesto o gemeva: quando si dava buon tempo, pur si travagliava intorno a qualche meravigliosa bellezza: quando folleggiava in mezzo alle allegre brigate: quando le donne stringevano fra le braccia amorosamente, quando uomini di vaglia ardevano di conoscerlo, v'erano degli impresarii che lo tartassavano, dei cantanti che lo subillavano, dei gazzettieri che lo frustavano, dei pubblici che lo giudicavano a rovescio. Al passeggio, al giuoco, a tavola, in conversazione e fino in letto, questo uomo straordinario si divideva, a così dire, in due parti: viveva la vita ch'è comune a tutti, e viveva a un'ora la sua vita intima di speculazione e di creazione, vita misteriosa di que' pochi eletti che per altezza di spirito son più vicini a Dio. Il Rossini ha dato, per quel che se ne sa da tutti coloro che scrissero di lui, un'importanza non grave al suo vivere di privato, e poche cose da questa parte ha prese sul serio: all'incontro nell'arte da lui professata e in quasi tutte le dipendenze di essa, apparve logico e fermo. Giovacchino Rossini, affabile nei modi, com-

pagnevole e di lieta vita nel mondo, facile e semplice nel trattare, arguto e scherzevole nel giudicar di tutto e di tutti, tramutabile nel teatro delle umane vicissitudini, fu austero e saldo ne' suoi principii di artista, incrollabile ne' propositi, fedele alla tradizione della musica patria senza esser pedante, e dirò quasi pertinace e vendicativo contro la ingratitudine dei tempi e degli uomini, e la bassa ingiustizia dei pubblici scrittori che lo censurarono; onde avvenne che dopo il fallo ei non permise nè pure il pentimento, e non piegò mai l'animo nè per preghiere de' più stretti amici, nè per conforti di potenti, nè per ragioni di lucro. Altro dicalo sensuale e sciolto amante dell'ozio, sordo e indifferente alla gloria; io terrò ferma sempre la mia distinzione, e asserirò invariabilmente, ponendo da parte l'uomo privato, che il carattere d'artista in Giovacchino Rossini è uno dei più interi e più grandi che sieno apparsi a' nostri tempi ».

Dopo l'accusa di mancanza di fede patriottica e di fede religiosa vengono di soprassello quelle d'invidia, d'accidia e d'avarizia. A Rossini non è concesso dai biografi ignorare veruno dei peccati capitali! . . .

In quanto all'invidia, Rossini tenero, è vero, alla lode, è però lungi dall'*esclusivismo* — perdono della barbara parola — e dal soverchio sentir di sé, che pur sarebbero in lui più che in altri mai scusabili. Ma se all'encomo dell'intelligente è sensibilissimo, poco

ri s'affigge dello scalpor dei pedanti, pochissimo delle calunnie dei maldicenti. Coste sta è indifferenza più che disprezzo, comunque il disprezzare nove decimi dell'umanità possa esser lecito a chi la vide più da vicino e la studiò più intimamente forse di chiunque altro.

Raro avviene ch'ei parli di Bellini senza commuoversi, e della musica del Catanese è ammiratore entusiasta. Non dirò degli incoraggiamenti e degli elogi che sono sicuri di trovar appo di lui tutti gli artisti novellini, dacchè in quell'eccelettismo e ottimismo di Rossini parmi veder far capolino un pò di malignità, come un serpentello mette fuori la coda da un cesto di fiori.

E se dei compositori più in voga appunta acerbamente i difetti, la è franchezza e lealtà, non invidia. Come la venerazione e la stima di lui verso certi luminari dell'arte giunga sino a farlo derogare da ogni sua abitudine, da ogni suo proposito, è bella prova la determinazione tutta cordiale, tutta spontanea di venire in aiuto alla progettata erezione d'un monumento alla memoria di Luigi Cherubini colla esecuzione d'un suo lavoro musicale a quattro voci, da esso intitolato: *Il Canto dei Titani* e che fu, dopo lo *Stabat*, la prima grand'opera inedita rossiniana eseguita pubblicamente col consenso e col concorso dell'autore.

Anzi, giacchè se ne presenta il destro, e l'angustia di queste pagine non permette

il riedere con più comodo sovra un istesso subbietto, sembraci valer la pena sia in esse riferita la bella lettera che a tale proposito scriveva Rossini all'amico suo Alfonso Royer, letterato di qualche vaglia, già da varii anni passato dalla direzione del teatro dell'Odéon a quella del teatro imperiale dell'opéra francese a Parigi,

Il musicista scrive in francese, lingua della quale meglio conosce l'ortografia e che per le sue frasi stereotipate più gli riesce facile e famigliare, cosicchè a volte ei scrive in francese anche agli amici suoi italiani.

« *Monsieur et ami,*

« Après une demande adressée par moi au comité de la société des concerts du Conservatoire de musique, je viens d'obtenir la faveur de faire exécuter un petit morceau vocal de ma composition, qui doit être donné par la susdite société pour l'élevation d'un monument en l'honneur et mémoire du savant et célèbre Cherubini. — J'ai composé mon morceau pour quatre voix de basse (de haute taille) à l'unisson. Son titre est le *CHANT DES TITANS*, et pour cette exécution il me faut quatre gaillards: je les réclame de vous qui en êtes l'heureux directeur. Voici les noms: *Belval, Cazaux, Faure, Obin, a perfetta vicenda*. Comme vous le voyez, je note par ordre alphabétique pour vous prouver n'avoir point oublié le *convenienze teatrali*. Voulez-vous, mon cher monsieur Royer, me donner une nouvelle marque de votre sympathie en vous faisant mon interprète auprès de ces messieurs, en les priant en mon nom de me prêter leur concours pour l'exécution de mon *Chant*

dés Titans (1), dans lequel, rassurez-vous, il n'y a pas la plus petite roulade, ni gamme chromatique, ni trille, ni arpegge; c'est un chant simple, d'un rythme titanique et tout soit peu enragé. Une petite répétition avec moi, et tout sera dit! Si ma santé me le permettait, j'irais bien volontiers (comme il serait de mon devoir) chez vos vaillants artistes réclamer la faveur que l'ambitionne; hélas! cher ami, mes jambes fléchissent autant que mon cœur bondit, et ce cœur vient à l'avance vous témoigner toute sa vive reconnaissance; il guide ma main pour vous réitérer les sentiments de la plus haute estime et l'amitié sincère de

« Passy, ce 15 octobre 1861.

« *Votre affectionné*

« G. ROSSINI,

« pianiste de quatrième ordre ».

Ciò in quanto all'invidia.

L'accusa del peccato di pigrizia del quale tanto si fa carico al maestro dacchè rinunciò per deliberato proposito alla produzione di nuovi spartiti melodrammatici, dopo gli ingiusti trattamenti patiti a Venezia dalla *Semiramide*, e a Parigi dal *Guglielmo Tell*, ci trova più increduli degli altri addebiti accumulati dai pigmei contro il gigante. Allora-

(1) Questo *Canto dei Titani* non è un nuovo lavoro di Rossini, ma c'è fu primitivamente scritto per una sola voce. Cantato nel modo e cogli artisti designati dal Rossini, ebbe sì grande successo che fu replicato non solo più volte, ma verrà altresì eseguito da cinquanta persone al teatro dell'opera francese. Un amico che l'udi eseguire a Parigi, mi scriveva: « Il *Canto dei Titani* mi diede immagine d'un gigantesco monolito egiziano, tanto quelle 64 battute sono d'un pezzo, e tanto quella musica si affaccia evidente alla fantasia ».

quando un grande ingegno ha dato al mondo un capolavoro, egli, al veder nostro, ha compiuto l'obbligo suo, ed havvi indiscretezza, ingiustizia e forse periglio a domandargli di più. Quanto meglio sarebbe stato per la gloria di tanti grandi uomini ch'egli, dopo averci data la moneta appiatta del loro talento, non si fossero compiaciuti a darci anco la moneta spicciola! Il compito d'Alfieri non vi par egli intero e compiuto anche senza i suoi sonetti, le sue canzoni e soprattutto senza le sue commedie? E l'aver scritto tragedie e melodrammi cresce forse d'un atomo la gloria di Goldoni?...

Se l'intelletto di Rossini non fosse tuttora operoso, come cel dimostra, fra gli altri documenti, la lettera che testualmente riferimmo, non avremmo diritto a domandargli di più di quanto egli ci ha dato. E siccome non è facile il rammentarsi d'un tratto l'inventario delle ricchezze di cui egli istituì erede, sò vivente, il mondo dell'arte, recapitoliamo una volta per tutte il colossale patrimonio lasciato da codesto milionario del genio.

Dall'autunno del 1810 in cui venne rappresentato il primo suo lavoro melodrammatico, scritto a diciotto anni, sino al tre agosto 1829 in cui egli volontariamente chiuse la propria carriera col *Guglielmo Tell*, cioè in diciannove anni, ecco il tributo pagato da questo ingegno sorprendente alla ammirazione dei coetanei e dei posteri.

- 1811, a Bologna, al Corso, in autunno: *L'equivoco stravagante*, opera buffa.
- 1812, a Venezia, al S. Mosè, in carnevale: *L'inganno felice*, operetta.
- a Venezia, al S. Mosè, in carnevale: *Il cambio della valigia*, idem.
- a Ferrara, al Comunale, in quaresima: *Ciro in Babilonia*, oratorio.
- a Venezia, al S. Mosè, in primavera: *La scala di seta*, operetta.
- a Roma, al Valle, nell'autunno: *Demetrio e Polibio*, opera seria.
- a Milano, alla Scala, stessa epoca: *La pietra del paragone*, opera buffa.
- a Venezia, al S. Mosè, stessa epoca: *L'occasione fa il ladro*, operetta.
- 1813, a Venezia, a S. Mosè, il carnevale: *Il figlio per azzardo*, operetta.
- a Venezia, alla Fenice, stessa stagione: *Tancredi*, opera seria.
- a Venezia, a S. Benedetto, stessa data: *L'Italiana in Algeri*, opera buffa.
- 1814, a Milano, alla Scala, in carnevale: *Aureliano in Palmira*, opera seria.
- a Milano, alla Scala, in autunno: *Il Turco in Italia*, opera buffa.
- 1815, a Venezia, alla Fenice, in carnevale: *Sigismondo*, opera seria.
- a Napoli, a S. Carlo, in autunno: *Elisabetta regina d'Inghilterra*, opera seria.
- 1816, a Roma, al Valle, in carnevale: *Torvaldo e Dortiska*, opera semiseria.
- a Roma, ad Argentina, stessa epoca: *Il Barbiere di Siviglia*, opera buffa.
- a Napoli, al Fiorentini, in estate: *La Gazzetta*, operetta.
- a Napoli, al Fondo, in autunno: *Otello*, opera seria.

- 1817, a Roma, al Valle, in carnevale: *Cenerentola*, opera buffa.
- a Milano, alla Scala, in primavera: *La Gazzetta ladra*, opera buffa.
- a Napoli, a S. Carlo, l'autunno: *Armida*, opera seria.
- 1818, a Roma, ad Argentina, il carnevale: *Adeleide di Borgogna*, opera seria.
- a Napoli, a S. Carlo, in quaresima: *Mosè*, oratorio.
- a Lisbona, *Adina*, o *il Califfo di Bagdad*, opera buffa.
- a Napoli, a S. Carlo, in autunno: *Ricciardo e Zoraida*, opera seria.
- 1819, a Napoli, a S. Carlo, in quaresima: *Ermione*, opera seria.
- a Venezia, a S. Benedetto, in primavera: *Edoardo e Cristina*, opera seria.
- a Napoli, a S. Carlo, in autunno: *La donna del Lago*, opera seria.
- 1820, a Milano, alla Scala, in carnevale: *Bianca e Faliero*, opera seria.
- a Napoli, a S. Carlo, stessa epoca: *Mao-metto II*, opera seria.
- 1821, a Roma, all'Apollo, in carnevale: *Matilde di Shabran*, opera semiseria.
- 1822, a Napoli, a S. Carlo, in carnevale: *Zelmira*, opera seria.
- 1823, a Venezia, alla Fenice, in carnevale: *Semiramide*, opera seria.
- 1823, a Parigi, all'Opera Italiana, in estate: *Il viaggio a Rheims*, o *l'albergo del giglio d'oro*, operetta.
- 1826, a Parigi, al Grand Opéra, il 9 ottobre: *L'assedio di Corinto*, opera seria.
- 1827, a Parigi, al Grand Opéra, il 26 marzo: *Moise*, opera seria.

1828, a Parigi, al Grand Opéra, il 20 agosto: *Il conte Ory*, opera comica.

1829, a Parigi, al Grand Opéra, il 3 agosto: *Giulio Tell*, opera seria.

In tutto quaranta opere in musica, tramazzate, nei diciannove anni spesi dal maestro a comporli, di cantate, talune delle quali equivalenti ad un vero spartito, inni, sinfonie, quartetti, messe, duettini, notturni, cori, ariette, pezzi da chiesa, da camera, da album ascendenti a varie centinaia, senza contare l'opera inedita, la *Figlia dell'Aria*, il cui 1° atto fu spedito a Londra e non venne rappresentata pel fallimento dell'impresario, dodici *serate musicali* a una o due voci, composte nel 1835, lo *Stabat Mater*, composto nel 1841, *Fede, Speranza e Carità*, cori di donne, composti nel 1844, i nuovi pezzi di musica che quasi settimanalmente ei fa eseguire nelle sue *soirées*, l'opera inedita *Giovanna d'Arco* ed altra che ne medita e forse nascostamente compisce, sovra soggetto italiano, per completare la quadruplici epopea melodrammatica che è sua mente, come spesso ne parlò agli amici, di condurre a fine, divisa in altrettanti grandi episodii della storia d'una grande nazione, epopea che ha per splendido proemio *Giulio Tell*.

E questa notizia, che forse noi siamo i primi a propalare, è risposta a chi appunta la mente rossiniana di mancanza di unione nelle idee d'un gran concetto.

E tutto ciò valga a rispondere all'accusa d'accidia lanciata contro Rossini.

Resta, dei tre peccati di cui i suoi giudici più benevoli gli han fatto una corona presso a poco come i Giudei ne fecero una al Cristo, quello d'avarizia, ma non vogliamo abbassare Rossini sino a raccogliere dal fango la vile accusa e cambiarla in argomento di sfregio agli accusatori. Tanto varrebbe spendere oggi ragionamenti e dissertazioni a provar che Dante, come i suoi ingrati concittadini sentenziarono, non fu un barattiere, nè il Boccaccio, morto francescano e contrito, fu tale empio che valesse la pena di violarne la tomba e disperderne le ceneri, come fecero azzati dalla plebe tonsurata i Certaldesi suoi conterranei. L'assurda più che codarda offesa non merita essere accreditata con una generosa difesa. A esuberanza di prove, basti la citazione d'un fatto.

La *Semiramide*, dopo esser stata fischiata a Venezia, non ebbe migliore esito a Parigi nel 1825. — Ma bastò il volger di poche stagioni acciò il pubblico cambiasse completamente d'opinione sì in Italia che in Francia. — La *Semiramide* è oggi uno degli spartiti meglio accolti sulle scene del teatro Italiano di Parigi. Ma, strana condizione, mentre essa rappresentasi tradotta in tutti i teatri musicali della Francia, al solo teatro dell'*Opéra*, sino al 1860, non fu possibile vederla eseguire. Si debbe alle premure di Méry, traduttore del libretto, e alle simpatie del Royer

per Rossini, se il ricco più che scelto, il numeroso e clamoroso più che pregevole repertorio del primario teatro francese, poté finalmente fregiarsi di questo capolavoro. Rossini, e pei diritti d'autore e pei pezzi di musica di danza resi necessari dalle esigenze di quel teatro, poteva aspirar a lauti guadagni in tale occasione. Dal seguente suo biglietto al vecchio amico Carafa si rileverà come ne profittasse il generoso compositore (1).

• *Mon chef Carafa,*

• Puisqu'on se propose de mettre en scène mon opéra *Semiramide*, et que je ne m'occupe, tu le sais, de rien de ce genre, je te prie de t'en charger en te donnant la latitude la plus complète pour tous les arrangements que tu jugeras convenable de faire. Comme ce travail sera ton œuvre, il sera aussi ta propriété, et tous les droits d'auteur, soit au théâtre soit au dehors, t'appartiendront. Ton tout affectionné

• G. ROSSINI. •

Era niente altro che un regaluccio d'oltre quarantamila franchi quello che Rossini faceva con tal biglietto all'amico.

Del resto — calza qui opportuno il rilievo — se Rossini fu il più fecondo fra i musi-

(1) Michele Carafa, il Nestore dei compositori italiani, nato a Napoli nel 1783, ove nel 1816 fece rappresentare la sua *Gabriella di Vergy*, scrisse varie opere, fra le quali la più popolare in Francia è *Le Solitaire*. È professore al Conservatorio imperiale di musica a Parigi.

cisti, o i ne fu forse sotto il rapporto pecuniario il peggio retribuito.

Nel 1822, dopo 12 anni di vita laboriosissima, durante i quali, senza contare i pezzi di miscellanea musicale, aveva composto 34 spartiti, al momento d'andare a Vienna, non era riuscito a raggranellare una somma equivalente neppure allo stipendio d'una delle cantatrici che oggi lo scorticano, o poco meno, in effigie nelle sue opere a Parigi ed a Londra.

Eppure nessuno operò più grandi prodigi, nessuno sollevò la melodia e l'armonia, indivisibili sorelle, a regione più eterea e sublime.

Ei prese la musica melodrammatica ancor bambina e vergine dalle mani di Cimarosa e di Paisiello: senza deflorarla la fece donna, senza corromperla l'abbellì: l'educò, la rinnovò, la difese dal tocco dei profani. Egli si eresse vendicatore di quanti gemeano sotto la tirannia delle servili pastoie della gretta imitazione, e i quali non osavano emanciparsene.

Egli è solo ad ignorare la grandezza dei suoi fatti e del suo nome. S'ei sente altamente di sè, nol dimostra e nol dice. Tutt'al più coll'intimo amico qualche volta gli avviene di lasciarsi andare ad un moto involontario, ad un gesto caratteristico. Ei pone sul cavo della mano un pizzico di tabacco da naso — giacchè della polvere nicoziana egli usa ed abusa sin dagli anni suoi giovanili — e aguzzandovi sopra l'occhio con un sorriso

egli dice: « Se sapeste quante idee sono uscite di qui! » Venne dipinto come avversario accanito di Donizetti, di Verdi, di Meyerbeer. Nulla di men vero. Nella musica dei tre maestri — che un abisso separa gli uni dagli altri — ciò ch'egli deplora è l'abuso che vi si fa delle forze dei cantanti i quali, già sovraccaricati di fatica da Donizetti, cadono rifiniti sotto il pondo di cui li opprimono gli altri due.

Vero si è che i detrattori di Rossini, all'epoca di Cimarosa e di Paisiello, mossero contro di lui identiche accuse. Ma egli, checchè voglia dirsi, tentò solo di far giugnere la voce umana sin dove umanamente può giungere. Giamaai gli frullò per la testa di porre il do di petto là dove lo posero Duprez nel *Guglielmo Tell* e Tamberlick nell'*Otello*.

A verun compositore dee il cantante culto maggiore d'affetto o di venerazione quanto al Rossini. Egli lo fece artista come il Goldoni fece attore l'istrione. E come il Goldoni tolse il mal vezzo delle commedie a soggetto, così Rossini, pel primo, scrisse tutta la parte al cantante; gli indicò ove porre le fioriture ed i fronzoli di cui abusava a proprio senno e di cui impinzava all'impazzata la propria parte.

In quanto al feroce ed invido antagonismo che alcuni biografi si dilettono a far regnare fra esso e Meyerbeer, seppur ruggine esista tra i due grandi maestri, incliniamo a credere che non sia che superficiale e cedevole,

comunque i pretesi amici, gli zelanti clienti abbiano fatto ogni sforzo affine di cambiar la poca simpatia in odio assoluto e irreconciliabile. Codesta ruggine — se così la si vuol qualificare — data dalla rivoluzione del 1830, epoca in cui gli *esclusivi* che col nome di moderati salirono al potere, vollero, persino nella serena regione dell'arte, perfino nella musica, dar segno e por germe del loro *esclusivismo*. Si fu per loro opera che venne tolta a Rossini la pingue pensione assegnatagli da Carlo X a cui stringealo sincera amicizia; si fu per loro impulso che il nome di Meyerbeer venne spinto alle stelle, cercando con esso offuscare ed eclissare quello di Rossini, come se ambidue non fosser degni di brillar di conserva e come se due grandi luminari si dovessero escludere a vicenda.

D'altronde, ove anco per Rossini già non fosse compiuto il piedistallo su cui s'inalza il suo simulacro e incominciato il giudizio della posterità, nulla è nelle opere dei due capiscuola che le renda scambievolmente incompatibili e tolga alle une di brillare laddove le altre brillarono. E' paionmi due fiumi, uno dei quali scorre più pacato, più maestoso, più regale, l'altro più querulo, più spumante, più rapido, ed ai quali è permesso scorre parallelamente, senza tema che la loro onda possa sbagliarsi o confondersi. Meyerbeer nel suo fare personifica quasi e materializza le indoli, i tipi, le passioni del Nord. Rossini, in tutte le sue manifestazioni è in-

contestabilmente la personificazione del Mezzodi. — La musica, come la poesia, fu spesso rassomigliata alla pittura. Il paragone seguente ci sarà adunque senza difficoltà concesso. Le opere di Rossini han puri contorni, non ruvidamente accusati, ma tondeggianti, voluttuosi, ed in un vigorosi e grandiosi quali poterono tracciarne Raffaello e Michelangelo. Quelle di Meyerbeer invece direbbersi avere i saglienti loro contorni tracciati di scuro come usava Rembrandt, o di sanguigno come costumava Rubens.

Verdi, nelle varie sue maniere, tentate, sforzate, più che padroneggiate e conquise, può più facilmente confondersi, dentro limiti rispettosi, ai due maggiori maestri. Anzi è desso, diciamolo pure, il complesso di tutti gli altri maestri, non già migliorati, ma rinforzati. Le più belle opere dei predecessori apparvero al musicista di Busseto come vivande belle e ammannite su d'una splendida mensa. Egli tirò sul proprio piatto una buona fetta di tutte, le ridusse a guisa di polpetta e le condì abbondantemente di pepe rosso.

« Quell'uomo di ferro che si chiama Giuseppe Verdi — dico con un po' di manierismo nella forma ma con molta verità nel fondo il già citato Foresi — in cui non so se maggiore sia la prepotenza del volere o la virtù della fantasia, la necessità dell'arte spinse in un tramite insieme con Giacomo Meyerbeer. Posti alle porte del tempio d'Euterpe, essi rendono immagine dei due molossi di

marmo che tosto si affacciano all'entrata della galleria degli Uffizii, e pare che ci gridino: *Dopo noi il seicento!*

Or perchè nel seicentesimo non precipitò la musica come ebbe a precipitar la letteratura, altro appiglio migliore non veggiamo fuorchè ripercorrere porzione del fornito e fallito cammino, prendendo per mano, come guida sicura, Rossini.

Del cui compito, della cui influenza o del cui ingegno nell'arte musicale non sappiamo meglio dare un cenno complessivo e generale qual conviensi a chiudere questo troppo lungo proemio a troppo breve biografia, quanto col riferire un altro brano di bella prosa del Foresi, in cui l'evidenza del fatto cammina di pari passo all'eloquenza della parola.

« Dopo la materia diversa apparecchiata dagli incliti ingegni che lo precederono, il Rossini fu l'uomo cui la sorte degnò di rappresentare il rivolgimento musicale che si operò nelle scene italiane e forestiere, e di compierlo. Il Mirabeau scatenò la Fracchia nel suo gran moto politico, Napoleone la incatenò: il Rossini riunì in sè le forze dispari d'ambidue. La prerogativa della sua prima musica è un'eloquenza, una facundia melodica che non ha rivali. E un linguaggio chiaro come la luce, rapido come fiamma, singolare come tutto ciò ch'ebbe vita al mondo per produzione spontanea, ingenuamente sincero come il sorriso della gio-

ventù, mollemente amoroso come l'amplesso delle nostre donne, splendido e caldo come il sole d'Italia, irideggianti come i nostri tramonti, fiero ed aperto come i volti della razza giapetica, rigoglioso come la vegetazione delle nostre campagne, ideale come le meraviglie dell'arte greca, vero come le manifestazioni sensibili dell'anima umana. Il Rossini profonde i tesori della melodia a piene mani, nè la vena gl'impoverisce. Miratelo nella *Italiana in Algeri*, nel *Turco in Italia*, nel *Barbiere di Siviglia*, nella *Cenerentola*, nella *Matilde di Shabran*, ove ride del riso delicato ed arguto di Menandro: miratelo nel *Tazaredi*, ove la semplicità dell'antico tempo e la cortesia e la lealtà cavalleresca sono ritratte co' lunghi periodi di ingenue e pure cantilene, e con grande sobrietà d'armonie: miratelo nella *Semiramide* e nel *Ricciardo e Zoraide*, ove le perle e i diamanti paiono piovono di mano alle divinità dei racconti orientali. Nell'*Otello*, nella *Gazza ladra*, nel *Mosè*, nella *Zelmira*, oltre alla dovizia delle idee musicali e alla beltà elegante e spontanea delle melodie, appare sovente quel fare sublime che pone in concordia il soggetto poetico coll'interpretazione musicale, l'armonia colla melodia, il cantare di portamento col declamato, il severo col dilettevole, il cuore coll'intelletto, il reale coll'ideale, la libertà dell'anima colla necessità dell'arte. Però nessuna di quelle opere ci dà un tutto omogeneo e

compatto, scene intiere e lunghissimi tratti di quella perfezione che dianzi notai: ma spesso ancora il capriccio brioso della fantasia indomabile, la giocondità dell'anima spensierata che sente il bisogno di compiacere unicamente a se stessa, sfogandosi alla libera in un'ondata di voluttà, come l'usignuolo che gorgheggia per istinto nella stagione de' suoi amori. Questo è un ondeggiamento fra il sentire per sentiro e il sentire pensando il trapasso naturale dalle affezioni inconsiderate e pur poetiche della gioventù, ai sogni splendidi e meditati della matura età; in tutto peraltro evvi una ragione di essere, una giustificazione di fronte all'arte e alla logica attività dello spirito, inquantochè se il Rossini nella sua prima maniera, e in parte nella seconda, non è sempre fedele al testo poetico o alla natura dei personaggi o al fatto drammatico, ciò non significa che quella musica sia un suono privo di senso e di niun valore. In tal caso la melodia esprime se stossa e non ha per tema che l'elemento da cui deriva: è un libero e immediato riflesso del cuore al quale risponde direttamente la sensibilità di chi ascolta, il linguaggio vago e sospeso della vita intima, senzachè sia circoscritto da alcuna causa che venga di fuori: è come una pura contemplazione, è come un'estasi di gioia. Passando a comporre il *Guglielmo Tell*, il Rossini lega con amore in un volume, per dirla con Dante, ciò ch'era sciolto e

sparso nelle varie scuole e nei lavori dei grandi maestri. Egli concilia gli elementi delle due scuole italiana e germanica, e trova in Francia un terreno adatto a incarnare il suo disegno. Questo dico, dacchè la Francia non rappresenta in guisa distinta una scuola musicale, ed è stata sempre più presto un ginnasio e una palestra, che una viva sorgente di creazione. Di fatto il Gretry soggiornò in Italia per alquanti anni di sua gioventù, e trasportò quindi in Francia un peculio di roba nostrale che lo fe' passare colà per un epulone. Il Glück, tedesco, e il Piccini, italiano, accendono una guerra di partiti, ove figurano per opera di penna il Laharpe, il Marmontel, il Suard, l'abate Arnaud e il Ginguéné: e questa guerra altro non è sennonchè una copia dell'altra suscitata a proposito del Lulli e del Rameau, per la quale e Gian Giacomo Rousseau e il barone di Grimm sostennero la tesi che non solo la musica francese non era abile a cimentarsi colla italiana, ma che, « a dirla schietta, vera musica francese non ce n'era e non ce ne poteva essere ». Dopo il Glück esce fuori il Méhul e lo imita, dorando la pillola con un po' d'oro italiano: *Italiam! Italiam!* Affrettatevi o Cherubini, o Spontini, o il teatro melodrammatico in Francia muore di sfinito. Non lo vedete che dà in tisco? E qui i due fortissimi ingegni compongono una quantità di boli italo-germanici, fra i quali *Le due Giornate* e la *Vestale*. E l'ammalato

si rìa. Ciò basti quanto alla così chiamata scuola francese, la quale a mo' del Panteon romano è tempio e ricetto a tutte le deità » (1).

II.

Nessuno ha avuto maggior quantità di adepti devoti e di ammiratori entusiasti quanto Rossini. In paragone di questi, i detrattori, dopo i primi suoi anni di prova, non furono che un drappello rimpetto ad una legione. Come sempre succede, gli oppositori più accaniti si trovano infra le file dei compositori e dei musicisti, i quali sono i meno adatti ad analizzare ed a sindacare l'entusiasmo delle moltitudini; imperocchè i maestri ragionano col cervello e le moltitudini col cuore: gli uni han per norma la grammatica, le altre non danno ascolto che alle proprie sensazioni. Nessun musicista venne più aspramente appuntato dai Minossi dell'arte quanto Rossini e quanto Meyerbeer d'aver oltregraggiato, violato le regole più fondamentali della musica, eppure Rossini e Meyerbeer sono incontestabilmente

(1) Questo bel brano di articolo e li altri frammenti che trovansi del Foresi nella presente biografia, sono tolti dalli studii critici ed estetici musicali da esso inseriti, senza nome d'autore, nelle tre annate del *Piovano Arlotto*, giornale (o com'egli lo intitolò, *Capricci mensili d'una brigata di begli umori*) da lui fondato e diretto a Firenze.

i musicisti capiscuola, i dittatori, i maestri del secolo. Anche a Voltaire venne rimproverato di non saper l'ortografia, e il satirico Rivarol rispondeva: « Tanto peggio per l'ortografia! »

Da quarant'anni i biografi di Rossini inondano l'Europa colle loro *brochures*, le quali talvolta, come nel caso di Ettinger e di Stendhal, assumono proporzioni d'opera voluminosa. Questa colluvie impaccia, anzichè agevolare, l'assunto nostro. Per buona sorte, scervrati dai biografi di Rossini i libellisti superficiali e malevoli, come il signor Jacquot (di Mirécourt), i romanzieri avidi dello scandalo e più abili a narrare un aneddoto apocrifo che a formulare un giudizio artistico, come Ed. M. Ettinger, il quale scrisse in tedesco tre volumetti pubblicati a Lipsia nel 1852 e tradotti e Brusselle nel 1858, i biografi seri e diligenti di Rossini si contano sulle dita. Alla loro testa, non foss'altro per ordine di data e per forma, va messo il De Stendhal, meglio noto sotto il nome di E. Beyle, il quale stampò due volumi intitolati *Vie de Rossini*, la cui 1^a edizione comparve nel 1824 e l'ultima a Parigi nel 1854, nella collezione delle opere complete del romanziere ambasciatore, del psicologo viaggiatore, del dilettante eccentrico, esclusivo ed umorista. Stendhal abitò l'Italia durante il decennio delle maggiori glorie di Rossini, e fu suo amico ed ammiratore al punto di seguirlo di città in città per assistere alle prime rappresentazioni delle sue

opere. Ma scrivendo esso quando la polemica maggiormente infieriva fra i partigiani di Rossini ed i suoi avversarii, raramente trovasi imparzialità nei giudizi dell'autore delle *Passeggiate in Roma* e della *Certosa di Parma*: lo spirito di discussione sovraneggia quello di osservazione: lo spirito militante fa torto a quello del critico analizzatore. D'altra parte, De Stendhal si ferma nella sua biografia al 1819, sicchè non comprende neppure la prima epoca della carriera di Rossini e vi è taciuto per conseguenza tutto quanto occorre a Rossini dal suo insuccesso nella *Semiramide* a Venezia, epoca culminante della sua vita, in poi. Inimico irragionevole e sistematico della scuola alemanna, De Stendhal critica *Otello*, solo perchè crede vedervi una velleità d'imitazione germanica, una concessione a ciò che allora chiamavasi romanticismo e che pareva decadenza e corruttela, mentre era emancipazione e rinnovamento. Coloro che li *appendicisti* parigini han convenuto chiamare i fratelli siamesi della *réclame* musicale, i due Escudier, editori di musica e direttori del giornale *La France Musicale*, han pubblicato, nel 1854, un libro di 338 pagine, intitolato: *Rossini, sa vie et ses œuvres*, il quale altro non è che un prosaico inventario dei fasti rossiniani, probabilmente scritto con secondi fini da editori e da agenti teatrali. Ma l'inventario è diligente, e se di critica e d'imparzialità non ha neanche l'ombra, chiunque vuol co-

noscere l'operosa vita artistica di Rossini non può dispensarsi di consultarla. Per ultimo, Enrico Blaze de Bury, nella *Revue des deux Mondes* del 1854, pubblicò tre lunghi articoli intitolati: *Rossini, sa vie et ses œuvres*, i quali costituirebbero il lavoro critico-biografico più coscienzioso su Rossini, ove egli, valendosi dell'opera dell'Étinger, allora non peranco pubblicata in francese, non si fosse fatto lecito riprodurre scene ed episodii della vita di Rossini sui quali è permesso il dubbio e doveroso il silenzio. Appunto per essere quel di Blaze il miglior lavoro che si conosca sopra Rossini, il Mirécourt, giusta la consuetudine dei libellisti spudorati, più lo volge in dileggio e più lo mette a sacco. In quanto a noi, ristretti dentro angusti limiti, volentieri rimandiamo i nostri lettori alla fonte, non purissima, ma ricca e refrigerante del signor Blaze, in attenzione che nell'Italia sorga il biografo il quale faccia testo esclusivo e rimandi a scuola tutti i precursori. Per ora disgraziatamente siamo lontani non solo dal possedere il migliore biografo di Rossini, ma innanco dal contare molti uomini di schietto e spregiudicato animo e di illuminato intelletto i quali sieno pronti a soscrivere la ricisa sentenza di Blaze: « esser quella di Rossini una fisionomia, la quale avrà il privilegio di sopravvivere in un con sole altre cinque o sei figure del secolo ».

III.

Abbiamo già detto che in Rossini bisogna distinguere l'artista dall'uomo. Questa distinzione, peraltro, non possiamo farla in un compendioso abbozzo biografico, nel quale le passioni dell'uomo vengono ad ogni tratto frammischiarsi alle ispirazioni dell'artista, le perfezioni dello spirito veggonsi ad ogni tratto adombrate dalle imperfezioni della materia. La è opera da psicologo o da fisiologo, non nostra. E anche soverchia bisogna per noi il tener dietro alle fasi d'una vita così colma di avventure, così ricca di accidenti, ed appena ci basta lo spazio a prender nota delle più importanti fasi di essa, o registrarne gli aneddoti più autentici, senza permetterci riflessioni più o meno morali, apologie più o meno opportune. Semplici narratori, non spetta a noi il decretare l'apoteosi a Rossini, nè lo ingigantirne le fattezze alle proporzioni di un semidio, nè lo impicciolirle e deformarle in guisa da farne una caricatura. Le fasi di quell'esistenza così romanzesca e le opere di quest'uomo così multiforme, noi le vediamo nè più nè meno come una serie di fotografie attraverso le lenti dello stereoscopio. E come l'epigrafe di quella duplice serie porremmo volentieri, se non temessimo di passar per pedanti, il verso terenziano che Rossini senza volerlo prese a

precetto di sua vita: *Homo sum, nihil humani a me alienum puto.*

Grazie alla perifrasi stereotipata in tutte le epigrafi, in tutti i sonetti, in tutte le odi che da cinquant'anni in qua furono accatastate dinanzi al grande maestro, a nessuno è lecito ignorare qual sia stata la città italiana che abbia dovuto al caso il privilegio di dirsi la patria dell'Orfeo del secolo. Sino alle invasioni del romanticismo, Rossini non aveva altro battesimo da chiunque maneggiasse la penna all'infuori di quello di *cigno pesarese*.

Si fu infatti in quella piccola città sull'Adriatico che una bellissima corista o *seconda donna* di una compagnia ambulante fu presa dalle doglie del parto, e messe al mondo, il 29 febbraio 1792 (un anno bisestile, come per far la cosa meno comune) Giovacchino Rossini. La vezzosa romagnola chiamavasi Anna Guidarini ed il marito di lei, Giuseppe, rampollo degenerato di un'antica famiglia decaduta, era un men che mediocre suonatore di corno, il quale faceva parte della nomade brigata a cui apparteneva la moglie.

Le avventure del figlio ci daran bastantemente da fare senzachè ci diffondiamo a narrar gli amori un po' zingareschi della poca artistica coppia, erranti di fiera in fiera, costretti a far spettacolo di sè sovra quattro assi sconnesse, erette in un angolo delle piazze di mercato, e quasi sempre preoccupata della soluzione del terribile problema di attecchire il pranzo colla cena. Di questo

compagnie ambulanti se n'è oggimai sperso il seme, e chi fosse voglioso di conoscerne le comiche gesta, leggerà con qualche piacere il poema che Filippo Pananti consacrò a questa razza fossile col titolo *Il Poeta di Teatro*.

La città veramente originaria della famiglia Rossini è Lugo. Ivi i parenti del futuro *cigno* avevano residenza stabile: ivi facevano sosta nelle loro scorrerie saltimbanchesche: ivi la bella Guidarini, potè alla fine comprare una modesta casetta, col piccolo peculio messo assieme un po' alla volta a furia di stonare ariette e di lanciare occhiate fulminanti sul pubblico di facile contentatura. Se non siamo male informati, Rossini conserva ancora, in memoria dei genitori, codesto immobile, poco prezioso per chiunque altro, e Lugo, per onorare l'illustre cittadino, non trovò di meglio oltre l'elevarlo, nel 1843, alle dignitose funzioni di consigliere municipale.

Fra gli avi del *cigno* o dell'Orfeo, come meglio piace ai lettori, due soli tramandarono il loro nome alla posterità. Fabrizio Rossini, governatore di Ravenna, nell'anno 1570, venne mandato in deputazione da codesta città presso Alfonso II duca di Ferrara. Pietro Rossini, nato a Pesaro come il pronipote, pubblicò una Guida di Roma ad uso dei forestieri, col titolo stranamente pedantesco: *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, libro che ebbe parecchie edizioni,

l'ultima delle quali, colla data del 1715, è dedicata al cardinale vescovo di Passau, conte Filippo di Lamberg.

Il piccolo Giovacchino diventò il Beniamino della mamma, della quale reddò la bellezza e forse gl'istinti sensuali e vagabondi. Essa non si volle mai separare da quegli che chiamava il suo *Adoncino*, e perciò sino all'età di 7 anni ei seguì i genitori nelle loro escursioni, ora provandosi a soffiare dentro al paterno corno, ora contraffacendo i trilli e gli equivoci gorgeggi materni.

Fermatisi a Bologna, l'*Adoncino* s'ebbe, nel 1804, i primi rudimenti di musica da un maestrucolo di quella città, Angelo Tessei, che attratto dalla leggiadria e dalle precoci disposizioni musicali del monello lo ammise gratuitamente nella propria scuola. In pochi mesi, quantunque ei sapesse appena leggere e scrivere (ed ancora oggi Rossini non scrive l'italiano senza qualche errore d'ortografia, nè la grammatica fu mai il suo forte) lo sveglie e brioso ragazzone ne seppe *quantum satis* per poter cantare come *vocebianca* alle funzioni delle chiese, e così giunse a buscarsi qualche *madonnino* (1) che i facili genitori gli rilasciavano per le sue piccole malespese.

Due anni dopo (allora l'*Adoncino* ne aveva 14) egli, senza darsi molta pena di

(1) Piccola moneta romana d'argento del valore di 28 centesimi scarsi.

studiare, era già divenuto abile accompagnatore al pianoforte, leggeva ed eseguiva qualunque pezzo di musica a prima vista, di guisa che suo padre pensò opportuno di metterne a profitto i talenti, e durante circa un anno, cioè nel 1807, egli disimpegnò le importanti funzioni di maestro dei cori nelle compagnie ambulanti di cui facean parte i genitori. Ma quel genere di occupazione non garbava gran fatto all'*enfant gâté*, il quale s'era già permesso qualche scappatella. Egli ebbe un bel di un grave alterco col padre, in conseguenza del quale lasciò *ipso facto* la nomade professione, e mediante la protezione di una ricca famiglia di Pesaro (quella della contessa Olimpia Perticari, che il principale biografo di Rossini qualifica di giovane vedova piena di seduzione e la quale fu pel nostro sedicenne don Giovanni qualche cosa di più della prima amante di Faublas, la immaginaria contessa di Lignolle, e qualche cosa di meno della prima ispiratrice e iniziatrice di Gian Giacomo, la troppo reale Eleonora di Warens) egli venne ammesso il 20 marzo 1807 nel liceo di Bologna, nella classe di contrappunto del padre Stanislao Mattei.

Cantando colla bella contessa i dui voluttuosi delle opere alla moda, il *don Giovanni* di Mozart e l'*Armida* d'Haydn, e bevendo nelle sue nere pupille i primi sorsi della coppa d'amore, l'imberbe Adoncino aveva promesso a se medesimo di divenir

compositore e di far cantare musica di sua fattura alla gentile protettrice. Di fatto, il dì 11 agosto 1808, ei le fece trovare sul clavicembalo una cantata: *Il pianto dell'armonia per la morte d'Orfeo* ad essa dedicata. Esegnito all'accademia dei Concord di Bologna, quel primo componimento valse grandi plausi al maestro in erba, in un col diploma di direttore di quella società musicale.

Tale successo inebriò il giovanetto. Gli parve e' gli desse il diritto di piantar lì per lì studii e maestro. Per lo meno e'gliene diè il pretesto.

Il padre Contrappunto (così Adone-Giovacchino aveva soprannominato il vecchio professore) fu dal quel giorno negletto affatto ed il liceo più non rivide il baldanzoso ed infingardo scolare. La graziosa protettrice, a quanto pare, incoraggi tale scappata e lo confortò nell'ambizioso progetto di farsi oramai compositore. Un anno dopo, a dar retta a Stendhal, egli aveva già musicato un dramma lirico il cui libretto gli era stato scritto da una sua parente, la signora Viganò Mombelli, ma che non venne eseguito se non tre anni più tardi.

A questo punto havvi una grande divergenza fra i biografi di Rossini. Cettinger e Blaze pretendono che protetto e protettrice esordissero con una specie di fuga, non musicale, a Venezia, ove il galante maestrino, nell'autunno del 1810, fece rappresentare al

teatro San Mosè, dalla Morendi e da Rafanelli, De-Grecis e Ricci, una farsetta in un atto del poeta Rossi, *la cambiale di matrimonio* che i detti biografi asseriscono aver riscosso un successo entusiasta. Escudier, invece, Stendhal ed altri negano la fuga e il successo. Secondo questi ultimi, ancor il secondo tentativo di Rossini, consistente nell'*Equivooco stravagante*, opera buffa fatta rappresentare l'autunno seguente al teatro del Corso a Bologna, dalla Marcolini e da Vaccani e Rosch, s'ebbe un esito negativo.

Se nel 1855, visitando il gran maestro a Parigi, nella sua casa della *Rue Basse du Rampart* avessimo potuto immaginare che un dì avremmo avuto il piacevol incarico di compilare la millesima sua biografia, ci saremmo azzardati a sottomettere alla sentenza del solo giudice competente i testi contraddittorii. Avendolo trascurato allora, non possiamo farlo adesso. Forse se il maestro ci assiste, ci verrà fatto di solvere il non grave dubbio in una seconda edizione di questo libriccino, dato e concesso che ci tocchi tanta fortuna. Per ora contentiamoci d'aver constatata la flagrante contraddizione.

Bologna non andò più a'versi del giovane compositore, e da quella volta in su noi osserviamo non aver egli più dato le primizie di alcuna opera alla città dotto-rale.

Del resto, tale è stata sempre l'abitudine

del maestro. *Chi non mi vuole, non mi merita*: diss'egli col trito proverbio. E Venezia o Parigi diedergli agio a mostrare aver egli pertinacia di carattere e fermezza di proposito.

Un facile amoretto lo attirò a Venezia di bel nuovo ed ivi nel carnevale del 1811-12 ei fece rappresentare al solito teatro *l'Inganno felice*, operetta in un atto, piena di sentimento, di spontaneità, di brio, la quale ci rammentiamo aver udito con piacere estremo nella prima nostra giovinezza, e le cui più gentili cantilene furono poi riprodotte, con leggiere varianti e abbellimenti, nei principali spartiti di Rossini dei quali fecero il successo e la popolarità. Codesta farsetta ebbe tal successo che venne rappresentata una cinquantina di sere di seguito e valse all'autore un centinaio di zecchini. Il genio s'era oramai svegliato e nel cervello in ebullizione del maestro le idee madri brulicavano già come le api feconde nell'alveare in fermento. Lo sciamè sacro che popolava la mente del musicista, doveva in men di dieci anni popolare il mondo di melodie squisite, delizie e conforto del secolo forse più tempestoso della civiltà moderna. In quel solo anno (1812) Rossini compose mezza dozzina di spartiti: *Il cambio della valigia* farsa scritta a Venezia per la Marcolini, ma che non è accertato se fosse ivi od altrove mai rappresentata: *Ciro in Babilonia*, oratorio eseguito nella

quaresima al teatro Comunale di Ferrara: *La scala di seta*, burletta — e fu una vera burla fatta al pubblico veneziano — *L'occasione fa il ladro*, altra farsa per San Mosè, ed il primo suo legittimo successo nell'opera seria: *Demetrio e Polibio* rappresentato a Roma nel teatro Valle dalla canora famiglia Mombelli — e *La pietra del paragone*, opera buffa per iscriver la quale la Marcolini lo fece scritturare dall'impresario della Scala di Milano.

Il *Demetrio e Polibio* fece dire ai Romani che Cimarosa era redivivo in Rossini. La ingenua cavatina: *Pien di contento il seno e il duetto incantevole: Questo cor ti giura amore*, produssero soprattutto sulle dame del Tevere una sì profonda impressione che la metà del bel sesso del bel mondo romano spasimò d'amore e d'entusiasmo pel maestro. Nè l'amore fu sempre platonico. Rossini aveva ereditato, come dicemmo, la bellezza materna, egli andava altero della venustà delle sue forme che servirono di modello a Canova, ed abusando finchè potè dei fisici suoi requisiti, fece sempre proceder di conserva i trionfi artistici e le conquiste amorose.

La pietra del paragone considerato da varii biografi come il capolavoro rossiniano nel genere buffo (nel qual caso avremmo a muovere acerbe lagnanze agli impresarii che trascurarono resuscitarlo) riscosso tale trionfo che da tutte le città lombarde accor-

reano ogui giorno brigate e combriccole bramose di verificare colle proprie orecchie i miracoli di cui era detto artefice il nuovo *dio della musica*. Le donne, al solito, ne perdeano la testa, o in mancanza di questa, altre cose perdibili. I giornalisti, peraltro, vibrarono le prime stoccate alla armatura adamantina del maestro. La loro suscettibilità venne risvegliata dal ridicolo personaggio di *Marforio*, caricatura giornalistica introdotta nell'opera, a cui il poeta Romanelli, che imitò il suo libretto dalle *Femmes Savantes* di Molière, fa esclamare:

Mille vati al suolo io stendo
Con un colpo di giornale.

D'allora in poi, per lunghi anni il giornalismo d'Italia si fece il compiacente interprete della pedanteria scolastica la quale in tutti i tempi ed in tutti i paesi, ma soprattutto nel nostro, non seppe mai perdonare all'ingegno i liberi voli al di là delle servili pastoie e le conquiste audaci sulla convenzione e la *routine*. La discendenza di Zoilo è indistruttibile, e Rossini ebbe il buon naso di lasciar quei cani da pagliaio della critica abbaiare alla luna, chiamandoli: *gelosi e sciocchi*. Del resto, egli si offeriva volontariamente alle canine zanne della critica, se vera è la seguente confessione che Stendhal pone sulla bocca di Rossini.

* Se leggessi due volte i miei manoscritti

non avrei da rimproverarmi tanti errori, ma sapete che ho appena sei settimane di tempo per comporre un'opera. Durante il primo mese d'una scrittura io mi diverto, e quando volete che mi diverta se non alla mia età e co' miei amici? Volete che aspetti a diventar vecchio e invidioso? Alla fine giungono gli ultimi quindici giorni: tutte le mattine scrivo un duo od un'aria che vien provata la sera..... come volete che mi accorga d'uno sproposito grammaticale negli accompagnamenti? *

Tale ingenua confessione ha di che fare arricciare il naso a tutti i pedanti ed è da figurarsi se sul tema fornito da Rossini stesso i castrapensieri, i barbassori, i contrappuntisti si ristettero dal ricamare dissertazioni anti-rossiniane. I Francesi strepitarono più degli altri, e dopo aver dato durante tutta la vita dell'*urlone (hurleur)* a Glück, continuarono l'epiteto a Rossini per poi addossarlo a Verdi, finchè non venga altro compositore italiano a cui passarlo in fidecommesso. Ed ognuno sa come a buon diritto i Francesi trattino di *urlone* la musica italiana. La scuola d'Halévy e compagnia non è un modello di semplicità, di dolcezza e di melodia?... La scena dell'*Opéra* è ella stata l'agone del perfezionamento o del perversimento dei cantanti italiani? È il caso dei ser Appuntini della sacra Bibbia i quali veggono la festuca nell'occhio del vicino e non vedono la trave nel loro. Berton, mu-

sicista e membro dell'Istituto, autore di spartiti morti-nati, apre la lista dei critici in fiocchi ed in parrucca che s'avventarono alle gambe del maestro, come botoli ringhiosi, sin dal principio di sua carriera, e ch'ei non degnò mai neppur d'un calcio. « Questo Italiano — diss'egli di Rossini — non s'estolle al disopra della *musica meccanica* e non sa fare che degli arabeschi ». Il la al concerto degli oltraggi oltremontani veniva dato di qua dalle Alpi. Ad ogni nuovo spartito, ad ogni nuovo trionfo di Rossini, gli Aristarchi gli gridavano in coro: « Sta tutto bene, ma prima che arrivate all'emular Cimarosa, c'è un bel che ire. Eppoi Cimarosa non avrebbe sgrammaticato cotanto ». E quindi veniva la filastrocca delle accuse, vecchie quanto il brodetto, di *corruptore del gusto*, di *adulatore delle plebi*, di *maestro della decadenza*. Anco i migliori ingegni si lasciarono trascinare dalla corrente della critica pedantesca. Carlo Maria Weber pur desso, il sublime autore del *Freyschütz* e d'*Oberon*, scese sino al libello contro Rossini, e scrisse un dialogo sciaguratamente famoso nel quale la critica si gonfia alle proporzioni della parodia e della satira. Il preteso abuso delle forze strumentali è da esso chiamato, *l'orrendo scirocco rossiniano*. Se Paër, l'autore dell'*Agnese Fitzhenry*, fu l'acerrimo antagonista di Rossini nelle prime sue gesta a Parigi, in Italia l'anco più illustre Paisiello, a cui Rossini, privo di libretto pel rigori

della censura romana, aveva scritto una rispettosa lettera per impetrar licenza di servirsi di quello del suo *Barbiere di Siviglia* si avvili sino a stipendiare la canaglia ad aizzare i suoi proseliti perchè fischiassero quel miracolo musicale, improvvisato in undici giorni. Spohr, testa quadra e germanica per eccellenza, autore del *Fausto* e di *Jes-sunda*, fu nelle proprie critiche meno ingiusto e virulento. Nelle sue *lettere scritte da Napoli*, pubblicate a Lipsia nel 1819, egli tocca con molta giustezza taluni dei precipui difetti della musica rossiniana, e noi di buon grado cediamo l'ufficio di censore al castigato e compassato musicista tedesco: « Rossini possiede genio incontestabile, e se si fosse voluto addare a taluno di que'severi studii che i moderni Italiani sembrano trascurare di deliberato animo, sarebbevi in esso la stoffa d'un distintissimo musicista. Le sue opere spirano giovinezza e vita, ma ciò che lor manca, siccome a tutte le produzioni della nuova scuola italiana ch'io ebbi campo di udire, è la purezza e la unità di stile, la correzione dell'armonia e anziutto l'arte di designare i caratteri. Se gli accade, dopo aver terminato il primo atto, di veder di subito proibito il libretto su cui compone, state sicuri ch'e' non se ne darà pensiero più che tanto, e si starà pago ad applicare la musica già fatta al subbietto novello che gli verrà dato. Perciò nulla riuscirà più

agevole quanto il confondere, lo imbrogliare tutte codeste ispirazioni, le più buffe colle più serie. Ingegnatevi di capire quella musica senza prima esservi reso conto della situazione, e vi s'ino a sapere ciò ch'essa esprime, mestizia o allegrezza, giubilo o rammarico, piacere o dolore, fremito o gemito. È un re che canta o un bifolco? è il padrone o il servo? Simili cose, allorchando vengono eseguite con squisitezza d'arte, ponno produrre sull' orecchio nostro un gradevole solletico, ma nulla in esse risponde al sentimento, ed in quanto a me veder non posso senza rammarico la voce umana di cotal guisa abbassata al livello della imitazione degli strumenti, quando invece le spetterebbe, per la sua semplicità d'espressione, a servir loro di modello ». Le critiche principali di Spohr contro la musica melodrammatica sono tanto vere che noi veggiamo tutto giorno gli spartiti de' nostri primarii maestri cambiar di titolo e di subbietto a grado delle sospetose e stupide censure teatrali senza che la musica soffra la menoma alterazione. *L'Italiana in Algeri*, sbarca ella propriamente in Algeri, e non la si potrebbe, stando alla musica, credere approdata al più vicino porto dal luogo dell'imbarco? Nell'*Elisabetta*, all'infuori del vestiario, che cosa ci indica trascorrere l'azione drammatica in Inghilterra ed esserne protagonista la truce e fulva viragine che si chiamò bugiarda-

mente la *vergine regina*? E in *Otello* istesso che ci dice all'infuori delle poche battute del canto del gondoliere esser noi in Venezia? E quale melodia ci esprime le feroci passioni del moro africano?... Lo stesso di casi di *Bianca e Faliero*, lo stesso della *Donna del Lago* trasformata dipoi senza fatica, com'è noto, in *Roberto Bruce*. Nell'ultima sua fase musicale, o com'altri direbbe, nell'ultima sua maniera soltanto Rossini si curò alquanto dell'indole dei personaggi, del color locale. Nè i suoi contemporanei nè coloro pur essi che si lusingano aver raccolto il retaggio di lui mostraronsi più progressivi e più logici sotto tale rapporto.

Donizetti ha tutti i difetti della scuola, nè mostrò neanche d'avvedersene, come se ne avvide, abbenchè tardi, Rossini; Verdi che fa tenoreggiare i suoi bassi e i suoi baritoni non può davvero vantarsi d'aver progredito d'un passo, e la critica più sanguinosa del suo sistema, del suo stile e della colpevole sua noncuranza pel color locale, per la verità storica e per la filosofia drammatica, è porta dal vedere com'egli, senza esservi astretto dalle esigenze censorie come gli altri maestri, abbia consentito a tessere sul mascherato subbietto del *Duca d'Alba* le melodie dei *Vespri Siciliani*, cambiati poi in Italia senza alcun danno in *Giovanna di Guzman*. E nel più recente suo lavoro, per farla finita, non scrisse egli sovra un soggetto svedese una musica napoletana che a

spartito terminato dovette trasportarsi al di là dell'Atlantico e prender patente di cittadinanza americana?....

Torniamo ai lavori giovanili di Rossini.

In quel memorabile anno 1812 trovò egli il tempo altresì d'improvvisare, pel San Mosè, una sesta farsetta: *Il Figlio per azzardo*, che quarantacinque anni dopo, coll'aggiunta di altri pezzi vecchi, alcuni imprudenti od impudenti amici di Rossini vollero trascinare alla gogna sulle scene eterogenee dei *Bouffes Parisiens*, in veste francese e col titolo di *Don Bruschino*. Ciò avveniva nel dicembre del 1857, e come anco un grande ingegno possa esser tratto in inganno dall'amor proprio, ce lo adimostrerebbe questa sentenza che vuolsi emessa confidenzialmente da Rossini, e raccolta dal traduttore franco-belga dell'opera di Ettinger, il signor Royer: *C'est une plaisanterie de ma jeunesse. mais qui sait? Peut-être qu'après quarante ans de bouteille cette mauvaise plaisanterie sera devenue une bonne farce*. Noi preferiamo credere apocrifo il motto piuttostochè capace Rossini di cadere in sì grosso abbaglio. Ahimè! l'*acquarello* (1), per quanto chiuso ermeticamente in bottiglie non è mai riuscito a trasformarsi in vino scelto. Anche al *Teatro Italiano* di Parigi volle tentarsi poco appresso (1859) un consimile esperimento, ed il

(1) Così i contadini toscani chiamano il vino fatto col mosto già servito ad una prima svinatura.

poco buon esito del *Curioso accidente* (1), avrebbe dovuto render Rossini più cauto ad accordar licenza agli speculatori interessati i quali s'incamuffano nella guadrappa di sperticati amici, di cucire abiti d'arlecchino cogli stracci dell'antica sua guardaroba.

(1) Il *Curioso Accidente* è un pasticcio fatto di diversi pezzi tratti dalle opere giovanili di Rossini, cioè: *L'occasione fa il ladro*, *la Pietra del paragone*, *l'Aureliano in Palmira*. Alle due lettere che abbiain pubblicato di Rossini, aggiungiamo la seguente che egli scrisse in francese al sig. Calzado, direttore del *Teatro Italiano*, il giorno innanzi la rappresentazione del *Curioso Accidente*. « Monsieur. On me dit que l'affiche de votre théâtre annonce un opéra nouveau de moi, sous ce titre: *Un Curioso Accidente*. Je ne sais pas si j'avais le droit d'empêcher de représenter un composé en deux actes (plus ou moins) de morceaux anciens de moi; je ne me suis jamais occupé de ces sortes de questions pour mes ouvrages (dont aucun, pour le dire en passant, ne porte ce titre: *Un Curioso Accidente*). En tout cas, je ne me suis pas opposé et je ne m'oppose pas à la représentation de ce *Curioso Accidente*. Mais je ne puis laisser croire au public appelé à votre théâtre, et à vos abonnés, que c'est un opéra nouveau de moi d'abord, et ensuite que je suis pour quelque chose dans l'arrangement qui va se produire. Je viens donc vous prier de faire disparaître de votre affiche le mot *nouveau* et mon nom comme auteur, et de remplacer ce qui s'y trouve par ceci: *Opéra arrangé sur les morceaux de Mr Rossini par Mr Berrattoni*. Je demande que ce changement figure sur l'affiche de demain: à défaut, je serai obligé de réclamer de la justice ce que je réclame de votre loyauté. 41 novembre 1859 ».

IV.

Accennammo poc'anzi alla *Scala di seta*. Se dobbiamo credere a taluno dei biografi di Rossini, si fu codesta una delle prime burle ch'ei si permise — e se ne permise di molte nella lunga sua carriera — verso i poco rispettabili pubblici ed i meno rispettabili impresarii.

Se non lo sapessimo da Rossini medesimo, Stendhal, che per varii anni è stato l'ombra del suo corpo, ad ogni momento ha cura di rammentare al lettore in qual modo procedesse il maestro alla confezione delle sue opere.

Giovacchino scriveva la propria musica scherzando e motteggiando colle sempre nuove sue conoscenze; le melodie originali, le cantilene più briose e leggiadre erano per esso come un immenso branco di colibri; il suo cervello era la loro gabbia, e la gabbia stava sempre aperta. Cosicchè quando ad uno dei leggeri inquilini piaceva spiccare il volo, ei lo fermava a mezz'aria per l'ala sonora e la fissava sul primo pezzetto di carta che gli cadesse fra mano, senza badare s'ei si trovasse in mezzo ad un ballo, in un'orgia, in un caffè, ad un pranzo, dalle sue belle, chè con Rossini di stanza da studio non hassi da parlar neppure. La stessa manovra egli eseguiva colla seconda, colla terza aligera,

lasciandone talvolta scappar qualcuna senza ritenerla ove modulasse note troppo triste o troppo ardue, e dopo una settimana, poco più poco meno, di questa caccia di nuovo genere, ei trovavasi tanto in mano da mettere insieme uno spartito. E Spohr domandava l'unità di stile, la correzione armonica e il disegno accurato dei caratteri ad un simile metodo!

Del resto, tutti quelli errori che la critica, resa tanto più arcigna quanto più ardente era il culto degli ammiratori, non mancò di spelluzzicare sulle più eloquenti pagine rossiniane, furono, per la massima parte, volontari. La fervidezza della fantasia, la sbrigliatezza dell'indole di Rossini erano sì grandi nella sua gioventù, ch'ei non seppe o non volle trovar il tempo per riflettere alla responsabilità che su di lui facea pesare la propria gloria la quale egli trattava piuttosto come un'innamorata che come moglie legittima. Quante volte non scrisse egli in margine dei quaderni delle sue partizioni, accanto ad una frase peccatrice, ad un neologismo o ad un solecismo musicale, la frase sardonica: *per la soddisfazione dei pedanti*: la quale prova, non mica l'ignoranza o l'incuria o la svista, ma una profonda apatia leggermente tinta di cinismo.

La mania della mistificazione, più italianamente detta burla, toccò in Rossini le colonne d'Ercole del verosimile.

Vuolsi che la mistificazione cui diede luogo

La Scala di seta, fosse motivata dal dispetto provato da Rossini di vedersi dall'impresario del San Mosè consegnare il peggiore dei due libretti da lui posseduti. Tale ipotesi non ci sembra fondata: sarebbe la prima volta che Rossini si mostrò suscettibile circa ai libretti datigli a musicare. Delle sue quaranta opere in musica i nove decimi sono tessuti sovra libretti scervi affatto di senso comune. Comunque sia, leggiamo l'asino ove vuole il biografo e ripetiamo la sua versione dell'aneddoto.

« Ah, signor impresario — disse dentro di sè il giovane maestro, mortificato di vedersi dar uno scarto di libretto — voi mi trattate da maestrucolo! Sta bene. Ed io vi comporrò una musica degna delle parole ».

Di là a pochi giorni, quando il mal capitato impresario, andato a prendere lo spartito, mostrò respispenza d'aver dato al maestro un sì cattivo libretto:

« Non v'è nessun male — disse con aria di perfetta bonarietà il permaloso musicista — il libretto è cattivo, ma io ho scritto una musica anche peggiore del libretto ».

Fu creduto che Rossini scherzasse, ma la sera della prima rappresentazione, quando il teatro fu pieno zeppo, e che il maestro, come era d'uso anco pochi anni addietro in Italia, prese posto al clavicembalo in orchestra, e fu avviata la sinfonia, i più caparbi, i più increduli, i più entusiasti incominciarono ad avvodersi del tranello. La non era

quella una musica, ma sibbene una ricucitura grossolana di cantilene triviali, di motivi senza capo nè coda, un pasticcio grottesco e indigeribile. Per accrescere l'effetto negativo della sua strana musica, Rossini die' ordine ai violini d'interporre ad ogni battuta un colpo dato coll'archetto sulla tesa di latta che guarnisce i lumi dell'orchestra.

Il pubblico incominciò a perder la pazienza ed i mormorii s'infiarono di fischi.

« Andate sempre avanti! — grida Rossini.

Ma la burla passa i limiti, e gli spettatori della platea, stanchi di mormorare e di fischiare, rompono le panche, scalano l'orchestra e avrebber dato la mala notte al maestro se questi non se la fosse svignata a tempo, di sotto il palco scenico, scappando a Milano su d'un calesse ch'egli aveva fatto tener pronto all'uso vicino alla porta del teatro.

Il successo della *Pietra del Paragone*, riportato a Milano pochi dì appresso, riconciliò presto i Veneziani con Rossini, il quale, alla sua volta, parve riconciliarsi coll'impresario di San Mosè, dandogli un mese dopo *L'occasione fa il ladro*, e il *Figlio per azzardo*. Ma Rossini, tenace nelle amicizie come negli odii, sembra se la legasse al dito, e dopo quelle due farse, non diede più alcuno spartito al San Mosè.

E sembra ch'è serbasse rancore anco ai Veneziani, giacchè un altro biografo (1) re-

(1) *Rossini, sa vie et ses œuvres*, pei fratelli Escudier.

gistra un'altra mistificazione da esso fatta loro subire. Ciò avveniva sette anni dopo, nella primavera del 1819, al teatro di San Benedetto, dal cui impresario Rossini era stato scritturato per scrivere un'opera seria. Egli mise quindici giorni a scriverla. Era intitolata *Edoardo e Cristina*. Il pubblico incominciò ad applaudirla, quantunque la non fosse al solito che una ricucitura di pezzi iti a ripescare negli spartiti i quali avean fatto *fiasco*. Eravi in Venezia un Napoletano il quale, per darsi aria di saccente, andava a porsi in mezzo di platea ogniqualvolta rappresentavasi *Edoardo e Cristina*, e salutando ciascun pezzo che udiva della nuova opera come antiche conoscenze, menava tanto rumore dei plaggi di Rossini, che il pubblico, memore delle costui burle, incominciava a pigliar la cosa sul serio.

L'impresario, asino e villano come sono quasi tutti gl'impresarii italiani, gente per lo più uscita dal fango, andò sulle furie e poco mancò non alzasse le mani sul maestro.

« Ebbene: che mal c'è? — gli disse questi sghignazzando alle brutali contorsioni della faccia plebea del mercante di carne umana. — Tu m'hai chiesto un'opera nuova, ed io t'ho dato della musica vecchia, è vero, ma la era roba nuova pel tuo pubblico, perchè non l'ha mai intesa ».

Occorreva tuttavolta far chetare il sofistico Napoletano. Rossini pensò ad un rimedio ch'era peggior del male.

« Vo' provare a costui — diss'egli a' suoi amici (di quegli amici ch'ei rinnovava, secondo era solito ripetere, tre volte ogni stagione) — ch'è non è altro che un somaro. Stasera la Carolina Cortesi (era la prima donna) canterà un'aria nuova, e spero, per l'onore de' Veneziani, che nessuno potrà dire da dove l'ho cavata ».

La Cortesi cantò la cavatina in mezzo all'entusiasmo generale. Il Napoletano, fido al suo posto, applaudiva come tutti gli altri, convinto di udire questa volta un pezzo originale.

« Or bene? l'hanno riconosciuto codesto pezzo? — domandò Rossini a chi si affrettò ad andargli a dare il *mi rallegro*.

« No, davvero. La è una delle vostre più belle ispirazioni.

« Ci ho tanto gusto! — soggiunse il maestro col suo fare sardonico. — Aprite lo spartito della *Cenerentola* e vi troverete nota per nota l'aria che tanto decantate. Non ho fatto altro che cambiare il tempo e il tono ».

Si fu al turno dei Veneziani d'andar sulle furie. I più scontenti complotteggiarono una rappresaglia e volean dare una brutta lezione a Rossini, ma il maestro anco questa volta non aveva aspettato lo scoppio del temporale per darsela a gambe. Bensì prima di partire ei pigliò un gran foglio di carta, vi disegnò sopra due enormi orecchie d'asino, lo piegò in forma di lettera e lo spedì, non sappiam di certo se all'import-

tuno saccente od all'impresario sgarbato: probabilmente a tutti e due.

Tre anni dopo i Veneziani prendeano la loro rivincita sulla *Semiramide* fischiandola a perdifiato. E questa volta erano essi che avevano torto.

Ma anco più audace delle celie fatte ai Veneziani e infinitamente più di queste spiritoso fu il tiro da lui fatto agli Austriaci allorquando, falliti i vani conati di Murat, l'imperatore d'Austria rimetteva sui loro troni, appuntellandoli co' patiboli, gli spodestati principi pseudo-italiani.

Quando Napoleone fuggì dall'Elba e sbarcò a Canne Giovacchino fu dai patrioti pregato di scrivere un inno musicale, e infatti ei compose una specie di *Marsigliese* la quale venne cantata con pari entusiasmo nei teatri, nei salotti e nelle vie.

Cambiati i destini d'Italia e partiti i Napoletani da Bologna, nella imminenza dell'arrivo degli Austriaci, il vecchio padre Mattei, che vegliava sull'imprudente suo ex-allievo colla sollecitudine d'una madre, corre a trovarlo in casa sua. Era suonato da un pezzo mezzogiorno, e Rossini se ne stava accoccolato in letto, dando una continua smentita alla troppo ricisa sentenza dantesca:

Seggendo in piuma

In fama non si vien nè sotto coltre.

Il capezzale, la coperta, il comodo, le sedie vicine sono tappezzate di carta da mu-

sica. Accanto al letto, in una specie di scansia, sfilano alla rinfusa varii flascchetti d'aleatico, biscottini, dolciumi, una tazza di caffè, un mucchio di bigliettini amorosi e una mortadella.

« Su, presto — gli grida con voce commossa il padre Contrappunto — alzati e scappa. Il generale Stefanini entrerà stasera in Bologna alla testa della vanguardia austriaca. Se ti trovan qui, tu, l'autore dell'inno repubblicano, puoi aspettarti ad esser tradotto innanzi a una commissione militare. Vuoi danari? Eccoti la mia borsa, ma scappa e fa presto.

« Fate presto voi a dirlo, padre Mattei. Dove volete che scappi?.., Co' Napoletani?... No, davvero! Tant'è, succeda quello che vuol succedere, io resto a Bologna. Se mi metteranno in gabbia, io canterò, comporrò, e tutti gl'impresarii si metteranno d'accordo per farmi uscire.

« Sei sempre stato un originale!... sciamava intanto il padre Mattei scuotendo la testa.

« Vorreste forse che fossi una copia! Sù via: trincatemi questo bicchiere d'aleatico.

« Tu la prendi in ischerzo; fa quel che il cielo t'ispira... era mio debito d'avvertirti...» — e il buon vecchio se ne andò tergendosi una lacrima, senzachè Rossini balzato in camicia dal letto valesse a trattenerlo.

La sera stessa, Stefanini entrò nella città la quale sarebbesi detta invasa dalla peste

tanto gli abitanti eransi affrettati ad allontanarsene od a nascondersi. Le liste di proscrizione vengono subito compilate e non è obliato il musicista dell'inno repubblicano.

Nella notte taluni patrioti vengono massacrati, preludio sanguinoso delle rappresaglie dei di seguenti. Alla domane, un giovanetto di bell'aspetto, con aria franca e modesta ad un tempo, si presenta al palazzo ove alloggiava il terribile generale, e domanda con istanza il favore d' un colloquio. Dice di aver importanti rivelazioni da fare, ed è introdotto.

« Vengo — dic'egli con voce insinuante, traendosi subito di tasca un rotolo di carta legata con un nastrino giallo e nero — a fare omaggio a V. E. di un inno da me composto in onore del nostro augusto imperatore Francesco I. È il *Ritorno d'Astrea* del celebre poeta Monti, da me messo in musica, ed imploro come favore particolare che la banda austriaca lo suoni... Possa ella dargli tutto il vigore che gli manca!... »

Stefanini prende il rotolo, lo svolge, riconosce i versi del poeta camaleontesco, scruta la fisionomia da carnevale del giovanetto, e lasciando per un momento da parte i suoi modi burberi e la faccia nuvolosa, va alla scrivania e traccia queste parole sopra un foglio stampato: « Salvocondotto pel signor Giovacchino Rossini, patriotta senza importanza »

Rossini lo prende, ringrazia, e appena

fuori del portone corre a gambe dal padre Mattei, mostrandogli il foglio.

« Vedete che non son fatto per essere uccello di gabbia! Gliel'ho ficcata bella a quel tedesco lurco!... Peccato che non posso esser qui quando la banda austriaca suonerà il mio inno! »

Alcuni giorni dopo, Stefanini s'invogliò di sentir l'inno di Rossini. E' fece riunire i cori del teatro e la banda musicale, ed invitò tutti gli uffiziali all'audizione. Dopo le prime battute, gli astanti si guardarono l'un l'altro stupefatti. L'inno imperiale era la stessa cosa che l'inno repubblicano: le parole soltanto erano diverse. La burla fece gran chiasso a Bologna, e Stefanini cercò per varii giorni il nascondiglio del maestro; ma Rossini era già a Napoli presso Barbaia.

Rossini che si burlava di tutti, che si burlò di Barbaia rubandogli l'innamorata, che si burlò di se stesso e forse di lei sposandola, dovevasi burlare degli amici come de' nemici, e soprattutto burlarsi degli ammiratori entusiasti, degli adulatori esagerati.

Un bel mattino, quando egli era a Napoli, un monsignore penetra nella sua camera nella casa del magnifico impresario e lazzerone Barbaia.

Giovacchino, secondo il solito, era a letto. Nessuno fu più di lui amante della posizione orizzontale, e tanto gl'incresceva lo alzarsi dal letto che un giorno, essendogli caduto in terra il foglio di musica su cui era scritto

un *duo* quasi compiuto, piuttosto che raccatarlo ne scrisse un altro di pianta (1).

Il prelato si asside e comincia un concerto di laudi pompose all'autore dell' *Elisabetta regina d'Inghilterra*, opera da pochi di messa in scena da Rossini e ricevuta con furore, per parlare il gergo bostiale dei giornalisti e della gente di teatro.

« Via, via! — dice il maestro impazientito — Monsignore non conosce gli altri miei meriti. Altro che musica! Ho qualcosa di meglio! »

Il prelato lo guarda attonito.

Rossini si lancia dal letto e si mette a camminare su e giù per la stanza, nel vestiario d'Adamo e d'Eva prima del peccato, fermandosi di tratto in tratto per atteggiarsi ad attitudini pittoresche.

« Corpo di Bacco! A Roma ho fatto da modello a Canova! Guardate, monsignore, che braccia, che schiena, che gambe, che... »

Se altri biografi han detto ciò che Rossini mostrasse al prelato dopo le gambe e la schiena, non siamo obbligati a dirlo noi. Il vescovo fuggì fuor di sè, ed il lepido mae-

(1) Allora scriveva *Il Aglio per azzardo*. Bayle racconta che quando il secondo *duo* fu terminato, capitò un amico a cui Rossini fece giudicare quale dei due fosse migliore, e siccome l'amico fece obiezioni all'uno e all'altro, Rossini ne scrisse un terzo il sul tamburo che mandò subito al copista. Il più bello si è che i tre *dui* non avean nulla che fare l'uno coll'altro.

stro ride oggi ancora narrando l'aneddoto.

Ma le burle più crudeli, le più feconde in deplorabile risultamento sono gli elogi strampalati di cui egli ha sempre riboccato per la prima mediocrità che nulla nulla faccia capolino nel suo salotto. Questo non è fallo di cui Rossini soltanto sia colpevole. I più grandi ingegni vi si lasciarono indurre o per bontà di cuore, o anche più spesso per egoismo, e nell'intento di non suscitarsi brighe, di non accrescersi nemici, di sbarazzarsi facilmente di un importuno. Ma intanto quante fallite vocazioni adulare e rese pertinaci nella falsa lor via! Quante terribili delusioni, quanti amari disinganni apprestati a deboli creature, reclamanti talvolta, gli è vero, l'elemosina d'una laude qualunque, ma più spesso imploranti un consiglio imparziale, un giudizio spassionato, una guida sicura pria di gettarsi a corpo perduto nei trami spinosi di un avvenire fatale!... Quante cantanti da quattro alla crazia, quanti artisti a cui l'arte fu sempre matrigna, quanti poetucoli slombati e prosaici, quanti letteratuzzi pei quali le lettere saran sempre un campo in erba, anzichè pigliarsela con Rossini e co' suoi imitatori, che con frasi stereotipate, con lettere che direbbersi lucidate e calcate le une sulle altre, conferirono loro un brevetto d'immortalità e di gloria, maledissero il secolo ingrato, la società disumana, i pubblici ignoranti, la critica bugiarda, gli amici invidiosi, non veggendo da

anima viva e ragionevole al mondo ratificato quel mendace brevetto!

E questa la sola burla che non sappiamo perdonare a Rossini (1).

V.

Riprendiamo con ordine cronologico i cenni su quest'uomo sì meraviglioso e sì vario nella sua originalità, i quali interrompemo con una digressione aneddotica.

La prima eroide musicale di Rossini, come la chiama E. Blaze, fu il *Tancredi*. Il *Demetrio e Polibio*, era appena il crepuscolo nuziale di sì splendida aurora. Sebbene il diletantismo più puro si deliziasse ancora nelle maschiettole e ad un tempo tenere melodie di questa partizione — a Londra soprattutto ove ci rammentiamo averla udita dalla te-

(1) In questo paragrafo abbiamo raccolti taluni degli aneddoti che udiamo raccontare o che troviamo riferiti nelle numerose biografie di Rossini che ci pigliamo la scesa di testa di compulsare. Molti di più, e più triviali, trovansi registrati in Mirécourt, in Blaze de Bury, in Etlinger, in Escudier, e di buon grado cogliamo il pretesto della angustia dello spazio per passarli sotto silenzio. Chi fosse vago di conoscerli, li cerchi dove sono. Mirécourt pubblica una lettera di due fitte pagine nella quale raccontasi come Rossini trovandosi a Tolosa colla famiglia Aguado fosse sorpreso una volta mentre stava nel cortile a giocare a *buchetta* coi servitori!...

desca Giovanna Wagner e da quello infra i tenori del giorno che più da vicino s'accostò a Rubini: Antonio Giuglini — deesi confessare che non lieve parte dello straordinario e indescrivibile entusiasmo con cui il *Tancredi* venne accolto a Venezia debbesi al colorito tutto contemporaneo che Rossini seppe infondervi. Giammai erasi udito musica sì marziale e sì voluttuosa ad un tempo. Si direbbe che una porzione di quelle tuttodi popolarissime cantilene furono composte dal maestro all'uscir dalle braccia di talune fra le più belle ed appassionate figlie della laguna, e venissero modulate dalle labbra ancor umide di baci e di vini spumanti, mentre l'altra porzione pareva l'eco dei bellici rumori onde erano ripercosse le valli belgiche ed alemanne « Il carattere profondamente eroico, l'ispirazione sempre attraente di codesta opera, produssero nel pubblico una specie di delirio. La presenza degli eserciti che aveano traversato il mondo al rumor del cannone non era estranea al sentimento cavalleresco dominante in quella partitura. L'Italia per lunghi anni agitata dalle lotte della guerra vedea ancora cruenti i solchi da essa lasciati dietro di sé nelle campagne e nelle città. Rossini avea visto da presso la conquista e i conquistatori, e l'agitazione tutta rivoluzionaria de' tempi avea fatto germogliare nell'animo suo canti di gloria e di libertà. Patrizii e gondolieri, agitati dalle stesse sensazioni, ripeteano dalla riva marina ai palagii le eroi-

che melodie del *Tancredi*. Tutto ciò era nuovo per l'immaginazione. L'interesse palpitante del soggetto, l'armonia in cui le forme scolastiche sono già messe impavidamente da parte dal maestro, la strumentazione piena, svariata, ricca, sonora, demarcante l'epoca delle rivoluzioni, lo stile riflettente l'idea, tutto accenna ad un'era nuova musicale: il musicista esce appena dalla fase di crisalide e già si rivela novatore » (1).

Stendhal, testimone di quel trionfo, così lo descrive: « Se l'imperatore e re Napoleone avesse onorato Venezia di sua presenza, l'arrivo di lui non sarebbe bastato a distrarre l'attenzione da Rossini. Era un vero *furor*.... Nel tribunale, durante i dibattimenti, i giudici erano obbligati ad imporre silenzio allo uditorio che canterellava: *Mi rivedrai, ti rivedrò*..... Quel che più eccitava i trasporti si vivaci dei Veneziani era la novità dello stile: erano i canti deliziosi, guarniti, se mi è concessa l'espressione, d'accompagnamenti singolari, imprevisi, nuovi, che teneano incessantemente in attenzione l'orecchio, molcendolo con un misto di dolce e di

(1) ROSSINI. *Sa vie et ses œuvres*, degli Escudier, pag. 41. Blaze osserva con qualche giustizia che Rossini, oltre allo spirito dei tempi, si ispirò anche alle più belle musiche drammatiche contemporanee. Havvi cert'aria del *Tancredi* che somiglia come due gocce d'acqua ad una melodia della *Vestale* di Spontini, allora in grande voga.

grave, e gettavano un certo non so che di piccante nelle cose in apparenza più comuni » (1). Il Buratti, spiritoso *diletante* veneziano, dicea acconciamente a tal proposito: « Gli strumenti fanno nel *Tancredi* una conversazione rispettosa col canto ».

Oggi pure riudendo quel duo guerriero che termina nell'allegro: *il vivo lampo di questo acciaio*, è impossibile non sentirsi invasi d'entusiasmo, e comunque più di venti anni corrano tra i due pezzi, quel di Rossini è per nobiltà, spontaneità e novità da anteporsi forse all'analogo e non men celebre pezzo dei *Puritani*: *Suoni la tromba*.

Alla partitura del *Tancredi* riannettesi un aneddoto che non possiamo esimerci dal ripetere per la buona ragione che ogni biografo di Rossini non manca d'imbandirlo come un vecchio piatto riscaldato al lettore.

Le *cavatine* sono le più tormentose e tormentate fra le creazioni d'un compositore per le esigenze che gli esecutori e in specie le esecutrici riserbano in particolar modo per codesti pezzi.

Cantava la parte di *Tancredi* la Malenotti contralto allora nel fiore della bellezza, all'apice del talento, epperchè nel pieno sboccio dei capricci d'ogni fatta.

La vezzosa creatura, giunta alla vigilia della prova generale, dichiarò al maestro ch'ella non canterebbe ad alcun costo la grande ca-

(1) BEYLE (Stendhal). *Vie de Rossini*.

vatina scritte da Rossini e sino a quel giorno cantata da lei alle prove senza apparente antipatia e con molto applauso.

Il rifiuto era perentorio, irrevocabile. Rossini, dice Stendhal, era disperato. Dopo la burla da lui fatta al pubblico veneziano nella *Scala di seta*, v'era da aspettarsi un brutto scherzo ove si presentasse appiglio ad una rappresaglia. « Se la *cavatina* di *Tancredi* fa fiasco (diceva fra sè Rossini torandosene tutto impensierito al modesto suo albergo) tutta l'opera va a rifascio ».

Egli si asside al desco frugale. Le idee cominciano il solito ronzio di buon augurio nella sua testa: lo sciame si forma, le sonore aligere escono in frotta: il maesto piglia la prima venuta e scrive l'andante: *Tu che accendi*, aria che pretendesi sia la riproduzione d'una litania greca, udita cantar da Rossini pochi dì innanzi ai vespri della chiesuola d'una delle isole delle lagune veneziane. Ad ogni modo la reminiscenza esser non poteva meglio collocata, così bene esprime quella cantilena deliziosa la felicità di rivedersi dopo lunga assenza.

Ogni suono è nella natura, ogni melodia ha forse il suo germe nelle più semplici e primitive cantilene popolari. Tutto sta nel saperle diciferare, afferrare e svolgere. Nella *Traviata*, le prime note di quella frase sì straziante e passionata: *Amami Alfredo*, non sono forse il grido monotono dello spazacamino savoiaro?... E le due cantilene

che più appaiono originali nei *Vespri Siciliani* dello stesso maestro non sono forse la trascrizione esatta di due canzonette marinaresche napoletane?... E Rossini istesso non trascrisse dappoi la popolarissima aria cognita col nome di *Carnevale di Venezia*, quasi senza alterazione veruna, nell'ammirabile duo fra *Semiramide* e *Arsace*. *E grato al misero?*...

Ma dopo l'andante occorreva pensare all'allegro. E gli allegri non sono la preoccupazione men seria pei maestri. Rossini stava ruminando, quando il cameriere venne a indirizzargli la domanda consueta ed inevitabile d'ogni cameriere veneziano: *S'ha da mettere i risi?* Rossini parve assentire col capo, e il bravo cameriere fece approntare i risi pel maestro, il quale animato dalla ispirazione, in men del tempo che occorre per cuocerli alla veneziana, cioè cinque minuti, ebbe composto l'allegro: *Di tanti palpiti*, che dopo pochi dì corse popolare in Venezia colla perifrasi dell'*aria dei risi*.

Giusta i biografi di Rossini questo tratto caratterizza stupendamente l'incredibile facilità del maestro, la sua rapidità di ispirazione, il dono innato della melodia. Ma chi può dirci la gestazione interna d'una idea prima di estrinsecarsi? Chi può dire da quanto tempo quella melodia che apparve così spontaneamente ispirata germogliasse latente nella mente del compositore?... Noi non prestiamo troppa fede ai concepimenti

per mezzo dello Spirito Santo. Perchè la mente partorisce sani e robusti portati, l'intero lavoro non può a meno d'esser stato più o meno lungo e più o meno penosa l'opera assimilatrice. Il momento del parto è più o meno lungo secondochè più o meno perfetto è l'embrione, più o meno vigoroso il concepimento.

Mentre il teatro della Fenice echeggiava sempre delle melodie del *Tancredi* e degli applausi frenetici da esse provocati, a tre mesi d'intervallo, al teatro San Benedetto, per la deliziosa voce di contralto della celebre Marietta Marcolini, emula vittoriosa della Malenotti, Rossini componeva e faceva rappresentare quasi ad un tempo *L'Italiana in Algeri*, spartito che ebbe la sorte di rimanere ancor fresco e giovane all'epoca in cui scriviamo. Rossini chiamò codesto lavoro il suo *passatempo*. La prima sera della rappresentazione furon fatti ripetere quasi tutti i pezzi. Rossini venne atteso fuori del teatro con fiaccole e banda musicale e ricondotto trionfalmente a casa. « Mi pensava — diss' egli al domani — che dopo aver sentito la mia opera m'avrebbero trattato di pazzo. Ora sono tranquillo. I Veneziani si sono mostrati più pazzi di me ».

O pazzia o *passatempo* o altro *L'Italiana in Algeri*, come opera buffa, è quasi un anello di transizione fra l'antica musica giocosa di Cimarosa e di Paisiello e le più perfezionate ed elaborate melodie che Rossini

fe' poco dopo udire nel *Barbiere di Siviglia* e nella *Cenerentola*. Nell'*Italiana* è curioso altresì il vedere come si riflettano i sentimenti patriottici e guerreschi dell'epoca che Rossini, l'odierno *codino*, sa rendere sì stupendamente. Accanto alle cantilene più grottescamente burlesche, come il pittoresco finale del primo atto, l'immortale terzetto del *pappataci*, il briossissimo duo fra *Isabella* e *Taddeo*, vengono canti pieni di dolcissima malinconia, di profondo sentimento, primi forieri di quella musica drammatica a cui dappoi diè il proprio nome e le proprie leggi la scuola filosofica e romantica. Tali sono la *romanza* di Lindoro: *Languir per una bella*, la flebile aria d'Isabella: *Cruda è la sorte* e tante altre cantilene che troppo lungo sarebbe il mentovare. Ma menzionando anco di volo soltanto il terzetto del *pappataci* non dee tralasciarsi di rilevare com'esso e l'altro non meno celebre del *Guillermo Tell*, sieno i due più grandi, perfetti, originali e sublimi terzetti del dramma lirico moderno. Ed è da osservarsi, a proposito di questi due capolavori, come il maestro, invece di valersi in essi, siccome usasi in tutti i terzetti, delle svariate voci d'un tenore, d'un basso e d'un soprano, in ambidue si piacque di adoperar soltanto un tenore e due bassi.

Non vuolsi dimenticare altresì, parlando dell'*Italiana in Algeri*, quel memorabile *rondeau*, sempre vivo nella nostra memoria, nel quale odonsi quando meno si aspetta ri-

suonar accenti caldamente patriottici, e pel tempo nel quale furono vergati direm quasi rivoluzionarii.

Ancor oggi, chi non sente ribollire il sangue, vibrar possentemente un'intima fibra, a quelle note, sì stupendamente sposate alle parole:

Pensa alla patria; intrepido
Il tuo dover compisci....

Stendhal chiama cotest'aria un monumento storico — e non sappiamo dargli torto.

Stendhal si prende la briga di dirci come in mezzo al generale entusiasmo i pedanti soli facessero il muso arcigno. Il fatto non è nuovo nè unico. Esso si riproduce al nascere d'ogni ingegno non comune, d'ogni intelletto creatore epperò innovatore. Lo abbiam veduto verificarsi testè pel Verdi, e se il Verdi mosse un contrappuntista, il Basevi, a scrivere contro di lui un volume intiero a guisa di esorcismo, quanti Basevi non doveva far sbucar fuori un Rossini!... Oggi nessun più si rammenta le clamorose indignazioni grammaticali, le apostrofi derisorie ed insultanti di quei *croque-notes*, come li chiama Stendhal, di quelli *éplucheurs de notes*, come li designa Blaze, i quali rimproverano a Rossini imperdonabili negligenze d'armonie e soprattutto quelle terribili *quinte* che l'immortal Cimarosa non si sarebbe mai fatto lecito. — Per un zecchino, osserva spiritosamente l'autore delle *Passeggiate in Roma*, troverebbesi in ogni città d'Italia venti mae-

strucoli creduti e credentisi arche di scienza che si sariano di buon grado incaricati di correggere tutti gli errori di lingua di Rossini. « Udii fare, egli soggiunge, un'altra obbiezione. I poveri di spirito, leggendo le sue partizioni, si scandalizzano perchè e' non trae miglior partito delle proprie idee. E l'avaro che appunta di stolta prodigalità l'uomo ricco e felice il quale getta un luigi d'oro alla contadinella in iscambio d'un mazzolino di fiori ». E vero che tanta copia di ricchezza spesso e volentieri nocque a Rossini. La *Semiramide* ed il *Mosè* riusciran sempre soverchiamente straricchi ai pubblici avvezzi, soprattutto per opra dei maestri della scuola francese, a vedere nella composizione dei loro spartiti messa in uso la ricetta del vinaio che ha il pozzo in cantina. Non dimandate a Rossini di porre in pratica l'arte di stemperare una goccia di spirito in una botte di acqua.

Dopo i fausti successi del *Tancredi* e dell'*Italiana in Algeri*, la ingenua fatuità del giovine trionfatore trapelava nelle curiose mansioni di lettere da lui indirizzate alla madre e delle quali gli implacabili biografi accuratamente registrano il tenore. Quelle mansioni erano concepite così:

All'ornatissima signora Rossini,
madre del celebre maestro.

PESARO.

Si fu in una visita da lui fatta alla madre.

della quale fu sempre idolo e idolatra, che venne sopraggiunto da quel guaio a cui ogni cittadino dee più o meno sottometersi in pace, dacchè la è una miseria d'inevitabile ricorrenza per l'uomo vivente in civile consorzio, come il vaiuolo è l'inevitabile miseria fisica a cui è forza soggiaccia il fanciullo. Disgraziatamente, in codesta epoca, se Jenner aveva scoperto la inoculazione del vaiuolo, nessuno statista pensava ad applicare presso a poco l'analogo rimedio alla coscrizione militare — il guaio a cui ora alludeva. Rossini era nel suo ventesimo anno, e già eragli venuto l'ordine di indossar l'uniforme e d'imbracciare il fucile, allorquando per calmare l'ansietà della madre ei si decise a scrivere a Milano ad una delle tante signore che aveanlo colmato di favori ed alla quale ei sapeva come il vicerè d'Italia, Eugenio di Beauharnais, nulla potesse ricusare. I biografi ci han conservato i termini coi quali il maestro venne esentato dalla coscrizione militare, allora rigorosissima. Il principe fece chiamare a sè il ministro dell'interno. « Fate in modo — ei gli disse — che il maestro Giovacchino Rossini attualmente a Pesaro sia esentato dal servizio militare. Non consentirò mai a prender su di me la responsabilità di esporre alle palle nemiche una sì preziosa esistenza. Nè i contemporanei nè la posterità mel perdonerebbero giammai. Forse perdiamo di tal modo un cattivo soldato, ma di sicuro con-

serviamo alla patria un uomo di genio ». E il principe congedò il ministro canticchiando il recitativo dell'aria di *Tancredi*: *O patria!*

Nel successivo anno 1814, Rossini diede alla Scala di Milano un'altra grande opera seria ed un'altra briosissima opera buffa; *Aureliano in Palmira* e *Il Turco in Italia*. Il primo dei due spartiti fu fischiato e parve dover scendere nella tomba ove riposano i primi tentativi giovanili di Rossini. Noi lo udimmo da ragazzetti, alla Pergola di Firenze, verso il 1829, eseguito dalla bella Giulietta Grisi, e serbiamo ancor vivace e gradita rimembranza dell'effetto prodotto dal voluttuoso duetto: *Se tu m'ami, o mia regina*. La sinfonia di quest'opera e fors'anco taluna delle sue cantilene furono più tardi messe a profitto da Rossini nella *Elisabetta regina d'Inghilterra*.

Il *Turco in Italia* stette per naufragare a motivo della stupida *réclame* dell'impressario il quale facea sparger voce esser costeo spartito, come l'accennava in parte il titolo, la palinodia dell'*Italiana in Algeri*. Il pubblico milanese, meno espansivo di quello di Venezia, volle ragionare le proprie impressioni, ed il ragionamento stette per condurlo all'ingiustizia. In codesta occasione il celebre basso profondo Galli, che aveva già cantato la parte di *Mustafà* nell'*Italiana in Algeri*, eseguiva quella di *Selim*, il giovine Turco che la tempesta fa sbarcare in Italia ove diventa innamorato della prima

bella donna che gli si para dinanzi. Il buffo Pacini, padre del compositore, faceva la parte del marito, *don Geronio*, e il precursore di Rubini, Giovanni David, era l'amante, *don Narciso*. La Festa, una festa di trilli e gorgheggi — faceva *donna Fiorella*. Il complesso era perfetto. Ma i Milanesi restaron duri. Pacini — a cui ci ricordiamo aver veduto eseguire un mediocre spartito del figlio, *Il falegname di Livonia*, con non minore magisterio comico di quello spiegato nella stessa parte dal Vestri e dal Taddei, parve troppo scurrile, la musica briosa sino alla follia fu tacciata d'esser la caricatura dell'*Italiana*, e Rossini per poco non venne fischiato sotto pretesto di non essersi mostrato bastantemente serio in un'opera buffa. Il pubblico fece però giustizia delle proprie prevenzioni, e presto l'entusiasmo fu generale.

Dopo le prime rappresentazioni, gli applausi onde era salutato Rossini susseguivansi con tale frequenza, avverte un biografo, che il maestro astretto ad alzarsi dal clavicembalo per ringraziare il pubblico non aveva nemmeno il tempo di rimettersi a sedere.

VI.

Ed eccoci giunti all'epoca più importante della vita artistica di Rossini.

Napoli, un po' più tardi delle altre città

d'Italia, gli è vero, ma alla perfine ancora esso cominciò a commuoversi al rumore che faceasi attorno al nome di Rossini. I suoi primi moti furono d'incredulità. La patria di Scarlatti, di Leo, di Porpora, di Pergolese, di Jomelli, di Piccini, di Paisiello, di Cimarosa, di Carafa, di Nicolo, di Fioravanti, di Spontini non potea capacitarsi che un maestro illustre potesse nascere altrove fuorchè sulle sponde partenopee. I dilettanti, instando presso Barbaia acciò facesse venir fra loro cotesto Rossini, ne negavano per anticipazione l'aureola e meditavano probabilmente di spezzarne il simulacro, siccome quello d'un falso idolo.

Domenico Barbaia era l'impresario privilegiato dei due teatri musicali di Napoli, San Carlo ed il Fondo. Cresciuto a Milano, donde prese le mosse dagli infimi gradi della scala sociale, colà si ruppe alla pratica degli affari, vivendo in mezzo ai fornitori francesi, che faceano e disfaceano la propria fortuna ogni sei mesi, giusta i trionfi o le disfatte degli eserciti napoleonici. Costui era stato dapprima garzone di caffè, mercante di cavalli, provvigioniere di salmerie, con altri impieghi ed occupazioni assai meno onorevoli che il Blazé nomina e che a noi fa schifo il menzionare. Nel 1814 Barbaia era a Napoli impresario e appaltatore dei giuochi d'azzardo, teneva corte e serraglio in un magnifico palazzo, e a forza d'industria, di sfacciaggine, d'impudenza, di disonestà

e di astuzia era giunto all'apice del credito e del potere. La sua persona era una caricatura ambulante. Portava buccole all'orecchi, degni di fare invidia al re Mida, e sull'enorme ventraia sciorinava una intera vetrina di gioielliere. Barbaia, che aveva soprattutto buon naso, andò a cercar Rossini sino a Bologna e al giovane maestro, assuefatto ad aver che fare di consueto con poveri diavoli d'impresarii in stato di fallimento permanente, il signor Domenico Barbaia, col suo ventre, colle sue buccole, coi suoi ciondoli, coi suoi occhietti neri sotto due ciglia ispide e crespute, parve un angioletto sceso dal cielo, dacchè egli gli offeriva dodici volte più di quello che sino allora gli avevano offerto gli altri impresarii. Pochi mesi dopo il suo arrivo a Napoli, Rossini sottoscriveva un contratto il quale spirò soltanto nel 1822 e che ebbe grandissima influenza sul suo ingegno e sul destino di tutta la sua vita. Quella scrittura gli accordava 12 mila franchi annui, oltre un piccolo luero sui giuochi tenuti a fitto dall'impresario, (ochè, secondo Ettinger, fruttava al Barbaia da 100 a 150 mila franchi all'anno, ed a Rossini un paio di migliaia di franchi, che Stendhal riduce a soli trenta o quaranta luigi. In cambio di tal somma, Rossini doveva comporre due opere nuove ogni anno, ridurre, accomodare e dirigere tutte le opere che il Barbaia fosse per dare ai suoi due teatri.

La direzione musicale del San Carlo e

del teatro del Fondo, di cui Rossini s'incaricò così alla leggera — osserva Stendhal — era una fatica erculea, un lavoro da manovale che astringealo a trascorrere, a ridurre, a rifare, a seconda degli organi dei cantanti ed il credito de'loro protettori, un ammasso di musica spaventoso, incredibile, immenso. Tale bisogna saria bastata ad aduggiare un talento melanconico, tenero, sensibile come Mozart. L'indole ardita e gaia di Rossini lo mise al disopra d'ogni ostacolo, come lo avea reso impassibile ad ogni critica. Ei se ne incaricò colla disinvoltura del suo Figaro e se ne sbrigliò ridendo e soprattutto burlandosi di tutto e di tutti, lochè gli valse e gli aizzò una folla di nemici de' quali il più acerrimo, nel 1823, fu il signor Domenico Barbaia istesso a cui Rossini involò l'amante facendosene lo sposo.

Questo fatto mi conduce a parlare della signora Isabella Angelica Colbrand — e lo farò una volta per tutte.

« La Colbrand — riferiamo le parole del signor Blaze — era la sultana favorita del Mustafà Iazzarone, maga irresistibile la quale correa voce avesse già costato al suo galante impresario dieci volte più di quello che la real favorita, la duchessa di Florida, non fosse costata al re di Napoli ». Essa era nata a Madrid nel 1785 e — dice Stendhal — dal 1806 al 1825 fu una delle prime cantatrici d'Europa. Suo padre, Giovanni,

professore di musica di camera e cappella presso la Corte madrilenne, la destinò alla carriera artistica, ma quantunque ella avesse sin dall'età di 6 anni per maestro Francesco Pareia primario violoncellista di Madrid e compositore, non esordì sulle scene che nel 1809, all'età di ventiquattro anni, sul teatro della Scala, dopo esser stata in Francia per quattro anni, dando concertate serate, in cui ella distinguevaasi soprattutto, come oggi la Paolina Viardot, cantando delle canzonette spagnole.

Nel 1810 cantò a Venezia, dappoi sino al 1821 rimase fissa a Napoli. Il suo matrimonio con Rossini ebbe luogo il 15 marzo 1822.

Nel 1822 la Colbrand si recò col marito a Vienna ove cantò l'*Otello*, ed a Londra nel 1823, ove ella cantò *Zelmira*, ma non collo stesso successo con cui la Catalani cantò costà, contemporaneamente a lei, il *Barbiere di Siviglia*. L'ovazione al marito fu un crepacuore alla moglie la quale poco stante si ritirò dal teatro e direm quasi dal mondo vivendo assai ritiratamente a Bologna ove morì il 7 ottobre 1845.

Oltre alla taccia d'avarò e d'usuraio non è mancato chi abbia accusato Rossini di aver voluto fare una speculazione sposando la Colbrand. Il signor Ettinger giunge persino a dire, e Jacquot-Mirécourt lo ripete, essersi egli fatto fare una donazione dalla Colbrand al momento del matrimonio, ed averla lasciata morire nell'abbandono e

quasi nella miseria. L'ignoranza si vendica del genio facendolo comparire malvagio e vizioso. In quanto a noi che conosciamo di persona la calunnia e sappiamo dove la trista miliarda stia di casa e come viva a scrocco, preferiamo la versione degli Escudier i quali asseriscono che Rossini « durante la malattia della moglie non lasciava passar giorno senza informarsi dello stato di sua salute, e quando gliene fu annunciata la morte manifestò il più profondo dolore ».

La rappresentazione della prima opera di Rossini a Napoli: *Elisabetta regina d'Inghilterra* ebbe luogo nel settembre del 1815. La grande fama in cui era salito il maestro nell'Italia settentrionale avea disposto come dicemmo, i Napoletani alla severità. Essi stettero fermi e cheti sino al primo duo fra Leicester (Nozzari) (1) e Matilde (Dardanelli) giovane e segreto sposo del favorito della regina. All'incantevole melodia in minore *Incauta, che festi* — l'in-

(1) Stendhal e gli Escudier mettono i nomi di Nozzari e dello Dardanelli fra gli esecutori della *Elisabetta*. Blaze, invece, e Ettinger, meno esatti, pongono quelli di David e della Comelli, il cui vero nome originario francese era Chaumele e la quale fu dappoi, nel 1821, la rivale, sotto ogni rapporto privato e pubblico, della Colbrand, a cui in privato costarono amare delusioni le prime rughe, ed in pubblico costarono tempestose dimostrazioni i primi abbassamenti di voce.

dole entusiasta ed espansiva dei Napoletani non potè reggere alla commozione. Ogni spirito di partito, ogni preconcetta rappresentazione venne obliata, e gli applausi scoppiarono frenetici. Il successo già sì bene avviato seguì una via ascendente nel duo susseguente fra Elisabetta e Norfolk (Garcia, il padre della Malibran) e nel finale, pieno di drammatico effetto, in cui la regina offre la mano e la corona all'amante. Nel secondo atto il Rossini pose per la Colbrand un recitativo *obbligato* che è più uno dei bei pezzi di tal genere. « Bisogna aver veduto la Colbrand in codesta scena — scrive Stendhal — per farsi una idea del successo da lei goduto a Napoli e di tutte le follie di cui era cagione. Essa che fuor di scena ha tutta la dignità d'una mercantessa di mode, quando apparisce col diadema in testa, col manto sulle spalle, incute un rispetto involontario ».

L'opera finisce con un'aria di bravura per la Colbrand:

Bell'alme generose,
nella quale il maestro riuni, come in uno ampio scrigno, tutti i gioielli posseduti dalla voce della Colbrand. È un inventario di trilli, di volate, di fioriture, di scale da cagionare la vertigine. L'assurdità di tal pezzo, in tale situazione, è flagrante, ma Rossini vi fu astretto per fare omaggio alla cantante dalla quale dipendeva maggiormente il suo successo.

Stendhal attribuisce alla Colbrand una malefica influenza nell'ingegno di Rossini. « La natura aveva dato alla musica di Rossini — egli dice — un bel genio per il genere di mezzo carattere. La disgrazia volle ch'egli trovasse a Napoli la Colbrand regina del teatro, e un guaio anche più grande per lui fu lo innamorarsene. Se invece si fosse imbatuito in una cantante buffa, come la Marcolini, sul fiore della gioventù, anzichè darci *delle piaghe d'Egitto* (e qui Stendhal fa una maligna allusione al *Mosè* ch'ei considera come il primo passo di Rossini verso la decadenza, verso il germanismo, verso il predominio della parte strumentale sulla vocale) avrebbe continuato a fare dei *Barbieri*, delle *Cenerentole* e delle *Italiane in Algeri* » (1).

Nella *Elisabetta regina d'Inghilterra* os-

(1) Altrove Stendhal osserva: « Mademoiselle Colbrand le persécutait sans cesse pour qu'il plaçât dans ses airs les agréments dont sa voix avait l'habitude... On voit par quel enchaînement de circonstances fatales le pauvre Rossini a eu quelquefois les apparences de la pédanterie en musique. C'est un grand poète, et un poète comique, forcé à être érudit, et érudit sur des choses tristes et sérieuses. Qu'on se figure Voltaire obligé, pour vivre, à écrire l'histoire des Juifs du ton de Bossuet! »

Anche gli Escevier non han saputo negare questa influenza, come cantante, della Colbrand su Rossini, come maestro. A proposito della *Donna del Lago*, dicono: « La cavatine d'Eléna, morceau langoureux inspiré par les brises sonores qui courent à travers les lacs, est gracieuse et d'une caressante

servasi una assai strana anomalia nella distribuzione delle parti. Invece d'esservi un tenore e un basso, vi sono soltanto due tenori. Anco Norfolk, il cortigiano invidioso, è ivi un primo tenore. La scusa che poteva addurre Rossini in codesto caso era il non trovarsi a propria disposizione una voce di basso per quella parte. « La verità si è — osserva Stendhal — che prima di Rossini non venivano mai date parti importanti alle voci di basso nell'opera seria. Rossini è il primo che abbia scritto, per tali specie di voci, parti cospicue in opere semiserie come la *Gazza ladra*, la *Cenerentola*, *Torvaldo e Doriiska*, ecc., e puossi affermare esser stata la sua musica quella ch'ebbe il vanto di far nascere e meltare in credito i Lablache, gli Zucchelli, i Galli, i Remorini, gli Ambrosi ».

Pochi mesi erano scorsi dalla memorabile prima rappresentazione dell'*Elisabetta*, quando una notte (era l'aprile del 1816) Domenico

expression. Pourquoi Rossini a-t-il cru devoir l'embellir à la fin par des traits et des points d'orgue qui lui enlèvent une partie de son caractère? Mais ce n'est pas lui qu'il faut accuser. Pour ceux qui ont l'intelligence de son génie, il est aisé de comprendre la cantatrice qui a voulu finir brillamment sur des vocalises, s'inquiétant fort peu de la pensée du musicien. Et le maître nonchalant s'est laissé faire. Mademoiselle Colbrand exerçait sur l'esprit et sur le cœur de Rossini une influence qui n'échappait à personne. C'est elle qui créa le rôle d'Eléna ».

Barbaia si svegliò al bagliore prodotto dall'incendio del suo teatro (1). Re Ferdinando fu più dispiacente di tale catastrofe di quello che lo fosse Barbaia. Solo allorquando costui gli ebbe promesso di ricostruirgli quel teatro dentro nove mesi, più bello assai di quel che era, il Re cominciò a racconsolarsi. Barbaia fu di parola. Il re di Napoli entrò nel nuovo teatro il 12 gennaio 1817, e si fu quella sera, — avreb'egli potuto dire scimmieggiando Giuseppe Prudhomme — il più bel giorno della sua vita.

Rossini, trovatosi temporariamente in libertà, profitò dell'occasione per fare una gita a Roma, ove era stato rappresentato nel carnevale medesimo, al teatro Valle, *Torvaldo e Doriiska*, opera semiserie scritta pei due primi bassi d'Italia, Galli e Remorini, e pel celebre tenore Domenico Donzelli.

Checchè ne dicano Öttinger e Blaze, quest'opera ebbe solo un successo di stima. Rossini prevede che la non sarebbe mai opera popolare, perciò, come fece di tutte le sue opere andate a male, si valse delle migliori cantilene per adornarne altri spartiti nati sotto migliori influssi. Un terzetto di quest'opera trovasi trascritto letteralmente nell'atto secondo d'*Otello*. È il famoso duo della lettera:

Non m'inganno, al mio rivale.

(1) Il teatro di San Carlo, eretto nel 1740 sotto Carlo III, era già rimasto preda d'un incendio nel 1765, ed anco allora venne sollecitamente ricostruito.

Ed eccoci al *Barbiere di Siviglia*, il più splendido lavoro rossiniano, e la più bella fra le opere buffe. Stendhal dice che il gusto musicale cambia ogni trent'anni. Il *Barbiere di Siviglia*, al pari di mezza dozzina de' suoi confratelli composti nell'istesso anno e nei due seguenti, i più fecondi per l'estro di Rossini, camminano già per l'ottavo lustro, e m'han tutt'altro che l'aria di vecchierelli scadenti e prossimi alla tomba.

Tutti i biografì di Rossini ci raccontano come fosse composto il *Barbiere*. Era allora impresario del teatro Argentina il duca Sforza Cesarini, il quale offerì al maestro di comporgli immediatamente un'opera buffa pel carnevale stesso in cui al teatro Valle doveva rappresentarsi il *Torvaldo e Dorteiska*. Il contratto fu firmato il 26 dicembre 1815. Dentro 20 giorni Rossini doveva consegnare il prim'atto dello spartito completo in tutte le sue parti, il resto pochi giorni dopo, la prima rappresentazione essendo fissata verso il 5 febbraio. Davasi al maestro l'alloggio gratuito nella casa stessa ove abitava il buffo Luigi Zamboni, e la somma di 400 scudi romani (ossia 2 mila franchi). Queste sono *les conditions les plus avantageuses* di cui parlano Blaze e gli altri biografì!...

Allora come adesso la censura teatrale romana era la più stucchevole, la più assurda, la più insopportabile istituzione del mondo. Era dessa che proibiva l'avverbio *eziandio*, adducendo per ragione che non deesi men-

trovare il nome di Dio in vano, ed invece di *diavolo* metteva *folletto*, probabilmente per la stessa ottima ragione. Impossibile di presentare un libretto, per incomprendibile che fosse, in cui non vedesse allusioni politiche.

L'impresario, stanco dei divieti censorii, ed essendo la stagione di già inoltrata, nel chiarare un giorno con Rossini, saltò fuori: « E se metteste in musica *Il Barbiere di Siviglia*?

« Perchè no? L'idea è originale e mi piace. Ma che cosa dirà Paisiello?...

« Che cosa importa a Paisiello?... Il suo spartito non si rappresenta più... i suoi partigiani faran chiasso... si stabiliranno paragoni... sorgeranno dei partiti. La speculazione è magnifica. Ed io scommetto una cosa...

« Che cosa?

« Che farete un capolavoro, e che se ora si parla poco del *Barbiere* di Paisiello, fra breve non se ne parlerà più affatto.

« Lo vedremo fra tre settimane: — disse Rossini.

In men di due lo spartito era scritto; tanto la bizzarria di aprir, per così dire, quella finestra sul tetto al vecchio Paisiello, sorrideva alla giovanile petulanza del baldanzoso e spensierato compositore.

Per convenienza e per dovere Rossini scrisse a Paisiello, il quale allora abitava Napoli, ove era direttore del conservatorio, avendo lasciata Parigi sino dall'anno innanzi

(1814) con una pensione di 4000 franchi e la croce della legion d'onore. Il vecchio maestro a cui, in fin dei conti, non piaceva che la propria musica ed il quale non vedeva di troppo buon occhio i successi altrui, rispose diplomaticamente.

Il maestro R. Héquet, cronista musicale d'un giornale parigino (1) ha narrato i particolari del modo con cui fu composto *Il Barbiere*. Probabilmente Héquet n'ebbe i ragguagli da Rossini stesso, perciò di buon grado li riferiamo.

Nella casa stessa ove abitavano Rossini e Zamboni, abitava pure Garcia. Ciascuno avea una camera che dava in un salotto comune ove trovavasi il pianoforte. Rossini collocò sul leggìo di questo strumento il libretto: diventò serio, non uscì più fuori di casa, non indirizzò più motto ad alcuno: era tutto assorto nel suo lavoro. I suoi compagni si guardavano bene dal disturbarlo. Durante sette giorni e sette notti egli interruppe quel lavoro indefesso solo per prendere leggieri refezioni e dormire tre o quattro ore. Passeggiava nel salotto, ora a passi concitati, ora lenti: andava alla finestra e soffermavasi dinanzi al pianoforte sul quale provava qualche accordo: di melodia non si occupava nè colle mani nè colla voce. In capo alla prima settimana non aveva peranco scritto nulla. La sera del settimo giorno Garcia e

(1) *L'Illustration*, 24 ottobre 1854.

Zamboni stimarono opportuno di tenergliene parola.

« Or bene... che cosa pensi?... che cosa intendi di fare?...

« Di notte fai un fracasso col piano-forte che ci toglie di chiudere occhio.

« E intanto il tempo passa e non hai ancora fatto nulla...

« Non ho fatto nulla? — sciamò Rossini — Vuoi che ti canti l'aria d'*Almaviva*?...

« Ci avrò tanto gusto.

« Sta a sentire.

E Rossini cantò la cavatina: *Ecco ridente in cielo*.

« E tu, Zamboni, vuoi sentir l'aria di *Figaro*: *Largo al factotum della città*?... Vuoi la cavatina di *Rosina*?... l'aria di don *Bartolo*?... E quella di don *Basilio*?... e il duetto del conte?... e il duetto di *Figaro* con *Rosina*?... e il quintetto?... e il finale?...

Rossini avea terminato la sua opera. Lo spartito intero era nella sua testa, e non gli restava più che a scriverlo.

Quella notte dormì profondamente.

Alla domane fece venire i copisti del teatro che accorsero in sei o sette. Fu collocata in mezzo al salotto una gran tavola rotonda alla quale si assisero tutti col maestro che si mise a scrivere il suo capolavoro con incredibile velocità. Non si fermava mai, nè tampoco rileggeva quanto gli usciva dalla penna. Di mano in mano che una pagina di carta da musica era piena, la passava, senza vol-

tarla, ai copisti, i quali scrivevano immediatamente le parti d'orchestra. Appena un pezzo era finito, lo si portava al teatro e le prove cominciavano.

Nella sua fretta di comporre, Rossini aveva trascurato di musicare la piccola romanza che Almaviva deve cantare sotto la finestra di Rosina: *Io son Lindoro...*

Garcia reclamò la sua romanza.

« Vivaddio! — sciamò Rossini — io ne ho abbastanza... Se tu la vuoi, fattela da per te ».

E così fece Garcia. La romanza è graziosissima e male adoperano molti tenori italiani tralasciandola. Zamboni, dal suo lato, scrisse tutti i recitativi, che non sono la più bella cosa del mondo.

Il *Barbiere* fece la sua comparsa anche prima del termine stabilito nel contratto. I Romani si affollarono il 26 dicembre al teatro di Torre Argentina con intenzioni premeditadamente ostili. L'idea di musicar un libretto già musicato da Paisiello pareva un insulto, uno spregio fatto al vecchio maestro. Gli ammiratori, gli scolari di Paisiello soffiavano in quel fuoco e ne attizzavano la fiamma. Tuttavia alcuni pezzi anco la prima sera vennero applauditi, come il duetto di *Rosina* e di *Figaro* e l'aria della *Calunnia*. Ma in breve i fischi risuonarono per tutto il teatro e così forte che alla fine dell'atto lo spartito era già condannato. Stendhal ricorda i numerosi inconvenienti che segnarono quella serata e che contribuirono alla

caduta, dal soprabito bianco di Rossini sino al naso insanguinato di *Basilio*. Allo irrompere più fragoroso dei fischi, Rossini s'alzò dal cembalo e partì inosservato da una porticina di dietro del teatro. Giunto a casa, si chiuse in camera e non volle parlare a nessuno. Per la prima volta si attristò profondamente di quella caduta, perchè era convinto dei pregi d'un'opera da lui improvvisata sotto il fuoco dell'ispirazione, o piuttosto perchè troppo gli cuoceva d'esser reputato inferiore a Paisiello di cui s'era forse poco garbatamente hurlato nella parodia dell'antica musica ch'ei pone in bocca a don *Bartolo* nella scena della lezione di *Rosina* e di *Almaviva* travestito (1).

La sera dopo, ei non ricomparve in teatro, indispettito per la mala accoglienza avuta. Ma il pubblico, spariti gl'inconvenienti della prima rappresentazione, spariti forse i fautori dei tumulti che non stimarono opportuno ricomparire nella certezza della definitiva caduta dell'opera, si condusse affatto differentemente della sera innanzi. Ascoltò con at-

(1) « Rossini non tralascia di raccontare d'aver voluto far giustizia della musica antica in codesta cantilena del tutore. Probabilmente e' parla in buona fede. E in fatti un saggio della musica di Pergolesè o di Logrosino, meno il genio e la passione. Rossini vede quei grandi maestri coll'occhio stesso con cui ai tempi di Metastasio (1760) vedèasi Dante, la cui gloria pareva soccombere sotto gli sforzi dei gesuiti » (Stendhal).

tenzioneed applaudi con entusiasmo. L'opera terminò questa volta in mezzo al fragor degli evviva, e siccome Rossini non era in teatro, l'intero uditorio, munitosi di faci, andò alla casa del maestro a tributargli un'ovazione trionfale. Rossini erasi addormentato in preda alla tristezza: si svegliò in mezzo ad una festa.

Il *Barbieri* non tardò ad essere la delizia dei primarii teatri d'Europa. Quando Garcia andò a Parigi nel 1818, volle cantarlo per far conoscere ai Francesi il genio di Rossini da essi ignorato, mentre a Vienna lo si cantava subito dopo il Congresso, e la *Gazza ladra* riscuoteva un trionfo entusiasta a Berlino tre anni dopo. Era allora direttore del teatro Italiano Ferdinando Paër, l'autore dell'*Agnese*, il quale dividea le idee e le antipatie de' suoi coetanei napoletani. Quando Garcia gli propose di porre in scena il *Barbieri*, Paër fece orecchie da mercante:

« Il *Barbieri* di Paisiello? Nulla di più facile. L'abbiamo nel repertorio.

« Vo' dire il *Barbieri* di Rossini.

« Ah!... uno spartito nuovo!... La faccenda è grave e non è di mia pertinenza. Qui non sono che un subalterno. Eppoi noi non abbiamo lo spartito di *monsieur* Rossini.

« L'ho portato meco. Volete vederlo?

« Ciò non mi spetta. Portatelo al direttore dell'*Accademia Reale di musica* (il teatro dell'Opera francese) ».

Habeneck non aveva l'interesse di Paër acciò non sorgesse la stella di Rossini sulla

Senna a fare impallidire la sua. Ma la dottrina di lui, grandissima nello interpretare la musica francese e la tedesca, non erasi bastantemente applicata allo studio della musica italiana. Dopo aver tenuto fraile mani per tre mesi lo spartito del *Barbieri* di Rossini, ei confessò di averlo studiato coscienziosamente e di non averci capito nulla.

Di tal modo fu sentenziato che il compositore protetto da Garcia non era che un giovinastro scapato, e che la sua opera troppo leggera non era degna d'essere offerta al pubblico francese a cui non si doveva mancar di rispetto con una *mauvaise plaisanterie*.

Garcia non si tenne per battuto. La sua scrittura spirava col 1818. Quando si trattò di rinnovarla, uno de' primi patti fu ch'egli eseguirebbe, dentro uno spazio di tempo stabilito, la parte d'*Almaviva* nel *Barbieri di Siviglia* di Rossini.

Questo spartito venne rappresentato a Parigi la prima volta il 23 settembre 1819, e produsse una vera rivoluzione nell'arte. Paër, per non darla vinta al nuovo maestro, alternò le rappresentazioni del *Barbieri* di Rossini con quelle del *Barbieri* di Paisiello. Lunga non fu la lotta. Dopo tre rappresentazioni, l'opera di Paisiello venne riposta fra gli scarti del repertorio, e non fu più tratta alla luce della ribalta.

Erano già nove anni che Rossini poneva sossopra l'Italia col suo nome e colle sue

opere, ed in Francia non lo si conosceva ancora. Nè la vittoria di Rossini sui pedanti francesi fu compiuta col prodursi del *Barbiere*. Il suo merito fu confessato a metà solo del 1820 (1), quando la Fodor successe alla De-Begnig nel *Barbiere*. L'altra metà di gloria egli la conquistò nel 1825 quando la Pasta rivelò ai parigini *Otello* e *Tancredi*.

Ma l'ordine cronologico che ci siamo imposti ci fa imperioso dovere di non anticipare viemaggiormente sui fatti. Torniamo in Italia nel 1816.

VII.

Barbaia considerava i trionfi di Rossini a Roma come altrettanti furti fatti ai suoi teatri di Napoli. Perciò egli si affrettò a richiamarlo con ordine perentorio, per mettere in scena al teatro dei Fiorentini l'opera promessa gli per contratto.

Rossini era in mezzo alle feste, ai banchetti, ai gai ritrovi quando gli giunsero i comandi dell'inurbano autocrate. Egli prese congedo da' suoi amici, dicendo loro che per vendicarsi della tirannia di Barbaia, avrebbe composto uno dei più cattivi spartiti che gli fosse possibile immaginare.

(1) La Catalani, entrata a dirigere il teatro Favart, oggi l'*Opéra Comique*, vi diede, nel 1816, *L'Italiana in Algeri*, la quale cadde ignominiosamente, essendo parsa ai gravi e cogitabondi Parigini un'assurda buffonata.

E tenne parola. *La Gazzetta*, rappresentata a Napoli nell'estate del 1816, abbenchè avesse ad interpreti la Chambrand, il Pellegrini e Casaccia, fece una caduta strepitosa, come un anno avanti aveala fatta un'opera seria, *Sigismondo*, scritta per la Fenice di Venezia.

Otello, *la Cenerentola*, *la Gazza ladra*, *Mosè* — ecco i capolavori usciti dalla mente di Rossini dopo il *Barbiere*, in circa diciotto mesi, senza contare l'*Armida*, l'*Adelaide di Borgogna* e il *Ricciardo e Zoraide*, composti nell'intervallo dei successi che questi tre capolavori riscossero.

L'*Otello* segoa i principii d'uno stile affatto nuovo in Rossini « È il trapasso arduo — dice il Foresi — dal genere melodico e dilettevole all'armonico e severo, dalla fantasia all'intelletto, dalla voluttà attica all'amore romantico, dal bello di forma al bello di sostanza e di significato ». Ivi è il colorito veneziano misto all'orientale. Rossini prende i colori a Tiziano e dipinge un dramma in cui la passione sospira, piange e ruggisce sovra un fondo di cielo africano.

Il compositore accese in codesto maraviglioso spartito la propria face nell'intimo focolare del cuore umano. Dal lavoro rossiniano traspare chiaramente come il maestro siasi ispirato piuttosto nel dramma di Shakspeare anzichè nel miserabile libretto del conte Berio, mal raffazzonato sulla novella del Giraldu, da cui il sommo poeta inglese at-

tinse la goccia d'acqua ch'ei cambiò in perla preziosa, come Milton avea attinto dall'*Adamo* dell'Andreini l'idea del *Paradiso perduto*. Infatti i biografi di Rossini, dicono che il maestro, quando racconta l'impressione in lui fatta dalla lettura dell'*Otello* shaksperiano compendia in una esclamazione il suo parere e dice: *Mi gelava il sangue...*

Per l'*Otello* si racconta — ed è storiella se non foss'altro bene immaginata — che due popolani, a ciascuno dei quali mancava un braccio, unirono le due mani che loro restavano per applaudire essi pure.

Il pubblico di San Carlo esclamava alla prima udizione: Quest'opera è un vulcano! L'*Otello* è il principio, nella musica rossiniana, di quella trasformazione la quale si compì nel *Guglielmo Tell*. La parte strumentale vi prende il posto a cui non può a meno di essere assunta nel vero dramma lirico. L'accompagnamento dei recitativi è meno negletto, più pieno, più melodioso, più drammatico. L'analisi di quest'opera ci condurrebbe troppo lungi, tanto più che lo spazio concessoci è stato soverchiato dalle analisi e dalle digressioni al cui vischio ci siamo sin qui lasciati acchiappare. Fermiamoci un solo istante alla *Cenerentola*, che una mediocre esecuzione fece pericolare a Roma, ove venne eseguita nel carnevale del 1817, in un minor teatro, e che oggi regna tuttora sovrana su tutti i teatri del mondo.

Forse Rossini ne avrebbe fatto un'opera

degnata di rivaleggiare coll'*Oberon* e col *Roberto* in grandezza ed imponenza ove non ne avesse escluso il fantastico, di cui è nemico, come egli stesso esprime in una lettera parecchi anni fa pubblicata sui giornali italiani. Etienne, mediocre maestro, pigmeo in confronto di Rossini, dell'elemento fantastico contenuto nella vecchia novella di Perrault si valse assai felicemente, ed è in fatti lo spettacolo che salvò in cotesta opera la povertà delle melodie. Checchè ne sia, la *Cenerentola*, comunque grave già d'un mezzo secolo, simile all'Ebe dell'antico Olimpo, è privilegiata d'eterna giovinezza: « Essa è fresca, gioviale e di leggiadra rallegratura come una fanciulla del nostro popolo, tepida e grata come il nostro clima, vivace e sempre verde come le mortelle, i lauri e gli ulivi delle nostre pendici: è bella nella dolcezza, voluttuosa nella varietà, come il novellare dei lieti giovani e delle facili donne del *Decamerone* del Certaldese.... Questa cara *Cenerentola*, intorno alla quale ne sono state dette tante, si scorge facilmente ch'è venuta al mondo dopo l'*Otello* ed ha preceduto la *Gazza ladra*. Non più come nel *Barbiere*, che precorse d'un anno la sua sorella, quell'aria di nativa e gioconda semplicità nel tutto insieme della composizione; non più la severa castità del disegno; non più la concorde e ferma unitenza del colorito. Qui la semplicità si avvicenda colla furberia, la compostezza del sembiante e la trepidazione dell'animo

colla follia e colla vanità, i lampi d'un tenero affetto colla intemperanza della sciocca vanagloria e della ridicola prepotenza, la piacevolezza colla buffoneria, il sorriso finalmente attico col baccheggiare alla libera. Di fronte al *Barbiere di Siviglia*, i colori generalmente sono più caldi, l'impeto quasi mai rettenuto, i caratteri più fortemente staccati fra loro, l'arte meno occultata dall'arte, meno imbrigliata l'immaginazione dall'intelletto, forse più varietà in tutta la specie dei particolari, ma no certo quella suprema unità nella varietà, mercè della quale il *Barbiere di Siviglia* tiensi oggimai uno dei più perfetti e meravigliosi capolavori della umana fantasia * (1).

La *Gazza ladra* venne da Rossini scritta per Milano, ed il libretto fu tolto da un vecchio melodramma francese di Daubigny e Caigniez: *La Pie voleuse*. Il fatto che serve di fondamento al melodramma è vero. Una povera serva venne impiccata, sul principio del secolo scorso, a Palaiseau, sotto falsa incolpazione di furto, e riconosciuta innocente, le fu fondata nel paese nativo una messa commemorativa alla quale diessi il nome di *messe de la pie*.

Quattordici anni di dispotismo napoleonico aveano fatto di Milano la capitale intellettuale dell'Italia. Il giudizio di quel pubblico era adunque competente e severo. Rossini

(1) R. FORESI. Articoli citati.

s'ebbe colla *Gazza ladra* applausi per lo meno tanto entusiasti quanti avevane riscossi a Roma col *Barbiere*, a Napoli coll' *Otello*. Stendhal che assistè alla prima rappresentazione, dice esser stato quello un successo de' più unanimi e brillanti da lui veduti e il quale si sostenne durante tre mesi allo stesso grado di calore. I Tedeschi hanno scritto volumi sulla maravigliosa sinfonia la quale prende posto subito dopo quella del *Guglielmo Tell*. Vero si è ch'essa non risponde al soggetto trattato nel dramma nè all'indole del resto dello spartito. Ma è interprete dei sensi guerrieri che dominavano tuttavia gli animi italiani, ed oggi pur anco è impossibile ascoltarla senza restarne elettrizzati.

Del *Mosè* eseguito a Napoli, nella quaresima del 1818, col titolo d'oratorio, il quale pareva ai Napoletani un controsenso per la musica rossiniana, vorremmo, se potessimo, riferire uno stupendo giudizio di Balzac, il quale, colle analisi del *Roberto il diavolo* e di altri sommi capolavori melodrammatici, incastrate più qua più là nelle sue opere romanzesche, mostra quanto addentro sentisse e capisse nella filosofia della musica.

Ognun sa come fosse scritta la più bella melodia del *Mosè*: *Dal tuo stellato soglio*, ma il spersi da tutti non dispensa il biografo dal farne cenno.

Il *Mosè in Egitto*, come venne rappresentato la prima sera, manca di codesto canto sublime, udendo il quale disse Balzac es-

sergli parso d'assistere alla liberazione dell'Italia, tanto insinua speranza nei cuori più assopiti, tanto rialza gli animi più abbattuti.

L'oratorio terminava col passaggio del mar Rosso senza che gli Ebrei perdessero un tempo che dovea loro esser prezioso, a raccomandarsi all'assistenza divina. Ma quella scena finale era fredda e faceva parer monco e incompleto il melodramma. Inoltre, se i macchinisti teatrali italiani non brillano neppur oggi pel loro ingegno, tanto meno brillavano allora, cosicchè il mar Rosso non era rappresentato che da varie strisce di tela mal dipinta, disposte le une dietro le altre a differenti altezze e sospese a corde troppo visibili per non distruggere l'illusione anche nella gente di facile contentatura, mentre un paio di comparse dietro le quinte dando l'andare a quelle strisce, facevan far loro un'altalena che spesso metteva allo scoperto le assi del palcoscenico e le gambe di chi lo traversava dietro allo scenario. Una simile conclusione comprometteva l'esito di tutta l'opera. Gli spettatori erano partiti assai meno ben disposti verso Rossini di quello che lo fossero i flutti marini verso gli Ebrei. Il giorno dopo il maestro ragionava — in letto, al solito — cogli amici e co' conoscenti degli inconvenienti teatrali manifestatisi nella prima rappresentazione, quando entrò in stanza l'abate Tottola, librettista del *Mosè* e di quasi tutti gli sciagurati aborti messi in musica da Rossini durante la sua scrittura con Barbaia.

Il Tottola aveva avuto l'idea, per salvar l'esito, compromesso dalla fine del terzo atto, di aggiungere la preghiera, e questa volta l'idea era felice. Rossini dapprincipio fece il broncio, vedendosi costretto a scrivere ancora un pezzo di musica, ma finalmente, capacitatosi che anco un asino, per una volta, e senza averci che fare, può dare un buon consiglio (1), saltò dal letto, e mentre gli amici proseguivano a ciarlare come si ciarla a Napoli, gesticolando e facendo un baccano diabolico, si mise a scarabocchiare una quantità di battute in uno attiguo stanzino. In capo a pochi minuti Rossini uscì fuori dicendo neghitteramente: « Anche questa è fatta! Tottola sarà contento ». — Di tal modo fu improvvisata la *preghiera* del *Mosè*.

L'introduzione venne scritta nel modo medesimo (2).

(1) Rossini aveva messo sovente a prova la verità di questa massima. Raccontano i suoi biografi che egli, assistendo una sera all'esecuzione di una pessima opera lirica, fu colpito da una frase nuova e leggiadra. Egli tira fuori il taccuino e ne prende nota col lapis, dicendo all'amico che gli stava accanto: « Me ne servirò a tempo e luogo. È troppo buona per questo c.... » — Anche Molière era di maniche larghe su tal rapporto: ei soleva dire: « Je prends mon bien où je le trouve ».

(2) Dopo aver rifatto e tradotto in francese, pel *Grand Opéra*, il *Maometto II*, cui fu dato il titolo di *Siège de Corinthe* (1826), l'anno seguente Rossini rifece il *Mosè* aggiungendovi tre nuovi pezzi, l'introduzione del primo atto, il finale del terzo e

Il *Mosè* fu preceduto dall'*Armida*, che Rossini scrisse subito dopo *La Gazza ladra* e che fu rappresentata al S. Carlo nell'autunno del 1817. L'*Armida*, benchè assai applaudita, ebbe breve esistenza. Siccome essa appartiene piuttosto alla prima maniera che alla seconda di Rossini, Stendhal, che voleva condannato alla forca Weber, e che ascrive tutta la fama di Meyerbeer ai suoi cinquanta mila franchi d'entrata, se ne mostra entusiasta. Havvi però un duetto delizioso, *le plus célèbre de tous*, dice l'avventato dilettante: *Amor, possente nume* che con varii altri frammenti di quest'opera è rimasto nel dominio della musica classica. Anche l'*Adelaide di Borgogna*, data a Roma nel carnevale, precedette immediatamente il *Mosè*. L'opera ebbe discreto successo, ma non rivide più dappoi la luce della ribalta. Fu anco codesto un lavoro di transizione. Il cervello del maestro era di soprapparto: ei stava per mettere al

la scena e l'aria del soprano nel quarto. *Moïse* venne poi dato in Italia col titolo assai stempiato di *Nuovo Mosè*: ma in Italia si ha torto di sopprimere, per il solito, i ballabili dei quali Rossini scrisse la musica. L'editore di musica Troupenas che aveva comprato per 16 mila franchi la riduzione dell'*Assedio di Corinto*, aveva perduto in questa falsa speculazione i due terzi della somma. Rossini lo volle indennizzare di tal perdita cedendogli per otto mila franchi soltanto il *Moïse* pel quale aveva già pattuito lo stesso prezzo. Il *Moïse* fu la pietra angolare della fortuna del Troupenas.

mondo un figlio prodigioso, ragione per cui tutti i germi che cercavano uscire prima di esso non potevano non essere che aborti.

Nel maggio 1818 la Colbrand andò a Firenze, e Rossini profitò dell'assenza della bella amica (essa fu sua moglie solo quattro anni dopo) per fare una visita alla natia Pesaro, che lo accolse ebrofistente.

Di ritorno a Napoli scrisse, un dopo l'altro, due spartiti: *Ricciardo e Zoraide* ed *Ermione*.

Il *Ricciardo e Zoraide* è un ritorno alla prima maniera, perciò a Napoli fu salutato con grande entusiasmo dai pedanti i quali non osavan più negare il talento del maestro. I critici di que' tempi pubblicarono, alla di lui maggior gloria, una lettera di Cimarosa, datata dai Campi-Elisi, in cui il defunto compositore complimentava il vivente suo emulo d'essersi rimesso sulla carreggiata. Questo spartito è scritto per due primi tenori e per due prime donne, lochè ne rende difficile l'esecuzione: mancano i pezzi concertati; ma il duo del tenore e del soprano, al second'atto: *Ricciardo, che veggo*, è uno dei più belli e drammatici di Rossini; il duetto fra le donne rivali: *Che smania è mai questa*, emula il duo delle donne nella *Elisabetta*; havvi un quartetto sublime ed una pomposa introduzione.

L'*Ermione* (che è l'*Andromaca* di Racine) è un gallicismo musicale. Rossini volle con esso provarsi nel genere declamatorio dei

compositori francesi della prima metà del secolo XVIII. I Napoletani si annoiarono a quella sfilata di recitativi cantati, e l'opera cadde, soprattutto grazie al libretto, monotono e senz'altra passione che l'ira. Ciò nullameno gli Escudier pretendono che Rossini consideri questo spartito come « il suo piccolo *Guglielmo Tell* italiano ». Essendogli stato chiesto, per tradurlo in francese, il manoscritto ch'egli solo ritene, dacchè dopo averlo ritirato dalle mani di Barbaia e non consentì mai se ne stampasse altro pezzo all'infuori della cavatina del tenore, egli rispose non dovere quel lavoro di predilezione rivedere la luce se non dopo la morte del maestro.

Dell'*Edoardo e Cristina*, composto dopo l'*Ermione* e prima della *Donna del Lago*, parliamo nel riferire le più celebri burle commesse dal maestro.

La Donna del Lago, data a S. Carlo il 4 ottob. 1819, fu immolata dal pubblico alle antipatie che incominciava a provare per gli abbassamenti di voce della Colbrand. Nozzari contribuì a compromettere l'esito colle sue stuonazioni. Barbaia, co' suoi modi, aveva fatto nascere un partito ostile ad esso, ai suoi cantanti, al suo teatro, cosicchè Rossini ebbe a dire, nel consegnargli lo spartito della *Donna del Lago*: « Se fischiano quest'opera, i fischi saran tutti dovuti al tuo merito ». — Si fu la prima volta che il maestro rimase vivamente impressionato dell'infelice esito

d'un suo lavoro, e non seppe dissimulare il dispiacere sotto la maschera della indifferenza, della gaiezza e anche del cinismo. Egli si svenne, e lo si dovette portar a casa senzache desse segno di vita.

Poche ore dopo partiva per Milano affine di porre in scena *Bianca e Fatierno*.

La Donna del Lago è, più che una ispirazione dovuta all'autore del romanzo-poema, Gualtiero Scott, una creazione ossianesca: è una faccia novella della novella maniera rossiniana: il suo stile vi si sviluppa, l'orchestra vi assume sempre più grandi proporzioni, le formule del classicismo vi sono rinnegate completamente. *La Donna del Lago*, ove non fosse lo scempiato libretto dell'inevitabile Tottola, regnerebbe tuttora sulle scene italiane, e vi apparirebbe, com'è, l'opera romantica per eccellenza del versatile maestro.

Bianca e Fatierno, specie di Foscarini annacquato, dato il 26 dicembre 1819 a Milano, parve invece, com'è, un pasticcio d'antichi pezzi d'altre opere rossiniane, meno qualche cantilena novella lasciata cascare qua e là quasi per elemosina al pubblico. Esso venne fischiato con una unanimità edificante. Udimo, in gioventù, quello spartito, e, a dir vero, ci resta piacevolissima rimembranza di un bel coro di donne e dell'aria di Bianca: *O serto beato*.

Tornato a Napoli colle pive nel sacco e coi più tristi presentimenti nella testa, Rossini

compose il *Maometto II* (1), sopra un libretto il cui soggetto era stato fornito dal duca di Ventignano. Comunque il compositore abbia in parecchie parti dello spartito fatto sfoggio d'una pompa veramente orientale nel suo stile immaginoso, pieno di fuoco e di splendore, l'opera, mercè gl'influssi di cui parlammo poc'anzi, trovò un accoglimento glaciale. Nè a Venezia s'ebbe dappoi esito più lusinghiero. Forse i pregiudizi dei critici prevalsero sul buonsenso del pubblico, il quale, in lavori alquanto astrusi e alla cui intelligenza è necessaria la meditazione, fa d'uopo sia illuminato e, per così dire, condotto per mano dagli intelligenti, dai buongustai. Costoro invece non seppero grado a Rossini di scostarsi dalle tradizioni della musica italiana per assimilarsi le forme di quella tedesca, affine di arricchire di nuove

(1) Il *Maometto II*, sotto il titolo di *Le Siège de Corinthe*, fu il primo spartito dato da Rossini al *Grand Opéra*. Al direttore di quel teatro, che allora si chiamava *Académie Royale de Musique*, Rossini aveva da lungo tempo promesso un'opera nuova. Ma infrattanto crescendo il bisogno di qualche novità per le languenti scene di quel teatro, fu proposto al maestro di raffazzonare alla francese taluna delle sue opere serie, e Rossini accettò tanto più volentieri in quanto che la massima parte de' suoi spartiti era caduta nel dominio pubblico, e ognuno vi faceva man bassa, crescendo il saccheggio col crescere della reputazione del Rossini a Parigi. Per citare un sol fatto, all'*Odéon* fu dato un *Ivanhoe*, nel settembre 1826, interamente composto di pezzi

tinte la sua tavolozza e di spaziare su più ampio orizzonte.

Checchè ne fosse, Rossini s'adirò momentaneamente coll'arte, e come per farle dispetto, s'ammogliò. Per buona sorte, se con quel matrimonio disse addio a Napoli, e poco stante all'Italia, l'arte doveva aver di nuovo e ben presto i suoi più ardenti abbracciamenti — i soli che sieno stati per lui fecondi di prole.

VIII.

La luna del miele era stata pregustata dai nuovi sposi con tante sbocconcellature, che Bologna, ove eransi recati a firmare il contratto, non ebbe attrattive sufficienti per ritenervi nelle proprie mura. D'altronde la Colbrand aveva ancora da esaurire alcuni

totli di pianta alla *Semiramide*, alla *Cenerentola*, alla *Gazza ladra*, al *Mosè*, al *Tancredi* (*), alla *Zelmira*. I sedicenti cantanti fecero orrendo scempio della musica e il melodramma cadde poco stante. Rossini suoleva dire a proposito di codesto raffazzonamento che « gli autori lo avevano vestito da Arlecchino, ed avevano anticipato a sue spese il carnevale ». *Le Siège de Corinthe* ebbe completo successo e fu cagione della subita determinazione presa da Rossini di adattare il *Mosè* ai gusti francesi e alle esigenze del *Grand Opéra*.

(*) Il *Tancredi*, dopo lunghi anni d'assenza, ricomparisce nell'attuale stagione 1867 al teatro Italiano di Parigi.

mesi di scrittura prima d'emanciparsi compiutamente dal giogo di Barbaia e dalle umiliazioni inflittele dai Napoletani.

Fu d'uopo tornare per una stagione a Napoli. Barbaia si riconciliò, o ne fece le viste, e Rossini, *en bon prince*, volle lasciare ai Napoletani desiderio di sè, facendo loro udire, prima di seguire sua moglie a Vienna ove era chiamata da lauta scrittura, uno spartito che per una delle solite reazioni dei pubblici venne esaltato, nel primo bollore dell'entusiasmo, su tutti gli altri e fu proclamato siccome il capolavoro rossiniano.

La *Zelmira* (tale fu il regalo di nozze fatto da Rossini ai Napoletani), rappresentata nel carnevale del 1822, è tratta da una tragedia francese del De Belloy. In quest'opera il maestro si mostra più filosofico, più castigato, più profondo che in tutti gli altri precedenti spartiti. Il canto è meno screziato di gorgheggi, la tinta drammatica vi domina anco più che nell'*Otello*, l'orchestrazione, per dirla con termine barbaro ma tecnico, è metodicamente elaborata. I giornalisti di que' tempi ebbero il cuore di scrivere che quanto *Mosè* superava in bellezza e in perfezione tutte le altre opere di Rossini, altrettanto la *Zelmira* superava *Mosè*: critica strampalata, giudizi sperticati che parrebbero stranezze e mattie se non si facesse la debita remissione ai tempi, alle circostanze, ai fatti antecedenti.

All'incontro, una delle più deliziose partizioni di Rossini, *Matilde di Shabran*, spet-

tante, gli è vero, alla sua prima maniera, veniva, nel precedente carnevale (1821), sì male accolta dal pubblico romano che l'impresario ricusò di pagargli il modestissimo onorario convenuto, allegando non avergli il maestro fornito se non una merce di paccottiglia. Eppure ai teatri italiani di Vienna, di Parigi, di Londra, di Pietroburgo, di Nuova-York, senza parlare d'Italia, la *Matilde di Shabran* è, per esprimerci col gergo teatrale, il caval di battaglia delle prime donne e dei tenori a cui la musica verdiana non ha estirpato del tutto dalla laringe la facoltà di modular trilli, gorgheggi e altri ricami vocali usignuoleschi.

Da Vienna, ove Rossini si recò con sua moglie nel 1823, ed ove ebbe accoglienze festive ed entusiaste, passò il maestro a Verona, pel cui famoso Congresso egli scrisse il *Vero Omaggio*. Si fu un tributo di gratitudine, anziché una dimostrazione politica a prò della *Santa Alleanza* (sotto il qual titolo fu dappoi di nuovo rappresentata) per contraccambiare le gentilezze dei celebri personaggi colà convenuti, i quali recaronsi ad onore di andargli a far visita, e primo di tutti Chateaubriand.

Il *Vero Omaggio*, a parlar schietto, è una rapsodia pastorale, una ricucitura o ricucitura di pezzi spettanti ad antichi lavori del maestro, il quale per quell'agevole operazione intascò un centinaio di luigi.

Il signor Blaze qualifica assai sgarbata-

mente questa piccola licenza presa dal grande compositore verso gli illustri impresarii di tanti illustrissimi monarchi, siccome un *tour à la Mascariille*, e ci fa sapere che Rossini, subito dopo la esecuzione della cantata, reclamò la partizione col pretesto di farvi aggiunte e correzioni o se ne partì l'indomani per Venezia, senz'chè il poco ispirato *Omaggio*, vero o falso che fosse, abbia mai più rivisto la luce.

Ed eccoci alla *Semiramide*, l'ultimo lavoro, come abbiamo più volte avuta occasione di rammentare, scritto dal Rossini per l'Italia. A comporre codesto lavoro colossale, donde facilmente trarrebbero cantilene e melodie da arricchirne tre opere, bastarongli cinque settimane. La prima rappresentazione ebbe luogo alla Fenice il 3 febbraio 1823. Gli amici di Rossini, il maestro medesimo contavano su d'un esito sicuro, trionfale. Alla fine del prim'atto, che dura due ore, il rispettabile pubblico russava in platea saporitamente!

« A questo spartito — osserva giudiziosamente il Blaze — non manca, per essere un capolavoro, che un po' di quello spirito di coesione e d'ordine il quale rinvienesi (anche troppo, aggiungiamo per conto nostro) nei maestri tedeschi. . . . Le risorse tecniche, le reminiscenze, le riempiture, o, come diremmo usando un'energica espressione familiare ai poeti, i *tacconi*, sono i grandi scogli a cui non naufraga ma sib-

bene pericolosa e riporta avarie la immaginazione incurante di Rossini. Eppure il colore speciale d'un soggetto non gli sfugge giammai. . . . Egli è sempre al livello del tema che tratta, ma, a motivo delle condizioni sotto il cui impero compone, il sentimento ed il colorito del soggetto, invece di circolare in tutte le parti del suo lavoro, concentransi sovra pochi punti ».

E della *Semiramide*, così ingiustamente trattata a Venezia e, poco dopo, così trionfalmente ricevuta a Napoli ed a Vienna, tessè una specie di analisi fantastica il Mery in una delle sue novelle (1), della quale vorrei non fosse mai scompagnata una biografia completa — nè tale è il breve nostro cenno — del restauratore della musica italiana.

Semiramide parve destinata a rinnovargli a Parigi le mortificazioni da essa procurate all'autore in Venezia. Dopo lungo pianto fra la Giuditta Pasta e la Mainville Fodor, ambidue reclamanti la parte d'*Arsace*, l'opera colà andò in scena il 9 dicembre 1825 e dovette ivi pure soccombere. All'incontro degli eroi antichi, Rossini fu minacciato della rocca Tarpeia innanzi di ascendere al Campidoglio. E questa soprattutto la storia delle sue vicende a Parigi, ove egli giunse, per la

(1) Trovasi nel volume della *Bibliothèque des Chemins de fer*, edita da L. Hachette, intitolato: *Contes et Nouvelles*. È il racconto X: *La Semiramide*.

prima volta nel mese di maggio 1823 (1) scendendo in una modesta casetta nella via Rameau, antitesi perfetta di quella tutta elegante e splendida ch'ora ei possiede nella via Ville d'Auvray, ove ei trascorre l'inverno, mentre nell'estate si delizia fra le amene ombre della sua villa di Passy, assistito, più come madre assiste il figlio che come moglie il marito, dalla signora Olimpia Pelissier da lui sposata pochi mesi dopo la morte della Colbrand.

A Parigi il principale suo pilota nella prima traversata sul *mare magnum* di quella che venne detta la moderna Babilonia, si fu il maestro Panseron, che gli era divenuto amico a Roma nella famosa prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* alla quale il solo compositore francese applaudiva, mentre tutto l'uditorio fischiava.

Rossini passò allora un mese soltanto a

(1) Anco su questa data non sono d'accordo i principali biografi di Rossini. Blaze la porta al 4º dicembre 1823, e dice che la sera stessa in cui Rossini giunse colla Colbrand a Parigi, volle andare al teatro del *Grand Opéra* ove rappresentavasi *Le Devin du Village*, musica e parole di Giangiacoimo Rousseau. Quel biografo narra che alla domane taluno disse al maestro: « Sentendo quella pastorelleria (*rocambole*) vi siete dovuto credere trasportato nel mondo della luna? » Al che rispose il maestro: « No davvero. Non mi figuravo di sentir nulla di meglio. È musica da filosofi ». Nel 1823 Rossini s'ebbe la prima onorificenza dalla Francia; ei fu nominato membro dell'Istituto, in surroga di Paisiello.

Parigi. Egli si recava di là a Londra ove dovea mettere in scena un'opera nuova di cui scrisse un atto soltanto, essendone impedita, come in principio notammo, la rappresentazione dal fallimento dell'impresario. Intitolavasi *La figlia dell'aria*. Sembra che il caso favorisse l'antipatia di Rossini a scrivere sopra subbietti fantastici. Colà stette cinque mesi, vivendo nella intimità di Giorgio IV. L'aristocrazia inglese, al momento della sua partenza, gli fece un presente del valore di 50 mila franchi. Al suo ritorno, già stanco più che se avesse composto mezza dozzina di spartiti (egli lo confessò sovente), andò a riposarsi a Parigi, ove, invece, gli strapazzi giocondi, le veglie, le cene, i banchetti a cui parve voler restringere l'attività della sua vita, portarono il primo colpo alla sua salute.

Il governo di Carlo X gli offerì le più elevate posizioni; ei ricusò tutto, e Conservatorio, e cappella reale, e direzione del teatro Italiano. Ciò non toglieva ch'egli agognasse un impiego e con questo un cospicuo emolumento. Mercè le premure de' suoi amici, fra i più intimi e fidi de' quali è stato il banchiere barone Aguado, che lo associò a varie sue operazioni finanziarie a cui principalmente debbe Rossini il suo attuale benessere, ottenne il posto d'ispettore della musica di canto in Francia con uno stipendio di 25 mila franchi. Il possesso di codesta ambita *sinicura* gli aizò le ire dei compositori

francesi, grandi e piccoli; la perdita della pensione sotto Luigi Filippo, irritò grandemente il maestro, facile alle antipatie come alle simpatie, il quale pe' suoi pungenti epigrammi contro il regime costituzionale si attirò allora e conserva tuttavia l'epiteto di *codino*, ch'ei divide in buona e numerosa compagnia.

Si fu per l'incoronazione di Carlo X a Rheims ch'ei compose nel 1825 un'operetta di circostanza col titolo: *Il viaggio a Rheims* o *L'Albergo del giglio d'oro*. Ivi figurava un rappresentante d'ogni nazione, il quale cantava l'aria sua nazionale. Intercalato all'opera era un balletto la cui musica venne trovata squisita. La critica si mostrò severa a questo lavoro. I critici musicali lo dissero esausto di fantasia e d'invenzione, e il *Globe*, allora gigantesco portavoce d'opposizione costituzionale sentenziò, « esser la carriera di Rossini assai prossima a finire ». *Il Viaggio a Rheims* venne poi da Rossini fuso in gran parte nel *Conte Ory*, il più gaio e gentile gioiello dell'opera comica francese.

Ma fra il *Viaggio a Rheims* e il *Conte Ory* (1) collocansi per ordine di data *L'Assedio di Corinto* e il *Mosè*, rappresentati in

(1) Del *Conte Ory* fu gli Escudier una intelligente analisi. Comunque la reputazione di Rossini fosse già stabilita e gigantesca quando venne rappresentato il *Conte Ory* (20 agosto 1828), cionnullameno gli epigrammi non furono risparmiati al maestro mentre ei procedeva alla composizione di quell'opera.

francese all'*Opéra*, mentre al teatro Italiano il repertorio in voga consisteva quasi esclusivamente dei lavori rossiniani.

Un anno più tardi, cioè il 3 agosto 1829, la rivoluzione musicale compievvasi sul teatro francese. *Guglielmo Tell* inaugurava un nuovo regno: ei faceva di Rossini non più un compositore italiano per eccellenza, ma il primo compositore del mondo.

Ed in proposito di questo colossale lavoro di Rossini, il vero coronamento dell'edificio da esso fabbricato in quindici anni, vorremmo ancor una volta citare le parole dottamente eloquenti del nostro Foresi, se non che, lo spazio mancandoci, preferiamo non dir nulla piuttostochè dir troppo poco. Solo riferiremo un motto di Gaetano Donizetti, il quale interrogato qual fosse il suo sentimento intorno al *Guglielmo Tell* rispose: « Il primo e il terz'atto di quest'opera gli ha fatti il Rossini: il secondo l'ha fatto Iddio ».

Dopo la rivoluzione del 1830 il capolavoro rossiniano fu gittato fra gli scarti. A rari intervalli ne veniva rappresentato un atto o due, affine di lasciar tempo alla gente per venire a vedere il ballo. Nè oggi suolsi diversamente adoperare verso il *Guglielmo*

Lo si accusava di voler portar la farsa all'*Opéra* e gridavasi per anticipazione alla profanazione ed all'anarchia. Del resto, agli occhi del dilettantismo del *Grand Opéra*, il *Conte Ory* rimase sempre imbrattato d'una macchia originale: la mancanza della parte ballabile!...

Tell. Mentre gli aborti musicali del principe Poniatowski e di altri insetti del regno musicale sono messi in scena con sfarzo pomposo ed eseguiti con religiosa solennità, il *poema sacro* del Dante della musica serve come *lever de rideau!*...

Un giorno, innanzi il 1836, Duponchel, allora direttore del *Grand Opéra*, incontrando Rossini: « Maestro — gli disse — dovete esser contento. Stasera si rappresenta il terzo atto del *Guglielmo Tell* ».

« Tutto intiero?... » rispose Rossini col suo fare tra serio e motteggiatore.

Al tenore Duprez dovettero i Francesi la risurrezione del *Guglielmo Tell*. Tal fatto avvenne nel 1836, e dopo otto anni d'onorata sepoltura, il morto fu trovato infinitamente più vivo di tutti gli altri cadaveri ambulanti a cui si fan passeggiare quelle scene per le quali, dopo il *Guglielmo Tell*, Rossini ha promesso di scrivere ancora tre nuove opere, quelle opere che forse sono il tesoro ch'ei lascerà in retaggio alla nascente generazione dappochè i suoi contemporanei gli parvero — e forse non ebbe torto — immeritevoli d'ascoltarle.

Intanto, mentre Duprez lo rivendicava in Francia, Rossini se ne tornava in Italia (1).

(1) Innanzi di rimpatriare, appunto nel 1836, Rossini fece, in compagnia del barone Rothschild, un viaggio veramente trionfale nel Belgio e sul Reno. Leopoldo re de' Belgi lo decorò del suo ordine: gli

Dal *Guglielmo Tell* in poi ei non volle gli fosse più parlato di musica. Nella sua indifferenza, nel suo disprezzo per l'arte che lo ha fatto immortale havvi troppo affettazione per non ravvisarvisi l'indignazione e il dispetto ridotti allo stato di cronicismo. Gli uomini mediocri o malvagi nascondono le loro cattive passioni sotto la maschera e l'orpello di tutte le virtù teologali e cardinali. I veri uomini di cuore e d'ingegno nascondono le loro virtù, stanchi di vederle oltraggiate, sotto il manto del cinismo o dell'apatia. Fra questi ultimi è Rossini.

Nei quattordici anni passati a Parigi Rossini sembrò in apparenza il modello dei buontemponi, un Casanova per le avventure, un Rivarol per gli epigrammi che di lui si registrano a migliaia. In sostanza ei fu tutt'altro; egli fu profondo filosofo ed accorto uomo di mondo: non s'impose a nessuno, nè volle che nessuno gli si imponesse: e quando l'entusiasmo del pubblico parve raffreddarsi, ei cercò e trovò distrazione nella gastronomia e compenso nella plutomania.

Disgustato della ingiustizia degli uomini di Stato succeduti a quelli di Carlo X (2), e

furono date serenate, feste, banchetti. Durante il suo soggiorno a Parigi, dal 1828 al 1836, fra gli altri suoi viaggi, fece una gita in Spagna nel 1832, in compagnia del banchiere Aguado.

(2) Ci piace constatare come tutti i biografi francesi di Rossini, meno lo spudorato Mirécourt, steno unanimi nel deplorare l'ingiustizia dei governi succeduti

che, come dicemmo, l'obbligarono ad un lungo e scandaloso processo per ottenere il pagamento di una pensione che eragli stata concessa con decreto firmato di proprio pugno da quel re il quale, checchè vogliassene dire, accordava pensioni a Vittor Hugo, a Lamartine e ad altri sommi, ricompense più laute e più proficue di quelle vane onorificenze di cui i successivi sovrani hanno esclusivamente fatto tributo al genio, supponendo forse ch'ei si nutrisca, per la eterea sua natura, più di fumo che d'arrosto; contristato forse dal vedere Auber e soprattutto Meyerbeer sorgergli allato rivali, ed essergli impudentemente scaraventati in faccia dai critici contemporanei come maestri ed emuli trionfanti, Rossini s'isolò sempre più e più, dal 1830 all'epoca della sua partenza per l'Italia. Dall'elegante suo alloggio sul *boulevard Montmartre* in cui Stendhal (1), Blaze e gli

alla caduta del ramo primogenito dei Borboni. « Qui sait par quelles sordes intrigues — esclama il Escudier — on est parvenu à arrêter dans sa marche ascendante ce génie de la musique et combien de chefs-d'œuvres y a perdus la France? Ceux qui étaient alors chargés de la direction des arts, n'avaient-ils pas quelque intérêt personnel à élever d'autres ambitions sur le pavois de la popularité?.... A trente-sept ans, au milieu de tous les rayonnements de la gloire, Rossini a fermé le livre de ses inspirations et s'est couché vivant dans le tombeau de silence. Voilà ce qui est vrai, et ce que l'hi stoire doit constater ».

(1) Stendhal giovò assai a popolarizzare, nei primi

Escudier cel mostrano tener corte bandita di gai propositi, di allegre veglie coa amici numerosi, il maestro andò ad appollarsi nelle soffitte del teatro Italiano, sulla piazza Ventadour. Per salire sino a lui era mestieri attraversare un dedalo di corridoi stretti e bui, di scalette ripide e contorte da porre la confusione nel cervello più ordinato e da far perdere il sentimento della topografia. Allora Rossini era socio coi signori Robert e Severini nell'impresa del teatro Italiano, e guadagnava per sua parte circa centomila franchi ogni stagione. Egli diceva a chi gli volea dar rotta, essersi alloggiato al quinto piano per motivi di salute. Ed infatti seguiva un regime igienico assai singolare, avente per base l'esercizio straordinario del corpo, e per iscopo la produzione di un'abbondante traspirazione. Preoccupato della propria salute e poco fidente nei medici, si mise allora a studiare la medicina e vi si rese sì esperto da poterne parlare *ex professo*. Al suo teatro, Bellini e Donizetti — i due idoli del giorno — facean le spese del repertorio. Rossini non voleva mai sapere che cosa si rappresentasse: ei non si occupava che della cassetta e parlava più spesso al bullettinio che al direttore d'orchestra. « Chiunque frequentava il teatro Italiano in quei tempi — narra

tempi, il nome di Rossini in Francia, mediante il *feuilleton* musicale ch'egli scriveva allora nel *Journal des Débats*.

il *Blaze* — si rammenterà d'averlo incontrato spesso e volentieri nei corridoi dei palchetti, tra le dieci e le undici, un uomo alto e grassoccio, dalla fronte calma e serena, dall'occhio dolce e penetrante, ed il quale facilmente riconoscevasi al vestiario alquanto negletto e all'ampiezza di un soprabito che avria potuto chiamarsi palandrana e ch'egli portava imperturbabilmente in processione in mezzo a tutta quella folla di giubbe nere. — Quell'uomo era Rossini. Di quanto accadeva sulla scena o nella sala non voleva saperne nulla, e se per caso uno sbuffo melodioso gli giungeva da qualche porta di palco socchiusa, gli saria stato difficile di dirvi se quello sbuffo proveniva da *Otello* o dai *Puritani*. Siccome la specie di cella da lui abitata non si presava ai ricevimenti, quando gli piaceva veder qualcuno, scendeva al *foyer*, in cui la prima sua cura era di evitare gl'imbecilli di cui aveva una terribil paura. Quando non trovava colla la conversazione di cui andava in traccia, s'impancava, *en bon prince qui s'encanaille*, a ciarlare accanto a qualche *ouvreuse* (1), e siccome tutte lo conoscevano e ne sapeano l'umore, egli era messo al corrente dell'aneddoto galante e della cro-

(1) Così chiamansi a Parigi le inservienti che aprono e chiudono le porte dei palchi, vendono i programmi, hanno cura dei mantelli, provvedono i panchettini pei piedi e fanno altri commerci leciti ed illeciti.

naca scandalosa del giorno, pettegolezzi e ciarle che lo divertivano grandemente. Una sera la Giulia Grisi, ch'è di vista corta, gli passava dinanzi senza riconoscerlo. Rossini la chiama, e la celebre cantante, dopo essersi voltata a guardarlo con esitanza: « Oh, scusalemi per carità, caro maestro — gli disse a guisa di apologia — vi avevo preso per un servitore (1).

A Bologna, ove Rossini ha un palazzo di cui Dumas e cento altri viaggiatori romanzieri hanno fatto l'inventario, ei parve dimenticare affatto la Francia e soprattutto la musica. Costà dormiva bene e mangiava meglio: le più forti sue emozioni erano prodotte da una partita a carte in cui la più modesta

(1) Neppure in quei tempi di quiescenza di mente lo lasciò peraltro in pace il demone della musica. Un intimo suo amico sul punto di trovarsi disonorato per aver perduto al giuoco la somma di 6,000 franchi che gli era stata affidata, ricorse a lui disperato. Quella somma gli occorreva dentro tre ore. « Diancine! — esclama Rossini — scimila franchi... Ed io che ho mandato via tutto il mio danaro tre o quattro giorni fa! Basta... torna domani, e ad ogni modo il danaro ci sarà. — Un'ora dopo l'editore Troupenas picchiava all'uscio della sua soffitta per ripetergli l'antifona già a sazietà cantata alle sue orecchie da tutta Europa, cioè che la sua inerzia musicale era un furto commesso alla posterità e che bisognava far qualche cosa... Rossini lo guarda fisso, pensa un poco, e poi lasciando correre una promessa vaga, gli domanda in prestito seimila franchi... Troupenas prende la palla al balzo, e gli chiede in cambio e per quie-

borsa non sarebbesi potuta compromettere. I prelati erano i suoi più frequenti ospiti, forse perchè sono essi i migliori gastronomi e i più faceti celioni, forse per una predilezione istintiva motivata dalla piacevole rievocazione da lui serbata del cardinale Ercole Consalvi, grande dilettante di musica ed uno dei più intimi amici e de' più entusiasti ammiratori di Rossini. Sotto pretesto di ristabilirsi in salute, ei condusse per varii anni, nella quieta e dotta Bologna, una esistenza da epicureo eremita, ed il suo unico credo era quello del *Morgante* di monsignor Pulci:

Io non credo più al nero che all'azzurro,
Ma nel capone o lessò o vuoi arrostò:

tanza qualche canzoncina. . . . « E quante di queste canzoncine vi abbisognerebbero per far seimila franchi? — gli domandò il maestro tuttavia dubbioso. « Otto o dieci. . . . tanto da farne un Album ». « Or bene, mio caro editore, tornate stasera alle sei, e non dimenticate di portarmi i seimila franchi ». Alle sei i due contraenti lottavano d'esattezza. Rossini però vinse Troupenas. Le canzoncine erano dodici invece di otto. Esse sono tuttavia sul leggìo di tutte le dilettanti, e al primo loro apparire fecero *furor*: l'Album edito dal Troupenas contiene otto ariette e quattro duetti, cioè: 1. *La Promessa*, canzonetta; 2. *Il Rimprovero*, id. 8. *La Partenza*, id. 4. *L'Orgia*, arietta; 5. *L'Invito*, bolero; 7. *La Pastorella delle Alpi*, tirolese; 7. *La Gita in gondola*, barcaruola; 8. *La Danza*, tarantella; 9. *La Regata Veneziana*, notturno; 10. *La Pesca*, id. 11. *La Serenata*, id. 12. *I Marinari*, duetto.

Ma soprattutto nel buon vino ho fede,
E credo che sia salvo chi gli crede. (1)

Cionullameno nel novembre 1844 ei lasciò pubblicare a Parigi, dall'editore Troupenas, tre cori religiosi, intitolati: *Fede, Speranza, e Carità*, oggi familiari a tutti i dilettanti di musica e spessissimo eseguiti nei pubblici concerti. Due di quei cori erano antichi. In quanto al terzo, fu desso un regalo di Rossini all'editore. Ecco l'aneddoto che lo concerne. Quando Troupenas andò a chiedere a Rossini, allora a Parigi, il permesso di stampare i due primi cori, il maestro gli disse: « Sarei accusato di gretteria se vi lasciassi publicar così soli questi vecchiumi. Voi li volete intitolare *Fede e Speranza*. Bisogna necessariamente aggiungervi la *Carità*. Ecco il terzo coro ». Il primo saggio di musica sacra composto da Rossini risale al novembre 1819, in cui scrisse, in trentasei ore, una messa solenne eseguita a Napoli nella chiesa di San Ferdinando, in occasione della festa della Madonna dei Sette Dolori. Il maestro Raimondi vi lavorò con Rossini. Stendhal ne parla con entusiasmo. Blaze invece cita il giudizio di un tal consigliere di Militz, del tutto sfavorevole. Probabilmente la verità sta nel mezzo, e la messa di Rossini, come tante altre cose, non merita

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.
Nel 1832, ad istanza dell'amico Aguado,

(1) *Morgante maggiore*, Canto XVIII.

Rossini compose il celebre *Stabat Mater* destinato per l'abate Varela di Madrid. Lo *Stabat* fu inviato due mesi dopo, e l'abate regalò a Rossini una tabacchiera stimata 5,000 franchi. Dieci anni dopo, quello *Stabat* fu cagione di un processo scandaloso e di acri polemiche. L'abate morì, e gli eredi venderono lo *Stabat*, nel 1841, all'editore Aulagnier. Rossini montò sulle furie per l'annunciata pubblicazione, tanto più ch'era incompleta, avendone egli scritto solo sei pezzi, ed il resto essendo fattura del Tadolini, allora direttore del canto al teatro Italiano di Parigi. L'*orchestrazione* era in piccole proporzioni, dacchè lo *Stabat* fu destinato ad essere eseguito in un convento. Rossini, da Bologna ove era allora, scrisse al Troupenas per dirgli che metteva a sua disposizione il proprio *Stabat*, rifatto e completo, incaricandolo d'intentar processo all'altro editore. Troupenas glielo pagò seimila franchi, e lo vendè per ottomila agli Escudier che, dopo molti *pourparlers*, lo fecero eseguire al teatro Italiano dalla Grisi, dalla Albertazzi, da Mario e da Tamburini. L'esecuzione, ch'ebbe luogo il 7 gennaio 1842, suscitò un fanatismo prodigioso, a cui contribuirono non poco lo scandalo del processo pendente e le *réclames* degli editori, abbenchè Rossini scrivesse espressamente da Bologna: « *Tâchez de ne pas trop blâquer dans les journaux sur le mérite de mon Stabat, car il faut éviter que l'on se f..... de vous et de moi* ». I due diret-

tori del teatro Italiano e del *Grand Opéra*, Bornoy e Leône Pillet, che avevano rifiutato di far eseguire a spese comuni cogli Escudier quel capolavoro, dopo il clamoroso successo, andarono ad implorare gli editori, i quali mostrandosi di fatto meno ebrei di quello che lo sieno in religione, si contentarono di un guadagno netto di dodici mila franchi, mentre avrebbero potuto ritrarne assai di più. Il processo fu vinto da Rossini. Lo *Stabat* venne di nuovo cantato al teatro Italiano nel 1854, con non minore successo. E esso fu eseguito in Italia nel 1842, prima a Bologna, poi dappertutto, e l'esito riuscì faustissimo. Lo spazio ci manca a registrare le particolari bellezze di codesto poema sacro, che a taluni parve troppo profano, ma il quale, senza avere la tetra severità dei quadri religiosi dello Schiavone, ha tutta la splendida e casta venustà delle Madonne di Raffaello.

I crescenti acciacchi del grande maestro s'aggravarono talmente da costringerlo a recarsi di bel nuovo a Parigi per porsi sotto la cura del celebre Civiale, suo medico ed amico. Ciò avvenne nel maggio 1843. La folla accorse alla sua casa, ma pochi eletti soltanto furono ammessi. La signora Olimpia Pélissier accompagnava allora per la prima volta quegli che tre anni dopo fu suo marito. La malattia di vescica, complicata d'una affezione nervosa che lo rendeva malato di mente quanto di corpo, esigeva le massime cure.

Eragli interdetto di scrivere e di parlar lungamente. Per oltre tre mesi stette segregato dalla società. Finalmente la malattia diminuì d'intensità: ma la solitudine e i fisici dolori avevano inasprito la sua indole ed affoscatò la sua immaginazione.

Rossini lasciò Parigi nel settembre 1843 e tornò a Bologna, donde le esorbitanze e la licenza della plebe aizzata dai demagoghi lo scacciarono nel 1848. Egli corse a rifugiarsi nella villa Medici presso Firenze, ove rimase sino al 1855, non facendosi vivo che per un intimo circolo d'amici. Ei non consentì a presentarsi in qualche modo al pubblico se non dietro premurose sollecitudini di Leopoldo II e di sua moglie, bramosi d'udire il *Guglielmo Tell*, di cui egli diresse una rappresentazione, avvenuta, se la memoria non ci sgarra, nella sala monumentale del Savonarola, in palazzo Vecchio, per solenne occasione.

Nel 1855 i sintomi dell'antica malattia si rinnovarono, ed egli, lasciando le storiche ombre della villa e il quieto suo palazzo di via Larga, tornossene a Parigi, donde non è più uscito.

Abbiamo detto qual sia la vita che adesso egli vi mena. L'umor nero del malato si dissipò a poco a poco, e con esso il *parti pris*, il *tic*, se così vuolsi, di parlare di cucina e di antiche avventure galanti collo stile poco casto del Casti anzichè di musica e di letteratura. Il pianoforte, bandito a Bo-

logna ed a Parigi nelle fasi più critiche della malattia, tornò ad essere il mobile principale dei salotti di Rossini nella sua villa di Passy e nell'elegante sua casa presso la chiesa della Maddalena. L'Europa ricominciò a popolare quelle sale con tutti i suoi rappresentanti, in pellegrinaggio, come ammiratori o come interessati speculatori presso la individualità artistica più originale e forse più grande di quante altre ne vanti il secolo. Il gusto del comporre fece in lui pur esso ritorno. Gli appendicisti dei giornali parigini non mancano di tanto in tanto di salutare colla precisione del Muezzim che annunzia i crepuscoli dell'alba e della sera, ogni perla novella uscita dalla miniera inesauribile del suo intelletto. Parlammo sin da principio di questi cenni del *Canto dei Titani*. Pochi giorni fa era annunziata la pubblicazione d'un nuovo componimento: *La canzone del baco da seta*, a beneficio degli affamati operai di Lione. Oggimai la vita del grande compositore non è che un tessuto di omaggi, di onorificenze, di domestico benessere tramezzato e variato da piacevoli distrazioni. Le sue statue adornano i templi delle sue glorie (1). In varie città d'Italia venne dato il suo nome a nuovi

(1) Tanto nel vestibolo del *Grand Opéra* quanto in quello del teatro Italiano gli fu inalzata una statua marmorea. L'inaugurazione di quella che adorna il peristilio del *Grand Opéra*, lavoro del sig. Etex, ebbe luogo il 9 giugno 1846. La più recente com-

ed eleganti teatri. La posterità ha cominciato per esso, e la gloria si spogliò della corona di spine che è quasi sempre indivisibile compagna della corona d'alloro.

Forse, se lo spazio cel consentisse, ci azzereremmo ad una critica disamina delle varie maniere musicali a cui si addìe la musa rossiniana. Ma, per oggi, dobbiam rinunziare a tale assunto. Rossini fu soprattutto l'uomo del suo tempo e del suo paese. Se è vero che precipua caratteristica del genio sia il non lasciar dopo di sè le cose al punto in cui le trovò, nessun genio fu giammai tanto innovatore e rivoluzionario quauto il genio di Rossini.

posizione di Rossini porta la data del 4º aprile 1862. Sono ventotto battute scritte su queste sole parole: *Laus Deo*. Rossini erasi impegnato a scriver qualcosa pel giornale *Il Piovano Arlotto*, altra volta rammentato in questi Cenni, e quando il suo direttore Raffaello Foresi ebbe deciso di dar fine alla pubblicazione di quella interessante effemeride, si affrettò a reclamar da Rossini un *De profundis*. Il maestro si rifiutò al funebre ufficio, ed invece scrisse questo canto, accompagnandolo col seguente biglietto (in italiano): « Il gentilissimo C. ti consegnerà la presente, unitamente al *Laus Deo* da te e dal Foresi chiestomi: dirai a quest'ultimo che le battute precedenti il canto esprimono il dolore degli associati vedendosi nell'avvenire privi d'uno spirito e d'una dicitara *modello* di cui l'Italia ha tanto bisogno! Il mio dono è ben meschino; quando penso però ch'egli è destinato a dei *provinciali*, mi do pace... »

L'Italia gli deve soprattutto il vanto d'essere proclamata regina e d'aver dominato pur tuttavia sul mondo intero appunto nelle epoche più funeste del suo morale abbattimento e del politico suo servaggio.

FINE.