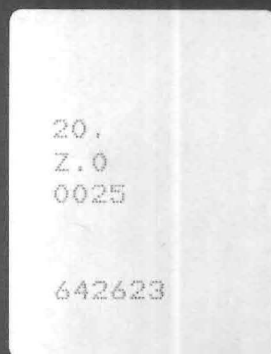


1

7

9

2



1

9

9

2

20.
Z.0
0025

642623

BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO
Bologna



642623



DONO	
Sig.	Comune di Pesaro
Anno	1992

Comune di Pesaro

Fondazione Rossini

Rossini Opera Festival

Cassa di Risparmio di Pesaro

1 7 9 2



1 9 9 2

Mostra storico
documentaria

28 Giugno - 30 Settembre 1992

Con la collaborazione di

Cidim

Cim Unesco

Accademia Nazionale di S. Cecilia

con il contributo del

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

e della Regione Marche

Rossini
200



Premessa

L'interesse degli studiosi nei confronti dell'iconografia musicale, intesa nella sua accezione più ampia, si è notevolmente accresciuto in questi ultimi decenni. Affrontare la storia del melodramma, ormai, significa sciogliere un nodo avvilupato composto da molti e differenti fattori; la comprensione di un compositore e dei suoi lavori, infatti, passa anche attraverso elementi extra musicali siano essi documenti o immagini.

E' da questo tipo di premessa che nasce la presente mostra storico-documentaria: un viaggio attraverso l'ampio spettro dell'iconografia rossiniana, molto ampia e articolata, vuoi per la complessa vicenda biografica, vuoi per la grande fortuna delle sue opere, vuoi, infine, per la sua collocazione storica. Rossini, con la sua folgorante carriera paragonata da Stendhal ai trionfi napoleonici, il suo prematuro ritiro circondato di mistero, la sua anomala vecchiaia che si oppose eroicamente alla "musique de l'avenir", fu un personaggio a trecentosessanta gradi, e non solo nel campo della musica.

La ricerca di questo tipo di materiale in vista della presente mostra è stata condotta nell'arco di circa due anni e su un'area geografica molto vasta come si può facilmente desumere dall'elenco degli enti prestatori. Numerose biblioteche, musei, gallerie hanno fornito le loro opere e contribuito fattivamente alla realizzazione di questa esposizione: oltre alle sedi più tradizionali come il Museo Teatrale alla Scala di Milano e il Musée et Bibliothèque de l'Opéra di Parigi, sono state prese in esame collezioni private ed altre poco accessibili al pubblico ma di grande importanza per la "memoria rossiniana".

In particolare si ricordano:

- il Fonds Michotte di Bruxelles (presso il Koninklijk Conservatorium) dove si conservano le collezioni di Edmond Michotte, biografo del pesarese: la raccolta comprende autografi, cimeli e documenti donati dallo stesso Rossini e dalla sua seconda moglie Olympe Pélissier.

- la Fondation Rossini di Parigi (presso il Musée des Hôpitaux), nata per volontà di Olympe, dove si trovano alcuni "oggetti privati" di grande importanza.

- le collezioni storiche degli eredi di Giulio Perticari, Felice Romani, Jacopo Ferretti, Adamo Tadolini, della famiglia Sforza-Cesarini e Giustiniani.

- le preziose collezioni private di Giorgio Cavallari, Opera Rara, Reinhold Entzmann, Richard Macnutt, Fausto Rocco, ma sopra tutte, quella fondamentale per gli studiosi rossiniani riunita con incredibile dedizione da Sergio Ragni.

Molti quadri e documenti inediti, alcuni dei quali restaurati appositamente per questa occasione, provengono inoltre da raccolte sino ad oggi poco esplorate come quella conservata presso The Royal Society of Musicians of Great Britain di Londra o il Stiftelsen Musikkulturens Frumjande di Stoccolma.

Oltre a quanto già elencato, altri documenti inediti si segnalano per la loro importanza, come i cimeli del padre del compositore, Giuseppe, che seguì sempre affettuosamente la carriera del figlio.

Ma la mostra, naturalmente, non è costituita dalle sole presenze; numerose sono anche le assenze. Alcuni importanti documenti, infatti, non possono essere prestati o per la loro fragilità e il cattivo stato di conservazione, o a causa dei regolamenti degli enti proprietari. La loro esistenza, tuttavia, almeno in parte è segnalata nel presente catalogo.

Per chiudere un sentito ringraziamento ai numerosi amici che in modo appassionato hanno collaborato alla realizzazione di questo avvenimento, in particolare a quei "rossinisti" di cui pensavamo si fossero perse le tracce e che invece con costanza e dedizione continuano a tener viva quella passione che il teatro del pesarese ha sempre suscitato.

Mauro Bucarelli

Roma, 10 giugno 1992

Direzione scientifica
Bruno Cagli

Coordinamento scientifico
Mauro Bucarelli

Progettazione dell'allestimento
Pier Luigi Pizzi

Comitato scientifico

Annalisa Bini
Jean Marie Bruson
Mauro Bucarelli
Bruno Cagli
Paolo Fabbri
Philip Gossett
Sergio Ragni

Collaboratori

Roberto Alberti
Paola Ceccarelli
Oliver Davies
Leopold Maximilian Kantner
Giorgio Piombini
Antonio Polignano
Fabrizio Scipioni
Riccardo Paolo Uguccioni

Comitato organizzativo

Comune di Pesaro
Simonetta Romagna
(Assessore alla Cultura)

Fondazione Rossini

Vittorio Emiliani (Presidente)
Catia Amati, Claudio Andreani
(Segreteria)

Rossini Opera Festival

Gianfranco Mariotti
(Sovrintendente)

In collaborazione con

Comitato italiano rossiniano
Ministero dello Spettacolo
Italo Gomez (coordinatore
tecnico-artistico)

Cidim, Cim Unesco

Francesco Agnello (Presidente)
Gisella Belgeri (Consigliere
responsabile progetti speciali)

Coordinamento

e organizzazione generale
Chiara Angelini

Coordinamento amministrativo

Aldo Ricci

Segreteria

Enrico Tinchini

Relazioni estere

Heidy Doetschmann

Ufficio stampa

Centro di Comunicazione
Communication's Center
Rossini 200

CGI Chiappe Bellodi Synergy
Comune di Pesaro
(Laura Calimici, Marina Morgese)

Direzione tecnica dell'allestimento

Massimo Teoldi

Coordinamento tecnico

Ermes Galeazzi

Collaboratori

Elena Avanzi
Giovanna Buzzi

Realizzazione luci

Claudio Melle
Alessandro Santarelli

Collaborazione per le luci

Sergio Rossi

Realizzazione allestimenti

Laboratorio Maurizio Morini
e Luigi Mancinelli

Apparecchi di illuminazione

I Guzzini, Recanati
Fase, Pesaro

Coordinamento grafico

Acanto
Carlo Beccatti - Carlo Piazzesi
in collaborazione con
Anna Bacchiocchi, Simona
Cazzaniga, Cristiana Gnucci,
Giorgio Piazzesi

Realizzazione cornici

Riccardo Barbalich

Stampa

Sat

Fotolito

Seletecnica

Coordinamento fotografico

Fulvia Amati - Silvano Bacciardi
Michele Sereni

Realizzazione

del CD-Rom Rossini

Newton Media In Action, Milano
Apple Computer
Adriano Abbado
con la collaborazione
musicologica di
Ilaria Narici

Trasporti internazionali

Saima

Collaborazione

per i trasporti interni

Alfio Serafini

Assicurazioni

Lloyd Adriatico

Si ringraziano:

per il prestito di opere

di loro proprietà

Accademia Albertina, Torino
Accademia Filarmonica, Bologna
Accademia Nazionale di S. Luca,
Roma
Accademia Nazionale
di S. Cecilia, Roma
Archives de l'Assistance Publique,
Parigi
Archivio di Stato, Ancona
Archivio di Stato, Pesaro
Archivio di Stato, Ravenna
Archivio di Stato, Rimini
Archivio Giustiniani, Venezia
Archivio Segreto Vaticano, Roma
Archivio Storico Capitolino, Roma
Archivio Storico della RAI, Torino
Archivio Vescovile, Pesaro
Banco di Napoli, Archivio Storico,
Napoli
Biblioteca Civica, Torino
Biblioteca Comunale, Imola
Biblioteca Comunale Trisi, Lugo
Biblioteca Musicale
A. Della Corte di Torino
Biblioteca Musicale Governativa
del Conservatorio di S. Cecilia,
Roma
Biblioteca Nazionale Braidense,
Milano
Biblioteca Nazionale Centrale, Roma
Biblioteca Palatina, Parma
Biblioteca Reale, Torino
Biblioteca e Musei Oliveriani, Pesaro
Bibliothèque Nationale, Parigi
Casa Rossini, Pesaro
Civica Raccolta di Stampe
Bertarelli, Milano
Civico Museo Bibliografico
Musicale, Bologna
Collezione Bucarelli, Roma
Collezione Cacciaguerra,
S. Angelo in Lizzola
Collezione Caccialupi
Olivieri Parteguelfa, Roma
Collezione Cagli, Roma
Collezione Cambiasi, Varese
Collezione Castellazzi, Torino
Collezione Cavallari, Milano
Collezione Cuoco, Napoli
Collezione Davies, Londra
Collezione Müller, Sissach
Collezione Ragni, Napoli
Collezione Rocco, Roma
Collezione Samuelli Ferretti, Roma
Collezione Storza Cesarini, Roma
Collezione Tadolini, Roma
Comune di Lugo
Conservatoire National
Supérieur de Musique
et de Danse, Parigi
Conservatoire Royal
de Musique/Koninklijk
Conservatorium Bruxelles
Fondazione Cini, Venezia
Fondazione Rossini, Pesaro
Gabinetto delle Stampe
e Biblioteca dell'Archiginnasio,
Bologna
Galleria Nazionale
di Capodimonte, Napoli
Galleria Romana dell'Ottocento,
Roma
Garisenda Libri e Stampe
antiche, Bologna
Gesellschaft der Musikfreunde,
Vienna
Istituto Musicale G. Verdi,
Ravenna
Musée Carnavalet, Parigi
Musée des Beaux-Arts, Pau
Musée des Hôpitaux, Parigi
Musée du Louvre, Parigi
Musée et Bibliothèque
de l'Opéra, Parigi
Museen der Stadt, Vienna
Musei Civici, Pesaro
Museo Nazionale
di S. Martino, Napoli

Museo Teatrale alla Scala,

Milano

Museo di Roma, Roma

Opera Rara, Londra

Osterreichisches

Theatremuseum, Vienna

Pinacoteca di Brera, Milano

Reinhold Entzmann & Sohn,

Vienna

Richard Macnutt Ltd, Hartfield

Royal College of Music, Londra

Royal Society of Musicians

of Great Britain, Londra

Stiftelsen Musikkulturens

Frumjande, Stoccolma

Victoria and Albert Museum,

Londra

per il prestito di costumi teatrali

Sartoria Teatrale Tirelli, Roma

Sartoria Teatrale Farani, Roma

Sartoria Teatrale G. P. 11, Roma

Sartoria Teatrale

del Rossini Opera Festival

per l'aiuto e i suggerimenti

Elizabeth Bartlet

Elena Cherubini

Paul Collen

Luigi Cuoco

Marco Di Battista

Johan Eeckeloo

Browne J. Flannan

Robin Francis

Rose Glassman

Catherine Hail

Martine Kahn

Andrew Kirk

Lionel Lambourne

Andrea Maramotti

Linda Martino

Catherine Massip

Sante Medri

Maria Giovanna Miggiani

Maria Teresa Muraro

Edoardo Nappi

Walter Ohlinger

Paolo Pinamonti

Valerie Poinssotte

Paul Raspé

Catherine Rochon

Janet Skidmore

Patrick Smith

Giampiero Tintori

Maria Vastano

Nicole Wild

Laura Zumkeller

per la collaborazione

il Servizio Marketing

e Sviluppo della Cassa

di Risparmio di Pesaro

e inoltre

Alberico Miniucchi

Anna Rita Panzironi

Giovanna Patrignani

Rossano Razzano

Luisa Rossi

Daniele Ugolini

indice

In posa

• Il compositore

• L'interprete

In viaggio

• Pesaro e gli Stati Pontifici

• Bologna

• Venezia e Roma

• Milano

• Napoli

• Vienna e Londra

• Parigi

In privato

• Il salotto musicale e la vita quotidiana

• Onori e gloria

Davanti al fotografo

A tavola

• La grafia

In volume

• Gli editori

• I biografì

• Gli scenografi

In Teatro a Pesaro

Giornale di mostra

a cura di

Annalisa Bini

Mauro Bucarelli

Fabrizio Scipioni

redazione di

Anna Bacchiocchi

Enrico Tinchini

7

8

10

13

14

16

18

20

22

24

26

31

32

33

33

34

35

37

38

39

40

43



In posa

- Il compositore
- L'interprete

Le due sezioni sono dedicate alla ritrattistica di Rossini e dei cantanti che contribuirono alla sua celebrità.

La prima si presenta come una esauriente galleria di dipinti e busti che testimoniano della fortuna avuta dalla "figura" del compositore. Per buona parte del XIX secolo, infatti, *l'immagine* rossiniana ha goduto di una popolarità veramente straordinaria, anche se paragonata a quella di altri grandi geni della musica. Molti i ritratti inediti esposti per la prima volta. Tra questi:

- un olio giovanile, risalente al periodo napoletano, che lo ritrae in una fisionomia non documentata da altre fonti.
- un quadro, eseguito a Londra nel 1824, che, caso unico, lo raffigura al pianoforte nell'atto di comporre.
- un ritratto eseguito dal cantante Carlo

Zucchelli, primo Lord Sidney nel *Viaggio a Reims*. E ancora, opere di noti artisti, già conosciute, ma di difficile accesso, come il busto in marmo di Lorenzo Bartolini, l'olio di Ary Scheffer o il busto di Jean Pierre Dantan. Pure è stato recuperato il modellino della statua che Etex scolpì per l'Opéra di Parigi e di cui erano sparite le tracce dopo l'incendio del teatro.

La seconda sezione è dedicata agli interpreti, ancora una galleria di dipinti, spesso di grande pregio, come il celebre olio di Decaisne raffigurante Maria Malibran in costume di Desdemona, o quello di Bouchot che ritrae l'affascinante Giulia Grisi. Sono qui collocati, non solo gli interpreti delle prime esecuzioni, ma altresì alcuni dei più importanti esponenti delle successive generazioni.

In pòsa: Il compositore.



Galleria

La "Préface" della *Vie de Rossini* di Stendhal, pubblicata a Parigi nel 1823, dà un'idea immediata dell'enorme popolarità del compositore tra i contemporanei: "Dopo la morte di Napoleone, si è trovato un altro uomo del quale si parla tutti i giorni a Mosca come a Napoli, a Londra come a Vienna, a Parigi come a Calcutta". Proporzionale alla notorietà del personaggio, il ritratto di Rossini fu, fin dai primi anni della sua carriera, un'immagine familiare non solamente per i melomani, e un valido supporto alla diffusione della sua opera.

"La gloria di quest'uomo non conosce altri confini che quelli della civiltà" - incalza Stendhal, una volta tanto senza tema di essere smentito. E difatti Rossini faceva coincidere, forse per la prima ed unica volta nella storia della musica, un'estrema civiltà musicale riconducibile agli esempi dei grandi classici, e la solarità e limpidezza del genio italiano.

Per chi conosce ed ama Rossini, la sua immagine giovanile rispecchia fedelmente i caratteri della sua musica, anzi c'è da supporre che chi lo ritraeva era incapace di distaccarsi, effigiandolo, dalla seduzione e dalla grazia delle sue melodie e delle sue geometrie armoniche. Uno dei suoi primi

Rossini,
olio di Ary
Scheffer,
Parigi, 1843.

ritratti, quello inciso da Pietro Folio e da questo dedicato "Al Genio sublime della musica italiana", sembrerebbe "fatto apposta" per propagandare la vendita di opere come *Tancredi* o *L'italiana in Algeri*.

La fortuna dell'immagine del nostro Gioachino fu quella di sapersi adeguare ed aggiornare ai sempre mutevoli gusti del pubblico; e in questo la spuntò sulla sua musica. Anche quando le sue opere non si eseguivano più, la sua figura, se non più imponeva, seguiva le mode e continuava ad essere estremamen-

Rossini,
ritratto
di Louis Dupré,
Parigi, 1836 ca.



te diffusa.

Nel grande quadro di Hortense Lescot, che risale a un anno prima del *Guillaume Tell*, Rossini anticipa addirittura quella che sarà la sua immagine per i 40 anni che gli restano da vivere. Non più preso dal vortice dell'ansia della composizione, ovvero dalla fretta di trarre fuori da sé tutto quello che sente di dover trarre, Gioachino sceglie un modello, pittorico o di vita, tra il sornione e lo scettico, che gli dia la forza di appagarsi di sole ariette.

A questo tentativo d'adattamento a diversi stili di vita e ai diversi ruoli che si autoimpose, Rossini aggiunse una "predisposizione al monumento", che trovò consenzienti i contemporanei. L'indiscussa presenza tra loro di un mito vivente fece sì che Rossini assistesse ai propri funerali, e che con i propri occhi vedesse i simulacri che anche i posteri avrebbero incontrato per strada.

Un omnia iconografico impossibile, data l'enorme quantità di materiale, può tuttavia essere in qualche maniera sintetizzato:

Rossini giovane:

- naturalezza del genio
- ambizione

Rossini affermato:

- necessità d'un'immagine ufficiale
- lotta tra indolenza e impegni lavorativi
- sfrontatezza
- nonchalance

Rossini a riposo:

- autocelebrazione
- scetticismo
- ironia

Rossini vecchio:

- "il migliore dei mondi possibili" (Voltaire, *Candide*).

Questo schema, che vuole essere solamente un suggerimento di lettura, lascia fuori, com'è evidente, alcuni aspetti della psiche rossiniana, questo perché i più "drammatici", rilevabili solamente in pochissime fotografie, sono quasi impercettibili in quadri, stampe e sculture; altri - autocompiacimento, narcisismo, vanità - sono il minimo comune denominatore di tutta l'iconografia di Rossini.

E in questo amare se stesso, messo in mostra mentre si è consci del proprio valore, sembra di dover leggere uno dei tratti più moderni e veri di Rossini.



Rossini,
busto
in terracotta
di Jean Pierre
Dantan
Parigi

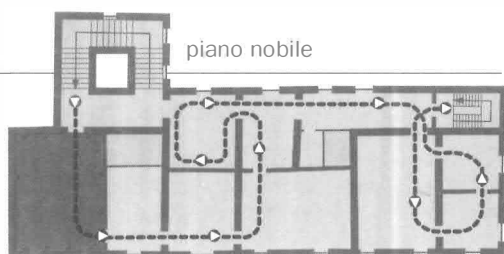


Rossini,
foto
di Numa Blanc,
Parigi, 1862

Rossini,
acquarello
di Isabelle
Mayendorff,
Parigi, 1849.



In pòsa: L'interprete.



Sala delle Colonne

Il cantante all'epoca di Rossini era una figura di primissimo piano e il compositore desiderava conoscere in anticipo il suo interprete non solo per sfruttarne al meglio le possibilità vocali, ma anche per comprenderne le qualità musicali. Si trattava, infatti, non di semplici esecutori, ma di veri e propri musicisti che all'occorrenza scrivevano variazioni o comunque svolgevano attività di compositori come la Colbran o la Malibran. La presente sezione riunisce, oltre ai primi interpreti di opere rossini-

niane, quei cantanti che resero celebre la musica del pesarese ben oltre i ristretti confini cronologici che Rossini impose alla propria produzione. Artisti come la Pasta o Malibran, con il loro stile di recitazione "romantico" ed un naturalismo avanti lettera, sottoposero il repertorio rossiniano ad una sorta di rilettura che, se non sempre gradita al compositore, segna comunque il passaggio verso il melodramma prever-



Giuseppina Ronzi De Begnis in costume di Semiramide, olio

Isabella Colbran, olio.



diano.

Tra gli interpreti maschili Rossini conferì un ruolo di particolare importanza alle voci tenorili di tipo contraltino come quella di un David che divenne il prototipo del ruolo di amoroso. In questo ed in

altri casi il compositore attuò una vera e propria riforma tanto in Italia quanto in Francia definendo per ogni ruolo una determinata tipologia vocale che passerà in eredità ad operisti come Donizetti e Bellini.

Non le sole doti interpretative ma anche la vita privata dei cantanti affascinava il pubblico dell'epoca; veri e propri "divi" questi artisti vissero sempre a contatto con monarchi e potenti conducendo sovente una vita avventurosa almeno agli occhi delle platee che li osannava. La loro fisionomia, idealizzata nelle litografie e nei dipinti, entrò nell'immaginario di intere generazioni di spettatori.

Maria Marcolini, incisione

Giuditta Pasta in costume di Desdemona, litografia Deyè da un disegno di Michele Fanelli.



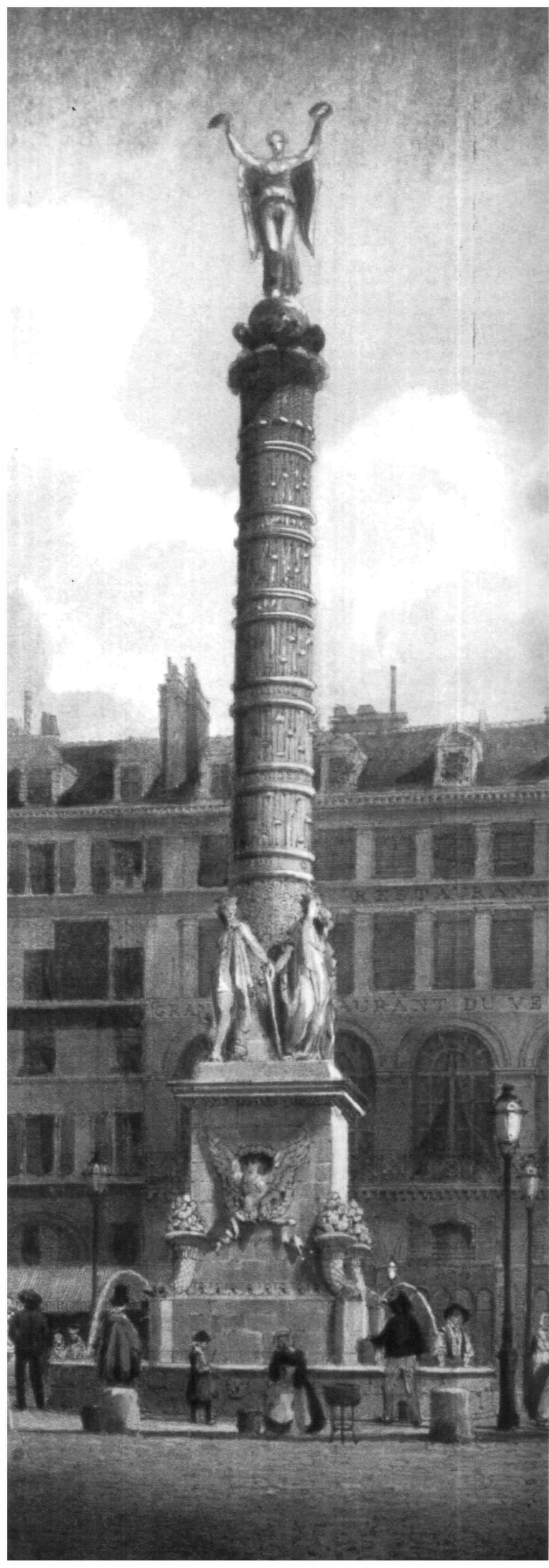
Rubini in costume di Otello, litografia colorata Vogt da un disegno di Alessandro Valentini.

Henriette Sontag in costume di Elena, litografia colorata da un disegno di De Winterlich.

Luigi Lablache in costume di Figaro, litografia colorata

Filippo Galli in costume di Faraone nell'opera Mosè in Egitto, figurino da l'«Almanacco Teatrale», Milano, 1820 ca.





In viaggio

- Pesaro e gli Stati Pontifici
- Bologna
- Venezia e Roma
- Milano
- Napoli
- Vienna e Londra
- Parigi

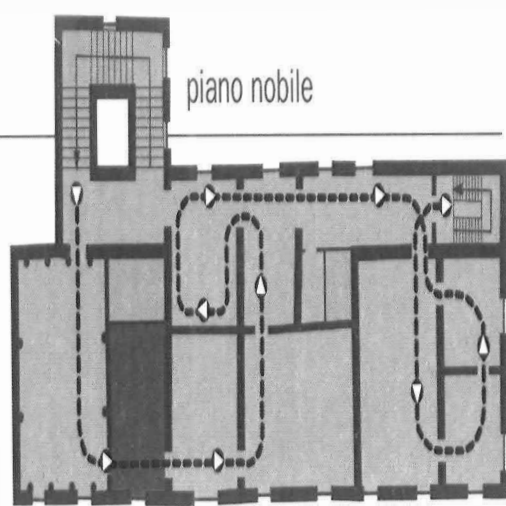
La lunga carriera di Rossini è stata considerata nella sua completezza e scandita attraverso un criterio geografico per seguire i viaggi del compositore attraverso le città che furono il vero teatro della sua carriera. Questo tipo di narrazione ha permesso di evidenziare alcune caratteristiche e tipologie legate alle tradizioni musicali e culturali delle diverse aree. Lo stesso materiale presente nelle nove sezioni riflette, infatti, il diverso grado di sviluppo e la diversa organizzazione delle città rossiniane: se Milano e Parigi, ad esempio, conservano una precisa e puntuale documentazione delle scenografie di un Sanquirico o di un Cicéri, lo stesso non può dirsi per altre città (la presenza nella capitale lombarda di un editore come Ricordi assicurò una vasta diffusione di litografie testimoniando il successo degli spettacoli; la più evoluta struttura dell'Opéra assicurò la conservazione dei bozzetti originali per costumi e decorazioni). In queste sezioni è stato collocato, con rare eccezioni, esclusivamente materiale originale e strettamente collegato agli episodi biografici illustrati: i cantanti, le scenografie, i costumi, i libretti, i

manifesti e altri tipi di documenti presenti, sono quelli relativi alle prime esecuzioni delle opere rossiniane (dalla narrazione si distaccano solo alcuni gruppi omogenei di materiale come le statuette caricaturali di Dantan o i disegni di Chalon). Ricca la presenza di autografi, da *Il pianto d'Armonia*, all'*Otello* fino al *Guglielmo Tell*.

Nella sezione pesarese e bolognese trovano luogo due nuclei rispettivamente incentrati sulla figura di Giuseppe Rossini, padre del compositore, e Isabella Colbran, sua prima moglie.

Tra i cimeli appartenuti a Giuseppe, che seguì sempre affettuosamente la carriera del figlio, sono esposti i tre volumi del cosiddetto Archivio Vivazza (contenente lettere da/a Gioacchino, recensioni delle prime rossiniane, sonetti, contratti ed altro materiale di considerevole interesse), la sua collezione completa di libretti rossiniani, la sua agenda contenente ricordi e appunti sulla carriera del figlio. Della prima moglie di Rossini, oltre al grande dipinto dello Schimdt, verrà esposto l'unico autografo musicale rinvenuto: una cantata dedicata al padre Giovanni.

In viaggio: Pesaro e gli Stati Pontifici.



Sala delle armi

La famiglia paterna di Rossini era originaria di Lugo dove Giuseppe (1764/1839), padre del musicista, aveva esercitato la professione di "pubblico trombetta" o banditore. Con il medesimo incarico si trasferì nel 1789 a Pesaro dove conobbe Anna Guidarini (1771/1827) che sposò il 26 settembre 1791 appena cinque mesi prima

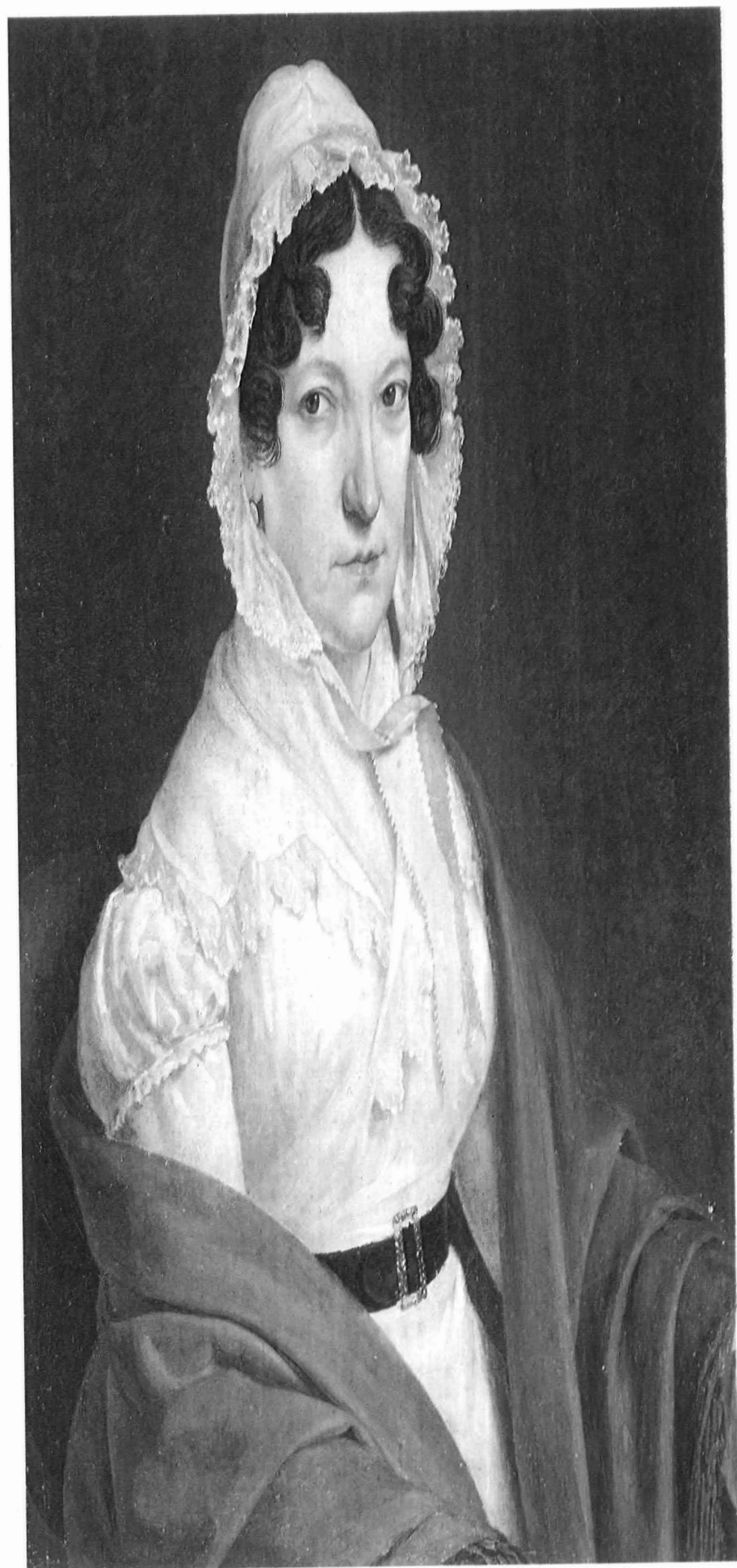
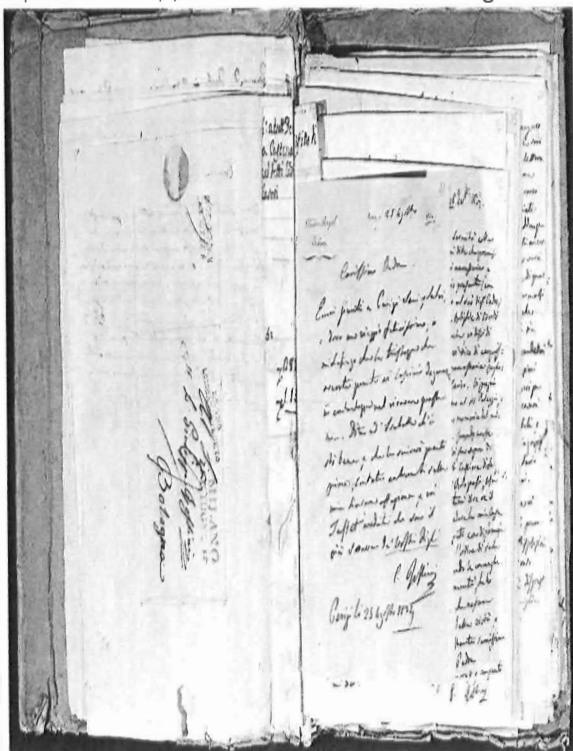
della nascita di Gioachino. All'attività di banditore Giuseppe Rossini, soprannominato "il Vivazza", probabilmente per il suo carattere gioiale, associava quella saltuaria di suonatore di corno (nei teatri e nelle accademie

proibiva alle donne di esibirsi in palcoscenico nei territori dello Stato Pontificio e questa liberalizzazione aprì inaspettate possibilità di carriera artistica ad Anna Rossini che in quegli anni, sovente insieme al figlio Gioachino, risulta presente in molti palcoscenici emiliani e marchigiani.

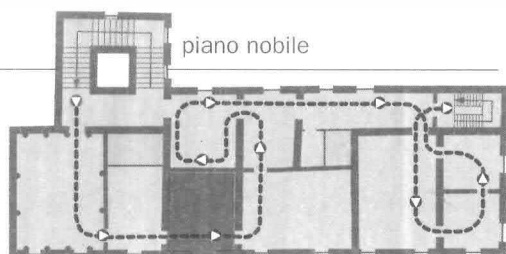
L'apprendistato musicale del giovane

Archivio Vivazza, tre volumi contenenti lettere dalla Gioachino, recensioni delle prime rossiniane, sonetti, contratti ed altro materiale, appartenuto a Giuseppe Rossini.

Casa dei Rossini a Lugo, disegno



In viaggio: Bologna.



Sala delle virtù

Gli anni bolognesi di Rossini non sono stati ancora del tutto scandagliati anche a causa del confuso stato degli archivi della città che sottostarono, durante la vita di Rossini ad un susseguirsi di governi antitetici (Stato Pontificio, Repubblica Cispadana, Repubblica Cisalpina, Impero Austro-Ungarico, di nuovo Repubblica Cisalpina, Repubblica d'Italia, Regno d'Italia, Stato Pontificio, Regno dell'Italia Unità).

E' difficile stabilire con esattezza la data del trasferimento dei Rossini a Bologna poiché le fonti biografiche sono discordanti; comunque il 1799 rimane a tutt'oggi la data più probabile. Nel 1802 i Rossini si trasferirono a Lugo e Gioachino ricevette per due anni la sua prima vera formazione musicale presso il canonico don Giuseppe Malerbi, che gli fornì i primi elementi della composizione, del canto e della tecnica degli strumenti a tastiera. Tornati a Bologna, Gioachino venne inviato a lezione da padre Angelo Tesei allievo ben noto di padre Stanislao Mattei, con cui "imparò assai bene il canto, l'arte dell'accompagnamento e le regole del contrappunto".

Grazie alla bella voce Rossini fu puer cantor nelle chiese di Bologna nonché cantante in vere e proprie opere teatrali. Nell'arte del canto Rossini si

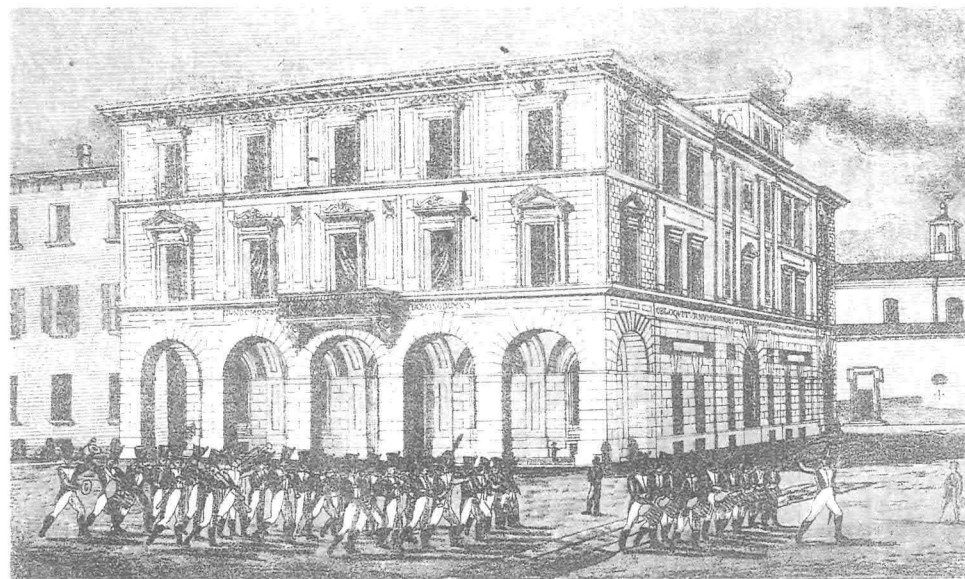
*Isabella Colbran,
incisione di Madrazo
con anacreontica
di M. Prunetti.
Roma, 1810.*



era perfezionato sempre a Bologna sotto la guida del celebre tenore Matteo Babini, giunto al termine di una gloriosa carriera.

Tra il 1805 e il 1810 Rossini risulta tra gli allievi del Liceo Filarmónico dove frequentava le classi di violoncello, pianoforte e contrappunto, e nel 1808, in occasione degli "esperimenti" del Liceo, Rossini mise in musica *Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo* per tenore, coro e orchestra.

Ben presto Rossini fu chiamato a ricoprire il ruolo di Maestro al cembalo nei vari teatri bolognesi; questo ruolo sottintendeva anche tutto il lavoro di concertazione con i cantanti in sede di prove, ed una coadiuvazione col primo violino dell'orchestra per la direzione dello spettacolo in sede esecutiva. In veste di Maestro Rossini diresse l'oratorio di Haydn *La creazione del mondo* (1811) e senza dubbio, vista la grande ammirazione che nutriva per il compositore tedesco, si prodigò in maniera particolare



*L'abitazione
di Rossini
a Bologna
in Strada
Maggiore,
stampa, 1826*

ottenendo innumerevoli consensi. Anche il ruolo di Maestro doveva comunque lasciare presto spazio in Rossini

all'attività che lo avrebbe reso celebre: quella di compositore.

Il mestiere di operista non sembra essere stato subito fra le aspirazioni del giovane Rossini che s'era prefisso di seguire le orme della madre come cantante. Le composizioni nate a Bologna sono infatti dettate tutte o quasi dall'occasione contingente o dalla casualità, come nel caso della sua prima partitura operistica, quel *Demetrio e Polibio* rappresentato solo nel 1812 ma ascrivibile a questi anni bolognesi quando Rossini ebbe modo di conoscere i vari componenti della famiglia Mombelli. Sfortunata sorte subì l'unica opera che Rossini scrisse per le scene bolognesi ossia *L'equivoco stravagante*, su libretto del fiorentino Gaetano Gasparri, nata in seno all'incarico di maestro al cembalo che Rossini aveva ottenuto al Teatro del Corso a Bologna per la stagione d'autunno 1811.

*L'equivoco
stravagante,
libretto
di Gaetano
Gasparri.
Bologna,
Teatro
del Corso.
Tipografia
Masi,
26 ottobre
1811*

L'opera cadde e dopo la terza sera venne sospesa.

Anche se Bologna passò in secondo piano nella vita artistica di Rossini, la città rimase il punto di riferimento nei passaggi fra una città e l'altra: a Bologna infatti continueranno a risiedere i suoi genitori, e lui stesso vi ritornerà al termine di ogni scrittura lontana.

L'EQUIVOCO STRAVAGANTE

DRAMMA GIOCO SO

PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

IN BOLOGNA.

NEL

TEATRO DEL CORSO

L' AUTUNNO DEL 1811.

BOLOGNA

Tipografia de' Fratelli Masi
e Comp.



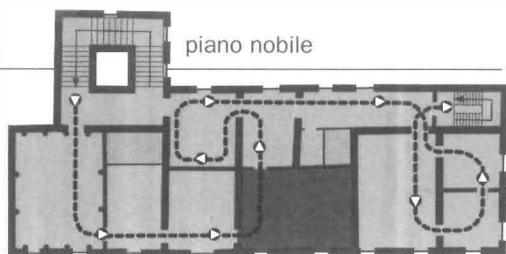
Dopo un'assenza di numerosi anni, Rossini si ristabilirà a Bologna nel 1836 dopo aver viaggiato per mezza Europa. Nel 1839 assunse l'incarico di direttore del Liceo Musicale della città dedicandosi con solerte partecipazione alla rinascita di questa celebre istituzione.

L'ultimo e più grande momento di gloria popolare a Bologna Rossini lo ebbe nel 1842 quando nella sala dell'Archiginnasio che oggi ne porta il nome ebbe luogo la seconda esecuzione pubblica (dopo la prima parigina nel 1842) dello *Stabat Mater*, sotto la direzione di Gaetano Donizetti e la supervisione del compositore stesso.

Dopo questo episodio Bologna vide Rossini coinvolto, anche se marginalmente, nelle tensioni del fatidico 1848: dai resoconti dell'epoca pare che alcuni soldati lo avessero apostrofato come "ricco retrogrado" e salutato a suon di fischi tanto che il famoso padre barnabita Ugo Bassi scrisse personalmente al maestro per porgergli le scuse della cittadinanza bolognese. Ma questo episodio terrà lontano Rossini per sempre dalla città tranne gli sporadici viaggi legati esclusivamente ai propri affari.

*Archiginnasio,
vista del palazzo
su Piazza
Galvani,
acquarello
di Tomasselli
e Zanotti.*

In viaggio: Venezia e Roma.



Sala di Apollo e Atena

Venezia

Le vicende storico-politiche veneziane nei primi decenni dell'Ottocento sono quanto mai complesse: la fine della Repubblica, il trattato di Campoformio del 1797 e la prima dominazione austriaca (1798 - 1805), l'arrivo dei Francesi con il successivo decreto napoleonico di unione di Venezia al recente Regno Italico (1806), ed infine il nuovo ritorno degli Austriaci dopo

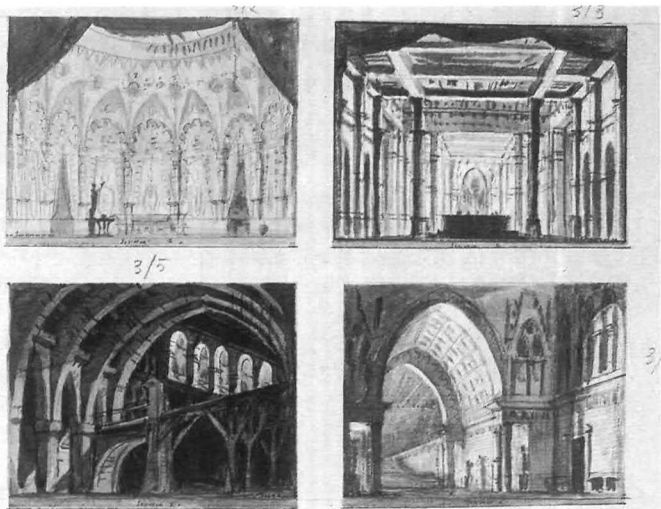
alcuni mesi di assedio (1814). Nonostante l'epoca di continui e profondi rivolgimenti istituzionali, la straordinaria vitalità teatrale veneziana subisce alcuni contraccolpi anche se non sembra risentirne più di tanto. E' in questa Venezia, che passa dagli Austriaci ai Francesi e nuovamente agli Austriaci, che Gioachino Rossini riceve il suo battesimo teatrale. Venezia, nonostante le difficoltà politiche, riesce a mantenere una posizione di assoluta preminenza nella vita operistica italiana del primo Ottocento. Degli otto teatri in attività alla fine del '700, sotto la dominazione francese ne resteranno soltanto quattro: il teatro La Fenice, destinato esclusivamente all'opera seria, a quella semiseria e ai "balli eroici"; il San Moisè, cui è legata la stagione della farsa; il San Benedetto, con programmi di opera in musica e rappresentazioni comiche, teatro che si pone in alternativa al maggiore teatro veneziano della Fenice; ed infine il San Giovanni Grisostomo, con spettacoli prevalentemente comici, caratterizzato da frequenti pause e mediocre livello di produzione.

Sull'esordio teatrale rossiniano sono sorte varie leggende. Stendhal scriveva: "Una donna amabile, quando la conobbi era ancora bella, ebbe l'idea felice di mandarlo a Venezia, dove il giovanetto compose per il teatro San Moisè una operetta in un atto intitolata *La Cambiale di Matrimonio*", dando luogo così ad una lunga tradizione sulle "belle protettrici" del compositore; in realtà l'artefice della chiamata a Venezia di Rossini fu Giovanni Morandi, buon musicista, marito della cantante Rosa. I coniugi Morandi, amici della famiglia Rossini, nell'agosto 1810 erano di passaggio per Bologna, in direzione Venezia, dove la moglie era stata scritturata per la stagione d'Autunno al San Moisè: qui la madre del giovane Gioachino ebbe modo di raccomandare il figlio ai Morandi. L'impresario del San Moisè, Antonio Cera, nella stagione autunnale 1810 aveva predisposto ben cinque nuove farse; quando all'ultimo momento un autore tedesco

abbandonò l'impresa, su suggerimento del marito o della stessa cantante, nel settembre del 1810 invitò il giovanissimo Rossini che, in pochi giorni, compose la musica per la farsa comica *La Cambiale di Matrimonio*, scritta in tutta fretta dal poeta del teatro Gaetano

Rossi. La farsa andò in scena la sera del 3 novembre. Per il San Moisè Rossini scriverà altre quattro farse, che nascono tra il gennaio 1812 e il gennaio 1813, si tratta de *l'Inganno felice* (8 gennaio 1812), *La scala di seta* (9 maggio 1812), entrambe su libretto di Giuseppe Foppa, *L'occasione fa il ladro* (24 novembre 1812), libretto di Luigi Prividali ed infine *Il signor*

Scenografia per la prima di Eduardo e Cristina (atto II, scena 1a), «Atrio magnifico» penna ed acquarello di Francesco Bagnara



Teresa Giorgi Belloc prima interprete del ruolo di Isabella nell'opera *L'inganno felice*, incisione di Pietro Zuliani, Venezia, 1811

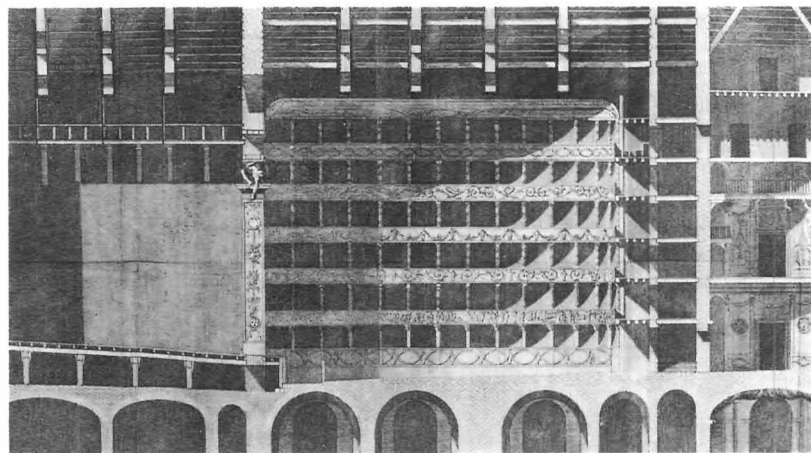
Teatro San Moisè: veduta soffitto, acquarello, 1810 ca.



Bruschino (27 gennaio 1813) libretto di Giuseppe Foppa. Ma, passata la stagione della farsa, Rossini legherà a Venezia i suoi primi grandi successi nel genere serio e in quello comico. In un frenetico 1813, da febbraio a maggio, per due volte Rossini calcherà i palcoscenici del teatro La Fenice e del teatro San Benedetto componendo due assoluti capolavori: *Tancredi* melodramma eroico in due atti, libretto di Gaetano Rossi (Fenice, 6 febbraio 1813) e *l'Italiana in Algeri* dramma giocoso in due atti, libretto di Angelo Anelli, (San Benedetto, 22 mag-

gio 1813). E' del *Tancredi* la celeberrima cavatina di sortita dell'eroe eponimo *Tu che accendi...Di tanti palpiti*, chiamata da Stendhal "aria dei risi" per la rapidità con cui venne scritta, in un tempo inferiore alla cottura del riso. "Ma che dire di questa mirabile cantilena? Mi sembra che sarebbe altrettanto ridicolo parlarne sia a chi la conosce che a chi l'ignora. Del resto, chi in Europa non l'ha udita?". A conclusione del cosiddetto periodo "settentrionale", Rossini scriverà per la Fenice un dramma in due atti di Giuseppe Foppa, *Sigismondo*

mo Ferretti, oltre al Belli) e con gli impresari locali, ceto quanto mai variegato in cui accanto a commercianti come Paterni e Pietro Cartoni, figuravano esponenti della nobiltà come il duca Sforza Cesarini, dal passato giacobino e napoleonico, o il banchiere Giovanni Torlonia duca di Bracciano. Certamente la gestione teatrale "ancien régime", l'arretratezza economica, la precarietà della programmazione fra interventi censori e proibizioni del pontefice, costrinsero il musicista a ritmi compositivi ancora più frenetici del consueto, ma il bilancio



Spaccato del Teatro Apollo, già Tor di Nona, da Felice Giorgi, descrizione storica del Teatro Tor di Nona, Roma, 1795

(26 dicembre 1814), senza ottenere i successi ed i riconoscimenti dei precedenti lavori. Durante la lunga e decisiva stagione "napoletana", Rossini tornerà a collaborare con i teatri veneziani, il 24 aprile 1819 con un "pasticcio" *Eduardo e Cristina* per il San Benedetto: un centone dove Rossini riadattò brani presi da opere serie che il pubblico veneziano ancora non conosceva. L'ultimo ritorno a Venezia coincide anche con il definitivo abbandono delle scene italiane da parte di Rossini: il 3 febbraio 1823 si rappresenta alla Fenice il melodramma tragico di Gaetano Rossi *Semiramide*, ove Rossini, assieme alla moglie il soprano Isabella Colbran, raggiungerà, non ancora trentunenne, l'apice della sua carriera teatrale.

Roma

L'incontro fra Rossini e Roma fu talmente ricco di eventi umani e musicali da costituire un capitolo fra i più significativi dell'intensa biografia del musicista di Pesaro; e i risultati artistici furono così rilevanti da essere di per sé sufficienti e sfatare il luogo comune di certa storiografia, che vede nella Roma del primo Ottocento una

dell'incontro fra Rossini e la realtà teatrale e culturale romana è dei più positivi. I dati sono eloquenti: ben cinque le opere composte da Rossini su committenza dei teatri romani, e fra questi figurano il suo primo saggio di genere semiserio (*Torvaldo e Dorliska*, 1815), due capolavori assoluti nel genere buffo, *Barbiere* (1816) e *Cenerentola* (1817), vertici conclusivi della riforma rossiniana dell'opera comica, ed infine un ultimo capolavoro, *Matilde di Shabran*, quasi una sintesi fra comico e semiserio, che attende ancora una moderna riscoperta. Unica eccezione in un panorama così interessante, il dramma serio *Adelaide di Borgogna*, a riprova del fatto che Roma era una piazza anomala, dove ad orchestre e cori non sempre professionalmente validi e spesso raccoglietici faceva riscontro un pubblico vivacissimo, spesso volubile e tumultuoso (il fiasco del *Barbiere* è passato alla storia), ma intelligente e generoso anche nei confronti della musica di Rossini.

Il musicista prese congedo dalla città partecipando a due mascherate per le vie di Roma, in compagnia di Paganini, Pacini e D'Azeglio; in seguito non tornò più nella capitale pontificia se non di passaggio, ma la sua musica troverà in Roma un luogo di primaria importanza per la sua diffusione. Basti pensare che proprio a Roma avranno luogo alla fine degli anni '20 le prime italiane dell'Assedio di Corinto e del Mosè e Faraone e nello stesso periodo la litografia romana di Ratti e Cencetti pubblicherà ben otto opere di Rossini in partitura d'orchestra, caso assolutamente unico nell'editoria musicale italiana dell'Ottocento.



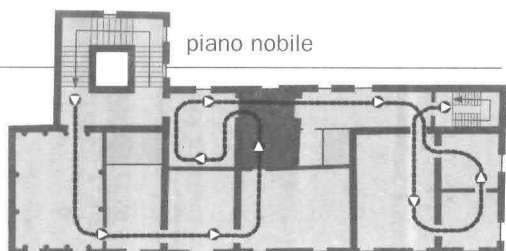
Pio IX (Giovanni Mastai Ferretti), olio di Alessandro Caputi, 1846

Almaviva ossia L'innuttil precanzione, libretto di Cesare Sterbini, Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816.

ALMA VIVA
O SIA
L'INUTILE PRECAUZIONE
COMEDIA
DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS
Di nuovo interamente verificata, e ridotta ad uso dell'odierno teatro
Musical Italiano
DA CESARE STERBINI ROMANO
DA RAPPRESENTARSI
NEL NOBIL TEATRO
DI TORRE ARGENTINA
NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816.
Con Musica del Maestro
GIOACCHINO ROSSINI.

città culturalmente arretrata e provinciale. A cominciare dal fatto che proprio Roma ospitò la prima esecuzione del primo saggio teatrale di Rossini, quel *Demetrio e Polibio* scritto nel 1808, che fu rappresentato solo nel 1812, al teatro Valle. Rossini non risiedette a Roma stabilmente ma vi soggiornò per quattro volte e sempre durante il carnevale, per periodi più o meno brevi, in un arco di tempo che va dal 1815 al 1821. Le "licenze" romane di Rossini si collocano tutte nel periodo più fecondo della creatività del Pesarese, all'epoca legato da un contratto pluriennale a Domenico Barbaja impresario dei teatri napoletani, che tuttavia lasciava al musicista la possibilità di assumere di tanto in tanto impegni per altre piazze. Durante i suoi soggiorni nella capitale pontificia, Rossini conobbe a fondo la realtà romana, ne apprezzò lo spirito arguto e sornione, strinse amicizia con i poeti (i librettisti Cesare Sterbini e Giacomo

In viaggio: Milano.



Sala delle Raffaellesche

Nella carriera teatrale di Gioachino Rossini la città di Milano ebbe un ruolo di importanza centrale. Rossini scrisse per il palcoscenico del Teatro alla Scala cinque opere (*La pietra del paragone*, *Aureliano in Palmira*, *Il turco in Italia*, *La gazza ladra*, *Bianca e Falliero*) fra il 1812 e il 1819. Capitale del regno italico nel periodo della dominazione napoleonica, anche dopo il ritorno degli austriaci nell'aprile 1814 Milano rimase un centro di

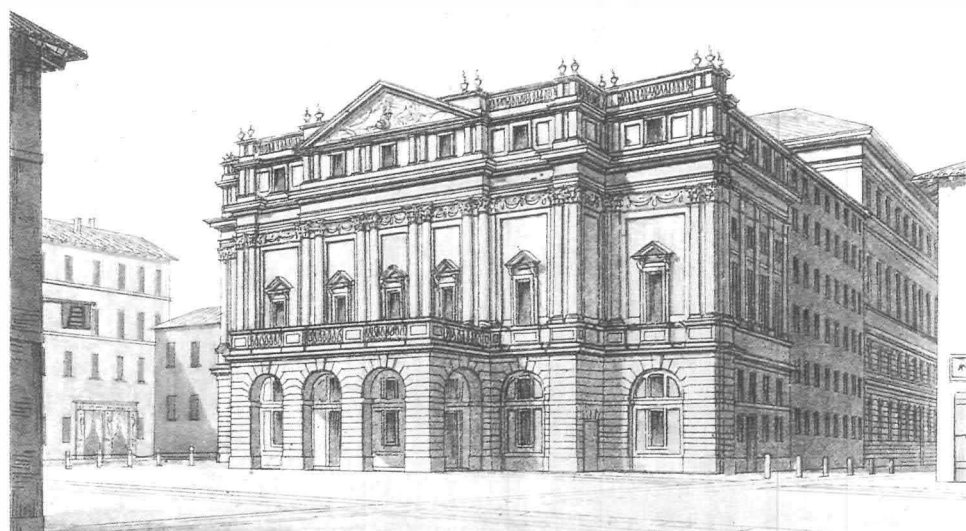
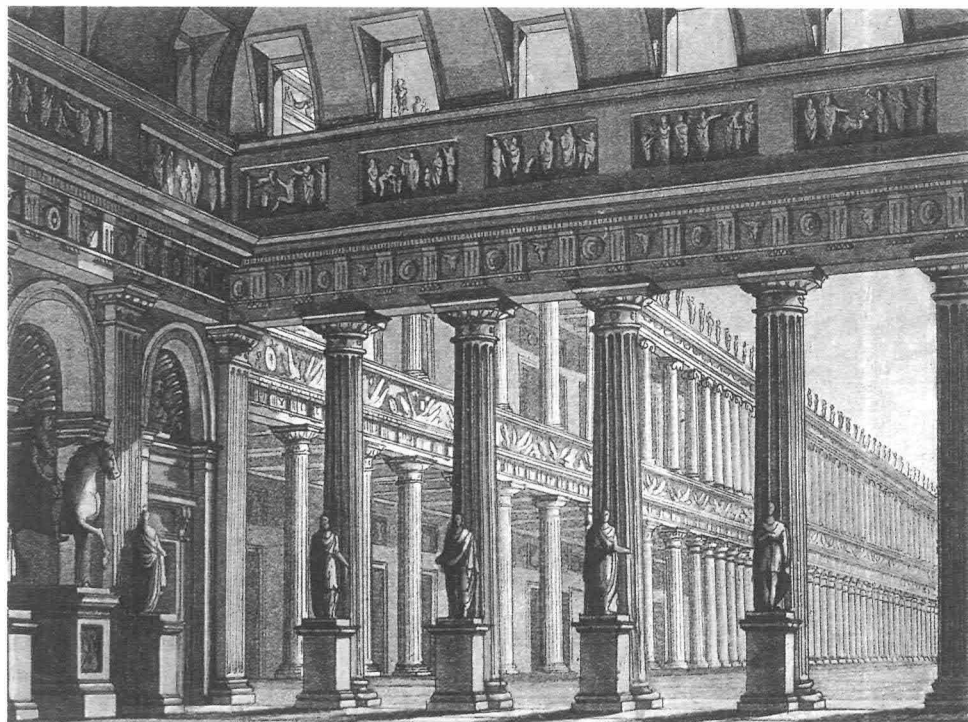


rilevanza assoluta sotto il profilo musicale; il Teatro alla Scala era, con la Fenice di Venezia e il San Carlo di Napoli, il primo teatro della penisola e poteva vantare una programmazione continua per tutto l'anno dei complessi sta-

Alessandro Sanguirico, tempera

bili di ottima qualità. Vi operavano il violinista e direttore Alessandro Rolla, gli scenografi Paolo Landriani e Alessandro Sanguirico, il

Scenografie per la prima dell' Aureliano in Palmira; incisioni all'acquaforte di Stanislao Stucchi, colorate da G. Fumagalli da un disegno originale di Paolo Landriani



costumista Giacomo Pregliasco, i librettisti Luigi Romanelli e Felice Romani. Prima di venire scritturato dalla Scala Rossini aveva scritto solamente sei opere per teatri di secondo piano, a Venezia, Bologna e Ferrara. E' probabile che il nome del compositore sia stato imposto al teatro milanese dal contralto

Giovan Battista Velluti (in costume di Decebalo nell'opera Trajano in Dacia) primo interprete del ruolo di Arsace nell'opera Aureliano in Palmira, incisione di Engel da un disegno di Mouron

Maria Marcolini e dal basso Filippo Galli, che sarebbero stati i primi interpreti di *La pietra del paragone*; andata in scena il 26 settembre 1812 l'opera fu accolta da un successo clamoroso e affermò definitivamente il nome di Rossini nel circuito teatrale del nord-Italia. Rossini tornò a Milano l'anno seguente, per un lungo periodo (fra l'autunno 1813 e l'agosto 1814), per

Giovanni Ricordi, pastello ovale

allestire consecutivamente alla Scala altre due novità: l'opera seria *Aureliano in Palmira* (26 dicembre 1813), interpretata dall'ultimo dei grandi castrati, Giovan Battista Velluti, e l'opera buffa *Il turco in Italia* (14 agosto 1814), cantata dal soprano Francesca Festa Maffei e ancora da Filippo Galli; entrambe queste opere furono però accolte sfavore-

volmente dal pubblico; e questo doppio insuccesso, sommato a quello di *Sigismondo a Venezia*, nel dicembre 1814, fu decisivo nello spingere

Rossini ad abban-

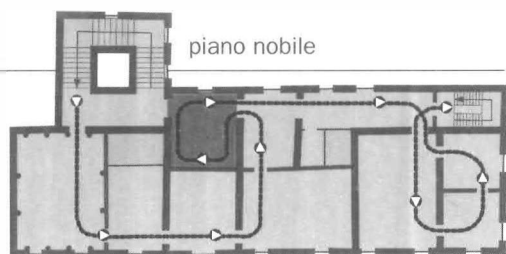
donare il circuito teatrale del nord e a trasferirsi a Napoli.

Fu appunto nel corso di due intervalli della sua permanenza napoletana che Rossini scrisse le sue due ultime opere milanesi: *La gazza ladra* (31 maggio 1817), un'opera semiseria, riscosse un successo enorme e duraturo (ne furono interpreti ancora Filippo Galli e Teresa Giorgi Belloc), mentre con freddezza fu accolta *Bianca e Falliero* (26 dicembre 1819), nonostante le prove eccellenti di Violante Camporesi e Carolina Bassi nei ruoli protagonisti. Ma le cause di questo come dei precedenti insuccessi milanesi di Rossini non vanno ricercate tanto nella qualità delle singole opere, quanto nel gusto "conservatore" del pubblico milanese, che probabilmente considerò sempre Rossini come un "ospite" prestigioso ma da guardare con diffidenza.

Teatro alla Scala, incisione acquafortata, Milano, 1818



In viaggio: Napoli.



Sala delle Raffaellesche
Sala delle Sfingi

Rapporto privilegiato e singolare fu quello di Rossini con i Reali Teatri di Napoli. Chiamato nella capitale del Regno delle Due Sicilie nel 1815 dall'imprenditore Domenico Barbaja, Rossini, dopo un primo contratto che prevedeva la composizione di due sole opere, fu incentivato da sempre più numerosi incarichi, e conseguenti riconoscimenti economici, a trattenerli a Napoli per sette anni.

Ad eccezione della *Gazzetta*, opera buffa che si ricollega alla tradizione della commedia napoletana, destinata ad essere rappresentata nel Teatro dei Fiorentini, il compositore a Napoli si dedicò esclusivamente all'opera seria. Qui trovò infatti tutti i mezzi necessari a portare avanti la sua ricerca drammaturgica: una compagine orchestrale capitanata dal primo violino Giuseppe Festa, che Rossini stesso, a distanza di anni, ricordava come la migliore orchestra che avesse incontrato in Italia, e un cast vocale in cui primeggiavano, inarrivabili, gli elementi stabili Isabella Colbran e Andrea Nozzari. Al loro fianco si alternavano di volta in volta cantanti quali Manuel Garcia, Giovanni David, Rosmunda Pisaroni, Filippo Galli, Adelaide Comelli e Michele Benedetti. Nelle grandi doti interpretative e vocali di alcuni di essi, e in primis nel virtuosismo drammatico della Colbran, che sposerà immediata-

mente dopo la partenza da Napoli, Rossini trovò felicissimi spunti, capaci di dare ali alla sua fantasia.

All'esordio con *Elisabetta regina d'Inghilterra*, chiaro omaggio alla corte borbonica reinsediata a Napoli pochi mesi prima dell'arrivo di Gioachino, fece seguito *Otello*, che destinata al San Carlo, dovette invece essere allestita al Fondo, a causa dell'incendio del massimo teatro napoletano.

Librettista per l'occasione non uno dei tanti "poeti addetti ai Teatri Reali", pronti ed ossequianti ai desideri e ai comandi del maestro, bensì un personaggio di spicco della cultura napoletana, appassionato di Shakespeare: il marchese Francesco Berio di Salsa.

All'indomani della sua esecuzione, l'opera riceve il plauso ufficiale della "Reale Soprintendenza", emanazione diretta della corte di Ferdinando, e diventa una delle preferite del pubblico napoletano. Da Napoli immediatamente prende il volo per essere rappresentata in tutte le principali città italiane ed europee. *Otello* sarà infatti una delle opere più rappresentate e popolari dell'Ottocento, saccheggiate per situazioni e melodie, e perennemente presente

sui palcoscenici anche quando la musica di Rossini comincerà ad essere sopraffatta dall'avanzata della musica cosiddetta romantica.

In *Armida* Rossini si cimenta con un soggetto tra i più musicati in assoluto, e per la prima volta innesta nell'opera un ballo, come allora si diceva "analogo", per accentuare l'atmosfera sensuale d'un'ambientazione esotica e magica.

Mosè in Egitto, che Rossini sottopone a più d'un rimaneggiamento, realizza una delle sue più urgenti ambizioni, che è quella di confrontarsi con i grandi oratori di Haydn, con Mozart il solo modello costantemente presente nella sua ricerca stilistica.

Un omaggio ad una più tranquilla e conservatrice cantabilità d'ispirazione napoletana è costituito nel 1818 da *Ricciardo e Zoraide*, mentre l'anno seguente *Ermiione* e *Donna del lago*, la prima tratta dall'*Andromaque* di Racine, la seconda dall'omonimo poema di Walter Scott, offrono al nostro, a distanza di pochi mesi l'una dall'altra, la possibilità di misurarsi con la tragedia classica e il soggetto protoromantico. Con *Maometto II*, rappresentata nel dicembre 1820, Rossini tenta di superare la struttura intesa come successione di numeri chiusi, e costruisce l'opera a grandi blocchi, nei quali convergono i singoli brani.

Zelmira, infine, rappresentata pochi giorni prima della partenza dell'intera compagnia del San Carlo per Vienna, chiude nel 1822 l'esperienza partenopea di Rossini e il periodo di sperimentalismo più intenso e continuato della sua carriera. "Se Barbaja avesse potuto, mi avrebbe fatto anche cucinare": così Rossini al suo biografo Aze-

Domenico
Barbaja,
olio



vedo; e in effetti le incombenze di Gioachino a Napoli non si limitavano alla sola composizione delle opere. "Direttore della musica dei Reali Teatri", era responsabile della concertazione di tutto il repertorio che vi si rappresentava e dell'assegnazione dei ruoli ai diversi cantanti.

Faceva da mediatore nella dislocazione, nelle varie piazze d'Italia, degli elementi della compagnia di canto e di ballo che Barbaja scritturava in eccedenza alle proprie necessità

Colbran Isabella in
costume di
Desdemona (?),
olio di Schimdt.



per poi cederli ad altri impresari. Si interessava dell'equa retribuzione delle maestranze del teatro, essendo diventato, dal 1 aprile 1819, socio di Barbaja nella conduzione dell'"Impresa d'appalto dei teatri" e di quella dei "Giuochi d'azzardo della capitale".

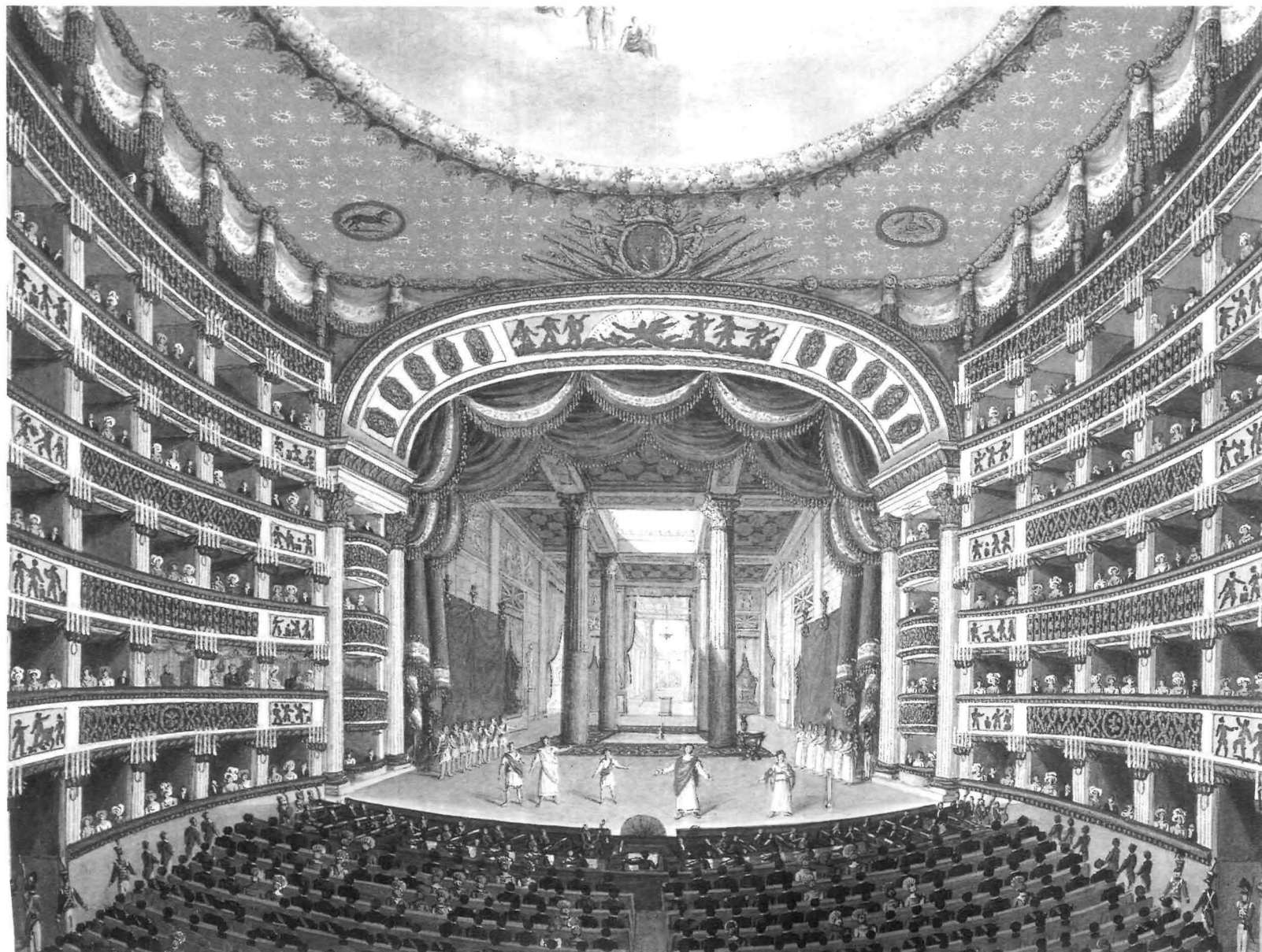
Oltre a una solida posizione economica Napoli offrì al compositore la possibilità d'inserirsi in un ambiente prestigioso. Mercè il favore della corte borbonica, che il maestro incentivò con la composizione di cinque cantate che ne celebravano i fasti, Rossini ebbe modo di venire in contatto con principi e sovrani europei.

Le feste organizzate nel maggio 1819 da Ferdinando I in onore dell'imperatore d'Austria Francesco I, si giovano del prestigioso apporto della musica di Rossini. Una testimonianza dell'epoca, dopo aver descritto lo sfarzo delle serate al San Carlo e nella reggia, riporta il giudizio che gli illustri personaggi, presenti a Napoli per l'occasione, avevano di Rossini: "Li sovrani d'Austria sono rimasti sorpresi di tanto Spettacolo. [...] Ho inteso coi miei orecchi il Ré di Sassonia dire con il Ré di Napoli,

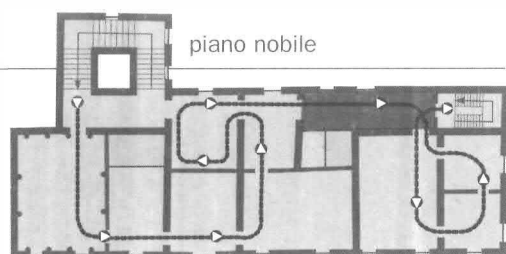
che la musica d'oggi è alquanto guastata dalla accedente istromentatura. Il Ré di Napoli a lui rispose, che Ciò era succeduto solamente dopoché Mozart, ed in Conseguenza i tedeschi han riformata La musica in Italia: ma proruppe Meternik con enfasi, e disse - Rossini è il solo che piace con tutto ciò; - Egli è il vero Genio musicale del Mondo, al che tutti dissero sì".

Interno
del Teatro
S. Carlo,
tempera, Napoli
1817 ca.

Facciata
del San Carlo,
medaglia
in bronzo
di Grandi per
la riapertura
del Teatro,
Napoli, 1817.



In viaggio: Vienna e Londra.

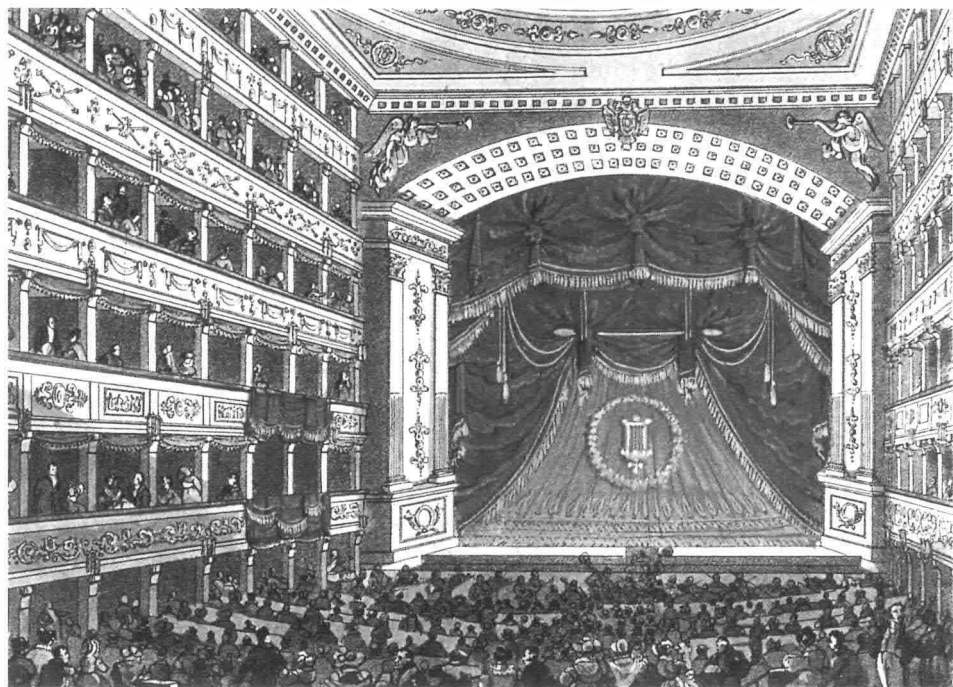


Galleria

Vienna

Il soggiorno viennese di Rossini, fra il 23 marzo e il 22 luglio 1822, riveste un'importanza particolare sia per la diffusione della sua produzione operistica, sia perché costituisce la sua prima esperienza all'estero. Reduce dal lungo e fecondo periodo napoletano, Rossini era attesissimo a Vienna, dove contava alcuni appassionati sostenitori quali Mauro Giuliani e Giuseppe

negli anni seguenti esercitò, com'è naturale, un influsso stilistico ravvisabile soprattutto in alcune composizioni di Schubert, musicista con il quale tuttavia Rossini non ebbe contatti personali. Il Pesarese conservò sempre un ottimo ricordo del soggiorno nella capitale asburgica; d'altro canto l'entusiasmo suscitato nel pubblico viennese ebbe lunga durata, non solo nei riguardi delle sue opere ma anche



Interno del teatro di Porta Carinzia, incisione acquarellata

Carpani, e dove dal 1816 era già stata rappresentata con grande successo la maggior parte dei suoi capolavori, per un totale di sedici opere. Rossini non scrisse per Vienna opere nuove, ma preferì proporre due prime rappresentazioni di lavori da poco allestiti a Napoli e a Roma: *Zelmira* e *Matilde di Shabran*. Il pubblico viennese riservò a Rossini e alla Colbran, divenuta da poco sua moglie, un'accoglienza trionfale: basti pensare che in quei quattro mesi all'Hoftheater e al Theater an der Wien, ambedue diretti da Barbaja, andarono in scena dieci opere rossiniane, (fra le quali *Zelmira* ebbero ventuno rappresentazioni e *La gazza ladra* undici), tutte con ottimo esito. Tanto successo ebbe riflesso immediato nel campo editoriale: a questo periodo risale infatti il primo accordo di Rossini con un editore, Artaria, per la pubblicazione in esclusiva di alcune sue opere, accordo subito insidiato dalla concorrenza delle altre case editrici viennesi. Il risultato fu quanto mai positivo perché in tre mesi, fra edizioni "legittime" e edizioni "pirata", furono pubblicati ben undici spartiti. Molto importanti infine le esperienze e i contatti offerti a Rossini dal soggiorno viennese: la conoscenza di una realtà teatrale molto più efficiente di quella italiana, dominata dal maestro di cappella Weigl, infaticabile curatore dell'esecuzione delle sue opere; l'opportunità di assistere alla prima del *Freischütz* di Weber, di incontrare Beethoven e di entrare in contatto con personaggi di spicco della società viennese, primo tra tutti Metternich. La massiccia presenza di opere rossiniane nelle stagioni dei teatri viennesi in quel periodo e

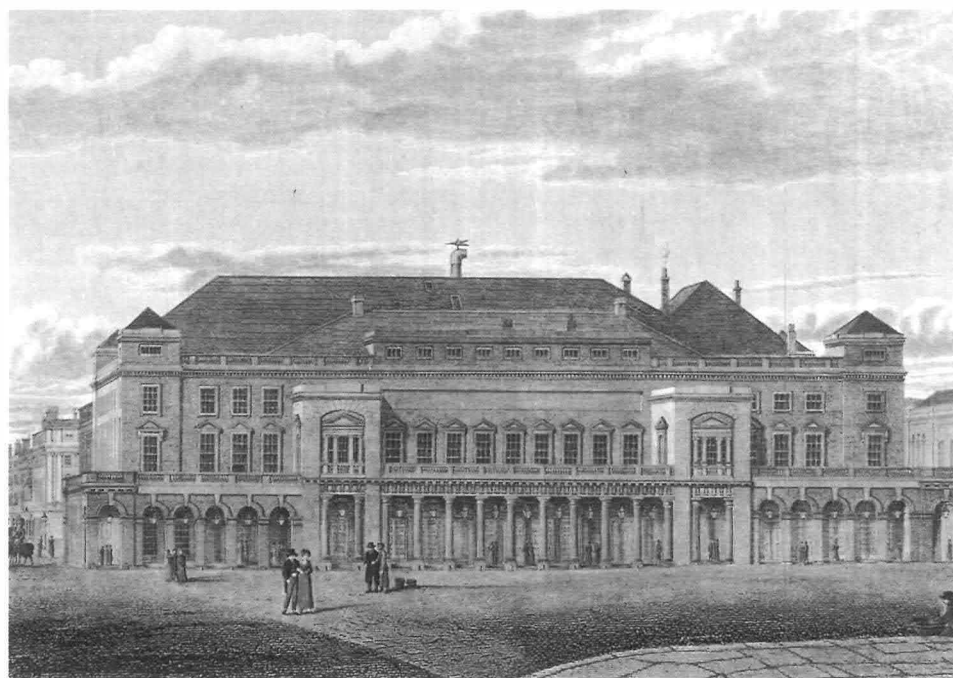


Klemens von Metternich-Winneburg, busto di J.A. Courigier.

del personaggio, come testimoniato dal gran numero di oggetti (cravatte, cappelli, fermacarte), recanti il nome o l'effigie del musicista.

Londra

Dopo Vienna, Londra costituì per Rossini il secondo impegno fuori dei confini italiani; e a differenza di quello viennese, si trattò del primo contratto "internazionale" che prevedesse la composizione di un'opera teatrale. Appena giunto a Londra il 13 dicembre 1823 con sua moglie Isabella Colbran, Rossini, al pari di un monarca in visita, ricevette l'invito di recarsi a corte dallo stesso Re Giorgio IV. L'incontro tra i due avvenne il 29 dicembre 1823 al Royal Pavillion di Brighton: in quella occasione Rossini, accolto dalla banda reale che intonò la sinfonia della *Gazza ladra*, diresse brani di sue opere e diede prova delle proprie abilità canore, esibendosi anche come soprano e duettando con il Re. Rossini aveva firmato un contratto con il King's Theatre diretto in quegli anni da John Ebers che usava affidare di volta in volta la gestione a singoli impresari. La stagione del 1824 fu organizzata dall'impresario italiano Giovan Battista Benelli che, per risolvere le sorti del teatro, allestì una stagione rossiniana con artisti come Garcia, Pasta, Ronzi, e la stessa Colbran. I teatri inglesi erano stati invasi dalla musica rossiniana già dal 1818: perciò, il 24 gennaio del 1824, come debutto Rossini decise di presentare sotto la sua



King's Theatre, litografia colorata, Londra, 1820 ca

direzione *Zelmira*, mai udita a Londra in precedenza. L'opera non riscosse un particolare successo anche a causa delle logorate condizioni vocali della Colbran, protagonista dell'opera. La stagione propose altre sette opere del Pesarese: la Colbran fu ancora protagonista del *Ricciardo e Zoraide*, ma non con maggiore fortuna. I primi successi della compagnia furono colti grazie alla Pasta e a Garcia, con *Otello* e *Semiramide*. Ciò non bastò a risollevere le sorti dell'impresa anche per la cattiva gestione di Benelli che fu costretto a lasciare l'Inghilterra a causa dei forti debiti. Oltre alla Pasta anche la Catalani ottenne grandi successi; il soprano non affrontò opere di Rossini, ma, oltre che nel *Fanatico* di Mayer si esibì in concerto a fianco del Pesarese. Nel frattempo Rossini non ottemperò all'impegno preso con il King's



Ritratto di Giorgio IV, litografia di Z.Belloni da un originale di T.Lawrence.

Theatre, e la nuova opera promessa non vide mai la luce. Nei sette mesi della sua dimora a Londra (13 dicembre 1823 - 25 luglio 1824) Rossini, più che in teatro, esplicò la sua attività soprattutto nella direzione di concerti, nel canto, nell'accompagnamento al piano e nell'insegnamento, tutte occupazioni redditizie svolte nelle grandi case nobiliari e dell'alta borghesia. Tra i brani scritti a Londra per i mecenati privati va ricordato il *Duetto per violoncello e contrabbasso* datato 20 luglio 1824 e dedicato a Ph. J. Salomons, fratello di Sir David, sindaco della città e fondatore della Westminster Bank. Il solo lavoro originale e di una certa ampiezza composto in Inghilterra fu la cantata *Il pianto delle Muse* scritta per la morte di Lord Byron ed eseguita a Londra il 9 giugno 1824: il concerto si tenne alla Almack's Assembly Rooms dove le signore dell'alta aristocrazia avevano organizza-

to alcuni esclusivi concerti, protagonista il Pesarese. La diffusione della musica rossiniana, in quegli anni, è testimoniata dalla pubblicazione di numerosi arrangiamenti tratti dalle sue opere e destinati ad un uso "familiare".

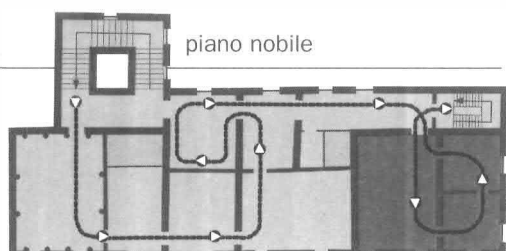
Quando Rossini alla fine di luglio del 1824 lasciò l'Inghilterra portò con sé una cospicua somma di denaro, frutto delle accademie e dei cadeaux che aveva avuto da amatori e mecenati, base della sua futura fortuna.

Rossini non venne dimenticato dagli Inglesi che anzi tributarono grandi onori ai cantanti che tennero alta la fortuna delle sue opere almeno sino a tutto il 1820.



Ronzi de Beguis in costume di Fatima per Pietro l'Eremita, litografia di A.F. Chalon, Londra.

In viaggio: Parigi.



Sala di commiato di Enea da Anchise
Sala dell'ingresso di Enea nell'Ade
Sala con allegoria di un matrimonio

Come molti compositori della generazione successiva anche Rossini cercò il successo sulle scene di Parigi, considerata all'epoca la capitale musicale d'Europa. Data l'ineccepibile selezione dei candidati stranieri, soprattutto italiani, invitati a prodursi nei teatri parigini, l'esperienza francese assunse ben presto il significato di riconoscimento universale e coronamento della carriera.

Il compositore italiano era sì costretto ad accogliere generi, convenzioni, forme e lingua locali, ma ne riceveva in cambio grandi prospettive e vantaggi pratici: alti compensi, salvaguardia della proprietà artistica, esiti sicuri in campo editoriale.

Reduce dai trionfi viennesi del 1822, sua prima esperienza fuori d'Italia, Rossini si fermò a Parigi nell'autunno 1823, durante il suo viaggio verso Londra; a quel tempo era ormai una celebrità internazionale, molte sue opere erano già note in Francia, e l'alta società parigina gli riservò accoglienze entusiastiche: adulato nei salotti della duchessa di Berry e della celebre attrice Mlle Mars, venne perfino organizzato un banchetto in suo onore con più di 150 invitati e, quel che più conta, gli vennero fatte le prime offerte per un contratto. Ma Rossini, prima di impegnarsi con Parigi, preferì forse verificare cosa poteva offrirgli la capitale inglese, con la quale era legato da precedenti impegni, e partì per Londra dove rimase dal dicembre 1823 al luglio 1824. Proprio nel febbraio



Carlo X
in costume per
l'incoronazione,
olio di Gérard,
Parigi, 1825.

1824, presso l'ambasciata francese a Londra, Rossini firmò il primo contratto annuale, in esclusiva per l'Opéra. Tuttavia al suo ritorno a Parigi, il governo francese gli offrì un secondo contratto, ancora più vantaggioso, che prevedeva l'incarico di direttore musicale del Théâtre Italien e contemporaneamente la composizione di alcuni nuovi lavori per l'Opéra. Tanta

benevolenza da parte del governo francese, nel quale Rossini aveva un grande sostenitore nel visconte de La Rochefoucauld "Directeur Royal des Beaux Arts", rinnovò le polemiche fra rossiniani e antirossiniani, già apparse in precedenza sulla stampa locale. I recenti studi hanno comunque permesso di ridimensionare tanta aneddotica, soprattutto a proposito degli attriti con Paër, vecchio direttore dell'Italien ed hanno per-

Laure Cinti-Damoreau,
litografia di Lemerrier
da un disegno
di Henri Grevedon, Parigi,
Rittner e Gompil 1832.



Figurini
per la prima
de Le conte Ory,
Signori
e pellegrini
- coro
disegni
acquarellati
originali
di Hippolyte
Lecomte

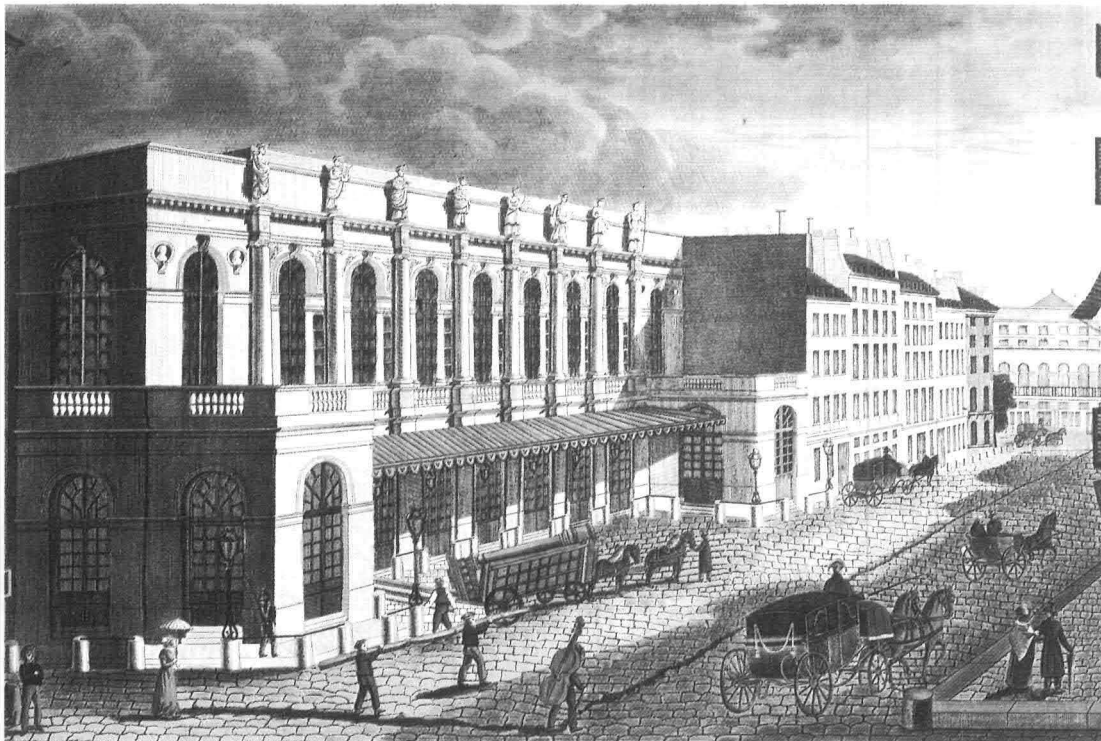


messo di inquadrare finalmente l'importante azione svolta da Rossini, durante il suo incarico di direttore musicale del Théâtre Italien.

In quegli anni il compositore ebbe modo di mettere in scena diversi propri lavori (fra i quali *La donna del lago*, *Semiramide*, *Zelmira*, *Elisabetta*), in versioni autentiche che si contrapponevano a quelle pesantemente rimaneggiate da Castil-Blaze; pur esigendo che Paër rimanesse in carica, di fatto finì per sostituirlo più che affiancarlo, promuovendo con decisione il rinnovamen-

to del repertorio (portò da Bologna opere nuove di Meyerbeer, Morlacchi, Coccia, Generali, preparando il terreno per il futuro invito a Parigi di Donizetti, Bellini, Mercadante) come della messa in scena, giovandosi della collaborazione di Cicéri scenografo dell'Opéra, e pretendendo costumi storicamente "fedeli". Infine ampliò il coro, scegliendone personalmente i componenti, e l'orchestra. Le grandi possibilità offerte

Veduta della nuova
teatro dell'Opéra:
Salle Le Pelletier
acquarello colorato
di Rousseau
da un originale
di Courvoisier



Caricatura di Rossini
che sostiene i personaggi delle sue opere:
Otello-Garcia, Rosina-Fodor Mainville,
Figaro-Pellegrini,
litografia Motte
da un disegno di E. Delacroix,
Parigi, 1821

a Rossini dalla disponibilità di tali risorse contribuirono anche ad ispirargli la cantata scenica *Il viaggio a Reims*, suo primo lavoro francese ancora su testo italiano, composto per l'incoronazione di Carlo X nel 1825. Nell'ottobre dello stesso anno Rossini fu inoltre nominato "Compositeur du Roi et inspecteur général du chant"; nel frattempo, accantonato definitivamente il progetto di musicare un vecchio libretto *Le vieux de la montagne*, Rossini decise di inaugurare la sua carriera nell'opera francese con la traduzione e l'ampliamento di due opere già scritte per Napoli: *Maometto II* divenne così *Le siège de Corinthe* (Opéra, 9 ottobre 1826, libretto di Soumet e Balocchi) e il *Mosè in Egitto* divenne *Moïse et Pharaon* (Opéra, 26 marzo 1827, libretto di Jouy e Balocchi). L'abile commistione stilistica di elementi italiani e francesi è evidente tanto sul piano compositivo che su quello interpretativo, soprattutto nella comprensione delle capacità dei cantanti, fra i quali spiccano i prediletti di Rossini, il soprano Cinti-Damoreau e il tenore Adolphe

Figurini per la prima
del *Moïse et Pharaon*,
Pharaon - Henri Dabadie
Sinaïde - Louise Dabadie
disegni acquarellati originali
di Hippolyte Lecomte



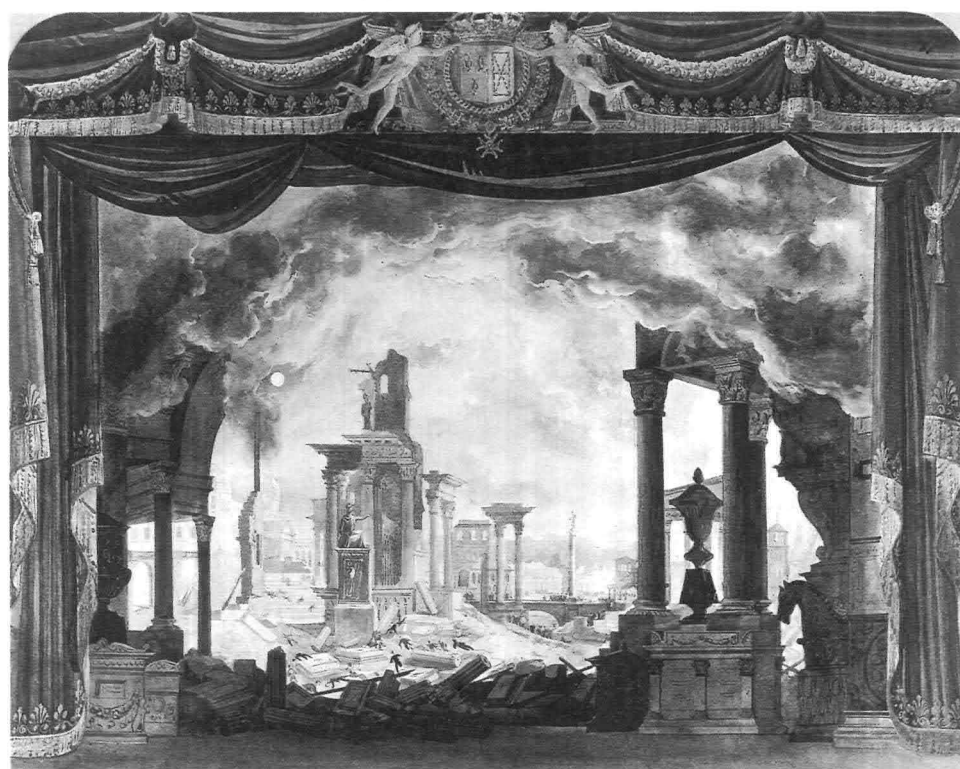
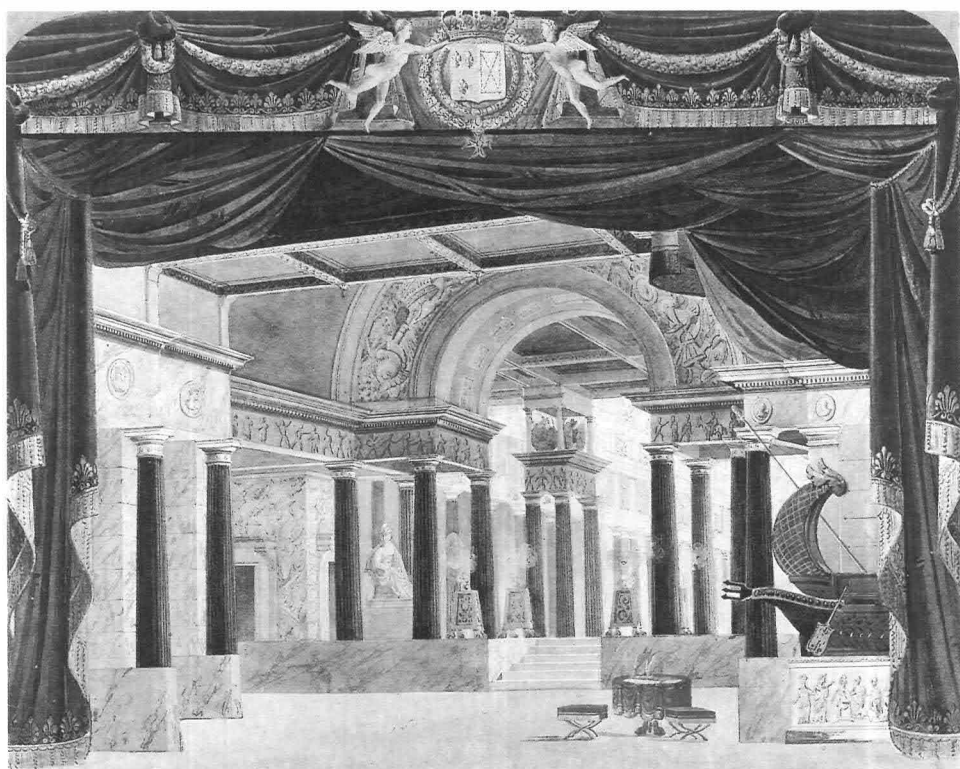
Scenografie per la prima del Moïse et Pharaon; Atto III, «Atrio del tempio d'Iside».
acquarelli di August Caron
dai disegni originali di Pierre-Luc Cicéri

Nonostante l'originalità della proposta, l'opera ebbe un'accoglienza entusiastica, a parte le prevedibili polemiche che divisero la critica, circa l'opportunità di un lavoro dal tono quasi farsesco sulle scene dell'Opéra.

La tappa seguente, conclusiva della carriera operistica di Rossini, sarà il *Guillaume Tell* (1829), la sua partitura più ricca, come riconobbero Fétis e Berlioz, modello imprescindibile per il futuro grand-opéra, che fruttò a Rossini il conferimento della "Légion d'honneur" da parte del re. Il *Tell*, capolavoro della maturità del compositore che riscosse un successo totale e costante dall'epoca della prima parigina ai giorni nostri, fu l'ultima opera composta da Rossini, ma le sue relazioni con l' "Académie Royale de Musique" non terminarono nel 1829: a parte la revisione in tre atti dello stesso *Tell* nel 1831, nel 1846 il compositore ebbe parte, in qualche misura, alla composizione del pasticcio *Robert Bruce* (30 dicembre, libretto di Royer e Vaëz), che nel complesso ebbe buona accoglienza; più tardi nel 1867 compose infine un *Inno a Napoleone III*, eseguito al Palais de l'Industrie e poi ripetuto all'Opéra il 15 agosto 1867, per l'onomastico dell'Imperatore.

Nourrit. Ambedue le opere ebbero un grande successo popolare e di critica; molto apprezzate anche le qualità sceniche, soprattutto in *Moïse*, tanto che nel 1827 Rossini fu accolto come consulente nel "Comité de mises en scène pour l'Aca-

Scenografie per la prima de Le Siège de Corinthe; Atto I, scena 1a, «Il vestibolo del palazzo del Senato».
Atto III, scena ultima, «Corinto in fiamme»
acquarelli di August Caron,
dai disegni originali di Pierre-Luc Cicéri:



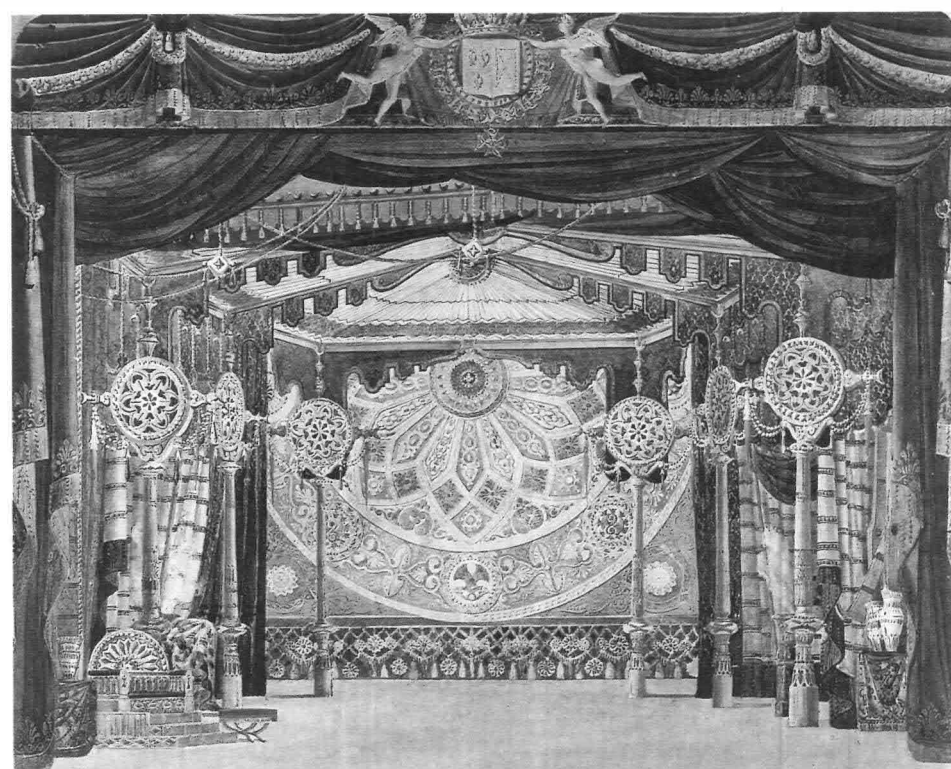
Barbara e Carlotta Marchisio in costume di Semiramis e Arsace, litografia colorata di Maturilli.

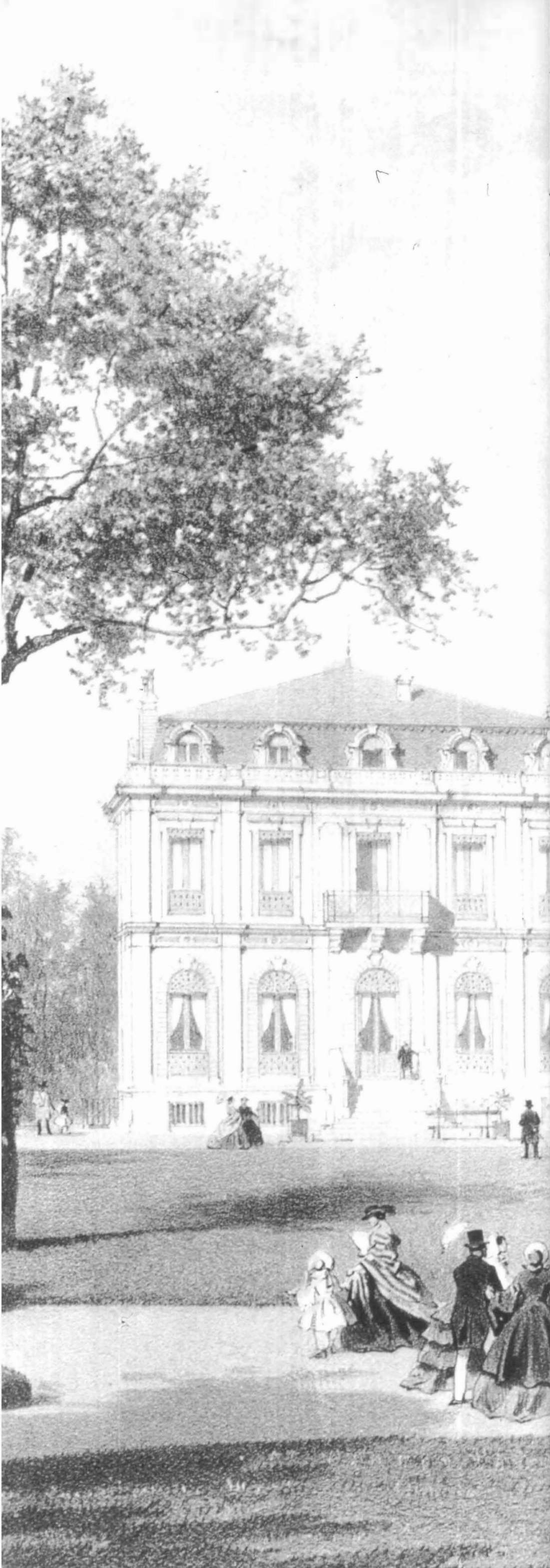
Gioielli di scena utilizzati dalle sorelle Marchisio per la Semiramis dono di Rossini

démie Royale de Musique". Ormai impadronitosi dello stile e della lingua francesi, per il lavoro seguente Rossini andò contro le convenzioni, scelse cioè una commedia in due atti molto lontana dalla nobiltà di tono richiesta alle opere destinate all'Opéra, *Le Comte Ory*, su testo di Scribe e Delestre-Poirson (20 agosto 1828), nel quale riutilizzò inoltre circa metà della partitura de *Il viaggio a Reims*, che aveva ritirato definitivamente dopo la quarta rappresentazione.



Scenografia per la prima de Le Siège de Corinthe; Atto II «Latenda di Maometto»
acquarello di August Caron,
dai disegni originali di Pierre-Luc Cicéri:





In privato

- Il salotto musicale e la vita quotidiana
- Onori e gloria
- Davanti al fotografo
- A tavola
- La grafia

Il Rossini privato che è giunto sino a noi, è quello del secondo soggiorno parigino. E gli oggetti esposti ci testimoniano alcune manie di questo Rossini maturo, quelle per la tavola, per il parrucchino, per i versi danteschi. Due i nuclei intorno a cui ruota l'esposizione dei cimeli appartenuti al Pesarese: il salotto musicale e la camera da letto. Nel primo sono collocati, tra l'altro, alcuni autografi tratti dai *Péchés de Vieillesse*, programmi ed inviti per i concerti a casa Rossini, la bacchetta direttoriale, il corista, i raschietti utilizzati dal compositore. E' visibile anche il bozzetto che Rossini scelse come copertina alla prima edizione a stampa delle *Soirées Musicales* edita da Troupenas: un piccolo acquarello, raffigurante una riunione musicale, che egli conservò gelosamente.

Intorno al letto di Rossini, originariamente collocato nella sua villa di Passy, sono esposti i cimeli più intimi, alcuni dei quali per la prima volta visibili al pubblico. Tra questi: la spilla da cravatta donatagli da Bellini, agende e passaporti, il pince-nez, il gioco cinese usato durante i lunghi viaggi in carrozza e due quadri "rinascimentali", entrambi raffiguranti la Vergine, che il compositore teneva al fianco del proprio letto nella dimora parigina; uno dei dipinti, importanti testimoni dei gusti estetici del

Nostro, è la Madonna della Maison d'Orléans, copia dell'olio di Raffaello fatta eseguire personalmente da Rossini. E ancora, sono visibili per la prima volta due album dove Rossini conservava disegni e acquarelli: un ennesimo banco di prova per misurare le preferenze del compositore.

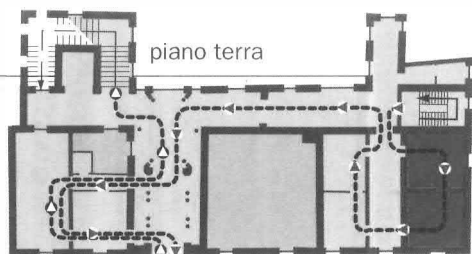
In questa "camera" ha trovato la sua naturale collocazione un ritratto della moglie Olympe opera del famoso pittore francese Horace Vernet (l'olio inedito proviene dalla Fondation Rossini di Parigi); fu probabilmente osservando la donna nei ritratti di Vernet che Rossini si innamorò una prima volta della sua futura consorte.

Completano la sezione uno spazio dedicato alla tavola, con inviti a cena e menu autografi, uno alle onorificenze, con le medaglie che Rossini teneva esposte in bella mostra nelle sue dimore private, ed infine uno illustrante la grafia del genio, con autografi musicali, disegni, silhouettes, lettere.

In quest'ultimo capitolo sarà possibile cogliere la maturazione del "segno" che il Pesarese modificò profondamente nel corso degli anni.

Negli autografi, inoltre, l'osservazione dei pochi e preziosi disegni posti distrattamente in un angolo o su un fianco potranno rivelare sfaccettature intime del Rossini compositore ed uomo.

In privato: Il salotto musicale e la vita quotidiana.



Sala A e B

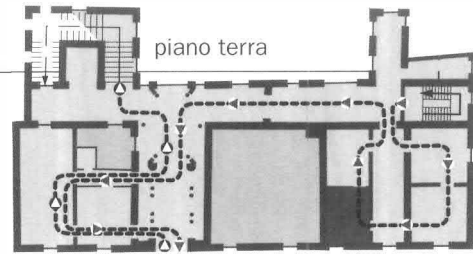
La capitale francese, palcoscenico e ribalta, oltre che cassa di risonanza di tutte le mode e le correnti, poteva offrire a Rossini quel modo speciale di restare al centro della scena dopo esserne volontariamente e insieme forzatamente uscito.

Le sedi in cui si svolse la vita pubblica e privata, creativa ed esecutiva del vecchio Rossini, furono due: il grande appartamento della Chaussée d'Antin e la villa di Passy. Poco lontana dall'Opéra, la Chaussée d'Antin si trovava nel cuore elegante dei grandi boulevards, una sede comoda e perfettamente funzionale alle pas-

La Pesarese, autografo tratto dal VI volume dei Pêchés de vieillesse



In privato: Onori e gloria.



Galleria

Ritiratosi dalle scene, Rossini venne colmato di onorificenze e titoli di ogni sorta, tra l'altro venne insignito della Corona d'Italia, della Legione d'Onore e dell'ordine de La Guadalupa.

Probabilmente il riconoscimento più prestigioso gli venne dalla nomina a membro dell'Istituto di Francia.

Per l'occasione il ritratto del compositore, con l'abito dell'Istituto che egli conservò sempre gelosamente, venne stampato in larga serie e distribuito addirittura dallo stesso editore Ricordi. Si diffuse da allora l'immagine di un Rossini in uniforme affiancato dai volumi delle sue opere a testimonianza della sua trascorsa attività di compositore.

Rossini membro onorario dell'Istituto di Francia, disegno di Olmy, litografia Ricordi



In privato: Davanti al fotografo.

"Giorni sono, sotto pretesto di mostrargli una bella veduta di Bologna, il Rossini fu condotto allo stabilimento fotografico Mayer. Ment'egli se ne stava tranquillamente seduto, per meglio osservare la veduta, il fotografo lo ritrattò senza che se ne accorgesse. 'Ah, Signore!' - esclamò il Maestro, quando nel momento di uscire, il Mayer gli presentò la negativa sviluppata e fissata - 'Mi avete fatto un brutto scherzo'. Sarebbe stato questo il primo



Rossini, foto di Numa Blanc, Parigi, 1868

Rossini, foto di Erwin Frères, Parigi, 1866

approccio di Rossini con la fotografia; e in effetti il ritratto uscito dal laboratorio parigino Mayer & Pierson conferma l'improvvisazione della posa: il sessantatreenne Rossini sembra doversi ritemprare da una passeggiata un pò troppo lunga, e appare addirittura sudato e col parrucchino in disordine. Dopo l'iniziale scetticismo Rossini divenne un convinto sostenitore della bontà dell'invenzione. "Credete forse riuscir meglio della fotografia? Curiosa presunzione davvero!" avrebbe detto sette anni più tardi a un pittore che aveva intenzione di ritrarlo.

D'altronde Rossini è fotogenico e non può non compiacersi rivedendosi nelle pose ideate da Numa Blanc, da Carjat, da Bertsch & Arnaud, da Erwin Frères o dal più prestigioso Nadar. Ma se quest'ultimo sarà l'unico fotografo capace di scavare nell'animo del maestro, proprio per questo Rossini preferirà autografare e distribuire agli amici più anonime ma assai più tranquille e borghesi immagini d'un signore che nella vecchiaia ha ritrovato pancia e serenità.



seggiate giornaliera ed alle selezionate frequentazioni del maestro. A questa sede cittadina, inaugurata nel 1857, si associò due anni dopo quella di campagna, edificata a Passy nel luogo chiamato Beau Séjour e realizzata seguendo le espresse indicazioni del compositore.

Le "soirées" in casa Rossini avevano luogo per lo più di sabato o di venerdì ed iniziavano probabilmente nel dicembre 1858 fino al settembre 1868 alla vigilia della morte del compositore. Sul loro svolgimento, sempre attentamente coordinato dalla seconda moglie Olympe Pélissier, ci rimane un'abbondante messe di testimonianze in primo luogo giornalistiche essendo i trattamenti non di rado annunciati e dettagliatamente descritti dalla stampa parigina. La lista degli intervenuti è amplissima: compositori, strumentisti, cantanti, esponenti delle arti figurative, scrittori, uomini politici, diplomatici, etc. I programmi delle serate erano preparati con cura e largo anticipo come dimostra anche il fatto che venissero stampati; a parte le musiche rossiniane (che ovviamente costituivano la *magna pars* delle serate) la scelta era piuttosto affidata alla disponibilità degli ospiti (fossero esecutori o compositori) o al desi-

Villa di Passy, litografia di Ph. Benoist e E. Cicéri da un disegno di C. Doussault

derio di onorarne la presenza.

Rossini amò definire buona parte delle composizioni del suo ultimo periodo "peccati di vecchiaia" ma non sappiamo se la definizione di *peccati* si riferisca alla violazione dei canoni estetici imperanti oppure allo scarso rilievo musicale attribuito dallo stesso compositore a queste "debolezze senili". La qualità della musica è assai diseguale così come distanti tra loro erano stati i principi ispiratori. Grave errore sarebbe attendersi che le circa centosettanta composizioni che costituiscono il corpus dei "*pêchés*" fossero altrettanti capolavori, così come sarebbe un errore parimenti grave prendere in esame solo alcuni esiti sommi come la *Petite Messe Solennelle*.

La morte colse il compositore nella villa di Passy il 13 novembre 1868; i funerali furono grandiosi ed imponenti per concorso di popolo e di personalità giunte da ogni parte del mondo.

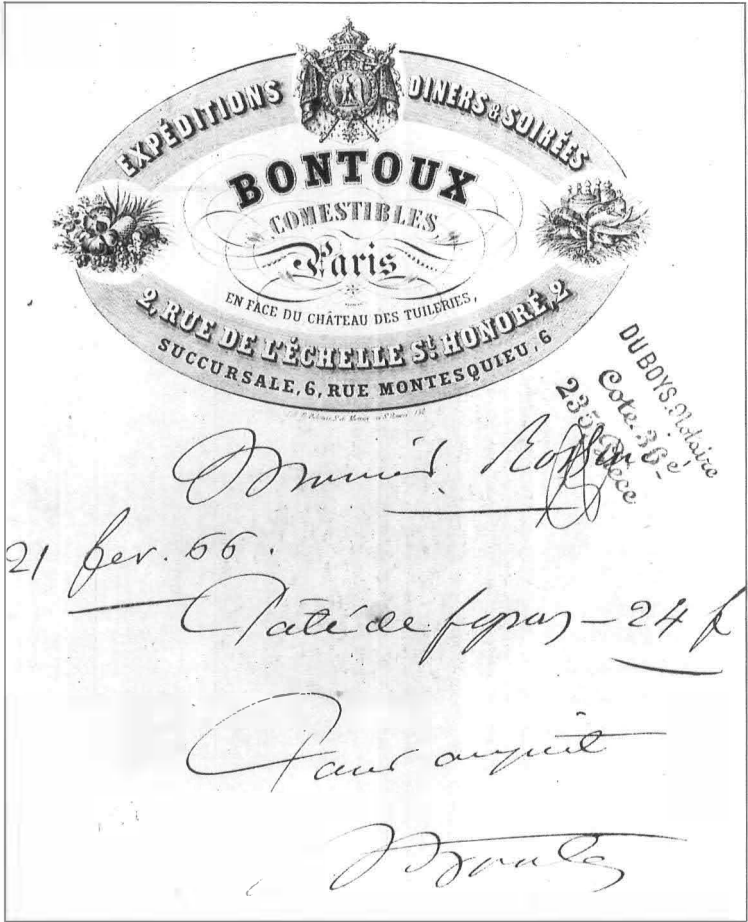
In privato:
A tavola.

Rossini, oltre che per le sue opere, è internazionalmente noto come amante della buona tavola e cuoco raffinato; seppur basata su vicende fondamentalmente vere, l'aneddotica che riguarda il palato del famoso compositore fu sovente insaporita ad arte dallo stesso maestro per sviare i curiosi più accaniti dagli altri aspetti della vita privata. Più che di autentiche ricette rossiniane si può parlare di pietanze che con l'autorità del suo nome son divenute subito famose: *Crema Rossini*, *Frittata alla Rossini*, *Filetto alla Rossini*, ecc. Due gli ingredienti base delle partiture alimentari del compositore: fegato d'oca e tartufi neri che venivano aggiunti a qualsiasi altro piatto, una sorta di "variazione sul tema" che esaltava l'aspetto estetico nonché quello del gusto. Dai menu autografi pervenutici si evince la grande maestria di Rossini nel preparare alla perfezione gli incontri conviviali; l'accosta-

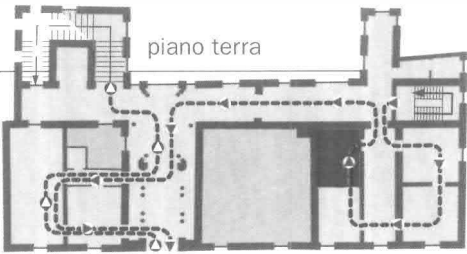


Rossini su un piatto di maccheroni, statuetta caricaturale di Danton

Fattura della casa Bontoux, Parigi, 21 febbraio 1866



In privato:
La grafia.



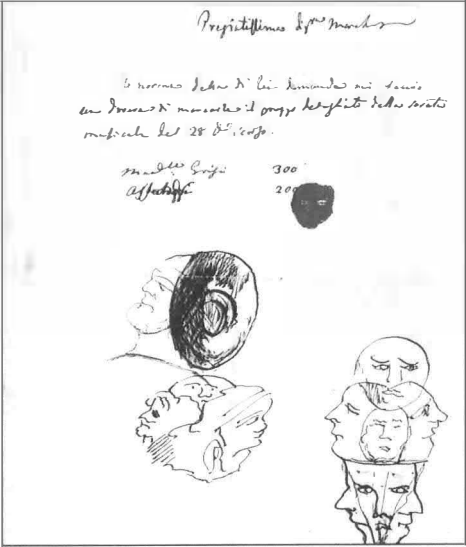
Sala D

La grafia di Rossini ci è nota soprattutto attraverso due fonti documentarie, ambedue assai ampie e articolate nel tempo: le lettere e gli autografi musicali. Se Rossini ebbe, per l'epoca, una solida formazione musicale, favorita al massimo dallo straordinario talento naturale che aveva ereditato, non altrettanto può dirsi di quella letteraria. A Pesaro il piccolo Gioachino compì i suoi primi studi negli anni turbolenti della rivoluzione. L'insegnamento nelle scuole veniva impartito da ecclesiastici "fedifraghi" che avevano aderito alla rivoluzione e che, a giudicare dai documenti che ci restano, non erano certo i più colti e preparati. Non stupisce che egli abbia avuto sempre problemi con la lingua italiana. Errori e sgrammaticature sono presenti in tutte le lettere del primo periodo e di quello napoletano. Più tardi acquistò maggiore dimestichezza con la lingua, ma sempre con molte incertezze a cui si aggiunse la grafia frettolosa e poco curata degli anni di attività teatrale. Dopo la crisi nervosa, denunciata anche da un tratto incerto e mosso ai limiti della leggibilità, la grafia di Rossini riacquistò negli ultimi anni chiarezza ed ariosità; lo stile si

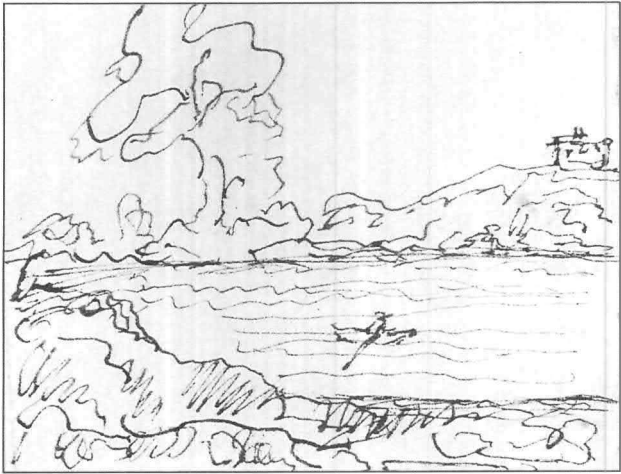
arricchisce di preziose citazioni e ammiccanti ironie. Tra gli scherzi più frequenti sono la firma "musicata", le autodefinitioni di "pianista di quarta classe" e di "Cigno di Pesaro, Cignale di Lugo". Per quanto riguarda gli autografi musicali la sua scrittura è generalmente abbastanza chiara ed è straordinario vedere come le partiture siano prive di errori e persino di incertezze anche negli ensemble più complessi. Nonostante usasse sempre l'inchiostro pochissimi sono i ripensamenti ed anche l'orchestrazione è quasi sempre un modello di chiarezza. Rossini è parsimonioso nella strumentazione anche se la semplicità della sua scrittura è ingannevole; agli strumentisti è continuamente richiesto di suonare da solisti e le partiture esigono la più grande abilità per far emergere le loro qualità orchestrali. La delicatezza del materiale ha suggerito una ridotta esposizione del numero di autografi, custoditi in gran parte presso la "Fondazione Rossini" di Pesaro; le opere presenti vogliono essere solo un esempio delle caratteristiche della scrittura musicale di Rossini.



Silhouette disegnata e ritagliata da Rossini

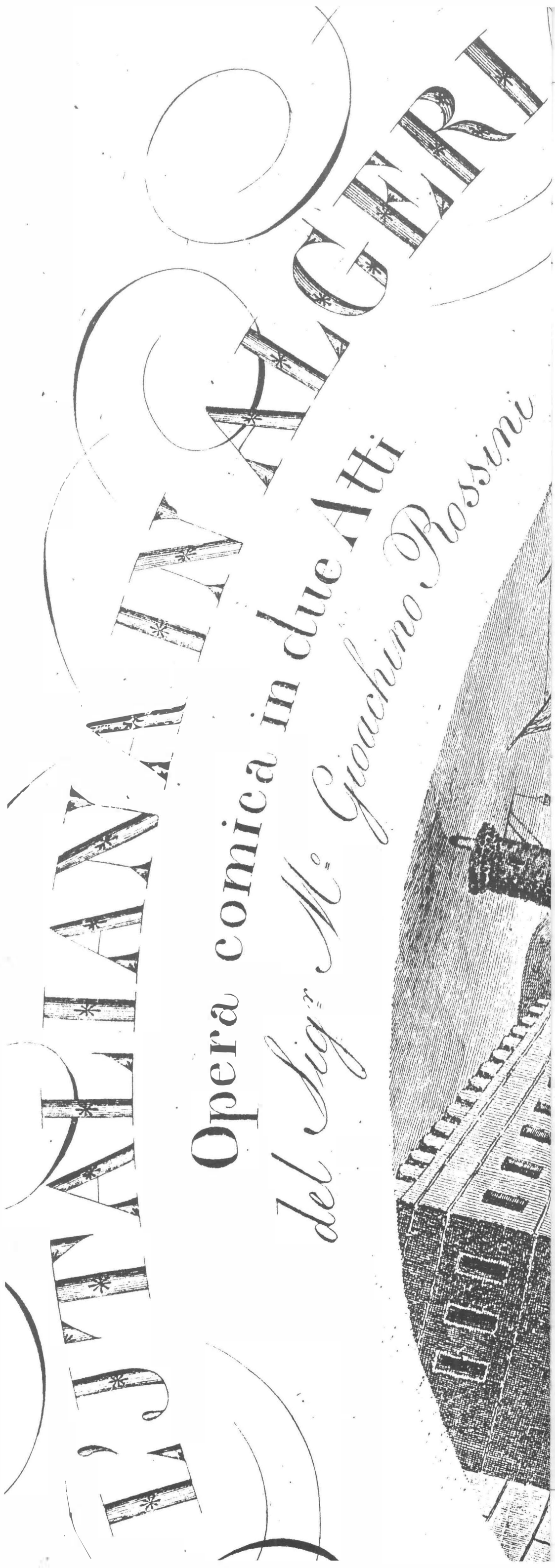


Minuta autografa di lettera di Rossini con disegni autografi a penna.



Lettera autografa di Rossini indirizzata a G.B. Bonola, Firenze, 2 settembre 1851

Schizzo a penna autografo di Rossini, eseguito nel 1829 per la signora Beatrice Anti.



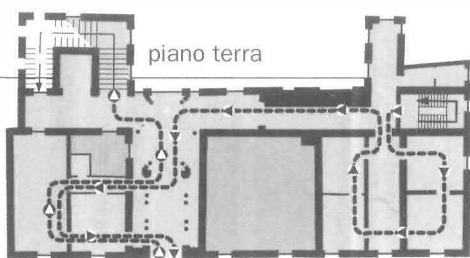
In volume

- Gli editori
- I biografi
- Gli scenografi

La sezione illustra la fortuna di Rossini nel mondo dell'editoria: se la stampa di spartiti e partiture testimonia dell'enorme successo della musica, le numerose biografie provano il grande interesse che sempre ha circondato il "personaggio" Rossini; la stessa edizione a stampa delle scenografie, in tavole sciolte o in volumi rilegati, ci ricorda il clamoroso successo di alcuni spettacoli rossiniani. In quest'ultima sezione, dunque, uno spazio è dedicato all'editoria musicale coeva a Rossini, divisa per città ed editori, uno alle prime biografie del pesarese, uno alle scenografie ordinate per artista.

Le scenografie qui esposte, contrariamente a quanto accaduto nel capitolo *In viaggio*, non sono direttamente riferibili alle prime esecuzioni rossiniane, pur essendo tra le più antiche conservate.

In volume: Gli editori.



Sala C

La sezione edizioni offre un panorama quanto mai sintetico di edizioni rossiniane, i cui criteri di scelta, in vista delle finalità espositive hanno spesso tenuto conto delle qualità estetiche più che dell'importanza documentaria delle singole fonti, pur cercando di fornire un quadro esemplificativo dell'editoria musicale coeva.

Solo recentemente è stata sottolineata l'importanza delle fonti edite per lo studio della produzione rossiniana, soprattutto teatrale: le edizioni si rivelano infatti di grande utilità come standard con cui confrontare le fonti manoscritte, tanto abbondanti quanto discordi a causa delle consuetudini della prassi esecutiva teatrale dell'Ottocento.

"Nuova compiuta edizione di tutte le opere del celebre maestro Gioacchino Rossini"
Milano, G. Ricordi



Una corretta collocazione delle fonti edite è inoltre indispensabile per comprendere la maggior parte delle analisi e delle valutazioni critiche sulle opere di Rossini, apparse nell'Ottocento e nei primi del Novecento; gli studi e le testimonianze di Stendhal, Azevedo, Castil-Blaze, e dello stesso Radiciotti, si basano infatti in larga parte sulle edizioni a stampa. Le edizioni coeve riflettono spesso versioni differenti da quella originale o da quelle autentiche (revisioni curate dallo stesso Rossini), ma si attengono quasi sempre a versioni "locali", non solo in Italia dove gli editori erano in genere anche copisti dei teatri, ma anche all'estero: così le prime edizioni Girard e quelle Patrelli rispecchiano le versioni apparse sulle scene napoletane; le prime edizioni Ricordi sono intimamente legate alle rappresentazioni della Scala; infine le edizioni Ratti e

L'Italiana in Algeri.
opera completa per canto e pianoforte.
Vienna, Sauer & Leidesdorf



Ricciardo e Zoraide.
opera completa per canto e pianoforte.
Mainz, Schott



Cencetti riflettono la versione romana, che coincide con quella originale nel caso di opere composte a Roma, come il *Barbiere* e la *Matilde di Shabran*. Lo stesso vale per le edizioni parigine di Carli, Janet et Cotele (poi rilevate da Schlesinger), Pacini, Castil-Blaze. Del resto Rossini, sempre molto attento nel difendere la proprietà e la circolazione dei propri autografi, non ebbe alcun controllo per esempio sulla pubblicazione delle proprie opere in Italia, a causa delle carenze nelle norme all'epoca vigenti in materia: è infatti da escludere che abbia avuto parte alcuna nell'edizione completa delle sue opere pubblicata da Ricordi fra il 1846 e il 1864.

Diversa la situazione per l'Austria e la Francia, dove la legislazione più evoluta permise a Rossini di vendere i diritti di pubblicazione dei propri lavori: così al 1822 risale il primo accordo con l'editore Artaria di Vienna, mentre è del 1824 il contratto con Eugène Troupenas, per i diritti relativi alla pubblicazione delle opere parigine. Un ruolo importante nel panorama degli editori rossiniani ebbero anche le case editrici tedesche, soprattutto Breitkopf & Hartel e Schott, che pubblicarono diverse opere in prima edizione, mentre valore prettamente illustrativo hanno le edizioni viennesi di Sauer & Leidesdorf, molto curate nella veste tipografica e generalmente ornate di vignette nel frontespizio.

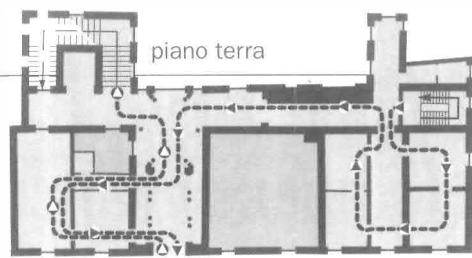
La Donna del Lago
opera completa per canto e pianoforte.
Parigi, Schlesinger

Elisabetta regina d'Inghilterra.
opera completa per canto e pianoforte.
Bonn/Köln, Simrock



ELISABETTA
REGINA D'INGHILTERRA
(di G. Rossini.)

In volume: I biografi.



Sala C

La fama di Rossini ha sempre stimolato amici coevi e studiosi di tutti i tempi a tramandare notizie e documenti sulla sua vita; il materiale, spesso di prima mano, ma sovente manipolato o inventato completamente, è al centro di un certo numero di biografie storiche che ripercorrono tutte le tappe della vita di Rossini prendendo in esame aspetti sempre diversi della sua personalità. Lo studio degli scritti biografici intorno al pesarese presenta particolari difficoltà come il superamento di quell'immagine distorta del Rossini uomo che neanche la fondamentale biografia di Giuseppe Radiciotti e gli studi successivi sono riusciti a ribaltare.

I lavori si dividono in due categorie: quelli scritti da persone legate a Rossini da comprovata amicizia, che narrano fatti di cui sono stati testimoni, come Geltrude Rigghetti Giorgi, Edmond Michotte, Alexis Jacob Azevedo, Ferdinand Hiller e Antonio Zanolini, e quelli scritti da contemporanei ammiratori del compositore come Stendhal, Giuseppe Carpani, Amadeus Wendt, Leon e Marie Escudier e Lodovico Settimo Silvestri. Quasi tutti sono accomunati dalla fede in Rossini come geniale e insuperabile esponente della scuola compositiva italiana, e non mancano prese di posizione così favorevoli al genio rossiniano da inficiare il reale contenuto delle vicende narrate.

La prima, più conosciuta e divulgata, delle biografie storiche è la *Vie de Rossini* di Stendhal pubblicata a Parigi nel 1823; il volume, seppur frammentario e in buona parte desunto dalle *Rossiniane* di Giuseppe Carpani, ha l'impagabile pregio di essere scritto in una prosa accattivante e di offrire, in modo straordinariamente vivo, uno spaccato del mondo operistico degli inizi dell'Ottocento, degli umori, delle attese, delle consuetudini di quella società che intorno ad esso gravitava. Nel 1836, ad opera dell'avvocato bolognese Antonio Zanolini, uscì, invece, la prima biografia autorizzata che, essendo stata letta ed approvata da Rossini stesso, assume un'importanza particolare nel panorama bibliografico. Il lavoro di Zanolini è dettagliato e sovente attendibile, specie riguardo agli anni della formazione musicale del compositore e, al di là di alcune inesattezze, si segnala per chiarezza espositiva e ricchezza.

ze, si segnala per chiarezza espositiva e ricchezza.

Preziose ed innumerevoli informazioni di ogni genere su Rossini uomo ed artista, si trovano nel volume *Plauderein mit Rossini* del compositore e pianista tedesco Ferdinand Hiller. E' una sorta di lunga intervista che l'autore ricavò dalle conversazioni fatte con Rossini nell'estate 1855. Il vasto materiale informativo può essere ricondotto a tre direzioni fondamentali: dettagli sulla formazione e sui primi anni di attività artistica di Rossini, notizie sui suoi gusti musicali e sulle sue idee, ricordi personali di vario tipo.

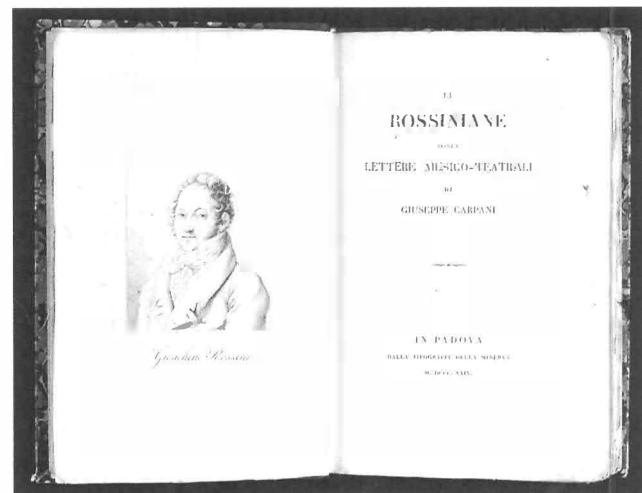
A tutt'oggi il più importante biografo di Rossini è Giuseppe Radiciotti che con i tre volumi intitolati *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, pubblicati tra il 1927 ed il 1929, rappresenta un punto fermo e non ancora eguagliato per gli studi rossiniani.

Sul piano biografico il lavoro è ineccepibile

mentre per ciò che concerne i giudizi musicali non può che essere influenzato dai canoni della storiografia musicale del secondo ottocento, la quale tendeva a considerare il virtuosismo vocale come un artificio gratuito, una pratica corrotta che invalidava la bellezza della melodia.



Stendhal, Vie de Rossini, Parigi, Boulland, 1823.



Giuseppe Carpani, Le rossiniane ossia lettere musico-teatrali, Padova, Tipografia della Minerva, 1823.

In vòlume: Gli scenografi.



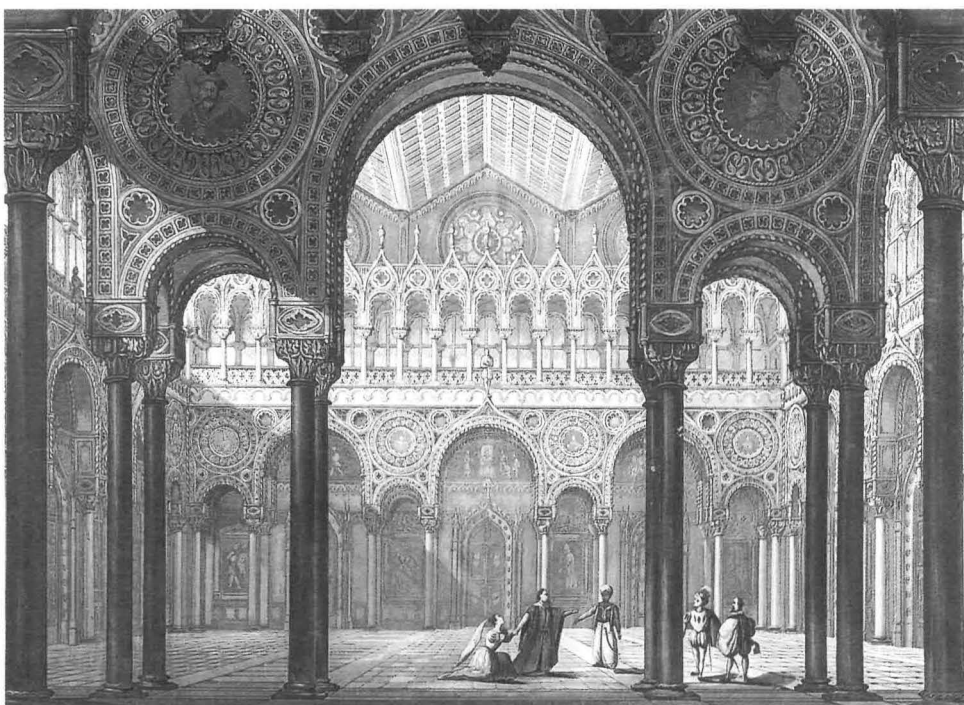
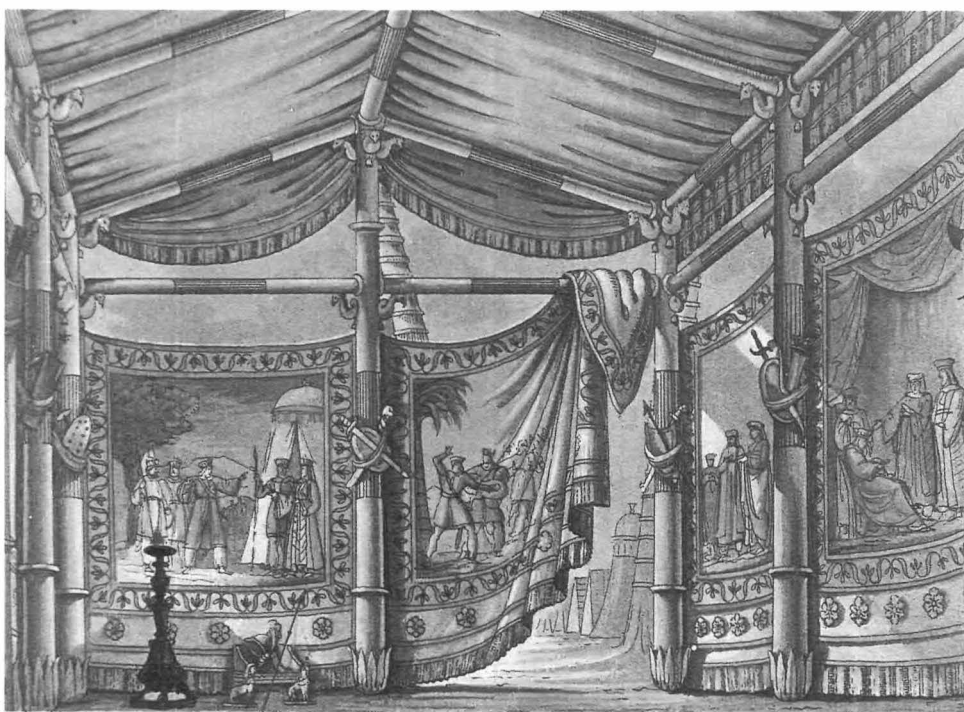
Galleria

La sezione scenografia raccoglie i materiali legati non alle prime rappresentazioni delle opere rossiniane (scenografie distribuite cronologicamente nelle varie città) ma alle riprese più vicine ed agli scenografi più famosi. Si è cercato così di dare un panorama ampio di quello che era l'arte scenografica agli inizi dell'Ottocento quando l'immaginario del teatro musicale si spinge al di là degli orizzonti del classicismo idealizzato che aveva contraddistinto la produzione seria del Settecento. Le ragioni romantiche erano destinate a prendere un rapido sopravvento ed è possibile vedere, proprio in questa fase, i cambiamenti avvenuti sul palcoscenico. Purtroppo le lacune materiali sono numerose poiché la scenografia è una disciplina che distrugge i propri modelli

erano trascurabili: le teorie neoclassiche e preromantiche del "vero in scena" e dell'esattezza storica, avevano compromesso, con un notevole disagio economico, la portata delle dotazioni sceniche. Se è vero che esisteva un corredo generico di ambienti multiuso, per le nuove produzioni, invece, tutto andava fatto ex novo e con la dovuta fedeltà alla storia o al quotidiano.

La varietà di ambientazioni e fonti letterarie che si riscontra nella produzione di Rossini provocò evidenti effetti sulla scenografia dell'epoca: non sappiamo se il com-

*«Tenda»,
scenografia per
Ciro in Babilonia,
Milano,
Teatro alla Scala,
1818;
incisione su rame,
dalla "Raccolta
di Scene Teatrali
eseguite e disegnate
dai più celebri pittori
scenici in Milano",
di A. Sanquirico.*



*«Sala moresca»,
per Otello,
Parigi,
Théâtre Italien,
incisione
all'acquatinta.
di D. Ferri.*

nel momento in cui il bozzetto passa dal tavolo del pittore alle mani degli esecutori. Ci si affida dunque a documenti paralleli come schizzi, "pensieri", incisioni o litografie, cronache e descrizioni.

La professione dello scenografo, come pure del compositore e del librettista, era governata da regole impegnative e non sempre gratificanti.

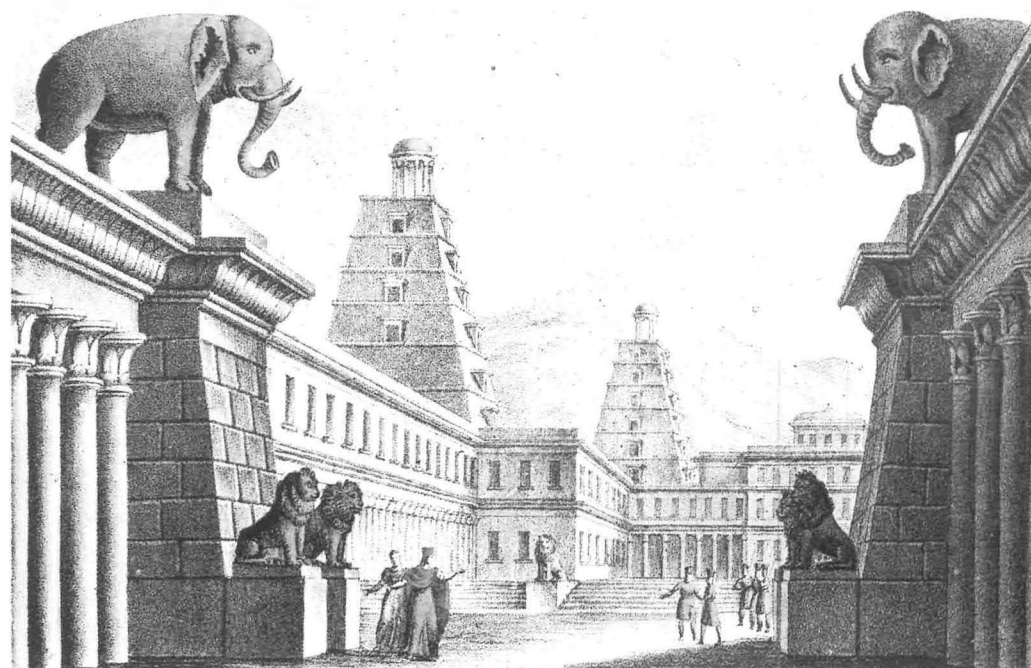
Gli obblighi dello scenografo (che era anche architetto, pittore e figurista) non

positore partecipò alla polemica sulla visualizzazione scenica e non abbiamo testimonianze di un suo diretto interessamento alla questione della scenografia (se si escludono alcuni interventi personali nel periodo parigino). Possiamo però immaginare che, data la prassi dell'epoca che prevedeva la presenza dell'autore durante l'allestimento di un'opera nuova, Rossini desse a voce consigli e indicazioni ai pittori, anche se non ne è rimasta traccia nelle lettere o nelle fonti biografiche.

Gli scenografi di questa epoca rispondono

ai nomi di Paolo Landriani, Giuseppe Borsato, Francesco Bagnara, Pasquale Canna, Alessandro Sanquirico, Antonio Niccolini, Francesco Tortolj, tutti artisti di grande fama operanti tra Venezia, Napoli e Milano, ognuno con le proprie caratteristiche immaginative tese, comunque, all'intensificazione di certi motivi e caratteri romantici. Proliferano quindi, accanto a composte architetture neoclassiche, i castelli e gli "appartamenti gotici", i sotterranei giganteschi, boschi, dirupi, luoghi orridi e remoti, ponti sospesi nel vuoto, vallate selvagge. Gli spazi tendono a farsi più ampi

e suggestivi (talvolta diventano inquietanti come nel caso dello scenografo di Rossini a Parigi, Cicéri), e si rafforza la tendenza ad integrare l'elemento scenico con quello drammaturgico. I librettisti si fanno più specifici nella loro descrizione della parte visibile dello spettacolo, mentre la psicologia dei personaggi riceve un ulteriore segno distintivo dalle ambientazioni scenografiche. Si comprende dunque il fascino esercitato sui contemporanei da questi luoghi monumentali che, come diceva Stendhal "[...] dispongono l'immaginazione ad entrare nel regno dell'immaginazione".



*«Luogo magnifico
nella Reggia»,
scenografia
per Semiramide,
Milano, s.d.;
litografia,
di A. Sanquirico.*

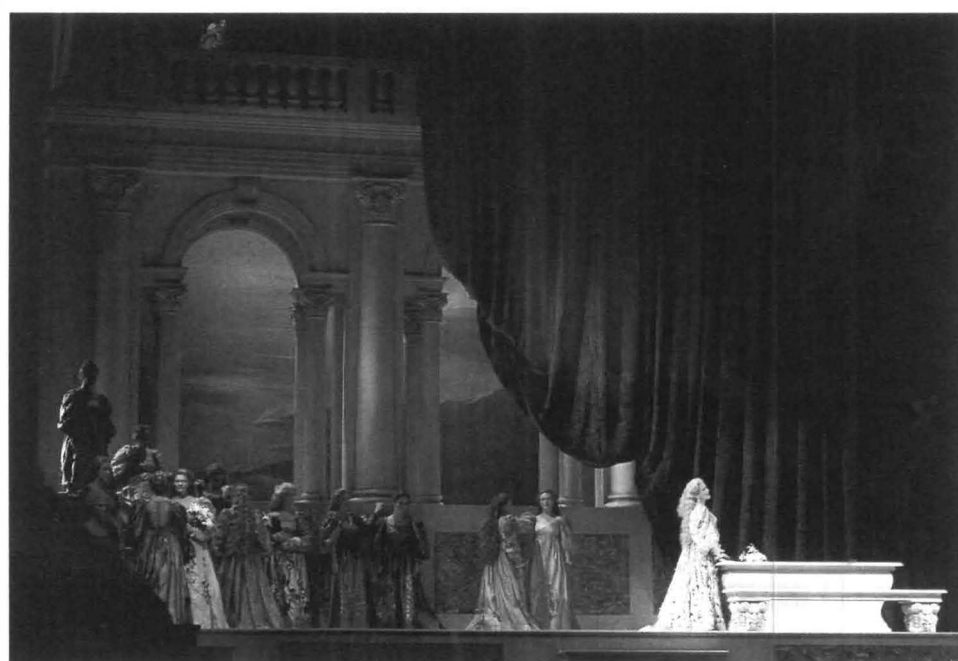
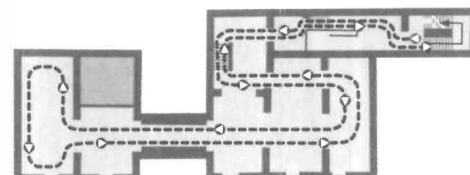
*«Palazzo delizioso»,
per il Tancredi,
Torino,
Teatro Regio, 1829;
disegno a matita,
penna e acquarello,
di L. Vacca.*



*«Interno
del Santuario»,
scenografia
per Semiramide,
Milano,
Teatro alla Scala,
1824;
incisione
all'acquatinta
colorata
all'acquarello,
di A. Sanquirico.*



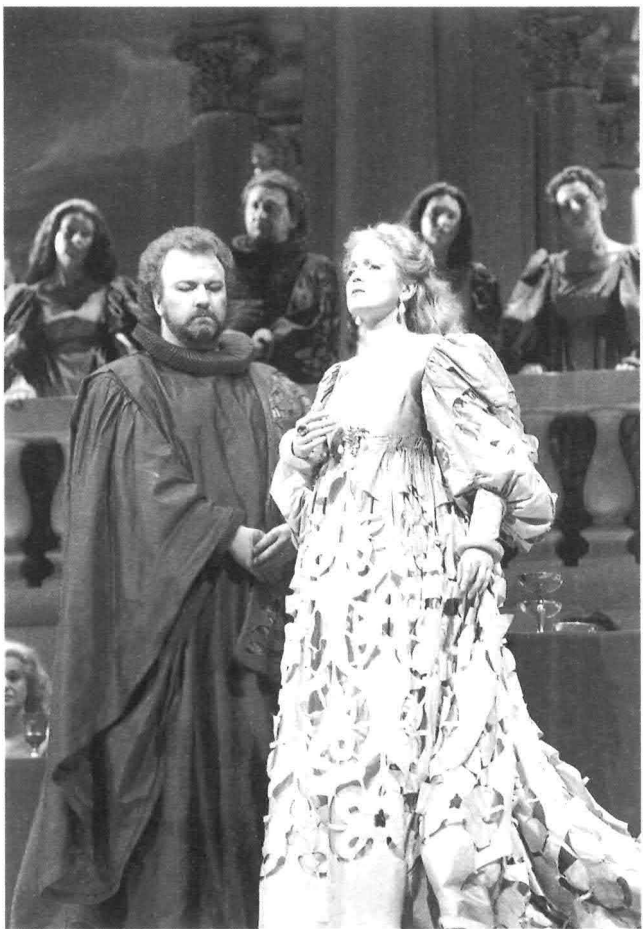
In Teatro a Pesaro.



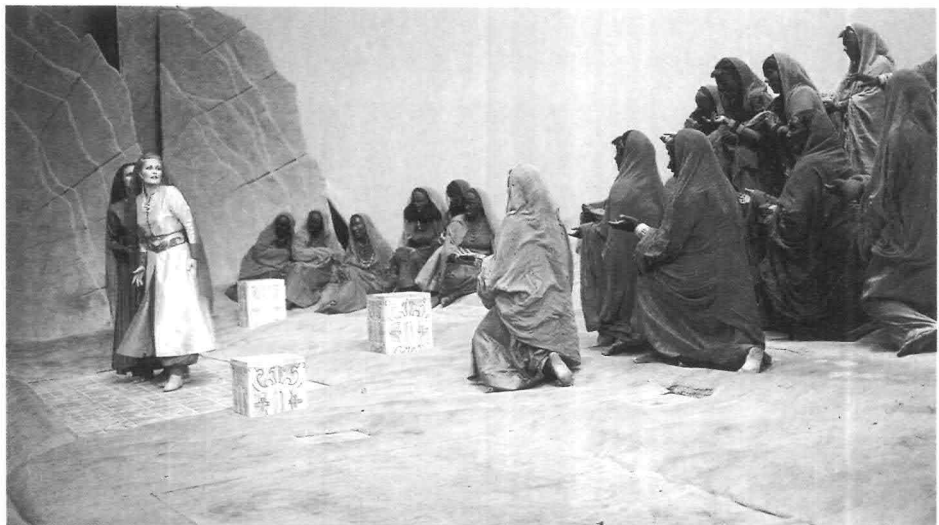
Pesaro '88
Il Signor Bruschino
Dalmacio Gonzales
(Florville)
Enzo Dara
(Gaudenzio)
Alberto Rinaldi
(Bruschino padre)

Pesaro '89
Bianca e Falliero
Lella Cuberli
(Bianca)

Pesaro '89
L'occasione fa il ladro
Giusy Devinu
(Berenice)
Paolo Gavanelli
(Parmenione)



Pesaro '89
Bianca e Falliero
Lella Cuberli
 (Bianca)
Chris Merritt
 (Contareno)



Pesaro '90
Ricciardo e Zoraide
June Anderson
 (Zoraide)
Ornella Bonomelli
 (Fatima)

Pesaro '91
Otello
Cecilia Gasdia
 (Desdemona)
Chris Merritt
 (Otello)

Pesaro '91
Tancredi
Lucia Valentini
Terrani
 (Tancredi)

