

## **Il giovane Rossini a Parigi: L'apripista dei Romantici francesi<sup>1</sup>**

Poco dopo la caduta di Napoleone, Sydney, Lady Morgan – scrittrice e storica dell'arte irlandese dalle idee liberali e schiette, ben introdotta nell'intelligèntzia dell'Europa continentale – pubblicò nel 1817, al ritorno da uno dei suoi frequenti viaggi, un'opera in due volumi intitolata *France*. In tale scritto, ella fornì un resoconto devastante sullo stato di indigenza della vita culturale francese, in particolare per quanto concerneva il teatro; descrisse con sarcasmo l'adesione dei francesi – tanto dei drammaturghi quanto el pubblico – alle anacronistiche regole del Classicismo. Secondo la sua visione, un Otello francese avrebbe ascoltato con calma l'infame Iago argomentare sull'infedeltà della moglie del Moro in un discorso elegante e ben ragionato di circa 150 versi, per poi declamare a sua volta la propria furia secondo le regole stabilite dalle autorità classiche del 1660.

L'opinione di Lady Morgan sull'Opéra, allora attiva al Théâtre Montansier in rue Richelieu, non era certa migliore; nel resoconto del suo viaggio in Italia, descrivendo il Teatro di San Carlo a Napoli, si riferì a quest'ultimo come a un “tempio di armonia e gusto, puro, luminoso e fresco”, al cui confronto la Grand Opéra di Parigi appariva come una “tana immonda”. L'orgoglio nazionale dei francesi, ai minimi termini dopo la recente sconfitta di Waterloo, fu nuovamente ferito dalle aspre osservazioni di un'altra straniera che guardava con tale disprezzo alla situazione del teatro, quell'istituzione francese così sacrosanta.

A Parigi, la reazione all'opera di Lady Morgan fu immediata. Il critico Defauconpret, traduttore di *France*, aggiunse al testo una serie di note critiche per evidenziare quelle che considerava inesattezze e malintesi. La verità, tuttavia, è che Lady Morgan aveva ragione nel giudicare la qualità delle pièce rappresentate sui palcoscenici parigini; quanto all'opera, sebbene potesse riferirsi alla fatiscente Salle Montansier (presto sostituita dalla Salle Le Peletier), ella sembrava aver colto i gravi difetti artistici, specialmente la mancanza di originalità e creatività che affliggeva le produzioni operistiche.

Tematicamente e strutturalmente, il teatro di prosa e l'opera francesi avevano effettivamente un disperato bisogno di modernizzazione. Entrambi i generi mostravano debolezze analoghe, apparendo incapaci di affrancarsi dal modello classico; quando pro-

---

1 Conferenza tenuta inizialmente alla sede degli Amici del Loggione del Teatro alla Scala (2004) e alle Università di Navarra e Salamanca (2005); poi usato parzialmente in MARIO HAMLETZ-METZ, *Vivendo l'opera: Itinerari verso la magia del suono*, Milano, l'opera, 2019 e in «L'Opera» (2020). Qui pubblicato con lievi modifiche.

ponevano la minima innovazione, si scontravano con la fiera opposizione di una stampa e di un pubblico estremamente conservatori. Si sarebbe potuto pensare che l'emergente *mélodrame* avrebbe risolto il problema, almeno parzialmente. Ma non fu così: l'assurdità degli intrecci, l'assenza di reale valore letterario, il linguaggio incolto e la morale necessaria con cui queste pièce terminavano, ne preclusero l'accesso ai palcoscenici più prestigiosi e ad allestimenti di rilievo, nonostante la loro enorme popolarità. In altre parole, per gli spettatori colti, il *mélodrame* non superò mai la categoria di genere letterario minore e secondario.

Riuscì a farsi strada nel teatro d'opera? Certamente sì, ma non nell'immediato, né con facilità. È pur vero che Spontini aveva utilizzato un'ambientazione moderna e una trama melodrammatica nel suo fortunato e grandioso *Fernand Cortez* (1809), ma alla lunga il pubblico parigino preferì la sua opera classica – almeno nelle apparenze – *La Vestale*, un pezzo scritto all'apice dell'era napoleonica. (Per inciso, fu proprio Rossini a far conoscere il *Fernand Cortez* agli italiani, dirigendo un'edizione revisionata dell'opera a Napoli; tale lavoro influenzò il suo *Maometto II* e persino *Guillaume Tell*, entrambe opere di più ampie proporzioni).

Se non il *mélodrame*, cos'altro? Il ritorno dei Borboni al potere fu visto da molti artisti della giovane generazione come il “ritorno della libertà”; una volta caduta la rigida censura dell'Impero, sentirono di poter iniziare a sperimentare nuove forme e temi. Per far ciò, seguirono, tra altri, il consiglio di Madame de Staël, la quale sosteneva ripetutamente nel suo *De l'Allemagne* (1815) che fosse giunto il momento per i francesi di sostituire Omero e Orazio con Ossian e Schiller. La sua influenza si avvertì quasi immediatamente: nel 1816 iniziarono ad apparire le traduzioni di Schiller, Byron e Scott. Significativamente, la prima opera di Scott tradotta in francese fu *Old Mortality* (*Les Puritains d'Écosse*), che divenne a sua volta una pièce francese di Ancelot e Xavier (*Têtes Rondes et Cavaliers*), la medesima che il conte Pepoli adattò per *I Puritani* di Bellini. Nel 1819 vanno menzionate almeno due pièce innovative, specialmente perché adattate in seguito come libretti d'opera: *Les vêpres siciliennes* di Delavigne e l'adattamento di Lebrun della *Maria Stuart* di Schiller.

L'affascinante decennio degli anni Venti dell'Ottocento fu testimone del proliferare di pamphlet pro e antiromantici, manifesti, riviste letterarie, pièce seguite prontamente da parodie, e persino discorsi formali e informali tenuti in varie istituzioni, incluse la Sorbona e l'Istituto Reale. In breve, ciò che i francesi cercavano nella loro lotta per rendere il teatro più significativo per il pubblico contemporaneo era la creazione di un nuovo tipo di dramma, ambientato in tempi e luoghi più vicini rispetto a quelli del teatro classico e ispirato ad autori come Scott, Schiller e, soprattutto, Shakespeare. Il conflitto denominato “la bataille romantique” non si sarebbe risolto fino alla “bataille d'Her-

nani” nel 1830, la tumultuosa ma infine vittoriosa prima del dramma di Hugo. Il Romanticismo aveva trionfato. Il che ci riporta a Rossini.

Mentre a Parigi ribolliva tutto questo fermento intellettuale e artistico, il genio creativo del “Cigno di Pesaro” era al suo culmine. A trent’anni, essendosi affermato come il più popolare e talentuoso dei compositori d’opera italiani viventi, Rossini iniziava a stancarsi di dover lottare con numerose difficoltà extra-artistiche: i capricci del Re Ferdinando e le costanti trame della corte napoletana, le richieste irragionevoli degli impresari, la ristrettezza di vedute dei censori a Roma e nell’Italia settentrionale sotto il dominio austriaco.

A quell’epoca, Rossini aveva già sperimentato nuove forme musicali e drammatiche. È interessante notare come i suoi soggetti fossero spesso tratti proprio da quegli autori raccomandati dai francesi come fonti di ispirazione. (Quasi a dimostrare che fosse possibile farlo!) Il suo *Otello* debuttò nel 1816. Poi, nel 1819, *La donna del lago* introdusse una storia basata su Scott. Fu un adattamento felice, poiché possedeva tutti gli ingredienti drammatici cari ai giovani romantici francesi: personaggi forti, violenza, cavalleria, colore locale e una buona dose di coraggio patriottico. In questo contesto, la scelta di Rossini di inaugurare il suo mandato come direttore del Théâtre-Italien nel 1824 proprio con *La donna del lago* assume un significato ancora maggiore.

Nell’*Ermione*, anch’essa del 1819, Rossini e il suo librettista Tottola fecero l’impensabile: trasformarono una tragedia ‘intoccabile’ di Racine in un dramma romantico, spostando il centro dell’attenzione dalla dignitosa Andromaca – protagonista in Racine – alla passionale e imprevedibile Ermione. In quest’opera, Rossini aveva mostrato chiari segni di maturazione artistica, specialmente nella dettagliata caratterizzazione musicale. Voltaire – che un secolo prima aveva introdotto innovazioni nella messa in scena di ambientazioni esotiche pur restando nei parametri del classicismo per trama e versificazione – fu anch’egli ‘romanticizzato’ da Rossini, in *Semiramide* (1823), ambientata nell’antica Babilonia, con una regina adultera, apparizioni, sepolcri e scene altamente drammatiche sature di terrore e rimorso. Fu il più grandioso spettacolo lirico mai visto su un palcoscenico italiano fino ad allora; l’impatto visivo, teatrale e musicale fu immenso. Possedeva già molti ingredienti di una vera “Grand Opéra” e suscettibili ad adattarlo alla prima scena lirica parigina (l’edizione revisionata del 1860 rappresentata all’Opéra di Parigi e ora, nel 2026, a Bad Wildbad lo prova ampiamente).

A quel punto, tuttavia, Rossini aveva già deciso che era tempo di voltare pagina. Prima di lavorare alla *Semiramide* si era già recato a Vienna per allestire delle proprie opere in una stagione di due mesi. Vienna accolse il trionfante Rossini ma egli non prese in considerazione l’idea di stabilirvisi. Non rimase neppure a Londra, dove trascorse diversi mesi frenetici e altamente lucrativi (1823-1824), onorato dall’aristocrazia britan-

nica e ricevuto dal Duca di Wellington e dallo stesso Re Giorgio IV a Brighton. Ma Rossini sapeva benissimo che la situazione economica e organizzativa non poteva competere con quella di Parigi, scopo ambito dal primo compositore del mondo!

Durante il viaggio verso Londra, Rossini ebbe un primo assaggio della *Ville Lumière*. Il 16 novembre 1823 divenne il principale argomento di conversazione in città in occasione del banchetto in suo onore al celebre “Veau-qui-tette” in Place du Châtelet: 160 ospiti, tra cui Talma, Mlle Mars e Mlle Georges (i più acclamati attori francesi dell’epoca) e, per il mondo musicale, i compositori Boieldieu, Auber, Hérold, oltre a [Mme Pasta](#), [Mlle Cinti](#), Lesueur e Garcia. Questo banchetto causò un tale scalpore da ispirare immediatamente un vaudeville di Scribe e Mazères intitolato *Rossini à Paris ou le Grand Dîner*, che debuttò al Gymnase il 29 novembre. Rossini, presente alla prima, dichiarò che se la musica francese fosse stata quella, non avrebbe mai potuto aver successo. Ovviamente Rossini non era venuto a Parigi per dedicarsi il genere minore dei Vaudeville, ma per riuscire nel suo vero scopo – la conquista dell’Opéra.

Com’era prevedibile, non tutto procedette senza intoppi: la sua presenza a Parigi causò controversie nel mondo musicale, specialmente tra amministratori conservatori, compositori e critici, che arrivarono a soprannominarlo “Monsieur Vacarmini” o “Monsieur Crescendo”, descrivendo la sua musica come un insieme di “turlututus”. Tuttavia, non gli mancavano i sostenitori, non ultimi Boieldieu e Auber; quest’ultimo affermò categoricamente che, a meno di non saper comporre come Rossini, era meglio non comporre affatto.

Se il primo soggiorno del compositore causò un fermento forte ma innocuo, la notizia della sua nomina a Direttore del Théâtre-Italien pochi mesi dopo travolse il mondo musicale cittadino. Il pubblico era entusiasta perché, finalmente, avrebbe potuto ascoltare le opere di Rossini ‘*comme il faut*’, con il compositore stesso a supervisionare le produzioni. “Finalmente” è il termine corretto poiché, fino al suo arrivo, i suoi lavori avevano subito costanti mutilazioni: intere scene venivano spesso rimaneggiate o semplicemente tagliate; brani di un’opera venivano inseriti in un’altra, come accadde per *Il Turco in Italia*, in cui fu inserito il quintetto de *La Cenerentola*; quando quest’ultima fu rappresentata per la prima volta, alcuni spettatori pensarono che Rossini avesse plagiato sé stesso, accusandolo di mancanza di immaginazione. Responsabile di questi scempi era perlopiù il ben introdotto compositore Paër, la cui gelosia lo spinse non solo a mutilare la struttura delle opere ma anche a lanciare una velenosa campagna contro Rossini.

*Il barbiere di Siviglia* ebbe la sua prima parigina nel 1819 e fu acclamato principalmente per la presenza nel cast del tenore Garcia e di [Mme Fodor-Mainvielle](#). Ma queste recite segnarono anche l’inizio del cosiddetto “Rossinisme” in Francia, nonostante

Ferdinando Paër e della critica di Henri Montan Berton, il quale scrisse che, qualunque cosa facesse, Rossini non sarebbe mai stato altro che un ciarlatano la cui musica non era né profonda né significativa; in essa, dichiarò maliziosamente, l'orchestra osa cantare mentre i cantanti recitano.

Rossini decise infine di stabilirsi a Parigi alla fine del 1824. La decisione fu saggia e appropriata e sensata per un uomo che aveva già dato contributi considerevoli al mondo, ma che era anche fermamente convinto che le arti fossero sull'orlo di un cambiamento fondamentale in cui egli poteva e doveva giocare un ruolo di primo piano. La conquista della città che stava rapidamente diventando la capitale artistica del mondo, unita alla ricchezza della vita intellettuale, influenzò certamente la sua scelta, pur rappresentando una sfida formidabile. Il suo lavoro creativo doveva combinarsi con i doveri amministrativi; doveva adattare sé stesso e il proprio stile al gusto dei francesi, i quali dovevano essere persuasi che, nell'opera, la melodia e il canto sono di primaria importanza. Inoltre, dovette assimilare le sfumature della prosodia francese, cosa che fece magistralmente nel *Comte Ory* (1828), un'opera comica nel più autentico stile francese. E poi, doveva assicurarsi – e ci riuscì ancora – della presenza dei più celebri cantanti dell'epoca, come le signore Mombelli, Malibran, Sontag, le sorelle Grisi, Galli, Garcia, Tamburini, Lablache, ecc.

Quando Rossini si stabilì in rue Montmartre nel 1824, Luigi XVIII era morto e gli era succeduto Carlo X, il fratello minore ultraconservatore. Fortunatamente, ciò non intaccò la posizione di Rossini. Al contrario: il compositore era vissuto a Napoli abbastanza a lungo da sapere come compiacere i reali, cosa che fece nuovamente a Parigi componendo *Il viaggio a Reims*, splendida stravaganza musicale per le celebrazioni dell'incoronazione del nuovo re. Oltre al successo immediato dell'opera (la cui trama era ispirata a *Corinne* di Madame de Staël), la reale importanza de *Il viaggio* risiedeva nel fatto che, creando il suo primo pezzo per Parigi, Rossini si impegnò a fondo per impartire al pubblico parigino un'eloquente lezione sull'apprezzamento della bellezza e della gioia del canto: questo è infatti il fulcro di tale opera festiva.

L'affinità di Rossini con i romantici francesi era evidente, poiché le loro lotte – interiori ed esteriori – erano identiche alle sue. Sebbene lo sviluppo dell'opera fosse differente da quello delle altre arti a causa della complessità del genere, il contributo del compositore alla causa del Romanticismo tra il suo arrivo nel 1824 e la prima di *Guillaume Tell* nel 1829 deve ancora essere pienamente riconosciuto. Di fatto, nel proprio campo, procedendo in parallelo con i colleghi artisti, egli raggiunse – consciamente o meno – i loro medesimi obiettivi, spesso anticipandoli. Fu il caso del trattamento dei temi fondamentali del patriottismo e della libertà: la sua entusiasta prontezza ad organizzare un concerto a favore degli insorgenti greci (28 aprile 1826 alla Grande Salle de Vauxhall)

fu seguita dalle revisioni di *Maometto II* e *Mosè in Egitto*, che divennero *Le Siège de Corinthe* (1826) e *Moïse et Pharaon* (1827) per l'Opéra di Parigi, e naturalmente dal *Guillaume Tell*.

Inoltre, non si può trascurare il fatto che l'*Otello* di Rossini, per quanto difettoso nel libretto, fu ben accolto a Parigi nel 1821, due anni prima del fiasco della prima compagnia itinerante britannica che attraversò la Manica per introdurre Shakespeare al pubblico francese in lingua originale. L'*Otello* rossiniano ebbe molto più successo anche rispetto alla traduzione/adattamento francese della pièce curata da Vigny nel 1829.

Basato principalmente su Schiller, *Guillaume Tell* conteneva tutti gli ingredienti musicali e teatrali di un pezzo romantico, da qui il suo successo tra la giovane generazione. Precedette di un anno la prima dell'*Hernani* di Victor Hugo, così come la drammatica *La Liberté guidant le peuple* di Delacroix, la *Symphonie fantastique* di Berlioz e il magistrale romanzo *Le rouge et le noir* di Stendhal, tutte opere create nel medesimo anno della Rivoluzione di Luglio.

La *Vie de Rossini* di Stendhal (1824, già disponibile nel novembre 1823) è l'opera di un dilettante egocentrico che parla di sé stesso quanto di Rossini. Tuttavia, non fu un caso che il più accanito sostenitore della causa romantica in Francia pubblicasse il primo studio biografico sul trentenne pesarese appena giunto a Parigi. In effetti, questa biografia precoce non costituì solo un gratificante tributo al compositore italiano da parte di un entusiasta melomane, ma rappresentò anche il serio sforzo di uno spirito affine che voleva mostrare ai contemporanei Rossini come un modello, le cui opere dovevano servire da fonte di ispirazione nella loro missione apostolica di modernizzazione delle arti.

Fonti:

LADY MORGAN, *La France*. 2 vols. (1817)

STENDHAL, *Vie de Rossini*. (1824)

«L'Abeille» (1822), «La Quotidienne» (22 ottobre 1822),

«Le Constitutionnel» (25 ottobre 1822)

HERBERT WEINSTOCK, *Rossini. A biography*. (New York, 1968)

MARCO BEGHELLI e NICOLA GALLINO, *Tutti I Libretti di Rossini*. (Milan, 1991)

MARIO HAMLET-METZ, *Vivendo l'opera: Itinerari verso la magia del suono* (Milano, 2019)