

più un simbolo del fato che non l'emanazione diretta di una volontà umana cosciente; anche questo contribuiva a rendere più plausibile una lettura delle avventure eroiche del testo in chiave di psicologia individuale più che di problematica sociale.

Dal canto suo l'opera comica tendeva anch'essa a mutare i propri contenuti, che ormai andavano sempre più perdendo il loro senso originario, sia rinnovandoli per contaminazione con le nuove tendenze, sia immettendovi motivi originali che derivavano talvolta dall'osservazione diretta dell'esperienza quotidiana. In una farsa del 1830⁵, viene ripreso ad esempio lo schema narrativo classico dell'opera comica, con la suddivisione dei personaggi in due gruppi che polemizzano intorno al solito problema dei pregiudizi sociali sul matrimonio. Ma l'interessante di quest'opera è che vi vengono rovesciate le tradizionali tesi sul denaro: mentre di solito esso è considerato il simbolo più significativo della convenzione sociale da combattere, qui invece è visto come la maggiore arma di convinzione o di ricatto o di intimidazione nei confronti di certi pregiudizi da sconfiggere. Tutto il libretto è una specie di inno all'intraprendenza, al buon senso, all'orgoglio di classe della borghesia, che prevale alla fine dell'opera su una nobiltà che viene derisa nelle sue pretese anacronistiche di falso prestigio.

Naturalmente sarebbe errato considerare motivi di questo tipo come tipici dell'ambiente bolognese ed esclusivamente legati ad esso; si può dire però che lo sviluppo delle circostanze storiche, il mutamento dei rapporti fra le classi sociali, il rinnovarsi dei modelli di comportamento nella vita quotidiana e degli schemi di giudizio morale, siano stati elementi capaci di determinare le scelte degli organizzatori e degli impresari; che questi cioè abbiano avuto una funzione di intermediari o di cuscinetti fra la cultura italiana in senso lato e la cultura locale; che abbiano selezionato e dosato il repertorio melodrammatico corrente, facendo passare sulle scene del Teatro Comunale le cose giuste al momento giusto; e questo repertorio sembra appunto riflettere, dall'epoca degli entusiasmi napoleonici a quella della ripresa risorgimentale, i momenti di dubbio o di trasformazione di una società che Stendhal stesso, nei suoi soggiorni bolognesi, aveva trovato singolarmente aperta alla discussione e ricca di stimoli critici.

⁵ Si tratta di *La Contessina ossia il finto pascià*, opera buffa in due atti; è ignoto l'autore del libretto; l'autore della musica è Carlo Cappelletti, bolognese.

Rossini fra Stendhal e Bacchelli

di Mario Saccenti

Nel 1929, al termine di una lunga domanda retorica (« A parte che in Italia tutto è astrazione e pedanteria in fatto di critica letteraria, o, nella più brillante ipotesi, articolo di varietà, dove pescare uno che possiede tanta fantasia, tanto acume psicologico, un'esperienza storica, pratica, artistica così varia, e soprattutto uno stile così sicuro e personale da osare di cimentarsi con un mostro come Stendhal? ») e della relativa constatazione, ovviamente risoluta, che « occorrerebbe [...] poco meno che un eroe » (« E in Italia disgraziatamente gli eroi non si danno alla letteratura »), Vincenzo Cardarelli avvertiva la necessità di lasciare in pace Stendhal¹. Trattasi, a quanto ci risulta, del solo intervento diretto ed organico — non più di una paginetta — del fondatore della « Ronda » sul grande scrittore francese. Ma, quello stesso anno, un altro scrittore italiano, già collaboratore della « Ronda » e collaborando ad una rivista che largamente risentiva della « Ronda », in un saggio non astratto né pedantesco, eppur superiore a qualsivoglia articolo di varietà, su *Stendhal postumo*, esprimeva un giudizio quale poteva essere espresso da un rondista, da uno scrittore italiano operante, nel decennio successivo alla prima guerra mondiale, per un ritorno di chiarezza e rigore che significasse al tempo stesso innovazione e movimento, scrittore educato cioè a valori di classicismo ma non semplicemente incardinato nella tradizione, e certo sospettoso verso i postumi estetizzanti e decadentistici del romanticismo, e in ogni caso strenuamente aderente a concetti di serietà e moralità del lavoro letterario: « C'è veramente in Stendhal una sorta di absolutezza di principi che va d'accordo con la nostra età 'meccanica' e scientifica, un

¹ V. CARDARELLI, *Parole all'orecchio* (1929), in *Opere complete*, a cura di G. Raimondi, Milano, Mondadori, 1969², pp. 473-74.

modo arido e preciso di ragionare, poco comune per un romanziere e per di più romantico; un rigore di riflessione, una tendenza alla logica astratta anche in materia di fantasia, che sono piuttosto dei nostri anni, e del nostro tempo, che dei suoi intorno al 1830. A queste prerogative, che ne sospingono le caratteristiche morali e biografiche verso un'epoca che non era la sua, possiamo aggiungere un'altra qualità che serve ad avvicinarcelo. Intendo la qualità umana, umana e moderna, di Stendhal come scrittore. È una personalità che si lascia accostare, nonostante i trucchi e le maschere, per i quali ebbe un genio fuori dell'ordinario. È un uomo, spesso un povero modesto uomo moderno, che pena, tra l'altro, a risolvere le sue preoccupazioni economiche e sociali. Tra i grandi artisti moderni, questa è anche la quotidiana sofferenza di Baudelaire che, per quanto in alto, ha una parola per farsi intendere e amare da noi. Stendhal è di quei pochi scrittori tra i grandi, che lasci intravedere le sue debolezze, la sua fatica, spesso lo stento di condurre dignitosamente un lavoro letterario. Egli è lontano dal tipo eroico dello scrittore classico². Uno Stendhal — intendiamoci — non già, o non interamente, mitizzato, non già rondescamente elevato, al pari di Leopardi e Manzoni, di un certo Foscolo e di un certo Goethe, a modello e insegna di classicismo novecentesco; sentito tuttavia presente, attuale, vicino, da uno scrittore come Giuseppe Raimondi, il quale, allo stesso modo degli altri usciti dalla « Ronda », non poteva non aggiungere alla sua intelligenza di lettore e di critico le sue qualità, le sue disposizioni di scrittore militante.

Altri interventi di rondisti su Stendhal in verità non vi sono, se si eccettui, in data relativamente recente, *La fine di « Le rouge et le noir »* di Lorenzo Montano, uno scritto tanto suggestivo quanto limitato per argomento³; e, dello stesso Montano (ma potrebbe essere di sicuro d'ogni rondista), l'esordio di *Firenze nel 1914*: « Ci vorrebbe il genio d'uno Stendhal o d'un Tolstoj, e forse non basterebbe, per rappresentare a chi non l'ha provato il senso di stabilità da cui era pervaso

² G. RAIMONDI, *Stendhal postumo*, in « La Libra », II, 2, giugno 1929. Lo si legge ora in *La Libra (1928-1930)*, antologia della rivista a cura e con introduzione di A.M. Mutterle, Padova, Liviana, 1969, pp. 59-66, e, con alcune varianti e integrazioni, in G. RAIMONDI, *Giornale ossia taccuino e altri scritti (1925-1930)*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 27-38. Con la nostra citazione ci riferiamo all'antologia della rivista, pp. 59-60.

³ Cf. L. MONTANO, *La fine di « Le rouge et le noir »* (1954), in *Carte nel vento. Scritti dispersi*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 466-69.

il mondo fino alla prima guerra mondiale ... »⁴. C'è però l'incontrarsi e misurarsi indiretto con Stendhal di un rondista di primo rango, il solo, anzi, che abbia sviluppato il rondismo (tutto nutrito, il suo, di pingui sostanze classicheggianti derivate da un arco italiano ed europeo tra Cinque e Ottocento, e insieme nutrito di umori e caratteri bolognesi e padani) soprattutto in arte narrativa, nei più cospicui ed agiati componimenti romanzeschi della letteratura italiana contemporanea. Ed è il rondista (continuiamo a chiamarlo così, anche a tanta distanza dagli anni della « Ronda », riconoscendo in quale ampia misura l'eredità artistica e morale della « Ronda » abbia fecondato la sua opera molteplice e poderosa) che incidentalmente, e così semplicemente come intesamente, riguardo a Stendhal ha parlato delle « fissazioni romanzesche del gran 'fissato' e romanziere grandissimo »⁵.

Il terreno di questo incontro indiretto fra Stendhal e Riccardo Bacchelli è italiano e musicale: la vita, l'opera di Rossini. Le due biografie di Rossini, stendhaliana e bacchelliana, si guardano da due date fra loro lontanissime, 1823 e 1941⁶, che sono anche, ovviamente, due diverse e opposte frontiere storico-culturali, e proprio nella loro storica diversità, interpretativa ed espressiva, permettono rapporti e confronti con risultati di non trascurabile valore.

Troppo stendhaliana, e troppo immersa negli accidenti del gusto e dei costumi dell'età di Stendhal e di Rossini (e di un Rossini conosciuto fino a trentuno anni, fino all'altezza della *Semiramide*), per

⁴ L. MONTANO, *Firenze nel 1914*, in *Carte nel vento*, cit., p. 65. Occorrerà poi ricordare altri scritti d'interesse stendhaliano di G. RAIMONDI: *Voyage d'Italie*, in *La valigia delle Indie*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 69-72 (e lo stesso volume contiene sparsamente illuminanti accenni a Stendhal); *La Certosa di Modena*, in « Il Resto del Carlino », 10 marzo 1963; *Gli amori di Stendhal*, in « Il Resto del Carlino », 7 giugno 1964; infine, uscito subito dopo il congresso stendhaliano di Bologna, *Dal quadro alla pagina*, in « Il Resto del Carlino », 2 giugno 1972.

⁵ R. BACCHELLI, *Testa di vitello* (1957), in *Viaggi all'estero e vagabondaggi di fantasia*, Milano, Mondadori, 1965, p. 474.

⁶ Il *Gioacchino Rossini* di Bacchelli comparve nel 1941 come diciannovesimo volume della collana di biografie « I grandi Italiani » dell'UTET; fu ripubblicato, con l'aggiunta di *Esperienze rossiniane*, da Rizzoli nel 1954 e da Mondadori nel 1959; trovò un assetto definitivo, con altri scritti musicali bacchelliani, nel sedicesimo volume di *Tutte le opere* di Riccardo Bacchelli: *Rossini e saggi musicali. Verdi. Beethoven. Monteverdi*, Milano, Mondadori, 1968. A questo testo noi ci riferiamo. Quanto alla *Vie de Rossini* di Stendhal, ci serviamo dell'edizione (« nouvelle édition entièrement revue ») Calmann Lévy, 1892. Si è anche tenuta presente l'edizione italiana: *Rossini*, a cura di B. Revel, Milano, Genio, 1949.

potersi imporre come biografia « attendibile »⁷, la *Vie de Rossini* — con i suoi elementi occasionali, episodici e avventurosi, con le sue invenzioni, sensazioni e intuizioni⁸ — non è tuttavia così estranea ad una logica biografica e ad una tecnica documentaria ed erudita (anche quando di dubbia origine e confezione) da presentarsi come pura e semplice opera narrativa, nient'altro che un'affascinante « chronique italienne ». Capolavoro, letterario e critico, del rossinismo verso la metà del nostro secolo, composto per colmare lacune ed eliminare convenzioni e luoghi comuni provenienti dagli stessi anni di Rossini e Stendhal, per avvicinare finalmente Rossini nella sua realtà, nella sua compiutezza artistica ed umana, il *Rossini* bacchelliano vive, e nel suo corso sempre più si ravviva, della meditazione storica del suo autore, per non piccola parte appoggiata allo storicismo assoluto crociano, e insieme reca le tracce di una ispirazione lontanamente rondesca, delle polemiche novecentesche intorno all'arte italiana: come Cardarelli e

⁷ Un illustre rossinista come il Radiciotti nel suo « profilo » su Rossini accenna all'interesse di Stendhal per il musicista pesarese citando l'eloquente esordio della *Préface*, col fine di testimoniare un caso eccezionale e forse unico di popolarità, ma senza alcuna considerazione e comprensione del ruolo giuocato da Stendhal (non più che un « umorista ») nei confronti di Rossini e nel primo Ottocento sia italiano che francese: « Fin dal 1823, Enrico Beyle, famoso viaggiatore ed umorista, noto sotto lo pseudonimo di Stendhal, così poteva scrivere di lui: " Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta; la gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation; et il n'a pas trente-deux ans! " » (G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, Milano, Bietti, 1951², pp. 16-17). Ma già nella monumentale opera *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte* (Tivoli, Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-29, 3 voll., *passim*) e ancor più nell'articolo *Stendhal e Rossini* (in « Il Pianoforte », IV, n. 12, dicembre 1923, pp. 245-51) questo dottissimo studioso aveva mostrato, a proposito della *Vie*, di non saper uscire dall'ambito della piccola e arcigna ragione biografica e tecnica, a caccia di inesattezze e pregiudizi, « scerpelloni » ed « eresie ». Elogia dal canto suo la biografia stendhaliana, peraltro con rapida informazione e scarsa consistenza critica, G. CUCCHETTI, « *La vie de Rossini* » di Stendhal, nella miscellanea *Rossiniana*, a cura del Conservatorio « G.B. Martini » di Bologna, 1942, pp. 18-21.

⁸ Di queste intuizioni stendhaliane, « di qualità tale da imporsi, volenti o nolenti, ai critici futuri », talune vengono sottolineate da musicologi dei nostri giorni: dal Ronga, ad esempio, la « notazione precisa di un momento della *Cenerentola* » che sconfinava nell'esaltazione dell'« admirable rapidité » estesa a tutta l'arte rossiniana (L. RONGA, *Occasione musicale di Bacchelli*, nel volume miscelaneo *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 153); dal Rognoni, l'avviso che Rossini portò nell'opera seria l'animazione e la perfezione dell'opera buffa (L. ROGNONI, *Rossini*, Parma, Guanda, 1956, p. 88, nota).

Cecchi, come Montano e Raimondi, Bacchelli si fa entro certi limiti scrittore militante accanto e di rincalzo a quell'altro se stesso che è lo studioso e il critico rigorosissimo, ossia fa storia, documentata e solida storia (sappiamo cosa egli intenda per « romanzo storico », e come gli dispiaccia l'idea di una « storia romanzata »), prendendo implicitamente posizione, in mezzo ai molti problemi di cultura e d'arte tra Sette e Ottocento, con la mente e l'animo al presente, e al suo presente, d'intellettuale e artista novecentesco.

Due interpretazioni: nell'insieme illusoria e deformante la prima, propria del grande fissato e visionario, e originata da quella matrice della sua maggiore eccitazione, del suo maggior rapimento che è l'Italia (o la musica, o le arti, o il femminile, sinonimi dell'Italia), onde Rossini, vita e opere, viene percepito, sempre più con l'immaginazione e i sensi che con l'intelletto, come proiezione dell'Italia, cioè come espressione potenziata, illimitata della grazia, della gioia, dell'agilità, dell'estro, del « cuore », di una vivezza spirituale senza malinconie⁹; imperniata, la

⁹ È stato scritto che nella *Vie de Rossini* « simpatie e antipatie di Stendhal, pregiudizi e convinzioni, critiche acerbe e lodi esagerate si succedono senza posa, mostrando come nella determinazione del gusto del Nostro entrassero in gran parte elementi puramente accidentali. Si potrebbe anzi concludere, dopo la lettura del *Rossini*, che Stendhal abbia tratta la sua capacità di giudizio piuttosto dai nervi che dalle più intellettive facoltà del cervello » (G. NATOLI, *Stendhal. Saggio biografico-critico*, Bari, Laterza, 1936, p. 103). Osservazioni ineccepibili. Il lettore della *Vie* noterà anzi come Stendhal introduca consapevolmente, e quanto spesso, l'elemento accidentale e i nervi e il fisico e l'età dell'uomo nei discorsi sulla natura della musica, sul piacere da essa suscitato: un'estetica dei nervi, delle stagioni e dei climi, potremmo chiamare questi pensieri stendhaliani, certo non privi di radici settecentesche. Basti leggere, nell'*Introduction*: « Ce qui fait de la musique le plus entraînant des plaisirs de l'âme, et lui donne une supériorité marquée sur la plus belle poésie, [...] c'est qu'il s'y mêle un plaisir physique extrêmement vif. Les mathématiques font un plaisir toujours égal, qui n'est pas susceptible de plus ou de moins; à l'autre extrémité de nos moyens de jouissance, je vois la musique. Elle donne un plaisir extrême, mais de peu de durée, et de peu de fixité. La morale, l'histoire, les romans, la poésie, qui occupent, sur le clavier de nos plaisirs, tout l'intervalle entre les mathématiques et l'Opéra-Comique, donnent des jouissances d'autant moins vives, qu'elles sont plus durables, et qu'on peut y revenir davantage, avec la certitude de les éprouver encore. Tout est, au contraire, incertitude et imagination en musique; l'opéra qui vous a fait le plus vif plaisir, vous pouvez y revenir trois jours après, et n'y plus trouver que l'ennui le plus plat, ou un agacement désagréable des nerfs. C'est qu'il y a dans la loge voisine une femme à voix glapissante; ou il fait étouffant dans la salle; ou l'un de vos voisins, en se balançant agréablement, communique à votre chaise un mouvement continu et presque régulier. La musique est une jouissance tellement physique, que l'on voit que j'arrive à des conditions de plaisir presque triviales à écrire » (*Vie de Rossini*, p. 12). Nel capitolo sul *Mosè*: « Qu'on nie, après une telle soirée, que la musique ait un effet direct

seconda, su idee ben ferme se pur parzialmente modificate, mitigate o sviluppate in almeno un ventennio di meditazione estetica e di meditazione storica, e certo non senza apporti di esperienze pratiche ed esistenziali: sull'arte italiana in generale e il classicismo e il romanticismo, sul rapporto e la contraddizione o compensazione o complementarità — in Rossini, ma con estensione, forse, e comunque senza alcun equivoco di leggi o norme umanamente accertabili, all'essere dell'artista, a interi periodi di cultura e storia — fra « tanta felicità espressiva » e « feroce nevrastenia » (o anche si dica sciopero creativo, tristezza spirituale)¹⁰. Un qualcosa — questa accidia entrata con peso determinante nel processo vitale e creativo rossiniano — che l'autore della *Vie*, anche per evidenti ragioni cronologiche, non poteva conoscere e registrare; ma non è qui il punto più rilevante: un qualcosa — diciamo meglio, rispondendo a una momentanea ipotesi — che in nessun caso sarebbe stato compatito dalla visione, dalla « scienza » stendhaliana dell'Italia e delle sue arti e della sua musica, o, se mai, sarebbe stato accolto, con una delle facili inversioni di prospettiva storica e psicologica stendhaliane, come indice del *dolce far niente* italiano¹¹.

E sarà interessante notare come gli stessi luoghi di netto divario necessariamente determinati, nelle due ricostruzioni dell'itinerario rossiniano, dai diversissimi gradi e ambiti di conoscenza (contemporaneo e in pieno svolgimento e occasionalmente avvicinato il Rossini stendhaliano; conchiuso nella compiutezza delle sue creazioni ed esperienze, scoperto in un passato ormai secolare, il Rossini bacchelliano), risultino subito soverchiati dalla totalità interpretativa dell'una e dell'altra

et physique sur les nerfs! » (p. 244). E, verso la fine del libro: « C'est quand l'âme a des regrets, c'est durant les premières tristesses de jour d'automne de la vie, c'est quand on voit la méfiance s'élever comme un fantôme funeste derrière chaque haie de la campagne, qu'il est bon d'avoir recours à la musique » (p. 269).

¹⁰ Usiamo la diade del Contini, che in quel rapporto, e nel suo moltiplicarsi lungo la storia musicale e civile, italiana ed europea, dal Sette all'Ottocento, ha individuato appunto il nucleo, o uno dei nuclei, del Rossini bacchelliano: « a cuore del Rossini starà lo scotto di feroce nevrastenia pagato per tanta felicità espressiva, abiteranno il suo sfondo mirabilmente l'« intelligenza scioperata e secessiva », l'« otium supervacaneum » della decadenza veneziana, « la tristezza di spirito, la sublimità deserta » della perfezione di Mozart, quel « che di tetro », quel « *taedium vitae* fiorito e nero » che venano il secolo dei lumi » (G. CONTINI, *Il « Mulino del Po » e la carriera letteraria di Riccardo Bacchelli*, in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 34-35).

¹¹ « On voit pourquoi la fertile Italie, patrie du *dolce far niente*, et de l'amour, est aussi la patrie des beaux-arts » (*Vie de Rossini*, p. 35).

biografia, chiamati e annessi alla logica dell'una e dell'altra: così, in Stendhal, la « svolta » compiuta da Rossini al tempo delle opere « napoletane », con riduzione dei diritti del cantante e asservimento del canto alla musica — sola svolta rossiniana di cui Stendhal possa e voglia parlare —, sta a spiegare ancora l'intervento del « genio », dell'« immaginazione », della tanto esaltata « rapidità » nel sistema artistico rossiniano, ma anche fa e deve far sospettare che tutto questo sia destinato a venir meno fuori d'Italia (cioè fuori di quella magica temperie partenopea in cui si era realizzato l'accordo perfetto fra musica e canto, fra musicista e cantanti)¹²; così, in Bacchelli, la « lunga rinuncia » del musicista di Pesaro alla musica, dopo il *Guglielmo Tell* e dopo un « precipizio d'attività produttiva » — il declinare, a Parigi e poi a Bologna, della sua « tremenda e stupenda fatica » in attonita aridità, in « stanchezza da settimo giorno di artistica creazione », della sua ipersensibilità in malattia angosciosa e disperata, fino all'addio del *Quando corpus morietur*, fino a quella guarigione che voleva dire rassegnazione, ed estinzione degli estremi sussulti di vitalità creativa —, la « lunga rinuncia » di Rossini diviene momento decisivo, non pur di un rovesciamento del rossinismo convenzionale, superficiale e impressionistico, ma proprio di questa adesione, intellettuale ed umana — di questa adesione di Bacchelli storico e moralista e artista —, all'esperienza, al destino, al dramma, assai più segreto che palese, dell'uomo creatore nel meccanismo così misterioso come razionale della storia¹³.

Ma si osservi l'atteggiarsi, il definirsi nelle due biografie di qualche tema ora necessariamente comune e assai diffuso in questa e in quella. Il rapporto, ad esempio, tra musica italiana e musica tedesca, e più in generale tra arte italiana e romanticismo, è da Stendhal impostato al principio del libro (secondo paragrafo dell'*Introduction: Différence de la musique allemande et de la musique d'Italie*), e riproposto per

¹² « Les opéras de la seconde manière de Rossini ne sont jamais ennuyeux comme un opéra *vide* de Mayr, par exemple; mais ils ne produisent l'effet enchanteur qu'ils obtinrent à Naples que quand, par hasard, ils rencontrent un chanteur qui a précisément dans la voix le même genre d'agrément et de facilité que l'artiste pour lequel le rôle a été écrit » (*Vie de Rossini*, cit., p. 274; i corsivi sono nel testo).

¹³ Cf. *Rossini*, cit., capp. XI (*La lunga rinuncia*) e XII (« *Quando corpus morietur* »). Ma di Bacchelli si vedano anche *Rossini a Bologna*, in « *Corriere della Sera* », 26 giugno 1969, e *Epigrafe e discorso celebrativo per Gioacchino Rossini*, in *Annuario del Conservatorio di musica « G.B. Martini » di Bologna (1965-1970)*, Bologna, Pàtron, 1971, pp. 11-14.

tutto il suo corso, come antitesi ricavata con la solita tecnica violenta e suggestiva, col solito istinto che vuol tradursi in dottrina e predicazione estetica, col solito estro che, per usar parole del nostro Bacchelli (ed è uno dei pochi riferimenti bacchelliani a Stendhal « milanese » e giudice dell'Italia), « mischia tanto d'acuto e di vero con tant'altro di fittizio e di viziato »¹⁴: un'antitesi che coinvolge immediatamente, in termini sensitivi, l'essere dei due popoli a cominciare, s'intende bene, dalla bellezza e dal temperamento amoroso delle loro donne. Già nell'*Introduction* leggiamo: « l'amour n'est pas le même à Bologne et à Königsberg; il est beaucoup plus vif en Italie, plus impatient, plus emporté, se nourrissant moins d'imagination. Il ne s'y empare pas peu à peu, et pour toujours, de toutes les facultés de l'âme; il l'emporte d'assaut, et l'envahit tout entière et en un instant: c'est une fureur; or, la fureur ne peut pas être mélancolique, c'est l'excès de toutes les forces, et la mélancolie en est l'absence »¹⁵. Ancora: « Avez-vous été militaire? avez-vous couru le monde? vous est-il arrivé de retrouver tout à coup aux eaux de Baden, une maîtresse charmante que vous aviez adorée, dix ans auparavant, à Dresde ou à Bayreuth? Le premier moment est délicieux; mais le troisième ou quatrième jour, vous trouvez trop de délices, trop d'adorations, trop de douceur. Le dévouement sans bornes de cette bonne et jolie Allemande vous fait regretter, sans peut-être oser en convenir avec vous-même, le piquant et les caprices d'une belle Italienne pleine de hauteur et de folie »¹⁶. E, partendo dalla « voce superba » di una Rosina del *Barbiere*: « j'y vois une preuve nouvelle de l'immense distance qui sépare l'amour mélancolique et tendre des belles Allemandes que l'on rencontre dans les jardins anglais des bords de l'Elbe, du sentiment vif et tyrannique qui enflamme les jeunes filles du midi de l'Italie »¹⁷. In definitiva, dal versante italiano, fuoco d'anima, desiderio impaziente, letizia prorompente e irresistibile,

¹⁴ R. BACCHELLI, *Rossini*, cit., p. 40.

¹⁵ *Vie de Rossini*, p. 27.

¹⁶ *Ibidem*, p. 139. È questo un brano che esemplifica il confronto non già fra musica tedesca e musica italiana, ma fra due opere italiane, *Il matrimonio segreto* e *il Barbiere di Siviglia*; pure ci muoviamo sempre entro quei termini, tali da confermare pienamente, nel nostro caso, l'artificioso e il tendenzioso di Stendhal, che ragiona e giudica così: « Cimarosa a plus d'idées que Rossini, et surtout de bien meilleures idées, mais Rossini a le style meilleur » (p. 140): perché, o perciò, Rossini è più « italiano » di Cimarosa.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 143-44.

bile, vitalità confinante o confusa con la follia, tutto quanto può esprimere il più bel cielo d'Italia, lucido e arioso e se mai solcato da incantevoli nubi capricciose; dall'altro lato, della Germania, immaginazione, sogno, tenerezza e malinconia e infine sentimento sublime e tragico, in altre parole raccoglimento, riflessione, capacità di ordinare e approfondire: procedendo per immagini, il chiaroscuro e il variegato sapiente di un giardino o di un bosco del Nord, non senza, sul cielo, ombre di caligini e tempeste. E, da un lato, una musica che s'impenna nelle seduzioni dell'imprevisto e del contrasto, che è « folie organisée et complète »¹⁸; dall'altro una musica che unisce metodicamente il razionale e l'appassionato: da un lato Alessandro Scarlatti e l'Opera buffa, *L'Italiana in Algeri* con la sua cavatina di Lindoro¹⁹ e *Il barbiere di Siviglia*; dall'altro, dopo Bach, Mozart, ma a un certo momento, in parallelo a Rossini, Weber col suo *Franco Cacciatore*. Né, al di là dei suoi entusiastici schemi dagli inevitabili corollari di incongruenze e sbandamenti, al di là delle sue più radicate predilezioni e convinzioni, Stendhal disconosce il verificarsi di contatti e prestiti e scambi tra l'una e l'altra parte o scuola; nel capitolo *Guerre de l'harmonie contre la mélodie* arrivando persino a concepire, in un nuovo entusiasmo visionario e perciò abbandonato al gusto delle comparazioni di natura e paese, la possibilità di un loro incontro e di una loro fusione in terra di Francia: « Voyez deux rivières majestueuses prendre leur source en des contrées éloignées, parcourir des régions fort différentes, et cependant finir par confondre leurs eaux: tels sont le Rhône et la Saône. Le Rhône tombe des glaciers du mont Saint-Gothard, entre la Suisse et l'Italie. La Saône prend sa source dans le nord de la France; le Rhône parcourt en bondissant la vallée étroite et pittoresque du Valais; la Saône arrose les fertiles campagnes de la Bourgogne. Ces grands cours d'eau viennent enfin se réunir sous les murs de Lyon, pour former ce fleuve majestueux et rapide, le plus beau

¹⁸ *Ibidem*, p. 57.

¹⁹ « Cette cavatine est une des plus jolies choses que Rossini ait jamais écrites pour une véritable voix de ténor [...]. Le grand avantage de cette cavatine, c'est qu'il n'y a pas trop de passion; elle n'est pas trop dramatique. L'action commence seulement. Nous ne sommes point obligés de penser à des circonstances plus ou moins compliquées, nous sommes tout entiers au plaisir entraînant qui s'empare de nous. C'est la musique la plus physique que je connaisse » (*Ibidem*, p. 57).

de la France, qui va passer si vivement sous les arcades du pont Saint-Esprit, et faire trembler le plus hardi nautonier.

Telle est l'histoire des deux écoles de musique, l'allemande et l'italienne; elles ont pris naissance en lieux bien distants, Dresde et Naples. Alexandre Scarlatti créa l'école d'Italie, Bach créa l'école allemande.

Ces deux grands courants d'opinions et des plaisirs différents, représentés aujourd'hui par Rossini et Weber, vont probablement se confondre pour ne former qu'une seule école; et leur réunion à jamais mémorable doit peut-être avoir lieu sous nos yeux, dans ce Paris qui, malgré les censeurs et les rigueurs, est plus que jamais la capitale de l'Europe.

Placés par le hasard au point de la réunion, debout sur le promontoire élevé qui sépare encore ces courants majestueux, observons les derniers mouvements de leurs ondes immenses, et les derniers tourbillons qu'elles forment avant de se réunir à jamais.

D'un côté je vois Rossini donnant *Zelmire* à Vienne en 1823; de l'autre je vois Maria de Weber triompher le même jour à Berlin avec le *Freyschütz* »²⁰.

Ma, a parte questo momento di enfasi combinatoria e avveniristica, permane, se non la storica consapevolezza, il senso stendhaliano quasi fisico di una complessiva inconciliabilità tra musica italiana e musica tedesca, sì che, quando Stendhal crede di notare concessioni di Rossini a scuole e musicisti d'oltralpe, compromessi dell'arte e della melodia rossiniana con le armonie nordiche²¹, ciò gli apparirà nient'altro che una decurtazione, poco legittima e assai inquietante anche se interessante nei risultati, dell'essere « italiano » di Rossini: una perdita della semplicità e della purezza, della elegante levità e dell'ardita naturalezza italiana.

Dal canto suo Bacchelli, mentre osserva il contrastare di Rossini con i canoni scolastici e i criteri estetici di coloro che Stendhal si era divertito a chiamare « coeurs secs »²², il contrastare di Rossini con

²⁰ *Ibidem*, p. 96.

²¹ Un solo esempio: « Les Allemands trouvent que Moïse est le chef-d'œuvre de Rossini; rien de plus sincère que cette louange; le maître italien a daigné parler leur langue; il a été savant, il a sacrifié à l'harmonie » (*Ibidem*, p. 244).

²² *Ibidem*, chap. VIII: *Irruption des coeurs secs. Idéologie de la musique*.

tutta quell'Italia musicale che « viveva del passato, incuriosa o sdegnosa o dispettosa e indispettita di novità e d'ardimenti, specie se forestieri, paga di ormai rancidi e muffiti trastulli »²³, riconosce nella lor giusta misura, nella loro feconda necessità storica, gli avvicinamenti, le applicazioni, le aperture di Rossini ai grandi musicisti del Settecento tedesco, avvicinamenti e applicazioni e aperture discendenti dal fatto che « Haydn e Mozart erano, opposti agli 'antichi', in parola altrettanto perennemente rinnovata nella storia degli artisti, erano 'i moderni': la novità, l'ardire, la conquista, la ragion d'arte come valore espressivo, opposta alla norma come costrizione regolare »²⁴. Ma nel memorabile capitolo sul *Barbiere di Siviglia*, in pagine tra le più alte della saggistica italiana, sa con uguale aderenza riconoscere, facendo insieme giustizia delle troppo facili sigle metaforiche, le rispettive qualità profonde, le rispettive originalissime espressioni stilistiche e poetiche di Mozart e di Rossini, e naturalmente di quel certo Settecento austriaco e medieuropeo, di quel certo primo Ottocento italiano: « C'è, nella musica di Mozart, nel suo bello appunto, nel sentimento dell'animo che l'accoglie, una crudeltà limpida, tanto men pietosa e commossa e diciamo umana, quanto più appartiene alla perfezione, per un verso; per l'altro al secolo, che fu suo, intelligentissimo, intellettualissimo, decrepito. Come alla filantropia, all'aspirazione del meglio, alla filosofia e al diritto, alla tenerezza idillica, anzi alla bontà e generosità stesse del Settecento non si saprebbe attribuire la carità; come, a considerarle, si insinua invincibile nell'animo sospetto di quella facilità a intenerirsi ch'è propriamente dei sazi e dei corrotti, così le grazie perfette dell'arte e del costume e del gusto, i beni della ragione, il secolo insomma, son venati in segreto da un che di tetro, da un *taedium vitae* fiorito e nero.

È proprio, nel *Barbiere di Siviglia*, lo spirito del secolo, la giovinezza, l'empito d'un secolo e d'una umanità rinnovata dalla tragedia e dalla catastrofe del precedente; è proprio cotesto soffio a mutar la qualità, la natura del divertimento, della ricreazione artistica; a mettere nel ritmo, nell'invenzione, nello stile, una diversità e un di più di voglia di vivere, di slancio vitale. Il segreto del *Barbiere di Siviglia* è nella lena robusta e trascinate, sanguigna, preferita, sostituita all'agilità, alla varietà, alle

²³ R. BACCHELLI, *Rossini*, p. 26.

²⁴ *Ibidem*, p. 28. Si leggano anche, sulle sinfonie del giovane Rossini e sulla lezione di Haydn, le pp. 42-44.

infinite risorse d'un'incantevole, incomparabile fantasia inventiva. Il segreto della musica rossiniana sta nell'ingenuo calore dell'amor della vita, e dello svago stesso, e dell'istinto, e del bello; in un'ingenuità di abbandono che non può essere della consumata perfezione stilistica.

Sul teatro d'opera, l'ultima parola del Settecento, con Mozart divino, è aristocratica; la prima dell'Ottocento, con l'umanissimo Rossini, è popolare. Standoci al comico, Mozart sorride, ride Rossini.

Ride ed esilara lo spirito, dono raro, qualità essenziale, virtù salubre e sanificatrice. C'è nel *Barbiere* un che d'affascinante, che tiene della natura italiana, ma va nel significato universale del bello: e il suo bello non è prefisso, come il suo riso non è intenzionale, e sgorga tutto spontaneo. Il suo bello sta in un'armonia creata naturalmente, come in una beltà di natura, dall'agevolezza delle giunture, delle mosse, delle proporzioni, dall'agevolezza di queste cose e dell'espressione nella fusione tra la cosa rappresentata e l'animo dello spettatore, essenziale in teatro e propria a quest'opera come fatto spontaneo e di natura. Qui v'è quel tutto dimenticare e ricordare tutto, quello scorger noi e l'animo nostro particolare in figure ed azioni universali per virtù d'arte; qui è dato sognare ad occhi aperti e illuminati, e ridere di meraviglia, di piacere. Di piacere: in quante opere accade? Ecco perché il *Barbiere* è più che raro, quasi oltre e indipendentemente dalle qualità artistiche ed estetiche affermate in così alto grado: raro per un che, non d'affascinante ché quest'è proprio di un'arte mozartiana, ma di vivificante. Torrente di gioia musicale, benché sia gioia; "sole d'Italia", come lo dice Heine, benché sia pure così profondamente italiano e solatio; mi paiono espressioni enfatiche e viziate dalla metafora, improprie a dire quel che nel *Barbiere di Siviglia* è delicato e grave: la favola gentile di quant'ha di meglio la giovinezza (non la giovinezza, mi si lasci dire anche questa, squisitamente lasciva di Cherubino), e dell'amor sincero in pena, in lotta vittoriosa contro quanto ha di peggio la cupida e trista vecchiezza d'un maniaco e d'un ipocrita »²⁵.

Riandare ora ai non pochi passi della *Vie* che disegnano il rapporto Mozart-Rossini²⁶ significa ripercorrere sentieri ameni e ormai fami-

²⁵ *Ibidem*, pp. 124-26.

²⁶ Due esempi, alle due estremità del libro: « Rossini amuse toujours, Mozart n'amuse jamais; c'est comme una maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse » (*Vie de Rossini*, cit., p. 28); « Le premier caractère de la musique de Rossini est une rapidité qui éloigne de l'âme toutes les émotions

liari; continuare ad aggirarsi tra il « vero » e il « fittizio » lungo le estreme, incisive stilizzazioni stendhaliane. Sarà invece opportuno, a questo punto, considerare in breve il retroterra di attualità, e di milizia letteraria, delle operazioni bacchelliane intorno a Rossini, intorno a un culmine improvviso del trattare e variare artistico e poetico di comico e drammatico, di amoroso e di eroico, in un delicatissimo crocevia fra Sette e Ottocento, e fra classicismo e romanticismo, fantasia e ragione, « antico » e « moderno »: osservare allora questo esercizio critico e storiografico come disciplinato e insieme corroborato da una sorta d'intellettuale impegno, e per altro verso d'intellettuale sospetto, le cui radici vanno cercate ben lontano. Le troviamo, precisamente, nella *Prefazione* alla seconda stesura dell'*Amleto* bacchelliano: quella densissima *Prefazione sul tema di questa tragedia e intorno all'Opera italiana*, del 1923²⁷, nella quale lo scrittore bolognese, con un rilievo polemico e concettuale che non è sfuggito al Ronga²⁸, aveva affermato, dello stile italiano, la « virtù sobria nella potenza e giocosamente severa, che gli conferisce incomparabile dignità, durata ed efficacia; molto maggiori, in tutti i casi, dell'elemento perturbante di confessione acerima e sentimentale, casuale e sciolta, di cui ribocca l'arte romantica »; e intendeva stile italiano in ogni tempo, nelle arti e nella poesia e nel teatro, nell'Opera: « alto ed adorabile fiore, ultimo esempio di una forma perfetta, esemplare e liberale », di cui solo un Leopardi, « col suo luminoso e stagionato stile e il suo ardire cauto », poteva, può parlare; Leopardi, che aveva in mente e nell'orecchio musica d'Opera italiana, di Rossini in particolare²⁹.

Destinato ovviamente a correggere e attenuare i rigori teorici e polemici di quasi vent'anni prima, il *Rossini* è comunque destinato ad accogliere gli orientamenti di gusto e di giudizio precisatisi in quei pugnaci anni rondeschi e d'altronde presenti nei più degli scritti bacchelliani; li accoglie assorbendoli in profondità, irradiandoli lungo le linee generali d'interpretazione: dalle quali esce un Rossini rappresentante grande, con Leopardi, di un momento aureo della civiltà

sombres si puissamment évoquées des profondeurs de notre âme par les notes lentes de Mozart » (p. 305).

²⁷ La si legge ora in R. BACCHELLI, *Memorie del tempo presente*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 187-214.

²⁸ Cf. L. RONGA, *Occasione musicale*, cit., pp. 149-59.

²⁹ R. BACCHELLI, *Memorie*, pp. 203-5 e 209.

italiana, un momento ancora regolato e animato da misure, lumi e spiriti settecenteschi, ancora alieno dalle tensioni e suggestioni e densità del romanticismo; un Rossini, di più, « figlio d'arte », figlio di « due artigiani della musica », il quale nella sicurezza e ricchezza nativa della sua musica reca e rinnova i mezzi e le esperienze di Commedia dell'arte e di Opera buffa, e « secoli di tradizione e di vocazione musicale mutuata dai colti e dagli artisti al popolo e viceversa », trasmessa « dalle scuole, dalle cappelle, dai teatri, dalle accademie [...] alla piazza e alla strada e alle case, con bande e fanfare e serenate e stornellate, e fino alle canzoni dell'osteria »³⁰. Poesia e mestiere, arte e artigianato, genio d'individuo e genio di popolo; capacità di comprendere ed esprimere, « dal farsesco all'epico, dal comico al tragico, ogni espressione drammatica, con una essenziale personalità lirica e vitale », originalissima, rossiniana³¹. E quando Bacchelli, pur « evitando di calcare sul concetto, e lasciandolo campato nell'aria d'un'immagine fantasiosa e non critica », osserva Rossini ripetere « dalla patria originaria, nell'istinto e nella memoria dell'infanzia segreta, inconscia, incancellabile, [...] la nitidezza e il quieto e fermo splendore di quell'idea di bellezza, che nell'opera del pesarese richiama la mente all'opera dei suoi congeniali e conterranei, d'un urbinato e d'un recanatese »³², non usa l'espressione « idea di bellezza » nel senso mitico e allegorico di « bello ideale » e di altre consimili insegne verbali stendhaliane³³: la usa però in modo da profilare, ancora e sempre, una tendenza di gusto, una scelta artistica che investe e impegna, al di là della ricerca storica, la sua intelligenza, la sua moralità, la sua sensibilità di scrittore.

Né par sconveniente pensare che quanto egli soprattutto riconosce in Rossini e in Leopardi, ma anche in Raffaello e in Ariosto, e nel teatro e nell'Opera italiana, corrisponda, fino a un certo punto, a quanto di meglio Cardarelli e Raimondi avevan potuto scoprire, fuor degli stessi artisti e poeti italiani dal Cinquecento a Leopardi, in qualche

³⁰ R. BACCHELLI, *Rossini*, p. 15.

³¹ Le ultime parole riportate chiudono la *Nota finale* (1958) delle *Esperienze musicali* comprese con gli altri saggi musicali bacchelliani nel volume *Rossini*, p. 330.

³² *Ibidem*, pp. 18-19.

³³ Ricordiamo le famose, pungentissime osservazioni di Paul Valéry sulle entità allegoriche che popolano la scena allestita da Stendhal in se stesso e per sé solo, sul « mimo-dramma » stendhaliano e sulla sua « musica » (cf. P. VALÉRY, *Stendhal*, in *Varietà*, a cura di S. Agosti, Milano, Rizzoli, 1971, p. 180).

straniero come Stendhal, nell'andare di Stendhal oltre o sopra il romanticismo, nella sua lucidità « moderna », nella sua umanissima sintesi, fra trucchi e maschere, di genio e mestiere, di poesia e pena di scrittore. Stendhal: quel « milanese » Beyle, il quale fu il primo appassionato biografo di Rossini, e una fortuna letteraria ed esegetica, lunga e diseguale, al cui opposto cronologico ritroviamo non altri che il bolognese Bacchelli.