

«Ferrea e tenace memoria» La pratica rossiniana dell'autoimprestito nel discorso dei contemporanei

Emanuele Senici

Università di Roma «La Sapienza»
emanuele.senici@uniroma1.it

§ Negli ultimi decenni la pratica rossiniana dell'autoimprestito è stata oggetto di studi significativi, volti sia a fornire una mappa completa e precisa del fenomeno, sia a comprenderne le ragioni. Tuttavia, la recezione dell'autoimprestito e, più in generale, il discorso che lo riguarda, non sono stati finora oggetto di una riflessione specifica. Questo saggio si propone dunque di investigare come i contemporanei di Rossini abbiano percepito, valutato e discusso la sua pratica dell'autoimprestito, concentrando l'attenzione sugli anni della sua attività operistica in Italia. Ad una prima ricognizione generale segue un ampliamento della prospettiva ad alcuni compositori immediatamente precedenti a Rossini e suoi contemporanei. La discussione si sposta poi verso la percezione dello stile rossiniano e il fenomeno del repertorio operistico. Una sezione conclusiva si interroga sul ruolo della memoria nella valutazione dell'autoimprestito, in un momento storico che vede la memoria stessa al centro dell'attenzione filosofica, artistica e musicale.

§ In recent years Rossini's self-borrowing has been the object of several studies, whose aims have been to map the phenomenon as exhaustively as possible, and to understand its reasons. The reception of self-borrowing, however, and, more generally, its discourse have not been specifically examined thus far. This article sets out to investigate how Rossini's contemporaries perceived, evaluated and discussed his self-borrowing, focusing on the years of his compositional activity in Italy. An initial general survey is followed by a widening of the perspective to include some composers who were Rossini's immediate predecessors or contemporaries. The focus then shifts to the perception of Rossini's style and the phenomenon of operatic repertory. A concluding section considers the role of memory in the assessment of self-borrowing at a historical moment when memory itself was at the centre of philosophical, artistic and musical attention.

NEL 1864 Gioachino Rossini scrisse a Tito Ricordi per ringraziarlo di avergli inviato alcuni esemplari della cosiddetta «Nuova compiuta edizione di tutte le opere teatrali edite ed inedite, ridotte per canto e piano, del celebre Maestro Gioachino Rossini» che l'editore milanese aveva intrapreso già da parecchi anni. Il compositore aggiunse però:

L'edizione da voi intrapresa darà luogo (con fondamento) a molte critiche, poiché si troveranno in diverse opere gli stessi pezzi di musica: il tempo e il denaro che mi si accordava per comporre era sì *omeopatico*, che appena avevo io il tempo di leggere la così detta poesia da musicare: la sola sussistenza de' miei diletteggianti genitori e poveri parenti mi stava a cuore... (*Lettere di G. Rossini* 1902, pp. 284-285)

Di qualche anno precedente è la testimonianza di Charles Doussault, il futuro architetto della villa di Passy, che nel 1856 pubblicò nella *Revue de Paris* un articolo in cui affermava di riportare alcune conversazioni con il compositore avvenute due anni prima in occasione di una sua visita a Firenze, dove Rossini allora risiedeva. Secondo Doussault, Rossini, vedendolo sfogliare lo spartito della *Cambiale di matrimonio* nell'edizione Ricordi, avrebbe detto:

Je suis toujours furieux, [...] mon cher ami, de cette publication qui met sous les yeux du public tous mes opéras réunis. On y trouvera plusieurs fois les mêmes morceaux, car j'ai cru avoir le droit de retirer des mes opéras sifflés ceux qui me paraissaient les meilleurs, et de les sauver du naufrage en les remplaçant dans les nouvelles oeuvres que je faisais. Un opéra sifflé me paraissait bien mort, et voilà qu'on a tout ressuscité!... (DOUSSAULT 1856, p. 458)¹

Anche se Doussault dovesse aver inventato o per lo meno alterato le parole di Rossini, i sentimenti che esse esprimono combaciano con quelli della lettera a Ricordi, pur nella diversità del tono. Il compositore era dunque preoccupato che la possibilità di provare con certezza la presenza degli stessi pezzi di musica in opere diverse avrebbe dato luogo a critiche (il che per la verità pare non sia avvenuto, o per lo meno non in modo da lasciare una traccia significativa). Il problema è chiaramente la testualizzazione 'pubblica' della musica che la diffusione sistematica degli spartiti a stampa comporta, per opere che erano state composte in un contesto in cui l'unico testo 'pubblico' era invece il libretto. Com'è infatti noto, durante la carriera italiana di Rossini di un'opera si stampavano di solito solo alcuni pezzi staccati, mentre gli spartiti completi iniziarono ad apparire non prima degli anni Venti, e in prima istanza soprattutto all'estero.

Alla luce di questa considerazione, non stupirà che la ricerca musicologica sul riuso degli stessi pezzi da parte di Rossini in opere diverse si sia sviluppata in corrispondenza di un'altra fase cruciale di testualizzazione della sua musica, ossia quella dell'edizione critica delle opere del pesarese, il cui

¹ Questo passo è citato da AZEVEDO 1864, pp. 98-99, da cui è poi passato nella letteratura rossiniana più recente.

primo volume fu pubblicato nel 1979. Gli studi pionieristici di Philip Gossett, apparsi a partire dalla fine degli anni Sessanta, sono serviti da stimolo ed esempio per Marco Spada, Marco Mauceri, Arrigo Quattrocchi e Marco Beghelli tra gli altri.² È in questo contesto che si è diffuso il termine standard per tale pratica, ossia quello di ‘autoimprestito’, con il quale si intende il riuso di temi, frasi, movimenti e interi numeri cui il compositore fece ricorso con una certa frequenza, riprendendo tali elementi da suoi lavori precedenti, a volte lasciandoli intatti, altre modificandoli. Gli studiosi hanno messo a punto una mappa piuttosto dettagliata del fenomeno, che di solito riguarda titoli che ebbero scarsa fortuna, da cui venne recuperato materiale, o che Rossini non si aspettava circolassero, in cui il materiale recuperato altrove fu inserito, oppure che a loro volta funzionarono da serbatoio per titoli futuri; si è inoltre chiarito che il materiale riciclato tende a ricomparire in posizioni strutturali e/o situazioni drammatiche e affettive simili.

Dal momento che lo studio dell’autoimprestito nelle opere di Rossini è legato alla loro testualizzazione, è comprensibile che esso sia stato finora condotto dal punto di vista della pratica compositiva e dei risultati musicali e drammatici cui essa dà esito. Tuttavia, la recezione dell’autoimprestito e, più in generale, il discorso che lo riguarda non sono stati finora oggetto di una riflessione specifica. In questo saggio mi propongo dunque di investigare come i contemporanei di Rossini abbiano percepito, valutato e discusso la sua pratica dell’autoimprestito. Per questioni di coerenza storiografica nonché di spazio, mi limiterò al contesto italiano negli anni della carriera operistica di Rossini nella penisola, e cioè dall’inizio degli anni Dieci alla metà degli anni Venti dell’Ottocento. Ad una prima ricognizione generale seguirà un tentativo di inserire il discorso nel contesto della critica teatrale del tempo, e di ampliare la prospettiva ai compositori attivi nell’agone operistico nel periodo immediatamente precedente l’arrivo di Rossini e in quello dei suoi primi inauditi successi. La discussione si sposterà poi dalla percezione dell’autoimprestito a quella dello stile rossiniano, che alla prima è strettamente legata, e ai possibili legami tra queste e il fenomeno del repertorio operistico, che proprio in questi anni si manifesta con modalità nuove. Una sezione conclusiva si interrogherà sul ruolo della memoria musicale nella

² Cfr. GOSSETT 1968, GOSSETT 1970, GOSSETT 1979, SPADA 1990, MAUCERI 1993, MAUCERI 1994, QUATTROCCHI 1994, BEGHELLI 1997, GOSSETT 2004. Le introduzioni alle edizioni critiche delle opere che contengono autoimprestiti includono discussioni dettagliate di questa pratica; per un esempio particolarmente rilevante, quello della *Gazzetta*, cfr. ROSSINI 2002, pp. xxviii-xxxi. Per i dettagli di un caso di autoimprestito da un’opera italiana, *Il viaggio a Reims*, ad una francese, *Le Comte Ory*, si veda la «Prefazione» a ROSSINI 1999. Le opere francesi basate esplicitamente su antecedenti italiani (*Mosè-Moïse* e *Maometto II-Le Siège de Corinthe*) non sono incluse nel novero dell’autoimprestito così come viene normalmente inteso dagli studiosi rossiniani. Per uno studio particolarmente ricco di prospettive critiche, anche se su Bellini invece che Rossini, vale la pena di leggere SMART 2000. La prospettiva dell’(auto)imprestito è eminentemente d’autore, ed esclude quindi il fenomeno vastissimo delle arie cosiddette ‘di baule’ inserite dai cantanti in riprese di opere, di solito all’insaputa del loro compositore, su cui per il primo Ottocento cfr. l’ampia indagine di PORISS 2009.

percezione dell'autoimprestito, in un momento storico che vede la memoria stessa al centro dell'attenzione filosofica, artistica e musicale.

«Sentirlo replicar troppo mi piace»

Giuseppe Carpani è notissimo agli studi rossiniani per la sua strenua difesa del compositore pesarese negli scritti raccolti in *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, pubblicate nel 1824. In esse Carpani sviluppa un discorso articolato e complesso a sostegno dell'arte di Rossini, in cui, rispondendo direttamente e in dettaglio alle critiche che le erano state avanzate da più parti nel corso del decennio precedente, mette a punto per la prima volta una vera e propria estetica del melodramma rossiniano. Insieme alla *Vie de Rossini* di Stendhal, pubblicata nello stesso anno, *Le Rossiniane* segnano il primo punto fermo nella storia dell'esegesi rossiniana, grazie, in primo luogo, alla sistematicità con cui Carpani si propone di controbattere tutte le osservazioni negative fatte a Rossini durante la sua attività di compositore in Italia, e, in secondo luogo, al fatto che la pubblicazione del volume coincide *grosso modo* con la conclusione di questa attività e il trasferimento di Rossini a Parigi; com'è noto, infatti, l'ultimo titolo che egli compose per un teatro italiano fu *Semiramide* (Venezia, Teatro La Fenice, 1823), mentre l'ultimo lavoro teatrale in lingua italiana sarà *Il viaggio a Reims* (Parigi, Théâtre Italien, 1825). Data la centralità delle *Rossiniane* per la ricerca sulla prima recezione italiana delle opere di Rossini, esse risultano un punto di partenza obbligato anche per uno studio sulla percezione che i contemporanei ebbero della pratica dell'autoimprestito.³

Carpani affronta questo tema direttamente ed estesamente in due punti diversi delle *Rossiniane*, entrambi appartenenti alla cosiddetta «Lettera al Direttore della Biblioteca Italiana. Sulla *Zelmira*». Nel primo egli si propone di respingere un'accusa circolata secondo lui già prima che l'opera arrivasse, nell'aprile del 1822, sulle scene del Kärntnertortheater di Vienna, città dove Carpani stesso risiedeva e da cui scrive:

Vi dirò [...] che da più d'uno, e non senza apparente ragione, si andava sussurrando che *Rossini* in questo suo parto novello ci avrebbe fatto risentire non poche delle sue già sentite idee, per verità graziose, brillanti ed accette, ma ormai non più nuove per noi, e che, mischiando queste con qualche altro suo non più udito pensiero, ci avrebbe regalato un'opera né tutto vecchia, né tutto nuova. Ripetersi il *Rossini*, e copiarsi più o meno in tutte le sue opere, fuor del *Tancredi*, che fu la prima, era il detto d'ognuno. Quest'accusa, risparmiata a tutti i compositori di vaglia che lo precedettero, al *Rossini* solo si apponeva con inusitata severità, a lui solo non perdonandosi ciò che a tant'altri erasi perdonato; quasiché mostrandosi egli da più di essi, non dovesse partecipare a nessuna delle loro mende. Come vedete, anziché satira, era una tal critica il più sperticato elogio che far si potesse a questo celebre compositore. (CARPANI 1824, pp. 123-124; anche in *Rossiniana* 1992, pp. 72-73)

³ Per una ricognizione critica delle *Rossiniane*, cfr. GALLARATI 1994.

Carpani ritorna sulla questione dell'autoimprestito nel contesto di alcune critiche che egli avanza nei confronti di Rossini, per dimostrare che non è completamente «abbagliato» da Rossini, «Sole dell'armonia»:

Per ultimo dirò al *Rossini*, che, malgrado l'essere ciascuno padrone del suo, pure amerei ch'ei ripetesse un po' meno certi suoi passi prediletti, perché quando una volta ne fe' dono al pubblico, egli non ha più il diritto di riprenderseli per regalarglieli più volte ancora. Anche fra gli amanti di quel = *Sentirlo replicar troppo mi piace* = ha i suoi confini. Già vi accennai sul principio di questa mia, che, fra i maestri, *al solo Rossini* si faceva questo rimprovero di ripetersi, e ch'io lo riguardava perciò come un elogio; ma riflettendoci meglio, discopro altre ragioni di questa distinzione, e sono: che gli altri compositori si ripetevano un po' meno; poi, che le loro ripetizioni non erano ordinariamente di passi cotanto notabili per la loro stessa bellezza, onde imprimersi indelebilmente nella memoria, come sono questi che ripete il *Rossini*. (CARPANI 1824, p. 156; anche in *Rossiniana* 1992, pp. 92-93)

Questi due estratti dalle *Rossiniane* offrono dunque alcuni interessanti dati di partenza: in primo luogo, è opinione generale che Rossini faccia spesso ricorso all'autoimprestito; in secondo luogo, l'autoimprestito si riscontra anche in compositori a lui contemporanei, ma si ritiene che egli ne faccia uso più frequente rispetto a costoro; infine, il giudizio su questa pratica è generalmente negativo. Mentre la posizione di Carpani sulla recezione di questo fenomeno presso i contemporanei non cambia, la sua valutazione personale del fenomeno passa da un tentativo di ribaltare il giudizio comune (secondo una logica, va detto, piuttosto oscura) ad una parziale condivisione di esso, anche se poi emerge un tentativo di giustificazione in termini di valutazione estetica dei passi ripetuti. Tornerò sulla posizione personale di Carpani più avanti. Quello che qui mi interessa stabilire è che egli può essere considerato come un testimone affidabile dell'orientamento generale dei suoi contemporanei sull'autoimprestito in Rossini proprio in virtù del suo sfegatato rossinismo, che altrove lo porta a ribattere con ben altra foga alle critiche avanzate nei confronti del suo idolo.

A questo punto emergono alcuni quesiti di ordine sia metodologico sia storiografico: A quali fonti rivolgersi per verificare i dati forniti da Carpani? Quali i risultati di tale verifica? Chi sono esattamente i contemporanei di Rossini che ne biasimano il ricorso all'autoimprestito? (Si noti come *Le Rossiniane* dicano semplicemente «ognuno», e per il resto ricorrano all'impersonale.) E che cosa si può dire di più preciso su questi «amanti del *Sentirlo replicar troppo mi piace*» (un verso del *Demofonte* di Metastasio)? In quali termini si dipana il biasimo degli uni e l'apprezzamento degli altri? Questi termini sono gli stessi per i predecessori di Rossini, o si riscontrano per la prima volta in relazione alle sue opere?

La questione delle fonti si articola su due livelli. Il primo è quello dei testi sui quali si fonda il discorso sull'opera in musica in questo contesto storico e geografico. Senza voler insistere troppo sulla distinzione tra l'evento come oggetto caratterizzante la cultura melodrammatica italiana del primo

Ottocento e il testo, che invece caratterizzerebbe la cultura musicale ‘tedesca’ dello stesso periodo, sappiamo bene che, come ho accennato sopra, quando si discute di opera in Italia tra il 1810 e il 1825 circa ci si basa soprattutto sull’esperienza in teatro e sulla lettura di libretti a stampa, e pochissimo invece sulla consultazione di spartiti, che inizieranno a circolare in modo rilevante solo verso la fine di questo periodo, benché le sinfonie e le arie e duetti più famosi fossero non di rado disponibili in edizioni per voce e pianoforte, o pianoforte solo, o altre combinazioni di strumenti. Per quanto riguarda invece i testi che ci possono trasmettere questo discorso, si tratta essenzialmente di recensioni pubblicate in periodici generalisti, cui si possono aggiungere al massimo alcuni *pamphlets*, dal momento che periodici dedicati al melodramma che contengano recensioni (e non solo annunci e dati sulle stagioni operistiche, come *L’indice de’ teatrali spettacoli*) si diffonderanno solo a partire dalla seconda metà degli anni Venti.⁴ Documenti privati quali lettere e diari sono raramente disponibili e, in ogni caso, si rivelano di solito reticenti su questioni specifiche come l’autoimprestito.⁵

Nell’Italia primottocentesca il discorso sull’autoimprestito non si basava solo sull’ascolto dal vivo e sui libretti, ma anche, e forse soprattutto, sulle recensioni stesse, che creavano una fitta rete testuale basata sul continuo scambio di osservazioni, riflessioni e opinioni. A volte si ha persino l’impressione che i ‘lettori impliciti’ di una recensione non siano in primo luogo coloro che acquistano il giornale per loro interessi personali, ma altri recensori e giornalisti, cui questa particolare recensione intende rispondere, spesso per propugnare una diversa idea dello spettacolo in questione. Leggendo questi testi si comprende poi chiaramente come in genere i recensori non abbiano una conoscenza tecnica della musica, ma siano invece sostanzialmente dei letterati con un interesse amatoriale nei confronti dell’opera. Non c’è nulla né di nuovo né di biasimevole in questo: si sa che, per i primi due secoli della sua esistenza, il melodramma fu concepito come un dramma rivestito di musica, cioè un oggetto in primo luogo letterario e teatrale, e solo in secondo luogo musicale; di conseguenza, chi ne scrisse era in genere un critico letterario e teatrale piuttosto che un critico musicale nel senso moderno del termine.

Questo è ancora in buona sostanza lo stato delle cose nell’Italia primottocentesca, il che significa, tra l’altro, che le competenze tecnico-musicali dei critici sono simili a quelle della maggior parte del pubblico, ossia assai scarse. D’altro canto, la consuetudine di assistere a più rappresentazioni della stessa opera nella stessa stagione probabilmente aiutava a fissare nella memoria un

⁴ Cfr. CAPRA 2005, pp. 65-69.

⁵ Magrissimi frutti produce la consultazione della corrispondenza pubblicata dello stesso Rossini (ROSSINI 1992-2004) o di un altro compositore dell’epoca come Nicola Vaccaj (VACCAJ 2008), di un impresario come Alessandro Lanari (MECHELLI 2009), di una cantante come Violante Camporese Giustiniani (CAMPORESE GIUSTINIANI 2008) o di un uomo politico interessato al teatro musicale come Massimo D’Azeglio (D’AZEGLIO, 1987).

repertorio non indifferente di oggetti musicali (gesti melodici, progressioni armoniche, invenzioni timbriche, traiettorie tonali, soluzioni formali, e così via) che nelle decadi successive sarebbe stato invece acquisito principalmente attraverso la lettura degli spartiti, e nel secolo successivo attraverso l'ascolto di registrazioni prima audio, e poi anche video. In altre parole, può darsi che, alla fine di una stagione teatrale italiana del primo Ottocento, critici e pubblico avessero impressa nella memoria molta più musica di quanta ne potrebbe avere uno spettatore di oggi che non facesse ricorso a spartiti e registrazioni audio-video. Se la natura precisa di questa memoria musicale è però assai difficile da comprendere dal punto di vista del presente, un'indagine sul discorso sull'autoimprestito in Rossini può forse darci alcune indicazioni utili in questo senso.

«C'est du vin de son cru»

Anche se ben lontana da ogni pretesa di sistematicità, una ricognizione estesa delle recensioni di opere rossiniane in Italia durante il periodo in cui il compositore fu attivo nei teatri della penisola conferma in buona sostanza i dati iniziali desunti dalle *Rossiniane* di Carpani.⁶ Questi testi non lasciano dubbi sul fatto che i contemporanei di Rossini si espressero con frequenza ed eloquenza sulla presenza in un'opera di passi presumibilmente già sentiti in altre sue opere precedenti. A volte riconoscere un'idea musicale già nota sembra possa essere collegato al successo di una rappresentazione, come per esempio in una recensione della prima milanese della *Cenerentola*: «Il Pubblico applaudì replicatamente molti pezzi di questa bella e vivace musica, e vi riconobbe varie melodie emigrate da altre Opere dello stesso celebre sig. maestro» (*Corriere delle dame*, 30 agosto 1817; anche in CONATI 1994b, p. 256). Molto più spesso, però, la percezione dell'autoimprestito, vero o immaginato, è motivo di censura. Questo atteggiamento si riscontra fin dai primi anni della carriera di Rossini, come emerge da una recensione della prima rappresentazione di *Sigismondo*, che ebbe luogo a Venezia nel 1814, apparsa nel giornale locale *Nuovo Osservatore* il 27 dicembre di quell'anno: «In mezzo alle molte bellezze si osservano pure di tratto in tratto, varie trascuratezze, diversi motivi, sempre suoi, sempre belli, ma sotto altre forme tuttavia già sentiti, ciò che fa prevalere la generale opinione che egli ama ripetersi, perché non ama di affaticare» (ROSSINI 1992-2004, vol. 3a, p. 78). Nel dicembre del 1814 le opere di Rossini erano state rappresentate a Venezia con maggior frequenza che in qualsiasi altra città, e i veneziani le conoscevano

⁶ Recensioni complete o lunghi estratti da esse si trovano nelle introduzioni ai volumi delle due edizioni critiche rossiniane attualmente in corso, e inoltre in numerosi contributi bibliografici e storico-critici, tra i quali i più importanti sono RADICIOTTI 1927; DE ANGELIS 1977; BINI 1992; CONATI 1994a; CONATI 1994b; IVALDI 1994; EMANUELE 1997, pp. 263-291; MASCARI 2002; ROSSINI 1992-2004, in particolare il vol. 3a, *Lettere ai genitori*; *Rossiniana* 1992 (per i pamphlets e gli articoli lunghi); *Il teatro di Rossini a Roma* 1992. Per i periodici *Corriere milanese* e *Corriere delle dame*, cfr. *infra*.

come nessun altro in quel momento: non dovrà quindi stupire che uno dei primi riferimenti all'autoimprestito si trovi in un giornale veneziano. Questa osservazione solleva la questione della dimensione geografica nel discorso sull'autoimprestito. La mia impressione è che in una prima fase esso si differenzi a seconda della frequenza con cui le opere di Rossini sono state rappresentate in una determinata piazza teatrale. Nel giro di pochi anni, però, con la diffusione rapidissima di queste opere in tutti i teatri d'Italia, il dibattito sull'autoimprestito si diffonde con esse, con il risultato che verso il 1820 al più tardi se ne parla in tutte le città della penisola dove si svolgano stagioni d'opera regolari e dove queste stagioni siano recensite.

Un caso particolarmente interessante è quello della prima del *Turco in Italia*, che ebbe luogo alla Scala nell'agosto del 1814. La bibliografia rossiniana, a partire da Stendhal, ci informa che i milanesi accolsero l'opera freddamente, pensando che si trattasse di una rifrittura dell'*Italiana in Algeri*, che aveva avuto un successo strepitoso qualche mese prima proprio a Milano, e manifestando la loro disapprovazione morale per un soggetto che satireggiava alcuni presunti tratti tipici degli Italiani. Le due recensioni locali a noi disponibili sono a questo proposito chiarissime. Il *Corriere milanese* dipinge una scenetta satirica:

Ascolto l'introduzione, l'aria di Pacini, la cavatina della Festa, la sortita di Galli, un duetto, un terzetto, un quintetto ..., esamino, penso, riconosco, e dico, all'orecchio del mio vicino, uomo discretissimo, C'EST DU VIN DE SON CRU; nuova edizione scorretta, mi soggiuns'egli, un po' forte; un terzo che l'udì si mise a gridare con voce stentorea: pot pourri, pot pourri ... zitto, esclamai con un po' di rabbia; ma quell'ostinato andava cantando nel palchetto: Amo Platone, / Amo Marone, / Amo Nasone, / Ma più di tutti, / La verità. (*Corriere milanese*, 16 agosto 1814, in ROSSINI 1998, pp. xxiv-xxv)

Il *Corriere delle dame* si lancia invece in una metafora piuttosto ardita:

La musica di quest'opera buffa è anzi tanto grande, quanto lo è la celebrità del maestro; poiché egli ha in essa come in suo centro rammassate le sparse bellezze e gioielli metrici, che trovansi dispersi nella *Italiana in Algeri*, nella *Pietra del paragone*, ed in altre opere scritte da questo bravo e giovane compositore. Ed in ciò fare, il sig. Rossini ha forse considerato che essendo la poesia di questo dramma un transunto di rancio libretto, scritto a Dresda per mettere in ridicolo i costumi degli amanti e de' mariti italiani; così egli ha voluto folleggiare con se medesimo, facendo un po' il pazzo amoroso colle bellezze delle precedenti sue composizioni. *L'Italiana in Algeri* aveva bisogno di un marito; ed il fecondo ingegno del poeta e del maestro han servito da testimoni a maritarla col *Turco in Italia*. Nasceranno dei figli da questo connubio? ... Il pubblico desidera che il toro nuziale rimanga sterile. Che temerario sentenziare è mai questo del *Corriere delle dame*? ... eppure non v'è a rimbrottare, poiché è il sentenziare di tutte le persone che ammiratrici dei capi d'opera del sig. Rossini, vogliono da lui cose alte, straordinarie, nuove, perché la sua riputazione si mantenga come è nata, né vada scemando come il corso di quei cavalli di lusso, che servono solo per le comparse di gala. (*Corriere delle dame*, 20 agosto 1814, in ROSSINI 1998, p. xxv)

Il biasimo che accompagna la percezione dell'autoimprestito è dunque esplicito ed esteso. Come è stato sottolineato dagli studiosi, questa percezione è però falsa: *Il Turco in Italia* è una partitura quasi del tutto nuova. Questo non è certo l'unico caso in cui Rossini fu falsamente accusato di aver riusato musica già sentita in altre opere, anche se spesso i riferimenti sono così generici che è difficile dire con certezza a quali pezzi sia rivolta l'accusa, come in questa recensione del *Barbiere di Siviglia* dato a Bologna nel 1816: «Sentonsi è vero delle voci che accusano l'autore d'aversi copiato specialmente in questa composizione, si è però rimarcato che quelli, che più s'affaccendono [sic] di spargerle, sono rozzissimi plagari tormentati dall'invidia della di lui Gloria» (*Gazzetta di Bologna*, agosto 1816, in ROSSINI 1992-2004, vol. 3a, p. 140).⁷ Noi sappiamo che la partitura del *Barbiere* contiene un numero limitato di autoimprestiti, e non è certamente vero che Rossini si sia copiato «specialmente in questa composizione». Quali sono dunque le ragioni per cui si percepì autoimprestito quando non ve n'era? Tenterò di rispondere a questa domanda più avanti. Per il momento vorrei porre l'attenzione su un'altra caratteristica del discorso sull'autoimprestito che emerge con chiarezza dalle recensioni milanesi del *Turco*.

Quando i critici richiamano l'attenzione sull'autoimprestito, vero o presunto che sia, invocano spesso l'autorità di almeno una parte del pubblico. Il recensore del *Corriere milanese* inventa un'ironica scenetta in cui la sua opinione viene condivisa e amplificata dai suoi vicini di posto, mentre quello del *Corriere delle dame* menziona il pubblico e «tutte le persone ammiratrici dei capi d'opera del sig. Rossini». Qualche mese prima, lo stesso *Corriere delle dame* scriveva a proposito di *Fingallo e Comala* di Pavesi, dato al Teatro Re:

Il duetto, che si trasforma poi in terzetto è un plagio, che il celebre maestro Rossini fece senza rimorso di coscienza a se medesimo. Infatti io con varj altri facilmente ci avvedemmo che il duetto è quasi del tutto conforme a quello, che tanta folla chiamava al teatro Carcano nello scorso autunno, allorché le due sorelle Mombelli cantarono nel *Polibio: Questo cor ti giura amore, Mia speranza, mio tesoro ec. ec.* (*Corriere delle dame*, 5 marzo 1814, anche in MASCARI 2002, p. 65)⁸

Il recensore non solo corrobora la sua opinione affermando che altri la condividono, ma vuol dare l'impressione che accorgersi dell'autoimprestito sia stato facile. Coinvolgere il pubblico, in parte o in toto, rientra quindi in una strategia retorica volta a dare un'impressione di certezza quando invece certezza non c'era; né ci poteva essere, data l'impossibilità da parte di critici e pubblico di verificare su spartiti o partiture le loro impressioni. La sensazione è che il discorso sull'autoimprestito riveli una buona dose di ansia da parte dei

⁷ ROSSINI 1992-2004 pubblica il testo della recensione così come fu copiato dal padre di Rossini, Giuseppe, in un documento attualmente conservato in una collezione privata.

⁸ Per le ragioni del riferimento ad un presunto autoimprestito rossiniano nella recensione di un'opera di Pavesi, cfr. *infra*.

critici e di almeno una parte del pubblico, un'ansia causata appunto dalle basi molto incerte su cui questo stesso discorso si fonda, il che, come abbiamo visto, può portare a prendere grossi granchi, come nel caso del *Turco in Italia* a Milano.

Un'altra possibile ragione di quest'ansia è che i critici e gli spettatori che censurano l'autoimprestito sono chiaramente solo una parte, e una parte minoritaria, del pubblico. Leggendo le recensioni si ha l'impressione che alla maggioranza non importi granché se Rossini ricicla, anche perché non è in grado di accorgersene, oppure (e forse meglio) *esattamente* perché non è in grado di accorgersene. I critici che segnalano e biasimano l'autoimprestito invocano dunque il sostegno di una parte del pubblico per corroborare le loro percezioni e reazioni, in contrasto con un'altra parte degli spettatori che apparentemente non percepisce, non reagisce e non biasima. La manovra retorica consiste di solito nel bollare questi ultimi come vittime di una strategia compositiva ben precisa messa a punto da Rossini e volta a sommergere e ottundere i sensi degli ascoltatori attraverso un bombardamento di suoni senza precedenti. Emergono qui alcuni temi portanti e ben noti del discorso su Rossini nell'Italia primottocentesca, quali le accuse di rumorosità, di eccessivo volume, di orchestrazione troppo ricca, di scarsa attenzione al senso delle parole, e di continue ripetizioni, sui quali tornerò più avanti. Coloro che segnalano e censurano l'autoimprestito, vero o presunto che sia, si caratterizzano quindi come coloro che non hanno (ancora) ceduto all'attacco rossiniano, che resistono davanti al dilagare di quella che più di un recensore definisce come una malattia e un contagio: essi sarebbero dunque i pochi ancora sani nel bel mezzo di un'epidemia.⁹

Una prima ricognizione del discorso sulla pratica dell'autoimprestito in Rossini nell'Italia primottocentesca ha dunque confermato i dati iniziali forniti dalle *Rossiniane* di Carpani, ma ha anche permesso di puntualizzarne alcune caratteristiche rilevanti: l'errore non infrequente nel segnalare questa pratica; la cooptazione da parte dei critici di una fetta di pubblico nella sua individuazione; e l'ansia che tale cooptazione rivela nei confronti sia degli elementi su cui basarsi per scoprire l'autoimprestito, sia dell'indifferenza della maggior parte del pubblico in questo senso. A questo punto mi pare sia necessario mettere a confronto queste acquisizioni con il discorso sull'autoimprestito negli immediati predecessori di Rossini, per cercare di capire se e quanto il pesarese sia portatore di novità o meno in questo contesto. Una ricognizione in questo senso aiuterà a mettere ulteriormente a fuoco le coordinate del discorso su Rossini, e permetterà di approfondirne l'interpretazione.

⁹ Su questi temi cfr. CONATI 1994a.

«Rivendere la propria merce»

La questione dell'autoimprestito nei compositori che operarono in Italia *grosso modo* tra il 1800 e il 1825 è stata affrontata solo in minima parte, ed è quindi assai difficile trarre conclusioni generali in proposito.¹⁰ Lo stesso Carpani non era sicuro quale posizione prendere: nel primo passo delle *Rossiniane* citato sopra si legge che «quest'accusa, risparmiata a tutti i compositori di vaglia che lo precedettero, al *Rossini* solo si apponeva con inusitata severità, a lui solo non perdonandosi ciò che a tant'altri erasi perdonato», e pare quindi che, benché Rossini non ricorresse all'autoimprestito più dei suoi predecessori, ricevesse per questo maggiori critiche. Qualche pagina oltre Carpani in parte ci ripensa, e afferma non solo che «gli altri compositori si ripetevano un po' meno», ma anche che «le loro ripetizioni non erano ordinariamente di passi cotanto notabili per la loro stessa bellezza, onde imprimersi indelebilmente nella memoria, come sono questi che ripete il *Rossini*». Solo sondaggi più approfonditi potranno portare ad una valutazione ponderata delle affermazioni di Carpani sul ricorso all'autoimprestito da parte degli immediati predecessori di Rossini.

Per quanto riguarda il discorso su questa pratica, invece, qualche indicazione interessante emerge da una ricognizione delle recensioni apparse sulla stampa milanese nel decennio a cavallo dell'irruzione delle opere del pesarese sulle scene italiane, cioè *grosso modo* dal 1805 al 1815. Limitarsi ad una sola piazza teatrale significa adottare un punto di vista inevitabilmente assai parziale; la scelta di Milano tempera però in parte questo inconveniente, grazie sia alla sua centralità nella vita teatrale italiana del tempo, sia soprattutto alla disponibilità di due testate che dedicano spazio significativo alla critica operistica, il *Corriere milanese* e il *Corriere delle dame*.¹¹ Il primo è un periodico generalista contenente soprattutto notizie politiche, pubblicato a partire dal 1794 con cadenza prima trisettimanale e poi quotidiana, mentre il secondo, fondato nel 1804, è un settimanale indirizzato ad un pubblico femminile e dedicato alla società, alla moda, alla letteratura e al teatro. È di fondamentale importanza ricordare che la critica operistica si afferma in Italia proprio in questi anni, come testimonia il caso del *Corriere milanese*, che fino all'anno 1800 non pubblica recensioni, ma solo qualche riferimento a serate particolarmente 'magnifiche' nei teatri della città, soprattutto se i governanti di turno sono presenti. La cronaca mondana si espande a poco a poco in recensione degli spettacoli, e questa a sua volta include con sempre maggior frequenza riflessioni su libretto e musica oltre che su cantanti e *mise en scène*, soprattutto a partire dal 1805 circa, e in modo definitivo dal 1808-1809. Per parte sua, il *Corriere delle dame* presenta fin dall'inizio una sezione intitolata

¹⁰ L'unico contributo a mia conoscenza che se occupa in modo specifico e sistematico è SCHAUMBERG 1998, che indaga in questo senso le opere serie di Mayr.

¹¹ Un terzo periodico milanese, il *Giornale italiano*, pubblicato dal 1804, include recensioni teatrali solo sporadicamente; nelle annate 1809-1811, per esempio, se ne trovano solo alcune di drammi parlati.

«Teatri» e sembra interessarsi ai testi di un'opera, oltre che alla loro esecuzione, prima che la sua controparte 'maschile'.

Il panorama discorsivo che emerge dalla lettura della critica musicale in questi periodici fino al 1815 circa conferma che di autoimprestito si parla anche per alcuni degli immediati predecessori di Rossini, e che lo si fa in termini censori. Anche la strategia retorica dell'invocare le reazioni di una parte del pubblico a conferma delle affermazioni critiche sembra essere già presente; né la cosa stupisce, dal momento che le ragioni che, nella mia ipotesi, la dettavano non riguardano solo la musica di Rossini. Un'osservazione mi sembra di particolare interesse: di autoimprestito vero e proprio si inizia a discutere con una certa frequenza solo nel secondo decennio del secolo, mentre negli anni precedenti si trova solo qualche caso isolato. Più frequenti sono invece le accuse di plagio vero e proprio, ossia di aver copiato da opere di altri compositori invece che solo dalle proprie.

La prima discussione dettagliata in proposito che io abbia trovato compare nel *Corriere delle dame*, che, come ho detto, inizia a scrivere di musica (e non solo di esecuzione) prima del *Corriere milanese*. Si tratta di una recensione dei *Raggiri amorosi* di Ferdinando Orlandi, andata in scena alla Scala il 30 maggio 1806.

Non sappiamo comprendere come il sig. Maestro Orlandi, che ha dato prove non dubbie del suo genio originale, abbia voluto prendere ad imprestito degli squarci interi di altri maestri, e di altre Opere. L'aria del sig. Pellegrini dell'Atto secondo Scena v, *Il mio nome a chiaro suono*, non è essa tutta *nota per nota* copiata dall'opera intitolata *Il servo furbo* rappresentata a Napoli nel Teatro de' Fiorentini nel 1803 Atto Secondo scena v? In qualche pezzo concertato chi non riconosce la cantilena dei sacerdoti negli *Orazi e Curiazi*? Tale è quello della scena ix Atto secondo. Il duetto della Scena ultima *Il tuo destin crudele* (diceva un forestiere a me vicino di posto nella platea) è il medesimo, variate le parole, che il Sig. Tramezzani cantò colla Signora Banti in Venezia. A giustificazione del Sig. Orlandi, riprese un altro, convien sapere che egli conoscendo quanto poteva giovare per rendere la compagnia attuale più tollerabile, il compiacere alcuni cantanti, adattò loro tutto il buono ed il meglio che essi possedevano nella loro voce e talento musicale. (*Corriere delle dame*, 8 giugno 1806, anche in MASCARI 2002, p. 45)

La retorica di questo testo verbalizza tre diversi livelli di esperienza: la probabile conoscenza diretta della musica o per lo meno del libretto del *Servo furbo* da parte del recensore o di una persona ritenuta affidabile;¹² una memoria uditiva collettiva degli *Orazi e Curiazi*, titolo notissimo al tempo (ne esisteva addirittura la partitura a stampa, pubblicata a Parigi nel 1802) e rappresentato alla Scala meno di tre mesi prima (il 3 marzo); e l'opinione di uno spettatore presumibilmente sconosciuto al recensore. Si passa dunque da «è così» a «tutti lo dicono» a «una persona dice». Negli anni a venire, la

¹² *Il servo furbo* di Giovanni Prota andò effettivamente in scena al napoletano Teatro dei Fiorentini nel 1803.

seconda e la terza costruzione retorica saranno decisamente più comuni della prima.

Le accuse di plagio vengono in genere formulate con toni censori più forti che quelle di autoimprestito. Una ripresa de *Gli amori e l'armi* di Giuseppe Mosca al Teatro di Santa Radegonda nel marzo del 1813, per esempio, riceve la seguente, accomodante nota:

La poesia per se stessa è una scempiaggine: la musica può chiamarsi un centone de' migliori pezzi che il bravo maestro Mosca ha rubati a se medesimo, e raccozzati poi in questo libretto. *Queritur* se il maestro Mosca può propriamente dirsi ladro?... A me pare che sì; ma della natura di que' ladri, che come i bovi rumano e rimasticano il cibo già preso, per cavarne un chilo più sottile ed animatore di tutto il corpo. (*Corriere delle dame*, 20 marzo 1813)

Qualche mese più tardi *Ernesto e Palmira* di Pietro Carlo Guglielmi (Teatro alla Scala, 18 settembre 1813) è sì censurata nel *Corriere milanese*, ma in modo apparentemente non meno accomodante dell'opera di Mosca:

Nella musica della nuova opera ci ha un po' di tutto e di tutti. Il così detto *waltz* di Mosca, l'aria *Pria che spunti in ciel l'aurora*, qualche motivo della *Molinara*, parecchi altri nella *Scelta dello sposo*, ec. sono messi a contribuzione: ma ciò poco importa. (*Corriere milanese*, 19 settembre 1813)

Il *Corriere delle dame* risponde qualche giorno dopo ironizzando in modo rivelatore a proposito delle deboli basi su cui le accuse di (auto)imprestito sono formulate:

Il *Corrier Milanese*, correndo più sollecito del *Corriere delle Dame*, fin da domenica scorsa emise il parer suo sul merito di questo dramma. Ferrea e tenace memoria che ha questo giornal corridore! Per bacco!... Ei con comparate idee, fresche più del butirro di maggio, trova subito che in questa musica del sig. Guglielmi c'è un po' di tutto e di tutti. Vi riconosce il *waltz* di Mosca, l'aria = *Pria che spunti in ciel l'aurora*, qualche motivo della *Molinara*. Parecchi altri della *scelta dello sposo*, ec. ... Non si è però nella farragine di tanti ricordi il *Corriere Milanese* ricordato che l'opera = *La scelta dello sposo* è dello stesso *Guglielmi*; quindi a che fargli carico del fatto suo? (*Corriere delle dame*, 25 settembre 1813, anche in MASCARI 2002, p. 63)

Ancor più rivelatore è però la lettera del compositore al *Corriere milanese* che il *Corriere delle dame* pubblica immediatamente a seguire la recensione or ora citata:

Stimatissimo sig. Compilatore del Giornale nominato il Corriere Milanese!

Milano 20 settembre 1813

Nell'articolo teatrale inserito nel di lei giornale 19 corrente circa la mia opera intitolata *Ernesto e Palmira*, rappresentata sulle scene del R. Teatro alla Scala, e tanto benignamente accolta da cotesto rispettabile pubblico, ella dice esser io nato

sotto una costellazione propizia: pur troppo è vero [...] Quello che mi spiace al sommo è che ella nella mia opera ritrovi la musica di altri autori, perciò desidererei m'indicasse il luogo, e dove precisamente io abbia mancato. Ella parla di *valtz*, e nella mia opera non vi è alcun pezzo di musica in tempo triplo (*tempo di valtz*), a riserva di un piccolo pezzettino parlante nel finale dell'atto primo; mi taccia di aver posto a contribuzione l'aria *Pria che spunti in ciel l'aurora*, e varii motivi dell'opera della *Molinara*, cose che io non so rinvenire. Se poi sono inciampato in alcune di queste cose, o perché siano nel medesimo tono, o incominciano per la stessa nota, o si somiglino per qualche movimento d'orchestra, o forse nelle cadenze, non avrei alcun rammarico, poiché chi conosce la musica sa che queste cose sono per lo più sempre l'istesse. Rapporto poi ad esservi qualche cosa somigliante alla *Scelta dello sposo*, essendo la suddetta musica mia istessa (sebbene io non lo conosca) potrebbe darsi, non essendo cosa difficile che un maestro, che si è formato uno stile, non volendo si riproduca in qualche picciola cosa. Spero che lei mi onorerà di suo riscontro ed a' suoi comandi sono

Suo umilissimo servidore

Pietro Carlo Guglielmi

(*Corriere delle dame*, 25 settembre 1813, anche in MASCARI 2002, p. 63)

Nonostante il tono accomodante con cui il plagio è talvolta segnalato, sia dalla risposta del *Corriere delle dame* al *Corriere milanese*, sia dalla lettera di Guglielmi emerge con chiarezza come ci sia una notevole differenza tra la valutazione non solo estetica, ma anche (e forse soprattutto) morale del plagio, e quella dell'autoimprestito. In ogni caso, è inizialmente il plagio ad attirare l'attenzione dei recensori milanesi nel decennio 1805-1815, che, come abbiamo visto, a volte includono casi di presunto autoimprestito nel biasimo generalmente rivolto al plagio.

L'autoimprestito come pratica distinta dal plagio sembra attirare un'attenzione specifica solo negli anni in cui Rossini era già attivo. Il primo compositore che riceve accuse ripetute e insistite di autoimprestito è Stefano Pavesi, in alcuni passi significativi che riporto di seguito. Il primo, tratto dal *Corriere milanese*, è relativo alla sua opera seria *Tancredi*, rappresentata al Teatro alla Scala il 18 gennaio 1812:

Pavesi, il quale forse non immaginavasi, che dopo parecchi anni mantener si dovesse viva nella mente di molti la rimembranza di que' trionfi ch'ei colse sulle venete scene colla sua applaudita composizione di *Fingallo e Comala*, credette ora opportuno di trar nuovi frutti da quel antico capitale, appiccandone [*sic*] al *Tancredi* un intero pezzo, dalla prima all'ultima nota, che forma appunto l'anzidetto *finale*. Più di duecento persone udendolo, non hanno durato fatica a trovarsi *en pays de connaissance*, ed hanno con unanime grido risalutato il redivivo componimento. Del resto non si deve imputare a grave delitto tal sorta di plagio; questo non è in fine che rivendere la propria merce; e comunque Pavesi sembri prediligere [*sic*] sì fatto esercizio, ei sarà più scusabile dei molti suoi confratelli che fanno man bassa sui lavori altrui. L'essersi poi da sì gran numero di spettatori discoperta la imitazione del famoso finale ell'è una prova del merito

del pezzo medesimo, il quale non si scancellò dalla memoria d'alcuno, ciò che fa molto onore a questo perito maestro. (*Corriere milanese*, 20 gennaio 1812)

Il secondo passo, riguardante la stessa opera, proviene dal *Corriere delle dame* di qualche giorno più tardi:

La giusta e ben ponderata critica dei teatrali spettacoli non è così facile come alcuni si pensano. Bisogna prima ben conoscere l'argomento e l'intreccio del libretto, non essere straniero al buon gusto musicale, né giudicare con precipitazione da una prima recita. Pare che a questi precetti abbia poco badato l'autore dell'Articolo inserito nel *Corriere Milanese* N. 17. In conseguenza il Maestro Sig. Pavesi avrebbe ragione dirgli che o s'inganna, o vuole ingannare gli altri, asserendo che tutto il finale dalla prima all'ultima nota è una ripetizione di quello che trovasi nel *Fingallo e Comala*. Avrebbe invece dovuto meglio distinguere il *quartetto a pure voci*, che quantunque formi parte del finale, non toglie che il restante sia originalmente nuovo, ed abbia per eccellenza corrisposto alla forza ed alla novità delle parole. (*Corriere delle dame*, 25 gennaio 1812, anche in MASCARI 2002, p. 59)

Un paio di settimane dopo è la volta del *Il trionfo delle belle*, andato in scena al Teatro di Santa Radegonda:

Vorrei poter aggiungere a queste [composizioni condotte con molta maestria] anco l'altro terzetto, che si canta allorquando il buffo presentasi per la prima volta a Corradino; ma la memoria, che di rado mi tradisce, facendomi trovare una certa *assoluta affinità* fra questo pezzo ed un altro un po' antico dello stesso genere e del medesimo maestro, penso inutile d'applaudire ora, ciò che già fu encomiato molti anni sono. Se non isbaglio, Pavesi ha fatto cantare il primo suo componimento sulle scene di S. Moisè in Venezia: era questo appunto una farsa intitolata, se ben mi ricordo, *il geloso corretto*; la sua musica fu lodata a cielo; il nome di Pavesi, fin' allora sconosciuto, passò di bocca in bocca nei circoli, nei caffè, ai ridotti, ai teatri, da per tutto: nel *geloso corretto* appunto trovasi un terzetto che se non è interamente simile a quello di cui parlo nel *trionfo delle belle*, è per lo meno strettissimo suo parente. (*Corriere milanese*, 6 febbraio 1812)

Un dato particolarmente rilevante in questo contesto è che Pavesi era il compositore immediatamente precedente a Rossini probabilmente più a lui vicino, sia personalmente che musicalmente. I due non solo furono amici, ma vennero in soccorso professionale l'uno dell'altro in più di un'occasione: nel 1813, per esempio, Rossini 'prestò' a Pavesi il finale del *Ciro in Babilonia* per una sua *Aspasia e Cleomene* che doveva andare in scena a Firenze, mentre sei anni più tardi lo scambio avvenne in senso contrario, con Rossini che prese un'aria dall'*Odoardo e Cristina* di Pavesi, risalente al 1810, per il suo *Edoardo e Cristina*.¹³

Anche nel contesto milanese di questi anni Rossini e Pavesi si trovarono accomunati nel discorso sull'(auto)imprestito: il passo citato sopra in cui si discute di «un plagio che il celebre maestro Rossini fece senza rimorso di coscienza a se medesimo» proviene da una recensione delle rappresentazioni

¹³ Cfr. MARINO 1986, CARNINI 2008.

milanesi di *Fingallo e Comala* di Pavesi nel marzo 1814, e sembra suggerire che si sapesse per certo che il duetto/terzetto in questione era di Rossini. Il *Corriere milanese* ci dà un quadro un po' diverso della questione:

Un grido generale di plauso [...] si replicò, e con maggior forza, allorché la suddetta primadonna, unitamente alla *Bassi*, sciolse la voce in un duetto, poco dissimile da quello che nella scorsa estate cantarono la due *Mombelli* con una grazia inimitabile: *Questo cor ti giura amore*. Appena udii il pensiero dominante di questo pezzo, mi corse al pensiero che *Rossini* avesse posto mano nel *Fingallo e Comala*. Il dissi alla brigata, e n'ebbi le beffe. Proposi di scommettere e la scommessa fu accolta; anzi si duplicò, giacché il duetto cangiandosi all'improvviso in terzetto, e parendomi d'aver conosciuto manifestamente non solo lo stile di *Rossini*, ma eziandio gli identici pensieri e la condotta di qualche squarcio musicale del *Tancredi*, dissi se ci aveva alcuno che bramasse correr novello rischio. Il trovai sull'istante, e la pena dei vinti si stabilì in un pranzo squisito per sei, in scelti vini, in licori delle Isole e in caffè di Moka. (*Corriere milanese*, 4 marzo 1814)

Il duetto proviene forse dal *Demetrio e Polibio*, rappresentato a Milano nel luglio 1813, mentre il terzetto che segue ricorda al recensore il *Tancredi* rossiniano (non quello di Pavesi menzionato sopra), che aveva inaugurato il Teatro Re solo qualche mese prima, nel dicembre 1813. Non era dunque certo che il pezzo fosse di Rossini, o comunque non era un fatto generalmente accettato, e quindi continua a rimanere poco chiaro perché il *Corriere delle dame* parli di un *autoimprestito* da parte di Rossini (a meno che il suo recensore sapesse qualcosa che invece il suo collega del *Corriere milanese* ignorava). In ogni caso, quello che a noi interessa è notare come i nomi di Pavesi e Rossini fossero accomunati non solo nell'essere i primi cui vengano mosse accuse sistematiche di *autoimprestito*, ma anche nell'essere implicati in uno scambio di numeri musicali, o porzioni di esso, sia in realtà (i casi accertati di *Ciro in Babilonia* e *Edoardo/Odoardo e Cristina*) sia nella percezione dei contemporanei, per lo meno a Milano. La domanda da porsi a questo punto è perché Pavesi e Rossini siano accomunati nel focalizzare su di sé il discorso sull'*autoimprestito* nel contesto milanese della prima metà degli anni Dieci dell'Ottocento. Una tale domanda porta a riconsiderare con nuovi elementi alcune questioni che emergono dalla contestualizzazione del discorso sull'*autoimprestito* in Rossini, oppure che tale contestualizzazione ripropone con nuove sfumature, quali quelle dello stile e della memoria. Ma emergeranno anche nuovi temi, in primo luogo quello del repertorio.

«Raccogliere qua e là gli spartiti cento volte ripetuti in un anno»

La prima ipotesi che vorrei avanzare è che i valori stilistici nuovi contenuti nelle opere di Pavesi prima, e poi in misura molto maggiore in quelle di Rossini, abbiano spiazzato le modalità di ascolto tradizionali, e che il ricorso all'idea dell'*autoimprestito* sia una reazione ad una musica che non poteva più essere compresa con le categorie cognitive ed estetiche correnti.

Come ho argomentato in altra sede, e come altri hanno sostenuto, una delle novità fondamentali dello stile rossiniano è data dal ruolo cruciale giocato dalla ripetizione.¹⁴ Studi comparati sulle opere di Rossini e quelle dei suoi predecessori e contemporanei hanno messo in luce come, a fronte dell'ampio spettro di soluzioni stilistiche e formali che si incontrano in Mozart, Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, Paer e Mayr tra gli altri, Rossini presenta un numero decisamente inferiore di opzioni, che quindi ricorrono con maggior frequenza: la sua musica è costruita sulla ripetizione di una gamma relativamente ristretta di idee, che vengono variate attraverso l'ornamentazione e la strumentazione. Anche se questo processo di progressiva focalizzazione era già in corso nella prima decade dell'Ottocento, fu Rossini che lo portò a compimento con un tocco straordinariamente rapido e sicuro.¹⁵ Nei primissimi anni della sua attività di compositore operistico, tuttavia, questo orientamento stilistico non era ancora legato esclusivamente al nome del pesarese, ma poteva essere riconosciuto in alcuni dei suoi contemporanei più giovani (che comunque avevano qualche anno più di lui) come, tra gli altri, Pavesi.¹⁶ Peraltro, è difficile pensare che, se non ci fosse stato un terreno comune stilistico, Rossini e Pavesi si sarebbero scambiati pezzi con tanta apparente disinvoltura. Per qualche anno, dunque, anche grazie alla presenza di più opere di Pavesi sui palcoscenici milanesi, quest'ultimo e Rossini presentarono al pubblico meneghino opere che potevano essere considerate stilisticamente vicine, o per lo meno orientate nella stessa direzione. Vorrei chiarire che Pavesi non era certo l'unico a condividere con Rossini questo orientamento (altri compositori che potrebbero essere nominati in questo contesto sono Generali e Morlacchi, per esempio); il fatto che alcune delle sue opere furono rappresentate a Milano nel giro di qualche anno, però, poté favorire nei loro confronti alcune delle reazioni che segneranno poi il discorso sui titoli rossiniani.

Un altro compositore pure avvicinabile in questo senso a Rossini, il già citato Pietro Carlo Guglielmi, aveva ferma coscienza che la questione riguarda in primo luogo la ripetizione, come la sua lettera citata sopra prova *ad abundantiam*. Egli si difende infatti dall'accusa di plagio affermando che potrà anche aver inavvertitamente ripreso alcuni tratti comuni alle partiture di altri, ma «chi conosce la musica sa che queste cose sono per lo più sempre l'istesse». Secondo lui, i critici e gli spettatori che si affannano a rintracciare presunti plagi non sanno quindi distinguere tra i tratti individuali di uno stile

¹⁴ Cfr., tra gli altri, EMANUELE 1997, pp. 41-78, SENICI in corso di stampa.

¹⁵ Per le arie, cfr. DÖHRING 1975, LIPPMANN 1981, pp. 363-391; BALTHAZAR 1997; per i duetti, cfr. BALTHAZAR 1989 e BALTHAZAR 1998; per i finali, cfr. BALTHAZAR 1991, LIPPE 2005, in particolare pp. 204-214, CARNINI 2007. Alcuni suggerimenti generali si leggono anche in LIPPMANN 1968, ZEDDA 1987 e D'AMICO 1991. Confronti puntuali tra un'opera di Rossini e un titolo precedente in qualche modo ad essa legato si trovano in CASINI 1974, HENZE-DÖHRING 1988, LIPPMANN 1992 (il *Barbiere* di Paisiello), FABBRI 1998 (*L'Italiana in Algeri* di Mosca) e FABBRI 2002 (*Agatina* di Pavesi).

¹⁶ Cfr. CARNINI 2007.

e la *koiné* compositiva del tempo. Se poi questi tratti individuali sono ripetuti da un'opera all'altra, poco male, «non essendo cosa difficile che un maestro, che si è formato uno stile, non volendo si riproduca in qualche picciola cosa». Al di là della questione dell'intenzionalità, è chiaro che la partita si gioca sul concetto di stile individuale, il quale a sua volta si basa sulla percezione della ripetizione di alcune procedure, che vengono poi promosse a tratti salienti e caratterizzanti. In altre parole, l'idea stessa di stile presuppone la ripetizione come tratto fondamentale.

C'è un altro fattore che contribuisce in modo cruciale a questo contesto, quello dei primi segnali della formazione del repertorio. Non è un'esagerazione affermare che l'idea del moderno repertorio operistico fece la sua comparsa con la ripetizione di opere rossiniane nello stesso teatro o nella stessa città: prima si trattò di un numero inusitatamente alto di opere dello stesso compositore, e poi, immediatamente a seguire, della ripresa degli stessi titoli in modo sempre più sistematico. Che la cosa in questi anni fosse una novità, e non sempre una novità gradita, testimonia la recensione del *Corriere milanese* all'arrivo dell'*Italiana in Algeri* alla Scala nell'agosto del 1815, dopo che il Teatro Re l'aveva già presentata ai milanesi nella primavera dell'anno precedente:

Questa gentil pellegrina, dopo aver percorso la metà dell'orbe musicale, è venuta a cercar ventura nel gran teatro di Milano, a cui sta bene il titolo d'*Hospitium caritatis ac providentiae*. Ad essa ne succederanno ben altre, più o meno sfiorite, secondo che la moda di tali *primizie* si andrà corroborando su le nostre scene mercè dell'infinita benignità del pubblico. Bello! veramente bello, ed anche morale si è il nuovo sistema di raccogliere qua e là gli spartiti cento volte ripetuti in un anno! Dico morale, perché agevola mirabilmente le vie onde gli spettacoli della Scala cedano il passo a quelli de' teatri minori; ciò che si chiama, non già opera seria o giocosa, ma opera pia. Del resto, l'*Italiana in Algeri* può ancora per qualche giorno star ben da per tutto, e in qualunque tempo, siccome lo provano gli applausi con che è stata accolta pur ora. Il parlare dei pregi di questa composizione sarebbe un ripetere ciò ch'è già noto; [...] il preveder poi dove sarà per giugnere [*sic*] l'indifferenza di chi ama le [*sic*] varietà, è un po' difficile, giacchè questo è forse il primo caso (né sarà l'ultimo) in cui è stata messa alla prova. (*Corriere milanese*, 11 agosto 1815)

Certo al disappunto del recensore contribuisce il fatto che il teatro maggiore della città riprenda un titolo già visto in una delle sale minori; ma è chiaro che la questione va al di là della gerarchia teatrale milanese, e investe l'incipiente formazione del repertorio, che il giornalista correttamente prevede in espansione negli anni a venire.

Il fenomeno del repertorio si fonda sulla ripetizione non meno che l'idea di stile individuale di un compositore, ma il legame tra i due va oltre una semplice contiguità logica. Al repertorio è infatti legata a doppio filo la crescente importanza del compositore a scapito del librettista nel discorso contemporaneo. Fu con Rossini, infatti, che, per la prima volta in modo definitivo, il compositore fu considerato «il principale responsabile estetico di

un'opera», per usare le parole di Luca Zoppelli (ZOPPELLI 1994, p. 24). L'ipotesi che vorrei avanzare è che la velocità con cui le opere di Rossini si diffusero in tutta l'Italia e con cui alcune di esse diventarono titoli di repertorio incoraggiarono i critici a considerare la produzione del compositore in termini autoriali forti, cioè a vedervi le manifestazioni di uno stile più o meno coerente. All'inizio di questo processo, quando le sue coordinate e le sue ragioni erano ancora in parte nebulose, risultava però evidentemente difficile decidere se e quando la ripetizione diventava così pervasiva da andare oltre la definizione stilistica, confondendo gli uditori a tal punto da far pensare all'autoimprestito. Come separare l'unità stilistica dalla copia in opere che ricorrono alla ripetizione con insistenza letteralmente inaudita? È sulla risposta da dare a queste domande, o meglio, sull'importanza delle domande stesse, che gli ascoltatori primottocenteschi si divisero, dal momento che mancavano i fondamenti estetici e culturali sui quali basare eventuali criteri comuni di valutazione.

Questa pare essere anche la posizione di Carpani, il quale, poco dopo aver tentato di spiegare perché le accuse di autoimprestito fossero rivolte con particolare enfasi a Rossini nel passo citato sopra, dichiara:

Pure a sua discolpa voglio ancora far due parole. Sapete perché codeste ripetizioni divengono più sensibili al comune degli uomini? Perché questa avventurosa musica del *Rossini* non dà pace al mondo. Voltata e rivoltata in cento guise, adattata a tutti gli strumenti, bene o male che corra, si fa servire la poverina ad ogni uso e mestiere; e queste amabili cantilene le sono poi tanto docili e discrete, che si prestano a che si vuole, e si lasciano travestire, troncate, ritessere a piacimento. (CARPANI 1824, p. 157; anche in *Rossiniana* 1992, p. 93)

Segue un lungo passo in cui Carpani elenca la miriade di forme e situazioni in cui la musica di Rossini si diffuse nell'Italia del secondo decennio dell'Ottocento, tra le quali particolarmente importante ma assai difficile da quantificare in dettaglio è quella dell'accompagnamento dei balli teatrali, che, come le recensioni dimostrano, suscitavano almeno tanto interesse quanto le opere negli spettatori dell'epoca.¹⁷

A questo punto è chiaro come, nell'esegesi del discorso sull'autoimprestito in Rossini e nei suoi immediati predecessori e contemporanei, la questione dello stile debba essere affiancata da quella del repertorio, o per lo meno della ripetizione delle opere di uno stesso compositore. In altre parole, e per attenerci al caso di Milano, può darsi che la ragione per cui Pavesi si attirò accuse di autoimprestito fosse che il suo stile si basava sulla ripetizione più di altri suoi contemporanei, e quindi poteva assomigliare a quello di Rossini; ma è probabile che a questa ragione se ne affianchi un'altra, e cioè che in questi anni un certo numero di suoi titoli fu rappresentato nei teatri della città (e magari parti di essi furono usate per accompagnare i balli), e quindi i milanesi avevano impressa nella memoria la

¹⁷ Sul tema cfr. *Di sì felice innesto* 1996.

sua musica più di altri compositori. Credo sia evidente a questo punto come la questione della memoria giuochi un ruolo fondamentale nel discorso sull'autoimprestito, e quindi mi pare utile concludere con alcune riflessioni in proposito.

«Ferrea e tenace memoria»

Il tema che emerge con maggior chiarezza dal discorso primottocentesco sull'autoimprestito nelle opere di Rossini e dei suoi immediati predecessori e contemporanei è probabilmente quello del ruolo della memoria nell'ascolto e nel giudizio critico, come una lettura degli estratti di recensioni riportati sopra ampiamente conferma. Come ho già accennato, è difficile comprendere come la memoria musicale primottocentesca funzionasse nello specifico, in un contesto di occasioni e situazioni di ascolto lontano anni luce da quello dell'era dei mass media e della registrazione del suono. Parlare di memoria musicale primottocentesca in generale è poi senza dubbio problematico, dal momento che diversi gradi di educazione musicale, nonché diverse abitudini di consumo dell'opera, e quindi in ultima analisi differenze culturali e sociali, sono in relazione diretta con diverse abilità e diversi atteggiamenti in proposito. In altre parole, la memoria musicale di una signora dell'alta borghesia milanese che si recava con regolarità nei teatri della città e che a casa si dilettava a suonare sul fortepiano le trascrizioni di alcuni pezzi famosi era di certo più sviluppata di quella della moglie di un impiegato o di un piccolo commerciante che andava qualche volta all'opera, ma principalmente nelle sale minori come il Teatro Re o il Teatro di Santa Radegonda (dove i biglietti costavano meno), e che non sapeva leggere la musica.

Quello che è certo, e che più ci interessa in questo contesto, però, è come il ruolo della memoria nella fruizione estetica e nella valutazione critica dell'opera sia sentito come una questione assai scottante. Se ne discute infatti spesso in modo esplicito: da Carpani che ipotizza che le ripetizioni di altri compositori «non erano ordinariamente di passi cotanto notabili per la loro stessa bellezza, onde imprimersi indelebilmente nella memoria, come sono questi che ripete il *Rossini*», al *Corriere delle dame* che si fa beffe della «ferrea e tenace memoria che ha questo giornal corridore», ossia il *Corriere milanese* (che imputa a Guglielmi una serie di plagii specifici, ma poi apparentemente si dimentica che *La scelta dello sposo* è sua); e l'anno precedente il giornalista di questo stesso periodico aveva ritenuto necessario sottolineare che la sua memoria di rado lo tradisce (si veda la recensione al *Trionfo delle belle* di Pavesi del 12 febbraio 1812, citata sopra). Ma, come ho già ipotizzato, anche il frequente richiamo da parte dei critici alle reazioni di alcuni spettatori, in un caso «più di duecento persone» che avrebbero «con unanime grido risalutato il redivivo componimento» (*Corriere milanese* del 20 febbraio 1812), testimonia una certa ansia a proposito dell'affidabilità della memoria, da scongiurarsi proclamando che il fenomeno è collettivo e quindi, presumibilmente, più attendibile.

L'ipotesi che vorrei avanzare è che si possa stabilire una triplice connessione tra l'incertezza sulla funzione e sul valore della memoria nell'ascolto e nella valutazione dell'opera in musica che emerge dal discorso sull'autoimprestito nell'Italia di questi anni, la nascita e la rapida crescita della critica musicale sui periodici, e la parimenti rapida diffusione della musica operistica a stampa, soprattutto i pezzi staccati e poi gli spartiti completi in versione per canto e piano (mentre gli arrangiamenti per le combinazioni più varie di strumenti sono funzionali a pratiche di intrattenimento in spazi privati o semiprivati, in cui possibili preoccupazioni di ordine testuale passano in secondo piano).¹⁸ Non intendo affermare che esista un legame causale tra questi tre fenomeni; mi pare infatti assai difficile se non impossibile azzardare quali siano le cause e quali gli effetti. Mi sento però di ipotizzare che sia la critica musicale sia la stampa degli spartiti possano essere messi in relazione con il bisogno di trovare una soluzione all'inaffidabilità della memoria, e di fissare in qualche modo quello che era percepito come il flusso continuo della musica di Rossini, o comunque dell'orientamento stilistico che sarà poi identificato con il pesarese, in cui il grado inusitato di ripetizione rendeva particolarmente difficile distinguere un passo (un crescendo, un accompagnamento, un movimento, e financo un intero numero) da un altro.

A supporto di questa ipotesi porterò un ultimo esempio particolarmente interessante, anche se non riguarda l'autoimprestito, ma piuttosto un'accusa di plagio; si tratta però di un caso particolare, in cui sono coinvolte due opere sullo stesso libretto, il che ovviamente fa rizzare le antenne ai cacciatori di imprestiti. Ecco che cosa scrisse un giornalista locale a proposito della prima veneziana dell'*Italiana in Algeri* di Rossini:

La musica del Sig. Rossini v'è aggiunta a' tanti saggi che abbiam di questo fervido genio, che iniziato nella più brillante carriera, v'è di galoppo a premer l'orme de' più sublimi Maestri dell'arte. Se ovunque non si marcassero in essa quelle tinte che son proprie di lui, difficilmente creder potriasi come nell'angusto spazio di 27 giorni abbia egli potuto eseguire un sì eccellente lavoro, che al più vivo entusiasmo trasportò un Pubblico che non s'illude, perché intelligente. Egli vi ha metamorfosati alcuni soggetti che sotto gli auspici di opere per altri scritte, sembravan declinati dal luminoso posto che godevan frà provetti dell'arte; e li rimise ne' dritti loro. (*Giornale dipartimentale dell'Adriatico*, 24 maggio 1813, in ROSSINI 1981, p. xxiv)

Più sotto, dopo aver elogiato il rondò di Isabella (interpretata da Maria Marcolini), l'articolaista proseguiva:

¹⁸ Sarà forse utile ricordare che Ricordi, per esempio, pubblica alcuni pezzi staccati da opere fin dall'inizio della sua attività nel 1808, anche se essi non costituiscono la maggioranza del suo catalogo. I primi pezzi di Rossini sono un duetto dal *Demetrio e Polibio* e un'aria dalla *Pietra del paragone*, pubblicati nel 1812. Le prime opere complete in spartito saranno il *Barbiere* e la *Cenerentola*, risalenti all'ottobre e al novembre 1820 (cfr. ZECCA LATERZA 1984). Sulla relazione tra la pubblicazione e il consumo degli spartiti e le modalità di ascolto che essi incoraggiano e a cui rispondono, anche a teatro, cfr. CHRISTENSEN 2000, in particolare le pp. 82-88.

Qualche saputone pretese trovarci de' motivi d'un *rondeau* d'altra cantante, altrove eseguiti: se ciò pur fosse, convenir dovettero che sarebbe stato quello lo schizzo di tai motivi, questi il finito lavoro; ed è facile il crederlo se si bilancian le corde. Noi però siam d'avviso che vi sarà tanta similitudine tra l'uno e l'altro de' *rondeaux*, quanta ve ne fu tra la Sinfonia di Rossini nella *Pietra del Paragone*, e quella di Paër nella *Sofonisba*, come abbiam ravvisato. (*Ibidem*)

Mi pare molto interessante il ricorso al concetto di tinta (che tanta fortuna avrà nella critica verdiana, seppur in una diversa accezione) per indicare lo stile individuale di Rossini, come se si trattasse di un pittore, nonché il fatto che questo stile individuale sia legato alla velocità di composizione. Il riferimento immediatamente seguente al presunto uso di idee musicali provenienti da lavori di altri compositori viene poi ristretto al numero conclusivo dell'opera, anche se il recensore pare scettico su questo punto. Evidentemente le voci di 'metamorfosi' continuarono però a circolare, e si appuntarono sul rondò dell'*Italiana in Algeri* di Luigi Mosca, tanto da spingere la Marcolini a cantarlo in una sua beneficiata il mese seguente, recensita dallo stesso periodico nei termini seguenti:

La produzione di esso [il rondò di Mosca] servir dovea a dissipar le voci dalla malignità sparse che questo *rondeau* avesse qualche cosa di commune coll'altro del bravo Rossini che si eseguisce attualmente nella stessa Opera. Fu però riprodotto jer a sera, e la calunnia fu smascherata, dacché s'è ravvisato che non v'ha ombra di sentimento che all'altro s'accosta, come si ammirò la distanza che passa tra l'uno e l'altro, nulla eguagliar potendo la soavità, l'espressione, non che il concerto degli accompagnamenti del Sig. Rossini. (*Giornale dipartimentale dell'Adriatico*, 21 giugno 1813, in ROSSINI 1981, p. xxvi)

La questione che ci interessa qui non è se effettivamente Rossini si sia ispirato a Mosca per il numero conclusivo dell'opera.¹⁹ Quello che importa è che la Marcolini abbia ritenuto necessario eseguire il pezzo di Mosca per dimostrare oltre ogni ombra di dubbio che Rossini non vi si era ispirato. Da una parte questo gesto prova che la questione dell'(auto)imprestito diviene sempre più scottante, tanto da dover richiedere azioni assai insolite, alla ricerca di 'prove' che possano ovviare all'inaffidabilità della memoria musicale. Dall'altra è significativo non solo che la Marcolini, cantante, pensi di dover offrire un'occasione di ascolto mirato per dissipare «le voci dalla malignità sparse», ma anche, e forse soprattutto, che quest'occasione sia testualizzata in una recensione, che si fa carico di decidere in un senso o nell'altro. Nel giro di qualche anno a questa forma di testualizzazione si affiancherà quella degli spartiti a stampa, evidentemente ritenuta necessaria tanto quanto la critica in un contesto nuovo di stile, di ascolto, di consumo e di discorso musicale, un contesto che sollecita in modo particolarmente vivo il ruolo della memoria

¹⁹ Un confronto evidenzia come, a petto di *incipit* melodici in qualche caso simili (soprattutto il primo), la condotta del discorso musicale sia invece assai diversa. Cfr. *Italiana in Algeri* 1997, in cui si trovano ampi estratti dalla partitura di Mosca. Cfr. anche ROSSINI 1991, p. xxvi.

proprio nella definizione e nel funzionamento dello stile, dell'ascolto, del consumo e del discorso musicale.

In questo periodo la memoria non è una questione scottante solo per la musica operistica, ma investe tutto il campo socio-culturale. L'avvento della modernità vera e propria ha infatti un impatto fortissimo sulla concezione del tempo e della storia; oppure, e forse meglio, è in questa nuova concezione del tempo che si manifesta il discorso della modernità, come hanno sostenuto numerosi studiosi, da Auerbach a Koselleck e oltre.²⁰ Nelle parole di Auerbach, dopo la Rivoluzione francese in Europa, «ognuno divenne molto più veloce, più cosciente e più uniformemente toccato dalle stesse idee e dagli stessi eventi. In quell'epoca incominciò per l'Europa un processo di condensazione nel tempo sia degli avvenimenti storici, sia della consapevolezza di essi da parte di ciascuno» (AUERBACH 1964, p. 224). In tempi recenti la storiografia musicale si è fatta carico di investigare come questa nuova concezione del tempo si sia manifestata nella musica di compositori come Beethoven, Schubert, Schumann e Mendelssohn, e come la memoria abbia acquisito un ruolo fondamentale nell'economia narrativa e affettiva di alcune delle loro opere, specialmente le sinfonie, la musica strumentale da camera e il Lied.²¹ Mancano ancora invece studi approfonditi su come il nuovo tempo della modernità e il nuovo ruolo della memoria nella sua percezione si manifestino nell'opera in musica, e segnatamente nella sua declinazione italiana. Credo che le opere italiane di Rossini possano costituire un terreno sul quale un'indagine in questo senso darebbe frutti succosi.²² In ogni caso, è fuor di dubbio che il loro arrivo abbia contribuito a portare la memoria alla ribalta del discorso sull'ascolto musicale, e che la questione della memoria sia emersa con particolare forza ed eloquenza nel dibattito sull'autoimprestito nelle opere di Rossini e dei suoi immediati predecessori e contemporanei che stilisticamente potevano essere a lui affiancati, per lo meno nella prima metà del secondo decennio dell'Ottocento.

Il discorso sulla memoria è quindi un discorso sull'ascolto. La mia ipotesi conclusiva è allora che l'ansia sul ruolo e il funzionamento della memoria musicale che emerge dal dibattito sull'(auto)imprestito in Rossini mette in evidenza uno scollamento tra un tipo di ascolto 'attento' o 'attivo' (per ricorrere a definizioni recentemente elaborate nel contesto della storiografia della musica strumentale classico-romantica o dell'opera a nord delle Alpi) e uno stile musicale che invece presuppone un ascoltatore che si abbandona 'passivamente' al flusso relativamente indistinto generato dall'alto grado di

²⁰ Cfr. AUERBACH 1964, pp. 229-268, KOSELLECK 1986, in particolare le pp. 276-291.

²¹ Cfr., tra gli altri, ROSEN 1995, pp. 166-236, BRINKMANN 2000, SISMAN 2000, STEINBERG 2004, in particolare il cap. 3, BERGER 2007, in particolare le pp. 293-352, e i saggi di W. Frisch, J. Daverio, J. M. Gingerich, C. Fisk e S. Burham raccolti in un numero speciale della rivista *The Musical Quarterly* (lxxxiv, 2000) intitolato «Memory and Schubert's Instrumental Music», pp. 581-663.

²² Alcune osservazioni interessanti in questo senso sulle opere francesi di Rossini si trovano in WALTON 2007.

ripetizione che caratterizza la musica di Rossini (e di alcuni dei suoi immediati predecessori e contemporanei, come si è visto).²³ La maggior parte dei primi spettatori italiani delle opere del pesarese è ben felice di cedere alla seduzione edonistica della loro musica, una musica eminentemente 'moderna', che sembra muoversi in sincronia con il nuovo tempo storico e psicologico descritto da Auerbach e Koselleck. Una minoranza, che è però ben rappresentata tra i critici, tenta invece di resistervi in nome di un'estetica musico-teatrale dell'individuazione drammatica ed espressiva. Richiamare l'attenzione su un passo che si crede di aver già sentito è dunque un tentativo di controllare con la mente un'esperienza che è invece primariamente corporale; è un modo di resistere all'effetto di soggiogamento della musica di Rossini attraverso l'asserzione dell'attenzione come modalità di ascolto privilegiata.²⁴ Non stupirà allora che questo tentativo venga seppur ironicamente definito con aggettivi dall'implicita valenza morale quali «ferreo e tenace».

Nonostante la diffusione del «contagio» rossiniano in tutta la penisola nel corso degli anni Dieci, il dibattito sull'autoimprestito continuerà a colorire il discorso sulle opere del pesarese di toni esplicitamente moraleggianti, che, come si è visto, metteranno in difficoltà anche Carpani, il quale forse in parte li condivideva senza poterlo ammettere del tutto. Come ho argomentato sopra, questo dibattito si accompagna alla testualizzazione della critica, nonché alla parallela testualizzazione 'pubblica' della musica. Tali forme di testualizzazione, se da una parte rispondono al bisogno di solide basi di cui il dibattito necessita, dall'altra alimentano l'ansia che di tale dibattito è una delle cause: esse stesse richiedono infatti a loro volta di essere conosciute, consultate, discusse, e soprattutto ricordate. Una volta che si sia ceduto alle richieste della memoria, ci si accorge, forse con sgomento, che la sua fame di testi diventa insaziabile: essa ne vuole altri, sempre più dettagliati, sempre più precisi, sempre più completi, fino ad arrivare alla registrazione del suono e alla sua infinita riproducibilità, per non parlare della moderna musicologia, con le sue edizioni critiche, le sue monografie, e i suoi saggi (tra i quali, ovviamente, il presente). «Ferrea e tenace» è dunque davvero la memoria della modernità, anche se in un senso un po' diverso da quello inteso dal *Corriere delle dame* del 25 settembre 1813. Ben lo sapeva Rossini, che con la modernità non venne mai veramente a patti, e che ne abborriva, oltre «al

²³ Cfr., tra i contributi recenti di maggior interesse, JOHNSON 1995 (da leggersi insieme alle puntualizzazioni di SMART 1996-1997), WEBER 1997, RILEY 2004 (e la recensione ricca di ulteriori spunti di CURRIE 2006), HALL-WITT 2007 (specialmente il capitolo 6). Il tema dell'ascolto è stato recentissimamente affrontato in un numero speciale del «Journal of the Royal Musical Association» (135/1, 2010) intitolato «Listening: Interdisciplinary Perspectives», di cui BUTT 2010 è di particolare interesse per il contesto primottocentesco, e BORN 2010 per la prospettiva metodologica.

²⁴ Per un caso specifico di legame esplicito tra la stampa dello spartito di un'opera di Rossini (*Tancredi* nell'edizione parigina di Carli del 1821) e forme di ascolto 'attento', cfr. CHRISTENSEN 2000, p. 87.

vapore, alla *rapina* e alle *barricate*», la smania balzana di voler avere a disposizione gli spartiti completi di tutte le sue opere.²⁵

²⁵ Il riferimento è alla famosa lettera di Rossini a Giovanni Pacini del 22 gennaio 1866: «L'ideale e il sentimento odierno sono esclusivamente rivolti al *vapore*, alla *rapina* e alle *barricate*...» (*Lettere di G. Rossini* 1902, pp. 295-296).

Bibliografia

- AUERBACH, E. (1964), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino (Piccola Biblioteca Einaudi, 40).
- AZEVEDO, A. (1864), *G. Rossini. Sa vie et ses oeuvres*, Heugel, Paris.
- ADAMO, M. R. – LIPPMANN, F. (1981), *Vincenzo Bellini*, ERI, Torino.
- BALTHAZAR, S. L. (1989), *Mayr, Rossini, and the Development of the Opera Seria Duet: Some Preliminary Conclusions*, in *I vicini di Mozart I. Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di M. T. Muraro, Olschki, Firenze, pp. 377-398.
- _____ (1991), *Mayr, Rossini and the Development of the Early Concertato Style*, «Journal of the Royal Musical Association», 116, pp. 236-266.
- _____ (1997), *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1995*, a cura di F. Bellotto, Comune di Bergamo, Bergamo, pp. 229-251.
- _____ (1998), *Three-Part Solos in Rossini's and Mayr's Duets*, in *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit*, hrsg. von F. Haulik – I. Winkler, Katzblichler, München – Salzburg, pp. 11-29.
- Beethoven and His World* (2000), ed. by S. Burnham – M. P. Steinberg, Princeton University Press, Princeton.
- BEGHELLI, M. (1997), *Die (scheinbare) Unlogik des Eigenplagiats*, in *Rossinis «Eduardo e Cristina»: Beiträge zur Jahrhundert-Erstaufführung*, hrsg. von R. Müller – B-R. Kern, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, pp. 101-122.
- BERGER, K. (2007), *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles.
- BINI, A. (1992), *Echi delle prime rossiniane nella stampa romana dell'epoca*, in *Rossini a Roma – Rossini e Roma, 25 marzo 1992. Atti del convegno. Catalogo della mostra*, Fondazione Marco Besso, Roma, pp. 165-198.
- BORN, G. (2010), *Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspectives*, «Journal of the Royal Musical Association», 135/1, pp. 79-89.
- BRINKMANN, R. (2000), *In the Time(s) of the «Eroica»*, in *Beethoven and His World*, pp. 1-26.
- BUTT, J. (2010), *Do Musical Works Contain an Implied Listener? Towards a Theory of Musical Listening*, «Journal of the Royal Musical Association», 135/1, pp. 5-18.
- CAMPORESE GIUSTINIANI, V. (2008), *Da gentildonna a cantante. Lettere di Violante Camporese Giustiniani*, a cura di I. Palombo – M. Tosti-

- Croce, Viella, Roma (La memoria restituita. Fonti per la storia delle donne, 3).
- CAPRA, M. (2005), *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi. Atti del Convegno, Parma, 5 e 6 novembre 2004*, a cura di A. Rigolli, Istituzione Casa della Musica-EDT, Parma-Torino, pp. 63-85.
- CARNINI, D. (2007), *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800-1813): il finale centrale*, Tesi di dottorato, Facoltà di Musicologia, Università degli Studi di Pavia.
- _____ (2008), «Diventando savio»: la vertigine delle convenienze teatrali e «Ciro in Babilonia», «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 48, pp. 85-113.
- CARPANI, G. (1824), *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Tipografia della Minerva, Padova (rist. anastatica, Forni, Bologna, 1969).
- CASINI, C. (1974), *Iterazione, circolarità e metacronia nel «Barbiere di Siviglia»*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 14, pp. 37-100.
- CHRISTENSEN, T. (2000), *Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera*, in *Music and the Cultures of Print*, ed. by K. van Orden, Garland, New York, pp. 67-93.
- CONATI, M. (1994a), «... Una certa malattia, la quale può denominarsi contagio fantastico», in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, pp. 101-119.
- _____ (1994b), *Gioachino Rossini nella stampa periodica italiana (1812-1825): antologia*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, pp. 251-284.
- CURRIE, J. R. (2006), *Impossible Reconciliations (Barely Heard)*, «Music and Letters», 88, pp. 121-133.
- D'AMICO, F. (1991), *A proposito d'un «Tancredi»: Dioniso in Apollo*, nel suo *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di F. Serpa, Einaudi, Torino, pp. 28-40.
- D'AZEGLIO, M. (1987), *Epistolario (1819-1866). Volume I (1819-1840)*, a cura di G. Virlogeux, Centro Studi Piemontesi, Torino.
- DE ANGELIS, M. (1977), *Presenza di Rossini a Firenze e in Toscana durante l'epoca granducale*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 17, pp. 37-60.
- Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia* (1996), a cura di P. Fabbri, Fondazione Rossini, Pesaro.
- DÖHRING, S. (1975), *Formgeschichte der Opernarien vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Itzehoe, Marburg.
- DOUSSAULT, C. (1856), *Rossini. Notes de voyage d'un artiste*, «Revue de Paris», 1 marzo 1856, pp. 457-464.

- EMANUELE, M. (1997), *L'ultima stagione italiana. Le forme dell'opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*, De Sono-Passigli, Torino-Firenze.
- FABBRI, P. (1998), *Due Italiane in Algeri: da Mosca a Rossini*, in *Convegno italo-tedesco «Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa»*, hrsg. von M. Engelhardt – W. Witzemann, Laaber, Laaber, pp. 349-385.
- _____ (2002), *Da Agatina ad Angelina: Cendrillon tra Pavesi e Rossini*, in *Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag*, hrsg. von M. Jahn – A. Pachovsky, Schneider, Tutzing, pp. 107-114 (Studien zur Musikwissenschaft, 49).
- GALLARATI, P. (1994) *Le «Rossiniane» di Carpani*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, pp. 69-80.
- Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena* (1994), a cura di P. Fabbri, Fondazione Rossini, Pesaro.
- GOSSETT, P. (1968), *Rossini in Naples: Some Major Works Recovered*, «The Musical Quarterly», 54, pp. 316-340.
- _____ (1970), *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, «Acta musicologica», 42, pp. 48-58.
- _____ (1979), *Le sinfonie di Rossini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 19, pp. 5-123.
- _____ (2004), *Compositional Methods*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, ed. by E. Senici, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 68-84.
- HALL-WITT, J. (2007), *Fashionable Acts: Opera and Elite Culture in London, 1780-1880*, University of New Hampshire Press, Durham, New Hampshire (Becoming Modern: New Nineteenth-Century Studies).
- HENZE-DÖHRING, S. (1988), *La tecnica del concertato in Paisiello e Rossini*, «Nuova rivista musicale italiana», 22, pp. 1-23.
- Italiana in Algeri* (1997), a cura di P. Fabbri – M. C. Bertieri, Fondazione Rossini, Pesaro (I libretti di Rossini, 4).
- IVALDI, A. F. (1994), *Tra impero francese e regno sardo: repertorio rossiniano e teatri genovesi d'inizio Ottocento*, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, pp. 543-564.
- JOHNSON, J. H. (1995), *Listening in Paris: A Cultural History*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.
- KOSELLECK, R. (1986), «*Età moderna*» (*Neuzeit*). *Sulla semantica dei moderni concetti di movimento*, nel suo *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Casale Monferrato, pp. 258-299.
- Lettere di G. Rossini raccolte per cura di G. Mazzatinti – F. e G. Manis* (1902), Barbera, Firenze (rist. anastatica, Forni, Bologna, 1975).

- LIPPE, M. C. (2005), *Rossini's opere serie. Zur musikalisch-dramatischen Konzeption*, Steiner, Stuttgart.
- LIPPMANN, F. (1968), *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, «Nuova rivista musicale italiana», 2, pp. 813-856.
- _____ (1981), *Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia*, in ADAMO - LIPPMANN 1981, pp. 315-555.
- _____ (1992), *Il «grande finale» nell'opera buffa e nell'opera seria: Paisiello e Rossini*, «Rivista italiana di musicologia», 27, pp. 225-255.
- MARINO, M. (1986), *Rossini e Pavesi: a proposito di un'aria dell'«Eduardo e Cristina»*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 26, pp. 5-14.
- MASCARI, G. (2002), *Il «Corriere delle dame»: spoglio e indici delle notizie musicali (1804-1818)*, «Fonti musicali italiane», 7, pp. 31-126.
- MAUCERI, M. (1993), «*La gazzetta*» di Gioachino Rossini: *fonti del libretto e autoimprestito musicale*, in *Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di F. Izzo – J. Streicher, Pantheon, Roma, pp. 115-149.
- _____ (1994), «*Voce, che tenera*»: *una cabaletta per tutte le stagioni*, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, pp. 333-363.
- MECHELLI, P. (2009), *I fili della scena. Alessandro Lanari: il carteggio con impresari e delegati (1820-1830)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- PORISS, H. (2009), *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford University Press, New York (AMS Studies in Music).
- QUATTROCCHI, A. (1994), *La logica degli autoimprestiti: «Eduardo e Cristina»*, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, pp. 365-382.
- La recezione di Rossini ieri e oggi* (1994), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma (Atti dei Convegni Lincei, 110).
- RADICIOTTI, G. (1927), *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Majella, Tivoli.
- RILEY, M. (2004), *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder and Astonishment*, Ashgate, Aldershot.
- ROSEN, C. (1995), *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- ROSSINI, G. (1992-2004), *Lettere e documenti*, a cura di B. Cagli – S. Ragni, 4 voll., Fondazione Rossini, Pesaro.
- Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento* (1992), a cura di C. Steffan, Studio Tesi, Pordenone.

- SCHAUMBERG, U. (1998), «*Hier und da schreibt sich aber dieser beliebte Compositeur ganz ab...*»: Parodie und Reminiszenz in Mayrs "opere serie", in *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit*, hrsg. von F. Haulik – I. Winkler, Katzblüchler, München - Salzburg, pp. 49-68.
- SENICI, E. (in corso di stampa), *Rossinian Repetitions*, in *The Age of Beethoven and Rossini*, ed. by N. Mathew – B. Walton, Cambridge University Press, Cambridge.
- SISMAN, E. (2000), *Memory and Invention at the Threshold of Beethoven's Late Style*, in *Beethoven and His World*, pp. 51-87.
- SMART, M. A. (1996-1997), Recensione a JOHNSON 1995, «Nineteenth-Century Music», 20, pp. 291-297.
- _____ (2000), *In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-Borrowing*, «Journal of the American Musicological Society», 53, pp. 25-68.
- SPADA, M. (1990), «*Elisabetta regina d'Inghilterra*» di Gioachino Rossini: fonti letterarie e autoimprestito musicale, «Nuova rivista musicale italiana», 24, pp. 147-182.
- STEINBERG, M. P. (2004), *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton University Press, Princeton.
- STEFFAN, C. (1994), *Presenza e persistenza di Rossini nella riflessione estetico-musicale del primo Ottocento*, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, pp. 79-91.
- Il teatro di Rossini a Roma, 1812-1821. Catalogo della mostra, Biblioteca Vallicelliana, Roma, 22 ottobre – 30 novembre 1992* (1992), Il Geroglifico, Gaeta.
- VACCAJ, N. (2008), *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj*, a cura di J. Commons, 2 voll., Zedde, Torino.
- WALTON, B. (2007), *Rossini in Restoration Paris: The Sound of Modern Life*, Cambridge University Press, Cambridge (Cambridge Studies in Opera).
- WEBER, W. (1997), *Did People Listen in the Eighteenth Century?*, «Early Music», 25, pp. 678-691.
- ZECCA LATERZA, A. (1984), *Il catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, Roma.
- ZEDDA, A. (1987), *Rossini a Napoli*, in *Il teatro di San Carlo, 1737-1987*, a cura di B. Cagli – A. Ziino, 3 voll., Electa, Napoli, vol. 1, pp. 119-140.
- ZOPPELLI, L. (1994), *Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore*, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, pp. 13-24.

Edizioni musicali

- ROSSINI, G. (1981), *L'Italiana in Algeri*, a cura di A. Corghi, Fondazione Rossini, Pesaro (Edizione Critica delle Opere di Gioachino Rossini, I/11).
- _____ (1988), *Il Turco in Italia*, a cura di M. Bent, Fondazione Rossini, Pesaro (Edizione Critica delle Opere di Gioachino Rossini, I/13).
- _____ (1999), *Il viaggio a Reims*, a cura di J. Johnson, Fondazione Rossini, Pesaro (Edizione Critica delle Opere di Gioachino Rossini, I/35).
- _____ (2002), *La gazzetta*, a cura di P. Gossett – F. Scipioni, Fondazione Rossini, Pesaro (Edizione Critica delle Opere di Gioachino Rossini, I/18).

Emanuele Senici insegna Storia della musica nella Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma «La Sapienza» ed è *visiting professor* nel dipartimento di musica del King's College di Londra. Le sue ricerche vertono sull'opera italiana del lungo Ottocento, e sulla teoria e la storiografia dell'opera, in particolare questioni di genere e *gender*.

Emanuele Senici teaches music history in the Faculty of Humanities of the University of Rome «La Sapienza» and is a visiting professor in the Music Department of King's College, London. His research focuses on Italian opera of the long nineteenth century, and on the theory and historiography of opera, especially issues of genre and gender.