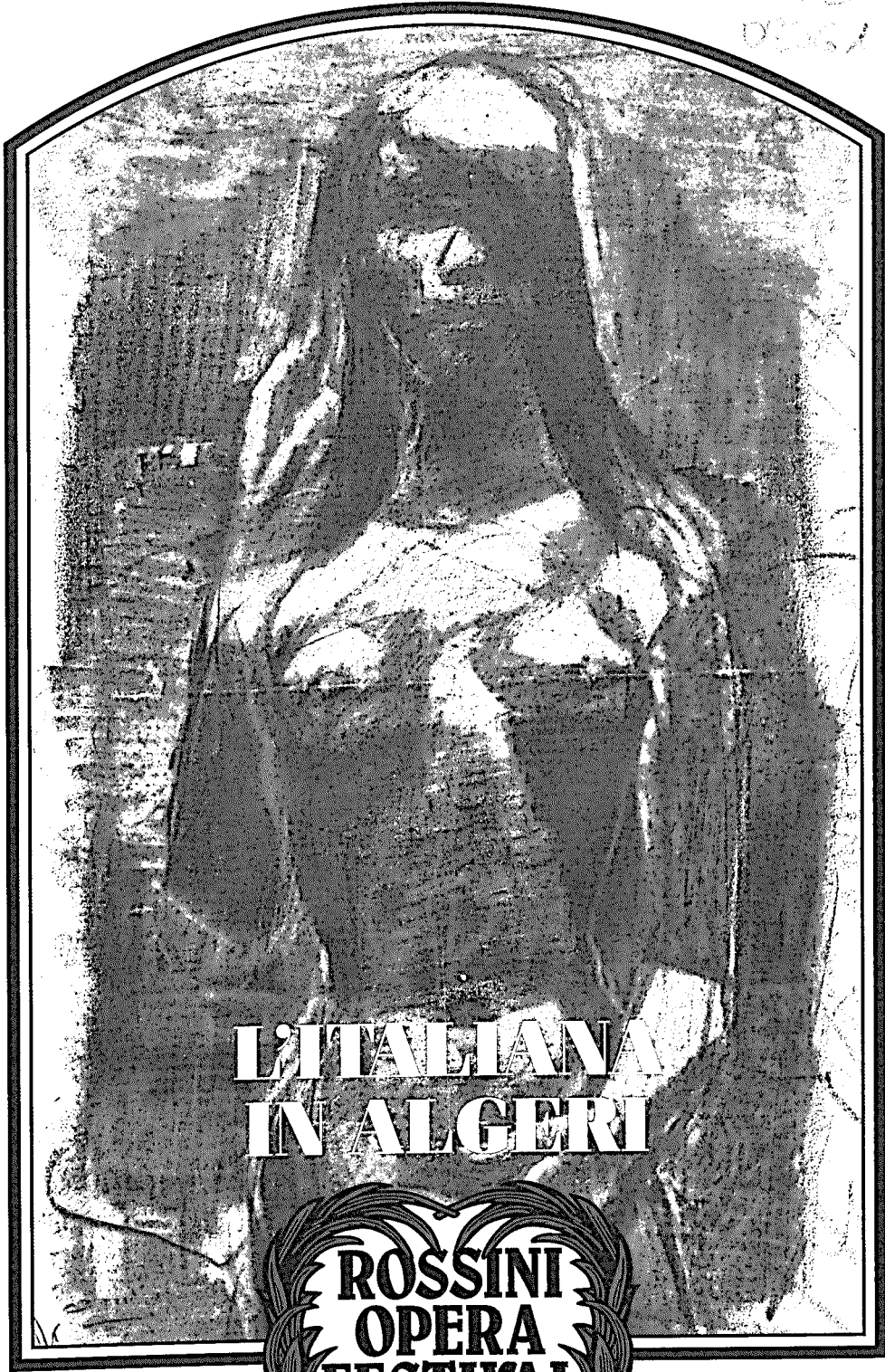


1868 Rossini  
0567



**L'ITALIANA  
IN ALGERI**







Sotto l'Alto Patronato  
del Presidente della Repubblica



*Ministero per i Beni e le Attività Culturali*



Regione Marche

---

*Enti fondatori*



*Comune di Pesaro*



*Provincia di Pesaro e Urbino*



**Fondazione**  
Cassa di Risparmio  
di Pesaro

1841



**BANCA DELL'ADRIATICO**



*Fondazione Scavolini*

---



---

Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa dal Comune di Pesaro, dalla Provincia di Pesaro e Urbino, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, dalla Banca dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2013 si attua

**con il contributo di:** Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comune di Pesaro, Regione Marche, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

**con l'apporto di:** Banca Marche, Banca dell'Adriatico, Peter Moores Foundation;

**con la partecipazione di:** Abanet Internet Provider, AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Carifano, Concessionaria Hyundai F. Boattini, Harnold's, Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel, Ratti Boutique, Retina Web Agency;

**collaborano:** ASPES Spa, Azienda Ospedaliera San Salvatore, Centro IAT- Informazione e accoglienza turistica, Conservatorio di musica G. Rossini.

---

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.

---



Presidente  
**Luca Ceriscioli**  
*Sindaco di Pesaro*

Consiglio d'amministrazione  
**Maurizio Gennari**  
**Stefano Pivato**  
**Riccardo Paolo Uguccione**  
**Maria Rosaria Valazzi**

Collegio sindacale  
**Alessandro Cicoella** (presidente)  
**Gabriele Angelini**  
**Franco D'Angelo**

---



SCHENKUNG  
ALBERT GIER

---

Sovrintendente  
**Gianfranco Mariotti**

Direttore artistico  
**Alberto Zedda**

Direttore generale  
**Flavio Cavalli**

---

Amministrazione e coordinamento  
sicurezza del personale  
**Marco Angelozzi**

Assistente del Sovrintendente  
**Maria Rita Silvestrini**

Segreteria artistica  
**Sabrina Signoretti**

Segreteria Sovrintendenza  
**Alexia Mariotti**

Contabilità, Economato  
e Servizi informatici  
**Loris Ugolini**

Segreteria amministrativa  
**Paola Vitali**

Servizi di Biglietteria e Promozione  
**Patricia Franceschini**

Edizioni e Archivio storico  
**Carla Di Carlo**

Archivio musicale  
**Federica Bassani**

Direzione allestimenti scenici  
**Mauro Brecciaroli**

Coordinamento tecnico  
**Claudia Falcioni**

Ufficio tecnico  
**Katia Ugolini**

Coordinamento di Produzione  
**Caterina de Rienzo**

Ufficio Produzione  
**Daniela Ridolfini**

Produzioni e Relazioni esterne  
**Francesca Battistoni**

Pubbliche Relazioni  
**Welleda Fochesato Donovan**

Collaborazioni esterne  
**Ludovico Bramanti**

Ufficio Stampa  
**Simona Barabesi**

Segreteria Ufficio Stampa  
**Giacomo Mariotti**

---

## La Fondazione Rossini

---

*La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione. La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in Edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'Edizione critica), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Cesare Scarton, Benjamin Walton. La Fondazione si fregia della presenza di un Comitato d'onore, presieduto da Bruno Cagli, di cui fanno parte Jeremy Commons, Johan Eeckeloo, Maurizio Pollini, Antonio Pappano, Salvatore Settis.*

*Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Pêchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'Edizione critica ha portato, nel corso degli anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico del Tancredi, e alla riproposta al pubblico di titoli dimenticati, come Sigismondo, Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia. Accanto all'Edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi.*

*L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.); l'ultima collana creata riguarda le "Tesi rossiniane". A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della Biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.*

*La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.*

*Il Presidente*

**Oriano Giovanelli**

# L'ITALIANA IN ALGERI

**Rossini Opera Festival 2013**

---

**A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico  
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

---

Immagine grafica coordinata

*Massimo Dolcini*

Progettazione grafica

*Antonio Trebbi*

Service

*Fotoedit*, Repubblica di San Marino

Stampa

*Studiostampa*, Repubblica di San Marino

*luglio 2013*

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio*

*del Gruppo Cordenons spa*

*Gruppo Cordenons*

---

Quando non diversamente indicato, fonte dell'apparato iconografico è il volume *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*. A cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

# Sommario

---

Péchés all'Italiana... (di un compositore quasi musicologo) <i>di Azio Corghi</i>	<i>p. 13</i>
Péchés, Italian Style... (by a Composer, almost a Musicologist) <i>by Azio Corghi</i>	<i>p. 23</i>
<i>De amore</i> <i>di Alberto Zedda</i>	<i>p. 31</i>
Concerning Love <i>by Alberto Zedda</i>	<i>p. 39</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 47</i>
<i>Story</i>	<i>p. 53</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 59</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 63</i>
<i>Argumento</i>	<i>p. 67</i>
あらすじ	<i>p. 72</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 76</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 79</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 127</i>

---

Ritratto di Gioachino Rossini, 1856.  
Xilografia da una fotografia di Mayer &  
Pierson, Parigi dopo 1856 (Collezione  
Reto Müller, Basel)



*Gioachino Rossini*

# L'ITALIANA IN ALGERI

---

Dramma giocoso per musica in due atti di  
**Angelo Anelli**

Musica di  
**Gioachino Rossini**

---

Personaggi

---

**Mustafà**, Bey d'Algeri  
**Elvira**, moglie di Mustafà  
**Zulma**, schiava confidente d'Elvira  
**Haly**, Capitano de' Corsari Algerini  
**Lindoro**, giovine Italiano, schiavo favorito di Mustafà  
**Isabella**, Signora Italiana  
**Taddeo**, compagno d'Isabella

Eunuchi del Serraglio, Corsari Algerini, Schiavi Italiani  
Pappataci, Femmine del Serraglio, Schiavi Europei, Marinari

*La scena si finge in Algeri*

---

*Prima rappresentazione*  
*Venezia, Teatro a S. Benedetto*  
*22 maggio 1813*

---

Ritratto di Maria Marcolini, prima interprete dell'opera nel ruolo di Isabella  
(Collezione Ragni, Napoli)



(M A R I A) M A R C O L I N I

*Come in Bronzo il Lutino, in ogni cosa  
L'incide. Quello un lo strol è l'Amore*

## Péchés all'Italiana...

(di un compositore quasi musicologo)

In che modo interferiscono fra di loro attività musicologica e compositiva? Può l'operato del musicologo offrire spunti creativi al compositore e viceversa?

Non mi si fraintenda, non voglio qui ripescare l'annosa questione riguardante la ricerca dell'apporto creativo nell'opera di revisione critica. Desidero invece riflettere, alla luce di una personale esperienza, sul rapporto fra tradizione e attualità cercando di dimostrare come la conoscenza del passato – intesa come dato culturale vivo e partecipato – possa affiorare nel quotidiano lavoro del compositore e nel contempo diventi veicolo per ricerche e intuizioni che si proiettano nel futuro.

Mi è stato chiesto, anche per i motivi che esporrò in seguito, di parlare del mio incontro (per caso o per necessità?) con la musica di Rossini. Con la memoria sono costretto a riandare all'inizio degli anni Settanta, al primo, scioccante impatto avuto con *L'Italiana in Algeri*. Dovevo curarne l'edizione critica per Ricordi e, in tal senso, il modello più importante mi veniva fornito da *Il barbiere di Siviglia* nell'ottima revisione di Alberto Zedda. Alla prima sgomenta reazione, derivante dal rendermi conto – seppure in modo approssimativo – della mole di lavoro che avrei dovuto affrontare, si sostituì ben presto il gusto della scoperta. L'emozione di tenere fra le mani il manoscritto autografo si trasformò nella curiosità di esplorare i procedimenti compositivi nascosti.

Questi ultimi rivelavano, fin dalla prima stesura della partitura, una forma di “ostentata sicurezza” da parte del giovane Rossini. Notavo con stupore la quasi totale assenza di ripensamenti: pochissime le correzioni, precise le indicazioni agogico-dinamiche. Inoltre era interessante dedurre, dalla struttura assai complessa e dalla rilegatura dei due volumi originali, le vicende dell'opera e gli interventi del collaboratore (autore della maggior parte dei recitativi, dell'*Aria di Haly* se non anche della *Cavatina di Lindoro* del Secondo Atto). Difficili da prevedere gli esempi di “scrittura a due mani”: quella del collaboratore che riporta da una precedente particella la linea vocale e del basso accanto a quella successiva dell'autore, posta a completamento delle parti d'orchestra (è il caso delle due *Cavatine di Isabella N. 4 e N. 11*). Confortato dall'esito delle prime scoperte, osservando le differenze fra le qualità d'inchiostro utilizzate all'interno di una singola pagina, tentavo addirittura di stabilire la gradualità degli interventi. Individuare quali parti vocali e strumentali il compositore avesse scritto avanti alle altre, significava avvicinarmi ancor più al gesto creativo, quello della mano che insegue e aiuta l'immaginazione musicale.

Lo slancio e l'entusiasmo, con i quali avevo inizialmente affrontato l'opera di revisione, vennero un pochino smorzati dalla successiva, necessaria e improrogabile definizione dei

**L' ITALIANA**  
**IN ALGERI**  
DRAMMA GIOCO PER MUSICA  
DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO A S. BENEDETTO  
*La Primavera dell' Anno 1813.*  
Musica del Sig. Gioacchino Rossini  
di Pesaro.

---

I N V E N E Z I A 1813.  
PER IL CASALI STAMPATORE.

*L'Italiana in Algeri: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per la prima rappresentazione dell'opera*

criteri editoriali, stabiliti dal comitato di redazione della Fondazione Rossini. Gli stessi determinarono un ripensamento e un rifacimento quasi totale del lavoro precedentemente svolto. Ai comportamenti relazionati a scoperte o intuizioni personali, occorreva anteporre la documentazione storico-scientifica. Si richiedeva la verifica di una tesi o l'attestazione di una preferenza, l'allargamento della ricerca delle fonti e il vaglio accurato delle medesime, l'esame comparativo, la stesura minuziosa delle Note critiche. Nel contempo veniva ad essere alimentato il dubbio del musicologo rispetto alle certezze percettive del compositore. In altre parole occorreva, storicamente e scientificamente, provare o argomentare ciò che musicalmente

6                    A T T O R I.

MUSTAFÀ' Bey, o Dey d' Algeri  
*Il Sig. Filippo Galli.*

ELVIRA, moglie di Mustafà  
*La Sig. Luigard Annibaldi.*

ZULMA, schiava confidente d' Elvira  
*La Sig. Annunziata Berni Chelli.*

HALY, Capitano de' Corsari Algerini  
*Il Sig. Giuseppe Spirito.*

LINDORO, giovine Italiano, schiavo favorito di Mustafà  
*Il Sig. Serafino Gentili Accademico Filarmonico di Bologna.*

ISABELLA, Signora Italiana  
*La Sig. Maria Marcolini.*

TANDEO, compagno d' Isabella  
*Il Sig. Paolo Rosicò.*

C O R I

Di Eunuchi del Serraglio.  
Di Corsari Algerini.  
Di Schiavi Italiani.  
Di Pappataci.

Comparsa

Di Femmine del Serraglio, di Schiavi Europei,  
e di Marinari.

La Scena si finge in Algeri.

AT.

appariva "naturale oppure ovvio" di primo acchito. Diventava necessario quindi cercare di far coincidere i due atteggiamenti, l'uno a sostegno dell'altro, con la massima professionalità e onestà intellettuale, anche a costo di astenersi dal suggerire una definitiva scelta (avventata o di comodo) di fronte a dubbi irrisolti. Pertanto, nel proporre un ventaglio di possibili soluzioni, si demandava l'opzione all'interprete.

Premetto che non sarei venuto agevolmente a capo di simili problemi senza l'amichevole e preziosa collaborazione di Bruno Cagli e di Philip Gossett.

Quest'ultimo, con la sua radicata opinione in merito all'indispensabile preparazione tecnica del musicologo (il quale, per essere all'altezza del proprio compito, «deve essere innanzitutto musicista»), in un certo senso mi gratificò incoraggiandomi a proseguire il lavoro. Sorsero nel contempo alcuni interrogativi. Per



**Bozzetto per il costume di Isabella di Alessandro Sanquirico per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel 1823**

la prima volta mi ponevo il quesito riguardante l'interferenza e la reciproca compensazione fra attività musicologica e creativa. Cercando di trarre vantaggio dalla nuova situazione in cui mi venivo a trovare, mi chiedevo «quanto e in quale modo» avrebbe inciso, sul mio lavoro di compositore, lo «sfruttamento della memoria storica» riferita ad un passato relativamente lontano. Ripercorrendo, con passione febbri-

le, l'iter creativo rossiniano, quali sarebbero state le conseguenze sul piano del mio modo di «pensare la musica, oggi»?

Intanto, nell'ormai avviato lavoro di revisione critica, per svolgere in maniera soddisfacente l'intervento di «restauro» richiesto, avrei dovuto precedentemente analizzare i contenuti dei processi linguistici, insieme alle tecniche compositive caratterizzanti l'opera buffa rossiniana, al fine di poter attuare e realizzare, sul piano pratico ed estetico, l'inserimento del dato mancante (figura musicale o parametro timbrico-dinamico). Ricordavo di aver compiuto un analogo



Ritratto di Filippo Galli, primo interprete dell'opera nel ruolo di Mustafà (Collezione Ragni, Napoli)

*iter* formativo, negli anni di apprendistato della composizione, attraverso l'esercizio condotto su modelli linguistico-formali storicamente verificabili (Sette-Ottocento) dai quali tendevo a dedurre una serie di regole comportamentali a scopi rielaborativi. Tuttavia mi rendevo conto che, in questa specifica circostanza, il modo di procedere presentava alcune novità. In primo luogo, il lavoro analitico richiesto – teorico e scientifico ma, nello stesso tempo, indagatore e deduttivo – metteva a mia disposizione, completamente smontate, tutte le componenti strutturali dell'opera. Secondariamente, il rapporto testo-musica appariva “scomponibile e ricomponibile” nella sua essenza drammaturgica (in cui voci e strumenti sono coinvolti nel gioco che determina e regola gli specifici meccanismi del teatro

musicale).

Ai miei occhi l'organizzazione strutturale de *L'Italiana in Algeri* risultava, allora come oggi, simmetricamente perfetta. L'alternanza fra momenti tensivi e distensivi, l'arsi/tesi ritmica sempre presente sia a livello di micro che di macroforma, è ovunque riscontrabile. Il libretto può diventare, fra le mani del regista contemporaneo, una vera e propria sceneggiatura in cui i tempi dell'azione vengono scanditi con una pulsazione ritmica assimilabile a certo gusto, sempre attuale, per il “ripetitivo”. In proposito Luigi Rognoni, nel suo fondamentale saggio su Rossini (Parma, Guanda, 1956), scriveva: «Il *montaggio* musicale di situazioni siffatte porta l'estro rossiniano a vuotare il sacco e a creare un tipo di *comicità ritmica* che fa pensare a quel meccanismo fantasioso e inverosimile che sarà poi individuato dal linguaggio cinematografico delle vecchie *comiche mute*, nelle quali il *ritmo visivo* e il



Proprietà degli Editori

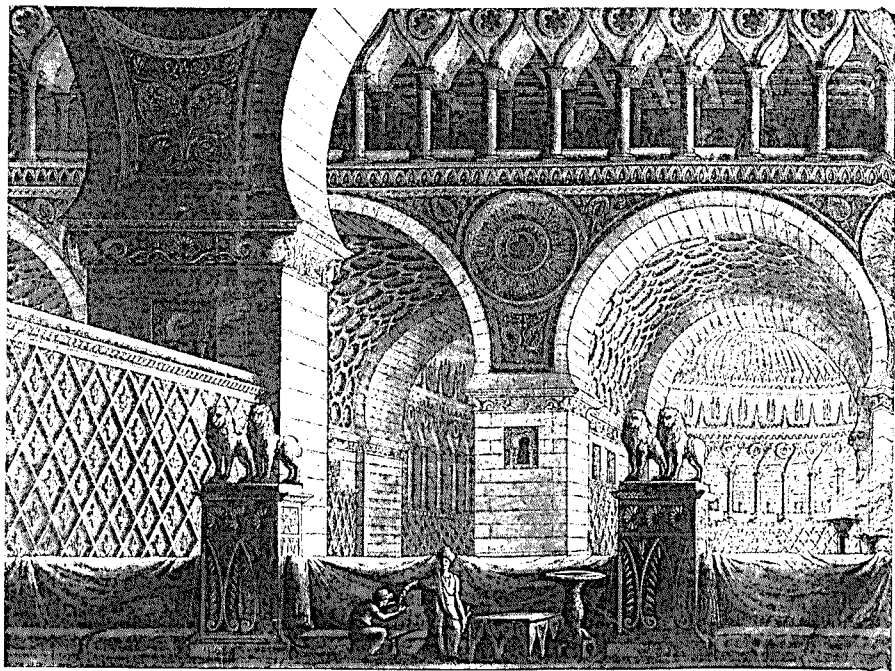
P. 113230

**L'Italiana in Algeri:** frontespizio figurato della prima edizione dello spartito (Collezione Ragni, Napoli)

*crescendo* sembreranno muoversi in base alla stessa necessità e coerenza espressiva dell'opera buffa rossiniana, poco importi la logica o il verosimile della trama».

Se poi prendiamo a prestito da Messiaen la definizione di "ritmo non retrogradabile" (non modificabile dalla sua esecuzione sia che avvenga per moto retto che retrogrado) sono possibili ulteriori considerazioni. In senso lato, considerando l'ultima sezione del *Finale* dell'Atto Primo, valore centrale di un ipotetico "ritmo non retrogradabile", possiamo orientare uno "specchio ideale" che riflette simmetricamente l'intera opera. La lettura "a specchio" può continuare considerando l'insieme dei numeri o pezzi che compongono il Primo Atto. Essi sono sette: al centro, il N. 4 *Coro e Cavatina d'Isabella* si trova incastrato fra due duetti, N. 3 *Lindoro-Mustafà*

e N. 5 *Isabella-Taddeo*, a loro volta posti fra due pezzi solistici, N. 2 *Cavatina di Lindoro* e N. 6 *Aria di Mustafà*, il tutto incorniciato dai concertati con Coro del N. 1 *Introduzione* e N. 7 *Finale Primo*. Siamo di fronte ad un impianto formale estremamente equilibrato che, per ovvie ragioni musicali legate al concetto di variazione, mira alla massima differenziazione degli interventi timbrico-agogico-dinamici. Al riguardo si mettano a confronto le corrispondenze riscontrabili nell'alternanza timbrica delle voci: esse si succedono con grande varietà, sia singolarmente che accoppiate, al fine bilanciandosi reciprocamente (come è possibile dedurre scorrendo i nomi dei personaggi nell'elenco dei pezzi precedentemente citati). Si faccia attenzione al "gioco a specchio" delle tonalità: al centro del Primo Atto si trova il Fa maggiore del N. 4 (preceduto dal Coro in Do maggiore), incastrato fra le due tonalità diesate (in Sol maggiore) del N. 3 e N. 5, queste ultime poste a loro

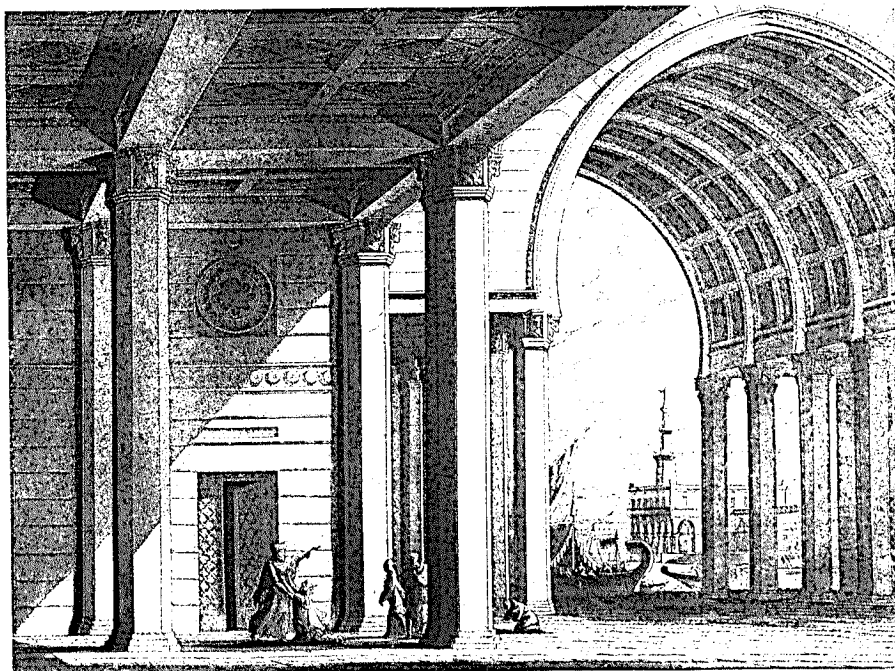


«Sala araba» e «Atrio di stile turco vicino ad un porto»: bozzetti di Antonio Basoli per una rappresentazione dell'opera al Teatro Comunale di Ferrara nel 1815

volta fra le due tonalità bemollizzate del N. 2 e N. 6 (rispettivamente in Mi bemolle maggiore e Si bemolle maggiore), il tutto incorniciato dai concertati con Coro del N. 1 e N. 7 (il primo in Sol maggiore, il secondo in Do maggiore). Un gioco analogo è pure riscontrabile all'interno di singoli pezzi (Sol maggiore - Mi maggiore - Sol maggiore del N. 1 oppure Do maggiore - Mi bemolle maggiore - Do maggiore del N. 7). Di questo passo potremmo continuare a lungo cercando di scoprire ulteriori risponderne nell'alternanza di movimenti e metri (spesso accoppiati al gioco tonale), oppure osservando che tutti i pezzi che compongono l'opera sono impiantati nel modo maggiore («ascendente giocoso» del nostro *dramma per musica*?). E lo stupore, di fronte a tanta compiutezza formale, aumenterebbe ancora!

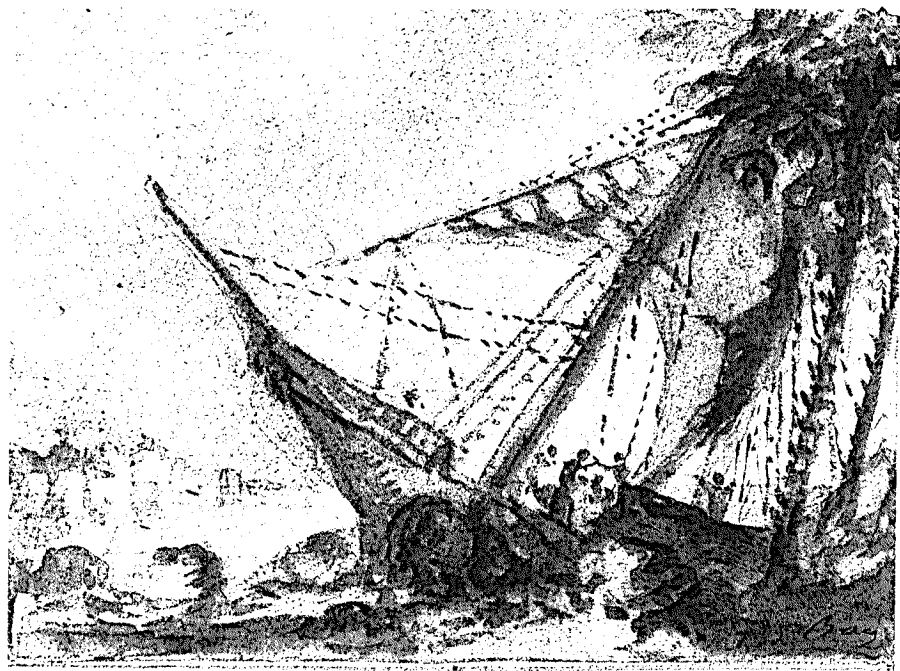
Non è questa comunque la sede per una analisi tecnica approfondita anche se, continuando a scandagliare i reconditi anfratti del principio ritmico-vitale che anima l'intera opera, sicuramente verrebbe aperta la strada ad altre innumerevoli scoperte.

Come ho accennato precedentemente, nel periodo dell'apprendistato, le regole derivate dal «modello storico» sono dapprima finalizzate all'imitazione stilistica del medesimo. Nondimeno il compositore, dopo l'acquisizione e l'applicazione di tali regole, si allontana progressivamente da tali modelli cercando di orientare la propria ricerca verso stili del proprio tempo e parallelamente adottando nuove e «originali» regole del gioco. L'essermi imbattuto (per caso o per necessità?) nella revisione critica de *L'Italiana in Algeri* ha determinato, nelle mie scelte e comportamenti creativi, una serie di conseguenze. Nel guardare ad un modello profondamente assimilato – quasi... «vivisezionato» – di



opera lirica tradizionale, sono stato fortemente influenzato nell'ideazione strutturale della mia prima composizione destinata al teatro musicale. Per i singoli pezzi componenti l'opera, non soltanto ho adottato *forme chiuse*, alcune *a specchio*, inserendole nel "simmetrico" arco formale generale ma, attraverso Rossini, ho riscoperto la "categoria del godibile" ovvero ho osato (irresponsabilmente!) affrontare il lato "par ryz" o buffo nell'opera contemporanea. Altrove ho scritto che, accogliendo il principio della plurisemanticità della lingua letteraria «come premessa necessaria dello stile umoristico» (Michail Bachtin), ho cercato, nel *Gargantua*, di stare al di sopra dello «stile» per rivolgere la mia attenzione soprattutto al «teatro». Una forma di teatro musicale in cui (soprattutto nelle successive opere: *Blimunda* e *Divara*) l'essenza drammaturgica del testo tende ad essere interpretata dalla parola nella sua indissolubile unità di fonema e semantema.

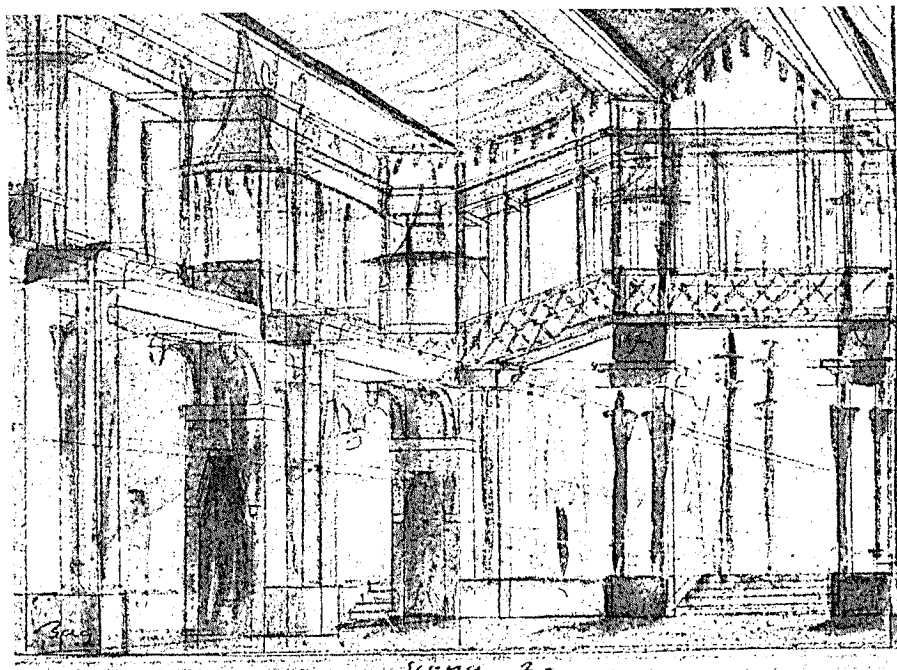
Tornando ancora al modello de *L'Italiana in Algeri* – "unico" per quanto mi riguarda (sia per caso che per necessità) – devo aggiungere che ho sempre considerato fondamentale, nel mio tentativo di "imitazione", l'apporto drammaturgico dei recitativi secchi. Per il loro modo di "spiegare e movimentare" l'azione, essi contribuiscono sostanzialmente ad esaltare quanto la parola verbalizzata e la parola vocalizzata, nello stretto rapporto musica-testo, offrono alla definizione della forma. Una declamazione fortemente espressiva e finalizzata al risultato teatrale la si riscontra in tutto l'arco compositivo de *L'Italiana*, essa non si limita al recitativo secco o accompagnato (come quello che precede il *Rondò d'Isabella*) ma «penetra anche all'interno delle forme chiuse, senza timore di rompere la simmetria proposta dallo schema metrico dei versi o logicamente implicita in certe situazioni» (Paolo Gallarati, *Dramma e ludus dall'Italiana al Barbiere*, in *Il melodramma italia-*



«Scena 1» e «Scena 2»: bozzetti di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1819

no dell'Ottocento, Torino, Einaudi, 1977). Di qui l'idea di inserire nuove forme e modi di recitativo, come pure declamati in "stile oratorio", nel mio *Gargantua* oppure di impiegare, parallelamente alle voci cantanti, voci recitanti (attori) in *Blimunda* e *Divara*. Ho tentato sommariamente di delineare un quadro delle "interferenze" avvenute fra il mio lavoro in campo musicologico – attraverso la revisione critica de *L'Italiana in Algeri* – e la mia attività di compositore. Tuttavia prima di concludere vorrei ricordare che, dopo "l'idillio" con l'opera buffa, ho avuto come "fonte di ironica ispirazione" i *Péchés de vieillesse*. Sempre ho covato dentro di me il desiderio di rovistare fra queste opere "tarde e nascoste" di Rossini. Sentivo il bisogno di "ri-tagliare" brani interi o frammenti al fine di ricomporli, trascriverli,

rivisarli, ordinarli in sequenze finalizzate sia all'esecuzione in forma di balletto che di concerto. Contemporaneamente, per esperienza personale e anche a causa del lavoro svolto in campo musicologico, ho spesso immaginato che, nella *musica reservata*, il compositore abbozza – con la freschezza e la forza dell'invenzione – l'idea che realizzerà compiutamente soltanto più tardi o in altro contesto. Oppure coltiva, nel suo piccolo *hortus conclusus*, prospettive di future realizzazioni che rivelano una sincera, autentica testimonianza del suo rapporto con la musica del proprio tempo. Ho preso ad "amare" questo modo di "peccare"... tentandone una "reinterpretazione" in chiave d'attualità. Dal confronto con i *Péchés* sono scaturiti il balletto *Un petit train de plaisir*, per due pianoforti e percussioni; *Suite Dodo* per mezzosoprano, flauto e orchestra d'archi e *Petit Caprice (Style Offenbach)* per violino solo. Nell'opera di "re-interpretazione" non ho voluto stravolgere comple-



tamente il colore timbrico originario (anzi spesso, come nel caso “pianistico-percussivo” del balletto l’ho provocatoriamente conservato), ho tentato invece di percorrere le stesse vie proposte dall’immaginazione musicale rossiniana, attraverso l’impiego di artifici tecnici, variazioni dinamiche e preziosità di scrittura. Ne è scaturita una tipologia di intervento che ovviamente, più che alla filologia, mira, dosando le trasgressioni, alla realizzazione di un’immagine sonora correlata all’efficacia “descrittiva” della musica rossiniana. Sfiando l’effetto “impressionistico”, sono stato coinvolto, ancora una volta, nel “gioco delle radici ataviche”: nello scrivere, i punti d’incontro (chiedo scusa per la presunzione!) rivelavano imprevedibili affinità fra i modi operativi, lo spazio acustico si allargava, il gesto strumentale coinvolgeva quello mimico-coreografico, il suono/rumore rinviava all’onomatopea. L’essenza meccanico-ritmica della musica di Rossini superava, ancora una vol-

ta, ogni confine spazio-temporale e paradossalmente, derivando il movimento da una particolare cellula imitativo-ripetitiva, giungeva ad ammicciare all’intervento jazzistico. All’inizio di questo breve saggio, ponevo la domanda: «Può l’operato del musicologo offrire spunti creativi al compositore e viceversa?». Alla fine, dopo la riflessione su quanto possa affiorare, nel lavoro del compositore, di un dato culturale “vissuto e intensamente partecipato” appartenente alla tradizione, rispondo: sì. Per caso o per necessità, oggi ritengo che l’incontro con la musica di Rossini sia stato non soltanto stimolante ma addirittura determinante per l’evolversi della mia immaginazione creativa. Lo sarà ancora in futuro?

**Azio Corghi**

*L'Italiana in Algeri*: frontespizio figurato della prima edizione stampata a Vienna della riduzione per pianoforte (Collezione Ragni, Napoli)



# L'Italiana in Algeri

OPERA BUFFA IN DUE ATTI MUSICA DEL SIG.<sup>o</sup> MAESTRO

**ROSSINI**

ridotta per il Cembalo solo

Proprietà degli Editori.

Vienna. Pubblicato da Sauer & Leidesdorf Riämtnerstrasse N.º 9-11.

## Péchés, Italian Style...

(by a Composer, almost a Musicologist)

*In what way do the activities of the composer and the musicologist react upon one another? Can the musicologist's work stimulate the creative faculties of the composer, and vice versa?*

*Let me not be misunderstood; I have no intention of raking up here the hoary matter of calculating the amount of creative invention that goes into the preparing of a critical edition. I want rather, in the light of my own personal experience, to make some observations on the relationship between the traditional and the contemporary, trying to show how knowledge of the past – in the sense of knowledge of a vital element of our culture which has been eagerly enjoyed – may bring forth fruit in the daily life of a composer and, at the same time, may become the vehicle for research and invention that look towards the future.*

*I have been asked, for reasons that I shall explain later, to discuss my discovery (was it accidental or unavoidable?) of Rossini's music. My memory takes me back perforce to the beginning of the seventies, to my first staggering impact with L'Italiana in Algeri. I had been asked to undertake the critical edition for Ricordi and my most important model for work of this kind was offered by Alberto Zedda's excellent edition of Il barbiere di Siviglia. My first horrified reaction, which occurred when I first realized – even though only in part – the vast quantity of work that I should have to undertake, soon gave*

*way to the pleasures of discovery. The thrill of holding the autograph manuscript score in my hands turned into eagerness to explore the methods of composition that lay hidden within it. Right from the first draft of the score these methods revealed a kind of "vaunting sureness of himself" on young Rossini's part. To my amazement I observed that there were scarcely any signs of second thoughts: there were very few corrections and the tempo and dynamic markings were precise. Furthermore, from an examination of the rather complex structure and from the binding of the two original volumes, it was interesting to work out the history of the score and the extent of the collaboration of the co-author (who composed most of the recitatives, Haly's aria and perhaps Lindoro's Second Act aria). I could hardly have foreseen the various pages upon which two different hands have clearly been at work: the composer seems here to have just left an outline of the vocal line and of the bass accompaniment, leaving his collaborator to fill this in, and then the composer returned to it later to revise and complete the orchestration himself (this happens in Isabella's two arias, Nos. 4 and 11). Encouraged by the happy results of my first discoveries, and noting the differences between the various kinds of ink used on just one page, I even tried to determine the precise extent and order of each collaborator's contribution. To be able to distinguish which vocal and*

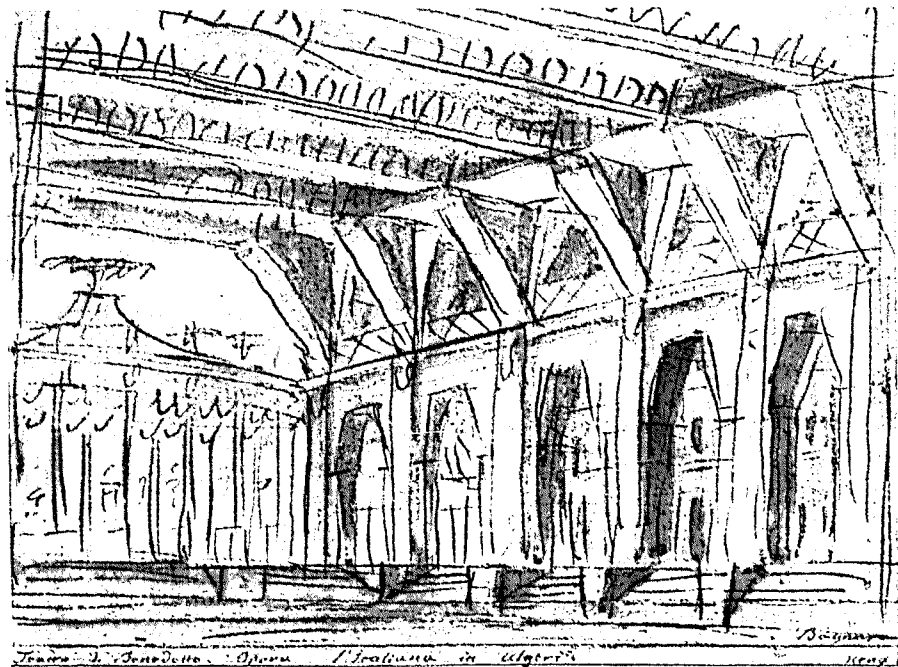
instrumental parts had been written by the composer before which others meant that I was getting ever nearer to the act of creation, the act of the hand that follows upon and assists the musical imagination.

The impulsive enthusiasm with which I had at first undertaken the task of editing the opera was rather dampened by the subsequent, inevitable and unalterable definition of the criteria to be observed in these critical editions, promulgated by the editorial committee of the Rossini Foundation. These criteria obliged me to reconsider my work and, practically, to do it all over again. Historical and scientific documentation had to take the place of purely personal discoveries or guesses. Editors were called upon to prove their theories or declare the reasons for their choices, to do deeper research into sources and carefully evaluate their worth, to perform comparative examination, and to supply minutely exhaustive critical notes. At the same time this particular musicologist discovered that he was no longer so sure of his own perceptive conceptions of the composer's work. In other words it was now necessary to demonstrate, scientifically and historically, by proof or by argument, the truth of what had previously seemed musically "natural or obvious" at first glance. Therefore, I had now to try to unite these two different ways of doing things, one in support of the other, with all possible probity and intellectual honesty, even to the point of denying myself the luxury of suggesting a definite choice (when this might be rash or merely convenient) in certain doubtful cases not susceptible of one clear solution. Furthermore, when the editor printed a selection of plausible solutions, it was to be left to the performer to take his pick. I must underline that I should never have been able to comfortably get round such obstacles as these

but for the friendly and precious collaboration of Bruno Cagli and Philip Gossett.

The latter, with his deeply-rooted conviction that the musicologist must have a thorough technical grounding (in order to be up to doing the job "he must be above all a musician"), was in a certain sense a great help, encouraging me to continue my work. At the same time some doubts arose. For the first time I asked myself about the way in which musicology and composition might interfere with and react upon one another. Trying to gain a positive advantage from the new situation in which I found myself I wondered "how and how much" the "taking advantage of our cultural heritage", referring in particular to a relatively distant epoch, might come to influence my work as a composer.

Having, with feverish enthusiasm, traced Rossini's creative footsteps, what might be the consequences for my way of "making music, today"? Meanwhile, with regard to the work of critical revision that I had already begun, in order to carry out satisfactorily the process of "restoration" demanded of me, I ought previously to have analysed the complicated linguistic processes and the compositional techniques typical of Rossinian opera buffa so as to be able, from both the practical and the aesthetical point of view, to fill in missing data (whether a musical figure or an expression mark). I remembered that when I was first learning composition I went through a similar formative process by writing exercises based upon historically verifiable models of form and content (from the eighteenth and nineteenth centuries) from which I tended to deduce a series of rules of procedure which I could then re-elaborate at will. However, I realized that in this specific case the method of procedure had some novel features. In the first



«Scena 1»: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1826

place, the necessary analytical work (theoretical and scientific work having at the same time something of the detective and the deductive) placed at my disposal all the structural components of the opera, completely dismantled. In the second place, the relationship between words and music seemed "easy to take to pieces and put together again" in its dramaturgical essence (in which voices and instruments are involved in the game that determines and regulates the specific mechanisms of musical works for the theatre).

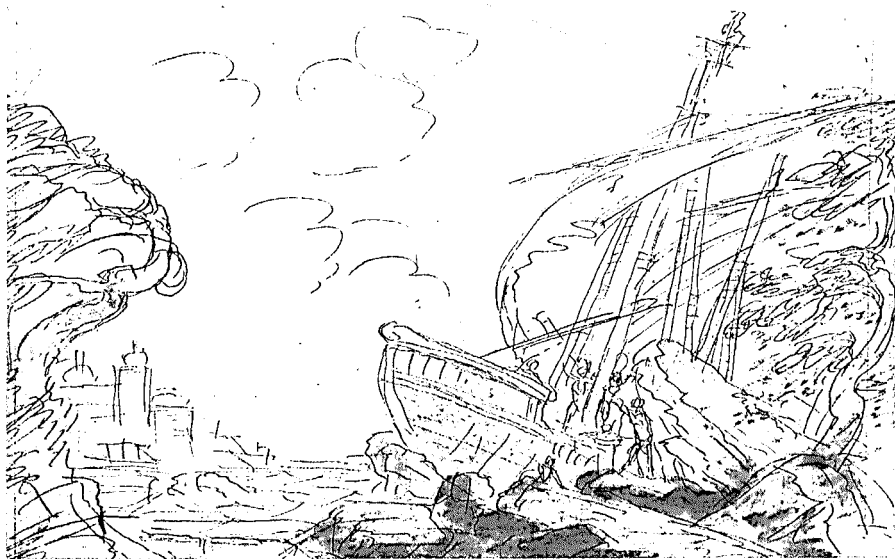
To my eyes the structural format of *L'Italiana in Algeri* seemed as perfect in its symmetry as it still does today. The interplay between moments of tension and relaxation, the rhythmic *arsis / thesis* I found throughout, whether in micro or in macro-form, can be noted everywhere. In the hands of a modern director the libret-

to could become a script in the full sense of the word, a script in which the rhythm of the successive events is underlined by a rhythmic pulsation that reminds one of that particular taste for the "repetitive" that still seems fresh today. A propos of this, in his monumental book on Rossini (published by Guanda, Parma, 1956) Luigi Rognoni wrote: "The setting of such situations to music spurs Rossini's verve to boiling point and creates a kind of rhythmical comic effect that reminds us of that particular imaginative and surreal mechanism which finds its perfect expression in the old silent film comedies, in which the visual rhythm and the crescendo seem to work in the same way that they do in Rossini's comic operas, quite independently of the logic or the verisimilitude of the story". Then, if we borrow Messiaen's definition of "irreversible rhythm" (unchangeable in performance whether played backwards or forwards) we can make further observations. In a broad sense, if we take the last sec-

tion of the Finale to Act One to be the central pivot of a hypothetical "irreversible rhythm", we can place in position an "imaginary mirror" that will reflect the entire opera symmetrically. We can continue this "mirror image" by considering the numbers or pieces that go together to make up the first act. They are seven: centrally placed as pivot we find No. 4, Chorus and Isabella's Cavatina, which is sandwiched between two duets, No. 3 for Lindoro and Mustafà and No. 5 for Isabella and Taddeo, duets which in their turn are placed between two solo numbers, No. 2 Lindoro's Cavatina and No. 6, Mustafà's Aria; all this group is sandwiched between two concerted numbers with chorus, No. 1, Introduzione, and No. 7, Finale to Act One. We are dealing with an extremely well-balanced formal structure which, for obvious musical reasons having to do with the concept of variation, aims at the widest variety in the use of the various refinements of timbre, rhythm and dynamics. With this in mind we should note that a similar regard for variety can be observed in the contrasts obtained by the careful use of the different voices: in both solos and ensembles the changes are rung continually, all the voices balancing one another perfectly (as we can see simply by glancing at the names of the characters in the above list of the musical numbers). Take careful note of the "mirror trick" in the key system: in the middle of Act One we have the F major of No. 4 (preceded by the Chorus in C major) sandwiched between the two sharp keys (G major) of No. 3 and No. 5, the two latter in their turn sandwiched between the two flat keys of No. 2 and No. 6 (in E flat major and B flat major respectively), all of which is framed by the ensembles with Chorus Nos. 1 and 7 (the former in G major and the latter in C major). We can observe the same game being played in the different

sections that make up the individual numbers (in No. 1 we have G major - E major - G major, whereas in No. 7 we have C major - E flat major - C major). We could go on for a long time in this way, seeking out further relationships in the alternating of movements and metres (often linked to the key system), or noticing that all the numbers in the opera are rooted in the major mode ("joy in the ascendant" in our drama per musica - musical play?). And our amazement in the contemplation of such mastery of form would grow apace! However, this article is not the right place to venture on a thorough technical analysis, even if, were we to continue sounding out the hidden recesses of the principle of vital rhythm that enlivens the whole opera, we should certainly clear the way for innumerable further discoveries.

As I have hinted above, when one is learning composition the rules that one can deduce from a "historical model" are at first applied to imitating the style of these models. None the less the composer, having assimilated and learned to apply these rules, gradually draws away from his historical examples in an effort to orientate his own research in the direction of the musical styles of his own times and, in the same way, formulates new and original "rules of the game". The very fact of my having undertaken (was it accidental or unavoidable?) the critical edition of L'Italiana in Algeri determined a series of consequences in my choices and in my creative contributions. Having before me as an example a traditional opera as a model to be assimilated and almost "vivisectioned" I could not help being strongly influenced by it when I came to compose my first opera for the stage. Not only did I adopt "forme chiuse" (separate numbers), some of them in "mirror-image", for the various numbers of the opera, placing

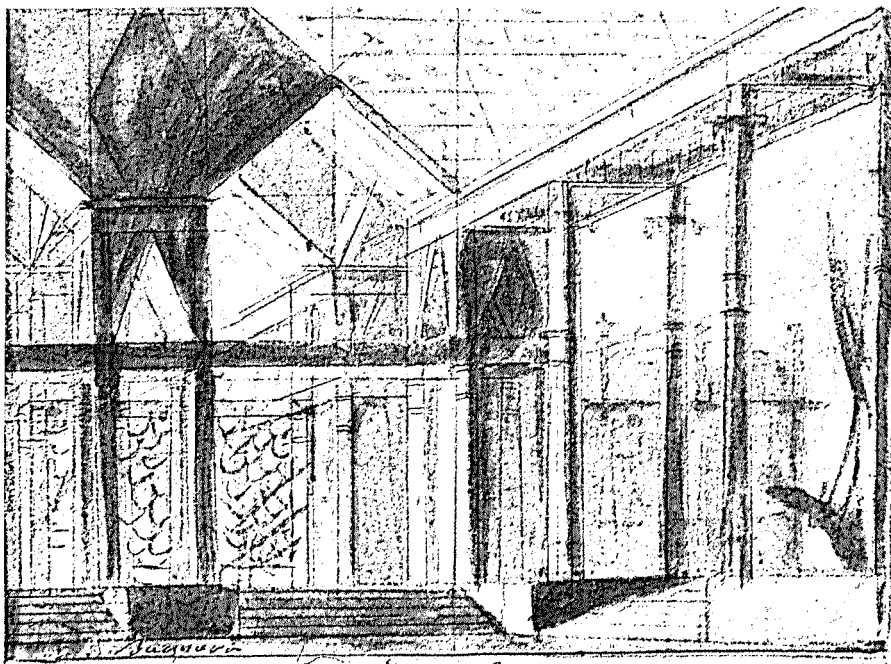


«Scena 2»: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1826

them in the symmetrical formal arc of the whole, but, thanks to Rossini, I rediscovered the “fun clement”, that is, I dared (irresponsibly!) to undertake the “par ryz” or comic element in contemporary opera. I have described elsewhere how, having accepted the principle that the multi-semantic nature of a literary text is “an essential premise of the humorous style” (Michail Bachtin), I tried in my opera *Gargantua* to rise above “style” and dedicate myself above all to the theatrical element. A form of musical play in which (above all in my following operas: *Blimunda* and *Divara*) the dramaturgical essence of the text tends to be expressed by the word in its indivisible unity of phoneme and semantics.

To return to the model represented by *L'Italiana in Algeri* – unique, as far as I am concerned (was it accidental or unavoidable?) – I should add that I have always considered the dramaturgical contribution of the secco recitatives fundamental to

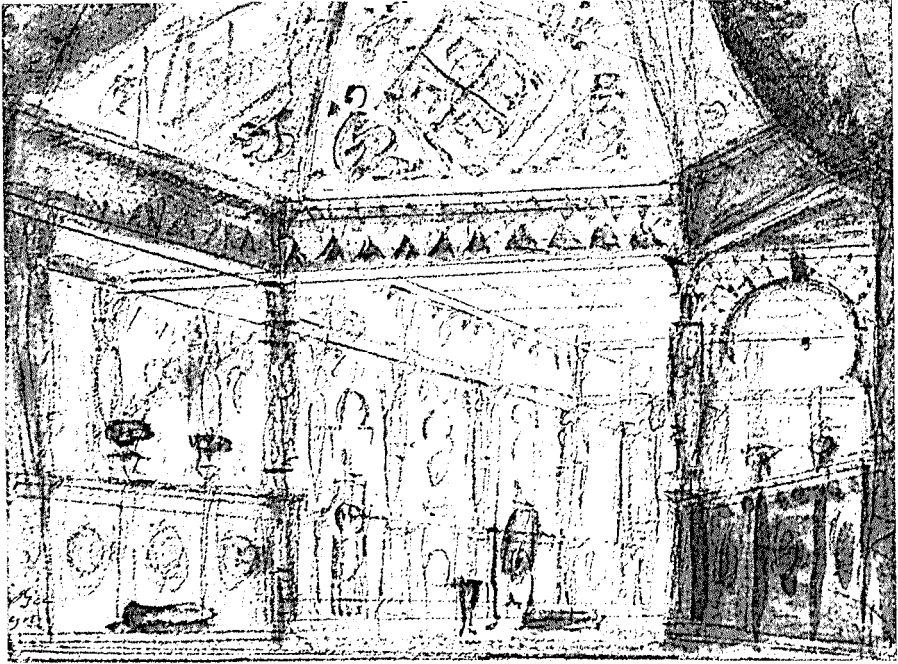
my efforts at “imitation”. In the way that they “explain and animate” the action, they greatly help to underline how much the definition of the form depends upon the articulated word and the sung word in the close relationship between music and text. Throughout the entire score of *L'Italiana in Algeri* we find that the declamation is strongly expressive and aiming at theatrical effect, and this is not limited to the recitatives, whether secco or accompanied (such as the one introducing *Isabella's Rondò*) but “even penetrates into the heart of the separate numbers (forme chiuse), showing no fear of disturbing the symmetry imposed by the metrical scheme of the poetry or logically implicit in certain situations” (Paolo Gallarati, *Dramma e ludus dall'Italiana al Barbiere, in Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1977). All this gave me the idea of inserting new forms and modes of recitative, as well as declamation in the “oratorio style”, in my *Gargantua* and of using not only singers' voices but also actors' speaking voices in *Blimunda* and *Divara*. In rather a superficial fashion



«Scena 3» e «Scena 4»: bozzetti di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1826

*I have tried to describe how my work in the musicological field – through the critical edition of L'Italiana in Algeri – has interacted with and upon my work as a composer. All the same, before concluding I should like to mention that after my “idyll” with opera buffa I had another source of “ironical inspiration” in the Péchés de vieillesse. Hidden deep down I have always felt an urge to ransack these “late and secret” works of Rossini. I felt the need to “cut out” entire numbers or fragments in order to re-compose them, transcribe them, revisit them, gather them into groups with a view to performing them either in concert form or as ballets. At the same time, as a result of my own experience and also as a result of my musicological work, I have often imagined that Rossini sketches, in his musica reservata*

*(private compositions), with all the force and first freshness of invention, the ideas that he would fully realize only in later works or in other contexts. Or perhaps he is cultivating, in his little hortus conclusus, views or sketches of works to be constructed later, revealing a sincere and authentic witness of his relationship to the music of his time. I began to fall in love with Rossini’s kind of “sins”, and tried to re-interpret them in the context of contemporary music. My studies of the Péchés gave birth to my ballet Un petit train de plaisir, for two pianos and percussion; Suite Dodo for mezzosoprano, flute and string orchestra, and Petit Caprice (Style Offenbach) for solo violin. In my work of “re-interpreting” I have tried to avoid turning the original colours and timbres upside-down (in fact, I often preserved them to provoke critical reaction, as in the case of the “pianistic and percussive” timbre of the ballet), and I have sought rather to follow in the paths originally explored by Rossini’s*



musical imagination, through the use of technical devices, dynamic variations and stylistic mannerisms. All this has meant that I have hit upon a method that, obviously, is not so much concerned with philological accuracy but rather aims at the realization of a sound picture inspired by the descriptive powers of Rossini's music, by carefully dosing the "transgressions". Skirting on the edge of "impressionistic" effects I have become involved once more in the syndrome of "going back to one's ancestral roots": if you will excuse my presumption, I discovered in composing unsuspected affinities in our *modus operandi*, the acoustic space was enlarged, the instrumental parts heavily influenced the movements of mime and dance, sound and noise deferred to onomatopoeia. The mechanical and rhythmic essence of Rossini's music once more broke through all barriers of time and space and, paradoxically, deriving its movement from a particular imitative and repetitive cell, went so far

as to woo the inclusion of elements of jazz.

At the beginning of this brief essay I posed the question: "Can the musicologist's work stimulate the creative faculties of the composer, and vice versa?". In the end, after having reflected upon what can blossom, in a composer's work, from a fragment of culture dating back to traditional music "that has been lived and intensely participated in", I must answer: yes. Whether by accident or because it was unavoidable, I believe today that my involvement with Rossini's music has not been merely stimulating, but has constituted a determining force in the evolution of my creative imagination. Will this continue to hold in the future?

**Azio Corghi**

Translation by **Michael Aspinall**

*La Musico-mania, ovvero il fanatismo suscitato dalla musica de L'Italiana in Algeri. Litografia Stucchi, Milano (Collezione Cavallari, Milano)*



LA MUSICO-MANIA.

*Un'opera di G. Stucchi, litografo  
di Milano, nella collezione Cavallari.*

## De amore

I bambini fanno domande difficili: «Nonno, cos'è l'amore?». «È il moto dell'animo che stimola la comunicazione fra gli uomini, fra gli uomini e le creature dell'universo, gli uomini e la natura che li circonda, gli uomini e l'inconoscibile che li trascende: senza amore tu, io, tutti, saremmo aridi fossili, condannati a una solitudine esistenziale che toglierebbe ogni senso alla vita». «Dunque l'amore è una cosa bella?». «Certamente, bella e preziosa: chi è prodigo d'amore è destinato ad arricchire la propria esistenza con avventure imprevedibili. I libri che qui vedi contengono poesie, saggi, romanzi, poemi sinfonici, opere liriche che raccontano quelle storie, perché anche chi non le ha vissute possa indirettamente condividere le emozioni che da quelle scaturiscono». «Allora sono storie divertenti come quelle che racconta la mamma e che terminano sempre con la frase *...e vissero felici e contenti!*». «Beh... non è necessario che una storia sia divertente per essere affascinante e carica di significati coinvolgenti. Ti ho portato ad assistere agli spettacoli del Rossini Opera Festival e hai visto che la gente viene con lo stesso entusiasmo ad ascoltare opere di genere giocoso, dunque allegre, e opere di genere serio, spesso costellate di avvenimenti luttuosi e terribili. Perché l'amore, in qualunque contesto professato, scioglie l'indifferenza e costringe l'uomo a immergersi nella realtà, a prendere partito, a esercitare una funzione sociale tanto più ge-

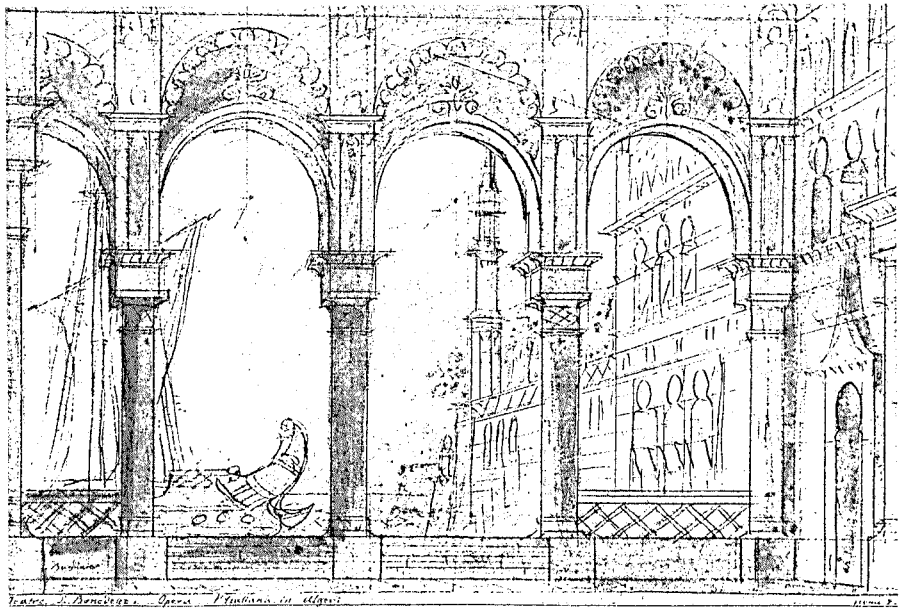
nerosa e aperta quanto più sostanziata da questo sentimento, capace di inesauribile energia». «E quali storie meglio aiutano a comprendere questo sentimento totipotente: quelle dilettevoli dell'opera buffa o quelle che si inoltrano nell'oscurità della tragedia?». Non mi è venuta una risposta convincente... Nella sterminata mappa di vicende e personaggi disegnata da Dante nel suo divino poema è l'olocausto di Paolo e Francesca l'evento che per i più ha simboleggiato l'amore; al contrario Mozart, altro immensurabile aedo dell'animo umano, ha scelto le opere giocose per dare dell'amore immagini inquietanti e sostanzialmente amare: *turbanti* nelle *Nozze di Figaro*, dove lo slancio dell'evasione ripiega nella rassegnazione dell'ordine borghese; *sgomentanti* nel *Don Giovanni*, dove l'eccesso spinge l'amore a traguardi blasfemi; *ostili* nel *Così fan tutte*, dove ogni valore viene calpestato, ogni fede negata e irrisa. Un altro grande scrutatore dell'umano sentire, Gioachino Rossini, avrebbe seguito le orme di Mozart, affidando a opere del sorriso il compito di discettare d'amore col disincanto del filosofo affrancato dallo spiritualismo giudeo-cristiano, da Paolo di Tarso congelato in crudeli teoremi assiomatici. È nella produzione comica che Rossini esibisce la sua visione dell'amore, pervasa da una pagana naturalità che libera dai laccioli della morale corrente per approdare a una serena e atarassica felicità. Accade così che opere co-

struite su testi all'apparenza banali e di grana grossa arrivino a configurarsi come veri e propri trattati sull'amore, postulando all'ascoltatore temi e soluzioni non scontate. È il caso dell'*Italiana in Algeri*, la più stravagante fra le tante opere coniate dalla follia rossiniana, dove la comicità assume costantemente le sembianze del *comique absolu*, lontana da ogni sentore di realismo. A meritare per siffatte opere l'onore della riflessione etica hanno contribuito scelte culturali anomale, come quella compiuta da nordici saggi nell'assegnare il Premio Nobel per la letteratura a un geniale teatrante italiano, Dario Fo, che ha fondato la sua notorietà sul recupero della tradizione poetica e popolare dei trovatori e dei giullari. Attori che, come lui, recitavano testi da loro stessi composti, e che annoverano presenze insigni, da Plauto a Adam de la Halle, da Shakespeare a Fernando De Rojas, da Molière a Ruzante, da De Filippo ai cantautori dell'attualità. Presentatosi a ritirare il premio, Fo sostituì la rituale *lectio magistralis* con una serie di disegni nei quali riassume, senza pronunciar parola, il senso della sua arte e del suo utopico messaggio sociale. Confermò così, agli attoniti membri della giuria e a qualche benpensante che contestava la congruità del conferimento di un premio letterario di tale rilevanza a chi aveva indossato la maschera della satira e la casacca del pagliaccio per fustigare la corruzione di una società iniqua e senz'anima, che le prerogative del buffone di corte non erano solo quelle di divertire il suo signore. L'alzata d'ingegno norvegese aveva avuto un precedente a Pesaro, quando Dario Fo aveva accompagnato la sua immaginifica regia dell'*Italiana in Algeri* (al Rossini Opera Festival nel 1994, ripresa poi nel 2006) con la pubblicazione di una cospicua raccolta di

disegni che raccontavano in sapidi e coloratissimi schizzi, lo svolgersi dello spettacolo, aggiungendo una nuova gemma alla traboccante cornucopia d'artista.

Rossini non aveva avuto modo di interloquire nella scelta del soggetto dell'*Italiana in Algeri*: la tardiva defezione di un compositore scritturato aveva spinto l'impresario a rivolgersi al giovane Maestro per porre riparo all'improvviso buco venutosi a creare nella programmazione, proponendogli un libretto buffo già noto, in precedenza musicato da Luigi Mosca, appunto *L'Italiana in Algeri* di Angelo Anelli. L'opera di Mosca, recentemente recuperata alla scena teatrale, risulta gradevole e garbata ma non arriva a trascendere la modestia di situazioni che, pur ispirate da una vicenda realmente accaduta, si succedono con desolante mediocrità. Gli stessi versi, intonati da Rossini, assunsero significati insospettati e suscitano emozioni ben diversamente pregnanti. Non furono le parole del testo a guidare l'attenzione dell'ascoltatore: il linguaggio semantico del verbo risultò meno significativo di quello asemantico dei suoni. Amplificato dal pantografo musicale, il tracciato dell'*Italiana in Algeri* diventò un vero e proprio saggio sull'amore, nella fattispecie sull'amore eterologo fra uomini e donne. *Leros* vi giuoca, come naturale, un ruolo antagonista, ma mai come in quest'opera il ricorso alla seduzione era giunto a conferire a un soggetto femminile di levatura non eccezionale un potere tanto assoluto da dominare ogni situazione e vincere ogni resistenza.

Il percorso teatrale inizia dalla crisi che investe il rapporto amoroso di un ipotetico Bey di Algeri, Mustafà, con Elvira, sua legittima consorte: matrimonio, dunque, la prima e più frequente occorrenza di unione af-



«Scena 5»: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1826

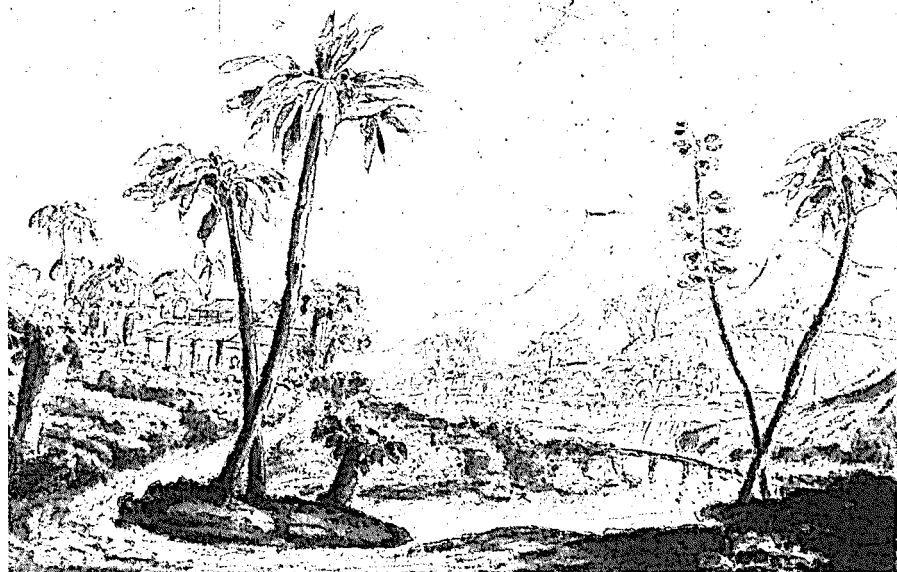
fettiva. Elvira lo colma d'affetto e di carezze, ma è proprio questa tenera insistenza che induce il personaggio, fiero della qualifica di *terror delle donne* conseguita con crude esternazioni misogine, a cercare evasione in soggetti meno condiscententi. La lezione rispolvera un classico proverbio popolare: *in amor vince chi fugge* (o almeno finge di farlo), non chi opprime il partner con dosi eccessive di leziose morbidezze. I coniugi devono fare i conti con le leggi dell'assuefazione, che senza rimedio attenua la concupiscenza, e integrare il richiamo sessuale con interessi partecipativi di altra natura. Il problema è cruciale oggi che la media della convivenza coniugale si è allungata con l'aumento della longevità e richiede attenzione e fantasia per tessere una trama di interessi comuni in grado di resistere all'usura del tempo. Lo svolgimento e la conclusione dell'opera rimandano anche all'antico sugge-

ramento che ogni mamma consegna alla figlia in procinto di convolare a nozze: quando il marito dovesse soccombere a qualche tentazione extra coniugale, è opportuno fingere di non dare importanza alla cosa, minimizzandola quanto possibile. In molti casi la crisi si risolve spontaneamente e il marito torna a casa più solerte di prima.

All'aprirsi del sipario, nell'*Introduzione* che segue la folgorante *Sinfonia*, la cantilena del Coro «Serenate il mesto ciglio» fa eco ai lamenti di Elvira e ritrae magistralmente il plumbeo clima d'attesa, rafforzando per contrasto la successiva entrata di Mustafà. Rossini delinea perentoriamente il soggetto della contesa amorosa che si dipanerà nel corso della vicenda, affinché risalti l'artificio della *variazione sul tema*, che costituisce la golosa nota distintiva di quest'opera. Subito si avverte anche la prerogativa di descrivere con distacco e imparzialità gli interpreti delle sue storie, senza schierarsi a favore dell'uno o dell'altro. La sortita di Mustafà, «Delle donne l'arrogan-

za», esibisce tale discordanza fra la magniloquenza della perorazione musicale e la modestia della situazione che l'enfasi satirica che ne consegue riduce l'irritazione per il becerò maschilismo del personaggio e lo trasforma in un simpatico e ingenuo rodomonte. Nel recitativo che segue, Mustafà, per dar corso ai pruriginosi proponimenti, decide di liberarsi di Elvira dandola in sposa a Lindoro, lo schiavo italiano catturato tempo addietro dai suoi filibustieri. Il tema nevralgico del risarcimento al coniuge ripudiato trova una risposta autoritaria e discutibile, ma prefigura la rispettosa preoccupazione che Rossini mostrerà nei confronti di un'altra Isabella, la moglie Isabella Colbran, quando deciderà di lasciarla per sposare Olympe Pélissier. Nel duetto in cui Lindoro garbatamente respinge la proposta di Mustafà, «Se inclinassi a prender moglie», si medita sulla natura dei sentimenti che dovrebbero indurre un uomo a unirsi per la vita alla donna del cuore. Dallo spiritoso dialogo si evince che la moglie dovrebbe essere *bella*, ma soprattutto *schiatta e buona*, e che è indispensabile esserne invaghito, giacché nessuna ricchezza, nessuna convenienza potrebbe compensare la mancanza d'amore. Le risposte di Lindoro sono in linea con quanto da lui professato nella precedente, impervia Aria «Languir per una bella», dove il tormento per la lontananza dell'amata trascolora in una commossa dichiarazione di fedeltà. Nel condurre il gioco di coppia, Rossini, forse anche per accentuare il contrasto con la goffaggine di Mustafà, attribuisce a Lindoro concetti di alata spiritualità, ma quando subito dopo irrompe Isabella con la grintosa sortita di «Cruda sorte!», l'abissale distanza emotiva fra l'iconoclasta protagonista femminile e il suo delicato spasmante lascia interdetto lo spettatore. Isabella

rimuove presto il timore di cader preda del truce Mustafà esplicitando senza riserve gli attributi che le consentono di affrontare e vincere qualsiasi avversità: la forza d'animo che scaturisce dall'amore e il potere di seduzione insito nella natura femminile. Sono marchingegni che ogni donna possiede, ma che le convenienze consentono di usare con una cautela che ne riduce drasticamente l'efficacia. Rossini, provvedendo alla sua protagonista femminile le prerogative del trionfo, propiziato dal valore della sua musica e dalla virtù richiesta all'interprete per superarne l'arduo acrobatismo, non si perita di dimostrare che niente e nessuno possono impedire il raggiungimento dell'obiettivo a una donna a tutto disposta. L'eletto sentimento che la unisce a Lindoro viene ritenuto sufficiente per motivare l'uso audace del proprio incanto, applicando l'opinabile principio del *fine giustifica il mezzo*. Un fascino che Isabella sa dosare accortamente con ineccepibile professionalità, se riesce a trasformare il rapporto con Taddeo, il facoltoso signore che in cambio delle sue grazie la guida per i mari sulle tracce di Lindoro, da calcolato contratto commerciale a legame non esente da affettuosa tenerezza. Nel Duetto «Ai capricci della sorte» Taddeo esprime sincera gelosia, oltre che preoccupazione, all'apprendere che la compagna d'avventura non viene turbata dalla prospettiva di finire nel serraglio di Mustafà. Acceso dalla smania di ebbrezze sconosciute, evocate nell'allucinato monologo «Già d'insolito ardore», Mustafà incontra finalmente Isabella, restandone folgorato. Nel paradigmatico Finale Primo, Rossini come d'uso riallinea gli attori del dramma; e la commistione dei sentimenti che si affrontano, dalla prosaica schermaglia fra Isabella e Mustafà alla poetica apparizione di Lindoro, dal dolente commiato di Elvira alla pavida



«Approdo»: bozzetto di Luigi Tasca per una rappresentazione dell'opera al Teatro Carolino di Palermo nel 1830-31

titubanza di Taddeo, genera un tal groviglio di emozioni da trasformare il trambusto in quel caotico balbettio di fonemi in libertà «Din-din... crà-crà... bum-bum... tac-tà...» che ha suggerito a Stendhal la più felice definizione del comporre rossiniano: «une folie organisée».

Nell'Atto Secondo si sussegue una sequenza di azioni che manifestano la peculiarità di ciascun personaggio. Già dall'Introduzione «Uno stupido, uno stolto» Mustafà accusa gli effetti nefasti dell'infatuazione che lo condurrà allo smacco conclusivo: la parabola discendente registrerà il mancato appuntamento «a solo» con Isabella (nel Quintetto «Ti presento di mia man») e la crudele beffa del *Pappataci*, dove il genio di Rossini trasforma in sublime divertimento il culmine della banalità. Al contrario Isabella, sempre sicura di sé, non soltanto esibisce un saggio di adescamento sensuale – nella voluttuosa Aria «Per lui che adoro»

– ma nel Finale Secondo spinge il carismatico ardire sino a guidare in prima persona lo stratagemma architettato per far fuggire, con Lindoro e Taddeo, anche i compagni di viaggio imprigionati da Mustafà. Gli enfatici appelli con cui li induce a osare (Scena ed Aria «Pensa alla Patria») aggiungono al suo stellare *cursus honorum* anche la rara dote dell'amazzone guerriera. Bisogna rifarsi alla tradizione letteraria dei romanzi epistolari e al neolibertinismo dei filosofi del secolo dei lumi per concepire un personaggio femminile tanto sovranamente libero di programmare il proprio destino, a dispetto di convenienze sociali frustranti. Il messaggio che Isabella consegna alle donne, più rivoluzionario di qualunque assioma femminista, asserisce la dirompente possibilità per ogni amante intelligente e volitiva di disporre di risorse smisurate, in grado di superare ogni ostacolo e attingere il traguardo desiato. Nel raffronto con la sfaccettata personalità di Isabella, risultano esili larve tanto il ripetitivo Lindoro, che si limita a recitare la commedia dell'amante fedele, quanto l'imbelle

Ritratto di Serafino Gentili, primo interprete dell'opera nel ruolo di Lindoro  
(Collezione Cavallari, Milano)



*Hados inc.*

## SERAFINO GENTILI

*Tutte le doti necessarie a formare un  
compito Vengono concorrere mirabil-  
mente nel Sig. Gentili; esso ha percorso  
i più cospicui Teatri, ed ha ottenuto da  
per tutto gli applausi più lusinghieri;  
grato premio a coloro che adempiono  
al difficile incarico di dellettare.*

Taddeo, tardo a comprendere che Isabella non è donna per lui. Lo stesso Mustafà per affermarsi deuteragonista autorevole è costretto a forzare i tasti dozzinali dell'arroganza e della credulità, togliendo fulgore al suo scettro. Questi personaggi hanno però qualcosa da aggiungere alle riflessioni sull'amore. Lindoro attesta che un sentimento profondo (espresso dalla bellezza e nobiltà del suo canto) può arrivare a vincere qualunque sfida, giacché una donna coltivata è attratta da un sentimento sincero teneramente espresso assai più che da potere e ricchezza brutalmente ostentati; Taddeo insegna che un'amicizia poggiata su una convivenza compartita può arrivare ad accendere affetto e meritare una difesa appassionata; Mustafà rappresenta un'immagine macroscopica e sgradevole di massimo prepotente, qui temperato da goffe ingenuità e impazienza che gli restituiscono umana simpatia, grazie a una inventiva musicale caleidoscopica.

L'elegante levità della musica dell'*Italiana in Algeri*, briosa e seducente nel crepitante fluire ritmico, stende una patina di raffinatezza e nobiltà su pagine che il testo letterario prefigurerebbe pruriginose o stolide. Rossini, novello distillatore di alambicchi, raggiunge il sogno di trasformare la materia vile in oro, la banalità in arte, allontanando fatti e persone dagli angusti territori di una realtà immaginata per situarli in un Olimpo equidistante fra terra e cielo. L'opera scorre veloce senza una battuta d'arresto e i momenti patetici si alternano a quelli giocosi, in simmetrie che determinano fantasie inaspettate. Per quanto riguarda specificamente l'amore professato con tanta forza e indipendenza dall'"italiana" Isabella, è difficile immaginare se quei sentimenti – appannaggio di uno spirito

laico progressista, non certo di un conservatore codino – corrispondano davvero al sentire e al pensiero di un sorridente Rossini, sempre pronto a mimetizzarsi dietro la maschera dell'ironia e del paradosso. In un recente studio (in corso di pubblicazione sulla rivista «Scrittura») della sua grafia posta in relazione con quella delle donne della sua vita – la madre e le due mogli, Isabella Colbran e Olympe Pélissier – Carla Di Carlo così conclude l'indagine sui vincoli che legano Rossini all'universo femminile: «In entrambi i rapporti si gioca la lontananza di Rossini dai sentimenti, nella vita come nel palcoscenico. A teatro le passioni vengono tenute distanti dalla musica: Rossini le lascia al testo, casomai all'interpretazione, per tener sempre alta la barriera del distacco, il traguardo di una visione superiore». Come volevasi dimostrare.

**Alberto Zedda**

Ritratto di Rosina Mazzevoli in costume  
di Isabella (Collezione Ragni, Napoli)



## Concerning Love

Children ask awkward questions: "Grandpa, what's love?". "It is the impulse of the soul stimulating communication between men, between men and the creatures of the universe, between men and the nature around them, between men and the unknown transcending them: without love you, I, all of us, would be arid fossils, condemned to an existential solitude that would rob life of any meaning." "So is love a nice thing, then?" "Certainly, it's nice and precious, too: he who is lavish with love is destined to enrich his life with unexpected adventures. The books that you can see here are full of poems, essays, novels, symphonic poems and operas that tell us those stories, because even a man who has not experienced them can indirectly share in the emotions that they give rise to." "So, they are amusing stories like the ones mummy tells us and that always end with the words... and they lived happily ever after!" "Well... a story does not need to be amusing in order to be fascinating and full of gripping meanings. I have brought you to see the Rossini Opera Festival productions and you have seen that people come with the same enthusiasm to hear operas that are either comic, and thus happy, or serious operas, often full of mournful and terrible events. Because love, in whatever context it is professed, melts away indifference and compels man to plunge into reality, to take sides, to exercise a social function that will be generous and

open according to the amount of love, capable of inexhaustible energy, that inspires it." "And what stories can help me best to understand this all-powerful feeling: the pleasant ones of the opera buffa or the ones that venture into the darkness of tragedy?" I could not think of a convincing answer...

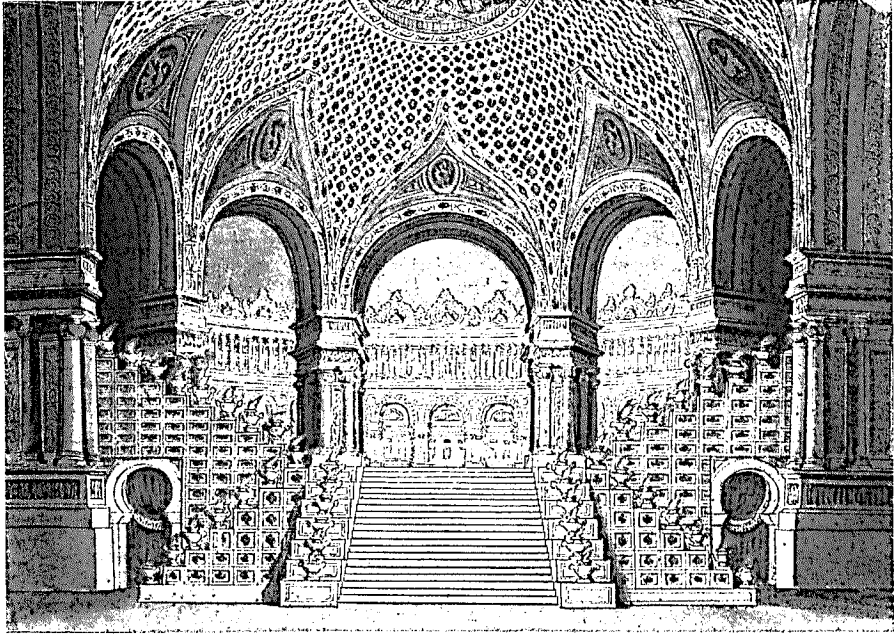
In the limitless web of events and characters depicted by Dante in his divine poem, it is the disastrous love of Paolo and Francesca that symbolizes love for most people; Mozart, on the other hand, another supreme poet-singer of the human soul, chose comic operas to endow love with disturbing and substantially bitter images: perturbing in *Le nozze di Figaro*, where the impetus of escapism gives way to resignation to the established mores of the middle-classes: frightening in *Don Giovanni*, where excess pushes love towards blasphemous goals; hostile in *Così fan tutte*, where all values are overturned, all fidelity denied and mocked. Another great observer of human feeling, Gioachino Rossini, followed in Mozart's steps, giving mirth-provoking operas the task of discussing love with all the disenchantment of a philosopher liberated from Jewish-Christian spirituality, like a Paul of Tarsus frozen in cruel axiomatic theorems. It is in his comic output that Rossini shows his vision of love, pervaded by a pagan kind of naturalness which, freed from the reins of contemporary morality, reaches a serene and ataraxic happi-

ness. In this way it comes about that operas based on texts that appear to be simply banal and coarse can turn out to be really and truly treatises on love, suggesting original themes and solutions to the listener. This is true of *L'Italiana in Algeri*, the most extravagant among the operas coined by Rossini's high spirits, the comicality of which continually takes on the aspect of the comique absolu, having nothing to do with realism. That such operas should merit the honour of ethical consideration has been brought about by anomalous cultural choices, like the one exercised by wise men in the North who gave the Nobel Prize for literature to an Italian theatrical genius, Dario Fo, whose fame is based upon his restoration of the poetic and popular tradition of the troubadours and the jesters. Actors who, like him, acted texts written by themselves, and who included distinguished names, from Plautus to Adam de la Halle, from Shakespeare to Fernando De Rojas, from Molière to Ruzante, from De Filippo to today's singer-authors. When Fo went up to receive his prize, instead of the usual *lectio magistralis* he presented a series of designs in which he summed up, without speaking a single word, the meaning of his art and of his utopian social message. In this way he confirmed, to the astonished members of the jury and to those right-minded folk who had protested against the conferring of such a prestigious literary prize on a man who had donned the mask of satire and a clown's costume in order to lash the corruption of a soulless and iniquitous society, that the prerogatives of a court jester were not limited merely to amusing his lord. His cunning idea in Norway had had a precedent in Pesaro, when Dario Fo had accompanied his richly picturesque production of *L'Italiana in Algeri* (at the Rossini Opera Festival in 1994, subsequently revived

in 2006) with the publication of a substantial collection of drawings and sketches, told the story of the show, adding a new jewel to the artist's overflowing cornucopia.

Rossini had not had any say in the choice of the subject for *L'Italiana in Algeri*: the last-minute defection of a composer who had been engaged had forced the impresario to turn to the young Maestro to fill in this gap that had suddenly appeared in the prospectus for the season, proposing that he set an already well-known libretto, previously set to music by Luigi Mosca, and this was Angelo Anelli's *L'Italiana in Algeri*. Mosca's opera, recently revived onstage, turns out to be charming and skilful but does not manage to rise above the weakness of situations which, although they are based on something that actually happened, follow one another with a depressing lack of interest. The poetry itself, when set to music by Rossini, took on unsuspected meanings and gave rise to emotions charged with very different feelings. It was not the words of the text that seized the attention of the audience: the semantic language of the word became less meaningful than the meaningless language of sounds. Amplified by the musical pantograph, the layout of *L'Italiana in Algeri* became nothing more or less than an essay on love, in the case in point love between men and women. As is only natural, Eros plays a leading part here, but in no operas composed before this one had a female character of no exceptional intelligence resorted to the art of seduction to such an extent as to acquire such absolute power in the domination of every episode and the crushing of all resistance.

The plot begins to unfold with a crisis affecting the amorous relation-



«Sala magnifica»: bozzetto di Luca Gandaglia, senza luogo e senza data

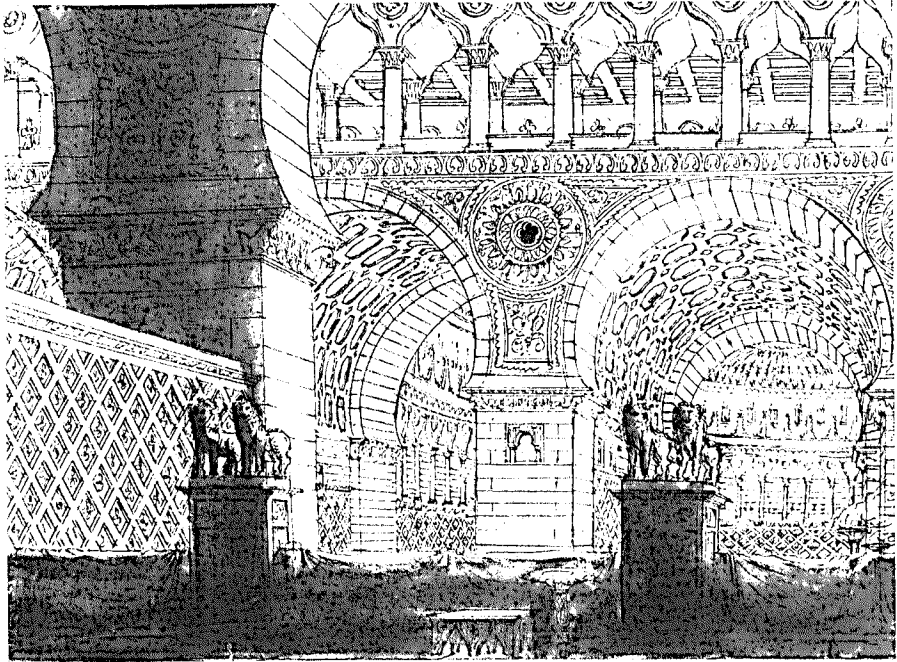
ship between Mustafà, a supposed Bey of Algiers, and Elvira, his legitimate wife: marriage, therefore, is seen as the principal and most common example of a loving union. Elvira lavishes affection and caresses on him, but it is exactly this insistent tenderness that spurs the man, proud of his image as a terror to women, achieved by coarse misogynistic expressions, to look for escape with less condescending ladies. The lesson dusts off a classic popular proverb: *in amor vince chi fugge* [in love, the winner is the one who runs away – or at least pretends to] – and not the one who bothers her partner with overdoses of sickly softness. Man and wife are subject to the laws of surfeit, which pitilessly suffocates desire, and they must learn to mingle sexual attraction with mutual interests of other kinds. This problem is crucial today now that the average length of marriages has grown together with the increase in longevity

and requires care and imagination to build up a web of mutual interests capable of resisting the weathering effects of time. The development and the conclusion of the opera also go back to the old suggestion that every mother passes on to her daughter on the eve of her wedding: when the husband happens to succumb to some extra-marital temptation, it is a good idea to pretend that she regards the affair as having little or no importance. In many cases the crisis resolves itself spontaneously and the husband comes back home, more zealous than ever.

When the curtain rises, in the *Introduzione* that follows the stunning *Overture*, the Chorus melody “*Serenate il mesto ciglio*” [Cease your crying] echoes Elvira’s complaining and magnificently depicts the leaden atmosphere of waiting, strengthening by contrast the subsequent entry of Mustafà. Rossini peremptorily depicts the subject of the amorous strife that will unravel itself during the course of the story,

so that the device of the variation upon a theme stands out, constituting the enjoyably distinctive note of this opera. We also immediately recognize his speciality of describing the characters in his stories with a detached impartiality, not taking sides with any of them. Mustafà's entry, "Delle donne l'arroganza" [Women's arrogance], exhibits such a contrast between the magniloquence of the musical peroration and the ordinariness of the situation that the ensuing satirical emphasis reduces the boorish male chauvinism of the character and transforms it into a pleasingly ingenuous rhodomontade. In the following recitative, Mustafà, in order to set his prurient plans in motion, decides to get rid of Elvira by marrying her off to Lindoro, his Italian slave, captured a while back by his buccaneers. The painful matter of the compensation to be paid to the discarded wife meets with an answer both authoritarian and questionable, but prefigures the respectful consideration that Rossini would later show in his dealings with another Isabella, his wife Isabella Colbran, when he would decide to leave her and marry Olympe Pélissier. In the duet in which Lindoro tactfully rejects Mustafà's proposition, "Se inclinassi a prender moglie" [If I were inclined to take a wife], they ruminate upon the feelings that should lead a man to unite himself for life to the woman he loves. The witty dialogue teaches us that the wife should be beautiful, but above all pure and good, and that it is indispensable to be in love with her, since no amount of riches and no kind of convenience could compensate for the lack of love. Lindoro's lines are all of a piece with what he had declared in the difficult aria preceding the duet, "Languir una bella" [To sigh for a fair lady], in which the suffering caused by being in love with a lady who is far away leads into an impassioned

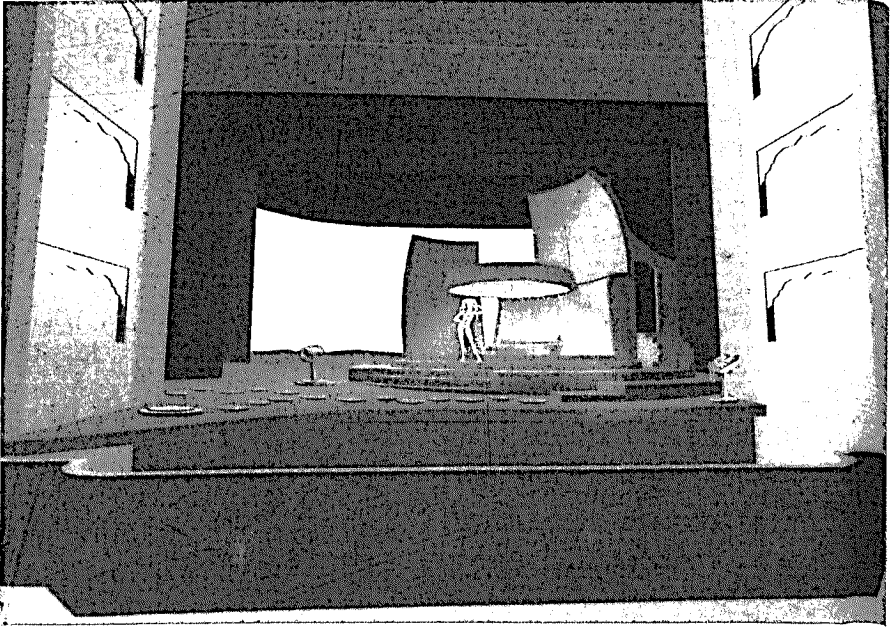
declaration of fidelity. In contrast, ing the two men, Rossini, perhaps to stress the clumsiness of Mustafà, endows Lindoro with ideas of high-minded spirituality, but when, soon afterwards, Isabella bursts in with her fearless entrance aria "Cruel sorte!" [Cruel destiny], the measureless emotional distance between the iconoclastic heroine and her delicate wooer startles the spectator. Isabella quickly does away with any fear that she might fall prey to the sinister Mustafà by enumerating without any reserve the gifts that allow her to challenge and defeat any adversity: the force that love gives her and the power of seduction innate in a woman's nature. These are expedients that every woman possesses, but politeness compels them to use them with a caution that drastically reduces their efficacy. Rossini, investing his heroine with all the qualities of a final triumph, aided by the fine quality of his music and by the excellence demanded of his singer in order to vanquish all the florid difficulties of her part, does not hesitate to demonstrate that nothing and nobody can stop a determined woman from getting her own way. The pure love that she feels for Lindoro authorizes her to use her own charms unscrupulously, applying the questionable principle that the end justifies the means. Isabella knows how to delicately dose her fascinations with admirable professional skill, if she succeeds in transforming her relationship with Taddeo, the wealthy gentleman who, in exchange for her smiles, carries her over the seas in search of Lindoro, from a calculated commercial contract into a bond that does not exclude some tender affection. In the duet "Ai capricci della sorte" [I can be indifferent to fate's tricks] Taddeo shows genuine jealousy, besides worry, when he learns that his companion in adventure is not at all disturbed



«Sala magnifica»: bozzetto non realizzato di Romolo Liverani

at the idea of ending up in Mustafà's harem. All excited at the idea of new erotic experiences, wrought up in the hallucinated monologue "Già d'insolito ardore" [I'm all on fire with unusual passion], Mustafà finally meets Isabella, and is overwhelmed by her. In the paradigmatic First Act Finale, Rossini as usual places all the characters in the drama in contrast; and the mixture of warring feelings, from the prosaic wrangling between Isabella and Mustafà to the poetic appearance of Lindoro, from the sorrowful farewell of Elvira to the timorous perplexities of Taddeo, gives rise to such a tangle of emotions as to transform the turmoil into the chaotic stuttering in free phonemes "Din-din... crà-crà... bum-bum... tac-tà..." that suggested to Stendhal the happiest of all definitions of Rossini's composing style: "une folie organisée" [organized madness].

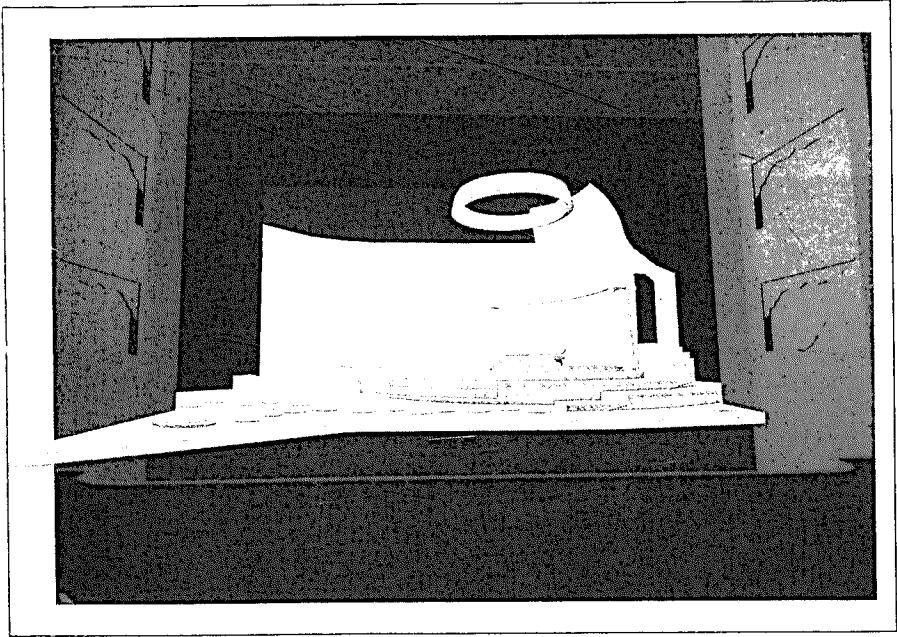
The second act contains a sequence of actions that throw light on the peculiarities of each character. Already, in the Introduzione "Uno stupido, uno stolto" [A stupid man, a thickhead] Mustafà shows all the unfortunate effects of the infatuation that will lead him up to his final mortification: the descending parabola will be marked by the breakdown of his scheduled tête-à-tête with Isabella (in the Quintet "Ti presento di mia man" [I introduce you]) and the cruel joke of the Pappataci, where the genius of Rossini transforms the essence of banality into a sublime entertainment. For her part, Isabella, always completely sure of herself, not only gives us a taste of sensual enticement – in her voluptuous aria "Per lui che adoro" [For he whom I adore] – but in the Finale to Act Two inflames her charismatic ardour to the point of personally arranging the plot designed to allow not only herself, Lindoro and Taddeo, but also her travelling companions, all imprisoned by Mustafà, to escape.



Nicolas Bovey: bozzetti per le scenografie de *L'Italiana in Algeri*. Pesaro, 2013

*The emphatic appeals with which she encourages them to be brave (in the Scene and Aria "Pensa alla patria" [Think of our Homeland] add the rare gift of Amazon warrior to her stellar catalogue of attributes. To discover a female character so majestically free to program her own destiny, in the face of all the frustrating social conventions, one would have to go back to the literary tradition of the epistolary novel and the neo-libertarianism of the eighteenth-century philosophers. The message that Isabella conveys to women, more revolutionary than any feminist axiom, affirms the staggering possibility that any intelligent and strong-willed woman in love may make use of infinite resources, enabling her to get over any obstacle and reach her desired goal. In comparison with the many-sided personality of Isabella, the repetitive Lindoro, who does no more than act out the part of the faithful lover, and*

*the cowardly Taddeo, who realizes late in the day that Isabella is not the woman for him, seem like pale shadows. Mustafà himself, in order to establish himself as an important second-rank character, is forced to play loudly on the keys of arrogance and credulity, which weakens the power of his sceptre. Even these characters, however, have something to add to reflections on love. Lindoro proves that a deep feeling (expressed in the beauty and nobility of his singing) may manage to overcome any challenge, since an educated lady is rather more attracted by a sincere feeling tenderly expressed than by power and riches brutally boasted; Taddeo teaches us that a friendship based on mutual convenience may eventually give rise to affection and merit an impassioned defence; Mustafà represents a macroscopic and repulsive picture of male chauvinism, here tempered by clumsy ingenuousness and impatience which make him once more likeable, thanks to kaleidoscopic musical inventiveness.*



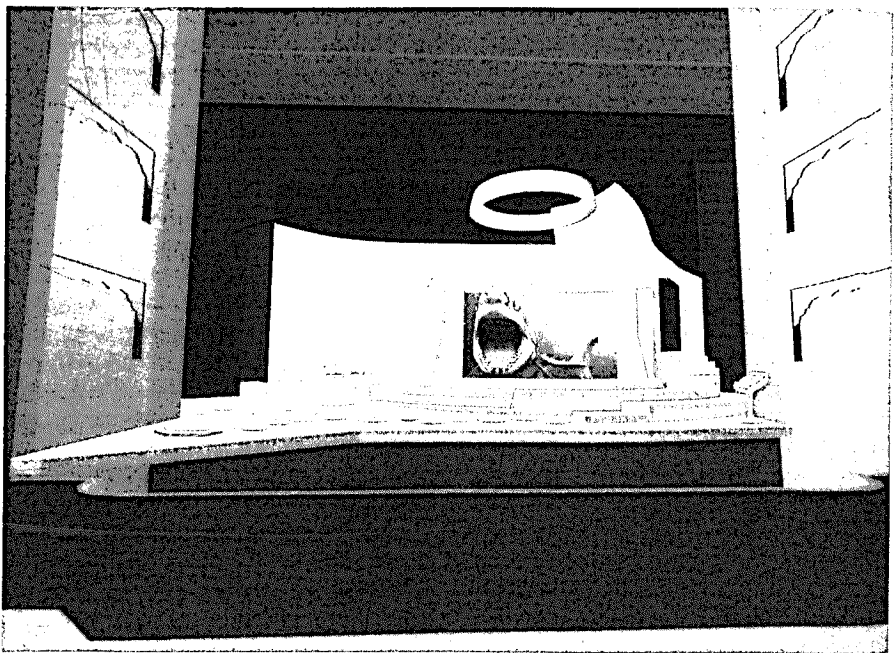
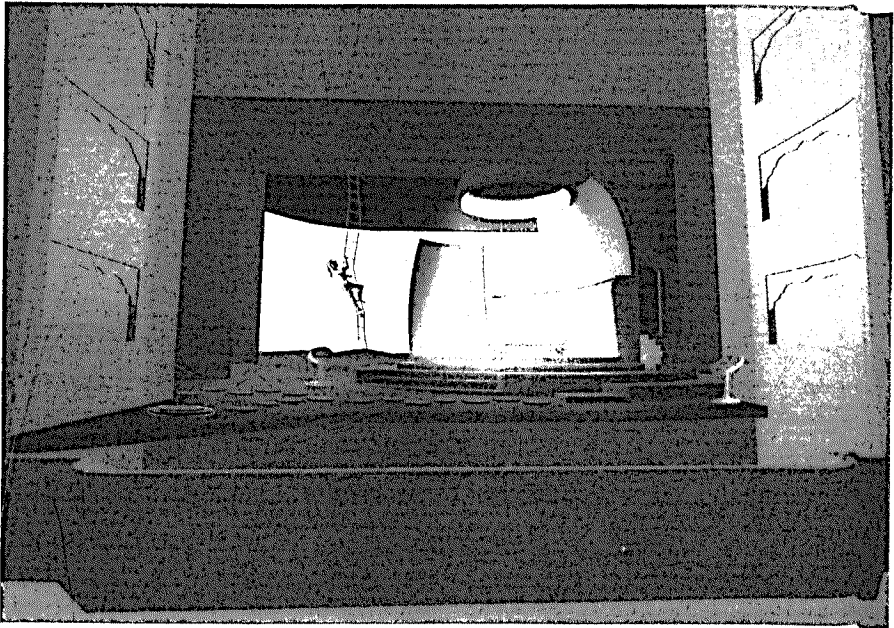
*The elegant lightness of the music of L'Italiana in Algeri, lively and winning in its crackling rhythmic flow, spreads a patina of refinement and nobility over pages which a glance at the text might lead one to fear might be prurient or stupid. Rossini, a new distiller of alembics, realizes the dream of transforming vile matter into gold, banality into art, subtracting facts and characters from the wasteland of an imagined reality to place them in an Olympus equidistant from earth and heaven. The opera flows along quickly without one beat of interruption and pathetic moments alternate with joyous ones, in a symmetry that creates unexpected patterns. As to the love specifically professed with such force and independence by the "Italian lady" Isabella, it is hard to be sure whether those feelings – the privilege of a progressive lay spirit, certainly not of a die-hard conservative – truly correspond to the feelings and opinions of a smiling Rossini, always ready to hide behind the mask of irony and paradox. In a*

*recent study (in course of publication in the magazine "Scrittura") of his handwriting compared with that of the women in his life – his mother and his two wives, Isabella Colbran and Olympe Pélissier – Carla Di Carlo concludes her investigation into the bonds uniting Rossini to the female universe by saying: "Both these relationships are affected by Rossini's distancing himself from feelings, in real life as on the stage. In the theatre the passions are kept at a distance by the music: Rossini leaves them to the words, or perhaps to the interpretation, always keeping raised the barrier of detachment and the goal of a higher vision". As was to be proved.*

**Alberto Zedda**

Translation by **Michael Aspinnall**

Nicolas Bovey: bozzetti per le scenografie de *L'Italiana in Algeri*. Pesaro, 2013



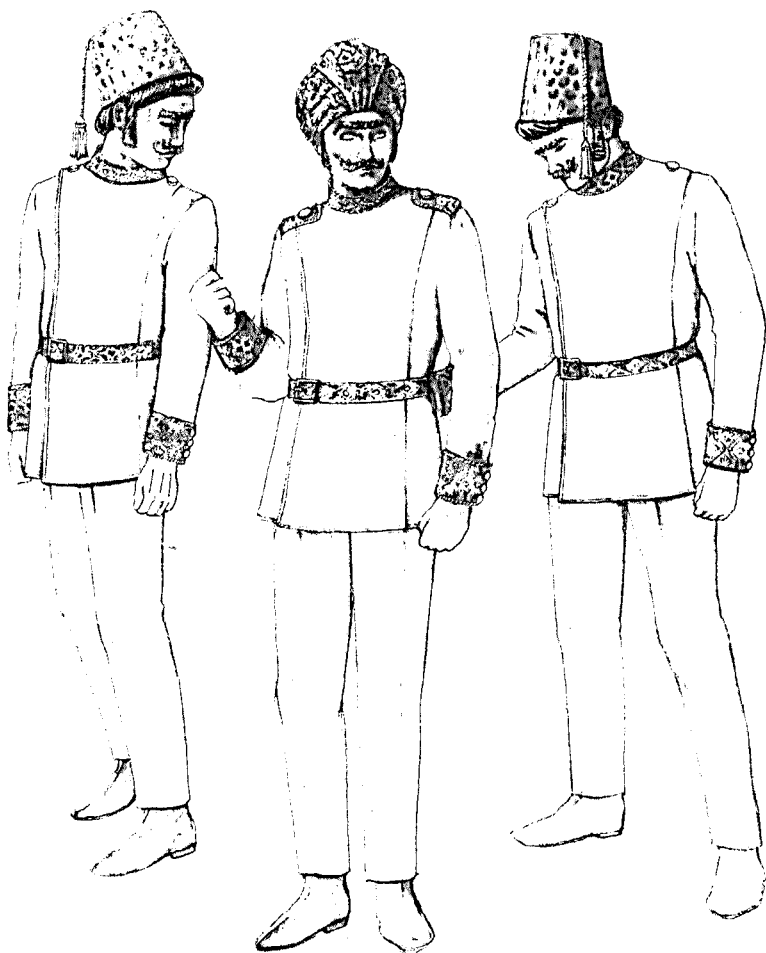
## Soggetto

### Atto Primo

Il Bey di Algeri, Mustafà, annoiato dalla fedeltà docile e remissiva delle donne del suo paese, è pronto a calpestare leggi e costumi per un capriccio: ottenere i favori di una femmina indomita e di ardua conquista. E se è vero quanto ha sentito narrare da Lindoro, un marinaio italiano caduto tre mesi prima in schiavitù, la donna dei suoi sogni non può che essere, appunto, italiana. Non esita perciò a ripudiare la moglie Elvira, che inutilmente e con dolorosa rassegnazione protesta per il suo amore non corrisposto: Mustafà la offre in sposa a Lindoro, i cui pensieri sono tuttavia teneramente occupati da un amore lasciato in patria. Ordina poi ad Haly, capo dei suoi corsari, di procurargli senza meno un bell'esemplare di femmina italiana entro sei giorni (e il palo punirà un eventuale insuccesso). Lindoro, sebbene per nulla entusiasta della proposta di farsi carico del bel volto e del bel cuore di Elvira, nonostante la cospicua dote che li accompagna, sembra davvero costretto a sottomettersi al volere di Mustafà. La burrasca fa naufragare un vascello sulla spiaggia di Algeri. Haly, con i suoi corsari, fa preda delle merci e cattura i passeggeri imbarcati. Tra di loro c'è la triste ma splendida Isabella, l'innamorata di Lindoro partita da Livorno alla sua ricerca insieme a Taddeo, suo innamorato cavalier servente. Haly scorge immediatamente in lei la felice soluzione del suo problema: la

bella italiana corrisponde appieno ai requisiti espressi da Mustafà per la nuova favorita del suo serraglio. Nel conoscere il destino che la attende, Isabella non si perde d'animo, ma si destreggia disinvoltamente tra le allarmanti parole di Haly e gli smarrimenti amorosi di Taddeo. Per dominare gli eventi, non le mancano certo il coraggio né le armi della più squisita seduzione femminile: innanzitutto, convince Taddeo a fingersi suo zio, per proteggerla. Frattanto, Mustafà sta offrendo a Lindoro la possibilità di ritornare in patria con una nave veneziana purché conduca con sé Elvira; lo interrompe Haly, raggianti per la bella notizia che reca al suo padrone. Mustafà, entusiasta, si fa prendere dalla frenesia: ordina di affrettare la partenza della moglie e di accogliere col massimo fasto l'ospite bramata, proponendosi tuttavia di trattarla con l'atteggiamento distaccato di chi sa bene come avvilire l'orgoglio femminile.

Elvira desidera congedarsi dal marito con un ultimo addio, né può consolarla la facile messe di mariti e di amanti italiani che Lindoro, ansioso di partire, le prospetta. Nella più ricca sala del suo palazzo, Mustafà riceve Isabella. Maestra di dissimulazione, con la sua seducente sicurezza essa riesce a colpirlo direttamente al cuore. Ottiene così, innanzitutto, che Taddeo, altrimenti destinato al palo, abbia salva la vita. Poi, quando Elvira e Lindoro si presentano per l'addio a Mustafà,



Gianluca Falaschi: figurini per i costumi di Haly con l'esercito e - a fianco - per il terzo costume di Isabella. Pesaro, 2013

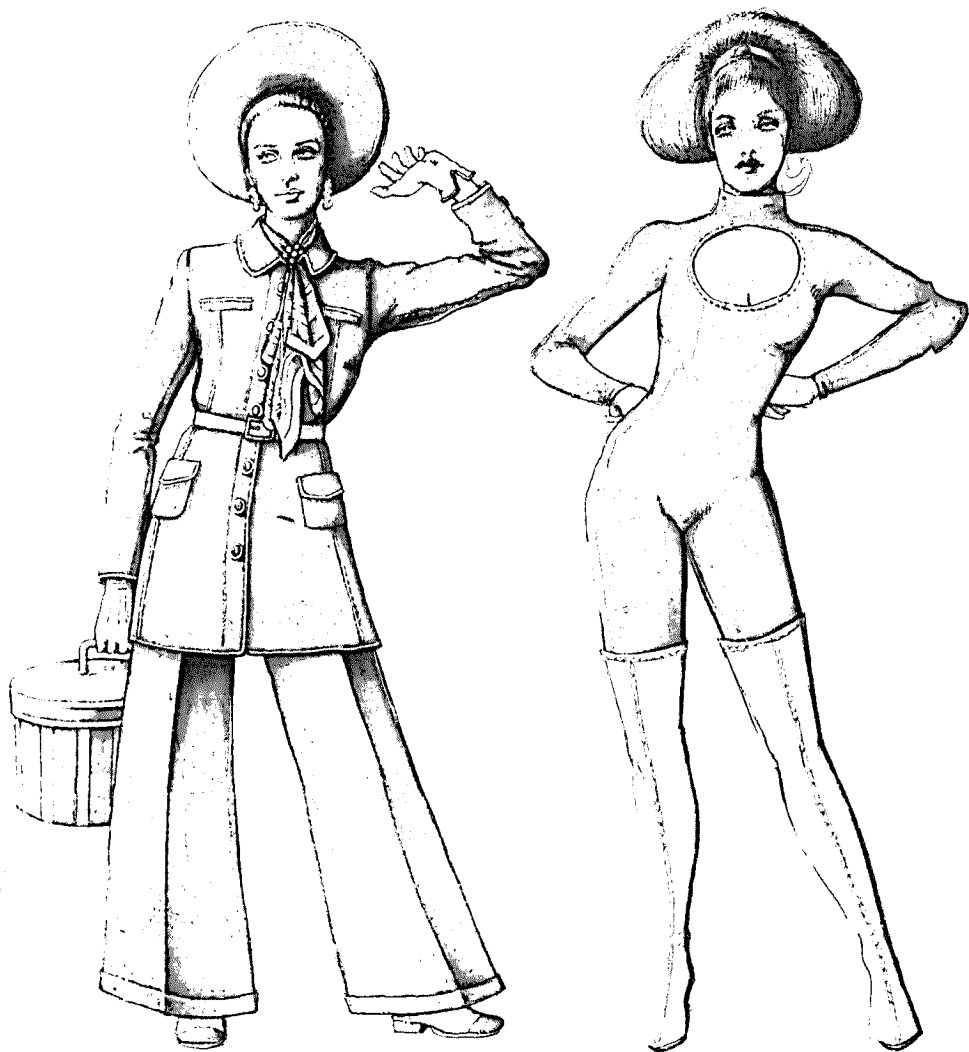
mentre tutti appaiono frastornati dal succedersi in lui di mutamenti tanto repentini.

Isabella ritrova insperatamente il suo amato. I due, senza tradirsi, si riconoscono all'istante tra lo sconcerto dei presenti, che ne avvertono il reciproco, inconfessabile stupore. Isabella, appreso il destino dei nuovi arrivati, interviene perentoria sul Bey: che abbandoni pure ogni idea di conquistarla, prima di aver rinunciato ai suoi costumi barbari. Si astenga dunque dal congedare la moglie e ponga lo schiavo Lindoro al suo diretto e immediato servizio. Irritato nelle maglie d'amore, Mustafà non può che cedere ancora,

### **Atto Secondo**

Mentre Elvira, Zulma ed Haly commentano la scaltrezza di cui Isabella ha dato prova nel raggirare a suo piacimento Mustafà, questi compare per chiedere alle due donne di annunciare all'Italiana una sua visita. Incredulo verso chi lo mette in guardia dalle dolci menzogne di Isabella, Mustafà è sicuro di poterla conquistare facendo leva sulla sua ambizione e con l'aiuto del supposto zio. Intanto, Isabella si incontra con Lindoro: accertato il disinteresse di lui per Elvira, gli espone l'idea





**Gianluca Falaschi: figurini per il primo e per l'ultimo costume di Isabella. Pesaro, 2013**

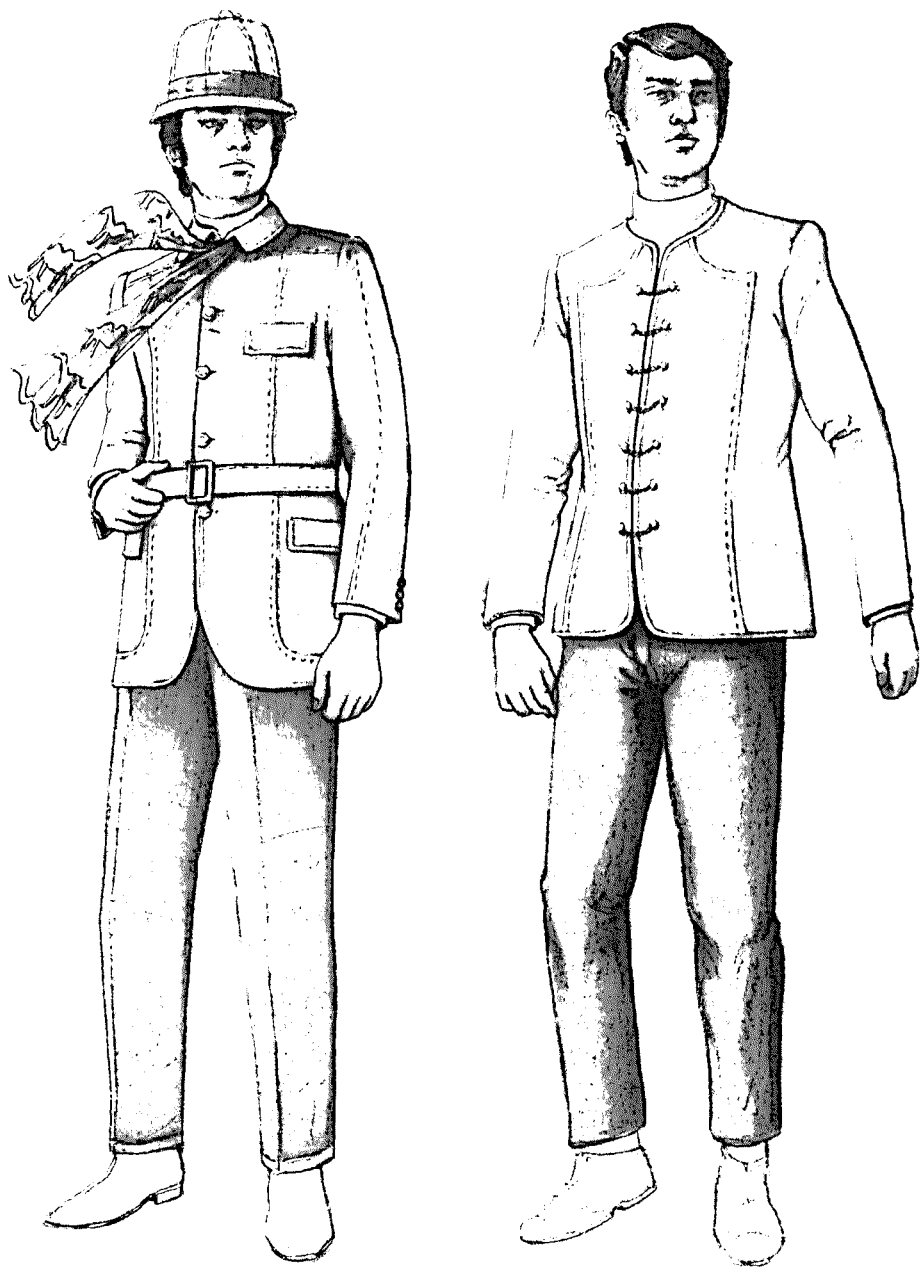
di una fuga con la stessa nave che avrebbe dovuto condurre l'amato in Italia insieme alla moglie ripudiata del Bey, e rinvia ad un successivo appuntamento in un boschetto la spiegazione dei dettagli. Nel frattempo, per compiacere ad Isabella ed insieme ottenere l'appoggio di Taddeo nell'opera di conquista della presunta nipote, Mustafa concede il

titolo di «Gran Kaimakan» a Taddeo, che viene perciò abbigliato come si conviene ad un luogotenente musulmano. L'anima semplice non si trova davvero a suo agio nelle vesti e nel ruolo che Mustafa gli impone; tuttavia, non può che far buon viso a cattivo gioco e rassegnarsi al pensiero di abbandonare nelle braccia di un altro l'amata, da cui si ritiene felicemente corrisposto. Isabella, nei suoi appartamenti, riceve da Elvira l'annuncio dell'imminente visita di Mustafa; fingendosi

sconcertata, istruisce la moglie del Bey sull'arte di trattare gli uomini per assoggettarli al proprio volere. Intanto, mentre attende pieno d'ardore l'incontro con la bella straniera, Mustafà prende accordi con Taddeo-Kaimakan perché, dopo i convenevoli, egli si allontani discretamente al segnale di uno starnuto. Ma ai ripetuti «eccì» di Mustafà, Taddeo finge di non intendere: Isabella e Lindoro ridono assieme della burla, mentre il Bey, costretto a trattare con il dovuto riguardo Elvira, come impone Isabella, inutilmente freme e protesta, sentendosi canzonato. Il compiacimento per il giusto scorno di Mustafà è generale e coinvolge persino il fedelissimo Haly. Ottenuto l'appoggio dell'ignaro Taddeo, Lindoro mette in opera un'ulteriore burla a spese di Mustafà, comunicandogli che anche Isabella spasima d'amore per lui e per questo desidera elevarlo alla dignità di suo «Pappataci», titolo concesso in Italia solo agli amanti esemplari, cui il bel sesso non viene mai a noia e che perciò altro non fanno se non dormire, mangiare e bere fra carezze ed amori. Intanto Zulma, schiava di Elvira, commenta con Haly le astuzie di Isabella, che per preparare la festa al Bey ha fatto distribuire numerose bottiglie a tutti i Mori della guardia e agli Eunuchi. E Lindoro spiega a Taddeo che Isabella intende favorire la fuga di tutti gli Italiani prigionieri del Bey. Alcuni saranno perciò abbigliati da Pappataci, così da rendere verosimile la cerimonia in onore di Mustafà. Altri sopraggiungono in quel momento, pronti a tutto per riconquistare la libertà, e Isabella infiamma con calde parole lo spirito patriottico di tutti i presenti. Si dà infine principio alla cerimonia: un coro di Pappataci avanza, e veste Mustafà con gli abiti e la parrucca che convengono al grado eletto della carica appena conferitagli da Isabella. Il rito d'iniziazione

prevede un giuramento solenne di totale immobilità e silenzio: il nuovo Pappataci dovrà solo mangiare, bere e tacere, qualunque cosa accada attorno a lui. E Isabella mette subito alla prova il candidato, scambiando parole d'amore con Lindoro mentre il Bey, sotto l'occhio vigile di Taddeo, si abbuffa a capo chino. Ed ecco che arriva il vascello della salvezza: Isabella invita Lindoro a seguirla per salpare insieme, a coronare i sogni d'amore e di patria; Taddeo solo ora capisce di esser stato anch'egli burlato, di non essere lui il beneamato di Isabella. Cerca allora di scuotere Pappataci dal torpore, rivelandogli il tradimento da entrambi subito. Ma Mustafà ha imparato troppo bene la lezione per non mostrare la più imperturbabile indifferenza alle parole di Taddeo, a cui non rimane che scegliere fra il palo, che senza meno lo attende se rimarrà in Algeri, e la prospettiva di uno spiacevole ruolo di reggimoccio sulla nave che lo ricondurrà in Italia insieme a Lindoro e Isabella. Saggiamente, il cicisbeo deluso opta per la seconda soluzione. E quando finalmente Elvira, Zulma ed Haly riescono a scuotere Mustafà dall'indolenza, l'ordine d'allarme gridato ad Eunuchi e Mori si rivela inefficace: grazie alla previdenza di Isabella, sono tutti quanti ubriachi. Al povero Bey non resta che farsi perdonare dalla fedele sposa, già pronta ad accoglierlo a braccia aperte.

**Gianluca Falaschi: figurini per il primo  
e il secondo costume di Lindoro. Pesaro,  
2013**



## Story

### Act One

*Mustafā, the Bey of Algiers, bored by the docile and submissive faithfulness of his countrywomen, is ready to overturn law and custom for a whim: he wants to win the love of a woman who is fiery and hard to tame. And if what he hears from Lindoro is true, the woman of his dreams shall be an Italian and no other; Lindoro is an Italian sailor who, three months earlier, has been captured and made into a slave. And so Mustafā has no compunction in casting off his wife, Elvira, who protests in vain, with sorrowful resignation, that she loves him truly even though he does not return her love: Mustafā offers to marry her off to Lindoro, whose thoughts, however, are altogether turned lovingly towards the girl he left behind in Italy. Mustafā then orders Haly, the chief of his Corsairs, to procure him within six days, on pain of being impaled, a fine example of Italian womanhood. Although Lindoro is by no means enthusiastic about the idea of taking on the responsibility of Elvira's lovely face and loving heart, despite the noteworthy dowry that she would bring him, he seems to have no choice but to submit to Mustafā's will.*

*A ship is cast up on the shores of Algiers by a storm. Haly, with his Corsairs, takes possession of its cargo and makes its passengers captive. Amongst them is the sad though ravishingly lovely Isabella, Lindoro's beloved, who has set sail from Livorno to search for him, ac-*

*companied by her cavalier servente Taddeo, a faithful old beau who is hopelessly in love with her. Haly realizes at once that she is the happy solution of his problem: this lovely Italian girl exactly fits Mustafā's description of the qualities required in the new favourite he is seeking for his harem. When she learns what fate has in store for her, Isabella does not lose heart, but bears up courageously amidst Haly's threatenings and Taddeo's lovesick gibbering. She certainly has all the qualities needed to get the situation under control, lacking neither courage nor the weapons of women's most artful wiles in the art of seduction: first of all, she persuades Taddeo that in order to protect her he must pretend to be her uncle. Meanwhile Mustafā is offering Lindoro the chance to return to Italy on a Venetian ship on condition that he take Elvira with him; he is interrupted by Haly, who bursts in joyfully with good news for his master. Mustafā, overjoyed, loses his head; he gives orders that his wife's ship sail at once, and prepares to welcome his longed-for lady guest with all due honours, resolving, however, that he will treat her with all the studied indifference of the man who knows how to humble women's pride.*

*Elvira wishes to bid her husband a last farewell and Lindoro, anxious to be off at once, does not succeed in comforting her by promising her a rich crop of husbands and lovers in Italy. Mustafā receives Isabella in the*



Gianluca Falaschi: figurini per i costumi di Mustafà. Pesaro, 2013

most sumptuous hall in his palace. As she is a mistress of the arts of dissimulation and flattery, she succeeds in striking him directly in the heart with her seductive self-confidence. In this way she succeeds, first of all, in saving the life of Taddeo, whom Mustafà had peremptorily ordered to be impaled. Then, when Elvira and Lindoro come to bid Mustafà farewell, Isabella unexpectedly finds herself face to face with her beloved. Without giving away the secret of their attachment the lovers recognize one another at once and their reciprocal and unutterable astonishment communicates itself to the bystanders. When Isabella learns that these new arrivals are about to leave for Italy she rounds upon the Bey and angrily tells him that unless he gives up his barbarian ways he will have to give up any hope of conquering her. She orders him, therefore, to give up any idea of repudiating his wife, and to place the slave Lindoro at Isabella's immediate and exclusive service. Enmeshed in the nets of love, what can Mustafà do but submit? Everyone is astonished at seeing so many unexpected changes in him, one after the other.

### Act Two

Whilst Elvira, Zulma and Haly are discussing Isabella's cunning in making Mustafà dance to her tune, the Bey himself comes in to ask the two ladies to announce that he will shortly pay Isabella a visit. Mustafà will not listen to any suggestion that Isabella is leading him by the nose, and is sure that he will be able to win her by playing upon her ambition and by relying on the assistance of her supposed uncle. Meanwhile Isabella has a rendezvous with Lindoro: once she has assured herself that he harbours no amorous feelings for Elvira, she proposes that they escape together on the very ship that should have carried him back to Italy with



the Bey's repudiated wife, and arranges to meet him later in a wood to explain the details of her scheme in full. Meanwhile, to please Isabella and at the same time to obtain Taddeo's help in the wooing of his supposed niece, Mustafâ grants Taddeo the title of "Great Kaimakan", and has him dressed as befits a Moslem lieutenant. The simple creature does not really feel at his ease in the costume and in the rôle imposed upon him by Mustafâ; however, he can but make the best of it and resign himself to seeing the woman he loves, and

whom he blindly believes to return his affection, happy in another man's arms.

In her rooms, Isabella hears from Elvira that Mustafâ is about to honour her with a visit; she pretends to feel flustered, and teaches the Bey's wife her technique for subduing men to her will. Meanwhile, awaiting his rendezvous with Isabella with scarcely suppressed longing, Mustafâ arranges with Taddeo that once the formal greetings are over, Taddeo-Kaimakan will discreetly retire; the signal will be a sneeze from

Gianluca Falaschi: figurino per il costume di Zulma. Pesaro, 2013



*Mustafâ. But although Mustafâ sneezes repeatedly, Taddeo pretends not to hear anything: Isabella and Lindoro enjoy a private laugh over the joke, whilst the Bey, forced to behave with perfect manners towards Elvira, as Isabella has insisted, rages and mutters in vain, feeling sure that he has been tricked. Everyone present, including his faithful retainer Haly, joins in the general well-earned contempt for Mustafâ. Having obtained the assistance of Taddeo, who does not know what is about to happen, Lindoro organizes yet another joke at Mustafâ's expense, telling the Bey that Isabella is wildly in love with him and for this reason wishes to elevate him to the rank of being her "Pappataci", a title conferred in Italy only upon the most exemplary lovers, who are tireless in their wooing of the fair sex and for this reason spend their entire time sleeping, eating and drinking in the intervals between loving caresses. Meanwhile Haly and Zulma, Elvira's slave, admiringly discuss the wily behaviour of Isabella, who has distributed a large number of bottles of wine to all the Moors on guard duty and to all the Eunuchs. Furthermore Lindoro explains to Taddeo that Isabella intends to procure the escape of all the Italians who are prisoners of the Bey. For this reason several of them will be dressed as Pappataci, in order to make the ceremony in honour of Mustafâ more credible. Just then other Italians come on, all prepared for anything in the hopes of winning their freedom, and with inspired words Isabella inflames their patriotic ardour. At last the ceremony gets under way: a chorus of Pappataci come forward and dress Mustafâ in the garments and wig appertaining to the highest ranks of the order which Isabella is conferring upon him. The initiation ceremony prescribes a solemn oath of complete immobility and silence:*

*the new Pappataci must do nothing but eat, drink and be silent, whatever may happen around him. And Isabella immediately puts the new candidate to the test by exchanging loving words with Lindoro whilst the Bey, under the vigilating eye of Taddeo, digs into his food. And now the boat of their hopes comes sailing up; Isabella invites Lindoro to follow her aboard and sail off with her, to realize their dreams of love and of returning home; only now does Taddeo realize that he too has been tricked, and that Isabella is not in love with him after all. And so he tries to prod the new Pappataci into activity, revealing how they have both been made fun of. However, Mustafâ has learned his lesson too well to allow Taddeo's words to shake his imperturbable indifference; Taddeo has to choose hurriedly between death by impalement, which will assuredly be his fate if he remains behind in Algiers, and the prospect of playing the undesirable a rôle in a "two's company, three's none" situation on the boat that will carry him home to Italy together with Isabella and Lindoro. Wisely, the elderly would be lover chooses the second alternative. And when at last Elvira, Zulma and Haly succeed in shaking Mustafâ out of his torpor, his panic-stricken commands to his guards have no effect at all; thanks to Isabella's foresight, they are all drunk. Nothing is left to the poor Bey but to ask his faithful wife to forgive him, and she is ready to welcome him into her arms.*

Translation by **Michael Aspinall**

Gianluca Falaschi: figurini per il primo e  
il terzo costume di Taddeo. Pesaro, 2013



## Argument

### Premier Acte

*Le Bey d'Alger, Mustafà, qui supporte avec ennui la fidélité docile et soumise des femmes de son pays, est prêt à enfreindre lois et conventions pour satisfaire un caprice: il rêve d'obtenir les faveurs d'une femme indomptée et difficile à conquérir. Et s'il faut en croire les récits de Lindoro, marin italien devenu trois mois plus tôt son esclave, la femme de ses rêves ne peut être, bien entendu, qu'une italienne. Il n'hésite donc pas à répudier sa femme Elvira, qui proteste en vain et avec une douloureuse résignation contre son amour non partagé: Mustafà décide de la donner pour épouse à Lindoro, dont les pensées sont néanmoins tendrement absorbées par un amour qui est resté dans son pays. Puis il ordonne à Haly, chef de ses corsaires, de lui procurer à tout prix dans les six jours quelque belle italienne (au risque, en cas d'insuccès de subir le supplice du pal). Lindoro, qui n'est en rien enthousiaste à l'idée de devoir s'embarrasser du beau visage et du cœur généreux d'Elvira, malgré la dote considérable qui les accompagne, est contraint malgré lui de se soumettre au bon vouloir de Mustafà.*

*La tempête a fait échouer un vaisseau sur la plage d'Alger. Accompagné de ses corsaires, Haly fait main basse sur les marchandises et capture les passagers embarqués. Parmi eux se trouve la splendide et triste Isabella, l'amoureuse de Lindoro partie de Livourne à sa recherche en compagnie de son chevalier servant*

*Taddeo, qui est épris d'elle. Haly voit là aussitôt la solution heureuse de son problème: la belle italienne répond parfaitement aux conditions dictées par Mustafà pour la nouvelle favorite de son sérail. Lorsqu'elle a connaissance du destin qui l'attend, Isabella ne se laisse pas prendre au dépourvu, mais elle louvoie avec désinvolture entre les paroles alarmantes d'Haly et les égarements amoureux de Taddeo. Pour dominer les événements, elle sait jouer à la fois de son courage et des armes de la séduction féminine la plus exquise: tout d'abord, elle persuade Taddeo de se faire passer pour son oncle pour assurer sa protection. Entre temps, Mustafà offre à Lindoro la possibilité de regagner sa patrie sur un bateau vénitien à condition d'emmener Elvira avec lui; mais il est interrompu par Haly qui vient annoncer tout rayonnant la bonne nouvelle à son maître. Mustafà enthousiaste est pris d'une grande frénésie: il ordonne de hâter le départ de son épouse et d'accueillir en grande pompe l'hôte convoitée, tout en se proposant d'affecter vis-à-vis d'elle l'attitude détachée d'un homme qui sait pertinemment comment abaisser l'orgueil féminin.*

*Elvira désire prendre congé de son époux par un dernier adieu, sans trouver aucune consolation dans la perspective séduisante de maris et d'amants que lui laisse entrevoir Lindoro qui a hâte de partir. Mustafà reçoit Isabella dans la salle la plus somptueuse de son*

palais. Déployant tous ses talents de dissimulation, celle-ci réussit à le frapper directement au cœur par sa brillante assurance. Elle obtient ainsi pour commencer que Taddeo, condamné au pal, ait la vie sauve. Puis, lorsqu'Elvira et Lindoro se présentent pour dire adieu à Mustafà, Isabella retrouve inopinément son bien-aimé. Les deux amoureux se reconnaissent immédiatement sans se trahir, sous l'oeil perplexe des présents qui se rendent compte de leur stupeur contenue. Ayant appris le sort des nouveaux arrivants, Isabella intervient d'une manière péremptoire auprès du Bey: qu'il abandonne toute idée de faire sa conquête, tant qu'il n'aura pas renoncé à ses moeurs barbares. Qu'il s'abstienne donc de congédier sa femme et qu'il mette immédiatement l'esclave Lindoro à son service direct. Pris au piège de l'amour, Mustafà ne peut que céder une fois encore, tandis que les personnages présents apparaissent stupéfiés devant la succession de changements aussi soudains de la part du Bey.

### Deuxième Acte

Elvira, Zulma et Haly sont en train de commenter la ruse dont Isabella a fait preuve pour attirer Mustafà dans ses filets, lorsque ce dernier paraît pour demander aux deux femmes d'annoncer sa visite à l'Italienne. Refusant d'écouter les mises en garde à propos des doux mensonges d'Isabella, Mustafà est certain de pouvoir faire sa conquête en jouant sur son ambition et en se servant de son oncle présumé. Entre temps, Isabella rencontre Lindoro: après s'être assurée de son désintéret total vis-à-vis d'Elvira, elle lui expose l'idée d'une fugue sur le vaisseau qui devrait emmener son bien-aimé en Italie en compagnie de l'épouse répudiée du Bey, et reporte l'explication des détails à un rendez-vous ultérieur dans un petit bois.

Pendant ce temps, dans l'intention de complaire à Isabella et d'obtenir en même temps l'appui de Taddeo pour faire la conquête de sa soi-disant nièce, Mustafà accorde le titre de «Grand Kaimakan» à ce dernier, qui est donc vêtu comme il convient à un lieutenant musulman. Le pauvre homme ne se trouve pas du tout à son aise dans les habits et le rôle que Mustafà lui impose; mais il ne peut que faire contre mauvaise fortune bon cœur et se résigner à l'idée d'abandonner dans les bras d'un autre sa bien-aimée dont il pense être favorablement payé de retour.

Isabella, qui est dans ses appartements, est informée par Elvira de la visite imminente de Mustafà; feignant d'être décontenancée, elle initie la femme du Bey à l'art de traiter les hommes pour les soumettre à son propre vouloir. Entre temps, tout en attendant plein d'ardeur la rencontre avec la belle étrangère, Mustafà se met d'accord avec Taddeo-Kaimakan pour qu'après les échanges de politesses celui-ci s'éloigne discrètement, sur un signal d'éternuement. Mais Taddeo fait semblant de ne pas entendre les «ecci» répétés de Mustafà: Isabella et Lindoro rient tous deux de la plaisanterie, tandis que le Bey, obligé de traiter Elvira avec égards, comme l'impose Isabella, frémit et proteste inutilement, en se sentant raillé. Face à la dérision méritée de Mustafà, l'allégresse est générale et gagne pour finir le très fidèle Haly. Après avoir obtenu l'appui de Taddeo qui n'est au courant de rien, Lindoro imagine une dernière plaisanterie aux dépens de Mustafà, en lui communiquant qu'à son tour Isabella brûle d'amour pour lui et qu'elle désire donc l'élever à la dignité de son «Pappataci», titre qui n'est accordé en Italie qu'aux amants exemplaires, à ceux qui ne se lassent jamais du beau sexe et qui passent leur temps à dormir, manger et boire entre les

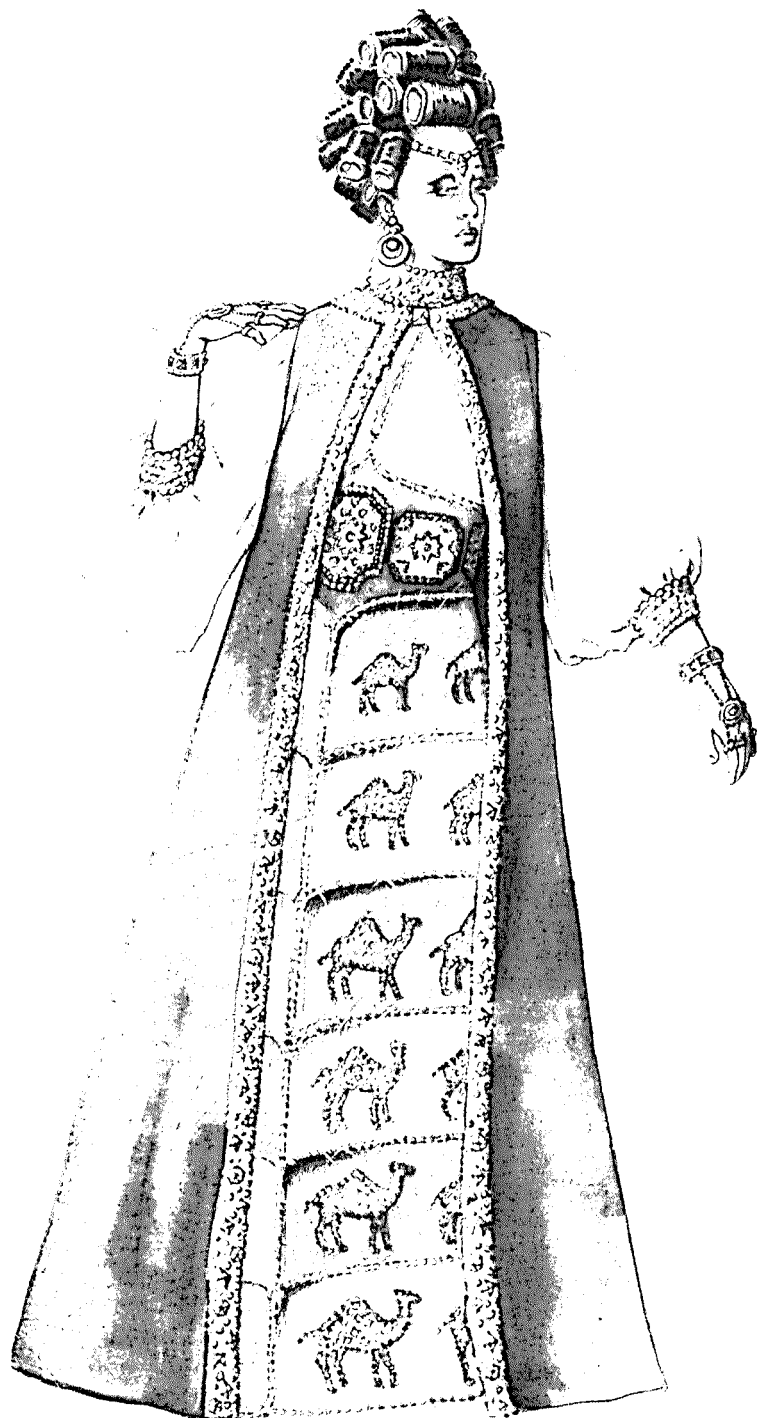
caresses et les amours. Pendant ce temps Zulma, esclave d'Elvira, commente avec Haly les astuces d'Isabella qui, pour préparer la fête du Bey, a fait distribuer un grand nombre de bouteilles à tous les Mores de la garde et aux Eunuques. Et Lindoro explique à Taddeo qu'Isabella entend favoriser la fuite de tous les Italiens prisonniers du Bey. Certains d'entre eux seront donc habillés en Pappataci, pour que la cérémonie en l'honneur de Mustafâ ait l'air vraisemblable. D'autres prisonniers surviennent alors prêts à tout pour reconquérir la liberté, et Isabella enflamme par de chaudes paroles l'esprit patriotique de tous les présents.

La cérémonie commence enfin: un chœur de Pappataci s'avance et revêt Mustafâ des habits et de la perruque qui conviennent au haut rang de la dignité que vient de lui conférer Isabella. Le rite d'initiation prévoit l'engagement solennel de respecter une immobilité et un silence absolus: le nouveau Pappataci devra seulement manger, boire et se taire, quoi qu'il arrive autour de lui. Et Isabella met aussitôt le candidat à l'épreuve, en échangeant des mots d'amour avec Lindoro, tandis que le Bey se jette tête baissée sur la nourriture, sous l'oeil attentif de Taddeo. Et voilà qu'apparaît le vaisseau du salut: Isabella invite Lindoro à la suivre pour gagner ensemble le large et couronner ainsi leurs rêves d'amour et de patrie; Taddeo comprend à présent seulement qu'il a été dupé lui aussi, et qu'il n'est pas le favori d'Isabella. Il cherche alors à secouer Pappataci de sa torpeur, en lui révélant la trahison qu'ils ont subie l'un et l'autre. Mais Mustafâ a trop bien appris la leçon pour ne pas répondre par l'indifférence la plus imperturbable aux paroles de Taddeo, à qui il ne reste plus qu'à choisir entre le pal, qui l'attend à coup sûr s'il reste en Algérie, et la perspective d'un

rôle ingrat de porteur de chandelier sur le vaisseau qui le ramènera en Italie en compagnie de Lindoro et d'Isabella. Le sigisbée déçu opte sagement pour la deuxième solution. Et quand finalement Elvira, Zulma et Haly arrivent à tirer Mustafâ de son indolence, l'alarme lancée aux Eunuques et aux Mores se révèle inefficace: grâce à la prévoyance d'Isabella, ils sont tous ivres. Il ne reste au pauvre Bey qu'à obtenir le pardon de sa fidèle épouse, déjà toute prête à l'accueillir à bras ouverts.

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Gianluca Falaschi: figurino per il costume di Elvira. Pesaro, 2013



## Handlung

### Erster Akt

Mustafa, Bey von Algier, ist der gefügigen und unterwürfigen Frauen seines Landes überdrüssig geworden. Für eine Liebelelei ist er bereit, sich über Gesetze und Sitten seines Landes hinwegzusetzen: Ihm schwebt dabei eine ungebändigte Frau vor, die sich nicht leicht erobern läßt. Lindoro, ein italienischer Seemann, der vor drei Monaten in Sklaverei geraten ist, ist überzeugt, daß die ideale Frau für Mustafa nur Italienerin sein kann. Der Bey zögert daher keinen Augenblick, seine Ehefrau Elvira zu verstoßen, die sich schmerzerfüllt in ihr Schicksal fügt und vergeblich um ihre unerwiderte Liebe kämpft. Mustafa bietet sie Lindoro als Frau an, dessen Gedanken jedoch zärtlich einer in seiner Heimat zurückgelassenen Liebe nachhängen. Anschließend befiehlt er Haly, dem Anführer seiner Korsaren, ihm innerhalb von sechs Tagen eine schöne Italienerin zu besorgen. Falls es ihm nicht gelänge, würde er gepfählt werden. Lindoro ist trotz der ansehnlichen Mitgift keineswegs begeistert von dem Vorschlag, sich des schönen Gesichts und des weichen Herzens Elviras anzunehmen. Wie es aussieht, bleibt ihm aber nichts anderes übrig, als sich dem Willen Mustafas zu unterwerfen.

Durch ein Unwetter ist vor der Küste von Algier ein Schiff gestrandet. Haly erbeutet mit seinen Korsaren die Waren und nimmt die Passagiere des Schiffes gefangen. Unter

ihnen befindet sich die traurige, aber wunderschöne Isabella, die Geliebte Lindoros, die von Livorno aufgebrochen ist, um, zusammen mit Taddeo, ihrem ergebenen Kavalier, Lindoro zu suchen. Haly sieht in ihr sofort die glückliche Lösung seines Problems: Die schöne Italienerin erfüllt alle Eigenschaften, die Mustafa von der neuen Herzensdame seines Serails erwartet. Als Isabella von dem Schicksal erfährt, das sie erwartet, verzagt sie nicht, sondern reagiert mit großem Geschick auf die beunruhigenden Worte Halys wie auch auf die vergeblichen Liebesmühen Taddeos. Mit Mut und weiblicher Verführungskunst gelingt es ihr, die Lage schnell in den Griff zu bekommen. Sie überredet Taddeo, sich als ihr Onkel auszugeben, um sie zu beschützen. Inzwischen stellt Mustafa Lindoro die Möglichkeit in Aussicht, auf einem venezianischen Schiff in seine Heimat zurückzukehren, vorausgesetzt, er nimmt Elvira mit sich. Haly kommt dazwischen, um seinem Herrn freudestrahlend die gute Nachricht zu überbringen. Mustafa, ganz außer sich vor Begeisterung, befiehlt die Abreise seiner Frau zu beschleunigen und den ersehnten Gast mit größtem Prunk zu empfangen. Dennoch nimmt er sich vor, ihr mit einer gewissen Distanz zu begegnen, die, wie er weiß, nötig ist, um den Stolz einer Frau zu brechen.

Elvira wünscht von ihrem Ehegatten Abschied nehmen zu dürfen. Obwohl Lindoro, der die Abreise nicht erwar-

ten kann, ihr darlegt, wie leicht es ist, italienische Männer zu erobern, ist sie untröstlich über den Abschied. Inzwischen empfängt Mustafä im prunkvollsten Saal seines Schlosses Isabella. Mit meisterhafter Verstellungskunst und verführerischer Sicherheit gelingt es ihr, sein Herz im Sturm zu erobern. Auf diese Weise rettet sie Taddeo, den sonst die Pfählung erwartet hätte, das Leben. Als Elvira und Lindoro erscheinen, um sich von Mustafä zu verabschieden, trifft sie unerwartet ihren Geliebten wieder. Beide sind sichtlich überrascht, aber verraten sich nicht, obwohl die Anwesenden ihre Verlegenheit bemerkt haben. Nachdem Isabella von dem Schicksal der beiden erfahren hat, macht sie dem Bey Vorhaltungen, die keinen Widerspruch zulassen. Er solle sich bloß den Gedanken aus dem Kopf schlagen, sie mit solchen barbarischen Sitten erobern zu können. Außerdem dürfe er seine Ehefrau keinesfalls gehen lassen und der Sklave Lindoro müsse sofort ihr unterstellt werden. Mustafä, vor Liebe völlig geblendet, gibt Isabellas Willen augenblicklich nach, während alle anderen die plötzliche Veränderung des Bey nicht fassen können.

### Zweiter Akt

Elvira, Zulma und Haly sind beeindruckt, von der Art und Weise mit der es Isabella gelungen ist, Mustafä nach Belieben zu hintergehen. In diesem Moment erscheint der Bey und bittet die Frauen, der Italienerin seinen Besuch anzukündigen. Obwohl einige Männer Mustafä vor den Lügen der verführerischen Isabella warnen, schenkt er ihnen keinen Glauben. Er ist überzeugt, die Italienerin zu erobern, denn er hält sie für eine ehrgeizige Frau und rechnet außerdem fest mit der Hilfe des angeblichen Onkels. Inzwischen trifft sich Isabella mit Lindoro. Dieser versichert ihr, daß er keinerlei

Interesse an Elvira hat. Daraufhin macht sie ihm den Vorschlag, auf dem selben Schiff zu fliehen, mit dem er und die verstößene Ehefrau des Bey nach Italien fahren sollten. Nähere Einzelheiten wollte sie mit ihm bei einem weiteren Treffen in einem kleinen Wald besprechen. Um Isabella zu erfreuen und um gleichzeitig Taddeo bei der Eroberung seiner angeblichen Nichte für sich zu gewinnen, verleiht Mustafä diesem den Titel des „Großen Kaimakan“. Er läßt ihn einkleiden, wie es für einen musulmanischen Statthalter üblich ist. Der bescheidene Diener fühlt sich zwar nicht sehr wohl in der neuen Kleidung und Rolle, die ihm Mustafä auferlegt hat, dennoch bleibt ihm nichts anderes übrig, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Er muß wohl oder übel akzeptieren, die Geliebte an einen anderen zu verlieren. Er war sich Isabellas Liebe so sicher.

Isabella befindet sich in ihren Gemächern. Als ihr Elvira Mustafäs Besuch ankündigt, zeigt sie sich bestürzt. Um ihrem Plan einen Schritt näher zu kommen, lehrt sie die Ehefrau des Bey, wie man Männer dem eigenen Willen gefügig macht. Während Mustafä inbrünstig dem Treffen mit der schönen Fremden entgegen sieht, erklärt er dem Kaimakan Taddeo, daß sein Niesen eine Aufforderung sein soll, sich nach der Begrüßung zu entfernen. Aber nachdem Mustafä mehrmals geniest hat und Taddeo so tut, als habe er den Wink nicht verstanden, lachen Isabella und Lindoro über den üblen Scherz. Der Bey ist zwar über den Streich sehr erregt, muß aber Elvira trotzdem die nötige Achtung entgegenbringen, wie Isabella es von ihm verlangt. Mustafäs Blamage verschafft allen größte Genugtuung. Mit Hilfe des ahnungslosen Taddeo spielt Lindoro Mustafä einen weiteren üblen Streich. Er sagt ihm, daß auch Isabella leidenschaftlich in ihn

verliebt sei und ihn daher zum „Pappataci“ ernennen möchte: ein Titel, der in Italien nur einzigartigen Liebhabern verliehen wird. Die Pappataci werden des schönen Geschlechts niemals überdrüssig und ihre einzige Beschäftigung besteht darin, zu schlafen, zu trinken, zu essen und zu lieben. In der Zwischenzeit unterhält sich Zulma, Elviras Sklavin, mit Haly über Isabellas schlaues Vorgehen. Für das Fest des Bey hat sie an alle Mohren der Wache und an die Eunuchen mehrere Flaschen Wein verteilen lassen. Lindoro erklärt Taddeo, daß Isabella beabsichtige, allen italienische Gefangenen des Bey zur Flucht zu verhelfen. Einige von ihnen würden als Pappataci (Hahnrei) gekleidet werden, um die Zeremonie zu Ehren Mustafas echter erscheinen zu lassen. In diesem Moment kommen andere Italiener hinzu, die für ihre Freiheit zu allem bereit sind. Isabella entfacht mit innigen Worten den patriotischen Geist aller Anwesenden. Endlich findet die feierliche Handlung statt: ein Chor von Pappatacis erscheint, und Mustafä wird mit der Kleidung und der Perücke ausgestattet, die dem Amt und Titel entsprechen, den Isabella ihm gerade verliehen hat. Der Initiations ritus verlangt, daß er sich bei dem feierlichen Eid völlig regungslos und still verhalte. Der neue Pappataci soll nur essen, trinken und schweigen, was auch immer um ihn herum geschieht. Isabella stellt den Neuling sofort auf die Probe, indem sie in seiner Gegenwart mit Lindoro Liebesworte austauscht. Währenddessen schlägt sich der Bey unter dem wachsamen Auge Taddeos den Magen voll.

In diesem Moment kommt das Schiff an, das ihnen die Freiheit bringen wird. Isabella fordert Lindoro auf, ihr auf das Schiff zu folgen, um ihre Träume von Liebe und Heimat zu verwirklichen. Taddeo merkt erst jetzt, daß man auch ihn hinter-

gangen hat und er nicht der Auserwählte Isabellas ist. Er versucht den Pappataci wachzurütteln, indem er ihm den Betrug enthüllt, dessen Opfer beide geworden sind. Aber Mustafä hat seine Lektion so gut gelernt, daß er bei den Worten Taddeos völlig ungerührt bleibt. Taddeo bleibt nun die Wahl zwischen der Pfählung, die ihm sicher droht, wenn er in Algier bleibt, und der undankbaren Rolle des ungelegenen Dritten auf dem Schiff, das ihn zusammen mit Lindoro und Isabella nach Italien bringen wird. Verständlicherweise entscheidet sich der enttäuschte Vereher für die zweite Möglichkeit. Und als es Elvira, Zulma und Haly endlich gelingt, Mustafä wachzurütteln, ist es zwecklos, die Eunuchen und Mohren zu alarmieren, denn dank der weisen Voraussicht Isabellas sind alle betrunken. Dem armen Bey bleibt nichts anderes übrig, als seine treue Ehefrau um Verzeihung zu bitten, die ihn sofort mit offenen Armen aufnimmt.

Übersetzung **Carlotta Eco**

Gianluca Falaschi: figurino per il costume degli eunuchi. Pesaro, 2013



## Argumento

### Acto primero

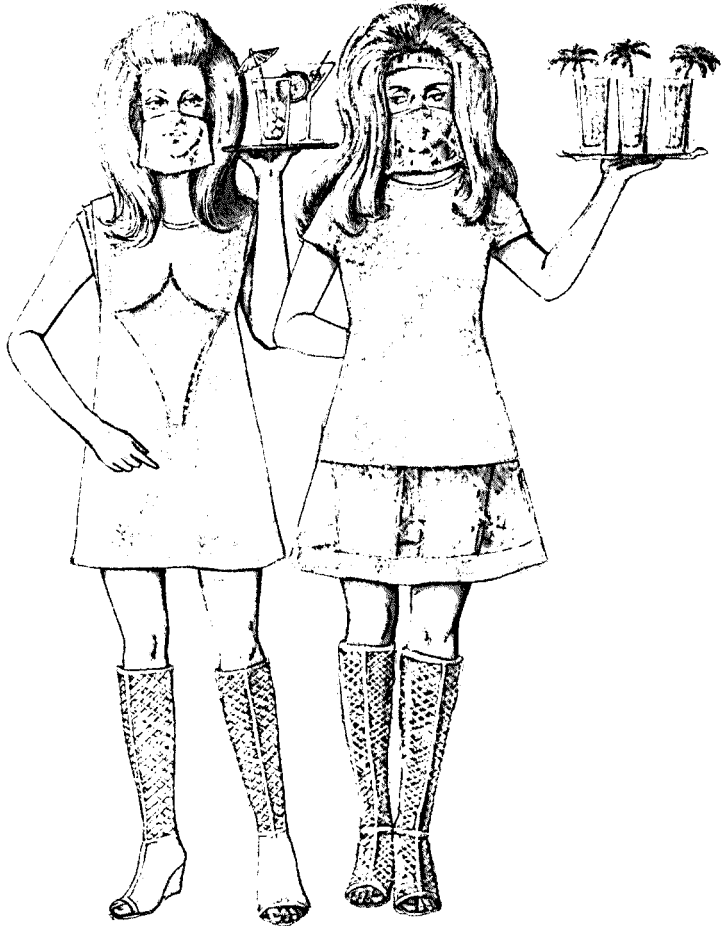
*El bey de Argelia, Mustafá, aburrido por la fidelidad dócil y sumisa de las mujeres en su país, está dispuesto a pisotear leyes y costumbres por un capricho: obtener los favores de una hembra indómita y difícil de conquistar. Y si es verdad cuanto ha oído contar a Lindoro, un marinero italiano esclavizado desde hace tres meses, la mujer de sus sueños no puede ser, desde luego, sino italiana.*

*Por eso, no vacila en repudiar a su esposa Elvira, que inútilmente y con dolorosa resignación protesta por su amor no correspondido. Mustafá la ofrece como esposa a Lindoro, cuyos pensamientos se hallan todavía tiernamente dominados por un amor dejado en su patria. Ordena luego a Haly, jefe de sus corsarios, que le consiga de inmediato un bello ejemplar de mujer italiana. No debe tardar más de seis días, so pena de empalamiento. Lindoro, si bien nada entusiasmado por la propuesta de hacerse cargo del bello rostro y el bello corazón de Elvira, no obstante la opulenta dote que la acompaña, parece constreñido de verdad a someterse al querer de Mustafá.*

*La borrasca hace naufragar un navío junto a las playas de Argelia. Haly, con sus corsarios, se apodera de las mercancías y captura a los pasajeros embarcados. Entre ellos está la triste pero espléndida Isabella, la enamorada de Lindoro que partió de Livorno en su busca junto con Taddeo, su enamorado seguidor. Haly encuentra inmediatamente en*

*ella la feliz solución de su problema: la bella italiana corresponde plenamente a los requisitos impuestos por Mustafá para la nueva favorita de su serrallo. Al saber el destino que la espera, Isabella no se desanima sino que se las ingenia con desenvoltura ante las alarmantes palabras de Haly y los extravíos amorosos de Taddeo. Para dominar la situación no le faltan ciertamente ni el coraje ni las armas de la más exquisita seducción femenina: enseguida convence a Taddeo que finja ser su tío con el fin de protegerla. Entre tanto, Mustafá ofrece a Lindoro la posibilidad de volver a su tierra en una nave veneciana con tal de que se lleve a Elvira consigo. Lo interrumpe Haly, radiante al poder llevar a su amo la noticia. Mustafá se entusiasma hasta el frenesí. Ordena apresurar la partida de la esposa y recibir con la mayor pompa a la deseada huésped, aunque proponiéndose todavía mantener las distancias, tal un buen conocedor de cómo envilecer el orgullo femenino.*

*Elvira desea despedirse del marido con un último adiós, sin que la consuelen, siquiera, las fáciles conquistas de amantes y maridos italianos que le describe Lindoro, ansioso de partir. En la más rica sala de su palacio, Mustafá recibe a Isabella. Maestra en la disimulación, con su seductora seguridad, ella consigue darle directamente en el corazón. Obtiene así, enseguida, que Taddeo, condenado a ser empalado, se salve la vida. Luego, cuando Elvira y*



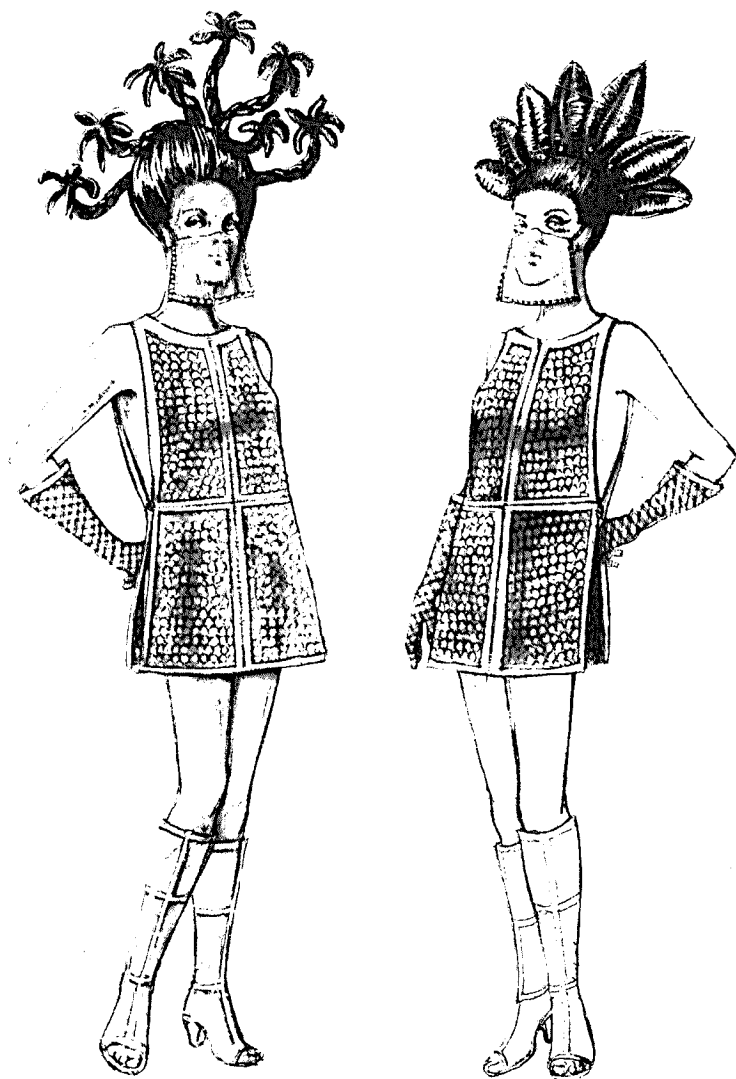
**Gianluca Falaschi: figurini per i costumi delle ancelle. Pesaro, 2013**

*Lindoro se presentan para despedirse de Mustafá, Isabella encuentra inesperadamente a su amado. Los dos, sin traicionarse, se reconocen de inmediato entre el desconcierto de los presentes que manifiestan su recíproco e inconfesable estupor. Isabella, conocido el destino de los recién llegados, interviene perentoriamente ante el Bey y le dice que abandone toda idea de conquistarla sin antes renunciar a sus bárbaras costumbres. Debe abstenerse, por ello, de expulsar a la mujer y poner a Lindoro como esclavo a su servicio inmediato y directo. Atrapado en las*

*redes del amor, Mustafá sólo puede ceder otra vez, mientras todos quedan estupefactos por la sucesión de cambios tan repentinos.*

### **Acto segundo**

*Mientras Elvira, Zulma y Haly comentan la astucia de la cual Isabella ha dado prueba al dar vuelta según su gusto a Mustafá, comparece este para pedir a las mujeres anuncien su visita a Isabella. Incrédulo de cuanto le dicen sobre el peligro que conllevan las dulces mentiras de la italiana, Mustafá está seguro de poderla conquistar sobreponiéndose a su ambición y contando con la ayuda del supuesto tío. Entre tanto, Isabella se encuentra con Lindoro. Sabiendo*



el desinterés de él por Elvira, le propone una fuga en la misma nave que habría debido conducir al amado a Italia junto con la repudiada esposa del bey, y reenvía a una futura cita en un bosquecillo la explicación de los detalles. Mientras tanto, para complacer a Isabella y a la vez obtener el apoyo de Taddeo en la empresa de conquistar a la presunta sobrina, Mustafá concede el título de "Gran Kaimacán" a Taddeo que enseguida es vestido como conviene a un lugarteniente musulmán. Su simpleza no se encuentra cómoda en

la vestimenta y el rol que Mustafá le impone. Además, no puede hacer más que buenos gestos ante ese juego malvado y resignarse al pensamiento de abandonar en brazos ajenos a la amada, por la cual se cree felizmente correspondido.

En sus apartamentos, Isabella recibe de Elvira el anuncio de la inminente visita de Mustafá. Fingiéndose desconcertada, instruye a la mujer del bey sobre el arte de tratar a los hombres para sujetarlos a la propia voluntad. Mientras tanto, esperando lleno de ardor el encuentro con la

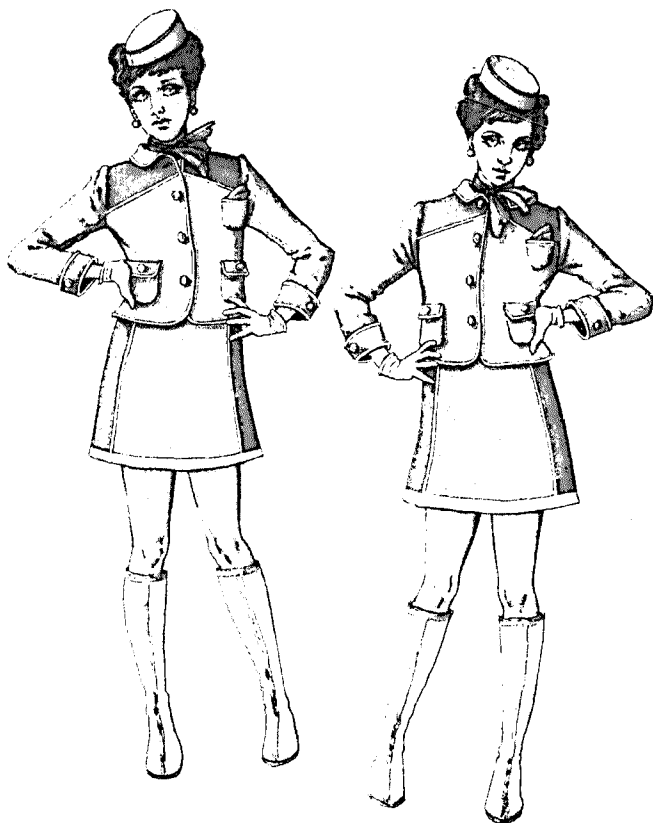


Qui e a p. 75, Gianluca Falaschi: figurini per i costumi di turisti italiani. Pesaro, 2013

*bella extranjera, Mustafá se pone de acuerdo con Taddeo-Kaimakán para que, después de las presentaciones, se aleje tomando como señal un estornudo del bey. Pero, no obstante los repetidos atchís de Mustafá, Taddeo finge no entender. Isabella y Lindoro se rien juntos de la burla en tanto el bey, obligado a tratar con el debido respeto a Elvira, según manda Isabella, tiembla y protesta inútilmente, sintiéndose burlado. La complacencia por la humillación de Mustafá es general e involucra hasta al fidelísimo Haly.*

*Obtenido el apoyo del ignorante Taddeo, Lindoro pone en acción una burla ulterior a costa de Mustafá, comunicándole que también Isabella se conmueve de amor por él y por*

*ello desea elevarlo a la categoría de "Papatachi", título que sólo se otorga en Italia a los amantes ejemplares, los que nunca aburren al bello sexo y que por lo mismo no hacen más que dormir, comer y beber entre caricias y amores. Mientras tanto Zulma, esclava de Elvira, comenta con Haly las astucias de Isabella, que para preparar la fiesta del bey ha hecho distribuir numerosas botellas a todos los moros de la guardia y a los eunucos. Entonces Lindoro explica a Taddeo que Isabella planea la fuga de todos los italianos apresados por el bey. Para ello, algunos se vestirán de papatachis, de manera que la ceremonia en honor de Mustafá parezca verosímil. Otros llegan en ese momento, dispuestos a todo con tal de reconquistar la libertad e Isabella inflama con cálidas palabras el patriotismo de todos los presentes. Se da por fin principio a la ceremonia y*



un coro de papatachis avanza y viste a Mustafá con las ropas y la peluca que corresponden a su jerarquía, que le concede Isabella. El rito de iniciación prevé un juramento solemne, en total inmovilidad y silencio: el nuevo papatachi deberá solamente callar, comer y beber, por más cosas que ocurran a su alrededor. Isabella pone enseguida a prueba al candidato, intercambiando palabras de amor con Lindoro mientras el bey, bajo el ojo avizor de Taddeo, con la cabeza baja, se pega un atracón. En ese momento llega el bajel de la salvación. Isabella invita a Lindoro a que la siga para zarpar juntos y coronar los sueños de amor y de patria. Taddeo ahora comprende que también él ha sido burlado, de no ser el bienamado de Isabella. Entonces trata de sacar al papatachi de su sopor, revelándole de golpe la traición de aquellos dos. Pero Mustafá

ha aprendido demasiado bien la lección como para mostrar la más imperturbable indiferencia ante las palabras de Taddeo, al cual sólo le queda elegir entre el empalamiento, que lo espera sin tardar si se queda en Argel, y la perspectiva de hacer el desagradable papel de grumete en la nave que lo devolverá a Italia junto con Isabella y Lindoro. Sabiamente, el desilusionado cortejador opta por lo segundo. Y cuando finalmente Elvira, Zulma y Haly sacuden a Mustafá de su indolencia, la orden de alarma dada a los eunucos y los guardias se revela ineficaz: gracias a la providencia de Isabella, todos están borrachos. Al pobre bey sólo le queda hacerse perdonar por la fiel esposa, ya dispuesta a acogerlo con los brazos abiertos.

## あらすじ

### 第一幕

アルジェの太守ムスタファは、従順で御しやすい自国の女たちには飽き足らず、やすやすとは落ちないような奔放な女を手に入れたいものだと思っている。そしてそのためならば、イスラムの法や伝統を破ることさえ厭うものではない。3ヶ月前に奴隷として連れて来られたイタリア人水夫リンドーロによると、イタリア美女こそ、まさに彼の夢の女そのものらしい。それを聞いた太守ムスタファは、妃のエルヴィーラをお払い箱にしてしまうことを決めると、愛と服従を誓う彼女の悲痛な訴えには耳も貸さず、あろうことかイタリア人奴隷リンドーロと結婚するようエルヴィーラに薦めた。しかし当のリンドーロの心は、遠く祖国イタリアに残してきた恋人のもとにあるのであった。さて、太守ムスタファは、典型的なイタリア美女を探し出し、6日以内に連れてくるよう海賊船の船長ハリィに命じた。さもなければひどい目に遭わせるぞというわけである。一方で、美貌とうつくしい心に恵まれたエルヴィーラを持参金つきでくれてやるといわれても、さほど嬉しくもないリンドーロであったが、太守ムスタファの命ならば従うよりほかはなさそうである。

さて、アルジェリアのとある浜辺には、嵐で転覆した難破船が打ち上げられていた。そこへ、積荷の略奪と乗客の捕獲をもくろむ海賊船の船長ハリィが手下を引き連れてやってくる。すると乗客のなかに、悲しげ

な様子ながらもひとときわ目を引く美女がいるではないか。実は彼女こそがイタリア人水夫リンドーロの恋人イザベッラであり、彼女に心を寄せ、従者タッデオひとり連れ、はるばるイタリアはリヴォルノから恋人を探してやってきたのであった。イザベッラに目を留めるや、ハリィ船長に天啓がひらめく。このイタリア美女こそ、まさにムスタファの望みどおり、彼の後宮にふさわしい女ではないか！一方のイザベッラは、みずから待ち受ける運命を悟りながらひるむ様子もなく、脅し文句を並べ立てるハリィ船長と、彼女を愛するあまり血迷い言を繰り返す従者タッデオのふたりを難なくいなしている。事態を掌握するには勇気も必要だが、女性としての魅力がなによりも重要なのである。イザベッラはまず手はじめに、自分を守るためだと言いつき、従者タッデオに彼女の付き添いとしてやってきた叔父のふりをさせることにした。一方、イザベッラがその後を追ってやってきた恋人リンドーロのほうは、太守ムスタファからとある提案を持ちかけられていた。妃エルヴィーラを一船に連れて行くことを条件に、ヴェネツィア行きでイタリアへ帰国することを認めてやってもよいといふのである。そこへ、ご主人様へ朗報を伝えようと、ハリィ船長が喜びを伝へてやってきた。彼がもたらした朗報に狂喜乱舞したムスタファは、急ぎで妃エルヴィーラを出立させよう命じると、待ちに待ったこの

客をできるだけ盛大に迎え入れるよう申し付けた。しかしその一方で、女性の矜持を打ち砕くすべを知るこの男は、自身は無関心を装って彼女に接してやろうと目論んでいるのであった。

さて、ムスタファの妃エルヴィーラは、出立まえにひと目なりとも夫に会って別れを告げるつもりでいた。一刻もはやくこの国から出て行きたいリンドーロの、イタリアへ行けば夫でも愛人でも山ほどみつかりますよという言葉も、エルヴィーラにとっては慰めにもならない。場面は変わり宮殿の豪奢な広間では、太守ムスタファにお目見えしたイザベッラがその魅力ですっかり彼を虜にしてしまっている。彼女のこの演技もひとえに、太守ムスタファから串刺しの刑を言い渡された従者タッチデオの命を救うためなのである。そこへ、夫ムスタファに別れを告げるためにやってきた妃エルヴィーラとともにリンドーロが姿をあらわし、イザベッラは思いがけず恋人との再会を果たすこととなった。周囲の騒ぎをよそに、ひと目でお互いをそれぞれと認めたイザベッラとリンドーロは、平静を装いながらも、その実あまりの驚きに茫然自失の体である。厄介払いした妻をリンドーロに押し付けたムスタファが、さらにふたりをイタリアへ追い出そうとしているところだと察知したイザベッラは、そんな野蛮なことをする男の愛人になるつもりはさらさらないと高飛車に言っただけ。そしてムスタファに妃エルヴィーラを離縁することを断念させると、今すぐリンドーロを自分の専属の奴隷にするよう要求した。欲望に目が眩んだムスタファがイザベッラに唯々諾々と従う様子を目にした人々は、彼の思いがけない変貌ぶりにただあきれるばかりである。

## 第二幕

ムスタファの妃エルヴィーラと女奴隷のズルマ、そしてハリイ船長の三人が、太守ムスタファを思い通りに操るなんて、イザベッラとはなんと腹黒い女なのだろうと話し合っている。そこへ当のムスタファがやって来て、これからイザベッラのもとを訪れると彼女に知らせよう、妃エルヴィーラとズルマに命じた。甘言を弄してたぶらかそうとするイザベッラには気をつけるようにという彼らの進言も、ムスタファの耳には届かない。彼はイザベッラの野心にはたらしかけ、また彼女の叔父(その実は従者のタッチデオ)を利用することで、彼女をものにできると確信しているのである。いっぽう、リンドーロと二人きりになり、彼の心がムスタファの妃エルヴィーラへは向いていないことを確かめたイザベッラは、彼がエルヴィーラとともに乗せられるはずであった船でイタリアへ逃れる秘策があると打ち明けた。そして詳細について話し合うため、森でふたたび会うことを約束した。さて太守ムスタファのほうは、イザベッラの欲心を得るとともに、彼女の叔父をよそおう従者タッチデオから『姪』を手に入れる協力を取り付けるため、彼に『偉大なるカイマカン』なる称号をあたえると、イスラムの高官にふさわしく着飾らせることにした。この実直な男にとっては、ムスタファから押し付けられた豪奢な衣装も称号も迷惑以外のなものでもない。しかしたとえ気に入らなくても、目下の状況を考えると、相思相愛の仲であるイザベッラ(と、彼自身は思い込んでいる)を甘んじてムスタファの手にゆだねるしかないようだ。

舞台は変わり、イザベッラの居室。太守ムスタファの訪れを告げるため、妃エルヴィーラがやってくる。それを聞いて動揺したふりをしながら、イザベッラは、いかにして

思うままに男を操るか、その手練手管についてムスタファの妻であるエルヴィーラに薫陶を授ける。一方で、美しいイタリア女との逢瀬への期待に胸を弾ませるムスタファと、『カイマカン』タッデオの間では、とある取り決めがなされていた。それは、ひと通りの挨拶が終わったら、ムスタファのくしゃみを合図に従者タッデオは引き下がる、というものである。しかし、ムスタファが何度『ハクショーン』を繰り返そうが、当のタッデオは聞こえないふりをするばかり。これを見たイザベッラとリンドーロは面白がり、声をそろえて笑っている。一方で、イザベッラから命じられたとおり、妻であるエルヴィーラにしかるべき敬意をもって接する太守ムスタファであるが、次第にからかわれているような気がしてきた。しかしムスタファが腹を立て抗議して見せるも、気に留める者はいない。そしてムスタファが赤恥をさらす様子を見て、居合わせた者はみな一忠実なる僕であるはずのハリイ船長に至るまで一溜飲を下げるのであった。

さてリンドーロは、何も知らない従者タッデオの助けを借り、ムスタファに対してさらなる悪戯をしかけてやろうと思いついた。そこで、イザベッラもムスタファを激しく愛しており、彼に『パッパターチ』なる称号を授けることを考えているようだ。ムスタファに伝えた。『パッパターチ』とは、女性といちやつく以外には、ただひたすらに寝るか食べるか飲むだけの、イタリアの典型的な恋人ともいうべき男たちに贈られる称号だというのである。その間、ムスタファの妃エルヴィーラと女奴隷のズルマ、そしてハリイ船長は、イザベッラが祝宴を口実に、宮廷の警護にあたる黒人兵たちや宦官たちに酒を振舞うよう計らったのは、きっと何かを企んでのことに違いないと話し合っていた。一方リンドー

ロは、ムスタファに捕らえられているイタリア人の捕虜たちを逃そうというイザベッラの計画について、彼女の従者タッデオに話して聞かせる。イザベッラが画策したムスタファのための祝宴をもっともらしく見せかけるため、イタリア人捕虜たちのうち何人かは『パッパターチ』の扮装をしていた。そしてそこへ残りのイタリア人捕虜たちも、自由への期待を胸にやってきた。彼らを鼓舞するイザベッラの熱い言葉で、捕虜たちの愛国心はますます燃え上がるのであった。

いよいよ祝宴がはじまった。『パッパターチ』合唱団があらわれ、ムスタファはというと、イザベッラから授かった立派な称号にふさわしい衣装とかつらを身にまとい、晴れがましく着飾らされている。『パッパターチ』への入会に際しては、「不動と沈黙の誓い」なる厳粛な儀式が待ち受けているのである。それは、たとえ周りで何が起ころうと、新しい入会者はただひたすら食べては飲み、沈黙を守らなくてはならないというものであった。さっそくこの新しい入会者を試してやろうとばかり、イザベッラはリンドーロと愛をささやき合った。しかし、従者タッデオの見張りのもと、ムスタファは皿の上にかがみこみ、せつせと食べ物を詰め込むばかり。そうこうしている間に、ようやく祖国イタリアへ向かう帆船が入港してきた。愛と祖国への夢を手し、ともにイタリアへ帰りましょう、とイザベッラはリンドーロをうながした。そしてこの時になって漸くタッデオは、自分はまだイザベッラに弄ばれていただけで、愛されてなどいなかったのだという事実を思い知らされたのであった。そこで彼は、なんとか太守ムスタファの注意を引こうと、イザベッラとリンドーロの計略を暴き立てる。しかしタッデオの教えをあまりに熱心に守るあまり、見ざる聞かざ



るに徹するムスタファは、彼が何を言おうとまったくの無反応である。こうなつては、従者タッデオに残された道はふたつにひとつしかない。ひとりこの国に残っても、果てに待ち受けるのは串刺しの刑だ。とはいえイザベッラとリンドーロのお邪魔虫として同じ船でイタリアへ帰るのもはなはだ遺憾である。しかし結局、タッデオも彼らとともに帰国することにした。

一方で、エルヴィーラと女奴隷のズルマ、そしてハリィ船長は、三人

がかりでようやくムスタファを正気に返らせた。彼はあわてて警備兵を呼集するも、イザベッラの機転が功を奏し、黒人兵たちも宦官たちもみな酔いつぶれてしまって役に立たない。あわれな太守ムスタファには、もはや妃エルヴィーラの許しを請うしかなかった。そして貞淑な妻はもちろん夫を許し、その胸に抱きしめたのであった。

訳：千葉健一(ミレニアムツーリスト)

## Schema musicale

---

### Sinfonia

---

#### ATTO PRIMO

---

- N. 1** **Introduzione** Serenate il mesto ciglio  
(Elvira, Zūlma, Haly, Mustafà, Coro)  
**[Recitativo Dopo l'Introduzione]** Ritiratevi tutti  
(Elvira, Zulma, Haly, Mustafà)
- 
- N. 2** **Cavatina Lindoro** Languir per una bella  
(Lindoro)  
**[Recitativo] Dopo la Cavatina [di] Lindoro** Ah, quando fia  
(Lindoro, Mustafà)
- 
- N. 3** **Duetto [Lindoro-Mustafà]** Se inclinassi a prender moglie  
(Lindoro, Mustafà)
- 
- N. 4** **Coro** Quanta roba! e **Cavatina Isabella** Cruda sorte!  
(Isabella, Haly, Coro)  
**[Recitativo] Dopo la Cavatina d'Isabella** Già ci siam.  
(Isabella, Haly, Taddeo)
- 
- N. 5** **Duetto [Isabella-Taddeo]** Ai capricci della sorte  
(Isabella, Taddeo)  
**[Recitativo Dopo il Duetto]** E ricusar potresti  
(Elvira, Zulma, Lindoro, Haly, Mustafà)
- 
- N. 6** **Aria Mustafà** Già d'insolito ardore  
(Mustafà)  
**[Recitativo Dopo l'Aria di Mustafà]** Vi dico il ver.  
(Elvira, Zulma, Lindoro)
- 
- N. 7** **Finale Primo** Viva, viva il flagel delle donne  
(Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Taddeo, Mustafà, Coro)
-

## ATTO SECONDO

- 
- N. 8 Introduzione** Uno stupido, uno stolto  
(Elvira, Zulma, Haly, Coro)  
**[Recitativo] Dopo l'Introduzione** Haly, che te ne par?  
(Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Mustafà)
- 
- N. 9 Cavatina [Lindoro]** Oh come il cor di giubilo  
(Lindoro)  
**[Recitativo] Dopo la Cavatina [di Lindoro]** Ah! se da solo a sola  
(Taddeo, Mustafà)
- 
- N. 10 Coro, Viva il grande Kaimakan Recitativo Kaimakan! e Aria Taddeo** Ho un gran peso sulla testa  
(Taddeo, Mustafà, Coro)  
**[Recitativo Dopo l'Aria di Taddeo]** (Buon segno pe'l Bey.)  
(Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro)
- 
- N. 11 Cavatina Isabella** Per lui che adoro  
(Isabella, Lindoro, Taddeo, Mustafà)  
**[Recitativo] Dopo la Cavatina d'Isabella** Io non resisto più  
(Lindoro, Taddeo, Mustafà)
- 
- N. 12 Quintetto** Ti presento di mia man  
(Elvira, Isabella, Lindoro, Taddeo, Mustafà)  
**[Recitativo] Dopo il Quintetto** Con tutta la sua boria  
(Haly)
- 
- N. 13 Aria Haly** Le femmine d'Italia  
(Haly)  
**[Recitativo Dopo l'Aria di Haly]** E tu sperì  
(Lindoro, Taddeo, Mustafà)
- 
- N. 14 Terzetto** Pappataci! che mai sento!  
(Lindoro, Taddeo, Mustafà)  
**[Recitativo] Dopo il Terzetto** E può la tua padrona  
(Zulma, Lindoro, Haly, Taddeo)
- 
- N. 15 Coro, Pronti abbiamo e ferri e mani Recitativo Amici, in ogni evento e Rondò [Isabella]** Pensa alla patria  
(Isabella, Coro)  
**[Recitativo Dopo il Rondò d'Isabella]** Che bel core ha costei!  
(Taddeo, Mustafà)
- 
- N. 16 Finale Secondo** Dei Pappataci s'avanza il coro  
(Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Taddeo, Mustafà, Coro)
-



## **Libretto**

secondo l'Edizione critica  
della Fondazione Rossini,  
in collaborazione con Casa Ricordi,  
a cura di Azio Corghi.

## Atto primo

---

### Scena I

*Piccola Sala comune agli appartamenti del Bey e a quelli di sua moglie. Un sofà nel mezzo. Elvira seduta sul sofà. Presso a lei Zulma. All'intorno un coro di Eunuchi del serraglio. Indi Haly, poi Mustafà.*

---

### Coro

Serenate il mesto ciglio:  
Del destin non vi lagnate.  
Qua le femmine son nate  
Solamente per soffrir.

### Elvira

Ah comprendo, me infelice!  
Che il mio sposo or più non m'ama.

### Zulma

Ci vuol flemma: e ciò ch'ei brama  
Ora è vano il contraddir.

### Coro

Qua le femmine son nate  
Solamente per servir.

### Haly

Il Bey.

### Zulma

Deh! Signora...  
Vi scongiuro...

### Elvira

Che ho da far?

*Esce Mustafà.*

### Coro

(Or per lei quel muso duro  
Mi dà poco da sperar.)

**Mustafà**

Delle donne l'arroganza,  
Il poter, il fasto insano,  
Qui da voi s'ostenta invano,  
Lo pretende Mustafà.

**Zulma**

Su: coraggio, mia Signora.

**Haly**

È un cattivo quarto d'ora.

**Elvira**

Di me stessa or più non curo;  
Tutto omai degg'io tentar.

**Coro**

(Or per lei quel muso duro  
Mi dà poco da sperar.)

**Elvira**

Signor, per quelle smanie  
Che a voi più non nascondo...

**Mustafà**

Cara m'hai rotto il timpano:  
Ti parlo schietto e tondo.

**Elvira**

Ohimè...

**Mustafà**

Non vo' più smorfie:  
Di te non so che far.

**Tutti col Coro**

(Oh! che testa stravagante!  
Oh! che burbero arrogante!)  
Più volubil d'una foglia  
Va il <sup>suo</sup> cor di voglia in voglia  
          mio  
Delle donne calpestando  
Le lusinghe e la beltà.

**Mustafà**

Ritiratevi tutti. Haly, t'arresta.

**Zulma**

(Che fiero cor!)

**Elvira**

(Che dura legge è questa!)

---

**Scena II***Mustafà e Haly.*

---

**Mustafà**

Il mio schiavo Italian farai che tosto  
Venga, e m'aspetti qui... Tu sai che sazio  
Io son di questa moglie,  
Che non ne posso più. Scacciarla... è male.  
Tenerla... è peggio. Ho quindi stabilito  
Ch'ella pigli costui per suo marito.

**Haly**

Ma come? Ei non è Turco.

**Mustafà**

Che importa a me? Una moglie come questa,  
Dabben, docil, modesta,  
Che sol pensa a piacere a suo marito,  
Per un Turco è un partito assai comune;  
Ma per un Italiano (almen per quanto  
Intesi da lui stesso a raccontare)  
Una moglie saria delle più rare.  
Sai, ch'amo questo giovine:  
Vo' premiarlo così.

**Haly**

Ma di Maometto

La legge non permette un tal pasticcio.

**Mustafà**

Altra legge io non ho, che il mio capriccio.  
M'intendi?

**Haly**

Signor sì...

**Mustafà**

Sentimi ancora.

Per passar bene un'ora io non ritrovo  
Una fra le mie schiave  
Che mi possa piacer. Tante carezze,  
Tante smorfie non son di gusto mio.

**Haly**

E che ci ho da far io?

**Mustafà**

Tu mi dovresti

Trovar un'Italiana. Ho una gran voglia  
D'aver una di quelle Signorine,  
Che dan martello a tanti cicisbei.

**Haly**

Io servirvi vorrei, ma i miei Corsari...  
L'incostanza del mar...

**Mustafà**

Se fra sei giorni  
Non me la trovi, e segui a far lo scaltro,  
Io ti faccio impalar.  
*(si ritira nel suo appartamento)*

**Haly**

Non occor'altro.  
*(via)*

**Scena III**

*Lindoro solo, indi Mustafà.*

**Lindoro**

Languir per una bella  
E star lontan da quella,  
È il più crudel tormento,  
Che provar possa un cor.  
Forse verrà il momento:  
Ma non lo spero ancor.

Contenta quest'alma  
In mezzo alle pene  
Sol trova la calma  
Pensando al suo bene,  
Che sempre costante  
Si serba in amor.

Ah, quando fia ch'io possa  
In Italia tornar? Ha omai tre mesi,  
Che in questi rei paesi  
Già fatto schiavo, e dal mio ben lontano...

**Mustafà**

Sei qui? Senti, Italiano,  
Vo' darti moglie.

**Lindoro**

A me?... Che sento... (oh Dio!)  
Ma come?... in questo stato...

**Mustafà**

A ciò non dei pensar. Ebben?...

**Lindoro**

Signore,

Come mai senza amore  
Si può un uomo ammogliar?

**Mustafà**

Bah! bah!... in Italia

S'usa forse così? L'amor dell'oro  
Non c'entra mai?...

**Lindoro**

D'altri no'l so: ma certo

Per l'oro io non potrei...

**Mustafà**

E la bellezza?...

**Lindoro**

Mi piace: ma non basta...

**Mustafà**

E che vorresti?

**Lindoro**

Una donna che fosse a genio mio.

**Mustafà**

Orsù: ci penso io. Vieni, e vedrai  
Un bel volto, e un bel cor con tutto il resto.

**Lindoro**

(Oh povero amor mio! che imbroglio è questo!)

Se inclinassi a prender moglie  
Ci vorrebber tante cose.  
Una appena in cento spose  
Le può tutte combinar.

**Mustafà**

Vuoi bellezza? vuoi ricchezza?  
Grazie?... amore?... ti consola:  
Trovi tutto in questa sola.  
È una donna singolar.

**Lindoro**

Per esempio la vorrei  
Schietta... e buona...

**Mustafà**

È tutta lei.

**Lindoro**

Per esempio, io vorrei  
Due begl'occhi...

**Mustafà**

Son due stelle.

**Lindoro**

Chiome...

**Mustafà**

Nere.

**Lindoro**

Guance...

**Mustafà**

Belle.

**Lindoro**

Volto...

**Mustafà**

Bello.

**Lindoro**

(D'ogni parte io qui m'inciampo,  
Che ho da dire? che ho da fare?)

**Mustafà**

Caro amico, non c'è scampo;  
Se la vedi, hai da cascar.

**Lindoro**

(Ah, mi perdo: mi confondo.  
Quale imbroglio maledetto:  
Sento amor, che dentro il petto  
Martellando il cor mi va.)

**Mustafà**

Presto andiamo!  
Sei di ghiaccio? sei di stucco?  
Vieni, vieni: che t'arresta?  
Una moglie come questa,  
Credi a me, ti piacerà.  
Vieni, andiamo.

*(viano)*

**Scena IV**

*Spiaggia di mare. In qualche distanza un vascello rotto ad uno scoglio e disalberato dalla burrasca che viene di mano in mano cessando. Varie persone sul bastimento in atto di disperazione. Arriva il legno dei Corsari: altri Corsari vengono per terra con Haly e cantano a vicenda i cori. Indi Isabella, e poi Taddeo.*

**Coro I**

Quanta roba! quanti schiavi!

**Coro II e Haly**

Buon bottino! Viva, bravi!  
Ci son belle?

**Coro I**

Non c'è male.

**Coro II**

Starà meglio Mustafà.

*Tra lo stuolo degli schiavi e persone che sbarcano, compare Isabella. Haly co' suoi osservandola cantano a coro:*

**Coro I**

Ma una bella senza eguale  
È costei che vedi qua.  
È un boccon per Mustafà.

**Isabella**

Cruda sorte! Amor tiranno!  
Questo è il premio di mia fé:  
Non v'è orror, terror, né affanno  
Pari a quel ch'io provo in me.

Per te solo, o mio Lindoro,  
Io mi trovo in tal periglio.  
Da chi spero, oh Dio! consiglio?  
Chi conforto mi darà?

**Coro**

È un boccon per Mustafà.

**Isabella**

Qua ci vuol disinvoltura,  
Non più smanie, né paura:  
Di coraggio è tempo adesso,  
Or chi sono si vedrà.

Già so per pratica  
 Qual sia l'effetto  
 D'un sguardo languido,  
 D'un sospiretto...  
 So a domar gli uomini  
 Come si fa.

Sian dolci o ruvidi,  
 Sian flemma o foco,  
 Son tutti simili  
 A' presso a poco...  
 Tutti la chiedono,  
 Tutti la bramano  
 Da vaga femmina  
 Felicità.

Già ci siam. Tanto fa. Convien portarla  
 Con gran disinvoltura.  
 Io degl'uomini alfin non ho paura.

*Alcuni Corsari scoprono ed arrestano Taddeo.*

**Taddeo**

Misericordia... aiuto... compassione...  
 Io son...

**Haly**

Taci, poltrone.  
 Uno schiavo di più.

**Taddeo**

(Ah! son perduto!)

**Isabella**

Caro Taddeo...

**Taddeo**

Misericordia... aiuto!

**Isabella**

Non mi conosci più?

**Taddeo**

Ah!... sì... ma....

**Haly**

Dimmi.

Chi è costei?

**Taddeo**

(Che ho da dir?)

**Isabella**

Son sua nipote.

**Taddeo**

Sì, nipote... Per questo  
Io devo star con lei.

**Haly**

Di qual paese?

**Taddeo**

Di Livorno ambedue.

**Haly**

Dunque Italiani?

**Taddeo**

Ci s'intende.

**Isabella**

E me ne vanto.

**Haly**

Evviva, amici,

Evviva.

**Isabella**

E perché mai tanta allegria?

**Haly**

Ah! non so dal piacer, dove io mi sia.  
D'un'Italiana appunto  
Ha gran voglia il Bey. Con gli altri schiavi  
Parte di voi, compagni, venga con me;  
L'altra al Bey, fra poco  
Condurrà questi due. Piova, o Signora,  
La rugiada del cielo  
Sopra di voi. Prescelta  
Da Mustafà... sarete, se io non sbaglio,  
La stella e lo splendor del suo serraglio.  
*(via con alcuni Corsari)*

---

### Scena V

*Taddeo, Isabella e alcuni Corsari indietro.*

---

**Taddeo**

Ah! Isabella... siam giunti a mal partito.

**Isabella**

Perché?

**Taddeo**

Non hai sentito  
Quella brutta parola?

**Isabella**

E qual?

**Taddeo**

Serraglio.

**Isabella**

Ebben?...

**Taddeo**

Dunque bersaglio  
Tu sarai d'un Bey? d'un Mustafà?

**Isabella**

Sarà quel che sarà. Io non mi voglio  
Per questo rattristare.

**Taddeo**

E la prendi così?

**Isabella**

Che ci ho da fare?

**Taddeo**

O povero Taddeo!

**Isabella**

Ma di me non ti fidi?

**Taddeo**

Oh! veramente.

Ne ho le gran prove.

**Isabella**

Ah! maledetto, parla.

Di che ti puoi lagnar?

**Taddeo**

Via: via: che serve?

Mutiam discorso.

**Isabella**

No: spiegati.

**Taddeo**

Preso

M'hai forse, anima mia, per un babbeo?  
Di quel tuo cicisbeo...

Di quel Lindoro... Io non l'ho visto mai,  
Ma so tutto.

**Isabella**

L'amai  
Prima di te: no'l nego. Ha molti mesi  
Ch'ei d'Italia è partito: ed ora...

**Taddeo**

Ed ora

Se ne già la Signora  
A cercarlo in Gallizia...

**Isabella**

E tu...

**Taddeo**

Ed io

Col nome di compagno  
Gliela dovea condur...

**Isabella**

E adesso?...

**Taddeo**

E adesso

Con un nome secondo  
Vò in un serraglio a far... Lo pensi il mondo.

**Isabella**

Ai capricci della sorte  
Io so far l'indifferente.  
Ma un geloso impertinente  
Io son stanca di soffrir.

**Taddeo**

Ho più flemma, e più prudenza  
Di qualunque innamorato.  
Ma comprendo dal passato  
Tutto quel che può avvenir.

**Isabella**

Sciocco amante è un gran supplizio.

**Taddeo**

Donna scaltra è un precipizio.

**Isabella**

Meglio un Turco che un briccone.

**Taddeo**

Meglio il fiasco che il lampione.

**Isabella**

Vanne al diavolo in malora!  
Più non vo' con te garrir.

**Taddeo**

Buona notte: sì... Signora,  
Ho finito d'impazzir.

**Isabella**

(Ma in man de' barbari... senza un amico  
Come dirigermi?... Che brutto intrico!)

**Taddeo**

(Ma se al lavoro poi mi si mena...  
Come resistere, se ho poca schiena?)

**Isabella e Taddeo**

(Che ho da risolvere? che deggio far?)

**Taddeo**

Donna Isabella?...

**Isabella**

Messer Taddeo...

**Taddeo**

(La furia or placasi.)

**Isabella**

(Ride il babbeo.)

**Taddeo**

Staremo in collera?

**Isabella**

Che ve ne par?

**Isabella e Taddeo**

Ah! no: per sempre uniti,  
Senza sospetti e liti,  
Con gran piacer, ben mio,  
Sarem nipote e zio;  
E ognun lo crederà.

**Taddeo**

Ma quel Bey, Signora,  
Un gran pensier mi dà.

**Isabella**

Non ci pensar per ora,  
Sarà quel che sarà.

*(viano)*

---

**Scena VI**

*Piccola Sala, come alla Scena I. Elvira, Zulma e Lindoro.*

---

**Zulma**

E ricusar potresti  
Una sì bella e sì gentil Signora?

**Lindoro**

Non voglio moglie, io te l'ho detto ancora.

**Zulma**

E voi, che fate là? Quel giovinotto  
Non vi mette appetito?

**Elvira**

Abbastanza provai, cosa è marito.

**Zulma**

Ma già non c'è riparo. Sposo e sposa  
Vuol che siate il Bey. Quando ha deciso  
Obbedito esser vuole ad ogni patto.

**Elvira**

Che strano umor!

**Lindoro**

Che tirannia da matto!

**Zulma**

Zitto. Ei ritorna.

---

**Scena VII**

*Mustafà e detti.*

---

**Mustafà**

Ascoltami, Italiano,

Un vascel Veneziano  
Riscattato pur or deve a momenti  
Di qua partir. Vorresti  
In Italia tornar?...

**Lindoro**

Alla mia patria?...

Ah! qual grazia, o Signor!... Di più non chiedo.

**Mustafà**

Teco Elvira conduci, e te'l concedo.

**Lindoro**  
(Che deggio dir[e]?)

**Mustafà**  
Con essa avrai tant'oro  
Che ricco ti farà.

**Lindoro**  
Giunto che io sia  
Nel mio paese... allor... forse sposare  
Io la potrei...

**Mustafà**  
Sì, sì: come ti pare.  
Va intanto del vascello  
Il capitano a ricercare, e digli  
In nome mio, ch'egli di qua non parta  
Senza di voi.

**Lindoro**  
(Pur ch'io mi tolga omai  
Da sì odiato soggiorno...  
Tutto deggio accettar.) Vado e ritorno.  
(*via*)

---

**Scena VIII**  
*Mustafà, Elvira, Zulma, indi Haly.*

---

**Elvira**  
Dunque deggio lasciarvi?

**Mustafà**  
Nell'Italia  
Tu starai bene.

**Elvira**  
Ah! dovunque io vada  
Il mio cor...

**Mustafà**  
Basta, basta:  
Del tuo cor e di te son persuaso.

**Zulma**  
(Se c'è un burbero equal, mi caschi il naso.)

**Haly**  
Viva: viva il Bey.

**Mustafà**  
E che mi rechi, Haly?

**Haly**

Liete novelle.

Una delle più belle  
Spiritose Italiane...**Mustafà**

Ebben?...

**Haly**

Qua spinta

Da una burrasca...

**Mustafà**

Sbrigati...

**Haly**

Caduta

Testé con altri schiavi è in nostra mano.

**Mustafà**

Or mi tengo da più del gran Sultano.  
Presto: tutto s'aduni il mio serraglio  
Nella sala maggior. Ivi la bella  
Riceverò... ah! ah!... cari galanti,  
Vi vorrei tutti quanti  
Presenti al mio trionfo. Elvira, adesso  
Con l'Italian tu puoi  
Affrettarti a partir. Zulma, con essi  
Tu pure andrai. Con questa Signorina  
Me la voglio goder, e agli uomin tutti  
Ogg'insegnare io voglio  
Di queste belle a calpestar l'orgoglio.

Già d'insolito ardore nel petto  
Agitare, avvampare mi sento:  
Un ignoto soave contento  
Mi trasporta, brillare mi fa.

*(ad Elvira)*

Voi partite... Né più m'annoiate.

*(a Zulma)*

Tu va seco... Che smorfie... Obbedite.

*(ad Haly)*Voi la bella al mio seno guidate.  
V'apprestate a onorar la beltà.

Al mio foco, al trasporto, al desio,  
Non resiste l'acceso cor mio:  
Questo caro trionfo novello  
Quanto dolce a quest'alma sarà.

*(parte con Haly e seguito)*

**Scena IX***Elvira, Zulma, indi Lindoro.***Zulma**

Vi dico il ver. Non so come si possa  
 Voler bene ad un uom di questa fatta...

**Elvira**

Io sarò sciocca e matta...  
 Ma l'amo ancor!

**Lindoro**

Madama, è già disposto  
 Il vascello a salpar, e non attende  
 Altri che noi... Voi sospirate?...

**Elvira**

Almeno  
 Che io possa anco una volta  
 Riveder Mustafà. Sol questo io bramo.

**Lindoro**

Pria di partir dobbiamo  
 Congedarci da lui. Ma s'ei vi scaccia,  
 Perché l'amate ancor? Fate a mio modo:  
 Affrettiamoci a partire allegramente.  
 Voi siete finalmente  
 Giovine, ricca e bella, e al mio paese  
 Voi troverete quanti  
 Può una donna bramar mariti e amanti.

**Scena X**

*Sala magnifica. A destra un sofà pe'l Bey. In prospetto una ringhiera praticabile, sulla quale si vedono le femmine del serraglio. Mustafà seduto. All'intorno Eunuchi che cantano il coro, indi Haly.*

**Coro**

Viva, viva il flagel delle donne,  
 Che di tigri le cangia in agnelle.  
 Chi non sa soggiogar queste belle  
 Venga a scuola dal gran Mustafà.

**Haly**

Sta qui fuori la bella Italiana...

**Mustafà**

Venga... venga...

**Coro**

Oh! che rara beltà.

---

**Scena XI***Isabella, Mustafà. Gli Eunuchi.*

---

**Isabella**

(Oh! che muso, che figura!...  
Quali occhiate!... Ho inteso tutto.  
Del mio colpo or son sicura.  
Sta' a veder quel ch'io so far.)

**Mustafà**

(Oh! che pezzo da Sultano!  
Bella taglia!... viso strano...  
Ah! m'incanta... m'innamora  
Ma convien dissimular.)

**Isabella**

Maltrattata dalla sorte,  
Condannata alle ritorte...  
Ah! voi solo, o mio diletto,  
Mi potete consolar.

**Mustafà**

(Mi saltella il cor nel petto.  
Che dolcezza di parlar!)

**Isabella**

(In gabbia è già il merlotto,  
Né più mi può scappar!)

**Mustafà**

(Io son già caldo e cotto,  
Né più mi so frenar.)

---

**Scena XII***Taddeo respingendo Haly, che vuole trattenerlo, e detti.*

---

**Taddeo**

Vo' star con mia nipote,  
Io sono il signor zio.  
M'intendi? sì, son io.  
Va' via: non mi seccar.

Signor... Monsieur... Eccellenza...  
(Ohimè!... qual confidenza!...  
Il Turco un cicisbeo

Comincia a diventâr.  
Ah, chi sa mai, Taddeo,  
Quel ch'or ti tocca a far?)

**Haly**

Signor, quello sguaiato...

**Mustafà**

Sia subito impalato.

**Taddeo**

Nipote... ohimè... Isabella...  
Senti, che bagatella?

**Isabella**

Egli è mio zio.

**Mustafà**

Cospetto!

Haly, lascialo star.

**Isabella**

Caro, capisco adesso  
Che voi sapete amar.

**Mustafà**

Non so che dir, me stesso,  
Cara, mi fai scordar.

**Taddeo**

(Un palo addirittura?  
Taddeo, che brutto affar!)

**Haly**

(Costui dalla paura  
Non osa più parlar.)

---

**Scena ultima**

*Lindoro, Elvira, Zulma, e detti.*

---

**Elvira, Zulma e Lindoro**

Pria di dividerci da voi, Signore,  
Veniamo a esprimervi il nostro core,  
Che sempre memore di voi sarà.

**Isabella**

(Oh ciel!)

**Lindoro**

(Che miro!)

**Isabella**

(Sogno?)

**Lindoro**

(Deliro?)

Quest'è Isabella!

**Isabella**

(Quest'è Lindoro!)

**Lindoro**

(Io gelo.)

**Isabella**

(Io palpito.)

**Lindoro e Isabella**

(Che mai sarà?)

Amore, aiutami per carità.)

**Elvira, Zulma, Haly, Mustafà e Taddeo**

Confusi e stupidi, incerti pendono;

Non so comprendere tal novità.

**Isabella e Lindoro**

Oh! Dio, che fulmine! non so rispondere

Amore, aiutami, per carità.

**Taddeo**

(Oh! Dio, che fremito! oh! Dio, che spasimo!

Che brutto muso fa Mustafà.)

**Isabella**

Dite: chi è quella femmina?

**Mustafà**

Fu sin ad or mia moglie.

**Isabella**

Ed or?...

**Mustafà**

Il nostro vincolo,

Cara, per te si scioglie:

Questi, che fu mio schiavo,

Si dee con lei sposar.

**Isabella**

Col discacciar la moglie

Da me sperate amore?

Questi costumi barbari

Io vi farò cangiar.

Resti con voi la sposa...



## Atto secondo

---

### Scena I

*Piccola Sala come nell'Atto primo. Elvira, Zulma, Haly e coro di Eunuchi.*

---

#### Coro

Uno stupido, uno stolto  
Diventato è Mustafà.  
Questa volta amor l'ha colto:  
Gliel'ha fatta come va.

#### Elvira, Zulma e Haly

L'Italiana è franca e scaltra.  
La sa lunga più d'ogni altra.  
Quel suo far sì disinvolto  
Gabba i cucchi ed ei no'l sa.

#### Coro

Questa volta amor l'ha colto:  
Gliel'ha fatta come va.

#### Elvira

Haly, che te ne par? avresti mai  
In Mustafà creduto  
Un sì gran cangiamento, e sì improvviso?

#### Haly

Mi fa stupore e insiem mi muove a riso.

#### Zulma

Forse è un bene per voi. Sua moglie intanto  
Voi siete ancor. Chi sa che dalla bella  
Dileggiato e schernito,  
Egli alfin non diventi un buon marito?

#### Haly

Ei vien... Flemma... Per ora  
Secondate, o Signora, i suoi capricci.  
La bontà vostra, il tempo e la ragione  
Forse la benda gli trarran dal ciglio.

**Zulma**

Tu parli ben[e].

**Elvira**

Mi piace il tuo consiglio.

**Scena II**

*Mustafà e detti.*

**Mustafà**

Amiche, andate a dire all'Italiana  
 Che io sarò tra mezz'ora  
 A ber seco il caffè! Se mi riceve  
 A quattr'occhi... buon segno... il gioco è fatto.  
 Allor... Vedrete allor, com'io la tratto.

**Zulma**

Vi serviremo.

**Elvira**

Farò per compiacervi  
 Tutto quel ch'io potrò.

**Zulma**

Ma non crediate  
 Così facil l'impresa. È finta...

**Elvira**

È scaltra  
 Più assai che non credete.

**Mustafà**

Ed io sono un baggian? sciocche che siete.  
 Dallo schiavo Italian, che mi ha promesso  
 Di servir le mie brame, ho già scoperto  
 L'umor di lei. Le brutte  
 Non farian nulla, e prima d'avvilirsi  
 Certo son io che si faria scannare.  
 L'ambizion mi pare  
 Che possa tutto in lei. Per questa via  
 La piglierò. Quel goffo di suo zio  
 Trar saprò dalle mie. Vedrete insomma  
 Quel ch'io so far[e]. Haly, vien meco, e voi  
 Recate l'ambasciata. Ah! se riesce  
 Quello che già pensai,  
 La vogliam veder bella.

**Haly**

E bella assai.

*(via tutti)*

**Scena III***Isabella e Lindoro.***Isabella**

Qual disdetta è la mia! Onor e patria  
E fin me stessa oblio; su questo lido  
Trovo Lindoro, e lo ritrovo infido!

**Lindoro***(ad Isabella che va per partire)*

Pur ti riveggo... Ah no, t'arresta,  
Adorata Isabella, in che peccai,  
Che mi fuggi così?

**Isabella**

Lo chiedi ancora?  
Tu che sposo ad Elvira?...

**Lindoro**

Io! di condurla,  
Non di sposarla, ho detto, e sol m'indussi  
Per desio d'abbracciarti.

**Isabella**

E creder posso?

**Lindoro**

M'incenerisca un fulmine, se mai  
Pensai tradir la nostra fede.

**Isabella***(pensosa)*

Hai core?  
T'è caro l'amor mio, l'onor ti preme?

**Lindoro**

Che far degg'io?

**Isabella**

Fuggir dobbiamo insieme.  
Quell'istesso vascel... Qualche raggio  
Qui bisogna intrecciar. Sai che una donna  
Non v'ha di me più intraprendente e ardita.

**Lindoro**

Cara Isabella, ah! tu mi torni in vita.

**Isabella**

T'attendo nel boschetto. Inosservati  
Concerteremo i nostri passi insieme.  
Separiamci per or.

**Lindoro**

Verrò, mia speme.

*[Isabella] parte.*

Oh come il cor di giubilo  
 Esulta in questo istante!  
 Trovar l'irata amante,  
 Placar sua crudeltà.

Son questi, amor, tuoi doni,  
 Son questi i tuoi dilette.  
 Ah! tu sostien gli affetti  
 Di mia felicità.

*(parte)***Scena IV**

*Mustafà, indi Taddeo, poi Haly con due Mori, i quali portano un turbante, un abito Turco, una sciabola, e coro di Eunuchi.*

**Mustafà**

Ah! se da solo a sola  
 M'accoglie l'Italiana... Il mio puntiglio  
 Con questa Signorina  
 È tale, ch'io ne sembro innamorato.

**Taddeo**

Ah! Signor Mustafà.

**Mustafà**

Che cosa è stato?

**Taddeo**

Abbate compassion d'un innocente.  
 Io non v'ho fatto niente...

**Mustafà**

Ma spiegati... cos'hai?

**Taddeo**

Mi corre dietro  
 Quell'amico del palo.

**Mustafà**

Ah!... ah... capisco.  
 È questa la cagion del tuo spavento?

**Taddeo**

Forse il palo in Algeri è un complimento?  
Eccolo... Ohimè...

**Mustafà**

Non dubitar. Ei viene  
D'ordine mio per onorarti. Io voglio  
Mostrar quanto a me cara è tua nipote.  
Perciò t'ho nominato  
Mio gran[de] Kaimakan.

**Taddeo**

Grazie, obbligato.

*Haly mette l'abito Turco a Taddeo, poi il turbante; indi  
Mustafà gli cinge la sciabola. Intanto i Turchi, con gran  
riverenza ed inchini, cantano il coro.*

**Coro**

Viva il grande Kaimakan  
Protettor de' Mussulman.  
Colla forza dei leoni,  
Coll'astuzia dei serpenti,  
Generoso il ciel ti doni  
Faccia fresca e buoni denti.  
Protettor de' Mussulman,  
Viva il grande Kaimakan.

**Taddeo**

Kaimakan! Io non capisco niente.

**Mustafà**

Vuol dir Luogotenente.

**Taddeo**

E per i meriti  
Della nostra nipote a questo impiego  
La vostra Signoria m'ha destinato?

**Mustafà**

Appunto, amico mio.

**Taddeo**

Grazie: obbligato.  
(Oh povero Taddeo.) Ma io... Signore...  
Se debbo aprirvi il core,  
Son veramente un asino. V'accerto,  
Che so leggere appena.

**Mustafà**

Ebben[e]! che importa?  
 Mi piace tua nipote, e se saprai  
 Mettermi in grazia a lei non curo il resto.

**Taddeo**

(Messer Taddeo, che bell'impiego è questo!)

Ho un gran peso sulla testa;  
 In quest'abito m'imbroglio.  
 Se vi par la scusa onesta,  
 Kaimakan esser non voglio,  
 E ringrazio il mio Signore  
 Dell'onore che mi fa.

(Egli sbuffa!... ohimè!... che occhiate!)  
 Compatitemi... ascoltatemi...  
 (Spiritar costui mi fa.  
 Qua bisogna fare un conto:  
 Se ricuso... il palo è pronto.  
 E se accetto?... è mio dovere  
 Di portargli il candeliere.  
 Ah! Taddeo, che bivio è questo!  
 Ma quel palo?... Taddeo, che ho da far?)

Kaimakan, Signore, io resto,  
 Non vi voglio disgustar.

**Coro**

Viva il grande Kaimakan  
 Protettor de' Mussulman.

**Taddeo**

Quanti inchini!... quanti onori!...  
 Mille grazie, miei Signori,  
 Non vi state a incomodar.

Per far tutto quel ch'io posso,  
 Signor mio, col basto indosso,  
 Alla degna mia nipote  
 Or mi vado a presentar.  
 (Ah Taddeo! quant'era meglio  
 Che tu andassi in fondo al mar.)

(*via*)

**Scena V**

*Appartamento magnifico a pian terreno con una loggia deliziosa in prospetto, che corrisponde al mare. A destra l'ingresso a varie stanze. Isabella innanzi ad uno specchio grande portatile, che finisce d'abbigliarsi alla Turca. Elvira e Zulma, poi Mustafà, Taddeo e Lindoro.*

**Zulma**

(Buon segno pe'l Bey.)

**Elvira**

(Quando s'abbiglia

La donna vuol piacer.)

**Isabella**

Dunque a momenti

Il Signor Mustafà mi favorisce

A prendere il caffè? Quanto è grazioso

Il Signor Mustafà.

Ehi... Schiavo... Chi è di là?

**Lindoro**

Che vuol, Signora?

**Isabella**

Asinaccio, due volte

Ti fai chiamar?... Caffè.

**Lindoro**

Per quanti?

**Isabella**

Almen per tre.

**Elvira**

Se ho bene inteso

Con voi da solo a sola

Vuol prenderlo il Bey.

**Isabella**

Da solo a sola?...

E sua moglie mi fa tali ambasciate?

**Elvira**

Signora...

**Isabella**

Andate... andate...

Arrossisco per voi.

**Elvira**

Ah! se sapeste  
Che razza d'uomo è il mio.

**Lindoro**

Più di piacergli  
Si studia, e più disprezzo ei le dimostra.

**Isabella**

Finché fate così la colpa è vostra.

**Elvira**

Ma che cosa ho da fare?

**Isabella**

Io v'insegnerò. Va in bocca al lupo  
Chi pecora si fa. Sono le mogli  
Fra noi quelle che formano i mariti.  
Orsù: fate a modo mio. In questa stanza  
Ritiratevi.

**Elvira**

E poi?

**Isabella**

Vedrete come  
A Mustafà farò drizzar la testa.

**Zulma**

(Che spirito ha costei!)

**Elvira**

(Qual donna è questa!)

**Isabella**

*(alle schiave)*

Voi restate: (a momenti  
Ei sarà qui) finiamo d'abbigliarci.  
Ch'egli vegga... ah! sen viene:  
Or tutta l'arte a me adoprare conviene.

*[Isabella] si mette ancora allo specchio abbigliandosi, servita dalle schiave. Mustafà, Taddeo, Lindoro restano indietro, ma in situazione di veder tutto.*

Per lui che adoro,  
Ch'è il mio tesoro,  
Più bella rendimi,  
Madre d'amor.

Tu sai che l'amo,  
Piacergli io bramo:

Grazie, prestatemi  
Vezi e splendor.

(Guarda, guarda, aspetta, aspetta...  
Tu non sai chi sono ancor.)

**Mustafà**

(Cara... Bella! Una donna  
Come lei non vidi ancor.)

**Taddeo e Lindoro**

(Furba!... Ingrata! Una donna  
Come lei non vidi ancor.)

**Isabella**

Questo velo è troppo basso...  
Quelle piume un po' girate...  
No, così... voi m'inquietate...  
Meglio sola saprò far.

Bella quanto io bramerei  
Temo a lui di non sembrar.  
Per lui che adoro,  
Ch'è il mio tesoro,  
Più bella rendimi,  
Madre d'amor.  
(Turco caro, già ci sei,  
Un colpetto e dei cascar.)

**Mustafà, Taddeo e Lindoro**

(Oh che donna è mai costei!...  
Faria ogn'uomo innamorar.)

*Isabella parte, le schiave si ritirano.*

---

**Scena VI**

*Mustafà, Taddeo, Lindoro, poi [Isabella e] Elvira.*

---

**Mustafà**

Io non resisto più: quest'Isabella  
È un incanto: io non posso  
Star più senza di lei...  
Andate... conducetela.

**Lindoro**

Vò tosto.

(Così le parlerò.)  
(*esce*)

**Mustafà***[a Taddeo]*

Vanne tu pure...

Fa' presto... va'... che fai?...

**Taddeo**

Ma adesso... or io,

Che sono Kaimakan... vede...

**Mustafà**

Cercarla,

Chiamarla e qui condurla è tuo dover.

**Taddeo**

Isabella... Isabella... (Oh che mestier!)

*[Lindoro rientra]***Lindoro**

Signor, la mia padrona

A momenti è con voi.

**Mustafà**

(Dimmi: scoperto

Hai qualche cosa?)

**Lindoro**

(In confidenza... acceso

È il di lei cor: ma ci vuol flemma.)

**Mustafà**

(Ho inteso.)

Senti, Kaimakan, quando io starnuto

Levati tosto, e lasciami con lei.

**Taddeo**

(Ah! Taddeo de' Taddei, a qual cimento...

A qual passo sei giunto!...)

**Mustafà**

Ma che fa questa bella?

*[Entra Isabella]***Lindoro**

Eccola appunto.

**Mustafà**

Ti presento di mia man

Ser Taddeo Kaimakan.

Da ciò apprendi quanta stima

Di te faccia Mustafà.

**Isabella**

Kaimakan? A me t'accosta.  
Il tuo muso è fatto a posta.  
Aggradisco, o mio Signore,  
Questo tratto di bontà.

**Taddeo**

Pe' tuoi meriti, nipote,  
Son salito a tanto onore.  
Hai capito? Questo core  
Pensa adesso come sta.

**Lindoro**

*(a Mustafà in disparte)*

Osservate quel vestito,  
Parla chiaro a chi l'intende,  
A piacervi adesso attende,  
E lo dice a chi no'l sa.

**Isabella**

Ah! mio caro.

**Mustafà**

Eccì.

**Taddeo**

*(Ci siamo.)*

**Isabella e Lindoro**

Viva.

**Taddeo**

*(Crepa.)*

**Mustafà**

Eccì...

**Taddeo**

*(Fo il sordo.)*

**Mustafà**

*(Maledetto quel balordo  
Non intende e ancor qui sta.)*

**Taddeo**

*(Ch'ei starnuti finché scoppia:  
Non mi movo via di qua.)*

**Lindoro e Isabella**

*(L'uno spera, l'altro freme.  
Di due sciocchi uniti insieme  
Oh! che rider si farà!)*

**Isabella**

Ehi!... Caffè...

*Due Mori portano il caffè.*

**Lindoro**

Siete servita.

**Isabella**

*(va a levar Elvira)*

Mia Signora, favorite.

È il marito che v'invita:

Non vi fate sì pregar.

**Mustafà**

*(Cosa viene a far costei?)*

**Isabella**

Colla sposa sia gentile...

**Mustafà**

*(Bevo tosco... sputo bile.)*

**Taddeo**

*(Non starnuta certo adesso.)*

**Lindoro**

*(È ridicola la scena.)*

**Mustafà**

*(Io non so più simular.)*

**Isabella**

Via guardatela...

**Mustafà**

*(sottovoce ad Isabella)*

*(Briccona!)*

**Isabella**

È sì cara!...

**Mustafà**

*(E mi canzona!)*

**Elvira**

Un'occhiata...

**Mustafà**

Mi lasciate.

**Lindoro**

Or comanda?...

**Isabella**

Compiacenza...

**Elvira**

Sposo caro...

**Isabella**

Buon padrone...

**Elvira, Isabella, Lindoro e Taddeo**

Ci dovete consolar.  
La

**Mustafà**

Andate alla malora.  
Non sono un babbuino...  
Ho inteso, mia Signora,  
La noto a taccuino.

Tu pur mi prendi a gioco,  
Me la farò pagar.  
Ho nelle vene un foco,  
Più non mi so frenar.

**Isabella, Elvira, Lindoro, Taddeo e Mustafà**

Sento un fremito... un foco, un dispetto...  
Agitata, confusa... fremente...  
Agitato, confuso...  
Il mio core... la testa... la mente...  
Delirando... perdendo si va.  
In sì fiero contrasto e periglio  
Chi consiglio, conforto mi dà?

---

### **Scena VII**

*Piccola Sala, come alla Scena I dell'Atto Secondo. Haly solo.*

---

**Haly**

Con tutta la sua boria  
Questa volta il Bey perde la testa.  
Ci ho gusto. Tanta smania  
Avea d'una Italiana... Ci vuol altro  
Con le donne allevate in quel paese,  
Ma va ben ch'egli impari a proprie spese.

Le femmine d'Italia  
Son disinvolve e scaltre,

E sanno più dell'altre  
L'arte di farsi amar.

Nella galanteria  
L'ingegno han raffinato:  
E suol restar gabbato  
Chi le vorrà gabbar.

(*via*)

### **Scena VIII**

*Taddeo e Lindoro.*

**Taddeo**

E tu spero di togliere Isabella  
Dalle man del Bey?

**Lindoro**

Questa è la trama,  
Ch'ella vi prega e brama,  
Che abbiate a secondar.

**Taddeo**

Non vuoi?... per bacco!  
Già saprai chi son io.

**Lindoro**

Non siete il signor zio?

**Taddeo**

Ah! ah! ti pare?

**Lindoro**

Come?... come?...

**Taddeo**

Tu sai quel che più importa  
E ignori il men? D'aver un qualche amante  
Non t'ha mai confidato la Signora?

**Lindoro**

So che un amate adora: è per lui solo  
Ch'ella...

**Taddeo**

Ebben. Sono quell'io.

**Lindoro**

Me ne consolo.

(Ah, ah.)

**Taddeo**

Ti giuro, amico,  
Che in questo brutto intrico altro conforto  
Io non ho che il suo amore. Prima d'adesso  
Non era, te'l confesso,  
Di lei troppo contento. Avea sospetto  
Che d'un certo Lindoro,  
Suo primo amante, innamorata ancora,  
Volesse la Signora  
Farsi gioco di me. Ma adesso ho visto  
Che non v'ha cicisbeo  
Che la possa staccar dal suo Taddeo.

**Lindoro**

Viva, viva: (ah!... ah!...) ma zitto: appunto  
Vien Mustafà. Coraggio,  
Secondate con arte il mio parlare.  
Vi dirò poi quello che avete a fare.

---

**Scena IX**

*Mustafà e detti.*

---

**Mustafà**

Orsù: la tua nipote con chi crede  
D'aver che far? Preso m'avria costei  
Per un de' suoi babbei?

**Lindoro**

Ma perdonate.  
Ella a tutto è disposta.

**Taddeo**

E vi lagnate?

**Mustafà**

Dici davvero[o]!

**Lindoro**

Sentite. In confidenza  
Ella mi manda a dirvi  
Che spasima d'amor.

**Mustafà**

D'amor[e]?

**Taddeo**

E quanto!...

**Lindoro**

Che si crede altrettanto  
Corrisposta...

**Mustafà**  
[per partire]

Oh, sì, sì.

**Lindoro**

Ma dove andate?

**Mustafà**  
Da lei.

**Taddeo**

No, no: aspettate.

**Lindoro**  
Sentite ancora.

**Mustafà**

Ebben?

**Lindoro**

M'ha detto infin,  
Che a rendervi di lei sempre più degno,  
Ella ha fatto il disegno,  
Con gran solennità fra canti e suoni,  
E al tremolar dell'amorose faci,  
Di volervi crear suo Pappataci.

**Mustafà**

Pappataci! che mai sento!  
La ringrazio. Son contento.  
Ma di grazia, Pappataci  
Che vuol poi significar?

**Lindoro**

A color che mai non sanno  
Disgustarsi col bel sesso,  
In Italia vien concesso  
Questo titol singolar.

**Taddeo**

Voi mi deste un nobile posto.  
Or ne siete corrisposto.  
Kaimakan e Pappataci  
Siamo là: che ve ne par?

**Mustafà**

L'Italiane son cortesi,  
Nate son per farsi amar.

**Lindoro e Taddeo**

(Se mai torno a' miei paesi,  
Anche questa è da contar.)

**Mustafà**

Pappataci...

**Lindoro**

È un bell'impiego.

**Taddeo**

Assai facil da imparar.

**Mustafà**

Ma spiegatemi, vi prego:  
Pappataci, che ha da far?

**Lindoro e Taddeo**

Fra gli amori e le bellezze,  
Fra gli scherzi e le carezze,  
Dee dormire, mangiare e bere,  
Ber, dormire e poi mangiar.

**Mustafà**

Bella vita!... oh che piacere!...  
Io di più non so bramar.

*(via tutti)*

---

**Scena X**

*Haly e Zulma.*

---

**Haly**

E può la tua padrona  
Credere all'Italiana?

**Zulma**

E che vuoi fare?

Da tutto quel che pare, ella non cura  
Gli amori del Bey; anzi s'impegna  
Di regolarne le sue pazze voglie  
Sì, che torni ad amar la propria moglie.  
Che vuoi di più?...

**Haly**

Sarà. Ma a quale oggetto

Donar tante bottiglie di liquori  
Agli Eunuchi ed ai Mori?

**Zulma**

Per un gioco,

Anzi, per una festa,  
Che dar vuole al Bey.

**Haly**

Ah! ah! scommetto

Che costei gliela fa.

**Zulma**

Suo danno. Ho gusto.

Lascia pur che il babbeo faccia a suo modo.

**Haly**

Per me... vedo, non parlo e me la godo.

*(via)***Scena XI***Appartamento magnifico come alla Scena V. Taddeo, Lindoro, indi Isabella, e un coro di schiavi Italiani.***Taddeo**

Tutti i nostri Italiani

Ottener dal Bey spera Isabella?

**Lindoro**

E li ottiene senz'altro.

**Taddeo**

Ah! saria bella!

Ma con qual mezzo termine?

**Lindoro**

Per far

La cerimonia.

**Taddeo**

Ih... ih... ih...

**Lindoro**

Di loro

Altri saran vestiti

Da Pappataci, ed altri

Qui a suo tempo verranno sopra il vascello.

**Taddeo**

Ih... ih... gioco più bello

Non si può dar. Ma eccola... Per bacco!

Seco ha gli schiavi ancor.

**Lindoro**

N'ero sicuro.

**Taddeo**

Quanto è brava costei!

**Lindoro**

Con due parole  
Agli sciocchi fa far quello che vuole.

**Coro**

Pronti abbiamo e ferri e mani  
Per fuggir con voi di qua,  
Quanto vaglian gl'Italiani  
Al cimento si vedrà.

**Isabella**

Amici, in ogni evento  
M'affido a voi. Ma già fra poco io spero,  
Senza rischio e contesa,  
Di trarre a fin la meditata impresa.  
Perché ridi, Taddeo? Può darsi ancora  
Ch'io mi rida di te.  
(a Lindoro)

Tu impallidisci,  
Schiavo gentil? ah! se pietà ti desta  
Il mio periglio, il mio tenero amor,  
Se parlano al tuo core  
Patria, dovere e onore, dagli altri apprendi  
A mostrarti Italiano; e alle vicende  
Della volubil sorte  
Una donna t'insegni ad esser forte.

Pensa alla patria, e intrepido  
Il tuo dover adempi:  
Vedi per tutta Italia  
Rinascere gli esempi  
D'ardir e di valor.

(a Taddeo)

Sciocco! tu ridi ancora?  
Vanne, mi fai dispetto.

(a Lindoro)

Caro, ti parli in petto  
Amor, dovere, onor.  
Amici in ogni evento...

**Coro**

Andiam. Di noi ti fida.

**Isabella**

Vicino è già il momento...

**Coro**

Dove ti par ci guida.

**Isabella**

Se poi va male il gioco...

**Coro**

L'ardir trionferà.

**Isabella**

Qual piacer! Fra pochi istanti  
 Rivedrem le patrie arene.  
 (Nel periglio del mio bene  
 Coraggiosa amor mi fa.)

**Coro**

Quanto vaglian gl'Italiani  
 Al cimento si vedrà.

*(via)***Scena XII***Taddeo, indi Mustafà.***Taddeo**

Che bel core ha costei! Chi avria mai detto  
 Che un sì tenero affetto  
 Portasse al suo Taddeo?... Far una trama,  
 Corbellar un Bey, arrischiar tutto  
 Per esser mia...

**Mustafà**

Kaimakan...

**Taddeo**

Signor?

**Mustafà**

Tua nipote dov'è?

**Taddeo**

Sta preparando  
 Quello ch'è necessario  
 Per far la cerimonia. Ecco il suo schiavo,  
 Che qui appunto ritorna, e ha seco il coro  
 De' Pappataci.

**Mustafà**

E d'onorarmi adunque  
 La bella ha tanta fretta?

**Taddeo**

È l'amor che la sprona.

**Mustafà**

Oh! benedetta.

---

**Scena XIII**

*Lindoro con un coro di Pappataci, e detti.*

---

**Lindoro**

Dei Pappataci s'avanza il coro:  
La cerimonia con gran decoro  
Adesso è tempo di cominciar.

**Coro**

I corni suonino, che favoriti  
Son più dei timpani nei nostri riti,  
E intorno facciano l'aria echeggiar.

**Taddeo**

Le guancie tumide, le pance piene  
Fanno conoscere che vivon bene.

**Lindoro e Taddeo**

(Ih... ih... dal ridere sto per schiattar.)

**Mustafà**

Fratei carissimi, tra voi son lieto.  
Se d'entrar merito nel vostro ceto  
Sarà una grazia particolar.

**Coro**

Cerca i suoi comodi chi ha sale in zucca.  
Getta il turbante, metti parrucca,  
Leva quest'abito che fa sudar.

*Levano il turbante e l'abito a Mustafà e gli mettono in testa una parrucca e l'abito di Pappataci.*

**Mustafà**

Quest'è una grazia particolar.

**Lindoro e Taddeo**

(Ih... ih... dal ridere sto per schiattar.)

---

**Scena XIV**

*Isabella, e detti.*

---

**Isabella**

Non sei tu che il grado eletto  
Brami aver di Pappataci?  
Delle belle il prediletto  
Questo grado ti farà.  
Ma bisogna che tu giuri  
D'eseguirne ogni dovere.

**Mustafà**

Io farò con gran piacere  
Tutto quel che si vorrà.

**Coro**

Bravo, ben: così si fa.

**Lindoro**

Siate tutti attenti e cheti  
A sì gran solennità.  
*(a Taddeo, dandogli un foglio da leggere)*  
A te: leggi.  
*(a Mustafà)*

Tutto quel ch'ei ti dirà.

E tu ripeti

*Taddeo legge e Mustafà ripete tutto verso per verso.*

**Taddeo**

Di veder e non veder,  
Di sentir e non sentir,  
Per mangiare e per goder  
Di lasciare e fare e dir,  
Io qui giuro e poi scongiuro  
Pappataci Mustafà.

**Coro**

Bravo, ben: così si fa.

**Taddeo e Mustafà**

*(leggendo come sopra)*

Giuro inoltre all'occasion  
Di portar torcia e lampion.  
E se manco al giuramento  
Più non abbia un pel sul mento.  
Io qui giuro e poi scongiuro  
Pappataci Mustafà.

**Coro**

Bravo, ben: così si fa.

**Lindoro**

Qua la mensa.

*Si porta un tavolino con vivande e bottiglie.*

**Isabella**

Ad essa siedano  
Kaimakan e Pappataci.

**Coro**

Lascia pur che gli altri facciano:  
Tu qui mangia, bevi e taci.  
Questo è il rito primo e massimo  
Della nostra società.

*[Il coro parte]*

**Taddeo e Mustafà**

Buona cosa è questa qua.

**Isabella**

Or si provi il candidato.  
Caro...

**Lindoro**

Cara...

**Mustafà**

Ehi!... che cos'è?

**Taddeo**

Tu non fai quel ch'hai giurato!  
Or t'insegno. Bada a me.

**Isabella**

Vieni, o caro.

**Taddeo**

Pappataci.

*(mangia di gusto senza osservar gli altri)*

**Lindoro**

Io t'adoro.

**Taddeo**

Mangia e taci.

**Mustafà**

Basta, basta. Ora ho capito,  
Saper far meglio di te.

**Taddeo e Lindoro**

*(Che babbeo! che scimunito!  
Me la godò per mia fé.)*

**Isabella**

Così un vero Pappataci  
Tu sarai da capo a piè.

**Scena XV**

*Compareisce un vascello, che s'accosta alla loggia con marinari, e schiavi Europei, che cantano il coro.*

**Coro**

Son l'aure seconde, son placide l'onde,  
Tranquille son l'onde.  
Su presto salpiamo: non stiam più a tardar.

**Lindoro**

Andiam, mio tesoro.

**Isabella**

Son teco, Lindoro.

**Lindoro e Isabella**

C'invitano adesso la patria e l'amor.

**Taddeo**

Lindoro!... che sento? quest'è un tradimento...  
Gabbati, burlati, noi siamo, o Signor.

**Mustafà**

Io son Pappataci.

**Taddeo**

Ma quei...

**Mustafà**

Mangia e taci.

**Taddeo**

Ma voi...

**Mustafà**

Lascia far.

**Taddeo**

Ma io...

**Mustafà**

Lascia dir.

**Taddeo**

Ohimè!... che ho da far? restare o partir?  
V'è il palo, se resto: se parto, il lampione.  
Lindoro, Isabella: son qua colle buone,  
A tutto m'adatto, non so più che dir.

**Isabella e Lindoro**

Fa' presto, se brami con noi di venir.

---

**Scena ultima***Elvira, Zulma, Haly, Mustafà, e coro d'Eunuchi.*

---

**Zulma e Haly**

Mio Signore.

**Elvira**

Mio marito.

**Zulma, Elvira e Haly**

Cosa fate?

**Mustafà**

Pappataci.

**Zulma, Elvira e Haly**

Non vedete?

**Mustafà**

Mangia e taci.  
Pappataci. Mangia e taci.  
Di veder e non veder,  
Di sentir e non sentir,  
Io qui giuro e poi scongiuro  
Pappataci Mustafà.

**Zulma, Elvira e Haly**

Egli è matto.

**Isabella, Lindoro e Taddeo**

Il colpo è fatto.

**Tutti eccetto Mustafà**

L'Italiana se ne va.

**Mustafà**

Come... come... ah, traditori!  
Presto Turchi... Eunuchi... Mori.

**Zulma, Elvira e Haly**

Son briachi tutti quanti.

**Mustafà**

Questo scorno a Mustafà?

**Coro**

Chi avrà cor di farsi avanti  
Trucidato qui cadrà.



# Gioachino Rossini

## Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

- 
- 1792** Nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe detto "Vivazza" e da Anna Guidarini. Il padre, proveniente da Lugo di Romagna, è a Pesaro dalla fine del 1788, ma vi si stabilisce definitivamente solo nel 1790, dopo un breve soggiorno a Ferrara. È suonatore di corno e di tromba nella banda cittadina e nei teatri.
- 
- 1797** Ai primi di febbraio le armate napoleoniche durante la prima campagna d'Italia del 1796-1797 occupano Pesaro. Giuseppe si schiera con i Francesi, ma restaurato il governo pontificio è costretto a fuggire.
- 
- 1798** Giuseppe tenta di avviare, senza successo, l'attività di impresario teatrale, mentre Anna mette a frutto le sue naturali doti musicali, finora espletate solo da dilettante tra amici, esibendosi come cantante nei teatri marchigiani e dell'Emilia Romagna. La sua attività si protrarrà fino al 1808. In questi anni Gioachino segue i genitori nelle tournées.
- 
- 1799** A Bologna Giuseppe viene arrestato e, riportato a Pesaro, processato come rivoluzionario e rinchiuso in carcere.
- 
- 1800** I Rossini si trasferiscono a Bologna. Gioachino è affidato a Giuseppe Prinetti che lo avvia agli studi e gli impartisce lezioni di musica su una spinetta.
- 
- 1801** Nel Carnevale il giovane Gioachino, nove anni non ancora compiuti, è presente come viola nell'orchestra del Teatro della Fortuna di Fano, occasione in cui si esibisce anche la madre.
- 
- 1802** Un nuovo trasferimento conduce la famiglia Rossini a Lugo, dove Gioachino viene affidato al canonico don Giuseppe Malerbi che gli impartisce lezioni di basso cifrato e composizione.
- 
- 1804** Durante le vacanze estive trascorse nella villa del proprietario terriero e contrabbassista dilettante Agostino Triossi al Conventello, presso Ravenna, scrive le *Sei sonate a quattro*. Si esibisce anche come cantante a Imola.
- 
- 1805** Sostiene la parte del piccolo Adolfo nella *Camilla ossia il sotterraneo* di Ferdinando Paër, rappresentata nella stagione autunnale al Teatro del Corso di Bologna.
- 
- 1806** Dopo aver preso lezioni da padre Angelo Tesei, il 14 aprile entra nel Liceo Musicale di Bologna, di recente fondazione (1804), nelle classi di violoncello di Vincenzo Cavedagna e pianoforte, e in seguito in quella di contrappunto con padre Stanislao Mattei. Sostiene la parte contraltile di Maria Maddalena nell'oratorio *La passione di Cristo* di Mattei, dato al Liceo, e si esibisce, sempre come cantante, in alcune accademie private. Sembra che a questo periodo risalga la composizione della sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, scritta su richiesta della famiglia Mombelli, che verrà però rappresentata solo nel 1812. È aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e li incontra per la prima volta Isabella Colbran, sua futura moglie, aggregata anch'essa all'Accademia.
- 
- 1807** È impegnato come "maestro al cembalo" al Teatro di Faenza nella stagione di primavera, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.
-

- 1808 È un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
- 1809 È incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto.  
Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
- 1810 Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
- 1811 In maggio dirige *Le stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *Lequivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
- 1812 Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
- 1813 La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
- 1814 Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
- 1815 Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiserie *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 1816 È l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

- 
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 9 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta di *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
- 
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
- 
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
- 
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre).
- 
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
- 
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
- 
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
- 
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
- 
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
- 
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

- 
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
- 
- 1828** Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
- 
- 1829** *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltata dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che la considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
- 
- 1830** Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione.
- 
- 1831** Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il venerdì santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
- 
- 1832** Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
- 
- 1835** Publica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
- 
- 1836** Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
- 
- 1837** In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
- 
- 1839** In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
- 
- 1841** Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
- 
- 1842** Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta delle parti in sostituzione di quelle scritte da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
- 
- 1843** Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
- 
- 1845** Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
- 
- 1846** Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
- 
- 1847** Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.
-

- 
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
- 
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
- 
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
- 
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
- 
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
- 
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
- 
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
- 
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte.  
Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
- 
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
- 
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo settantasettesimo compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Pere Lachaise.
- 
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
- 
- 1902** Il 23 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-





# Tanti affetti

Amici  
del Rossini Opera Festival 2013

## **Presidente**

Paola Pierangeli Tittarelli

## **Consiglio d'amministrazione**

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Achille Marchionni

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

## **Collegio sindacale**

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

## **Sostenitori Platino**

Sabine e Dan Stoloro, *Rishon Lezion*

## **Sostenitori**

Maride Gagliardi, *Torino*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Paul Butler, *London*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Maria Luisa Grassi Libonati, *Roma*

Paolo Mannelli, *Roma*

Mayri Voûte, *Paris*

Michael D. Watts, *Milano*

Heinz Willer, *München*

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Paola Campilli De Angelis, *Roma*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Aldo Battaini, *Varese*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Matelda Bisigotti, *Urbino*

Canducci Holzservice, *Pesaro*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Pototschnig,  
*Pesaro*

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Heinrich Dülp, *Seeshaupt*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Patrick Furniss, *Norwich*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*

Giovanna Maria e Salvatore Giordano,  
*Pesaro*

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*

Jean-Luc au Sablon Hair Colorist,  
*Bruxelles*

Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*

Vittorio Livi, *Pesaro*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*

Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*

Achille Marchionni, *Pesaro*

Maria Teresa Mastromarino, *Roma*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Dorotee Obsieger, *Bonn*

Grazia Paoletti, *Firenze*

Paolo Petrini, *Saint Satur*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*

Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*

Silvana Ratti, *Pesaro*

Luisa Rossi, *Pesaro*

Michela Scarpa, *Milano*

Wilhelm Schlotterer, *Pullach*

Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*

Antony Thomlinson, *London*  
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*  
Peter Vandamme, *Brugge*  
Villa Cattani Stuart, *Pesaro*  
Umberto Walter, *Faggeto Lario*

### **Amici**

Thibaud Dixneuf, *Pavant*  
Karen Moylan, *Dublin*

Klaus P. Arnold, *Gauting*  
Ghislaine e Christian de Menthon, *Paris*  
Nelly e Guido Glaeser, *Ostra*  
Uriel Weltsch, *Tel-Aviv*

Pierre Criquet, *Marseille*  
Jean-François Pechberty, *Paris*

Hans L. Beeck, *Stockholm*  
Adam Hodgkin, *Firenze*  
Guido Mastropaolo, *Paris*  
Christos Mortzos, *Köln*  
Liz e Nigel Peace, *Alton*  
Herbert Robinson, *London*  
Emanuele Stauffer, *Lugano*  
Vincenzo Tessitore, *Palermo*  
Kinji Yamamoto, *Hong Kong*

Werner Adam, *Karlsruhe*  
Manlio Bassano, *Marmirolo*  
Claude Fernandez, *Aubervilliers*  
Giuseppe Ferreri, *Milano*  
Werner Hayder, *Moedling*  
Satomi Iritani, *Tokyo*  
Bruno Recchia, *Zollikofen*  
Nicholas Scott, *London*  
Elke Wallat, *Rodgau*

David Adams, *Paris*  
Francesco Agostini, *Magenta*  
Kazumasa Akiyama, *Tokyo*  
Ken Aldred, *Jersey*  
Daphne Joyce Allen, *Roma*  
Jean Allouis, *Aix-en-provence*  
Christiane e Robert Arnaud, *Marseille*  
Koichi Asano, *Tokyo*  
Satoshi Asaoka, *Yokohama*  
Gianluca Attanasio, *Faenza*

Catherine Bailey, *Tatsfield*  
Maria Bazzoli, *Venezia Mestre*  
Filippo Beck, *Zürich*  
Ladislav Belanyi, *Kosice*  
Alberto Benvenuti, *Vicenza*  
Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*  
Teresa Berry, *Collazzone*  
Angela Bertacchini, *Basilicanova*  
André Birling, *Moscow*  
Maria Luisa Biscuola, *Pesaro*  
François Bise, *Villars-sur-Glâne*  
Martine Blech, *Paris*  
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*  
Marco Bonato, *S. Genesio ed Uniti*  
Alfredo Bonetti, *Povo di Trento*  
Pietro Boscolo, *Treviso*  
Giuseppe Bosoni, *Piacenza*  
Robert Botz, *Jetzelsdorf*  
Marc Brisard, *Le Bourget*  
Peter W. Brooke, *Halifax*  
Valery Brown, *Karlsruhe*  
Lucius Caflisch, *Gingins*  
John Cant, *Guildford*  
Renza Carloni Esposito, *Pesaro*  
Marina Cascini, *Fara in Sabina*  
François Casier, *Bruxelles*  
Annie Cattan, *Paris*  
Monella Cerri, *Bologna*  
Sylvain Chambre, *Avon*  
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*  
Vadim Chugunov, *Moscow*  
Helen Mary Cogswell Marsili, *Roma*  
Morella Cottam, *London*  
Colin Craig, *Parede*  
Salvador Crespo Picò, *Alicante*  
Stephen Cutler, *Dorking*  
Marcello d'Antonino, *Zürich*  
Neil Dalrymple, *London*  
Christopher C. Davy, *Leeds*  
Pieter K. de Haan, *Harderwijk*  
Mario de Martiis, *Genova*  
Guillaume De Saint-Seine, *Paris*  
Philippe Debet, *Paris*  
Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*  
Michèle e Jean-Pierre Denies,  
*Dunkerque*  
Dominique Desjeux, *Paris*  
Michael Dlabka, *Berlin*

Luis Domingo, *Barcelona*  
Alan Dow, *Stirling*  
Hugh Dumas, *Stockbridge*  
Ulrike e Rainer Eisenmann, *Mannheim*  
Hans Engler, *Berlin*  
Ente Olivieri, *Pesaro*  
Esatour Srl, *Pesaro*  
Bodo Fahlbusch, *Paris*  
François Falco, *Corenc*  
Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*  
Farmacia Centrale Ruggeri, *Pesaro*  
Paolo Fioretti, *Firenze*  
Marina e Carlo Flamigni, *San Varano*  
Henry Forgues, *Biarritz*  
Giorgio Forni, *Bologna*  
Lilly Fröhlich, *Nänikon*  
Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*  
Hugo Furrer, *Bern*  
Stefan Gagg, *Bangkok*  
Galleria Franca Mancini, *Pesaro*  
Philippe Gilbert, *Neuilly-sur-Seine*  
Giorgio Girelli, *Roma*  
Ferdinando Giugliano, *Fano*  
Renato Giulietti, *Imola*  
Felix Glättli, *Wallisellen*  
Cecile Gordon, *London*  
Vittorio Gorgoni, *Pesaro*  
Stephan Grass, *Zürich*  
Irene Evelyn Guest, *Roma*  
Werner Gumbert, *Karlsruhe*  
Joachim Hagen, *Hamburg*  
Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*  
Susumu Hasegawa, *Tokyo*  
Takashi Hasegawa, *Hadano*  
Freya Hezel-Kübert, *München*  
Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*  
Chizuko Hironaka, *Yokohama*  
Roger Holden, *Richmond*  
Louise e Peter Hoobin, *Brisbane*  
Philippe Hourcade, *Bayonne*  
Denise Huon, *Paris*  
Gerard Hurl, *Dublin*  
Ferruccio Hurle, *Milano*  
Yuriko Inouchi, *Tokyo*  
Tino Inselmini, *Vezia*  
Antonio Invernizzi, *Torino*  
Howard Douglas Jones, *London*  
Pierre Julien, *Limoges*

Bogdan Kakolecki, *Warsaw*  
Tomio Kameoka, *Tokyo*  
Noriko Kanai, *Tokyo*  
Matsuki Katagiri, *Yokohama*  
Yukie Kawaguchi, *Urayasu*  
Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*  
Neil King, *Calvi dell'Umbria*  
Kazuo Kobayashi, *Kazo Saitama*  
Michiko Kobayashi, *Tokyo*  
Monika e Dieter Koch, *Herrsching*  
Stefan Koch, *Bonn*  
Takahiro Koida, *Osaka*  
Hiroshi Kojima, *Tokyo*  
Michael Kornby, *Aseda*  
Anja Korpiola, *Helsinki*  
Kremslehner Hotels, *Wien*  
Gerhard M. Krenmeier, *Wien*  
Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*  
Trevor Lau, *Auckland*  
Jacques Libert, *Bruxelles*  
Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*  
Gaetano Maccaferri, *Bologna*  
Roberto Magro, *Milano*  
Giovanna Marchi Baldini, *Imola*  
Sylvie Marini, *Maisons-Affort*  
Isabel Martinez, *Zaragoza*  
Daijiro Mashimo, *Tokyo*  
Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*  
Louisa McDonnell, *Petworth*  
Elio Menzione, *Berlin*  
Yuko Miwa, *Tokyo*  
Sai Miyazawa, *Kawasaki*  
Françoise Moeller, *Paris*  
Giuseppe Moreschini, *Firenze*  
Rolf Mues, *München*  
Reto Müller, *Basel*  
Koichi Murakami, *Tokyo*  
Mitsuko Murase, *Tokyo*  
Kevin O'Hare, *Glasgow*  
Masato Oikawa, *Tokyo*  
Hiroshi Osawa, *Saitama*  
Akiko Otokita, *Tokyo*  
Thierry Paccoud, *Ankara*  
Paolo Paolini, *Milano*  
Ritta Peick, *München*  
Jean Peters, *Esher*  
François Poli, *Paris*

Sophie Pommerell-Wintringer,  
*Echternach*  
Alessandro Properzi, *Roma*  
Cesare Questa, *Urbino*  
Bernard Rein, *Paris*  
Hans Renner, *Groningen*  
Ruggero Ridolfi, *Forlì*  
Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*  
Lorenzo Rocchetti, *Ancona*  
Andrée e Leonardo Rolla-Techeur,  
*Bruxelles*  
Ercole Romagna, *Pesaro*  
Roberto Romano, *Roma*  
Lionel Rosenblatt, *London*  
Susan Ross Malpeli, *Roma*  
Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*  
Thomas Row, *Wien*  
Georg Salem, *Wien*  
Christina Salerno, *Kreisch*  
Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*  
Isabella Segerer, *München*  
Elena Sormani, *Pesaro*  
Raewyn e Michael Sprinz, *London*  
Robert William Stanton, *Milano*  
Jürgen Steinberg, *Berlin*  
Dirk Sterkendries, *Tienen*  
Lucki Stipetic, *Wien*  
Sergio Strata, *La Spezia*  
Vadim Subbotin, *Moscow*  
Masaya Suzuki, *Yokohama*  
Yasuo Suzuki, *Tokyo*  
Marek Szatanik, *Elblag*  
Yasuo Takasaki, *Tokyo*  
Masako Takase, *Tokyo*  
Maria Rosanna Talevi, *Ancona*  
Minoru Tamamura, *Tokyo*  
Ichiro Tanaka, *Kanagawa*  
Jacqueline Tarleton, *Exeter*  
Floriana Tessitore, *Palermo*  
Heinrich Tettinek, *Wien*  
Irene Tomacelli, *London*  
Mario Torre, *Napoli*  
Pierre Touboul, *Montchaboud*  
Jürgen Trabant, *Niedernhausen*  
Erich Trachtenberg, *Wien*  
Armin, Trautmann, *Augsburg*  
Masahiro Tsuji, *Tokyo*  
Masaki Tsunooka, *Genève*

Kei Tsuruma, *Tokyo*  
Giuseppe Ugolini, *Rimini*  
Pierre Valentin, *Paris*  
Nicole Vecchioli, *Paris*  
Aart Velthuisen, *Maarsen*  
Maria Pia Vivanti, *Roma*  
Rainer Voigt, *Sevenoaks*  
Heidemarie Werbetz, *Hamburg*  
Astrid Wilk, *Oberhaslach*  
Rose Willis, *London*  
Hans Winkler, *Wien*  
Tatsuo Yamashima, *Tokyo*  
Kazu Yoshida, *Tokyo*  
Masashi Yoshida, *Tokyo*  
Vittorio Zambon, *Legnano*  
Tatiana Zatsepina, *Moscow*  
Bernd Zeytz, *Gauting*

#### **Amici under 30**

Ilaria Badino, *Celle Ligure*  
Michele Balistreri, *Quartu Sant'Elena*  
Maria Angela Bellini, *Lecco*  
Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*  
Emma Bonetti, *Povo di Trento*  
Clementine Garcia Senecat, *Riviere*  
Immanuel Gartner, *Wien*  
Matteo Gerlegni, *Ghedi*  
Astrid Iustulin, *Cervignano del Friuli*  
Blagovest Biserov Kirov, *Gabicce Mare*  
Davide Martini, *Cascina*  
Marion Massonnat, *Paris*  
Alessandro Morrone Mozzi, *Fermo*  
Roberta Nuzzo, *Genova*  
Eva Padovani, *Dunkerque*  
Riccardo Rocca, *Castellamonte*  
Fulvio Sammuri, *Livorno*  
Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*  
Guido Tamino, *Milano*  
Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*  
Marten H. Velthuisen, *Utrecht*  
Walter Vitale, *Palermo*

Francesco Esposito, *Lecco*



# Tanti affetti

Friends  
of the Rossini Opera Festival 2013

## **Board of Directors**

Gary Gordon, *President*  
Paola Pierangeli Tittarelli, *Vice President*  
Alexander D. Crary, *Vice President*  
Kay Bearman, *Treasurer*  
James David Draper, *Secretary*  
Welleda Donovan, *Development*

## **Honorary Board**

Claudio Abbado  
June Anderson  
Rockwell Blake  
Marilyn Horne  
Chris Merritt  
Samuel Ramey  
Luca Ronconi

## **Patron**

Isaacson-Draper Foundation, *New York NY*

## **Golden Supporters**

Kay Bearman, *New York NY*  
Alexander D. Crary, *Washington DC*

## **Supporters**

Gary Gordon, *New York NY*  
Susan M. Kelly, *Houston TX*  
Beverly Kleiman, *Arlington MA*

## **Friends**

Peter Yeomanson, *Miami FL*  
  
Richard Beams, *West Roxbury MA*  
Jack Belson, *New Orleans LA*  
Linda Bjelland, *Centennial CO*

George Dansker, *New Orleans LA*  
J. Norman Dobbs, *Boston MA*  
Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*  
Thomas Kelly, *Cambridge MA*  
Jules P. Kirsch, *New York NY*  
William F. Rogers, *Los Angeles CA*  
John Teffenhart, *Hillside NJ*  
Marilee Wheeler, *Brookline MA*

David Dodge, *Denver CO*

Le pubblicazioni del Rossini Opera Festival  
sono realizzate con il contributo di



Amici del  
Rossini Opera Festival



Friends of the  
Rossini Opera Festival