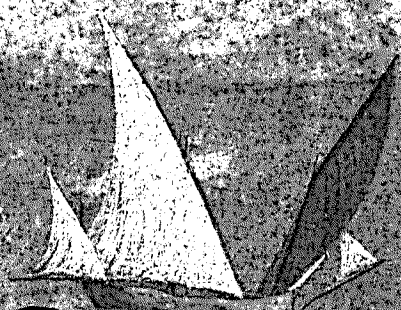
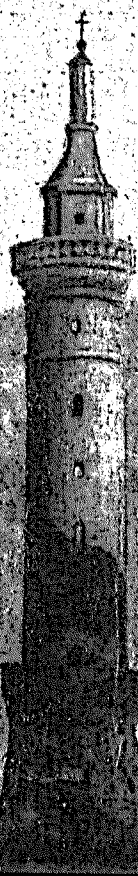


1862 Rossini

08341

IL TURCO IN ITALIA



**ROSSINI
OPERA
FESTIVAL**

**SCAVOLINI
SPONSOR**



1814



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

**BANCA POPOLARE
DELL'ADRIATICO**



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2002 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 la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca Popolare dell'Adriatico,
Banca delle Marche, Peter Moores Foundation;

con l'apporto di: Abanet Internet Provider, Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Classicauto-Concessionaria Lancia, Ratti Abbigliamento, Schulze Pollmann, Villa Matarazzo, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini»,
Confcommercio-Riviera Incoming,
l'Ufficio Informazioni e Accoglienza turistica.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Rosaria Rita Bonatti
Germano Buzzi
Catervo Cangiotti
Paolo Dal Poggetto
Renato Raffaelli
Rolando Tittarelli

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente)
Lorella Megani
Renata Balestrieri



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Segretario generale
Dario Zini

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento generale
di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Coordinamento artistico
Ludovico Bramanti

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Archivio musicale
Federica Bassani

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

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 dei testi eseguiti. Reciprocamente, il Festival è il partner istituzionale e il primo riferimento teatrale della Fondazione. Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione dell'Opera Omnia rossiniana in edizione critica, prevista in ottanta volumi.

Con la direzione artistica di Bruno Cagli e sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni critiche", diretto da Philip Gossett, collaborano al progetto i più importanti studiosi in campo internazionale. Presidente della Fondazione Rossini è l'avv. Alfredo Siepi. Fondazione e Festival, assieme a Casa Ricordi, sono membri del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

IL TURCO IN ITALIA

Rossini Opera Festival 2002

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service
Laser & Service, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 2002

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio
del Gruppo Cordenons spa*
Gruppo Cordenons

Sommario

Dal riso al sorriso <i>di Alberto Zedda</i>	p. 13
Smiles after laughter <i>by Alberto Zedda</i>	p. 21
La scherzosa leggerezza dell'esistente <i>di Bruno Cagli</i>	p. 29
The jocular lightness of the existing <i>by Bruno Cagli</i>	p. 37
Per una lettura de <i>Il Turco in Italia</i> <i>di Paolo Isotta</i>	p. 45
Upon reading through <i>Il Turco in Italia</i> <i>by Paolo Isotta</i>	p. 67
<i>Soggetto</i>	p. 91
<i>Story</i>	p. 95
<i>Argument</i>	p. 99
<i>Handlung</i>	p. 103
<i>Schema musicale</i>	p. 106
<i>Libretto</i>	p. 109
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 171

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia di Mégard, 1850 ca. (Collezione Cavallari, Milano)



IL TURCO IN ITALIA

Dramma buffo per musica in due atti
di **Felice Romani**

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Selim, Principe Turco che viaggia,
un tempo amante di Zaida, e poi invaghito di Fiorilla

D. Fiorilla, donna capricciosa, ma onesta, moglie di

D. Geronio, uomo debole, e pauroso

D. Narciso, cavaliere servente di D. Fiorilla,
uomo geloso, e sentimentale

Prosdocimo, Poeta, e conoscente di D. Geronio

Zaida, un tempo Schiava, e promessa sposa di Selim,
poi Zingara; donna di cuor tenero ed amante

Albazar, prima confidente di Selim,
poi Zingaro seguace ed amico di Zaida

Coro di Zingari e Zingare, Turchi, Maschere

Comparse di Amiche di Fiorilla, Zingari, Turchi e Maschere

*La Scena è nelle vicinanze di Napoli
in un luogo di villeggiatura, e in casa di D. Geronio*

*Prima rappresentazione
Milano, Teatro alla Scala
14 agosto 1814*

Ritratto di Felice Romani, autore del libretto de *Il Turco in Italia*. Litografia di M. Chardon, Stabilimento litografico F.lli Doyen (Collezione Cavallari, Milano)



Dal riso al sorriso

La vena comica di Gioachino Rossini, che molti ancora considerano la più congeniale alla sua creatività, si rileva all'ascolto tutt'altro che omogenea e rende difficile definire in modo univoco e perentorio la natura della sua produzione buffa. Ogni sua opera giocosa, fatta eccezione per le giovanili "farse" veneziane, presenta un codice espressivo distinto e fortemente variato, anche se ciascuna di esse, senza eccezioni, consente di misurare la distanza abissale che corre fra la novità dirompente del messaggio rossiniano e il lascito della tradizione che lo precede e lo affianca.

Il percorso seguito dal prolifico operista pesarese parte da *L'equivoco stravagante*, la sua prima opera comica di lunga durata, dove l'escursione nel licenzioso predilige ancora il periodare leggero della farsa. Vi è già evidente l'insofferenza a contenere nei ristretti confini dell'atto unico l'inedito compito di raccontare il dramma del vivere con la levità del sorriso, ma i personaggi e le situazioni sono ancora lontani dal respiro della normalità e solo la fantasmagoria di virtuosismi vocali, di timbri strumentali graffianti e incisivi, di concertati indiiavolati e sapienti li sottrae all'anonimato del macchietismo. La successiva *Pietra del paragone* è brillante riepilogo di temi e situazioni cari all'opera buffa italiana portati a una dimensione formale decisamente abnorme per questo genere. Con *L'Italiana in Algeri*, l'astrazione del gioco, la fel-

icità di una inventiva debordante di vitalità, attingono traguardi assoluti: Rossini si concede una pausa di riflessione, prima di inoltrarsi, col *Turco in Italia*, nel terreno fertile e insidioso della commedia di carattere dove sviluppare una emblematica satira di costume mescolata al divertimento della trasgressione intelligente. Nella commedia di carattere Rossini, sulle orme del suo amatissimo Mozart, ricerca il punto di fusione fra comico e serio dapprima coi vertici giocosi della stagione romana (*Barbiere*, *Cenerentola*) dove buffo, comico, larmoyant, serio, tragico si fondono in perfetta armonia determinando una inattesa cifra unitaria di straordinaria seduzione, poi col melodramma semiserie proprioamente detto (*La gazza ladra*), dove i due generi convivono autonomamente. Alla fine dell'esperienza creativa, portato ad aprire col *Guillaume Tell* una breccia significante sul nuovo che lo assedia, Rossini sente che l'inoltrarsi nel terreno del realismo potrà condurlo a tradire la specificità astratta e idealizzante della sua arte e nuovamente cerca rifugio nel genere comico, che meglio si sottrae ai condizionamenti del sentimento. Lo farà, col *Viaggio a Reims* e *Le comte Ory*, raffinatissimi esercizi di ambiguità, ritrovando il gusto per un *comique absolu* antico e moderno che lascia spazio al nonsense e alla follia, gli attributi che rendono atemporale e non catalogabile la sua musica. Punto nodale, crocevia della svolta,

è dunque *Il Turco in Italia*, la prima autentica commedia musicale con risvolti borghesi che rimandano a Hoffmann e Feydeau. Quando l'opera comica abbandona il bozzetto per la storia, quando i personaggi sostituiscono il gesto all'automatismo del tic, quando il volto assume i lineamenti del dolore e della gioia rifiutando il ghigno della maschera e l'individuo esce dall'inganno del travestimento per ritrovare la dimensione della realtà, il traguardo si fa sfuggente.

La commedia ha il compito di mediare fra la farsa e la tragedia: vi si recupera la dinamica sociale che consente all'individuo, alla coppia, alla famiglia, alla comunità la convivenza e il dialogo. Questo rapporto, tanto difficile da stabilire nella vita, è altrettanto problematico da conseguire in teatro.

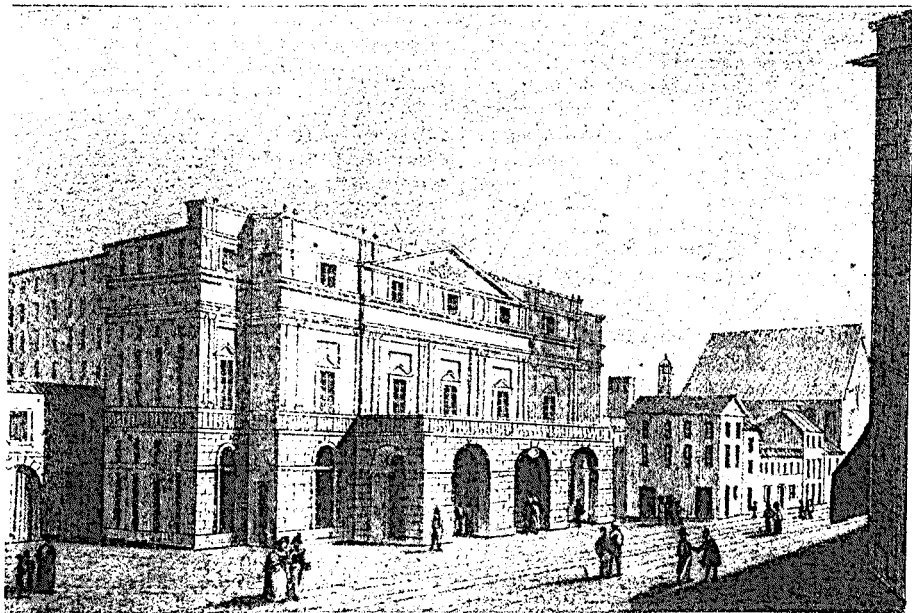
Tragedie e farse sono facili da intendere e da raccontare perché si librano nell'astrazione del sogno e non devono misurarsi col possibile, confrontarsi con la realtà, reagire ai turbamenti della coscienza, rispondere alle pretese della coerenza; nella commedia l'individuo deve assumere la responsabilità delle scelte, corrispondere a una identità, soggiacere ai chiaroscuri della ragione, reagire alle sollecitazioni dell'inconscio. La tragedia e la farsa affrontano situazioni estreme, sottratte alla logica del senso comune. Nella tragedia l'eroe coturnato si staglia superbo al di sopra di ogni giudizio e trova facilmente una dimensione ideale: il superuomo non deve rispettare il limite della morale e della legge; gli sono consentiti incesti, omicidi, crudeltà, ingiustizie. Nella farsa il buffone può irridere il potente e umiliare l'infelice.

Melodramma giocoso per antonomasia, *Il Turco in Italia*, opera chiave per indagare l'atteggiamento concettuale di Rossini nei confronti dell'opera comica, è tanto più difficile

da intendere e rappresentare dell'*Italiana in Algeri*, alla quale viene spesso accostato; per questo appare oggi incomprensibile che queste due opere, così profondamente diverse nei contenuti e nei significati ultimi, siano state abitualmente messe a confronto e giudicate con metro comune, accusando l'autore di aver voluto sfruttare il clamoroso successo dell'*Italiana* col riproporne le stesse situazioni in una lettura rovesciata.

Fu questa la causa principale dell'insuccesso che registrò l'opera al debutto scaligero del 1814 e dello scarso fervore che l'accompagnò sino a epoca recente. Vista come meccanica trasposizione speculare dell'*Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia* appariva meno spiritosa e divertente della precedente, penalizzata anche da una vena creativa non irresistibile, comunque povera di novità. Ma le ragioni della tiepida accoglienza hanno radici più profonde che provano quanto sia stata fondamentalmente incompresa la svolta impressa da Rossini all'opera buffa. Quando il discorso semplice e lineare delle prime opere giocose veneziane si aprì a sottolineature psicologiche proprie dell'opera seria ambientando le situazioni in contesti riconoscibili, cercando chiaroscuri capaci di trasformare le maschere anodine della Commedia dell'arte in personaggi autentici, il messaggio rossiniano è stato frainteso sino a consentire a capolavori di aristocratica eleganza come *Il barbiere di Siviglia* di situarsi in una tradizione interpretativa caricata e superficiale.

Nelle due opere 'turchesche', la sostanza del comico, la qualità del divertimento, l'obiettivo ideologico sono profondamente diversi e la specularità del titolo, il comune riferimento a un esotismo di maniera, del tutto casuali. *L'Italiana in Algeri* si iscrive nel genere del *comique absolu*, del quale può vantarsi campio-



Veduta del Teatro alla Scala, che ospitò la prima rappresentazione de *Il Turco in Italia*. Dal *Poliorama pittoresco* (Collezione Cavallari, Milano)

ne senza eguali: in nessun'altra opera lirica si pratica con tanta evidenza un divertimento sottratto a ogni ossequio alla logica, alla coerenza, al senso comune; in nessun'altra opera buffa quella *folie organisée* che Stendhal intuì qualità precipua dell'arte rossiniana esplode con altrettanta libertà creativa.

Nel *Turco in Italia* alberga largamente il *comique significatif*, che ricerca le occasioni del riso nei comportamenti quotidiani, isolando tic, difetti, diversità, vizi per ingrandirli con la lente dell'ironia e deformarli col vetriolo del sarcasmo.

Ne *L'Italiana in Algeri* agiscono personaggi che non arrivano a configurarsi come persone appartenenti a una qualsivoglia comunità esistente: il divertimento nasce da una galleria di ritratti esilaranti, inventati e tratteggiati con fantasia e buon-gusto.

Ne *Il Turco in Italia* si riconoscono

uomini veri e identificabili, dove i tratti buffi e le sottolineature grottesche non arrivano a stravolgere i comportamenti della quotidianità. La satira frusta l'edonismo infecondo di una società in cui ci riconosciamo e la musica si fa attenta alle ragioni del sentimento.

La diversa impostazione risulta chiara alla lettura del testo. Mentre il libretto dell'*Italiana in Algeri* segue i percorsi tradizionali dell'opera buffa, allineando azioni senza curarsi della loro compatibilità coi personaggi che le agiscono, nel *Turco in Italia* sono gli attori a determinare gli accadimenti servendosi di un ingegnoso meccanismo di metateatro. Il loro arrivo sulla scena, i loro discorsi, i loro spostamenti vengono commentati da un sedicente poeta in cerca d'ispirazione per un soggetto teatrale. La trama di questo ipotetico dramma viene costruita, scena dopo scena, dagli stessi avvenimenti recitati, che il poeta si limita a registrare senza in alcun modo influenzarli. Sono dunque le parole e gli atti degli interpreti, i loro incontri e scontri, le loro emozioni a

dar corpo alla storia, che non può prescindere dalle loro connotazioni personali. Il venir osservati e giudicati concentra ulteriormente l'attenzione sui protagonisti, relegando in secondo piano l'influenza del fattore ambientale.

Isabella, la disinibita e spiritosa italiana che si dirige in Algeri alla ricerca dell'amante scortata da un facoltoso e non disinteressato sponsor, esibisce seduzioni sullo sfondo di un esotismo da cartolina illustrata; Fiorilla, priva dell'iperbolica femminilità di Isabella che la rende capace di infrangere con naturalezza ogni legge morale, è una peccatrice di stampo borghese con propensioni raffinate: l'amante del momento, Narciso, non è il rude pescatore di Castellamare, ma un cicisbeo di importazione goldoniana, e l'attrazione verso Selim è alimentata più dalla situazione inconsueta che dal fascino del maschio.

Uno scenario di pura fantasia consente alla figura gargantuesca di Mustafa di esercitare smargiassate da "terrore delle donne" senza che alcuno si domandi se un tal tipo di amante possa davvero esistere; la presenza di Selim a Napoli ha tutt'altra valenza. Il suo esser turco non arriva a evocare l'immaginario di favola che all'epoca si accompagnava alla raffigurazione di un Oriente di fantasia e il comportamento viene sfumato al punto da perdere ogni connotazione turchesca, arrivando a simboleggiare semplicemente il diverso, lo straniero che attira e incanta l'inquieta Fiorilla, tesa a ravvivare la routine dell'infedeltà col sogno della trasgressione. Il loro gioco erotico si svolge al confine del reale e le schermaglie amorose tradiscono una concretezza di obbiettivi che anziché esotici profumi d'Oriente spandono un borghese olezzo di corna maritali.

Don Geronio non ha la vacuità di Taddeo né rappresenta il solito ma-

rito ingannato: il suo stupore nell'apprendere dal Poeta il tradimento della moglie non certifica la becerata credulità del babbeo, ma la disarmata buona fede dell'onesto innamorato, capace di suscitare rispetto prima ancora che rimorso e condurre al ravvedimento l'infedele. Rossini ne fa un personaggio umano e commovente, capace di amare, soffrire, disperarsi, adirarsi, perdonare. La sua presenza sposta il baricentro drammaturgico della storia, non più rassegna di paradossali situazioni pruriginose, ma spaccato di problematiche ambiziose che interessano la coppia, inedite per il genere buffo.

Zaida, la moglie ripudiata, Narciso, l'amante-oggetto e Prodocimo, l'impotente creatore di una vicenda che si materializza in anticipo sull'immaginazione del poeta, sono cornice di una partita a tre che affronta, sotto apparenze disimpegnate, appuntamenti non banali.

In un'ambientazione realistica come quella prevista dal librettista, il comportamento di Fiorilla apparve immorale e disdicevole, laddove Isabella veniva esaltata quale campione di virtù femminili italiane. Eppure Isabella recita con ben maggior cinismo la spregiudicatezza di chi non ha remore a far mercato della bellezza, mentre Fiorilla mostra crisi e titubanze, preludio di pentimento e espiazione.

In questa disparità di giudizio si può ben cogliere un fiore emblematico dell'ipocrisia: a salvare la reputazione di Isabella, anzi a tramutarla in eroina, bastano lo sfondo di un mondo lontano dal peccato originale e il lodevole intento di recuperare l'amore del suo Lindoro: il fine giustifica il mezzo. Difficile invece assolvere una Fiorilla che persegue senza troppi sotterfugi il capriccio del desiderio, il frutto proibito del libero amore, il gioco erotico della conquista partendo dalla indifendibile po-



Ritratto di Luigi Pacini, primo interprete dell'opera nel ruolo di Geronio. Incisione di Sasso (Collezione Cavallari, Milano)

sizione di sposa. Una provocazione che il perbenismo ufficiale non può consentire neppure sotto le sembianze sfumate del divertimento. Nelle prime opere giocose prevale il *comique absolu* perché Rossini volle rifarsi alla tradizione dell'opera buffa italiana che ha privilegiato la macchietta, la figura ridanciana, la vicenda sapida e disimpegnata. Ma il Maestro sapeva bene che vocazione e ingegno lo spingevano all'am-

bizioso appuntamento con l'opera seria e presto si premura di lanciare segnali inequivocabili anche dalle pagine brillanti delle farse. Accettata di buon grado di misurarsi col comico, a cui lo predispone il carattere gioviale e l'urgenza vitalistica di una frenetica energia, ma non di relegarlo a genere minore. Anziché limitare la scrittura vocale a figurezioni praticabili anche dai cantanti di rincalzo chiamati in genere a interpretare le opere buffe, servirsi di un'orchestra ridotta all'essenziale, contenere le strutture dei pezzi chiusi in dimensioni modeste, egli applica alle farse gli attributi del



Ritratto di Filippo Galli, primo interprete dell'opera nel ruolo di Selim. Incisione di De Marchi (Collezione Cavalieri, Milano)

virtuosismo vocale e strumentale, le innovative invenzioni formali e lessicali che figureranno poi nella gigantesca produzione seria.

Si dovranno scritturare importanti cantanti anche per le sue opere comiche: Filippo Galli, il più grande basso dell'epoca, non solo creerà i ruoli di Mustafà e di Selim, ma eserciterà tutta la sua autorità per raccomandare Rossini alla Scala, favorendogli un invito che per un giovane compositore poco più che ventenne ha dell'eccezionale.

Può non essere casuale che Rossini, per sottolineare un'inversione di tendenza tanto importante, abbia scelto soggetti apparentemente ana-

loghi. Accostandoli egli ha forse inteso rendere tangibile la novità dei contenuti. Un segnale che pubblico e critica non hanno colto, anche se appare incredibile, oggi più di ieri, che si possa ricercare nel *Turco in Italia* la stessa frenesia giocosa che si scatena nell'*Italiana in Algeri*, senza darsi conto di trovarsi di fronte a un'opera radicalmente diversa. La ricerca di nuovi orizzonti ha spinto Rossini a sacrificare deliberatamente talune specificità del comporre che gli avrebbero assicurato una supremazia senza rivali nel campo dell'opera buffa. La più importante di esse è quella follia esaltata da Stendhal che consente di infrangere impunemente le leggi della logica, mescolando con una spregiudicatezza che rasenta il cinismo gli elementi più disparati, anche di segno opposto.

Si attenua anche la propensione all'astratto, essenza primaria del *comique absolu*, che in Rossini si coniuga con la raffinatezza del nonsense intelligente.

La sintassi rossiniana è congeniale a queste figure metaforiche, grazie alla tendenza a organizzare il discorso musicale in concise simmetrie ricorrenti, semplici e cangianti come i disegni del caleidoscopio, animate da una pulsione ritmica ideale per sottolineare i tic dei personaggi buffi. La rinuncia a sfruttare a fondo i pregi del suo vocabolario presuppone una visione convinta e profonda, accompagnata da una tensione morale adamantina e da una professionalità incompromissibile, tanto più apprezzabili quando si consideri che la drammaturgia che va perseguendo nell'opera seria si muove in controtendenza rispetto alle nuove istanze dell'opera romantica e che l'opera buffa che va riformando e abbandonando avrebbe continuato a procurargli plauso incondizionato e imperituro.

Quanto al *Turco in Italia*, se è impossibile ritrovarvi la febbrile eccitazione che percorre *L'Italiana in Algeri*, sostituita da una vena di malinconia indotta da situazioni umanamente sofferte e vissute, non è difficile cogliervi il sigillo aristocratico del genio.

Splende sovrano nel Quintetto del secondo atto, quando i protagonisti si cercano senza riconoscersi, in un girotondo insensato che assurge a emblema di alienazione; nel Duetto del secondo atto fra Selim e Don Geronio, dove il destino di Fiorilla si gioca in un divertito duello fra sopruso e diritto; nel Duetto del primo atto fra i due coniugi, dove Don Geronio tocca il fondo di un'umiliazione che aveva finto di non vedere, imprendendo attraverso il dolore dell'amore ferito e il morso della gelosia il cammino del riscatto; nelle due arie di Fiorilla che, partendo

da una fresca sortita di femminile impudenza conducono la protagonista a una drammatica presa di coscienza, degna della più eletta eroina d'opera seria; nel Finale Primo, dove il ricorso al teatro nel teatro amplia ulteriormente la consueta, sapiente monumentalità.

La punta amara che in tanti momenti dello spettacolo frena il sorriso e propizia riflessioni, sensazioni e turbamenti che non si spengono con le luci della ribalta è il segnale che avverte come l'opera buffa italiana abbia cambiato definitivamente il suo destino.

Alberto Zedda

NOTA

La versione presentata nella attuale edizione del Festival segue integralmente quella della prima rappresentazione scaligera del 1814 analizzata nel saggio di Paolo Isotta pubblicato in questo stesso volume. A tale versione sono state aggiunte, per la prima volta a Pesaro, due arie introdotte in una ripresa romana del 1815, che figurano nell'Appendice dell'edizione critica pubblicata dalla Fondazione Rossini a cura di Margaret Bent: una per Narciso (Atto primo, Scena VII), l'altra per Don Geronio (Atto secondo, Scena IX).

**Ritratto di Francesca Festa Maffei,
prima interprete dell'opera nel ruolo di
Fiorilla. Incisione di G. Asioli su disegno
di M. Bisi (Collezione Cavallari, Milano)**



Smiles after laughter

When we listen to Gioachino Rossini's comic operas, which even today many people still consider the more congenial to his creative powers, we realize that his comic vein is anything but homogeneous; it becomes difficult to define the nature of his buffo operas in any definitively univocal manner. With the exception of his youthful *farse* – one-act comic operas – written for Venice, each single comic opera of his presents a distinct and strongly diversified code of expression, even though each one of them, without exception, allows us to appreciate the immeasurable distance separating the overwhelming novelty of the Rossinian message from the inherited traditions of the past that precede it and run alongside it.

The road followed by the prolific Rossini leads from *L'equivoco stravagante*, his first comic opera of any length, in which the easy flowing style of the *farsa* gives way to a dabbling in the licentious. Here we can already sense his impatience at having to contain within the restricted confines of a one-act opera his revolutionary intention of recounting the drama of life with all the lightness of a smile, but the characters and the situations are still far away from the breath of realism, and only the phantasmagoria of vocal virtuosity, sharp and biting instrumental timbres, and brilliantly constructed and diabolically inventive ensembles save them from the anonymity of the vaudeville sketch. The following

work, *La pietra del paragone*, is a brilliant re-working of themes and situations dear to Italian opera buffa that have been wrought up into formal dimensions of an importance decidedly unusual for this type of opera. With *L'Italiana in Algeri* abstract fun and a triumphant inventive capacity, overflowing with vitality, reach unmatched heights: Rossini allows himself a pause for reflection before venturing, with *Il Turco in Italia*, into the insidious and fertile territory of the *commedia di carattere* (comedy of manners) in which he can unfold a typical social satire mingled with the amusement to be had from intelligent transgression. In the *commedia di carattere* Rossini, following in the footsteps of his beloved Mozart, tries to find the meeting point between the serious and the comic, first with the peaks of joy attained in his Roman period (*Barbiere*, *Cenerentola*) in which buffo, comic, larmoyant, serious, tragic all melt together in perfect harmony, resulting in an unprecedented mixed genre of extraordinary attractiveness, then with opera semiseria proper (*La gazza ladra*), in which the two genres, serious and comic, are found happily side by side. At the end of his creative life, called upon, in *Guillaume Tell*, to force a significant breach in the new musical styles that were besieging him, Rossini felt that venturing into the field of realism might lead him to betray the abstraction and idealization that typify his art, and he sought

refuge once more in the comic genre, better adapted to avoiding all the implications and limitations of deep feeling. In *Il viaggio a Reims* and *Le comte Ory*, extremely refined exercises in ambiguity, he rediscovered his delight in the comique absolu both ancient and modern, that allows room for nonsense and madness, attributes that make his music independent of the passage of time and impossible to classify.

Il Turco in Italia is, therefore, a crucial point, a crossroads in his development, the first authentic comedy in music with bourgeois connotations suggesting links to Hoffmann and Feydeau. When comic opera renounces the sketch in favour of the real story, when the characters replace their old mannerisms with convincing gestures, when their faces take on the semblance of sorrow and joy in place of the grimace of the old mask, and when the individual steps out of the illusion of fancy dress and finds himself in the dimension of dramatic truth, the final goal becomes vague.

Comedy's task is to mediate between farce and tragedy: in it we can rediscover the social dynamics permitting the individual, the couple, the family and the community to live together and to interact. This rapport, difficult enough to achieve in real life, is just as hard to realize on the stage.

It is easy to grasp and to explain the nature of tragedies and farces because they unfold in all the abstraction of dreams and do not have to measure themselves with the possible, confront reality, react to problems of conscience, obey demands for coherence; in comedy the individual must assume the responsibility of choice, correspond to an identity, submit to all the shadings of reason, react to the solicitations of the subconscious.

Tragedy and farce deal with extreme

plot situations, far removed from the logic of common sense. In tragedy the buskined hero rises proudly above any kind of criticism and easily reaches an ideal dimension: the super-man has no need to respect limits set by law and morality; he is permitted to commit incest, murder, cruelty and injustice. In farce the buffoon may mock the great and humiliate the poor.

A melodramma giocoso in every sense of the word, *Il Turco in Italia*, a key opera for our researches into Rossini's conceptual attitude where comic opera is concerned, is much more difficult to understand and to perform than *L'Italiana in Algeri*, with which it is often bracketed; for this reason it seems incomprehensible today that these two operas, differing so profoundly in their content and in their ultimate meanings, should have been regularly compared and judged with the same ruler, many accusing the composer of having sought to exploit the fantastic success of *L'Italiana* by reworking the same situations again, but this time upside-down.

This was the main reason why the opera did not score a more decided success on the occasion of its first performance, at La Scala in 1814, and for the scant applause that has been awarded it until fairly recent times. Considered as merely a mechanical and time-serving transposition of the basic plot situation of *L'Italiana in Algeri*, then *Il Turco in Italia* seemed less witty and amusing than its predecessor, and it suffered also from a less than irresistible creative force, and seemed lacking in novelty. But the reasons behind its lukewarm reception have deeper roots, demonstrating to what extent Rossini's revolutionary transformation of opera buffa had been fundamentally misunderstood. When he expanded the simple and traditional outlines of his first Venetian



Ritratto di Giovanni David, primo interprete dell'opera nel ruolo di Narciso. Incisione di G. Altini (Collezione Cavallari, Milano)

comic operas to make room for the psychological shadings more usually reserved for serious opera, placing the situations in recognizable contexts, seeking chiaroscuro capable of transforming the anodyne masks of the Commedia dell'arte into real characters, the Rossinian message was misunderstood even up to the point of allowing masterpieces of aristocratic elegance like Il barbiere di Siviglia to become bogged down in an interpretative tradition characterized by superficiality and exaggeration.

In the two "Turkish" operas, the comic stuff, the quality of the fun, and the ideological objective are profoundly different and the apparent mirror image of their titles, the reference to a mannered exoticism that they share, is quite coincidental.

L'Italiana in Algeri belongs to the category of comique absolu, of which it can boast of being an unrivalled example: in no other opera can we find so ostentatious a manufacture of fun for its own sake, far removed from any lip service to logic, consistency or common sense; in no other opera buffa does the folie organisée (organized madness) that Stendhal recognized as a basic quality of Rossini's art burst forth with such creative freedom.

Il Turco in Italia mainly features the comic significatif, which takes every opportunity to laugh at everyday behaviour, pouncing on mannerisms, defects, diversities and vices only to blow them up with the magnifying glass of irony and scarify them with the vitriol of sarcasm.

In *L'Italiana in Algeri* there are characters who cannot be classified as people belonging to any existing society whatsoever: the fun springs from a gallery of hilarious portraits, invented and depicted with imagination and taste.

In *Il Turco in Italia* we can recognize real and identifiable men, whose comic features and grotesque aspects do not go so far as to disturb the everyday nature of their behaviour. The satire scourges the barren hedonism of a society in which we can recognize ourselves, and the music obeys the rules of feeling.

Merely reading the libretto reveals very different work schemes. Whilst the libretto of *L'Italiana in Algeri* follows the traditional paths of opera buffa, setting up actions without bothering about whether or not they are compatible with the characters who perform them, in *Il Turco in Italia* it is the actors who determine the incidents involving them, availing themselves of an ingenious mechanism of meta-theatre. Their entrances on stage, their conversations, their movements are all commented on by a so-called poet in search of inspiration for a play. The plot of this hypothetical drama is built up, scene by scene, by the very events that are being played out, which the poet merely observes without being able to influence them in any way. It is therefore the words and the actions of the performers, their meetings and collisions, and their emotions that give body to the story, which cannot help but be influenced by their personal characteristics. Their being observed and judged concentrates

our attention even more closely upon the main characters, and relegates into the background any influence exerted by their surroundings.

Isabella, the uninhibited and witty Italian lady who goes to Algiers searching for her young man, accompanied by a wealthy and not disinterested sponsor, vaunts her arts of seduction against a background of postcard exoticism; Fiorilla, not boasting the hyperbolic feminine appeal of Isabella, which allows her to break every moral law with spontaneous naturalness, is a bourgeoisie sinner with refined propensities: her admirer of the moment, Narciso, is no rough fisherman from Castellamare, but a cicisbeo worthy of Goldoni, and her feelings of attraction towards Selim are due more to the piquant novelty of the situation than to any fatal appeal of the human male.

A purely imaginary setting permits the gargantuan Mustafà to boast of being "the scourge of all womenfolk" without our stopping to ask ourselves whether such a type of lover could ever really exist; the presence of Selim in Naples is on quite another plane. His Turkishness does not go so far as to evoke the fairy-tale images associated with the Orient of fantasy, and his behaviour is polished to the point of losing all semblance of Turkishness and, in the end, comes merely to symbolize difference, the foreigner who enchants and attracts the flighty Fiorilla, all ready to enliven her routine of little infidelities with a dream of transgression. Their erotic game takes place on the outskirts of reality, and their amorous skirmishes betray a concreteness in their objectives that, rather than the perfume of the Orient, spreads an odour of middle-class wife-swapping.

Don Geronio is not vacuous, like Taddeo, nor does he represent the usual deceived husband: his astonishment



Drawn by F. Waldeck.

Published by H. Borthwick, Junr., May 17th 1822.

Engraved by R. Cooper.

(as Don Geronio) **SIGNOR DE BEGNIS**, (in *Il Turco in Italia*)

Giuseppe De Begnis, primo interprete dell'opera nel ruolo di Don Geronio. Incisione di R. Cooper su disegno di F. Waldeck (Collezione Ragni, Napoli)

in learning from the poet of his wife's unfaithfulness does not brand him as an idiotically credulous buffoon, but suggests the simple good faith of the trusting, loving husband, ca-

pable of arousing respect rather than remorse and leading the errant wife to reformation. Rossini makes him into a touchingly human character, capable of love, suffering, despair, rage, forgiveness. His presence displaces the dramaturgical baricentre of the story, which, rather than a parade of paradoxical, smutty situations, becomes a vertical section

through weighty matrimonial problems, discussed here for the first time in a comic opera of the buffo type.

Zaida, the repudiated wife, Narciso, the toy-boy and Prosdocimo, the impotent creator of a plot that develops all by itself well ahead of the poet's imaginative and creative powers, are the frame for a three-handed game tackling, to all outward appearances with insouciance, problems that are far from everyday.

In a realistic setting such as that envisioned by the librettist, Fiorilla's behaviour appeared immoral and deplorable, whereas Isabella was applauded as a shining example of the virtues of the Italian female. And yet Isabella acts out with far greater cynicism the audaciousness of the woman who does not scruple to cash in on her beauty, whilst Fiorilla experiences crises and moments of self-doubt that are followed by repentance and expiation.

In these two contrasting judgments we can easily see a fine representative example of hypocrisy: all that was needed to save Isabella's reputation – indeed, to transform her into a heroine – was to place her against the background of a world far removed from original sin, and endow her with the praiseworthy intention of winning back the love of her Lindoro: the end justifies the means. It is more difficult, on the other hand, to exculpate Fiorilla, who follows, without much attempt at discretion, the whims of her fancy, the forbidden fruit of free love, the erotic game of conquest, all from her indefensible position as a married woman. This was a challenge that the official moral tone of the day could not condone, even under the mask of comic entertainment.

In his first comic operas the comique absolu holds sway because Rossini wanted to follow the tradition of Italian opera buffa, which favoured the comic sketch, the figure of fun, the

sapid and uncommitted plot. But the Maestro was well aware that his vocation and his talent were urging him in the direction of an ambitious attempt at the opera seria, and soon he would take the trouble to leave an unmistakable imprint even on the riotously funny numbers in his farse. He willingly accepts the challenge of measuring himself with comic opera, for which his jovial personality and the vital urgency of his frenetic energy have predisposed him, but he refuses to treat it as a minor genre. Instead of limiting the vocal writing to figures easily performable even by the lesser singers usually called upon to sing in the buffo operas, instead of making use of an orchestra reduced to the bare bones, instead of confining the structure of the set pieces to modest proportions, he applies to the farse all the features of vocal and instrumental virtuosity and the formal and lexical innovations that would later figure in his monumental series of serious operas. It is necessary to engage important singers even for his comic operas: Filippo Galli, the greatest bass of his day, would not only create Mustafà and Selim but would exert all his influence to recommend Rossini to La Scala, securing him an invitation that was something exceptional where a young composer of scarcely more than twenty was concerned.

It may not be a coincidence that Rossini, to underline such a major change of direction, should have chosen subjects that seem at first glance somewhat similar. In placing them side by side he thought, perhaps, that he might make the novelty of the content all the more tangible. Neither audiences nor critics intercepted this signal, even if it seems incredible today, even more than yesterday, that people might expect to find the same joyous frenzy in *Il Turco in Italia* that explodes in *L'Italiana in Algeri*, not realizing that they were dealing

with an opera of a radically different type. In his search for new horizons Rossini was spurred to deliberately give up certain aspects of composition that would have guaranteed him an unrivalled supremacy in the field of opera buffa. The most important of these is that madness so praised by Stendhal, madness that allowed him to fearlessly break the rules of logic, mixing together the most disparate and even apparently opposing elements with a recklessness bordering on cynicism. The tendency towards the abstract, an element of the first importance in comic *absolu*, was also attenuated: in Rossini it is wedded to the refinement of intelligent nonsense.

Rossinian syntax is congenial to these metaphorical figures, thanks to his tendency to organize his musical discourse in concise, recurrent symmetries, as simple and as changeable as the patterns in a kaleidoscope, animated by a rhythmic pulsation ideal for underlining the mannerisms of his buffo characters. His giving up any idea of fully exploiting all the wonderful reserves of his vocabulary leads us to imagine that he had a deeply sincere vision, accompanied by an adamant moral tension and an uncompromisable professionalism, all the more praiseworthy when we consider that the dramaturgy that he pursued in serious opera tended in a direction opposite from what Romantic Opera was beginning to dictate, and that the opera buffa, which he would first reform and then abandon, would continue to earn him unconditional and imperishable applause. Where *Il Turco* in Italia is concerned, if we cannot find in it the febrile excitement that runs through *L'Italiana* in Algeri, but in its place a vein of melancholy arising from situations redolent of human experience and suffering, it is not hard for us to recognize in it the aristocratic seal

of genius. Above all else shines forth the second act Quintet, in which the characters all search for one another without recognizing each other; in an insane merry-go-round that reaches the point of suggesting alienation; in the second act Duet for Selim and Don Geronio, in which Fiorilla's fate is made play with in an amusing tug-of-war between forcible claims and tenaciously held rights; in the first act Duet between the married couple, in which Don Geronio grovels in a humiliation that he had pretended not to notice, choosing instead to avenge himself, spurred on by the pain of betrayed love and the bite of jealousy; in Fiorilla's two Arias which, from a fresh entrance aria redolent of feminine impudence lead the heroine towards a dramatic self-examination, worthy of the noblest opera seria heroine; in the first act Finale, where his resorting to the mechanism of "theatre within theatre" expands even more than usual his skilled, monumental architecture. The bitter thought that irons out our smiles at so many points of the performance, inducing reflections, feelings and insidious worries that will not go away when the house lights go up at the end of the show, is a signal warning us how Italian opera buffa has definitely altered its destiny.

Alberto Zedda

Translation by Michael Aspinall

NOTE

This Festival performances correspond to the first La Scala performances of 1814 (v. Paolo Isotta's article in this programme), plus two Arias, heard for the first time in Pesaro, from the Rome revival of 1815 (v. the Appendix to the critical edition): one for *Narciso* (Act I, scene VII), the other for *Don Geronio* (Act II, Scene IX).

Il Turco in Italia: frontespizio dello
spartito edito da Schlesinger a Parigi
(Collezione Ragni, Napoli)

IL TURCO IN ITALIA



Opera Buffa

IN DUE ATTI

Composta e Ridotta per il
Cembalo

*Poss. si può solo aver l'acq.
de l'ou V. ad libitum 100 fr.*

G. ROSSINI

A PARIS,
Chez Maurice SCHLESINGER, M^{re} de Musique du ROI,
Editeur des Opéras de Mozart, Rossini, Meyerbeer, et des Œuvres de Hummel, Moscheles, Mayrader, &c.
Rue de Richelieu, N^o 97.

Prix: 36 francs.

Paris: lithogr. de Duvet, dirigée par Nodet, aux D^{es} 17.

Maurice Schlesinger

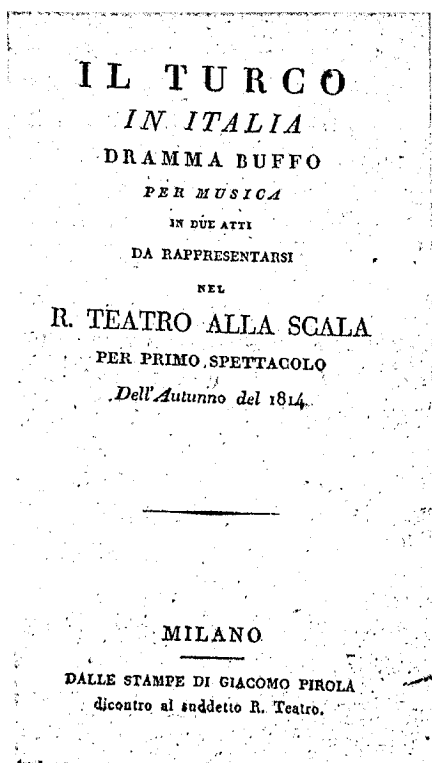
La scherzosa leggerezza dell'esistente

1. Quando nell'autunno del 1813¹ Rossini giunse a Milano, intenzione degli impresari della città era quella di sfruttare al massimo l'astro emergente della musica italiana. Tra la fine del 1810 e il maggio del '13 il giovanissimo compositore aveva fatto rappresentare ben dieci opere (undici con quel *Demetrio e Polibio* che, sulla scia del successo, era stato ripescato tra i suoi lavori adolescenziali). Tra quei titoli, almeno quattro circolavano o stavano per circolare in tutta la penisola e varcare anche i confini d'Italia. Si trattava dell'*Inganno felice*, del *Tancredi*, della recentissima *Italiana in Algeri*, oltre che della *Pietra del paragone* che proprio a Milano aveva avuto un trionfale successo. Su Rossini puntavano dunque sia l'impresario della Scala, Benedetto Ricci, sia Carlo Re, proprietario di un teatro nuovo di zecca che da lui prese il nome. L'impegno maggiore per Rossini sarebbe toccato naturalmente alla Scala, dove fu scritturato per comporre due opere, quella seria che doveva inaugurare la stagione d'autunno, e una seconda buffa, originariamente prevista per la primavera, ma che slittò ad agosto. Per il Teatro Re erano invece in cantiere soltanto riprese, sia pure con l'intervento dell'autore. Il che per l'Italia dell'epoca, smaniosa di novità e che delle novità faceva un punto d'onore per i teatri, costituiva un impegno decisamente minore. Ma la dea bendata o quella che ama giocare con le sorti dei palcoscenici, rove-

sciarono la situazione. L'*Aureliano in Palmira*, che inaugurò la stagione della Scala il 26 dicembre, si risolse in un insuccesso e non si salvò nemmeno Velluti, l'ultimo grande castrato, sul quale Ricci aveva molto puntato. Non molto meglio andò il 14 agosto la prima del *Turco in Italia*. Buonissima sorte arrise invece al Teatro Re dove, già il 18 dicembre del '13, trionfò il *Tancredi* ampiamente rimaneggiato e dove, all'inizio di aprile, ebbe altrettanto successo una ripresa dell'*Italiana* per la quale Rossini scrisse, tra l'altro, una nuova cavatina per Lindoro e riorchestrò due arie di Isabella, certo per adattarle all'orchestra del teatro. La critica fu impietosa nei raffronti. Il *Corriere milanese*, ad esempio, sentenziava senza mezzi termini: «*Tancredi* è il più bel componimento musicale dei nostri giorni. *Aureliano*, per riguardo all'effetto, non par opera di Rossini. L'uno rapisce e incanta, l'altro mi stanca e mi annoia».

Quanto al *Turco in Italia*, il paragone con l'*Italiana* finirà per farlo considerare una specie di rifacimento e palinodia della precedente opera. Accusa che nelle critiche milanesi dell'epoca resta accennata e sottesa, ma che diverrà negli anni successivi una costante, in verità più nei racconti dei biografi che nei resoconti dei recensori.

Il piccolo Teatro Re la vinse dunque sulla grande Scala che aggiunse al danno le beffe con l'ironico compatimento del *Corriere milanese*: «l'im-



Il Turco in Italia: frontespizio del libretto della prima esecuzione assoluta (Collezione Ragni, Napoli)

presa del G. Teatro è sì bersagliata dalla calamità, che sarebbe barbarie il non compiangierla». Pure, a districarsi nel groviglio della recezione delle opere di Rossini alla Scala in quella stagione di luci ed ombre, converrà porre mente ai soggetti prescelti e, anche e soprattutto, ai rapporti col librettista.

2. Per il suo esordio scaligero con *La pietra del paragone* Rossini aveva potuto giovare dell'esperienza del vecchio librettista Luigi Romanelli che da anni assolveva il compito di "poeta di teatro" alla Scala. Dopo quel successo, ormai ultra sessantenne, Romanelli seguì a mantenere il suo incarico² e a comporre qualche libretto, ma con presenze assai più sporadiche (dal 1816 si

dedicherà di preferenza all'insegnamento, occupando la cattedra di declamazione e belle lettere al Conservatorio). Quali fossero le ragioni di questa riduzione di presenza (l'età, la stanchezza per un impegno troppo gravoso o anche la constatazione dei tempi cambiati) non sappiamo. Certo essa venne al momento opportuno. Mediatore tra un aulico passato e un presente neoclassico altrettanto paludato, Romanelli, elegante e accorto versificatore quanto abile nelle trame drammaturgiche, era rimasto fedele ad una concezione settecentesca dell'opera, alla molteplicità degli intrecci, a certi preziosismi letterari e anche a certe prescrizioni considerate ineludibili, come quella di dover assegnare arie a ciascun cantante secondo una rigida gerarchia. Tirava però aria nuova ed essa si incarnò, certo senza che nessuno ne prevedesse gli esiti futuri, nell'assunzione al suo fianco, con l'iniziale incarico di scrivere «sei produzioni nuove per anno»³, del venticinquenne ligure Felice Romani, anche lui di derivazione classica, ma destinato a divenire il massimo librettista del periodo romantico. L'approccio al 'mestiere' da parte di Romani fu cauto e meditato. I suoi primi libretti, infatti, quando addirittura non sono firmati, come nel caso del *Turco*, si limitano spesso alle iniziali puntate (G. F. R. in *Aureliano*, dove le prime due valgono Giuseppe Felice, i due nomi di battesimo del poeta). Le ragioni di questo totale o parziale anonimato sono ben evidenti: si trattava infatti quasi sempre di rifacimenti di lavori precedenti dai quali Romani non di rado riprendeva non solo gli impianti drammaturgici, ma anche interi versi. Era prassi corrente all'epoca rimusicare lo stesso soggetto e di fatto si può ben dire che in pochissimi casi Rossini abbia musicato argomenti che non avessero un precedente più o meno vicino, ma arriva-

re alla parodia di versi e strofe senza neppur citare il legittimo padre, era comunque operazione disinvoltata al massimo. Nel caso dei due libretti scritti per Rossini alla Scala, *Aureliano* derivava molto da vicino dalla *Zenobia in Palmira* di Gaetano Sertor, musicata da Anfossi e da Paisiello. Ancor più diretta, dato che si estende perfino al titolo, la derivazione del *Turco*, che fu biasimata, insieme con la musica, con pesante ironia dal recensore del *Corriere delle Dame*: «La musica di quest'opera buffa è anzi tanto grande, quanto lo è la celebrità del maestro; poiché egli ha in essa come in un suo centro ammassate le sparse bellezze e gioielli metrici, che trovansi dispersi nella *Italiana in Algeri*, nella *Pietra del paragone*, ed in altre opere scritte da questo bravo e giovane compositore. Ed in ciò fare, il sig. Rossini ha forse considerato che essendo la poesia di questo dramma un transunto rancido libretto, scritto a Dresda per mettere in ridicolo i costumi degli amanti e de' mariti italiani; così egli ha voluto folleggiare con se medesimo, facendo un po' il pazzo amoroso colle bellezze delle sue precedenti composizioni».

Chi fosse l'autore del «transunto rancido libretto» non è ricordato e quando in epoca moderna si riprese per la prima volta il *Turco* nel 1950 in una preziosa stagione al Teatro Eliseo di Roma, protagonista Maria Callas e direttore Gianandrea Gavazzeni, si sperticarono gli elogi per Romani inventore della figura del Poeta quale Pirandello *ante litteram*. Così, nel male e nel bene, il vero padre di quel curioso intreccio rimaneva taciuto. Si trattava in realtà di una figura tutt'altro che marginale nel panorama della librettistica dell'ultima parte del Settecento: Caterino Mazzolà, teatrante e mezzo avventuriero, dei tanti se non dei massimi di quel periodo che vide Casanova, Casti e Da Ponte in prima li-

IL TURCO IN ITALIA

DRAMMA GIOCO SO PER MUSICA

CON CORI

DA RAPPRESENTARSI

IN BOLOGNA

NEL TEATRO DEL CORSO

L'AUTUNNO DELL'ANNO 1816

DEDICATO

ALL'EMO, E RMO PRINCIPE

IL SIGNOR CARDINALE

ALESSANDRO LANTE

DEGNISSIMO LEGATO DI QUESTA CITTÀ

IN OCCASIONE

DEL SUO FAUSTO INGRESSO.

—JOF—

BOGOGNA

DALLA TIPOGRAFIA SASSI.

Il Turco in Italia: frontespizio del libretto per una rappresentazione al Teatro del Corso di Bologna nel 1816 (Collezione Cavallari, Milano)

nea. Ben noto ai musicologi almeno per aver rielaborato per Mozart la metastasiana *Clemenza di Tito*, Mazzolà fu poeta di teatro a Dresda dal 1781 al 1796 e, per oltre un anno, vi ebbe collaboratore proprio Da Ponte, che, ad onta di quanto ne dica nelle sue *Memorie*, affilò le armi al suo fianco. Il *Turco in Italia* di Mazzolà con musica di Franz Joseph Seydelman (o Seidelman) fu dato a Dresda nel 1788 e ripreso, l'anno dopo, a Vienna. Da esso deriva buona parte dell'intreccio dell'opera rossiniana e soprattutto la figura del Poeta come motore dell'azione. Romani migliora qua e là la condotta drammaturgica, anche per le esigenze dei tempi nuovi. Ma dove si discosta profondamente dall'originale è principalmente nella scena centrale del secondo atto. In Mazzolà ci troviamo all'«imboccatura delle

R.

**IL TURCO
IN ITALIA**
 DRAMMA BUFFO PER MUSICA
 IN DUE ATTI
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL TEATRO COMUNALE
 DI FERRARA

Il Carnevale dell' Anno 1816.

DEDICATO

A S. E. REV. MONSIGNOR

**TOMMASO
BERNETTI**

PRELATO DOMESTICO DI N. S.
 E DELEGATO APOSTOLICO
 NELLA PROVINCIA DI FERRARA

IN FERRARA 1815.

Per Francesco Pomatelli.

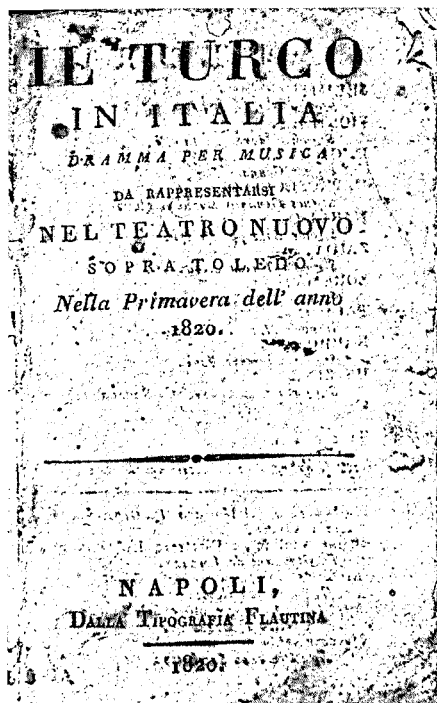
Il Turco in Italia: frontespizio del libretto per una rappresentazione al Teatro Comunale di Ferrara nel 1816 (Collezione Cavallari, Milano)

grotte di Pozzuolo» dove Selim va ad un appuntamento che crede datogli da Fiorilla. Ci trova invece l'antica amante Zaida che ha appena bevuto il veleno a suo tempo da lui stesso destinatele. Vedendo la donna che ha un tempo amato sul punto di morire, Selim, pentito, beve quando resta nel vaso. Dovrebbero dunque morire tutti e due come gli infelici amanti di Verona, ma il buon Albarzar, più saggio dello scespiriano Lorenzo, ha provveduto a sostituire il veleno con una «bevanda innocente, in cui sol d'oppio / Infusi buona dose». Come frutto dell'oppio i due si credono trasferiti nel paradiso dei Turchi dal quale si risvegliano felici e innamorati con la constatazione del Poeta che non è poi «sì gran male» essere in vita.

La soluzione data dal libretto di Romani è, se vogliamo, meno fanta-

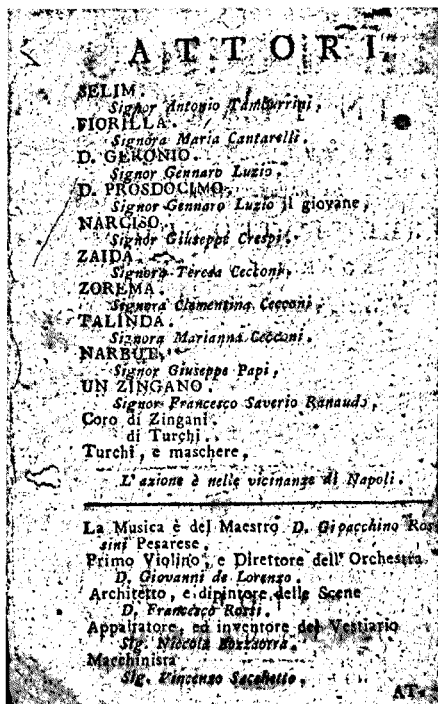
stica, ma altrettanto ingegnosa. La mascherata centrale del secondo atto in cui si danno convegno tre Turchi e due Fiorille, moltiplicando gli equivoci e i fili dell'azione, induce i personaggi a perdere di fatto la propria identità. Soluzione rossiniana quante altre mai che fa pensare, proprio per questo, ad un intervento diretto del compositore.

3. In un mio vecchio scritto del 1985⁴ avevo ipotizzato che Da Ponte fosse stato influenzato dal *Turco in Italia* di Mazzolà per la stesura di *Così fan tutte*. La scena dell'ipnosi, le mascherate e la stessa figura del Poeta che tira i fili della vicenda nella Napoli di Mazzolà, le ritroviamo in quella di Da Ponte con Don Alfonso che regola l'azione. La derivazione mi sembra indubbia, ma di una seconda derivazione faccio qui cenno, non dimostrabile, ma tutt'altro che peregrina. Mentre Rossini si trovava a Milano, alla Scala si mise in scena proprio *Così fan tutte* e certo Rossini ebbe modo di conoscere l'opera di Mozart, così come Romani ebbe modo di conoscere il libretto di Da Ponte per il quale, come "poeta del teatro", non è da escludere abbia dovuto sistemare tagli ed interventi. Cosa portò alla scelta del vecchio libretto di Mazzolà? E chi operò questa scelta? Non è possibile dare una risposta, ma certo il *Turco in Italia*, da qualche critico definita l'opera più mozartiana di Rossini, si inserisce in un filone che risale su per i rami non al solo Mazzolà, ma anche a Da Ponte. I corsi e ricorsi, i flussi e riflussi dell'eterno riproporsi nel teatro delle stesse e mai identiche situazioni affratellano i due capolavori di Mozart e Rossini. Con differenze sostanziali nel significato ultimo. Rossini, lo scanzonato Rossini, non crede né al Paradiso delle Uri né forse ad altri paradisi. Condivide però il cinismo di Da Ponte e la sua considerazione di una umanità



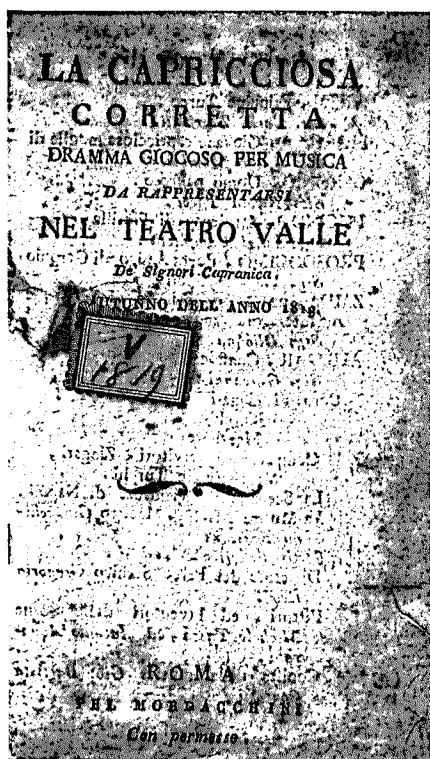
Il Turco in Italia: frontespizio e distribuzione delle parti nel libretto per una rappresentazione al Teatro Nuovo di Napoli nel 1820 (Collezione Ragni, Napoli)

pronta allo scambio dei sentimenti e dei ruoli. Vi è in Rossini semmai un pizzico di distanza maggiore. Il gioco mozartiano è quasi liberatorio e si realizza appunto con la compiacenza del gioco, quello rossiniano sembra oggettivizzare una realtà che, comunque, a vicende concluse, torna esattamente al punto di partenza. Non a difesa di una morale qualsiasi, ma a constatarne l'inutilità. In questo senso i suoi personaggi sono assai meno appassionati di quelli di Mozart. Il tormento d'amore sembra lontano, lontanissimo perfino dalla povera Zaida, e se tormento c'è, sarà quello del Poeta, ben consapevole di dover sbarcare il lunario scovando «l'argomento» per il suo dramma buffo, cosa assai difficile, dato che quello «ha troppo sentimento, quello insipido mi par». Col



che sembra aversi una specie di autoritratto inconscio del povero Romani inteso a copiare soggetti e versi altrui e a sostenere, come meglio poteva, il mestiere cui si era assoggettato per sbarcare il lunario. Proprio quel Romani che, quanta più gloria troverà nei libretti successivi, tanto meno ostenterà di trovarsi a proprio agio con il melodramma, che in qualche modo sentiva estraneo alla sua vocazione primigenia. Destino di tanti librettisti (in quei giorni anche di Ferretti a Roma) che speravano onori dalle proprie opere letterarie e non, come gli sarebbero toccati, da quel mondo capriccioso di compositori, impresari, cantanti, fatto di sregolatezze e follie. Nelle quali invece il giovane Rossini si muove a proprio agio; e lo può ben fare grazie al suo distacco. Che si evidenzia anche nella preparazione e nelle vicende successive del *Turco*.

4. Composto forse in fretta (le nuove acquisizioni dell'epistolario ci in-



Frontespizio del libretto de *La capricciosa corretta*, titolo con cui fu rappresentato *Il Turco in Italia* al Teatro Valle di Roma nel 1819 (Collezione Ragni, Napoli)

dicano Rossini alle prese in quei mesi con un'opera da scrivere per Genova che non si realizzò e sulla quale occorrerà far luce), ma certo non con quella dei successivi *Barbierre* e *Cenerentola*, *Il Turco in Italia* è debitore ad un anonimo collaboratore sia dei recitativi secchi, sia dell'aria di sorbetto di Albazar. E fin qui siamo abbastanza nella norma. Ma per *Il Turco* Rossini affidò al collaboratore anche due pagine importanti, la Cavatina di Geronio, «Vado in traccia di una zingara» e l'intero Finale secondo, come dire due tra i pezzi più significativi della partitura. Che dire di tanta indifferenza, soprattutto allo scioglimento della vicenda, se non che di vero sciogli-

mento, a suo avviso e a sua percezione, non si trattava?

Per converso, dopo la prima milanese, Rossini non abbandonò l'opera al suo destino. Essa fu riproposta nell'autunno 1815 al Teatro Valle di Roma, molto probabilmente con la partecipazione dell'autore il quale forse approvò anche alcune riprese napoletane e le relative modifiche. Vi furono di conseguenza aggiunte musicali, come una nuova Cavatina di Fiorilla, «Presto, amiche, a spasso, a spasso» (poi finita nella *Gazzetta*) e una elegante Cavatina di Narciso, «Un vago sembiante». Anche Don Geronio fu provvisto di un'Aria, «Se ho da dirla con molto piacere», di dubbia autenticità. Successivamente Rossini intervenne, quanto meno approvandola, nella riduzione dell'opera in un atto varata a Parigi nel 1826, complice Ferdinando Paër, edizione che fu ripresa a Bologna e forse anche altrove. Di questa non possediamo nessuna testimonianza musicale, ma essa dovette quanto meno avere il merito di espungere gli inserti dei cantanti che su questa partitura furono, se possibile, più numerosi del solito⁵. Comunque, seppure meno fortunato delle tre sorelle buffe maggiori (*Italiana*, *Barbierre*, *Cenerentola*), *Il Turco* fu lavoro di grande circolazione in tutta la prima metà dell'Ottocento. Che certo vi godette il gioco buffo delle *turcherie* ancora tanto in voga e lo scorno maritale del borghese Geronio. Non a caso, tra le pagine più celebrate ed eseguite, vi fu il duetto «Di un bell'uso di Turchia», in cui la tracotanza e l'esuberanza sessuale del gran Turco entravano in conflitto con la prudenza moralistica e conservatrice del marito possidente (di una moglie e di un patrimonio). Meno dovette godere l'Ottocento del gioco metateatrale del Poeta (crudelmente, ma non a caso, sprovvisto di una propria aria) che era di ascendenza settecentesca

e postulava sottigliezze di eredità illuministica. Che era l'altro aspetto del Rossini-bifronte, quello che tanto doveva strabiliare quando nel 1950 ci si trovò di fronte a questa partitura erroneamente considerata minore. E fu vera scoperta, ben colta da un poeta come Giorgio Vigolo il quale, in una magistrale recensione⁶, notava: «Se nel *Turco in Italia* mancano le pagine rutilanti e scoppianti di brio dell'*Italiana in Algeri* o del *Barbiere*, vi è in cambio una vena di ironia distaccata e lieve in cui la famosa "olimpicità" di Rossini fa forse la sua prima apparizione; e qua e là le tracce di un mozartismo rossiniano che ci sembrano prelibatissime». E più oltre, commentando l'introduzione della figura del Poeta: «La morale della favola sarebbe perciò da cercare in una intuizione del "mondo come teatro". La fantasia è la sostanza stessa della realtà e della volontà. (Difatti quando l'Italiano non vuol fare una cosa si dice che "non ha fanta-

sia"). E questa non è solo una trovata dell'eccellente librettista, il poeta Felice Romani, ma è proprio Rossini, in quanto musicista, che prende gusto all'idea, e da questa idea che in lui diventa il sentimento metafisico di una gratuità, di una scherzosa leggerezza dell'esistente, governato dalla sola poesia, ha tratto ispirazione per alcune pagine davvero stupende [...]. Tutto in quest'opera scaturisce da un Rossini allo stato puro, nascente, che pullula in un succedersi inesauribile di melodia, di grazia, di luce, come una sorgente su cui batte il sole». Parole di poeta e di maestro che aveva colto tra le pagine dell'opera tutto il suo significato e che, rivendicando a Rossini la scelta primigenia, aveva anche divinato la vicenda storica che aveva portato a quel capolavoro dai magnanimi lombi di una ascendenza che saliva dritto dritto a Mozart.

Bruno Cagli

¹ La recente acquisizione delle lettere di Rossini ai familiari del periodo 1812-1830, la cui pubblicazione è in preparazione presso la Fondazione Rossini, consente di ricostruire con molta maggior precisione del passato la cronologia di quel periodo. Il 4 ottobre Rossini scrisse da Milano alla madre lamentando la difficoltà del viaggio: «Quella maledetta diligenza m'ha fatto stare a letto ieri e ieri l'altro per sudare mentre adormentandomi con un sportello aperto mi a [parola illeggibile] un indolimento di collo terribile...». Il suo arrivo da Venezia doveva dunque essere avvenuto il 1 del mese o al massimo la mattina del 2.

² Sebbene sia stato spesso sostenuto che Romani subentrò a Romanelli nell'incarico di poeta della Scala, in realtà, come dimostrato da Alessandro Roccatagliati, Romanelli rimase al suo posto con Romani al fianco. La convivenza tra i due non fu sempre facile e anzi, intorno agli anni '20, ci fu un tentativo di ri-

portare in auge Romanelli a danno di Romani, ma il tentativo urtò contro la decisa volontà dei compositori i quali, come Mercadante, preferivano di gran lunga Romani. Si veda Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, Lim, 1996, pp. 21 e sgg.

³ Roccatagliati, *op. cit.*, p. 21.

⁴ Bruno Cagli, *Il risveglio magnetico e il sonno della ragione*, in «Studi Musicali», anno XIX, 1985, n. 1, pp. 157-170.

⁵ Per le vicende compositive e gli interventi di Rossini successivi alla prima milanese si veda la *Prefazione* de *Il Turco in Italia*, in *Edizione critica delle Opere di Gioachino Rossini*, Sezione prima, vol. 13, a cura di Margaret Bent, Pesaro, 1988, pp. XXI-XXXV.

⁶ La recensione, originariamente su «Il Mondo», figura col titolo *Il turco in Parnaso - 4 novembre 1950* in Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 63-67.

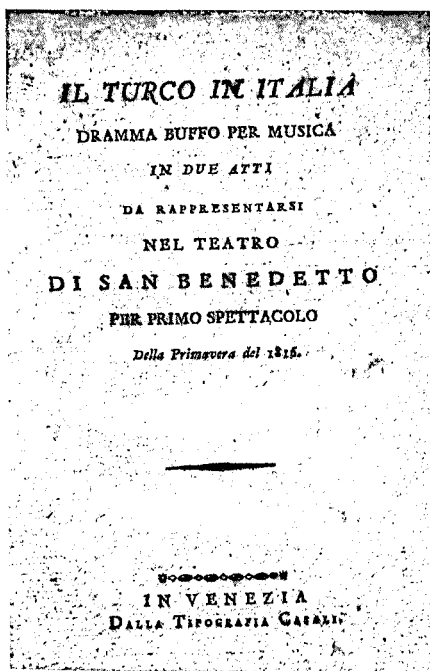
Il Turco in Italia: manoscritto della
copisteria Ricordi del Duetto «D'un
bell'uso di Turchia» (Collezione Ragni,
Napoli)



The jocular lightness of the existing

1. When, in the Autumn of 1813¹, Rossini arrived in Milan, the intention of all the impresarios of the city was to get all they could out of the rising star of Italian music. Between the end of 1810 and May 1813 the young composer had produced no fewer than ten operas on the stage (eleven if we include *Demetrio e Polibio*, which, in the wake of so much success, had been fished out of his adolescent compositions). Amongst those operas, at least four were already circulating or were about to circulate all over the country and even abroad. These were *L'inganno felice*, *Tancredi*, the recent hit *L'Italiana in Algeri* and the *Pietra del paragone* that had had such a triumphal success in Milano itself. On Rossini were centred the hopes of both *Benedetto Ricci*, impresario of *La Scala*, and *Carlo Re*, owner of a brand-new theatre named after him. For Rossini the more important of these contracts was, naturally, the one with *La Scala*, engaging him to compose two operas, a serious opera to open the Autumn season, and a comic one, originally planned for the spring, but which had been put off until August. For the *Teatro Re* only revivals were planned, but these to be staged with the composer's collaboration. For the Italy of the time, eager for novelty and judging a theatre by its capacity for producing novelty, this type of contract was of decidedly minor importance. However, the blindfolded goddess, or she who loves to make sport with the fate of

theatres, turned the situation topsy-turvy. Aureliano in *Palmira*, which opened the *Scala* season on 26 December, turned out to be a flop and not even *Velluti*, the last great castrato, on whom *Ricci* had counted heavily, was able to save the day. Things did not go very much better for *Il Turco in Italia* on 14 August. Instead, fortune smiled upon the *Teatro Re* where, on the 18 December 1813, a revised and amplified *Tancredi* enjoyed a triumph, followed at the beginning of April with an equally successful revival of *L'Italiana*, for which Rossini wrote, amongst other things, a new cavatina for *Lindoro* and re-orchestrated two of *Isabella's* arias, certainly to adapt them to the orchestra of that theatre. The critics were severe in their comparisons. The *Corriere milanese*, for example, did not mince matters: «*Tancredi* is the most splendid musical composition of our times. Aureliano, in its effect, does not sound like an opera of Rossini's. The former seduces and enchants, the latter tires me and bores me». Where *Il Turco in Italia* is concerned, comparison with *L'Italiana* would, in the long run, make people think of it as a kind of pastiche or palinod of the previous opera. In the earliest Milanese reviews this accusation would only be hinted and suggested at, but in the years to come it would be constantly re-iterated, to tell the truth more by Rossini's biographers than by critics in their reviews.



Il Turco in Italia: frontespizio del libretto per una rappresentazione al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1816 (Collezione Ragni, Napoli)

And so the little Teatro Re won the battle with the great La Scala, and insult was added to injury when the *Corriere milanese* published its ironical condolences: «The management of the theatre has been so sought out by calamity that it would be barbarous not to sympathize». However, to disentangle oneself in the confusing matter of the reception of Rossini's operas at La Scala in that season of sunshine and shadows, it would be advisable to consider the subjects chosen for the operas and, above all, the composer's relations with his librettists.

2. For his debut at La Scala with *La pietra del paragone* Rossini had been able to avail himself of the experience of the old librettist Luigi Romanelli who, for years, had undertaken the job of "official librettist" to

La Scala. After this particular hit Romanelli, now over sixty, continued in his post² and still wrote a few librettos, but ever more sporadically (as from 1816 he preferred to give his time to teaching, occupying the chair of declamation and literature at the Conservatory). We do not know the reasons behind this lessening of activity (his age, perhaps, or was he tired of such a demanding task, or did he just feel that times were changing?). Certain it is that it came at just the right time. With one foot in a courtly past and the other in an equally formal-sounding neo-classical present, Romanelli, an elegantly skilful versifier and equally able in the weaving of operatic plots, had remained faithful to an eighteenth-century conception of opera, to the complication of plot and sub-plot, to certain literary preciousnesses and also to certain priorities considered inescapable, such as having to assign arias to each singer according to a rigid hierarchy. However a fresh breeze was blowing and as a tangible indication of this, without anyone at the time guessing what the future results could have been, the twenty-five year old Felice Romani, from Liguria, was appointed to work in harness with him, originally with the job of writing «six new works a year»³; he too had had a classical education, but was destined to become the greatest librettist of the Romantic period.

Romani's approach to his professional job was at first cautious and carefully thought out. His earliest libretti, in fact, though occasionally even left unsigned, as is the case with *Il Turco*, are sometimes simply initialled (as in *Aureliano*, signed G.F.R., where the first two letters stand for Giuseppe Felice, the poet's two Christian names). The reasons for this total or partial anonymity are easily guessed: in fact, his efforts were almost always re-writings of

already existing works from which Romans not infrequently took not only the plots, but also entire verses. It was a common practice in those days to set an old story to new music, and we can even say that only in very few cases did Rossini set to music a subject that had not already been set more or less recently, but to go so far as to parody verses and stanzas without even citing the legitimate author was an impertinent practice indeed. In the case of Rossini's two libretti for *La Scala*, *Aureliano* was very closely derived from Gaetano Sertor's libretto *Zenobia in Palmira*, set to music by both Anfossi and Paisiello. Even more close, seeing that even the title is the same, is the derivation from someone else's work of *Il Turco in Italia*, a fact that was recognized, and violently and ironically criticized, together with the music, by the reviewer of the *Corriere delle Dame*: «The music of this opera buffa is, in fact, as great as the fame of its composer; since in it he has gathered together the beauties and metrical jewels that are scattered throughout *L'Italiana in Algeri*, *La pietra del paragone*, and in other operas written by this excellent young musician. And so doing, Sig. Rossini perhaps thought that as the lines of this drama are nothing more than a rancid, scrappy libretto, written in Dresden to make fun of the habits of Italian lovers and husbands; so he wanted to play a joke on himself, playing something of the role of the capricious lover with the beauties of his former compositions». The name of the author of the «rancid, scrappy libretto» is not mentioned, and when the first modern performances of *Il Turco* took place in 1950, in a marvellous season at the *Teatro Eliseo*, Rome, starring Maria Callas and conducted by Gianandrea Gavazzeni, critics fell over themselves to praise Romans for his invention of the figure of the Poet,

ALTEZZE REALI

Un nuovo Dramma per Musica, IL TURCO IN ITALIA, è umiliato al Solio dell'Augusto Principe, che de' suoi popoli è Padre, e alla degnissima sua Reale Consorte. L'umilissimo suddito che altra volta ebbe fortuna dell'offerirlo ossequioso alle Altezze Vostre Reali, per queste Scene, si conforta della fiducia, che ancora questa volta ottenga il Sovrano benigno animo, e padrocinio.

Delle AA. VV. RR.

Umilto, Devoto, Obbediente e suddito
L'IMPRESARIO.

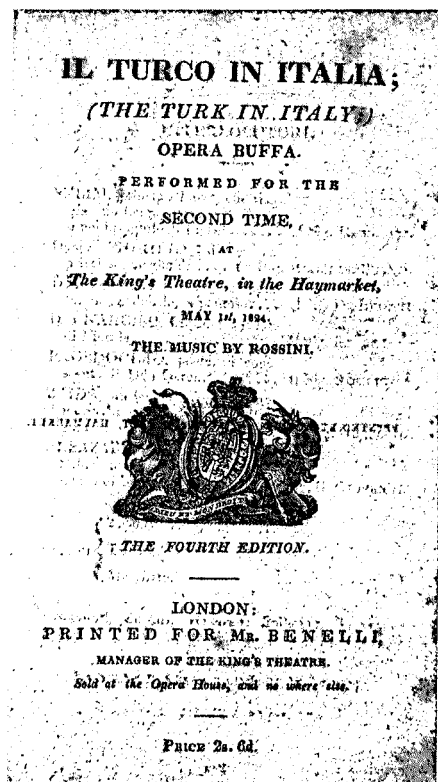
***Il Turco in Italia*: dedica del libretto per una recita al Teatro di Modena nel 1821 (Collezione Cavallari, Milano)**

as if he were a Pirandello ante litteram. And so, for better or for worse, nobody ever mentioned the name of the real author of this curious plot. In fact, it should be attributed to a person who is far from insignificant when we are dealing with opera librettos of the last part of the eighteenth century: Caterino Mazzolà, a well-known if not exactly first class theatrical character and semi adventurer among the many so typical of his day, the foremost of whom included Casanova, Casti and Da Ponte. Well known to musicologists at least for having adapted Metastasio's *La clemenza di Tito* for Mozart, Mazzolà was the official theatre librettist at Dresden from 1781 to 1796 and, for over a year, had as a collaborator Da Ponte himself, who, in spite of what he writes in his *Memoirs*, learned part of his trade

working with him. Mazzolà's *Il Turco in Italia*, with music by Franz Joseph Seydelman (or Seidelman) was given at Dresden in 1788, and revived the following year in Vienna. From it derives a great deal of the plot of Rossini's opera, and above all the figure of the Poet as a moving force behind the drama. Romani improves the plot development here and there, considering also the changing of taste in the new age. However, it is in the central scene of the second act that the story diverges notably from the original. In Mazzolà we are «at the entrance to the groves of Pozzuoli», where Selim goes to fulfil an engagement to meet Fiorilla, or so he has been led to believe. Instead he finds himself faced with his old flame Zaida, who has just drunk the poison that he himself had given her some time before. Seeing the woman he once loved on the point of death, Selim, sincerely penitent, drinks what is left in the phial. Both of them should, therefore, die, like the unhappy lovers of Verona, but the faithful Albazar, wiser than Shakespeare's Friar Lawrence, has taken the trouble to replace the poison with «an innocent beverage, including just a good dose of opium». The result of the opium is that the two of them believe that they have been transported to the Turks' paradise, and when they wake up again, happily in love with each other, the Poet concludes that it is not so bad to be alive. The solution offered by Romani's libretto is, perhaps, less fantastic, but equally ingenious. The masked ball central to the second act in which three Turks have rendezvous with two Fiorillas, piling misunderstandings one upon another and endlessly twisting the wires of the plot, induces the characters to completely lose their own identities. A Rossinian solution, so like many another one as to lead us to suppose, for this very reason, that he influ-

enced the librettist at this point.

3. In an old essay of mine in 1985⁴ I hypothesized that Da Ponte might have been influenced by Mazzolà's *Il Turco in Italia* when he came to write *Così fan tutte*. The hypnosis scene, the masquerades and the very figure of the Poet himself, pulling the strings of the story in Mazzolà's city of Naples, are all to be found again in Da Ponte's *Napoli*, with Don Alfonso controlling the action. The derivation seems to be indubitable, but here I should like to indicate another possible derivation, impossible to prove, but not at all fanciful. Whilst Rossini was in Milan, *Così fan tutte* was actually performed at La Scala and Rossini must certainly have had the opportunity to hear Mozart's opera, just as Romani must have had the opportunity to familiarise himself with Da Ponte's libretto for which, indeed, in his job as «official poet to the theatre», he might well have had to furnish cuts and additions. What led them to choose Mazzolà's old libretto? Who, in fact, was responsible for the choice? No answer is possible, but it is certain that *Il Turco in Italia*, which some critics have described as Rossini's most Mozartian opera, takes its place in a vein leading back not only to Mazzolà, but also to Da Ponte. The comings and goings, the ebb and flow of the eternal theatrical tendency to offer the same old stories in different guises link the two masterpieces of Mozart and Rossini in brotherhood. With substantial differences in their final meaning. Rossini, free and easy Rossini, does not believe in a paradise populated by houris, nor perhaps in any other paradise. However, he does share Da Ponte's cynicism and his interest in people ready to swap feelings and roles. In Rossini there is, if anything, perhaps just a little more distance from it all. Mo-



Il Turco in Italia: frontespizio del libretto per una rappresentazione al King's Theatre di Londra nel 1824 (Collezione Ragni, Napoli)

zart's game is almost liberating and is typified by a knowing delight in the game, whilst Rossini's seems to objectivize a reality that, however, when the end is reached, returns precisely to the starting point. Not in defence of any particular morality, but to prove its uselessness. In this sense his characters are much less impassioned than Mozart's. The torments of love seem very far away, even from poor Zaida, and if torment there be, it is that of the Poet, well aware of having to make ends meet by digging out the plot for his comedy, rather a difficult business, seeing that «this one seems too sentimental, that one too insipid». All of which seems to add up to an uncon-

scious self-portrait of poor Romani, concentrated on copying other people's plots and verses and on making as much of a success as he could out of the occupation he had chosen to make ends meet. The same Romani who, however much more fame he would acquire through his later librettos, would feel himself ever less at home in opera, which in some way he felt was extraneous to his principal vocation. This was the fate of so many librettists (like Ferretti in Rome at that time) who aspired to glory from their own literary works rather than, as fate would have it, from that whimsical world of composers, impresarios, singers, consisting entirely of folly and disorderliness. A world in which the young Rossini, on the other hand, found himself perfectly at home; and he was able to feel this exactly because he could distance himself from it. This becomes clear also in his preparation of and in his behaviour after *Il Turco*.

4. Composed, perhaps, in a hurry (recently discovered letters of Rossini suggest that in those months he was also hard at work on an opera for Genoa which was never realized and which we need to know more about), but certainly in nothing like the hurry of the ensuing *Barbiere* and *Cenerentola*, the *Turco in Italia* owes some of its music to a collaborator, both for the secco recitatives and Albazar's "sherbet" aria. All this is quite within the bounds of normal practice. But for *Il Turco* Rossini also entrusted two important numbers to his collaborator, Geronio's Cavatina «Vado in traccia di una zingara» and the whole of the Finale to Act Two, which is to say two of the most significant numbers in the score. What can we say, faced with such indifference, above all to the resolution of the plot, unless in his opinion and to his point of view it did not amount to a

true resolution at all?

On the other hand, after the first performances in Milan, Rossini did not abandon the opera to its fate. It was revived in the Autumn of 1815 at the Teatro Valle, Rome, very likely with the collaboration of the composer who also, perhaps, approved some later performances in Naples with their related changes. As a result some musical additions took place, such as a new Cavatina for Fiorilla, «Presto, amiche, a spasso, a spasso» (which ended up in *La gazetta*) and an elegant Cavatina for Narciso, «Un vago sembiante». Don Geronio was also furnished with an aria, of doubtful provenance, «Se ho da dirla con molto piacere». Later Rossini had a hand, whether he approved of it or not, in a compression of the opera into one act that was staged in Paris in 1826 with the collaboration of Ferdinando Paër, a version that was repeated in Bologna and perhaps elsewhere. We do not have any musical sources for this version but it must at least have had the merit of expunging the insertions of various different singers - these, if such a thing were possible, seem to have been even more numerous than usual in this score⁵. However, although it enjoyed less success than its bigger sisters in the buffo genre (*L'italiana*, *Il barbiere*, and *La Cenerentola*), *Il Turco* was widely performed during the first half of the nineteenth century. The times were certainly ripe for the enjoyment of comic Turkish elements and for the marital scorn of the bourgeois Geronio. It is not by chance that among the most frequently performed numbers from the opera there should figure the duet «*Di un bell'uso di Turchia*», in which the arrogance and the sexual exuberance of the great Turk clashed with the moralistic and conservative caution of the husband, owner of both wife and property. The nineteenth century

cannot have so much appreciated the meta-theatre game of the Poet (cruelly, but not accidentally deprived of an aria of his own), whose origins go back to the eighteenth century, calling up subtleties deriving from the age of enlightenment. Which was the other face of Janus-Rossini, the aspect that must have most astonished people in 1950 when they found themselves faced with this score, erroneously considered a minor work. It was an authentic discovery, duly appreciated by a poet like Giorgio Vigolo, who noted, in a magnificent review⁶: «If *Il Turco* in Italia lacks the glowing and fizzily sprightly pages of *L'italiana* in Algeri or *Il barbiere*, in compensation we find a vein of light and detached irony in which Rossini's famous "Olympian" attitude makes, perhaps, its first appearance; and here and there there are traces of Rossinian reminiscences of Mozart that we find delicious». And, furthermore, commenting on the introduction of the figure of the Poet: «The moral of the tale is to be found, therefore, in an intuition of "the world as theatre". Imagination is the very stuff of which reality and willpower are made. (In fact when an Italian does not want to do something they say that he "non ha fantasia" - he doesn't have the imagination). And this is not only an intuition of the excellent librettist, the poet Felice Romani, but it is Rossini himself, in his position as composer, who gets to like the idea, and from this idea which, in him, turns into the metaphysical feeling of a gratuity, of a jocular lightness of the existing, governed only by the poetry, has found the inspiration for some truly magnificent numbers [...]. Everything in this opera flows from a Rossini in pure, fresh and original state, bubbling over with melody, with grace, with light, like a spring sparkling in sunlight». The words of a poet and musician who had

grasped the whole meaning of the opera from the pages of the score and who, attributing the original choice to Rossini, had also guessed the historical facts of a family tree stretching directly back to Mozart that had

led to the creation of a masterpiece of such noble ancestry.

Bruno Cagli

Translation by **Michael Aspinall**

¹ The recent purchase of Rossini's letters to his family from the period 1812-1830, the publication of which is being prepared by the Fondazione Rossini, allows us to reconstruct the chronology of those years with greater precision. On the 4th October Rossini wrote from Milan to his mother complaining about the discomforts of the journey: «That accursed coach kept me to my bed yesterday and the day before, because I sweated while I was asleep with one of the doors open and this (indecipherable word) a terrible pain in my neck...». His arrival from Venice must therefore have taken place on the 1st of the month or on the morning of the 2nd at the latest.

² Although it has often been asserted that Romani replaced Romanelli in the post of official poet to La Scala, in fact, as Alessandro Roccatagliati has demonstrated, Romanelli continued to hold his post with Romani alongside him. The collaboration between the two was not always easy and, on the contrary, at some time in the 'twenties, an attempt was

made to bring back Romanelli at Romani's expense, but the attempt was foiled by the decided preference of composers to the contrary; these, like Mercadante, greatly preferred Romani. See Alessandro Roccatagliati, Felice Romani librettista, Lim, Lucca, 1996, pp. 21 et seq.

³ Roccatagliati, op. cit., p. 21.

⁴ Bruno Cagli, Il risveglio magnetico e il sonno della ragione, in «Studi Musicali», anno XIX, 1985, N. 1, pp. 157-170.

⁵ For the subsequent additions and changes Rossini made to the score after the Milan première see the Preface to *Il Turco in Italia*, in Edizione critica delle Opere di Gioachino Rossini, Sezione prima, vol. 13, edited by Margaret Bent (Pesaro, 1988, pp. XXI-XXXV.)

⁶ The review, originally published in «Il Mondo», appears entitled *Il turco in Parnaso* - 4 novembre 1950 in Giorgio Vigolo, Mille e una sera all'opera e al concerto, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 63-67.

Per una lettura de *Il Turco in Italia**

A Gianandrea Gavazzeni: per i suoi cinquant'anni di podio, nel corso dei quali, fra le altre infinite cose, ha memorabilmente resuscitato *Il Turco in Italia*.

I
«Opera di ensembles», definisce *Il Turco in Italia* Philip Gossett, e certo questa denominazione appare più che legittima, seppure possa considerarsi condivisibile con tante sue consorelle coeve e specialmente con tante consorelle dovute alla penna del suo stesso autore. Proprio nello spostamento del centro di gravità dal brano solistico all'ensemble, nell'opera buffa come (ed è ancor più significativo) nell'opera seria, Friedrich Lippmann, nel suo fondamentale saggio sul melodramma italiano dell'Ottocento, fa consistere una delle più cospicue novità di Rossini: uno dei principali insegnamenti del Pesarese ai suoi coetanei e ai suoi successori. Nel riferire quest'appellativo di «opera di ensembles» in particolare al *Turco in Italia* Gossett ha ragione: se si paragona quest'opera a quelle che più le si possono accostare, per genere e similarità di ispirazione, *L'Italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola*, si potrà concludere che, a onta dell'importanza comunque capitale rivestita in queste tre dall'ensemble, l'Aria vi ricopre pur sempre una funzione assai superiore che nel *Turco*. Non è faccenda di rapporti numerici: lo è, appunto, di funzione drammaturgica (seppure del termine drammaturgia si sia negli ultimi anni, per reazione alla vecchia musicologia, abusato a proposito dell'opera italiana dell'Ottocento), di costruzione del personaggio, di valore e importanza musicale. Facciamo per il momento astrazione da quella lieve disparità di peso specifico musicale che occorrerà finire per riconoscere al pur delizioso *Turco* a vantaggio delle consorelle.

Nelle opere serie e buffe di Rossini, e in particolar modo in queste ultime, la differenza di funzioni tra Arie e ensembles è addirittura esemplare. Nell'Aria si fissano di norma i caratteri convenzionali, i *topoi*, del personaggio, se non della funzione-personaggio. Lo stile musicale appare così il più formalizzato possibile nell'ambito specifico di Rossini; e la presenza di astratte figurazioni-segno (l'ornamento vocale) rinviando il personaggio cantante, appunto, a funzioni convenzionali, si fa rilevante. Il virtuosismo vocale, peraltro, accampa diritti che vanno appagati. Talora vi sono eccezioni, ovviamente. Quanto più l'Aria si configuri come analisi psicologica specifica del personaggio (ossia non dei suoi «affetti» considerati in astratto), tanto maggiore potrà essere il suo ruolo propriamente drammatico. Un esempio per tutti: la Cavatina di sortita di Figaro.

Ma, nella gran parte dei casi, all'Aria di Rossini potrebbe ancora applicarsi la vecchia definizione dell'Arteaga di «epifonema della passione». Negli ensembles, invece, si svolge la vera e propria azione. Essi avvengono, per così dire, in tempo reale, laddove la gran parte delle Arie instaura un senza-tempo prettamente psicologico, nel senso antico del termine, o del tutto astratto. L'esistenza di notevoli sezioni senza-tempo nell'ambito degli en-

sembles, i concertati nei quali l'azione si interrompe, non fa che accentuare il senso di tempo reale posseduto dalle altre parti degli ensembles. La tecnica costruttiva di essi, in rapporto al problema del tempo reale, sarà uno dei temi affrontati in questo scritto.

Nel *Turco* tutto questo è vero in modo palmare. La definizione psicologica e la vita drammatica stesse dei personaggi, oltre che, com'è ovvio, l'azione, avvengono nei pezzi d'insieme. E' lì che gl'individui di quest'opera sono costruiti. Al di fuori di essi, abbiamo delle parentesi concertistiche che esistono per motivi di routine, il cui livello musicale è inferiore al resto: le Arie di Albazar e di Don Narciso non sono, rispettivamente, che dei pezzi scritti per un secondo e per un primo tenore, con tutte le caratteristiche di genere che ne discendono: servono al cantante, non al personaggio; se ne può far a meno senza danni; la Cavatina di sortita di Fiorilla par quasi una concessione resa per obbligo ai diritti d'una prima donna, ed è anch'esso un pezzo basato sullo sviluppo meccanico, seppur impeccabile, di formule del mestiere; e così l'altra sua Cavatina, quella del secondo atto; e solo l'Aria da lei cantata nel secondo atto, «Squallida veste, e bruna», è un brano della grande maniera eroico-patetica e in stile "serio", e, ancorché astratto e funzionale più che non sia psicologico, appare indispensabile all'economia dell'atto. Agli altri personaggi, quand'anche venga loro attribuito qualcosa che di primo acchito può apparire un pezzo chiuso solistico, non vien fatto che depositare le loro parentesi monologiche entro il più ampio arco dell'ensemble. Di certo il Poeta (non parliamo neppure di Selim o di Don Geronio) conta, nel *Turco in Italia*, ben più di Don Narciso o di Albazar: eppure non ha Arie. La tradizionale gerarchia d'importanza fra i personaggi del melodramma viene, dal *Turco*, addirittura rovesciata. Questa è una prova, indiretta ma decisiva, che il libretto di Felice Romani sia stato tagliato sulla base delle indicazioni e delle esigenze del compositore, nuove per l'Italia di quei tempi, ossia sulla base del rapporto da lui instaurato fra opera e forme musicali.

II

L'esordio in scena del personaggio di Don Geronio, il primo pezzo importante dell'opera dopo un'Introduzione infinitamente meno cospicua di altre prodotte da Rossini nelle opere serie, sembra l'immediata smentita di quel che abbiamo fin qui affermato. Lo spartito lo definisce «Cavatina buffa», e in effetti tale per un buon tratto esso appare; senonché, si tratta di uno di quei tipici brani rossiniani nei quali è avvenuta la trasformazione dalla forma solistica alla forma dell'ensemble, o che, più esattamente, rappresentano un compromesso fra le due: dopo che a Geronio è stato dato il suo spazio monologico, l'ingresso di Zaida (che per tutta l'opera Rossini si ostina ad accentare Zàida) e del coro lo sancisce.

Abbiamo definito questa cavatina "tipico brano rossiniano", non già di Rossini. Philip Gossett avanza infatti, a proposito di questo come di altri pezzi del *Turco* (due periferici, ma in più lo stesso Finale II; inoltre, i recitativi), seri dubbi sulla paternità, che ascrive a Vincenzo Lavigna, passato poi alla storia come maestro di composizione di Verdi. Sia di chi sia, la cavatina è di eccellente fattura, non si può non dirlo, e di tono assai fine: il fatto che sia probabilmente di Lavigna pone ancora una volta il problema di quel linguaggio standard cui l'artigianato dei minori poteva agevolmente e con perfetta dignità pervenire, di quelle distinzioni, così difficili da operare, in musica del genere e in epoca preromantica, fra il concetto di arte e quello

Il Turco in Italia: frontespizio dello
spartito per pianoforte solo edito da
Liedesdorf a Vienna (Collezione Ragni,
Napoli)



Il Turco in Italia

OPERA BUFFA IN DUE ATTI MUSICA DEL SIG.^{RO} MAESTRO

ROSSINI

ridotto per il cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF.

Vienna. Pubblicato da M. I. Liedesdorf, Kärnthnerstrasse, n. 941.

N. 12

di artigianato. Il brano si basa su di un semplice nucleo motivico, esposto nell'introduzione strumentale, diviso in due incisi, il secondo dei quali in progressione; dopo la clausola cadenzale, la voce di Geronio se ne impadronisce per un istante per subito abbandonarlo e delegarne una garbata variante, se non un vero e proprio nuovo motivo, all'orchestra. E' questa che pacatamente si assume la responsabilità di condurre il discorso, e lo fa con modica ma elegante elaborazione degli elementi ora individuati; a Geronio è commesso quel "parlando" sillabico, incentrato prevalentemente su note ripetute, tipico dello stile buffo, e in specie dello stile buffo rossiniano. Quel "parlando" ch'è facile comprendere come aggiunto, *après coup*, a un discorso musicale di cui l'ossatura è già tracciata: non avendo, spesso, funzione melodica affidata, s'è detto, all'orchestra, le note di esso non sono, in gran parte, che componenti dell'accordo (degli accordi) di base, inserite a quel punto. Il che può solo potenziare la sua comunicabilità drammatica. Quel "parlato", infine, chiarisce Paolo Gallarati in uno dei più intelligenti saggi scritti sul meccanismo teatrale di Rossini, cui, specie negli ensembles, è attribuito il compito di comunicare le informazioni, di far dialogare fra loro i personaggi, di far progredire l'azione: laddove al canto, specie quello fiorito, spetta la funzione monologica propria al pezzo chiuso.

L'intervento di Zaida e delle zingare avviene sul medesimo materiale motivico, ancora sfruttato; la Cabaletta, o parte veloce del pezzo, si basa invece sulla progressione di un inciso assai più elementare; in essa le caratteristiche dell'ensemble scompaiono, e Zaida e il coro non sono altro che i "pertichini". Il veloce stile sillabato, ben più marcatamente comico che nella prima sezione, è qui puro manierismo rossiniano.

Dopo la Cavatina di Fiorilla (ch'è in realtà un'estesa Aria) e il coro dei marinai turchi (in un dolente e strascicato *Mi min.* che ben rende, con una serie di *fp* su di un'eguale successione di crome, il ritmo lento e monotono della vogata - a meno che il tono minore non sia, semplicemente, *turquerie*), Rossini introduce il primo importante ensemble dell'opera. In esso avviene l'incontro e il *coup de foudre* tra Selim e Fiorilla: l'analogo e insieme l'inverso, come tutti hanno dovuto notare, di quello tra Isabella e Mustafa. Il lungo brano è ripartito in una serie di sezioni che da un lato rispettano la successione di luoghi obbligati della forma musicale, dall'altro si modellano con elasticità testuale. Come vedremo in tutti gli ensembles, o brani dialogici, di quest'opera (il metodo è evidentemente affine in tutte le altre di Rossini), il compositore associa a ciascuna serie di versi del testo un motivo, o inciso musicale; la sezione viene costruita affidando all'orchestra il ruolo di guida, ed essa vi assolve sviluppando la cellula in questione: sviluppandola, s'intende, come Rossini sa, può e vuol fare, ossia prevalentemente ripetendola immutata a vari gradi del tono d'impianto e poi anche in altri toni, giustapposti, spesso, più che non raggiunti tramite modulazione. Toni che non è detto debbano essere di prima vicinanza, ma non perciò di necessità la modulazione riveste un significato psicologico. Questa, ovviamente, è la tecnica delle sezioni in cui l'azione progredisce; il risultato complessivo spesso nasce combinando queste sezioni in "tempo reale" con altre in cui il tempo viene sospeso. Nel costruire suoi brani dialogici con questa tecnica pazientemente musiva, Rossini è infallibile nel tagliare il suo testo verbale organizzandolo attorno allo "sviluppo" di motivi musicali: talora la scorrevolezza e l'efficacia drammatica della conversazione obbligano all'ammirato stupore per la loro finezza. L'accordo di *Mi* magg. riluce quale segnale scenico per l'apparizione di Selim. Il suo esor-

dio avviene con una profluvie di formule vocali fiorite di uno stile che, all'interno delle convenzioni rossiniane, definiremmo più eroico che comico e che, comunque, risente del marchio di Filippo Galli, a riprova dell'interdipendenza esistente, in opere di questo genere, fra invenzione ed interprete designato. E' un esordio analogo a quello di Mustafà nell'*Italiana in Algeri* e di Maometto nel *Maometto II*; e non certo la qualità di Turco è quel che fa l'analogia fra i tre personaggi, quanto piuttosto una astratta e topica regalità cui il compositore reagisce per automatica convenzione. Selim è tutt'altra cosa da Geronio, come Mustafà lo era da Taddeo, e il trovarsi investito nelle sue vicende, a tu per tu con lui, costituirà uno dei motivi dello sviluppo comico del *Turco*. Da notare, già qui, l'inflessione al tono del VI grado abbassato, che costituisce uno degli eventi fissi nelle pagine, specie lente, di Rossini.

Anche l'orchestra propone una sua cellula fiorita; su di essa incomincia il dialogo con Fiorilla, in stile "parlante", ancorché fatto di "a parte". Il dialogo vero e proprio ha luogo con la seconda sezione del duetto. S'istaura il tono di La magg.; la parte lenta, alla dominante, aveva un evidente ruolo introduttivo. Un motivo di quattro battute, costituito dalla progressione di un inciso di base, ne rappresenta il glutine. (**esempio 1**)



Lo stile diviene in pieno "parlante", il tempo è tempo reale. Una pomposa formula all'unisono solennizza i pregi di Selim e consente la modulazione al VI grado abbassato (Fa magg.), in cui la sezione prosegue per un "a parte" di ciascuno dei due interlocutori. Parentesi tonale corrispondente alla stasi dell'azione, al commento su di essa. Alla tonica minore viene introdotto un nuovo motivo, caratterizzato da un cerimonioso trillo, per la prima dichiarazione dei due; una progressione porta alla ripresa del motivo principale, ora al tono relativo di questa (Do magg.), e con esso del dialogo, mentre il motivo cerimonioso, che resta aperto sulla dominante, pare adattissimo a concludere questa sezione (associato com'era a «Voi, signora, mi piacete», esso implicitamente risponde alla domanda ivi formulata: «Voi sospirate?... Perché?»). L'ultima sezione, quella della "stretta", si basa su di un motivo arpeggiato esposto da Selim, prima staccato, poi legato: tipica vocalità da basso rossiniano. I due avviano poi una breve progressione, rispondendosi; indi l'orchestra espone il secondo motivo del brano. E' il "crescendo" rossiniano: l'accumulo dinamico - dinamico, ossia di energia, di vera e propria energia - basato sulla quasi esasperante ripetizione di una formula con intensità crescente, su di un basso immobile. (**esempio 2**)

Fiorilla

più mosso Non è poi co-sì dif-
fi-ci-le questi turchia con qui-
cresc.

E' il vero scatenamento delle forze dionisiache di Rossini; l'effetto comico è irresistibile, per il modo con cui è mimato il crescere degli ardori erotici nei due improvvisati amanti. L'ultima sezione è in forma binaria seguita dalla consueta Coda; il motivo del crescendo verrà utilizzato, nella costruzione non meno musiva della Sinfonia, quale Coda al secondo tema.

Il medesimo principio costruttivo, ma a un grado più alto, viene applicato, nel successivo brano, il terzetto fra il Poeta, Don Geronio e Don Narciso. Principio che si deve pur definire, a suo modo, di "musica assoluta", presiede all'organizzazione del dialogo teatrale: tale l'interdipendenza, e i grovigli che ne derivano, perenne nel melodramma, fra le ragioni della musica in sé e quelle dell'azione.

Il lungo brano, magistrale, riceve coesione dalla presenza di un motto, che l'apre, lo chiude e lo percorre, pur senza rivestire funzione motivica, se non quella di essere il basso del motivo principale reggente la prima sezione del pezzo. Il suo aspetto contribuisce al classicismo haydniano-mozartiano del terzetto e, in genere del *Turco*, ancor più sensibile che nelle altre grandi partiture comiche di Rossini.

E' stata ricordata, da Massimo Mila prima, da Philip Gossett poi, una parentela con il tema del Finale della *Sinfonia* in Do magg. *Jupiter*; ancor più sensibile pare quella con un altro soggetto di fuga di Mozart, pure già suggerita da Mila, e anch'esso in Sol magg., quello del Finale del *Quartetto K. 387*, o addirittura un celebre basso divenuto, dopo varie utilizzazioni, il motivo del Finale dell'*Eroica*. Ma ancora nessuno s'è accorto che, nella letteratura classica, esiste addirittura il precedente non tanto di un motivo affine, ma dello stesso tema: è quello del *Consummatum est* da *Le sette parole di Cristo* di Haydn, con la sola, insignificante differenza di essere in Sol min. invece che maggiore. (esempio 3a)

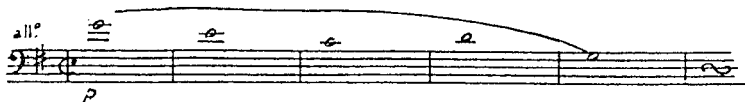
Lento

ff

Motivo che nel pezzo di Haydn viene sottoposto a un sia pur modesto lavoro tematico, laddove ciò non avviene, come vedremo, in Rossini. Motivo che, dopo il *Turco*, ha avuto ancora una storia, visto che, deformato dal cromatismo orientaleggiante consono al soggetto, lo ritroviamo come principale *Leitmotiv* ed esordio della *Turandot* di Puccini, oltre che nel cosiddetto *Credo* dell'*Otello* di Verdi. (esempio 3b)



Naturalmente, la sola cosa che si debba concluderne è che queste affinità, o identità, sono solo casuali. L'aspetto elementare del motivo lo rende una sorta di locuzione comune e generica, scaturiente in modo quasi automatico dalla penna del musicista: di qualunque musicista. In fatto, esso appare uno di quei Soggetti di Fuga senza età, proposti dai maestri per studiare le qualità della "risposta tonale"; o addirittura un semplice basso d'armonia sintetizzante un moto cadenzale (I-VI-IV-V), anzi, il moto cadenzale per eccellenza. Tale basso è quello apposto al motivo dell'esempio n. 4, e Rossini deve averlo trasformato in motto *après coup*. A parte questi elementi musicali intrinseci, inoltre, un semplice buon senso ci dice: che cosa avrebbe mai da fare il *Consummatum est* con *Un marito scimunito*? Non v'è citazione deliberata (esempio 3c)



Come chiunque è in diritto d'attendersi, Rossini, come Haydn, non scrive qui alcuna Fuga; fa seguire al motto, invece, il vero motivo del terzetto (esempio 4)



su cui si svolge il primo periodo: in bocca al Poeta, in fluido "parlando". La ripetizione del motto lo collega al secondo, altra ripetizione del primo: parla Don Geronio. Un nuovo motivo del basso conduce a una sezione intercalare; il motto trasposto alla sottodominante (Do magg.), porta alla terza sezione, basata appunto sul motivo principale alla sottodominante: anche

Don Narciso dice la sua, e quest'alleanza fra il marito e l'amante titolare, basata sullo stato di necessità, contro il nuovo arrivato, è uno degli spunti di maggior comicità del *Turco*, spunto assai più realistico di ciò che forse non voglia apparire. (Nel corso dell'opera, Don Narciso si farà il più fiero paladino dei conculcati diritti maritali, esortando con fuoco Geronio a farsi valere). Si ripropone la sezione intercalare: il volto collerico del motivo secondario si mostra più chiaro; dopo di che il Poeta canta in modo spiegato. Per le parole per lui più importanti, quelle connesse alla sua funzione, Rossini gli attribuisce un ampio motivo, sottolineato anche dalla veste tonale (il VI grado *non* abbassato è maggiorizzato, in veste di "falso relativo"); la superiorità intellettuale del Poeta sui due contendenti (o la sua capziosità?) è sottolineata dal cromatismo interno dell'accompagnamento; (esempio 5)

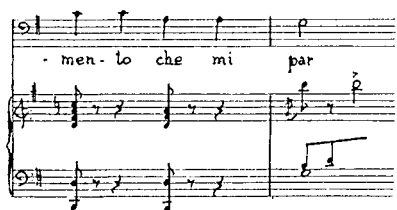
Poeta (con gravità)

sce . . . glier vo - glia

per un dram - ma l'ar - go -

men - to che mi par l'ar - go -

- men - to che mi par l'ar - go -



La ripetizione delle ultime parole assevera i propositi del Poeta con vera energia; la modulazione per il ritorno al tono d'impianto è geniale nella sua semplicità: è condotta con umorismo prettamente haydniano. Nuova sezione basata sul motivo principale (ma non introdotta dal motto) e nuova risposta del Poeta sul suo ampio motivo; questa volta nel tono d'impianto. Ma i suoi due interlocutori non decampano; avendo ancora molto da dire, costringono Rossini ad ampliare l'orbita tonale in direzione eguale e contraria a quella che aveva portato alla prima frase del poeta («Sceglie voglio...»): verso un tono egualmente distante di una 3^a (ora superiore) da quello d'impianto, ed egualmente distante per numero d'accidenti: Si bem. magg., relativo della tonica minorizzata come Mi magg. era il relativo maggiorizzato dello stesso Sol magg. La clausola della frase del Poeta modula dunque ora a Si bem., ed è con il motivo principale trasposto a questo tono che Narciso riprende le sue rimostranze, non senza che il motivo collerico faccia la sua apparizione. Ma tocca al Poeta chiudere tale sezione del terzetto con una variante della sua frase. Dopo di che, regole insieme musicali e drammatiche vogliono che il tempo si stringa e tutto venga accelerato. I tre, infatti, s'insultano in un rapido sillabato, scritto sullo scorrere di un irriverente motivo orchestrale staccato. Il motto riappare ancora più volte, combinato con il motivo collerico, e chiude all'unisono con il suo quasi arcano classicismo, dopo una "stretta" convenientemente rumorosa, questo comichissimo fra gli ensembles di Rossini. Comichissimo nella fluida eleganza del suo stile di conversazione (prima dell'accumulo buffonesco della seconda parte), nel suo equilibrio fra realismo e grottesco. Crediamo si tratti di uno degli ensembles più notevoli del teatro comico del suo autore.

Il motto garantisce sufficiente, seppur solo apparente, unità formale, a due parti che, in fatto, sono distinte; ma non del tutto, grazie all'uso, anche nella seconda, del collerico motivo intercalare. Per meglio illustrare la tecnica costruttiva adoperata in questo tipico ensemble da Rossini, tecnica che insistiamo a definire musiva, diamo qui uno schema riassuntivo della prima parte di esso. Lo studioso di buona volontà potrà poi, su questo modello, procedere da solo all'analisi degli altri brani analoghi, del *Turco* e altrove.

Motto. T. [1-5]

A¹. T. [5-9 + 9-13 + 13-17 e 17-21 = clausola cadenzale ripetuta]

Motto. T. [21-25]

A². T. [25-29 + 29-33 + 33-37 e 37-41 = idem ut s.]

B¹. T, poi SD [41-45 + 45-49 + 49-53 + 53-63 = clausola cadenzale che verrà applicata anche a C]

Motto. SD. [63-67]

A³. SD. [67-71 + 71-75 + 75-79 e 79-83 = idem ut. s.]

B². SD modulante verso Rm che verrà maggiorizzata [83-87 + 87-91 + 91-95 + 95-99 + 99-101]

- C1. R maggiorizzata [101-110 + 110-118: clausola cadenzale di B]
cadenzante in T
- A4. T. [118-122 + 122-126 + 126-131 + 131-135 = idem ut s l]
- C2. T. [135-143 + 143-151]
- A5. R di T minorizzata [151-155 + 155-159 + 159-163 + 163-166]
- B3. Idem, poi modulante. [166-170 + 170-174 + 174-178 + 178-184]
- C3. Progressione che porta a T + clausola cadenzale [184-192 = variante di C + 192-199 = clausola cadenzale]

Per comprendere come il testo verbale si adatti a questo schema musicale, lo riproduciamo adesso suddividendolo nelle varie sezioni secondo le quali è tagliato. Lo schema musicale possiede una sua validità intrinseca; accoppiato a un testo, si fa dialogo e azione. Stilizzati fin che si voglia, simmetrici fin che si voglia, ma pur sempre dialogo e azione. S'intende che, secondo la consuetudine operistica, mai smentita fino a Wagner, le frasi del testo, e persino singole parole, vengono ripetute *ad libitum* dal musicista. La ragione è probabilmente quella di adattare le frasi verbali alla preesistente costruzione della frase musicale, che procede di quattro in quattro battute.

A1

Poeta

Un marito scimunito,
Una sposa capricciosa,
No, di meglio non si dà.

A2

Geronio

Mio signor, che burla è questa?
Mi rispetti, o che la testa
Qualchedun le romperà.

B1

Poeta

Un galante supplantato,
Da un bel Turco innamorato,
Oh! che intreccio che si fa!

A3

Narciso

Per chi intende di parlare?
Non ci venga ad insultare,
O con me da far l'avrà.

B2

Poeta

Ma, signor, perché si scalda?
Lei, signor, perché s'infiama?

C1

Sceglie voglio per un dramma
L'argomento che mi par.

A4

Geronio

Sceglia pure un argomento
Che a' miei pari non s'adatti,
E i mariti non maltratti,
Che san farsi rispettar.

C2

Poeta

Sceglie voglio per un dramma
L'argomento che mi par.

A5

Narciso

Lasci vivere i galanti,
E non badi al loro stato,
O un poeta bastonato
Io farò nel dramma entrar.

B3

Poeta

Atto primo... Scena prima...
Il marito coll'amico...
Moglie... Turco... grida... intrico...
No, di meglio non si dà.

C3

[stesse parole variamente disposte]

Ancora due osservazioni. Si sarà notato il taglio delle frasi, regolarissimo, di quattro battute. Rossini non se ne esime mai; al più, talora, allo scopo di rafforzare assertivamente e conclusivamente la frase, ripete a titolo cadenzale il suo ultimo membro, di due battute.

Poi, la lettura di questi schemi può dar l'impressione che ci si trovi di fronte alla complessità di un pezzo retto dalle leggi della "musica assoluta". Ora, quanto a efficacia teatrale e fresca genialità dell'invenzione ritmico-melodica, non è possibile far di più, non v'è dubbio, e chi non sappia godere di arte come questa va compianto. Quanto a musica assoluta, possiamo parlarne solo in senso lato; e quanto a quella complessità, o, per dir meglio, profondità organica, di costruzioni e relazioni ch'essa porta naturalmente con sé, non ce n'è affatto. Beninteso, qui si tratta solo di definire, non di deplorare. Ensembles costruiti secondo lo spirito della "musica assoluta" sono quelli de *Le nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*, o persino di opere fin qui ingiustamente sottovalutate come *La fedeltà premiata* di Haydn: in essi ci troviamo di fronte ad autentica elaborazione tematica, ancorché, com'è ovvio, elaborazione più elementare di quel che non avvenga in un pezzo strumentale scritto in forma di Sonata. In Rossini non esiste, invece, traccia di elaborazione; i motivi, o gl'incisi, non subiscono alcuna modifica, e il giro tonale viene assicurato attraverso la loro semplice e letterale trasposizione, ch'è tutt'altra cosa dallo sviluppo. (La natura "a-dialettica" di un brano come questo è messa in luce anche dal fatto che la dominante non vi ricopre alcun ruolo). E' così, in genere, per la musica italiana dell'Ottocento, sino a tutto Verdi: in essa esiste l'affermazione nuda e cruda, non lavoro tematico; la composizione è concepita in senso eminentemente melodico; al punto che in buona parte di essa, persino le formule di clausola cadenzale non sono ricavate da tale affermazione motivica, essendo invece materiale generico, applicabile come Coda su corpi diversissimi. Esser riuscito a strutturare con tal perfezione un lungo brano dialogico senza ricorrere alle tecniche dello sviluppo torna dunque a onore di Rossini.

III

Esaminiamo adesso il taglio del brano successivo: un altro ensemble, il grande quartetto tra Fiorilla, Don Narciso, Don Geronio e Selim. Esso è più tradizionale, e meno sorretto dalla preoccupazione del "tedeschino" di attribuire coerenza formale all'insieme: le maggiori dimensioni glielo impediscono. E' infatti un lungo brano costituito dalle abituali e ben distinte sezioni; seppure all'interno di quelle dialogiche, o d'azione (la cosiddetta "scena"), si diano ritorni motivici.

Quattro battute orchestrali non tematiche introducono il primo, indisturbato scambio di civetterie tra Fiorilla e il suo innamorato turco. Lo stile è il "parlato" sillabico con occasionali inflessioni melodiche e floride clausole belcantistiche, quelle che nascono, dice Friedrich Lippmann, avvolgendo di fioriture un canto sillabico quasi privo, in sé, di linea melodica, o coprendo a tal punto quella originaria da giungere a occultarla. Siamo in "tempo reale": il dialogo è vero dialogo. Le formule vocali sono le consuete per queste occasioni: arpeggiate alternate ad altre per gradi congiunti. Il tempo è "Andante": quello di una tranquilla conversazione in salotto. Le formule vocali vengono punteggiate da un'interpunzione dei legni, che costituisce forse il solo elemento, seppur non motivico, unificante: (**esempio 6**)



Quando Fiorilla ha concluso la sua frase vocale, giunge l'abituale sua ripetizione: la risposta di Selim. Essa avviene qui alla dominante: in Do magg. sarebbe risultata in una tessitura poco sonora per la voce di basso; le battute orchestrali introduttive s'incaricano di collegare le due frasi e insieme, trasposte in Sol, di fornire la modulazione alla dominante.

Al termine della frase di Selim, un nuovo motivo viene introdotto: di ben maggiore peso tematico. Geronio è entrato in salotto: il tempo lento, che non muta (quando sarebbe stato facile dar qui luogo a una nuova, contrastante sezione), è ora immagine della circospezione con cui egli avanza, del reciproco imbarazzo provato da marito e nuovo spasimante, del loro silenzioso e minuzioso studiarsi. I contrasti dinamici con cui Rossini ha colorito il motivo sembrano figurare la comica esitazione del marito tra stizza e prudenza; gli staccati ascendenti e discendenti, all'unisono, i suoi passi esitanti dalla porta fino al canapè su cui Fiorilla riceve l'ospite. **(esempio 7)**

Geronio

Ec-co là ec-co là da so-li a

so-li

Il dialogo a tre prosegue in "parlando" sul nuovo motivo: la situazione è solo in apparenza simile a quella dell'*Italiana*, giacché qui il marito teme più la moglie che il Turco, e Selim, più borghesemente di Mustafà, e non avvantaggiato dal giocare, come lui, in casa, ha a sua volta paura del nuovo arrivato. Fiorilla lo rassicura, e appoggia le sue parole sulla lusinghiera interiezione che aveva punteggiato le sue civetterie con lui; la prima sezione del terzetto, divenuta, da pezzo chiuso, "scena", si chiude di lì a qualche battuta. Con la seconda, ha luogo il consueto concertato in cui i personaggi, insieme ma ciascuno monologando, esprimono di volta in volta, sulla medesima musica, i contrastanti sentimenti di cui sono preda. S'era nel frattempo aggiunto anche Narciso, e la sua preoccupazione, in quanto amante, dell'onore del marito, sebbene prettamente settecentesca, è tratto pirandelliano, nel libretto del *Turco*, ben più della presenza del Poeta: se proprio Pirandello per quest'opera s'ha da nominare. Il tempo da "reale" diviene sospeso; conseguentemente s'allarga; il tono discende alla sottodominante;

i personaggi oscillano tra frasi ultrafloride e un “parlando” con cui si scambiano brani di fittizia conversazione; inutile dire che, a suo luogo, troveremo l’inflessione al VI grado abbassato (Re bem.), raggiunto attraverso la tonica minorizzata (il ritorno alla tonica avviene con mezzi spicci: l’accordo di 6^a aumentata che risolve su I₄⁶).

Questa parentesi, come le tante altre analoghe che incontriamo nell’opera di Rossini e dei musicisti italiani, o italianizzanti, dell’Ottocento, è comica e drammatica insieme. Drammatica e obbligata entro un sistema di convenzioni formali (forma teatrale e forma musicale) quasi inderogabili. Ma: soprattutto nel teatro comico, uno dei presupposti della soddisfazione estetica è che si realizzi esattamente ciò che si attende, che si sa dover seguire. Dopo di che, la “scena” riprende: la guida musicale è assunta ancora dal motivo che chiameremo “di Geronio” e che, non sviluppato, è tuttavia menato attraverso qualche modulazione. Ma ormai Selim non ne può più: la sua impazienza si manifesta dapprima in una nuova frase dal cui minaccioso unisono sembra vederlo digrignare i denti. Del pari minacciosamente, l’unisono della frase si articola, nella progressione, verso il minore; e l’impazienza di Selim, come vedremo anche oltre, si associa alla discesa verso i bemolle. La prima volta, la frase è racchiusa nel sinistro ambito di una 5^a diminuita. (**esempio 8**)

Selim [All° vivace]

Ma so - no stu - fo o - ma - i ma so - no stu - fo o -

ma - i, ma so - no stu - fo o - ma i che

non ne pos - so più ma so - no stu - fo o - ma - i che non ne posso più

Con questa frase, egli sordamente, ripetiamo, minaccia; con una successiva, nel raggiunto Do min., la sua collera esplode, e la musica ne mostra il montare con il montare della progressione; presa la sua risoluzione, ne proferisce una terza: (**esempio 9**)

Selim

Te - co parlar vor - re - i l'at - ten - do in ri - va al mar

sulla quale verrà costruita tutta la sezione vocale del terzetto, in alternanza a un altro, forse immancabile, crescendo dionisiaco in cui i personaggi s'esprimono per sillabe frantumate da pause. Un tratto assai fine è che Selim, pronunciata la sua frase, la ripeta non identica ma alla relativa minore, come di chi l'asseveri in tono più grave e serio, guardando negli occhi l'interlocutore; all'avvicinarsi di Narciso e Geronio, il fastidio del povero Turco si traduce di nuovo in un'improvvisa inflessione verso il VI grado abbassato, donde si torna bruscamente in tonica per mezzo della 6a aumentata: ci puoi sentire il disagio (in un ambito tonale così omogeneo anche questo è sufficiente) e l'impazienza di tagliar corto.

La conclusione del brano vede lo scatenarsi, del tutto rossiniano, di pura ebbrezza musicale.

E siamo allo scontro tra Fiorilla e Geronio. Questo vasto duetto, costruito secondo i medesimi principi degli altri che abbiamo esaminati, è determinato nella sua tematica dagli elementi propri dello stile buffo legati a Geronio. Abbiamo già visto che costui praticamente non canta: il suo mezzo di espressione, buffo per eccellenza, è un sillabato declamatorio spesso velocissimo e sovente ribattuto sulla medesima nota. Mezzo espressivo più appropriato all'attore cantante che non al cantante professionista o addirittura al basso virtuoso del tipo di Filippo Galli. E può darsi che innanzitutto dalle caratteristiche vocali del primo interprete nasca lo stile della sua parte: lo stesso potremmo dire per Taddeo. Senonché, proprio a questo stile, ove l'invenzione è costretta a passare sotto le forche caudine dell'obbligo, appartengono alcune delle memorabili riuscite comiche di Rossini. Il duetto tra Fiorilla e Geronio ne è un esempio.

L'elemento motivico principale è una rapida scaletta staccata di semicrome che ogni volta, ascendendo o discendendo, raggiunge una nota e la ripete. Geronio s'esprime prevalentemente all'unisono con essa. (esempio 10)

Geronio

Per piacere alla si - gnora per piacere alla si - gnora che ho di favore a pe - re?

leggero a staccato

Fiorilla è costretta ad adeguarsi al suo stile; ma sospettiamo che anche da questa difficoltà Rossini tragga partito, e che il compositore la immagini, insolente com'è, rifare il verso al consorte. Alla prima avversativa, infatti, Rossini, com'è suo costume, introduce un nuovo inciso per il nuovo concetto (e si noti l'indugio implorante che il disgraziato marito fa, con l'appoggiatura sull'interrogazione, aperta naturalmente, come per uso secolare, sulla dominante): la risposta di Fiorilla ne è un'imitazione così letterale che non possiamo dubitare ella si stia pigliando gioco di Geronio. Rossini giocherà ancora su espedienti del genere: per esempio, nel duetto tra Figaro e Rosina, alle parole «sul tamburo». (**esempio 11**)

Fiorilla

Geronio

Ma se a - scol - to ?

Si fa il sor - do

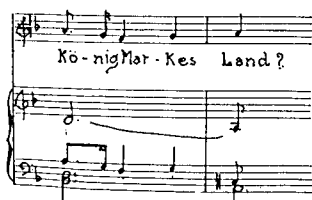
Ritroveremo un *gag* analogo in bocca a fra' Melitone, e persino tra Isolda, Brangania e Tristano nel primo atto del *Tristan und Isolde*. (**esempio 12a**)

Moderatamente lento

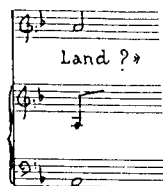
Tristano

liess ich das Steuer jetzt zur stund'

wie lenkt' ich sicher den Kiel zu



(esempio 12b)



La prima sezione del duetto prosegue con la ripetizione letterale (salvo la clausola) del primo periodo, che si allaccia a una progressione in cui le due voci sono unite e contrapposte: Geronio continua a sparare la raffica delle sue semicrome e dei suoi argomenti, Fiorilla assume un derisorio canto fiorito con cui schiaccia il malcapitato. La stilizzazione è totale; eppure, attraverso di essa, si configura con verisimiglianza aristotelica l'alterco coniugale in cui i due litiganti parlano insieme, nessuno ascolta l'altro e ambedue tentano di sopraffarsi a vicenda.

In un'ulteriore sezione, l'elemento principale viene ripreso; a mo' di coda riascoltiamo la dubitosa interrogazione ch'era stata di Geronio; ma adesso è costretta ad adottarla Fiorilla, in pericolo di soccombere di fronte alla fermezza del marito: ed è il turno di Geronio di rifarle il verso, conscio com'è di esser stato preso in giro («Come, ancora mi burlate?»). Ecco un altro esempio di come le simmetrie precostituite della forma musicale rie-

scano a diventare azione.

Naturalmente, Fiorilla ha efficaci frecce al suo arco. Provoca una modulazione alla zona patetica del VI grado abbassato, e lì avvolge il povero Geronio nelle spire di una carezzevole, fiorita melodia prebelliniana che presto si flette verso il relativo minore ed è accompagnata dal pateticissimo fra gl'incisi, la "volta" semitonale sul VI grado dal V, che nel modo minore funziona sempre. Basta questo a far cadere Geronio. Eccolo sillabare le sue proteste d'affetto, la sua palinodia. La facilità a commuoversi mostrata da Fiorilla getta seri dubbi sulla sincerità del suo ravvedimento, nella grande Aria del secondo atto. La musica, impassibile in questa passione forse simulata, ci dà della passione la veste esterna senza offrirci anche la chiave per interpretarla. Era così anche in qualcuno più grande di Rossini, anche in molti luoghi del *Don Giovanni* e di *Così fan tutte*.

La sezione patetica non cadenza alla sua tonica. Attraverso la solita 6^a aumentata si torna in Sol magg., e di lì la "scena" vede il ritorno del motivo principale della prima sezione. Nell'ultima, gli "a parte" di Fiorilla, che constata il suo nuovo successo e ride della dappocaggine del marito, son fatti, naturalmente, di canto fiorito. Giunge a questo punto il poderoso Finale I: di ensemble siamo passati in ensemble, sino al coronamento di questo genere di pezzi. Esso si sviluppa, secondo una tecnica costante di Rossini, attraverso l'accumulo di eventi, che diresti più musicali che scenici, e la loro tensione è portata al culmine nel concertato lento che congela il flusso del tempo reale; per esplodere nell'orgia ritmica dell'ultimo brano, in cui davvero il dionisiaco di Rossini tocca i suoi vertici. Come tale, il Finale I del *Turco* non è che l'applicazione, geniale e straordinariamente riuscita, di un tipo formale ben noto, e di cui anche lo scrivente s'è occupato con ampiezza in passato. La sua tipicità ci esime da un'analisi particolareggiata, anche se non dall'ammirazione. Osserveremo solo tre cose. Il piano tonale di una certa ampiezza (o l'assenza di piano tonale dovuta a eccesso di disgregazione formale?): l'impianto è in Re magg., e i vari brani sono, nell'ordine, in Si bem. magg., La min., Sol magg., Do magg., La min., Do magg., Mi bem. magg. - naturalmente, la brusca discesa della curva tonale è riserbata all'immobile stupore del concertato -, Sol magg. e infine Re magg.. Poi, la fattura particolarmente accurata del concertato stesso. Infine, il motto strumentale della sezione vorticoso, che per la sua costituzione ritmica e il suo cromatismo pieno di spirito potrebbe esser scambiato per il tema del Finale d'una Sinfonia di Haydn (e, come tale, farebbe desiderare maggior elaborazione...): (esempio 13)



IV

Il secondo atto si apre con un duetto fra Geronio e Selim: che non solo è dello stesso ampio piano formale da noi constatato nei grandi ensembles del *Turco in Italia*, ma ci pare un altro vertice di comicità.

Anche qui, la presenza di Geronio condiziona la scrittura: è la prima volta nell'opera che Selim canta in stile buffo. Su di un "parlando" fatto di veloci crome, sovente ribattute, l'orchestra propone due motivi, l'uno principale, l'altro intercalare; il primo, cerimonioso, associato alla generica proposta di un affare (Selim la prende alla larga), il secondo alla specificazione di che cosa quest'affare sia: la vendita di una moglie. Il tempo, reale, è pacato: i due non sono ancora venuti alle parole grosse, la discussione principia con ironica ostentazione di civiltà da parte di Geronio. Costui risponde a Selim riprendendo simmetricamente le sue frasi; quando ha finito, un nuovo motivo, in saltellante dialogo fra archi e legni, regge il seguito della bizzarra discussione commerciale nella prima sezione del duetto. La nota di passaggio cromatico presente nel suo primo inciso è un ammicco spiritoso che non sfugge: ecco la gaiezza rossiniana, capacità di ridere delle disgrazie dei suoi personaggi. (esempio 14)



Il motivo principale torna brevemente, poi il terzo funge da coda alla prima sezione. La seconda, nella quale Selim ancor più discende al livello di Geronio, è fatta solo dello scambio fra i due di veloci terzine di crome, prevalentemente ribattute, che s'avvicina al realismo d'un dialogo contumelioso sibilato con stizza a denti stretti. Una sezione interlocutoria, dedicata agli "a parte", su nuovo e più cantabile materiale melodico, fa precipitare la curva tonale alla relativa della tonica minorizzata (La bem. magg.).

Il duetto si conclude con due sezioni di "Presto" su di un velocissimo "parlando" ribattuto di cui s'impadronisce anche l'orchestra. L'acme comica giunge al sommo per le raffiche di crome che i due si gettano in faccia, intercalando o sopraffacendosi. L'ultima sezione contiene una progressione di sapore scolastico, o antiquato, pretesto perché Filippo Galli potesse vocalizzare, che con il suo perbenismo vecchia maniera risulta forse anch'essa antifrastricamente comica.

Zavorra del secondo atto sono i brani successivi a questo duetto: il Coro e Cavatina di Fiorilla, affatto inutile, forse lo stesso florido duetto tra Fiorilla e Selim (le sue parti estreme potrebbero comunque appartenere a un'opera seria: progressioni scolastiche, addirittura da stile sacro, si trovano anche qui, nell'ultima sezione); il Recitativo e Aria di Narciso; quelli di Albazar; la ripetizione delle strofette corali, che ha la sola funzione di musica di scena.

Il secondo atto del *Turco* ci si è mostrato dunque più disorganico del primo; contiene tuttavia una pagina che, per dimensioni e fattura, rappresenta il più importante ensemble dell'opera: ancor più del primo Finale, a paragone del quale mostra forse maggior coesione. E' il quintetto che, ad eccezione del Poeta e di Albazar, vede riuniti, in fatale incontro, tutti i personaggi dell'opera. Essi sono ammantati di maschere e avvolti di oscurità: gli equi-

voci del sembiante, secolare ingrediente del melodramma, che si ripresentano, dopo il giardino delle *Nozze di Figaro*.

Il primo numero del quintetto è, naturalmente, in tempo reale: l'atmosfera notturna è suggerita dalla dinamica lieve, dall'andamento tranquillo, dalle lente armonie delle voci interne, su pedale. Tutto questo numero si svolge in "parlando"; se Geronio, il primo a intervenire, riesce a configurare il suo in un motivo in qualche modo definito, agli altri vien spesso attribuito un semplice declamato ribattuto, appena ritmicamente profilato. L'elemento unificante è un motivo orchestrale fatto di scalette staccate degli archi che puntano verso un'acme per ricadere nel *piano*: tutti si muovono con cautela e circospezione. E' ancora Geronio a menare il pezzo verso la conclusione, con quattro battute di declamato su di una nota-pedale (la dominante) all'unisono col basso: è il più sconcertato di tutti, e guida il crescendo verso l'accordo di settima di dominante, sul quale sospende il suo interrogativo. La confusione generale trova il suo tipico sbocco nel concertato lento, arrestato dello scorrere del tempo. Questo che viene, di squisita fattura, ha indotto taluno a parlare di contrappunto a cappella per il sol fatto d'essere senza accompagnamento. Si tratta, ovviamente, d'un pezzo in puro stile armonico: melodia, di splendido profilo, esposta dal soprano e armonizzata dalle altre voci. La movimentazione nasce da elementi ritmici: ancora il declamato di Geronio su di una nota-pedale che, stilema tipico del basso buffo, non può non ricordare, usato in un concertato, analoghe locuzioni di Leporello (terzetto dell'Introduzione all'atto I, apparizione della statua del Commendatore). Dal canto suo, Selim, così stabilendo un qualche rapporto con la voce della sua amata Fiorilla, inghirlanda le semplici formule armoniche del pezzo con una profluvie sempre più fitta di abbellimenti.

Il terzo (o secondo, se i primi due, a causa dell'unità di tempo, si vogliano considerare un tutt'uno) numero del quintetto è un'altra "scena" ("Allegro deciso") che reinstaura il "tempo reale" ed è scritta alla dominante, sebbene lo spartito non lo registri nell'armatura di chiave. Anche qui, un motivo orchestrale instancabilmente ripetuto, e trasportato ma non sviluppato, funge da elemento coagulante della forma; le voci vi si sovrappongono in corte formule declamatorie; una rabbiosa interiezione (*fortissimo*) di accordi su di un basso in terzine vigorosamente accentato s'accompagna agli strappi d'inane energia mostrata da Geronio. Anche in questo numero, che era rimasto sospeso sulla dominante, il motivo, senza modulazione, ma con la semplice transizione della nota comune Fa (fondamentale-3^a) viene trasportato in un tono che per Rossini è lontano: quello del relativo della tonica minorizzata (Re bem.). Il movimento si configura come un'ampia cadenza d'inganno: ed è qui efficace gesto musicale per le delusioni di Geronio, prossimo a perder la testa a causa degli equivoci che l'avvolgono.

Quando la tensione è giunta al culmine, eccola esplodere nella "stretta". Rossini la programma in due brani distinti, per realizzare una progressiva accelerazione ritmica e affermare per gradi il potere di quell'elemento cui egli attribuisce la primazia nella musica e del quale è signore incontrastato. Dapprima, un *Allegro* nel cosiddetto "falso canone". Un vivace tema in note staccate, esposto la prima volta da Fiorilla, viene a vicenda ripreso da tutte le voci, talora con varianti motivate dalla direzione tonale; le voci sulle quali è stato puntato il riflettore protagonista si fanno da banda, accompagnando la nuova con semplici note armoniche; qualche elementare ma elegante contrappunto è affidato ai legni; Selim e Geronio, per ragioni di tessitura nelle quali ci siamo già imbattuti, espongono il tema alla domi-

nante; il medesimo schema ritmico del testo poetico («Questo vecchio maledetto», etc.) non può non richiamare alla mente il celebre «Zitti zitti, piano piano» del *Barbiere*: l'impulso ritmico generatore determina naturali analogie nel profilo delle due melodie.

La tonica viene restaurata per il numero finale, come il precedente segnato dal genio. Suddiviso in due sezioni ripetute più una coda, vede in ambedue la presenza dominante del pedale: nella seconda la diresti ossessiva. La prima, ridotta allo scheletro, risulta così rudimentale che fare musica, con essa, apparirebbe temerario: i materiali sono troppo grezzi, possono costituire nulla più che il punto di partenza per la musica, non già la musica. E invece!

Lo scheletro è costituito dalla successione di elementari accordi: I-V⁷-I, poi il gioco viene ripetuto alla relativa minore del tono principale (Do min.). Per lunghe serie di battute non si evade da un immutabile I grado. E non solo manca una qualche dialettica armonica, le sezioni essendo sintetizzabili a un moto cadenzale addirittura incompleto, privo del termine medio. E' lo stesso elemento melodico a far difetto: le voci vivono delle sole note dell'accordo, senza far nemmeno uso di quelle note di passaggio, di volta e appoggiature che con assoluta modicità vengono concesse all'orchestra, e con una maggiore pregnanza melodica nella parte in Do min. Tutto va così ricondotto all'impulso ritmico: che occupa l'intera area lasciata libera dalle altre componenti del discorso. Una sorta di ritmico contrappunto antifonico si sviluppa tra Geronio e gli altri quattro personaggi, palleggiantisi le loro note accordali. La musica sembra ridotta a pura interiezione verbale; al di là della teatralità assoluta del procedimento, questa brutale semplificazione evoca forze oscure e primigenie che non si potrà non chiamare fescenninamente dionisiache.

Ancora più questo avviene nella seconda sezione. Il pedale di tonica s'installa con ancor più brutale ostinazione. Incomincia il "crescendo", con il suo lento, ossessionante accumulo di dinamiche e tessiture. Una figura di Polonaise si affaccia in orchestra a guidarlo: l'opera italiana dell'Ottocento è infestata di schemi di danza trasformati in pezzi vocali (Donizetti, Verdi, le stesso Bellini); ma qui la parvenza di Polonaise appare quasi danza che i personaggi siano costretti a seguire pur riluttandovi, trasformati in grottesche marionette, che invano tentano di salvare qualcosa della propria rispettabilità, prima, della propria individualità, poi. L'implacabile macchina del ritmo tritura ogni cosa. Organismi basati sull'accumulo dinamico del ritmo e dell'intensità del suono, nella stasi degli altri parametri di scrittura, come si trovano in Stravinsky e soprattutto nel più brutale Orff, hanno un indubbio precedente in pagine come questa.

V

La differenza tra *Il Turco in Italia* e *L'Italiana in Algeri* e *La Cenerentola*, che la stringono dai due lati, sta probabilmente in due cose. La prima, si vorrebbe dire, è accidentale, ancorché determinante: *Il Turco* non è tutto di Rossini, e nel secondo atto, a onta di brani musicali di altissimo livello, la struttura è insidiata da una qualche disorganicità. La seconda consiste nel fatto che tanto *L'Italiana* quanto *La Cenerentola* risultano veri e propri monumenti al "comico" inteso quale categoria dello spirito, ciascuna delle due pervenendovi a suo modo: *L'Italiana* con l'ostentazione impudica e, alla fine, gloriosa, della sua qualità farsesca, dei suoi lazzi da celeste spettacolo, che in teatro, oggi, vengono sempre troppo nobilitati da un ma-

l'inteso e tristo rispetto testuale; la seconda con l'elevazione di questa categoria, a tratti non meno farsescamente intesa, a puro assurdo, a complicazione che diresti metafisica. Le due opere hanno inoltre in comune la presenza di un personaggio che, con la sua buffonesca grandiosità, assurge a dimensioni d'eroismo grottesco, ingombra tutto il palcoscenico e diviene il vero protagonista dell'opera: Mustafà nell'una, Don Magnifico nell'altra. Selim non li eguaglia nemmeno lontanamente, essendo quasi per intero un personaggio non "buffo". E questa è manchevolezza del libretto, che determina differenti caratteri della musica rispetto a quella con cui i due mostri sono dipinti.

In fatto, di fronte alla grandiosità buffonesca e grottesca delle due sorelle, *Il Turco* ha caratteri meno ostentati: tutto vi è più fine, meno caricato. Piuttosto che farsa, appare una satira, una satira borghese e quotidiana, ancorché il punto di partenza ne sia affatto inverosimile.

Ma, sotto questo profilo, deve poi subire il difficile confronto con *Il barbiere di Siviglia*, vera commedia realistica d'intrigo, e modello per tutto il teatro musicale comico a venire.

Il Turco è una partitura magnifica: i suoi problemi cominciano solo per il fatto, sommamente infausto per essa quanto sommamente fausto per noi, che Rossini ne abbia scritte altre.

Paolo Isotta

* Il presente saggio è stato scritto per il programma di sala del *Turco in Italia* allestito per la IV edizione del Rossini Opera Festival nel 1983.

¹ Paolo Isotta ringrazia Michael Aspinall per avergli ricordato che questo duetto fu composto per la prima volta per l'opera rossiniana *La gazzetta*.

Il Turco in Italia: frontespizio dello
spartito edito da Pacini a Parigi (Colle-
zione Ragni, Napoli)



IL TURCO IN ITALIA
Opera Buffa
Musica
 del Maestro
ROSSINI
Nuova Edizione
 N.º 9.
 des Partitions de la Collection de ce Compositeur.
 Prix: 36.
 A PARIS,
 au Magasin de Musique de Boon, Boulevard des Italiens N.º 11.
 au coin de la rue Harveaux.
 ou l'on trouve toute la Musique de ROSSINI, Partitions et Recueils détachés, ainsi que la Collection
 des Opus de BASTIEN.
 1280.

[Signature]

Upon reading through *Il Turco in Italia*

*Dedicated to Gianandrea Gavazzeni: for his fifty years on the podium, during the course of which, amongst so many other things, he conducted a memorable revival of *Il Turco in Italia*.*

I
Philip Gossett defines *Il Turco in Italia* as an «ensemble opera», and this denomination certainly appears more than legitimate, even though it might well be extended to cover many a contemporary opera, and especially many contemporary operas penned by its composer. This very shifting of the centre of gravity from the solo aria to the ensemble, both in comic opera and, even more significantly, in serious opera, has been declared by Friedrich Lippmann, in his ground-breaking essay on Nineteenth-century Italian Opera, to be one of the most significant novelties introduced by Rossini, one of the main lessons from which his contemporaries and successors would profit. Gossett is quite right to describe the *Turco in Italia*, in particular, as an «ensemble opera»: if this opera is compared with those that are most similar to it in genre and type of inspiration, *L'Italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* and *La Cenerentola*, one can only conclude that, despite the fundamental importance of the concerted numbers in these three operas, the aria still fulfils a more important function in them than in *Il Turco*. We are not talking about numerical comparisons: rather, dramaturgical function (though in recent years the term “dramaturgical”, as applied to nineteenth-century Italian opera, has been rather overworked, in reaction to the musicology of yesteryear), character construction, and musical value and importance. For the moment we will gloss over that slight difference in musical specific weight that in the end we shall have to recognize, confessing that *Il Turco in Italia*, however delightful, does not quite come up to the level of the three sister operas.

In Rossini's serious and comic operas, and in particular in these last mentioned ones, the difference in function between aria and ensemble may even serve as a pattern. As a rule the aria establishes the conventional characteristics, the *tòpoi*, of the character, even perhaps of the character as a key figure. The musical style thus appears as formalized as it can be within Rossini's specific sphere; and it becomes significant that the presence of abstract numerical figurations (the vocal ornamentation) relegates the character who is singing, in fact, to a purely conventional function. Furthermore, vocal virtuosity lays claims that have to be satisfied. Obviously, there are sometimes exceptions. The more an aria takes shape as a specific psychological analysis of the character (rather than just an abstract consideration of his feelings of the moment), the more it can assume a specifically dramatic role. One example may be quoted for all: Figaro's entrance aria. However, in the majority of cases, Arteaga's old definition «an epiphonema of passion» may still be applied to the Rossini aria. The action real and proper, however, unfolds in the ensembles. These take place, so to speak, in real time, whilst most of the arias introduce a kind of timelessness that is

purely psychological, in the old-fashioned sense of the term, or entirely abstract. The existence of noteworthy sections of timelessness within the ensembles, the concerted pieces in which the action is suspended, only serves to accentuate the sense of real time possessed by the other parts of the ensembles. The technique of construction used in them, in connection with the problem of real time, will be one of the points dealt with in this essay.

In *Il Turco* all this is strikingly evident. The psychological definition and the very dramatic existence of the characters, besides, obviously, the action itself, take place in the ensembles. Here it is that the individual characters in this opera are built up. Apart from these, we find certain parenthetical episodes serving merely to display the singer, on a musical level below the rest of the opera: the arias written for Albazar and Don Narciso are nothing more than pieces composed for, respectively, a second tenor and a first tenor, with all the stereotyped characteristics of these genres: they serve the turn of the singer, not the character: they could be left out without harming the whole; Fiorilla's entrance aria almost suggests an obligatory concession to the rights of a prima donna, and this is also a piece based on the mechanical, though impeccable, working out of set professional formulas; and the same may be said of her other Cavatina, the one in the second act; only the aria that she sings in the second act, «Squallida veste, e bruna», is a piece in the grand heroic-pathetic manner and in the "serio" style, and appears to be indispensable to the structure of Act Two, even though it is not so much psychological as abstract and functional. Even when a solo set-piece may seem, at first sight, to have been allotted to one of the other characters, it turns out that he will utter his monologue in the wider setting of an ensemble. Certainly the poet (not to mention Selim or Don Geronio) counts for far more, in *Il Turco in Italia*, than Don Narciso or Albazar: and yet he has no aria. In *Il Turco* the traditional hierarchy of importance among the characters in the opera is turned topsy-turvy. This is proof, indirect maybe, but decisive, that Felice Romani's libretto was made to measure according to the instructions and needs of the composer, new to Italy and to the epoch, that is, according to the relationship between the opera and musical form that he inaugurated.

II

After an *Introduzione*, itself much less remarkable than others written by Rossini in his serious operas, the first important piece in the opera is the first entrance on the stage of the character of Don Geronio, and this might seem to negate at once everything that we have said so far. The vocal score describes this as a *Cavatina buffa*, a comic entrance-aria, and this, in fact, is what it seems to be, for a good while; however, we are dealing with one of those typically Rossinian pieces in which the solo aria has been transformed into an ensemble, or that rather represent, to be more precise, a compromise between the two: after Geronio has been given time to utter his monologue, the entrance of Zaida (whose name Rossini accents throughout the opera as *Zàida*) and the chorus underlines the transformation.

We have described this *Cavatina* as a "typically Rossinian piece", but not as typical of Rossini. In fact, Philip Gossett voices serious doubts as to the authorship of this and other numbers in *Il Turco* (not only two slight pieces, but also the *Finale* to Act Two itself, plus the recitatives), which he attributes to Vincenzo Lavigna, who is remembered as having taught composition to Giuseppe Verdi. Whoever may have written it, the *Cavatina* is very well put

Il Turco in Italia: frontespizio dello spartito edito da Schott a Magonza (Collezione Ragni, Napoli)



together, it must be said, and quite distinguished in tone: the fact that it is probably Lavigna's places us once more before the problem of that standard language of music which the musical skill of those minor composers could quite easily and praiseworthily encompass, the problem of the distinction, so difficult to practise in this kind of music and in the pre-Romantic era, between what constitutes art and what is merely skilled workmanship. The piece is based on a simple subject, first stated in the orchestral introduction, divided into two phrases, the second of which is in progression; after the cadence, Geronio takes it over and sings it briefly, but immediately drops it and the orchestra takes over a graceful variant of it, or rather, a new theme as such, perhaps. This is the theme that unobtrusively takes on the job of carrying on the thread, doing so with a slight but elegant re-working of the themes already stated; Geronio is restricted to that syllabic "patter singing", mainly based on repeated notes, so typical of the buffo style, and, in particular, of Rossini's buffo style. "Patter" which is easily seen as having been added, like icing on the cake, onto a musical skeleton that had already been fairly well thought out: as it often has no melodic function (this, as has been said, being entrusted to the orchestra), the musical notes of which it is composed are mainly notes of the basic chord (or chords), inserted at this point. All of which only goes to enhance its powers of dramatic communication. "Patter", finally, as Paolo Gallarati explains in one of the most intelligent essays written about the theatrical mechanism of Rossini's operas, which, especially in the ensembles, is entrusted with the job of communicating information, of allowing characters to converse with one another, and of moving the action forward: whereas singing, especially florid singing, pertains to monologues, which the set pieces accommodate perfectly.

The same thematic material is made use of again for the entrance of Zaida and the gypsy girls; the cabaletta, or quick section of the piece, is based rather on the progression of a much more simple theme; here the characteristics of ensemble disappear, and Zaida and the chorus are no more than pertichini (voices punctuating the solo part). The rapid patter singing, much more markedly comic than in the first section, is here pure Rossinian mannerism.

After Fiorilla's Cavatina (which, in fact, is an extended aria) and the chorus of Turkish sailors (in a sorrowful and slithering E minor that, in a series of forte-pianos on a regular succession of quavers, effectively depicts the slow and monotonous rhythm of rowing - unless the minor key is merely meant to represent turquerie), Rossini introduces the first important ensemble in the opera. Here we have the meeting and the coup de foudre between Selim and Fiorilla: and as everyone has felt impelled to observe, both analogous with and opposite to the one between Isabella and Mustafà. This long number is divided into a series of sections that on the one hand follow the conventional succession of familiar musical forms, and on the other follow the structure of the libretto with considerable elasticity. As we shall observe in all the ensembles or conversational exchanges in this opera (the method is obviously similar in all Rossini's other operas), the composer gives a different tune or rhythmic pattern to each sequence of lines in the text; the section is constructed by entrusting the role of guide to the orchestra, which effects this by developing the melodic cell in question: developing it, needless to say, as Rossini can, will, and knows how to do, that is, for the most part repeating it unchanged in different modulations of the basic key and then also in other keys, usually passing one into another without ben-

efit of modulation. Keys that need not necessarily be adjacent, but this does not mean that the modulation need suggest any particular psychological significance. This, obviously, is the technique adopted for those sections that bring the action forward; the total result often springs from the combination of these sections in "real time" with others in which time is suspended. When constructing his conversational pieces which this patient mosaic technique, Rossini never fails in the way that he arranges the words to suit the development of the musical themes: sometimes the fluency and the dramatic effect of the conversation leave the listener amazed and admiring at their refinement and polish. The chord of E major shines out as the cue for Selim's entrance. His appearance is marked by a great outburst of florid vocalization in a style that, within the context of Rossinian convention, we should define as heroic rather than comic and that, moreover, bears the stamp of the vocal personality of Filippo Galli, a further demonstration of the way in which, in this kind of opera, there is a close interdependence between the composer's inspiration and the chosen performer's talent. This entrance music recalls Mustafà's in *L'Italiana in Algeri* and Maometto's in *Maometto II*; and their similarity is certainly not due to the fact that all three are Turks, but rather to the composer's instinctive reaction, within his conventions, to a common abstract and local majestic character. Selim is quite different from Geronio, just as Mustafà was from Taddeo, and his finding himself entangled in the other's affairs, intimately involved with him, will constitute one of the themes of the development of the comic situation in *Il Turco*. Here already we should note the influx of the flattened sub-median into the key, constituting one of the constant factors in Rossini's pieces, particularly the slow sections.

The orchestra, too, proposes its own florid phrase; the conversation with Fiorilla now begins, floating above the orchestral theme, though so far both characters are speaking "aside". The dialogue proper begins with the second section of the duet. The key of A major is established; the slow section, in the dominant, had obviously served as an introduction. A four-bar motif, consisting of the progression of a basic theme, represents its life-blood. (**Example 1**)



The style becomes fully conversational, the time is real time. A pompous unison figure solemnizes Selim's urging and permits a modulation into the flattened sub-median (F major), in which the section continues with "asides" for both characters. A tonal parenthesis corresponding to comment on the action, which has come to a standstill. A new theme is introduced in the

tonic minor, characterized by a ceremonious trill, to accompany the couple's first declarations; a progression leads into the reprise of the principal melody, now in the relative C major, and with it the dialogue is resumed also, whilst the ceremonious tune, which remains open on the dominant, seems highly adapted to closing this section (associated as it was with «Voi, Signora, mi piacete» - «Madame, I find you attractive» - it replies implicitly to the question it seems to formulate: «Voi sospirate? Perché?» - «You are sighing? Why?»). The last section, the stretta, is based on an arpeggiated theme stated by Selim, first staccato and then legato: typical Rossinian vocal writing for the bass. The couple then launch a short progression with their exchanges; the orchestra then plays the second theme of the section. It is the "Rossinian crescendo": the dynamic accumulation (dynamic in the sense of energetic, the accumulation of energy pure and simple) based on the almost exasperating repetition of a formula, with ever increasing intensity, over a fixed bass. (Example 2)

Fiorilla

più mosso Non è poi co-sì dif-

Fi-z-ci-le questi Turchia con-qui. star!

cresc.

All Rossini's Dionysian forces are really unleashed: the comic effect is irresistible, because of the way in which the music echoes the development of erotic ardour in the couple, who are swept away by love at first sight. The last section is in binary form followed by the usual coda; the motif of this crescendo will be used in the Overture, which itself is no less of a mosaic, as the coda of the second theme.

The same constructive principle, but in a slightly more sophisticated way, is applied in the following number, the trio for the poet, Don Geronio and Don Narciso. This principle, which should really be classified as "absolute music", determines the way the theatrical dialogue is set out: such is the interdependence, and the tangles deriving from it, between the claims of music as such and those of the action of the plot, an eternal tug-of-war in opera. This long, masterly ensemble is bound together by a recurring motif, which opens, closes and runs through the number, yet without functioning as a leading theme, except in so far as it serves as the ground bass for the principal theme on which the first section of the piece is based. The nature of this motif confers an echo of the classical style of Haydn and Mozart on the trio, and on *Il Turco* in general, more noticeable in this opera than in Rossini's other great comic masterpieces.

It has been observed, first by Massimo Mila and then by Philip Gossett, that there is some relationship with the subject of the Finale of the Jupiter Symphony in C major; it is even more reminiscent of another theme of Mo-

zart's, also suggested by Mila, and this too in G major, the subject of the Finale of the Quartet K 387, or even, again, of a celebrated bass motif which, after serving various turns, becomes the tune of the Finale of the Eroica Symphony. But so far nobody has realized that, in the classic literature, a precedent exists that is not so much a similar theme but, even, the same tune: it is that of the Consummation est from Haydn's Seven Last Words of Christ, with the sole, insignificant difference of being in G minor rather than major. (**Example 3a**)

Lento

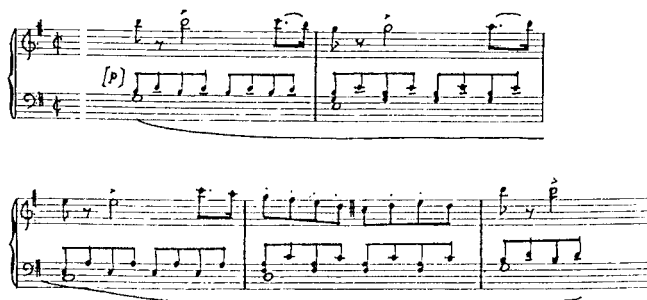
V no I
V no II
V la
V c

In Haydn's work this theme is subjected to some, however slight, thematic development, which, as we shall see, does not happen in Rossini's. The theme, after *Il Turco*, would come back to life not only in the Credo in Verdi's *Otello*, but also, distorted by the pseudo-oriental chromaticism demanded by the story, as a principal Leitmotiv and exordium in Puccini's *Turandot*. (**Example 3b**)

Andante sostenuto $\text{♩} = 40$ Mosso

Naturally, the only conclusion one can make is that this affinity, or identification, is only coincidental. The elementary nature of the motif turns it into a common and generic turn of phrase, springing almost automatically from the composer's pen: from any composer's pen. Basically it appears to be one of those ageless fugue subjects, set by teachers to try out the effect of the tonalities; or even just a simple harmonic bass synthesizing a harmonic progression (I-VI-IV-V) or rather, the classic harmonic progression. This bass is to be found underlying the tune in example N. 4, and Rossini must subsequently have transformed it into a recurring theme. Apart from these intrinsically musical elements, furthermore, good common sense tells us: whatever connection could there be between the Consummation est and Un marito scimunito? No direct quotation was intended. (**Example 3c**)

As anyone might have guessed, Rossini like Haydn, does not write any *fugue* at all here; instead, he follows up the motif with the real theme of the trio (**Example 4**)



on which all the first section is based: it is the Poet who is singing, in fluent "patter". The repetition of the motif is followed by the repeat of the theme: Don Geronio is singing. A new tune in the bass leads into a bridge passage; the motif, transposed into the sub-dominant (C major), leads into the third section, based, in fact, on the principal theme in the sub-dominant: Don Narciso, too, says his say, and the alliance between the husband and the official lover, based on the necessity of the moment, against the interloper, is one of the funniest themes in *Il Turco*, a theme even more realistic, perhaps, than it would wish to appear. (During the course of the opera, Don Narciso will turn himself into the most ferociously chivalrous upholder of the down-trodden rights of matrimony, fierily urging Geronio to pull his weight.) The bridge passage is repeated: the choleric aspect of the secondary subject becomes more apparent, after which the Poet sings again, broadly. When he is singing the words that are most important to him, those relating to his function, Rossini gives him a broad melody, underlined by its harmonic dress (the sub-median not flattened but in the major, giving it a "false relationship"); the internal chromaticism of the accompaniment underlines the Poet's intellectual superiority to the two rivals (or his captiousness?): (**Example 5**)

Poeta (con gravità)

Sce . . . glier vo - glio

per un dram - ma l'or - go-

men - to che mi par lar - go-

. men - to che mi par lar - go-

- men - to che mi par

The repetition of the last words affirms the Poet's aims with real force; the modulation permitting the return to the basic key is masterly in its simplicity: it is dealt with in a humorous way reminiscent of Haydn. A new section based on the main subject (but not introduced by the recurring motif) and a new response of the Poet's, using his broad melody; this time in the basic key. But his two interlocutors do not give way; as they still have plenty to say, they oblige Rossini to widen his key scheme as far again but in the opposite direction from the one that he had used to set the poet's opening phrase («Sceglie voglio...»): towards a key at an equal distance of a third (higher now) from the main key, and equally distant in its number of accidentals: B flat major, relative to the tonic minor, just as E major was the sub-mediante major of G major itself. The poet's phrase now modulates into B flat, then, and Narciso resumes his remonstrances with the main melody transposed

into this key, not without an appearance of the rage theme. But it will be the poet who brings this section of the trio to a conclusion with a variant on his theme. After which, the rules governing both music and drama demand that the tempo should increase and everything move more quickly. In fact, the three men insult one another in rapid "patter", beneath which runs a mischievous staccato orchestral theme. The recurring motif is repeated several times, combined with the rage theme, and, after a suitably noisy stretta, this ensemble, one of the funniest ever composed by Rossini, closes in unison with almost enigmatic classicism. The ensemble is amusing in the fluent elegance of its conversational style (before the second part begins to pile comic effects one upon the other), and in the balance it achieves between the realistic and the grotesque. We believe it to be one of the most remarkable ensembles to be found in the composer's comic operas.

The recurring motif ensures a formal unity, more apparent than real, between two sections that, in fact, are separate and distinct; but not absolutely so, thanks to the use, in the second part too, of the rage theme. In order to illustrate more clearly the constructional technique used by Rossini in this typical ensemble, a technique that, we repeat, is of a mosaic pattern, we give here a diagram summing up the outline of the opening section. The student who feels so inclined may, following this scheme, go on to analyse other similar numbers, from *Il Turco* and other works.

Recurring theme. T. [1-5] _____

A¹. T. [5-9 + 9-13 + 13-17 and 17-21 = repeated cadential phrase]

Recurring theme. T. [21-25] _____

A². T. [25-29 + 29-33 + 33-37 and 37-41 = *idem ut s.*]

B¹. T, then SD [41-45 + 45-49 + 49-53 + 53-63 = cadential phrase that will also be applied to C]

Recurring theme. SD. [63-67] _____

A³. SD. [67-71 + 71-75 + 75-79 and 79-83 = *idem ut s.*]

B². SD modulating into relative minor, becoming major
[83-87 + 87-91 + 91-95 + 95-99 + 99-101]

C¹. R turned major [101-110 + 110-118: cadence of B] resolving to T.

A⁴. T. [118-122 + 122-126 + 126-131 + 131-135 = *idem ut s.*]

C². T. [135-143 + 143-151]

A⁵. R of flattened T [151-155 + 155-159 + 159-163 + 163-166]

B³. *idem*, later modulating. [166-170 + 170-174 + 174-178 + 178-184]

C³. Progression leading to T + cadence [184-192 = variant on C + 192-199 = cadence.]

In order to make clear how the words of the libretto have been adapted to this musical plan, we shall now reproduce the text, dividing it into the various sections into which it has been carved. The musical plan has an intrinsic validity of its own; when words are added to it, we get dialogue and action. These are undoubtedly stylized, undoubtedly symmetrical, but they are still dialogue and action. It is understood that the phrases of the text, and even single words, can be repeated *ad libitum* by the composer, according to operatic convention that remained unchanged until Wagner came along. The reason for this was probably the need to adapt verbal phrases to a pre-existing construction of the musical phrase, which is built up four bars at a time.

A¹**Poeta**

*Un marito scimunito,
Una sposa capricciosa,
No, di meglio non si dà.*

*A silly husband,
A flighty wife,
What could be better?*

A²**Geronio**

*Mio signor, che burla è questa?
Mi rispetti, o che la testa
Qualchedun le romperà.*

*What sort of trick is this, Sir?
Show respect, or someone
Will break your head for you.*

B¹**Poeta**

*Un galante supplantato
Da un bel Turco innamorato,
Oh! che intreccio che si fa!*

*A gallant, replaced
By a handsome, passionate Turk
Oh! What a promising plot!*

A³**Narciso**

*Per chi intende di parlare?
Non ci venga ad insultare,
O con me da far l'avrà.*

*Mind your own business!
Do not insult us,
Or you'll have to settle with me.*

B²**Poeta**

*Ma, signor, perché si scalda?
Lei, signor, perché s'infiamma?*

*Why so angry, Sir?
Why, Sir, are you so heated?*

C¹

*Sceglie voglio per un dramma
L'argomento che mi par.*

*For my play I want to choose
A plot that suits me.*

A⁴**Geronio**

*Scelga pure un argomento
Che a' miei pari non s'adatti,
E i mariti non maltratti,
Che san farsi rispettar.*

*By all means choose a plot
That doesn't refer to men like me,
That does not abuse husbands
Who are able to defend themselves.*

C²**Poeta**

*Sceglie voglio per un dramma
L'argomento che mi par.*

*For my play I want to choose
A plot that suits me.*

A⁵**Narciso**

*Lasci vivere i galanti,
E non badi al loro stato,
O un poeta bastonato
Io farò nel dramma entrar.*

*Leave gallants alone
And don't worry about their condition,
Or I will introduce a thrashed poet
Into your play.*

B³**Poeta**

Atto primo...

Il marito coll'amico...

Scena prima...

Moglie... Turco... grida... intrico...

No, di meglio non si dà.

Act One...

Her husband with her friend....

Scene One...

Wife... Turk... shouts... intrigue...

What could be better?

C³*[the same words repeated in different combinations]*

Two more points. It will have been noticed that the phrases have been cut, with firm regularity, into four-bar phrases. Rossini never dispenses with this; at the most, on occasion, in order to reinforce the phrase assertively and conclusively, he will repeat the last two-bar section of a phrase to make a perfect cadence.

Then, reading these diagrams can give one the impression of dealing with all the complexity of a piece that depends on the laws of "absolute music". Now, where theatrical effect and fresh genius of invention in rhythm and melody are concerned, it would not be possible to find better, without a doubt, and one can only pity whoever is not capable of enjoying such art as this. As for absolute music, we can only mention it in a broad sense; and as for the organic complexity, or rather, profundity in construction and relations that it naturally involves, there is no sign of it. Let it be understood that here we are defining rather than deploring. Examples of ensembles constructed in the spirit of "absolute music" can be found in *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni*, or even in operas that so far have been unjustly undervalued, like Haydn's *La fedeltà premiata*: in these we find ourselves faced with real elaboration of themes, even though, obviously, the elaboration is simpler than what we find in an instrumental piece written in sonata form. In Rossini, on the other hand, we shall find no trace of elaboration; the tunes, or phrases, do not undergo any modification, and their key changes are effected by their being simply and literally transposed, which is quite another matter from elaborating them. (The non-dialectical nature of such a number as this is also highlighted by the fact that the Dominant plays no role in it.)

Nineteenth century Italian opera, including all of Verdi's works, conforms to this practice: it consists of simple affirmation, not of thematic development; composition is conceived of as being pre-eminently melodic; to the point that in most of this music even the formulas used in cadential codas are not drawn from the various themes stated in the main body of the work, but are generic materials which can be stuck, as a coda, onto the end of many different kinds of bodies. All honour, then, to Rossini, for having been able to build up such a long conversational ensemble so perfectly without recourse to the techniques of development.

III

Now let us examine the form of the next number: another ensemble, the great Quartet between Fiorilla, Don Narciso, Don Geronio and Selim. This is more traditional, and less influenced by the "little German's" care to give a formal coherence to the whole: the greater dimensions of the number would prevent his doing this. In fact, it is a long number made up of the usual, and

well defined sections; even though within the sections given over to dialogue, or action, quotations from the tunes in the other sections can be found. Four bars of orchestral prelude, not taken from any of the themes of the piece, introduce the first, undisturbed exchange of flirtatious chit-chat between Fiorilla and her adoring Turk. The style is *parlando* ("patter"), with occasional tuneful phrases and ornamental flourishes of *bel canto*, of the kind that, according to Friedrich Lippmann, serve either to embellish with *fioriture* a line of "patter" singing almost devoid, in itself, of melody, or to so cover up the original melodic line as to conceal it. We are in "real time": the dialogue is authentic dialogue. The vocal formulas are the usual ones used on such occasions: arpeggiated passages alternate with progressions by steps. The time signature is *Andante*: appropriate to a quiet conversation in the drawing room. The vocal formulas are punctuated by a woodwind interjection that perhaps constitutes the only unifying element, although it is not a theme: (Example 6)



When Fiorilla has finished her vocal phrase, the usual repetition takes place, in the form of Selim's reply. Here it takes place in the dominant: it would have lain in an ineffective tessitura for the bass voice had it been left in C major: the introductory orchestral phrases serve the purpose of joining the two phrases and together, transposed into G, supplying the modulation into the dominant.

At the end of Selim's phrase a new subject, of much greater thematic weight, is introduced. Geronio has come into the drawing room: the slow tempo, which does not change (whereas it would have been easy here to introduce a new, contrasting section), now reflects the circumspection with which he comes forward, the mutual embarrassment felt by both the husband and the new lover, and their silent and detailed inspection of each other. The dynamic contrasts with which Rossini has enlivened the tune seem to depict the husband's comical indecision, between outrage and prudence; the ascending and descending unison staccati suggest his hesitant steps from the doorway to the sofa on which Fiorilla is entertaining her guest.

(Example 7)





The dialogue between the three continues in "patter" to a new tune: the situation is only superficially reminiscent of that in *L'Italiana*, since here the husband is more afraid of his wife than of the Turk, and Selim, in a manner more bourgeois than Mustafà's, and, unlike the latter, not having the advantage of being on home territory, is in his turn afraid of the new arrival. Fiorilla reassures him, and her words are underlined by the delightful interjection of the theme that had punctuated her flirting with him; the first section of the Trio, which has developed from a "set piece" into a dramatic scene, comes to an end after another few bars. The second section introduces the time-honoured type of concerted piece in which the characters, singing together but each one to himself, express -each one in turn, to the same music - the diverse feelings to which each one is prey. In the meantime the three have been joined by Narciso, whose preoccupation with the husband's honour, he himself being the official lover, has something of the eighteenth century about it: it is a more Pirandellian feature, in the libretto of *Il Turco*, than the presence of the Poet, if we really have to drag Pirandello into discussion of this opera. The time is no longer real, but "suspended", and therefore broader; the key modulates downwards into the subdominant; the characters oscillate between passages of ultra-florid writing and a "patter" which they use when pretending to chat to one another; it goes without saying that, in its place, we shall find the move toward the flattened sub-median (D flat), reached through the Tonic minor (Rossini achieves the return to the Tonic by a simple trick: the augmented sixth chord resolving on the second inversion of the Tonic chord).

This parenthesis, like the many other similar ones that we find in the operas of Rossini and other Italian or Italianate composers of the nineteenth century, is both comic and dramatic at the same time. Dramatic and obligatory, within a system of inescapable formal conventions (musical form and theatrical form). However: in the comic theatre, above all, one of the conditions governing our aesthetic enjoyment is that we should be given what we are waiting for, what we expect to have to follow. After this, the action is resumed: the musical impulse is once more given to what we might call the "Geronio theme", which, although it does not undergo development, passes none the less through a few modulations. But now Selim has had enough: his impatience is first depicted in a new phrase in whose threatening unison we seem to hear him grinding his teeth. As it develops, the phrase inclines, equally threateningly, towards the minor; and Selim's impatience, as we shall observe again later on, is connected with the descent towards the flats. The first time, the phrase is contained within the sinister bounds of a diminished fifth. (*Example 8*)

Selim [All° vivace]

Ma so - no stu - fo o - ma - i ma so - no stu - fo o

ma - i, ma so - no stu - fo o - ma i che

non ne pos - so più ma so - no stu - fo o - ma - i che non ne posso più

As we have said, with this phrase he is threatening, though restrained; subsequently, with the modulation into C minor, his wrath explodes, and the music mirrors its swelling with the accumulation of progressions; having made his resolve, he offers a third (**Example 9**)

Selim

Te - cc parlar vor - re - i l'at - ten - do in ri - va al mar

on which all the vocal section of the Trio will be based, alternating with another, perhaps inevitable, Dionysiac crescendo in which the characters express their feelings in syllables broken up by rests. One rather refined feature is that Selim, having uttered his phrase, repeats it not identically but in the relative minor, like someone affirming it in a more deeply serious tone, looking his interlocutor in the eyes; when Narciso and Geronio approach, the poor Turk's distaste is illustrated once more by a sudden leaning into the flattened sub-median, from which we are brusquely returned to the Tonic by means of the augmented sixth: in this we can feel (such a little is enough in so homogeneous a key structure) lack of ease and an impatient desire to get on with it.

The end of this number is a wholly Rossinian explosion of pure musical exhilaration.

Now we come to Fiorilla's crossing of swords with Geronio. The thematic material of this vast duet, constructed along the same lines as the others that we have examined, owes its nature to the features appropriate to the buffo style connected with Geronio. We have already observed that, practically speaking, he does not sing: his means of expression, inherently buffo, is a declamatory "patter" that is often very rapid and frequently consists of passages all on the same note. This means of expression is more pertinent to the singing-actor than to the professional singer or the star virtuoso bass of whom Filippo Galli was a shining example. It may well be that the style of the role is modelled on the vocal characteristics of the original performer: the same may be said of Taddeo. However, some of Rossini's most memorable comic inspirations belong to this very style, in which invention has been forcibly squeezed into the corset of necessity. The duet between Fiorilla and Geronio is an example of this.

The leading melodic element is a rapid staccato scale of semiquavers that, whether ascending or descending, reaches a note and repeats it. Geronio mainly expresses himself in unison with this. (**Example 10**)

Geronio

Per piacere alla si -

leggero e staccato

- gnora per piacere alla si - gnora che ha da fare te - re?

Fiorilla is obliged to suit her style to his; but we suspect that Rossini turns even this difficulty to his own advantage, and that the composer imagines her, insolent as she is, mocking her husband to his own tune.¹ After their first clash, in fact, Rossini, as was his habit, introduces a new theme for the new concept (and note the imploring pause made by the humbled husband with the appoggiatura on the question, which, naturally, had begun on the Dominant in time-honoured fashion): Fiorilla's answer is so literal an imitation that we cannot doubt but that she is mocking Geronio. Rossini would make further use of this kind of ploy: for example, in a recitativo between Bartolo and Rosina, at the words «sul tamburo». (**Example 11**)

Storilla

Geranio

Ma se a- scol - to?

Si fail sor - do

We shall meet a similar “gag” in *Fra Melitone’s* music, and even exchanged by *Isolde*, *Brangaene* and *Tristan* in *Act One* of *Tristan und Isolde*.
(*Example 12a*)

Moderatamente lento

Tristan

liess ich das Steuer jetzt zur Stund’.

wie lenkt’ ich sicher den Kiel zu

Kö-nig Mar - kes Land?

(Example 12b)

[Molto allegro]

Isolde

« Wie lenkt'er si - cher den

Kiel zu Kö - nig Mar - kes

Land ? »

The musical score is written for two voices and piano. The tempo is marked 'Molto allegro'. The key signature has one sharp (F#). The vocal parts are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are in German. The first system shows Isolde's entry with the lyrics '« Wie lenkt'er si - cher den'. The second system shows Geronio's entry with the lyrics 'Kiel zu Kö - nig Mar - kes'. The third system shows Isolde's response with the lyrics 'Land ? »'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

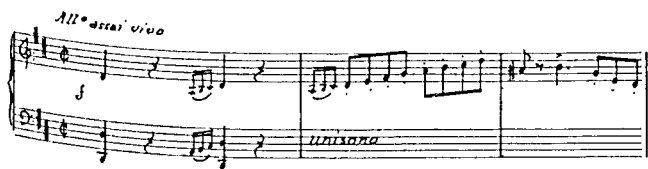
The first section of the duet continues with the literal repetition of the first period (with the exception of the cadence), which leads into a progression in which the two voices are united and set one against the other: Geronio continues to fire off his bursts of semiquavers and his arguments, whilst Fiorilla affects a mocking florid warbling with which she trounces her unfortunate adversary. Stylization is absolute; and yet, through it, the marital dispute in which neither listens to the other and both try to shout each other down is depicted with Aristotelian verisimilitude.

In a further section the principle theme is taken up again; the doubting interrogation that Geronio had proffered earlier is heard again as a code, but now it is Fiorilla who is obliged to utter it, for she seems in danger of having to yield to her husband's firmness of purpose: and now it is Geronio who echoes her, knowing as he does that he has been made fun of («Com' ancora mi burlate?» - «What, are you still mocking me?»). This is yet another example of how the pre-arranged symmetries of musical form manage to become action.

Naturally, Fiorilla has some telling arrows in her quiver. She provokes a modulation into the pathetic zone of the minor sub-median, and there she envelops poor Geronio in the coils of a soothing, florid melody that presages Bellini, and that soon curves towards the relative minor and is accompanied by that most touching of figures, the semitonal inversion from sub-median to Dominant, always effective in the minor. This is enough to pro-

cure Geronio's downfall. Here he is, pattering his protestations of love, his recantation. The ease with which Fiorilla seems to fall into a sentimental style casts grave doubt upon the sincerity of her reformation in the great Aria in Act Two. The music itself, impassive in this, perhaps pretended, emotion, gives us the external appearance of the emotion without also giving us the key to interpret it. This was also the case in some composers even greater than Rossini, even in many parts of Don Giovanni and Così fan tutte.

The pathetic section does not resolve on its Tonic. By means of the usual augmented sixth we get back into G major, and into the number here is once more introduced the main subject of the first section. In the concluding section Fiorilla's asides are naturally composed of florid singing, as she is rejoicing in her latest triumph and laughs at her husband's ineptitude. Now we come to the weighty Finale to Act One; we have passed from one ensemble to another until we reach this, the ensemble to crown all others of the genre. In accordance with a regular technique of Rossini's, it is developed through the piling up of events that you would think of as more musical than dramatic, and their tension is wrought to the highest pitch in the long concerted passage that freezes the passing of real time; only to explode in the rhythmic orgy of the last passage, in which Rossini's Dionysiac rapture comes to a climax. The first Finale of *Il Turco*, as such, is simply the inspired and extraordinarily successful application of a well-known formal type, which this writer, too, has amply dealt with in the past. Its widespread familiarity excuses us from analyzing it, if not from admiring it. We will limit ourselves to three observations. The key structure is rather broad (or rather, are we dealing with a lack of key scheme caused by the excessive breaking up of the formal structure?): the main key is D major; and the various sections are, in order, in B flat major, A minor, G minor, C major, A minor, C major, E flat major - naturally, the brusque descent of the tonal arc is reserved for the concerted piece in which everyone is frozen into the stupor of immobility - G major and, finally, D major. Then we should observe the particular care with which the concerted passage has been composed. Lastly, we note that the orchestral theme in the section going at headlong speed, both by its rhythmic character and by its witty chromaticism, might well be taken for the theme of the Finale of one of Haydn's symphonies (and, as such, would seem to demand further elaboration...): (**Example 13**)



more important than the *Finale to Act One*, in comparison with which it seems to hang together better. It is the *Quintet* that brings together, in fatal encounter, all the characters in the opera except the Poet and Albazar. They are disguised with masks and lurking in the dark: the deceptive nature of appearances had been a basic ingredient of opera for ages, and here it is again, after the garden scene in *Le nozze di Figaro*.

Naturally, the opening section of the *Quintet* is in real time: a nocturnal atmosphere is suggested by the subdued dynamics, by the placidly moving tempo, by the slow harmonies of the inner voices, sustained on a pedal point. All of this number is developed in *parlando*, or patter; though Geronio, whose voice is the first to be heard, manages to express his utterance in a patter that somehow resembles a real tune, the others are mainly given a simple, repetitive declamation, rhythmically speaking only roughly drawn up. The unifying element is an orchestral theme made up of staccato scales in the strings that, seemingly building up to a climax, return instead to a piano: everyone is behaving with the utmost circumspection. It is left to Geronio, once more, to lead the piece towards its conclusion, with four bars of declamation on a pedal point (the *Dominant*) in unison with the bass: he is the most upset of all the characters, and he guides the crescendo towards the dominant seventh chord, upon which he hangs his questioning. The general confusion finds its outlet in the slow concerted passage, in which the flight of time is suspended. What follows, a piece of exquisite workmanship, has been described as counterpoint a cappella simply because it is sung unaccompanied. In fact, it clearly consists of an ensemble in a purely harmonic style: the tune, magnificent in its line, is given to the soprano and harmonized by the other voices. Its inner movement springs from rhythmic elements: once more Geronio's declamation on a sustained pedal point, a traditional device of the comic bass in such places that cannot help reminding us, when used in an ensemble, of similar utterances of Leporello (such as the trio in the *Introduzione*, Act One, and the appearance of the *Commendatore's* statue). For his part, Selim embellishes the simple harmonic formulas of the piece with an ever-increasing torrent of ornaments, thus establishing some kind of rapport with the voice of his beloved Fiorilla.

The third (or second, if we want to consider the first two sections as one because of their unity of time) section of the *Quintet* is another "*scena*" (*Allegro deciso*) that reinstates "real time" and is written in the *Dominant*, although the key signature is not given as such in the score. Here too a tirelessly repeated orchestral theme, transposed but not developed, serves as the coagulating element in the form; the voices ride above it in short declamatory phrases; an angry interjection of chords, fortissimo, over a strongly accented bass in triplets accompanies Geronio's outbursts of inane energy. In this section too, which had stayed suspended on the *Dominant*, the tune, which is not modulated, is transposed into what, for Rossini, was a remote key - the relative of the flattened Tonic minor (D flat), just by the simple transition of the common note, F (fundamental becoming third). The movement is drawn up to sound like a big false cadence, which is here an effective musical device for depicting the disappointments of Geronio, who is about to lose his head in the whirl of mysterious events surrounding him. When the tension has been stretched to the utmost, it now explodes in the *stretta*. Rossini organizes it into two distinct sections, in order to realize a progressive rhythmic acceleration and to proclaim, step by step, the power of the element that he declares to be of the first importance in music and of

which he is the undisputed master.

First we get an Allegro in what is called "false canon". Fiorilla is the first to present a vivacious tune in staccato notes, which all the others subsequently take up, one after the other, occasionally with variants dictated by the modulations in key; as each new voice comes in, the voices that have already had their turn in the limelight now fulfil an orchestral function, accompanying the new soloist with simple notes in the harmony; the woodwinds are given some elementary but elegant counterpoint; Selim and Geronio, their vocal line subject to the limitations of tessitura that we have already encountered, sing the tune in the Dominant; the rhythmic pattern of the poetic text («Questo vecchio maledetto», etc.) cannot help but remind us of the similar, more famous «Zitti zitti, piano piano» in *Il barbiere*: the rhythmic impulse giving birth to these two tunes determines natural similarities in outline between them.

The Tonic is restored for the concluding section, which, like the preceding one, is stamped with the mark of genius. Sub-divided into two repeated sections plus a coda, a pedal point is dominant in both, obsessively so, you might think, in the second. The first, reduced to a skeleton outline, seems so rudimentary that it might seem audacious to make music out of it: the materials are too coarse; they might do, at the most, as a point of departure for the music, but not as the music itself. And yet!

The skeleton consists of a succession of basic chords: I-V⁷-I, then the trick is repeated in the relative minor of the main key (C minor). For bar after bar we are stuck relentlessly in the Tonic. It is not only any harmonic structure that is lacking, the various sections all boiling down to an incomplete cadential close, deprived of a resolution. Melody itself is significantly absent: the voices strike only the notes of the chord, not even using the passage notes, inversions and appoggiaturas that are strictly permitted only to the orchestra, and more melodically meaningful in the C minor section. In this way the rhythmic impulse becomes the main thing, taking over the entire area that the other components of musical discourse have abandoned. A kind of antiphonic rhythmic counterpoint develops between Geronio and the four other characters, who bounce the notes of the chord one to another. The music appears to be reduced to mere verbal interjection; apart from the absolute theatricality of the procedure, this brutal simplification suggests dark and primeval forces that we can only describe as scurrilously Dionysiac.

This happens even more in the second section. The Tonic pedal point takes over with even more brutal preponderance. The crescendo begins, with its gradual, obsessive accumulation of volume and texture. A Polonaise figure is heard in the orchestra, as a basis for the crescendo: nineteenth-century Italian opera is full of dance figures transformed into vocal pieces (Donizetti, Verdi, even Bellini): here, however, the pseudo-Polonaise seems almost like a dance that the characters are forced to participate in, however unwillingly, transformed into grotesque marionettes that try in vain to salvage something of their own respectability, in the first place, and of their own individuality, in the second.

The implacable machine of rhythm minces everything up fine. Such a number as this is undoubtedly an ancestor of organisms based on the dynamic accumulation of rhythm and sound intensity, whilst the other elements of musical writing are held in abeyance, such as we find in Stravinsky and, above all, in the more brutal Orff.

V

The difference between Il Turco in Italia and L'Italiana in Algeri and La Cenerentola, which hem it in from before and after, lies probably in two things. The first, one might say, is accidental, although a determining factor: Il Turco is not all of Rossini's composing, and in the second act, despite the presence of musical numbers of the highest quality, the structure is undermined by a certain lack of organic cohesion. The second thing is the fact that both L'Italiana and La Cenerentola appear to be authentic monuments to the very spirit of comedy, each one finding its own way to this status: L'Italiana with the shameless and, in the end, glorious flaunting of its farcical nature, its smatterings of a celestial variety show, which, in today's theatrical revivals, are always too smoothed over and refined by a sadly misconceived idea of fidelity to the text; La Cenerentola with the elevation of the genre, here and there scarcely less of a farce, into the purely absurd, to a complicated extent that one is tempted to describe as metaphysical. Moreover, the two operas have in common the presence of a character who, in his ludicrous grandiosity, rises to heights of grotesque heroism, flows all over the stage and becomes the real star of the opera: Mustafà in one, Don Magnifico in the other. Selim does not come anywhere near matching them, being almost entirely not a buffo character. This is a weakness in the libretto, which calls for a kind of music to depict him that is entirely different from that depicting those two outsize characters.

In fact, when compared with the farcical and grotesque magnificence of the two sister operas, Il Turco is less ostentatious in feature: everything is more refined, less exaggerated. Rather than a farce it would seem to be a satire, a middle-class, everyday sort of satire, even though it gets off to a quite incredible start.

However, from this point of view, it must then suffer the difficult comparison with Il barbiere di Siviglia, a truly realistic comedy of intrigue, and a model for all comic operas to come.

The Turco is a magnificent score: its problems only arise from the fact, highly unfortunate for the opera as it is highly fortunate for us, that Rossini composed others.

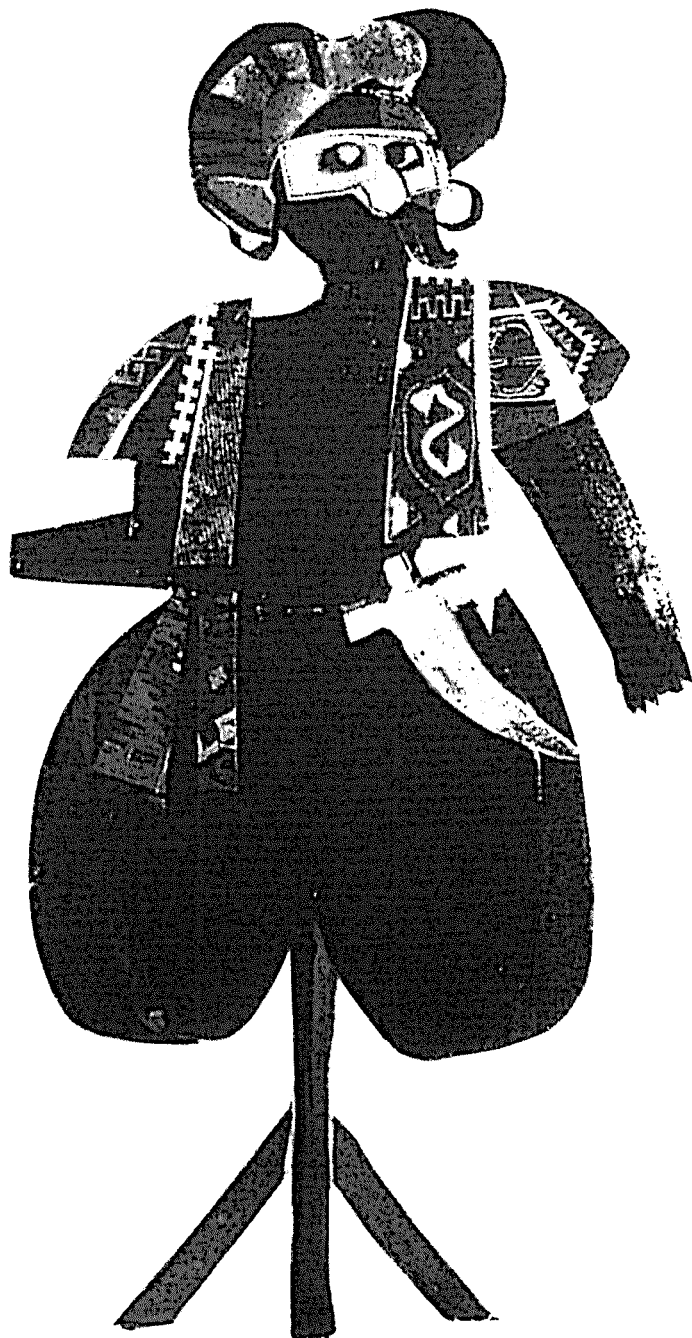
Paolo Isotta

Translation by **Michael Aspinall**

*** This essay was first published in the programme for the performances of Il Turco in Italia during the fourth edition of the Rossini Opera Festival in 1983.**

¹ Paolo Isotta thanks Michael Aspinall for reminding him that this duet was originally composed for Rossini's opera *La gazzezza*.

Santuzza Cali: figurini per i costumi de
Il Turco in Italia, Pesaro 2002



Soggetto

Atto I

Nei pressi di Napoli la zingara Zaida piange le sue pene d'amore, benché invitata da Albazar ad unirsi al gruppo degli altri zingari che cantano festosamente. Il poeta Prosdocimo, in cerca di spunti dal vero per comporre un dramma buffo, si avvicina interessato. Da lontano vede apparire Geronio, marito della capricciosa Fiorilla, che ha la mania di farsi predire dalle zingare il futuro e che ora vuol sapere quando sua moglie si ravvederà. Ma la predizione è deludente e lo fa allontanare afflitto. Prosdocimo viene intanto a conoscere il passato di Zaida: schiava un tempo felice nel serraglio di Erzerum e amata dal principe Selim che intendeva sposarla,

era stata da lui condannata a morte per le calunnie delle compagne invidiose, e salvata da Albazar. Prosdocimo la consola avvertendola dell'arrivo, per quella sera a Napoli, di un principe turco che, se informato della sua fedeltà a Selim, sicuramente potrebbe aiutarla a riconquistare l'amato. Mentre Fiorilla ritorna da una passeggiata con le sue amiche, sbarca sulla spiaggia il principe turco. Egli rimane colpito dalla bellezza di Fiorilla, che ne accetta di buon grado il corteggiamento. Prosdocimo da lontano si compiace dello svolgersi degli avvenimenti, perché ha saputo che il principe altri non è che Selim, l'amato di Zaida. Il poeta è soddisfatto per questo colpo di scena, ricco di potenziali svi-



luppi per il suo dramma buffo. Nel frattempo arrivano, contrariati dal comportamento di Fiorilla, Geronio e Narciso, il suo cicisbeo. Mentre Fiorilla e Selim sorvegliano il caffè in casa di Geronio, questi entra e suscita il risentimento del Turco che si calma solo perché Fiorilla costringe il marito a baciare, in segno di rispetto, la veste di Selim. L'intervento successivo di Narciso, che pretende da Geronio un comportamento meno acquiescente, fa precipitare la situazione. Selim abbandona Fiorilla con la promessa di rivederla più tardi sulla spiaggia. Geronio rimprovera la moglie e manifesta l'intenzione di cacciarla, ma si fa nuovamente irretire dalla sua furbizia. Selim aspetta sulla spiaggia l'arrivo di Fiorilla, pronto per fuggire con lei, ma incontra Zaida. I due si riconoscono

e si riabbracciano affettuosamente. Sopraggiungono Fiorilla, Geronio e Narciso e scoppia una zuffa per il possesso di Selim tra Zaida e Fiorilla mentre Prosdocimo osserva contento l'imprevisto finale dell'atto.

Atto II

In una locanda Geronio apprende da Prosdocimo che lì sua moglie incontrerà Selim. Questi propone a Geronio di vendergli Fiorilla, secondo l'uso turco di disfarsi delle mogli non gradite. Geronio rifiuta sdegnato e i due si minacciano a vicenda. Giunte alla locanda le due rivali, Fiorilla e Zaida, cercano di imporre a Selim una scelta. L'incertezza del Turco offende Fiorilla, mentre addolora Zaida, che si allontana. Prosdocimo intanto è venuto a sapere che il Turco intende rapire Fiorilla durante



una festa in maschera. Il poeta ha già avvisato Zaida, che comparirà nello stesso luogo travestita da Fiorilla, e suggerisce a Geronio di mascherarsi da Selim per ingannare Fiorilla e sottrarla al rapimento. Narciso, che ha ascoltato le parole di Prosdocimo, decide di intervenire anche egli alla festa, vestito da Turco, per condurre con sé Fiorilla. Nella penombra della sala da ballo si creano vari malintesi: Selim se ne va con Zaida, Fiorilla con Narciso, che abbandona subito dopo per ritornare alla festa. Geronio, giunto ultimo, trovandosi di fronte due Turchi e due Fiorille, reclama a gran voce la moglie e viene creduto pazzo. Accoglie in seguito il suggerimento di Prosdocimo di fingere il divorzio da lei, mentre Selim e Zaida decidono di partire insieme. Fiorilla

riceve infatti una lettera in cui Geronio le comunica di non volerla più come moglie, e le ingiunge di tornare a Sorrento, alla sua famiglia d'origine. Abbandonata anche dagli amici, Fiorilla si dispera e si appresta a partire, in abiti dimessi, finalmente pentita. Geronio riaccoglie, come consigliato da Prosdocimo, la moglie, e la coppia ricostituita saluta Zaida e Selim in procinto di salpare. Anche Narciso si riconcilia con Geronio e Fiorilla, chiedendo loro perdono. Prosdocimo, soddisfatto per la conclusione dell'intreccio, si augura che anche il pubblico apprezzi il lieto fine.

**Santuzza Cali: figurini per i costumi de
Il Turco in Italia, Pesaro 2002**



Santuzza Cali: figurini per i costumi de
Il Turco in Italia, Pesaro 2002



Story

Act I

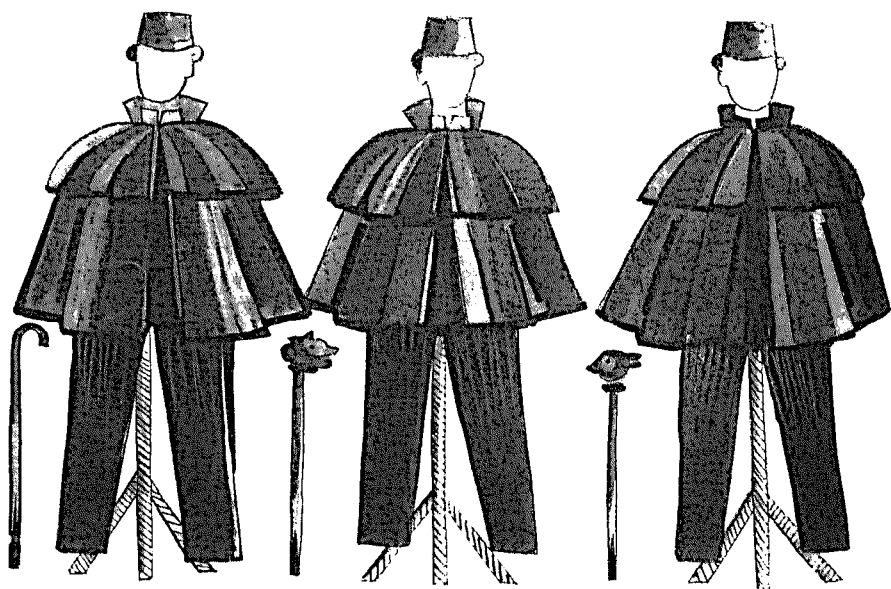
On the outskirts of Naples the gipsy girl Zaida is suffering the pangs of love, although she has been invited by Albazar to join in with a group of other gipsies who are joyously singing together. The poet Prosdocimo, on the look-out for real-life episodes that he can work into his next comedy, draws near, interested. In the distance he spots Geronio, husband of the temperamental Fiorilla; he is obsessed with having his hand read by gipsy girls, and now he wants to know when his wife will mend her ways. However, the gipsy's prophecy is far from comforting, and he goes off in distress. Meanwhile Prosdocimo learns all about Zaida's past: once she was happy, a favoured slave in the seraglio of Erzerum, loved by the Prince Selim, who meant to marry her, but instead he condemned her to death after listening to the calumnies put about by her jealous rivals, and she was saved by Albazar. Prosdocimo comforts her, telling her that, that very evening in Naples, a Turkish prince is expected to arrive, who, if he were to learn of her fidelity to Selim, might very well help her to win back the affections of the man she loves. Whilst Fiorilla is coming back from a stroll with some lady friends, the Turkish prince disembarks on the shore. He is struck by the beauty of Fiorilla, who readily accepts his overtures. From some distance away Prosdocimo congratulates himself on this promising turn of events, because he has learned that

the prince is none other than Selim, Zaida's beloved. The poet is satisfied with this dramatic coup, rich in potential developments for his comedy. Meanwhile Geronio arrives with Narciso, Fiorilla's cicisbeo or official follower; they are disgusted by her behaviour. Fiorilla and Selim repair to her house to sip a cup of coffee, but they are interrupted by Geronio and Narciso, who upset and offend the Turk, who is only calmed down because Fiorilla forces her husband to kiss the hem of Selim's robe in respect. Narciso's subsequent behaviour, demanding that the husband defend his marital honour more aggressively, brings things to a head. Selim leaves Fiorilla, promising to meet her later on the beach. Geronio scolds his wife and threatens to cast her off, but she is too clever for him and puts his neck firmly back under her yoke. Selim, waiting for Fiorilla on the beach and ready to elope with her, meets Zaida instead. They recognize one another and embrace affectionately. Fiorilla, Geronio and Narciso come on: a fight breaks out between Zaida and Fiorilla over Selim, while Prosdocimo contentedly watches the unexpected way the act ends.

Act II

At an inn, Geronio learns from Prosdocimo that his wife plans to meet Selim there. Selim suggests that Geronio should sell Fiorilla to him, following the Turkish way of getting rid of no-longer-wanted

Santuzza Calì: figurini per i costumi de
Il Turco in Italia, Pesaro 2002



vives. Indignantly, Geronio refuses, and the two men threaten one another. The two fair rivals, Fiorilla and Zaida, arrive at the inn and try to force Selim to choose between them. The Turk's indecision offends Fiorilla whilst it upsets Zaida, who goes away. Prosdocimo, in the meantime, has heard that the Turk intends to carry Fiorilla off during a masked ball. The poet has already warned Zaida of this, and the gipsy plans to turn up at the appointed spot dressed as Fiorilla, and he now suggests that Geronio dress up as Selim to confuse Fiorilla and save her from being kidnapped. Narciso, who has overheard Prosdocimo, decides that he too will dress as a Turk and go to the ball, to look after Fiorilla. In the semi-darkness of the ballroom misunderstandings multiply: Selim goes off with Zaida, Fiorilla with Narciso, but she dumps him quickly and goes back to the ball. Geronio, the last to arrive, finding himself face-to-face

with two Turks and two Fiorillas, loudly demands his wife and is taken for a madman. Later he accepts Prosdocimo's suggestion that he pretend to divorce her, while Selim and Zaida decide to depart together. Fiorilla, in fact, receives a letter in which Geronio tells her that he does not want her as a wife any more, and he urges her to go back to her own family in Sorrento. Deserted by her friends, too, Fiorilla is desolate and gets ready to leave, penitent at last, and very humbly dressed. Following Prosdocimo's advice, Geronio takes his wife back, and the newly reunited couple say goodbye to Zaida and Selim, who are about to sail away. Narciso, too, makes his peace with Geronio and Fiorilla, asking them to forgive him. Prosdocimo, satisfied with the way the plot has wound up, hopes that the audience, too, likes the happy ending.

Translation by Michael Aspinall



Santuzza Cali: figurini per i costumi de
Il Turco in Italia, Pesaro 2002



Argument

Acte I

Près de Naples, la tzigane Zaida, invitée à s'unir au groupe des autres gitans qui chantent joyeusement, pleure cependant sur ses peines d'amour.

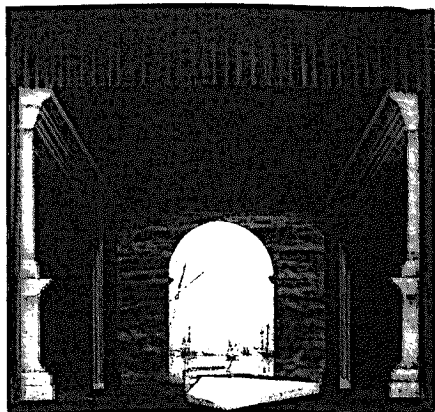
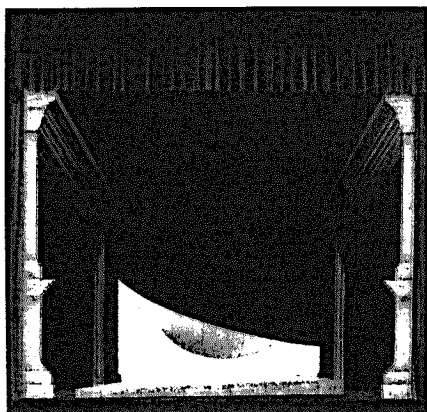
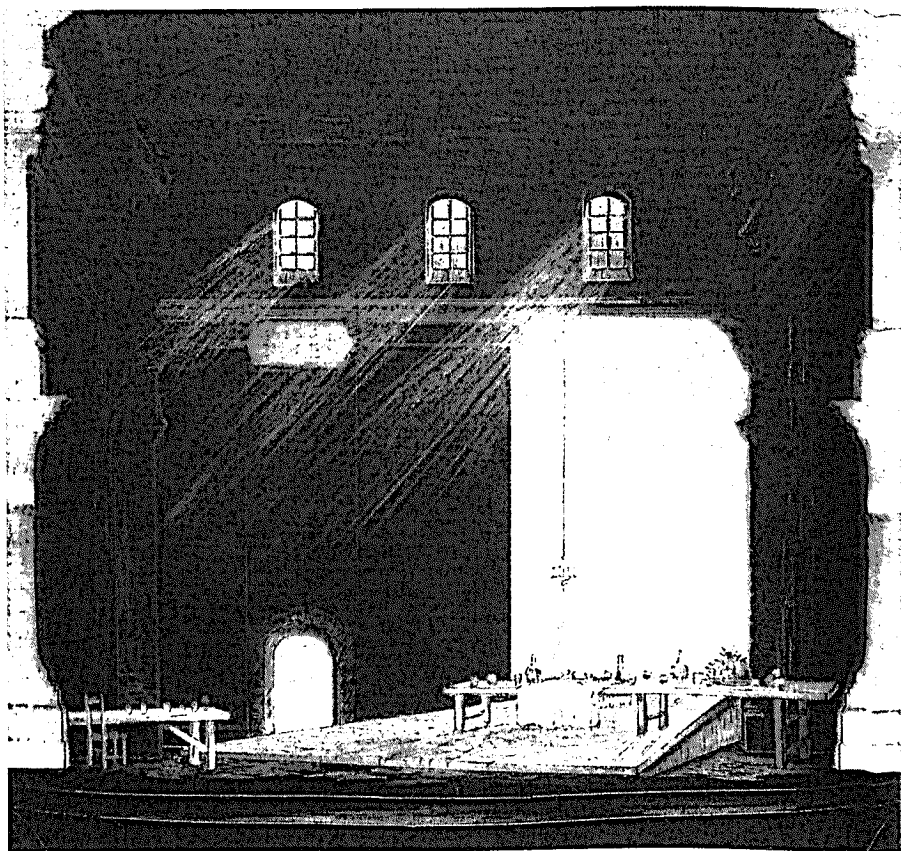
Le poète Prosdócimo, à la recherche d'histoires vécues pour composer un opéra bouffe, s'approche avec intérêt. Il voit apparaître de loin Geronio, époux de la capricieuse Fiorilla, qui a la manie de se faire prédire l'avenir par les bohémiennes et qui veut maintenant savoir quand sa femme se repentira. Mais la prédiction est décevante et il s'éloigne affligé. En attendant, Prosdócimo prend connaissance du passé de Zaida: autrefois heureuse esclave au sérail d'Erzerum, aimée du prince Selim qui avait l'intention de l'épouser, mais qui l'avait condamnée à mort suite aux calomnies des compagnes jalouses, elle avait été sauvée par Albarzar. Prosdócimo la console en l'avisant de l'arrivée ce soir-là, à Naples, d'un prince turc qui, une fois informé de sa fidélité à Selim, pourrait sûrement l'aider à reconquérir son bien-aimé. Comme Fiorilla rentre d'une promenade avec ses amies, le prince turc débarque sur la plage. Il est frappé par la beauté de Fiorilla qui accepte bien volontiers ses avances. A l'écart, Prosdócimo se réjouit du déroulement des événements, car il a su que le prince n'était autre que Selim, l'amant de Zaida. Le poète est satisfait de ce coup de théâtre, riche de rebondissements possibles pour son opéra bouffe. Entre-temps, Gero-

nio et son sigisbée Narciso, contrariés par le comportement de Fiorilla, s'approchent. Alors que Fiorilla et Selim sirotent un café chez Geronio, celui-ci fait irruption et suscite l'irritation du Turc qui se calme seulement parce que Fiorilla oblige son mari à baiser le vêtement de Selim, en signe de respect. L'intervention successive de Narciso, qui demande à Geronio d'avoir une attitude moins soumise, fait précipiter la situation. Selim abandonne Fiorilla avec la promesse de la revoir plus tard sur la plage. Geronio réprimande sa femme et manifeste son intention de la chasser, mais il se laisse prendre une nouvelle fois au piège de sa finauderie. Selim attend sur la plage l'arrivée de Fiorilla, prêt à fuir avec elle, mais il rencontre Zaida. Ils se reconnaissent tous deux et tombent dans les bras l'un de l'autre avec tendresse. Fiorilla, Geronio et Narciso apparaissent et une rixe éclate entre Zaida et Fiorilla à propos de Selim, tandis que Prosdócimo observe avec satisfaction le finale imprévu de l'acte.

Acte II

Dans une taverne, Geronio apprend de Prosdócimo que sa femme rencontrera Selim. Celui-ci propose à Geronio de lui vendre Fiorilla, selon l'usage turc de se défaire des femmes qui ne plaisent plus. Geronio refuse indigné et ils se menacent à tour de rôle. Les deux rivales Fiorilla et Zaida, qui sont arrivées à la taverne, cherchent à imposer un choix à Se-

Paolo Bregni: bozzetti per le scenografie de *Il Turco in Italia*, Pesaro 2002

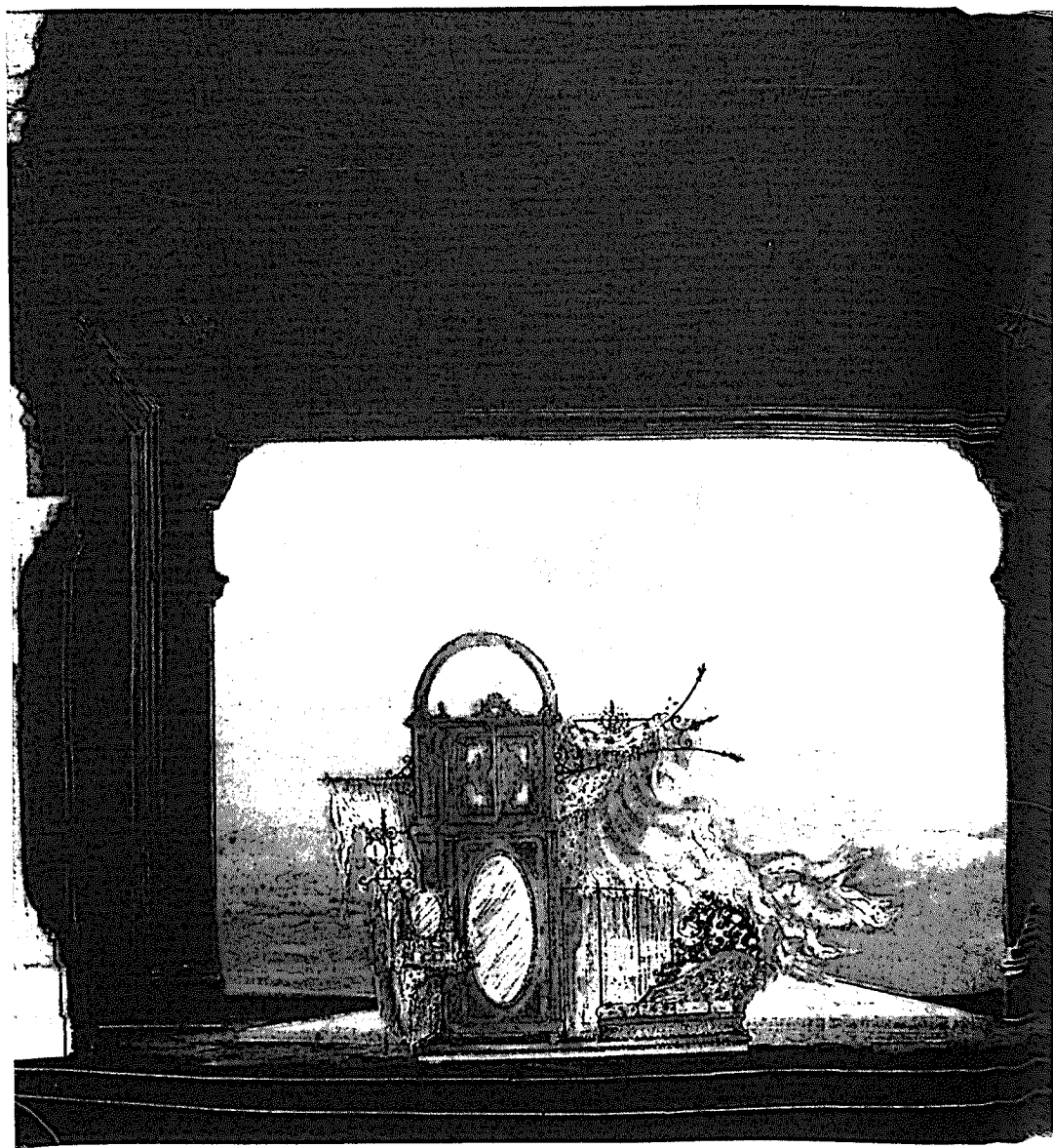


lim. L'incertitude du Turc blesse Fiorilla et afflige Zaida qui s'éloigne. En attendant, Prosdocimo a découvert que le Turc envisage d'enlever Fiorilla au cours d'un bal masqué. Le poète a déjà informé Zaida qu'elle y ferait son apparition déguisée en Fiorilla, et suggère à Geronio de se travestir en Selim pour tromper Fiorilla et la soustraire à l'enlèvement. Narciso, qui a entendu les paroles de Prosdocimo, décide de participer lui aussi à la fête, habillé en Turc, pour emmener Fiorilla avec lui. Dans la pénombre de la salle de bal, il se crée une foule de malentendus: Selim part avec Zaida, Fiorilla avec Narciso, qu'elle abandonne immédiatement pour retourner à la fête. Geronio, arrivé en dernier, se retrouvant face à deux Turcs et à deux Fiorilla, réclame son épouse à grands cris et passe pour un fou. Puis il écoute

Prosdocimo qui lui suggère de feindre le divorce, tandis que Selim et Zaida décident de partir ensemble. Fiorilla reçoit en fait une lettre où Geronio lui communique qu'il ne la veut plus pour femme et lui enjoint de retourner à Sorrente, dans sa famille d'origine. Abandonnée même par ses amis, Fiorilla se désespère et, enfin repentie, elle s'apprête à partir, humblement vêtue. Geronio lui ouvre à nouveau les bras, comme le lui a conseillé Prosdocimo, et le couple reformé salue Zaida et Selim sur le point de lever l'ancre. Narciso se réconcilie lui aussi avec Geronio et Fiorilla, en leur demandant pardon. Prosdocimo, satisfait de l'épilogue de l'intrigue, émet le souhait que le public en apprécie lui aussi l'heureux dénouement.

Traduction de Brigitte Pasquet

Paolo Bregni: bozzetti per le scenografie de *Il Turco in Italia*, Pesaro 2002



Handlung

I. Akt

In der Nähe von Neapel weint die Zigeunerin Zaida vor Liebeskummer, obwohl sie von Albazar aufgefordert worden war, mit den anderen Zigeunern zu feiern. Den Dichter Prosdocimo, der im wahren Leben Anlässe sucht, um eine Komödie zu schreiben, interessiert das sehr. Er sieht Geronio kommen, den Mann der launischen Fiorilla, der immer darauf erpicht ist, sich von den Zigeunerinnen die Zukunft voraussagen zu lassen; jetzt will er wissen, wann seine Frau endlich vernünftig werden wird. Aber die Vorhersage enttäuscht ihn, und bekümmert macht er sich von dannen. Inzwischen erfährt Prosdocimo die Vergangenheit von Zaida. Als Sklavin lebte sie früher glücklich im Serail von Erzerum als Geliebte des Prinzen Selim, der sie auch zur Frau nehmen wollte. Aufgrund von Verleumdungen der neidischen Gefährtinnen wurde sie jedoch von Selim zum Tode verurteilt, konnte aber von Albazar gerettet werden. Prosdocimo tröstet sie und teilt ihr mit, dass am selben Abend ein türkischer Prinz nach Neapel komme, der – wenn er erführe, wie treu sie Selim geblieben sei – ihr sicherlich helfen könne, den Geliebten wieder zu gewinnen. Während Fiorilla von einem Spaziergang mit ihren Freundinnen zurückkehrt, geht der türkische Prinz am Strand an Land. Er ist hingerissen von Fiorillas Schönheit, die sein Werben wohlgefällig akzeptiert. Von weitem sieht Prosdocimo mit Freuden, wie

sich die Dinge entwickeln, denn er hat erfahren, dass dieser Prinz eben Selim, Zaidas Geliebter, ist. Der Dichter ist höchst glücklich darüber, entdeckt er doch darin alle möglichen Entwicklungen für seine Komödie. In der Zwischenzeit kommt, ziemlich verärgert über Fiorillas Verhalten, Geronio mit Narciso, seinem Begleiter. Während Fiorilla und Selim in Geronios Haus einen Kaffee zu sich nehmen, kommt dieser herein und erregt den Zorn des Türken, der sich erst beruhigt, als Fiorilla ihren Mann zwingt, als Zeichen des Respekts Selims Rock zu küssen. Die Situation spitzt sich allerdings zu, als Narciso von Geronio ein weniger nachgiebiges Verhalten verlangt. Selim verlässt Fiorilla und verspricht ihr, sie später am Strand wieder zu treffen. Geronio macht seiner Frau Vorhaltungen und äußert die Absicht, sie zu verstoßen, lässt sich aber wiederum durch ihre Schlaueit bestrecken. Selim erwartet Fiorilla am Strand mit der Absicht, mit ihr zusammen zu fliehen; aber da trifft er Zaida. Die beiden erkennen sich und fallen sich voller Liebe in die Arme. Fiorilla, Geronio und Narciso kommen hinzu und zwischen den beiden Frauen kommt es zu einem Streit, wem Selim gehöre, während Prosdocimo zufrieden dieses unerwartete Ende des Aktes verfolgt.

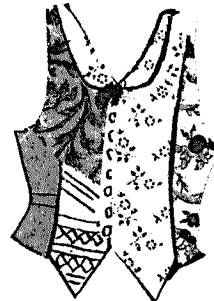
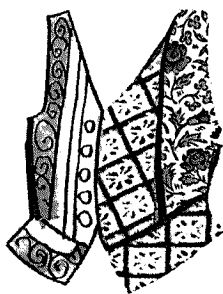
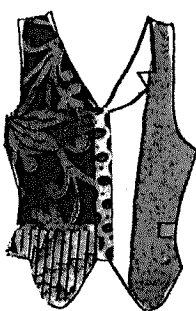
II. Akt

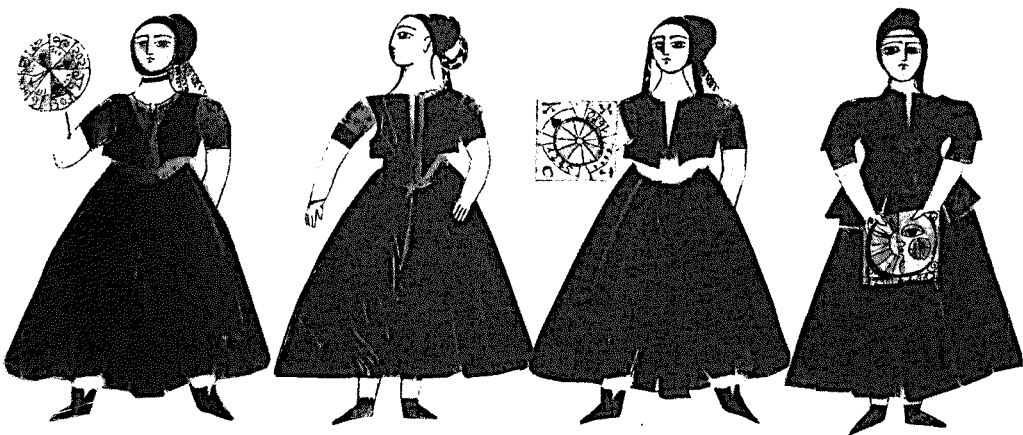
In einem Wirtshaus erfährt Geronio von Prosdocimo, dass seine Frau



dort Selim treffen soll. Dieser schlägt Geronio vor, ihm seine Frau zu verkaufen, wie es die Türken machen, wenn sie einer Frau überdrüssig geworden sind. Geronio weist dieses Ansinnen entrüstet zurück und sie überschütten sich mit gegenseitigen Drohungen. Die beiden Rivalinnen, Fiorilla und Zaida, sind jetzt ebenfalls beim Wirtshaus angekommen und verlangen von Selim, er solle sich entscheiden. Fiorilla fühlt sich durch die Unschlüssigkeit Selims beleidigt, und Zaida geht tief betroffen weg. Prosdocimo hat inzwischen erfahren, dass Selim Fiorilla während eines Maskenfests entführen

möchte und sagt dies Zaida, die dort als Fiorilla verkleidet erscheinen will. Geronio dagegen soll sich als Selim verkleiden, dadurch Fiorilla täuschen und sie vor der Entführung bewahren. Narciso, der Prosdocimos Plan mitgehört hat, beschließt, auch zum Fest zu kommen, ebenfalls als Türke verkleidet, um so Fiorilla mit sich zu nehmen. Im Halbdunkel des Ballsaals entstehen so alle möglichen Verwirrungen: Selim geht mit Zaida weg, Fiorilla mit Narciso, den sie aber gleich wieder verlässt, um zum Fest zurückzukehren. Geronio, der als letzter gekommen war, sieht sich zwei Türken und zwei Fiorillas



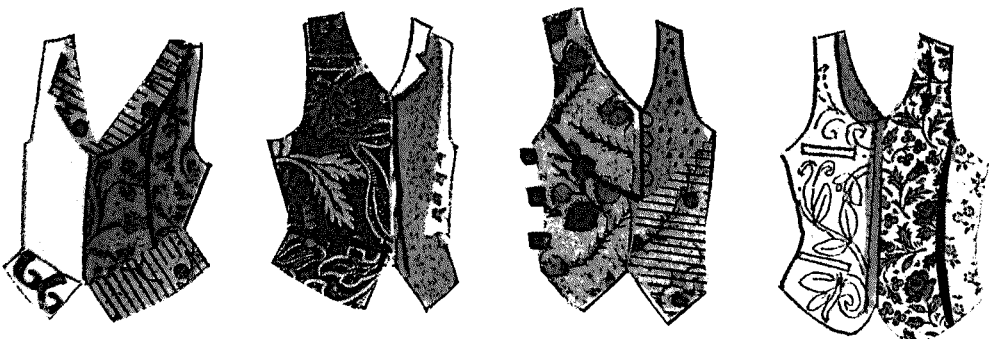


gegenüber und ruft laut nach seiner Frau, aber alle halten ihn für verrückt. Schließlich stimmt er dem Vorschlag Prosdocimos zu, zum Schein in die Scheidung einzuwilligen, während Selim und Zaida beschließen, zusammen abzureisen. Fiorilla wird nun ein Brief zugesteckt, in dem ihr Geronio mitteilt, dass er sie nicht mehr zur Frau wolle und sie auffordert, nach Sorrent zu ihrer Familie zurückzukehren. Auch von ihren Freunden verlassen, ist Fiorilla ganz verzweifelt, und voller Reue und in einfachen Kleidern schickt sie sich an, abzureisen. Wie von Prosdocimo beraten, nimmt

Geronio sie wieder auf, und das neue Paar verabschiedet sich von Selim und Zaida, die im Begriff sind, ins Meer zu stechen. Auch Narciso versöhnt sich mit Geronio und Fiorilla und bittet sie um Verzeihung. Prosdocimo ist völlig beglückt über die Entwicklung und hofft, dass auch das Publikum das glückliche Ende seiner Komödie genauso schätzen wird.

Übersetzung **Herbert Greiner**

Santuzza Cali: figurini per i costumi de Il Turco in Italia, Pesaro 2002



Schema musicale

[Sinfonia]

ATTO PRIMO

-
- N. 1** **Introduzione** Nostra patria è il mondo intero
 (Zaida, Albazar, Poeta, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione
 Ah! se di questi Zingari l'arrivo
 (Poeta)
-
- N. 2** **Cavatina di D. Geronio** Vado in traccia d'una Zingara
 (Zaida, Geronio, Coro di Zingare)
[Recitativo] Dopo la Cavatina di D. Geronio
 Brava! intesi ogni cosa
 (Zaida, Albazar, Poeta)
-
- N. 3** **[Cavatina Fiorilla, Coro, Cavatina Selim e Duettino]**
N. 3i **[Cavatina Fiorilla]** Non si dà follia maggiore
 (Fiorilla)
N. 3ii **Coro** Voga, voga, a terra, a terra
[Cavatina Selim] Bella Italia, alfin ti miro
e Duett[in]o [Fiorilla-Selim]
 Che bel Turco! avviciniamoci
 (Fiorilla, Selim, Coro)
[Recitativo] Dopo il Duettino Della Zingara amante
 (Narciso, Poeta, Geronio)
-
- N. 3bis** **Cavatina Narciso** Un vago semblante (Narciso)
[Recitativo Dopo la Cavatina di Narciso]
 Di Fiorilla il carattere
 (Narciso, Poeta)
-
- N. 4** **Terzetto** Un marito scimunito!
 (Narciso, Poeta, Geronio)
[Recitativo] Dopo il Terzetto
 Olà: tosto il caffè...
 (Fiorilla, Selim)
-
- N. 5** **Quartetto** Siete Turchi: non vi credo
 (Fiorilla, Narciso, Geronio, Selim)
[Recitativo] Dopo il Quartetto
 Sono arrivato tardi
 (Fiorilla, Poeta, Geronio)
-
- N. 6** **Duetto [Fiorilla-D. Geronio]** Per piacere alla signora
 (Fiorilla, Geronio)
[Recitativo] Dopo il Duetto
 Ho quasi del mio dramma
 (Poeta)
-
- N. 7** **Finale dell'Atto Primo** Gran meraviglie
 (Fiorilla, Zaida, Narciso, Albazar, Poeta, Geronio, Selim, Coro)
-

 ATTO SECONDO

[Recitativo] Via... cosa serve? (Poeta, Geronio, Selim)

N. 8 Duetto [D. Geronio-Selim] D'un bell'uso di Turchia
(Geronio, Selim)
[Recitativo] Dopo il Duetto Credeva che questa scena
(Poeta)

N. 9 Coro Non v'è piacer perfetto
e Cavatina [Fiorilla] Se il zefiro si posa (Fiorilla, Coro)
[Recitativo] Dopo il Coro e la Cavatina **[Fiorilla]**
Che Turca impertinente! (Fiorilla, Zaida, Selim)

N. 10 Duetto [Fiorilla-Selim] Credete alle femmine
(Fiorilla, Selim)
[Recitativo] Dopo il Duetto Dove diamine è andata?
(Narciso, Poeta, Geronio)

N. 11 [Recitativo] Intesi: ah! tutto intesi
[ed] **Aria Narciso** Tu seconda il mio disegno (Narciso)
N. 11bis Aria Geronio Se ho da dirla avrei molto piacere (Geronio)
[Recitativo] Dopo l'Aria Narciso Oh! che fatica!
(Albazar, Poeta)

N. 12 Aria Albazar Ah! sarebbe troppo dolce (Albazar)

N. 13 Coro Amor la danza mova (Coro)
[Recitativo] Dopo il Coro E Selim non si vede!
(Fiorilla, Narciso)
[Prima Ripresa del Coro]
[Recitativo] Dopo [la Prima Ripresa del] Coro
Cara Fiorilla mia (Zaida, Selim)
[Seconda Ripresa del Coro]
[Recitativo] Dopo [la Seconda Ripresa del] Coro
Eccomi qui (Geronio)

N. 14 Quintetto Oh! guardate che accidente
(Fiorilla, Zaida, Narciso, Geronio, Selim, Coro)
[Recitativo] Dopo il Quintetto Uh! che caldo!
(Fiorilla, Albazar, Poeta, Geronio)

N. 15 Recitativo I vostri cenci vi mando
e Aria [di Fiorilla] Squallida veste, e bruna
(Fiorilla, Poeta, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Aria di Fiorilla Che dramma! son contento
(Fiorilla, Poeta, Geronio)

N. 16 Finale Secondo Son la vite sul campo appassita
(Fiorilla, Zaida, Narciso, Albazar, Poeta, Geronio, Selim, Coro)

Il Turco in Italia: pagine autografe
(Archivio Casa Ricordi, Milano)

And^{te}

Selim
Fiorilla
Arde

Os- se- la- Italia al- fin ti- miro al- fin ti- miro

90 V.

Un mento a munito
Una spina a munito

Libretto

secondo l'Edizione critica
edita dalla Fondazione Rossini, Pesaro
in collaborazione con Casa Ricordi, Milano
a cura di Margaret Bent.

Atto primo

Scena prima

Luogo solitario fuori di Napoli. Spiaggia di mare. Colle da un lato sparso di casini di campagna che si vedono in lontananza, e di tende custodite da Zingari. Una truppa di Zingari è sul colle, un'altra al piano, tutti occupati a differenti uffici. Zaida, Albazar, indi il Poeta.

Zingari

Nostra patria è il mondo intero
Ed in sen dell'abbondanza
L'altrui credula ignoranza
Ci fa vivere e sguazzar.

Zaida

Hanno tutti il cor contento,
Sol la misera son io!
Ho perduto l'amor mio,
E nol posso più trovar.

Albazar

Consolatevi una volta;
Divertitevi con noi.
Su... corraggio! tocca a voi
La canzone a cominciar.

Poeta

Ho da fare un dramma buffo,
E non trovo l'argomento!
Questo ha troppo sentimento,
Questo insipido mi par.

Zaida, Albazar e Coro

Nostra patria è il mondo intero
Ed in sen dell'abbondanza
L'altrui credula ignoranza
Ci fa vivere e sguazzar.

Poeta

Come! Zingari! per Bacco...
Gioia, canti, colazione!
Oh! che bella introduzione
Vi sarebbe da cavar!

(Partono)

Scena seconda

Poeta solo.

Poeta

Ah! se di questi Zingari l'arrivo
Potesse preparar qualche accidente,
Che intrigo sufficiente
Mi presentasse per un dramma intero!
Un bel quadro farei tratto dal vero.
Abbandonar bisogna
Il pensier sopra i capricci
Della bella Fiorilla:
Hanno già messo in scena
Dei Poeti di ogni razza
Sciocco marito, ed una moglie pazza.
Ecco appunto Geronio
Che ha la pazzia di farsi astrologare:
Corro i Zingari presto ad avvisare.

(Il Poeta sale il colle e si vede accennare ai Zingari Geronio il quale esce da parte opposta meditando)

Scena terza

Don Geronio, indi Zingari, e Zingare.

Geronio

Vado in traccia d'una Zingara
Che mi sappia astrologar:
Che mi dica in confidenza,
Se col tempo e la pazienza,
Il cervello di mia moglie
Potrò giungere a sanar.
Ma la Zingara ch'io bramo
E' impossibile trovar.
Il cervello di mia moglie
E' formato di tal pasta,
Che un astrologo non basta
Come è fatto ad indagar.

(Intanto scendono i Zingari, e le Zingare con Zaida, che giunti al piano circondano Geronio)

Zaida e Zingare

Chi vuol farsi astrologar!

Geronio

Ecco appunto a me vicino
Uno stuol di Zingarelle.

Zaida e Zingare

Noi leggiamo nel destino,
Noi leggiamo nelle stelle:
Chi vuol farsi astrologar!

Geronio

Zingarelle!...

Zaida e Zingare

Qua la mano.

Geronio

Aspettate...

Zaida e Zingare

Presto...

Geronio

Piano.

Zaida

Siete nato...

Geronio

Sì... in che giorno?

Zaida

Era il sole in Capricorno.

Geronio

Son garzone od ammogliato?

Zaida

Qua la fronte. Maritato.

Geronio

Quando... Come vi accorgete?

Zaida e Zingare

Sotto il segno dell'Ariete.
Infelice! Poveretto!
Che fatal costellazione!
Il segno del montone!

Geronio

Cosa è stato? Cosa è nato? Qual è?
Eh! levatevi d'attorno!
Eh! toglietevi di qua!
Ah! mia moglie, san chi sono
Fino i Zingari di piazza;
Se tu segui a far la pazza
Tutto il mondo lo saprà.

Zaida e Zingare

Che fatal costellazione!
Il montone! ah! ah! ah!

Geronio

Eh! lasciatemi buffone!
Eh! toglietevi di qua!

(Fugge via seguitato dalla truppa de' Zingari. Mentre Zaida con Albazar vogliono allontanarsi, esce il Poeta che li trattiene)

Scena quarta

Poeta, Zaida ed Albazar.

Poeta

Brava! intesi ogni cosa;
Voi siete, Zingarella, spiritosa.
Qual è la vostra patria?

Zaida

Ebbi la vita
Del Caucaso alle falde.

Poeta

E qual ventura
Da sì lontane terre
Qui vi tragge raminga?

Albazar

I casi nostri
Sono un romanzo.

Poeta

(Buono!) Sarete stata
Certo in qualche serraglio.

Zaida

Un dì felice
Schiava in Erzerum vissi
Di Selim Damelec.

Albazar

E i mali suoi
Han principiato di là.

Poeta

Cosa v'avvenne?

Zaida

Udite: egli mi amava,
E sposarmi volea: le mie rivali
Mi fanno agli occhi suoi
Infida comparir: cieco e furente
Lo rende gelosia,
Ed impone a colui che morta io sia.
Albazar mi salvò. Lungo sarebbe
Il dir quanto sofferesi, in quanti modi
Crudo destin m'offese,
Come qui, con tal gente, in questo arnese.

Poeta

Un bel pensier mi viene
Che può farvi felice.

Zaida

In qual maniera?

Poeta

Debbe arrivar stasera
Certo Principe Turco, il qual viaggia
Per visitar l'Italia, ed osservar
I costumi Europei.

Zaida

Mi sembra strano
Che salti in testa a un Turco
Questa curiosità!

Poeta

Il caso è molto raro in verità.
Ma pur sicuramente egli è aspettato;
Anzi gli han preparato
Un palazzo magnifico, e una festa.
Pochi giorni qui resta,
Poi ritorna in Turchia: dov'ei conosca
La fé del vostro core
Si farà coll'amante mediatore.
Dite: miglior idea...

Albazar

Trovar non si potea...

Zaida

Facil vi fia
Al Principe l'ingresso?

Poeta

Se a Selim ritornarvene bramate
Lasciate fare a me.

Zaida

Sì: non ho pace
Lunge di lui: benché con me crudele
L'amo, l'amai: sempre gli fui fedele.
(partono per il colle)

Scena quinta

*Fiorilla accompagnata da varie sue amiche, come chi
ritorna da una passeggiata.*

Fiorilla

Non si dà follia maggiore
Dell'amare un solo oggetto:
Noia arreca, e non diletto
Il piacere d'ogni dì.

Sempre un sol fior non amano
L'ape, l'auretta, il rio;
Di genio e cor volubile
Amar così vogl'io,
Voglio cangiar così.

*(Intanto si vedrà passare una nave, la quale gittato in
mare un battello si fermerà sull'ancora. Il battello si
avvicina a terra recando Selim accompagnato da molti
Turchi)*

Turchi

Voga, voga, a terra, a terra.

Fiorilla

Un naviglio! Turco pare.

Turchi

Dal travaglio avuto in mare
Riposar potremo qua.

Fiorilla

In disparte ad osservare
Noi starem chi approderà.

*(Fiorilla si ritira. Intanto approda il battello, e sbarca
Selim)*

Turchi

E scordare il ciel d'Italia
Ogni pena ci farà.

Scena sesta

Selim, indi Fiorilla.

Selim

Bella Italia, alfin ti miro,
Vi saluto amiche sponde;
L'aria, il suolo, i fiori, e l'onde
Tutto ride e parla al cor.
Ah! del cielo, e della terra,
Cara Italia, sei l'amor.

(Intanto Fiorilla si sarà fatta vedere colla sua compagna)

Fiorilla

(Che bel Turco! avviciniamoci.)

Selim

(Quante amabili donzelle!)

Fiorilla

(Anche i Turchi non mi spiacciono.)

Selim

(L'Italiane son pur belle.)

Fiorilla

(Vo' parlargli.)

Selim

(Vo' accostarmi.)

Fiorilla e Selim

(E mi voglio divertir.)

Selim

Servo.

Fiorilla

(E' assai garbato.)

Selim

(Oh! che amabile visetto!)
Son davvero fortunato
D'incontrar sì vago oggetto.

Fiorilla

Anzi è mio tutto il favore
D'incontrare un gran signore
Così pien di civiltà.

Selim

(Son sorpreso.)

Fiorilla

(E' già ferito.)

Selim

(Che avvenenza!)

Fiorilla

(E' nella rete.)

Selim

Voi, signora, mi piacete.

Fiorilla

Non mi burli...

Selim

In verità.

Fiorilla

(Con un poco di modestia
Io so ben quel che si fa.)

Selim

(Quell'amabil modestino
Più gentil sembrar la fa.)

Fiorilla

Addio, signor...

Selim

Partite?

Fiorilla

Vo' passeggiando un poco.

Selim

Che venga anch'io gradite?

Fiorilla

E' troppo onor.

Selim

(Che foco!)

Carina! Voi sospirate?

Fiorilla

Voi pure.

Selim

Anch'io.

Fiorilla e Selim

Perché?

Selim

Perché una fiamma insolita
Sento che avvampa in me.

(Fiorilla gli porge la mano, che Selim stringe teneramente, allora Fiorilla corrisponde alla tenerezza di Selim)

Fiorilla e Selim

Cara mano al sen ti premo;
Non ti voglio più lasciar.
(Non è poi così difficile
Questi Turchi a conquistar.)
L'italiane
(Partono dandosi il braccio)

Scena settima

Poeta, indi Narciso.

Poeta

Della Zingara amante
Non è buffo il carattere,
Ma bello e interessante.
E' teatrale il principio dell'opera,
Ma non ci vedo intreccio naturale.
Pensiamo di scoprir qualch'altra cosa.
Chi sa? potrei trovare materia tal
Che colpo posso fare.
(parte)

Narciso

Un vago semblante
Di gioia m'accende;
Un'alma incostante
Tremare mi fa:
E intanto quest'alma,
Fra gioia e timore,
Perduta ha la calma,
Sol vive al dolore,
Delira, sospira,
Più pace non ha.

Di Fiorilla il carattere ah purtroppo io pavento!
Ella talvolta sembra fedele amante,
Ma poi si suol cangiare in un istante.

Poeta

(Non ho trovato nulla che mi faccia...)

Narciso

Poeta!

Poeta

Don Narciso!
Come! siete qui solo?
Io vi credea della Fiorilla in compagnia.

Narciso

Venne meco; ma poi prese altra via.
Ditemi: la vedeste?

Poeta

Io no.

Narciso

(Colei

Ha qualche intrigo che mi tien nascoso.)

Poeta

(Pensa il servente cavalier geloso.
Scopriam terreno: mi potrebbe offrire
Qualche bell'episodio.)

Narciso

(All'incostante son venuto in odio.)

Scena ottava

Don Geronio, e detti.

Geronio

Amici... soccorretemi...
Consigliatemi... io son fuori di me.

Narciso

Perché? che avvenne mai?

Poeta

Che cosa c'è?

Geronio

In questo punto io vidi
Mia moglie con un Turco.

Poeta

Un Turco!

Narciso

(Infida!)

Geronio

In casa mia lo guida
A prendere il caffè. Sian maledetti
Tutti i Turchi del mondo.

Poeta*(allegro)*

Un punto è questo

Da farsi molto onore.

Geronio

Io non mi curo

D'aver in casa mia
Il gemmato turbante
Di Selim Damelec.

Poeta*(saltando per allegrezza)*

Che? Selim... Davvero?

L'amante della Zingara!... perbacco!

Questo arrivo improvviso

E' un bel colpo di scena...

Il dramma è fatto.

Apollo ti ringrazio.

Narciso, Geronio

E' matto.

Poeta

Un marito scimunito!

Una sposa capricciosa!

No: di meglio non si dà.

Geronio*(adirato)*

Mio signor, che burla è questa?

Mi rispetti, o che la testa

Qualchedun le romperà.

Poeta

Un galante supplantato

Da un bel Turco innamorato!

Oh! che intreccio che si fa!

Narciso*(sdegnato)*

Per chi intende di parlare?
Non ci venga ad insultare
O con me da far l'avrà.

Poeta*(ora all'uno, ora all'altro)*

Ma signor, perché si scalda?
Lei signor, perché s'infiamma?
Scegliev voglio per un dramma
L'argomento che mi par.

Geronio

Scelga pure un argomento
Che a' miei pari non s'adatti,
E i mariti non maltratti,
Che san farsi rispettar.

Narciso

Lasci vivere i galanti,
E non badi al loro stato;
O un poeta bastonato
Io farò nel dramma entrar.

Poeta

Atto primo, scena prima,
Il marito con l'amico...
Moglie... Turco... grida... intrico...
No: di meglio non si dà.

Geronio e Narciso

Atto primo, scena prima,
Il poeta, per l'intrico,
Dal marito e dall'amico
Bastionate prenderà.

Scena nona

*Appartamenti elegantemente mobigliati in casa di Don
Geronio. Sofà, tavolino, sedie, ecc.
Fiorilla accompagnata da Selim.*

Fiorilla

(ad un servo che parte)
Olà: tosto il caffè...
Sedete.
(siedono)

Selim

Ammiro
Di questo gabinetto i ricchi arredi;

Ma per sì gran beltà come la vostra
Un tempio ci vorria,
E n'avreste uno magnifico in Turchia.

Fiorilla

Qualche serraglio forse?
E' ver che i Turchi son tanto gelosi?

Selim

Ah! se un tesoro
Possedessero eguale,
Della lor gelosia sarian scusati;
Vi amerebbero più che non credete.
(*E' recato il caffè*)

Fiorilla

Ecco il caffè.

Selim

(Non posso più!)

Fiorilla

(*versando, e porgendo*)

Prendete.

Selim

(Che mano delicata!)

Fiorilla

Il zucchero è bastante?

Selim

(Che maniera elegante!
Che begli occhi, e che foco in lor scintilla!)

Fiorilla

A che pensate mai?

Selim

Penso a Fiorilla.

Fiorilla

(Il Turco è preso.) Quante donne amaste?
Quante vorreste averne?

Selim

Una ne amai,
Né voleva amar più: ma presso a voi
Sento ch'è forza ancor arder d'amore.
Deh! se gradir l'affetto mio volete,
L'unica del mio cor fiamma sarete.

Fiorilla

Siete Turchi: non vi credo:
Cento donne intorno avete:
Le comprate, le vendete
Quando spento è in voi l'ardor.

Selim

Ah! mia cara, anche in Turchia
Se un tesoro si possiede
Non si cambia, non si cede,
Sente un Turco anch'ei l'amor.

Scena decima

Don Geronio, e detti.

Geronio

(sulla porta)

Ecco qui... da soli a soli...
Che mi tocca a sopportare?
E' permesso? Si può entrare?
(entrando)
Sperar posso un tal favor?

Selim

Che pretende quell'ardito?

Fiorilla

Vi calmate: è mio marito.

Selim

(balzando in piedi, e snudando un pugnale)
Il marito! indietro... presto...

Geronio

Come? ahimè... che tratto è questo?

Selim

Il marito! indietro...

Geronio

Aiuto!

Fiorilla

Compatite: è qui venuto
Poverino, a farvi onore.

Selim

Non mi fido.

Geronio

Sì signore.

Scena undicesima

Don Narciso in disparte, e detti.

Narciso

(Ciel, che vedo! l'incostante
Già del Turco è fatta amante.)

Fiorilla

E domandavi il favore
Di baciarmi...

Geronio

Sì signore.

Fiorilla

La zimarra... Poverino!
(*costringe il marito a baciare la vesta del Turco*)

Geronio

La zimarra, sì signore, presto qua.

Selim

Io stupisco, mi sorprende,
Son gli italici mariti
Più de' Turchi assai compiti,
Sono pieni di bontà.

Fiorilla

(Oh! che scena!) dite bene:
(Vecchio stolido!) i mariti
(Me la godo!) son compiti,
Sono pieni di bontà.

Narciso

Ah! lo vedo: i torti miei,
Sventurato, son compiti.
(Giusto amor!) deh! sian puniti
Tanti oltraggi che mi fa.

Geronio

(Maledetto!) dice bene:
(Ah! pettegola!) i mariti
(Crepo, schiatto!) son compiti,
Sono pieni di bontà.
(*Narciso si avvanza e dirige il discorso a Geronio: allora
tutti si pongono intorno a Geronio tirandolo in disparte
a vicenda*)

Narciso

Come! sì grave torto
Soffrir potete in pace?

Selim

Che vuol da voi l'audace?

Geronio

Nulla.

Fiorilla

Che mai pretende?

Geronio

Niente.

Fiorilla

Che dire intende?

Selim

Nol voglio in mia presenza.

Geronio

Politica... prudenza!

Narciso

Sentite.

Selim

Qua.

Fiorilla

Via, su.

Geronio

Ma sono stufo omai,
Che non ne posso più.

Selim

(appressandosi a Fiorilla, e parlandole in disparte)

Teco parlar vorrei,
T'attendo in riva al mar.
(Costor mi fan dispetto,
E' meglio uscir di qua.)
(per partire, e ritornando indietro)

(a Fiorilla)

Ma pria di lasciarvi
Volgetemi almeno
Il ciglio sereno,
Un guardo d'amor.
(Quei due seccatori
L'assediano ognor.)

Fiorilla*(a Selim)*

Ma pria di lasciarmi
Volgetemi almeno
Il ciglio sereno,
Un guardo d'amor.
(Quei due seccatori
Si rodano il cor.)

Narciso*(a Geronio)*

Dovreste mostrarvi
Men debole almeno:
Mirate, son pieno
Per voi di rossor.
(Mi straziano l'anima
Lo sdegno e l'amor.)

Geronio*(a Narciso)*

Non posso spiegarvi
La rabbia che ho in seno:
Son tutto veleno,
Son tutto furor.
(Ma pure mi calma
Del Turco il timor.)

(Partono Selim, Fiorilla, Narciso da parte opposta: resta in iscena Geronio che passeggia a lunghi passi)

Scena dodicesima

Don Geronio, ed il Poeta.

Poeta

(Sono arrivato tardi;
Il Turco è già partito...
Oh! buon segno:
Sbuffar veggio il marito.)

Geronio

(Un vecchio non può far maggior follia
Che una moglie pigliar che giovin sia.)
Poeta! non ti sembra
Ch'io meriti pietà?
Qui l'ho sorpresa
Vagheggiata dal Turco,
Ed il bestione ammazzar mi volea.

Poeta

Bene!

Geronio

Che dici?
Mi astringe, per placarlo,
A baciargli il vestito.

Poeta

(Oh! il bel terzetto!)

Geronio

E qui restava ancor se Don Narciso
Non arrivava a tempo, e non prendea
Giusta difesa d'oltraggiato sposo.

Poeta

(Che scena! che quartetto prezioso!)

Geronio

Ma di che vai parlando? io non intendo.

Poeta

Scusate: disponendo
Stava un dramma burlesco. Or che pensate
Di dire a vostra moglie?

Geronio

Oh! s'ella fosse
Docil com'era la mia prima sposa!
Le mie ragioni far valer potrei;
Ma il rovescio è costei della medaglia.

Poeta

E' tal perché in voi trova un uom di paglia.
(parte)

Scena tredicesima

Don Geronio, indi Fiorilla.

Geronio

Il Poeta ha ragione. E' la pazienza
La virtù de' somari. Alfin son io
Quel che devo comandare in casa mia.
O quel Turco, o mia moglie vada via.

Fiorilla

(E' Geronio ancor qui! Cattivo incontro!
Sarò costretta per un quarto d'ora
Ad ascoltar precetti di morale.)

Geronio

(Eccola: gravità!)

Fiorilla

(Predichi quanto vuoi; tacer dovrà.)

Geronio

Quanti bocconi amari

Mi si fanno inghiottir!

Fiorilla

Con chi l'avete?

*(Fiorilla in questa scena è sempre indifferente, e tranquilla: Geronio di tanto in tanto alza la voce, e sempre burbero)***Geronio**

Con una donna pazza, bizzarra, capricciosa,

Che per disgrazia a Don Geronio è sposa.

Stanco son io...

Fiorilla

Vi prego

Di non gridar sì forte

Che duolmi un poco il capo.

Geronio

Anche a me duole.

Ma cospetto! Farò...

Fiorilla

Non vi scaldate.

Non sapete parlar se non gridate.

Vi par che sia ben fatto,

Che un uom del vostro rango

Debba strillar così?

Geronio

(L'ammazzerei.)

E par ben fatto a lei

Di farmi disperar... Corpo di bacco!

Vi metterò riparo.

Fiorilla

Piano, sposino caro.

Geronio

Impertinente!

Fiorilla

Già col gridar non otterrete niente.

Geronio

Ebben, si parli piano.

Fiorilla

Se la domanda è lecita,
Dite, mio dolce amor, saran poi lunghe
Le vostre ammonizioni?

Geronio

Oh! lunghe molto.

Fiorilla

Se non le restringete, io non le ascolto.

Geronio

Le ascolterete... sì... le ascolterete,
Signora smorfia, o alla capanna antica
Tornerete di Sorrento ove vi presi.
Gran sproposito ho fatto!
Se più resto con voi divento matto.

Fiorilla

Voi sempre vi lagnate. Anch'io ragione
Avrei di lamentarmi,
Eppur cheta mi sto.

Geronio

Voi! questa è bella!
E qual motivo mai dato vi avrei?

Fiorilla

Fate i vostri lamenti, in faccia ai miei.

Geronio

Ebben: di voi mi lagno
Che cambiata vi siete;
E che il marito far crepar volete.

Fiorilla

Di voi mi dolgo anch'io per la ragione
Che vi siete cambiato.

Geronio

Io!

Fiorella

Ve lo provo.
Amabil, come un dì, più non vi trovo.

Geronio

(con ironia)

Per piacere alla signora
Che ho da far vorrei sapere.

Fiorilla*(placidamente)*

Voi dovete ognor tacere

Mai di nulla sospettar.

Geronio

Ma se ascolto...

Fiorilla

Si fa il sordo.

Geronio

Ma se vedo...

Fiorilla

Si fa il cieco.

Geronio

No, signora, non l'accordo,

Vo' vedere, e vo' parlar.

Fiorilla

Passerete per balordo,

Vi farete corbellar.

Geronio*(in collera)*

Alle corte: in casa mia

Non vo' Turchi, né Italiani;

O mi scappa...

Fiorilla*(ironico)*

Che pazzia!

Geronio

Qualche cosa dalle mani.

Fiorilla*(con finta tenerezza)*

Via, carino, vi calmate.

Geronio

Come! ancora mi burlate?

Fiorilla

No, mia vita, mio tesoro,

Se vi adoro ognun lo sa.

Voi, crudel, mi fate oltraggio?...

Mi offendete?...

Geronio

(Addio coraggio.)

Fiorilla

(*fingendo dolore*)

Voi vedete il pianto mio

Senz'aver di me pietà!

Geronio

(*commosso*)

No, Fiorilla, t'amo anch'io,

Eguualmente ognun lo sa.

Fiorilla

(*offesa*)

Ed osate minacciarmi!

Maltrattarmi! spaventarmi!

Geronio

Perdonate...

Fiorilla

(*sdegnata*)

Mi lasciate.

Geronio

(*correndole dietro*)

Fiorilletta!...

Fiorilla

Vo' vendetta.

Geronio

Fiorillina!...

Fiorilla

Via di qua.

Per punirvi aver vogl'io

Mille amanti ognor d'intorno,

Far la pazza notte e giorno,

Divertirmi in libertà!

(Con marito di tal fatta

Ecco qui come si fa.)

Geronio

(Me meschino!) Ah! no, ben mio...

(Cosa ho fatto!) In pace io torno.

(Or sto fresco!) Notte e giorno!

Questa è troppa crudeltà.

(Ah! lo dico; nacque matta,

E più matta morirà.)

(*partono*)

Scena quattordicesima*Poeta solo.*

Poeta

Ho quasi del mio dramma
Finito l'orditura;
Ma un atto è poco a un dramma,
E Orazio dice che minore
Di cinque esser non può.
Ma in due parti dividerlo io dovrò.
Che gli uditori miei
Ignoti ai tempi tuoi
Sarian ben presto, caro Orazio, stufi
Se fossero di cinque atti i drammi buffi.
Intanto della Zingara
Si vada in traccia: a lei Selim si scopra,
E tutto, onde sia suo, pongasi in opra.
(parte)

Scena quindicesima

*E' notte. Spiaggia di mare, ecc., come nella scena prima.
Nave di Selim ancorata. Campo Zingaresco illuminato.
Zingari, e Zingare occupate a diversi uffici, ecc. Zaida
ed Albazar.*

Coro

Gran maraviglie
Ignose al sole,
Udir chi vuole,
Chi vuol mirar?

Zaida

Il passato, ed il futuro
Chi desia di penetrar?
Non v'è arcano tanto oscuro
Ch'io non possa disvelar.

Coro

Gran maraviglie
Ignose al sole,
Udir chi vuole,
Chi vuol mirar?

Scena sedicesima*Selim, indi il Poeta, e detti.*

Selim

Per la fuga è tutto lesto;
Buono il vento, cheto il mar:
Impaziente io qui m'arresto
La mia bella ad aspettar.

Poeta

(Qui è Selim! senza conoscerlo
Zaida ad esso s'avvicina.)

Zaida

Dalla Zingara indovina
Chi vuol farsi astrologar?

Selim

Zingarella, vieni avanti:
Che ti dicono i pianeti?

Zaida

Ah! qual voce!... qual sembiante!
Non ho forza di parlar.

Poeta

(Or si fa lo scoprimento;
Vi sarà uno svenimento,
Vo un sedile a preparar.)

Selim

Che t'annunzia la mia sorte
Di funesto e duro tanto,
Che sugl'occhi quasi il pianto
Io ti veggo tremolar?

Zaida

Per ingiusta gelosia
Veggio Zaida tratta a morte;
Però t'ama, e sol desia
Di poter con te tornar.

Selim

Dove vive l'infelice?...
Ma... non erro... Zaida bella!

Zaida

Sì, signor, io sono quella!...

Selim

Vieni a me, mio caro bene.

Zaida, poi Selim

Ecco il fin delle mie pene
Sola mia felicità.

Poeta

(V'è il sedile, e non si sviene;
Colle regole non va.)
(si allontanano uniti, indi ritornano)

Scena diciassettesima

Don Narciso, e detti, indi Fiorilla travestita, e colla faccia coperta da un velo, in ultimo Don Geronio.

Narciso

Perché mai se son tradito
Crudo amor il cor m'accendi?
O l'amante alfin mi rendi,
O mi dona libertà.
(Don Narciso si perde tra la folla: esce allora Fiorilla seguita da un Coro delle sue amiche)

Coro

Evviva d'amore
Il foco vitale,
Delizia del core,
Del mondo piacer.

Fiorilla

Chi servir non brama amor,
S'allontani: io l'ho con me.
Per domar superbo core
Arco e face Amor mi diè.

Selim

Che bel canto! che presenza!

Geronio

Qui mia moglie ha da venire,
Voglio fare... voglio dire...
Se la trovo sentirà.

Fiorilla

Vago e amabile straniero!

Selim

Bella ninfa!

Geronio

(Chi s'appressa?)

Narciso

(Par Fiorilla.)

Geronio

(Sembra lei.)

Poeta

(Qui Geronio, qui l'amante!)

Selim

Deh! scoprite il bel sembiante.

Zaida

(Siam da capo: è già cambiato.)

Selim

Vi scoprite.

Fiorilla

Infido! ingrato!

Così m'ami? guardami.

(Si toglie il velo, e tutti coloro ch'erano accorsi a vedere gridano:)

Ah!

Fiorilla, poi Selim, Zaida, Narciso, Geronio

Ah! che il cor non m'ingannava,

Certi sono i torti miei.

Io mi sento in faccia a lei

Dallo sdegno lacerar.

Selim

Ah! che il cor non m'ingannava,

Osservava i passi miei.

Io non oso in faccia a lei

Per vergogna il ciglio alzar.

Poeta

Questa scena ci mancava

Per compire i versi miei.

Vi è sorpresa a cinque e a sei,

Gran finale si può far.

Zaida

(volgendosi dispettosa a Fiorilla che dispettosa egualmente le risponde)

Vada via: si guardi bene

Di cercar l'amante mio.

Fiorilla

Quel signor non le appartiene.
Qui con lui restar vogl'io.

Selim

Ma sentite... vi calmate.

Narciso

Voi che dite? Non parlate?

Geronio

Presto a casa, a casa presto...

Albazar

Che disordine è mai questo?

Poeta

Oh! che caso singolar!

Zaida

Lo vedremo, lo vedremo...

Fiorilla

A veder ci saremo due.

Zaida

Mia signora, non la temo.

Fiorilla

Le civette pari sue...

Zaida

Le pettegole sue pari...

Fiorilla, Zaida

Saprò bene castigar.
(quasi azzuffandosi)
Come! come! a me pettegola!
Oh! cospetto! a me civetta!
Sei tu sola la pettegola,
Sei tu sola la civetta,
Frasca, sciocca, impertinente...
Che maniera di parlar!

Selim

Cosa fate? Olà placatevi.

Geronio

Quale sdegno... qual rumore!

Narciso

Ma Fiorilla... vergognatevi...
Zaida oibò!... non hai rossore?
Deh! parlate colle buone,
Non vi state a cimentar.

Poeta

(godendo dello spettacolo)

Seguitate... via... bravissime!
Qua... là... bene; in questo modo
Azzuffatevi, stringetevi,
Sgraffi... morsi... me la godo...
Che final! che finalone!
Oh! che chiasso avrà da far.

**Fiorilla, Zaida, Narciso, Albazar,
Poeta, Geronio, Selim**

Quando il vento improvviso sbuffando
Scuote i boschi, e li spoglia di fronde;
Quando il mare in tempesta mugghiando
Spuma, bolle, flagella le sponde:
Meno strepito fan di due femmine
Quando sono rivali in amor.

Atto secondo

Scena prima

Camera in una Locanda. Tavolini con lumi, ecc. Don Geronio ed il Poeta seduti, e bevendo.

Poeta

Via... cosa serve? Omai
Bisogna darsi pace: ella fra poco
Colla sua compagnia
A cenar qui verrà:
Potrete allora
Corla sul fatto: ora bevete, e in bando
Vadan un solo istante
La moglie capricciosa, ed il galante.

Geronio

Caro Poeta mio, darei la testa
Nella muraglia, se a' capricci suoi,
E alla mia cecità volgo il pensiero...

Poeta

(versandogli da bere)
Sofferenza ci vuole. Anche un bicchiere.
(Prevedo qualche incontro: il vin potrebbe
Porger qualche coraggio al scimunito,
Altrimenti il mio dramma è già finito.)

Geronio

Credi, che in questo albergo
Verrà certo la pazza?

Poeta

Anzi, una cena
E' per lei preparata
Splendida veramente, e questa notte
Passerà coi compagni in festa, e in gioco.

Geronio

Saprò ben disturbarla.

Poeta

(come sopra)

Un altro poco.

Scena seconda

Selim e detti.

Selim

A proposito, amico,
Senza molto cercarti io qua ti trovo.
Gran cose debbo dirti.

Poeta

(Intrigo nuovo.)

Geronio

E grandi cose anch'io
Bramava dirvi appunto.

Poeta

*(Io mi ritiro
Per schivare ogni impegno e notar tutto.)
(si ritira, e di tanto in tanto si fa vedere esplorando.)*

Selim

Io t'ascolto.

Geronio

Parlate.

Selim

Dunque possiam seder.

Geronio

Come bramate.

Selim

Or principia, se vuoi.

Geronio

No, principiate voi.

Selim

Ebben principierò: quanti anni sono
Che con Donna Fiorilla
Vi unisce il matrimonio?

Geronio

Fra poco saran sei. *(Calma Geronio.)*

Selim

Amor che passa un lustro
Deve stancare assai.

Geronio

Difatti io sono
Stanco, ma stanco molto.

Selim

E il matrimonio
E' un gran peso fra voi.

Geronio

Lo sa ciascuno
Che lo sente sul dosso.

Selim

(Va bene: a meraviglia.)

Geronio

(Qual discorso!)

Selim

Quando si trova poi
Una donna bizzarra, e capricciosa
Come la vostra sposa,
Il povero marito...

Geronio

E' rovinato.

Selim

(Seguitiam polito.)
Or dunque del tuo stato
Trovar ti devi malcontento assai.

Geronio

L'avete indovinato.

Selim

Io vengo amico
Ad offrirti un rimedio,
A cavarti d'impiccio; e non dovrai
Per il riposo tuo faticar molto.

Geronio

Ma... come!... vi spiegate.

Selim

Odi.

Geronio

V'ascolto.

Selim

D'un bell'uso di Turchia
Forse avrai novella intesa;
Della moglie che gli pesa
Il marito è venditor.

Geronio

Sarà l'uso molto buono,
Ma in Italia è più bell'uso:
Il marito rompe il muso
Quasi sempre al comprator.

Selim

Anche questo sarà buono,
Ma fra noi non deve entrare.

Geronio

Anzi questo più di quello
Mi conviene d'abbracciare.

Selim

Ma perché?

Geronio

Le nostre usanze
Piace a me serbar ancor.

Selim

(Non è poi cotanto sciocco
Come vogliono ch'ei sia.)

Geronio, poi Selim

(Su giudizio testa mia,
Qui ci vuol prudenza, e cor.)

Selim

Se Fiorilla di vender bramate;
Senza fare più lungo discorso,
Io la compro, e denaro vi sborso
Da comprarne, al bisogno, anche tre.

Geronio

Signor Turco, l'ho detto, e il ripeto
Io non vendo mia moglie a persona,
E perciò sia cattiva, o sia buona,
Io... mia moglie la tengo per me.

Selim

(Maledetto!) Ma pensi...

Geronio*(forte ed alzandosi)*

Ho pensato.

Selim

Lei si scalda...

Geronio

Mi scaldo sicuro.

Selim, poi Geronio*(Un cervello più strano, e più duro
Io scommetto che al mondo non è.)***Selim***(arrabbiato)*

Non volete?

Geronio

No, cospetto.

Selim

Ricusate?

Geronio

Sì, ricuso.

Selim

Voglio averla a tuo dispetto.

Geronio

Non l'avrà...

Selim

Conosco altr'uso.

Geronio

E sarebbe...

Selim

D'involarla!

Ed invece di pagarla,
Il buffone che s'oppono,
Per far presto, d'ammazzar.**Geronio**Ma dovrebbe paventare,
Ch'ella invece d'ammazzare
Succedesse che dovesse
Ammazzato qui restar.

Selim e Geronio*(minacciando, e ritirandosi a vicenda)*

Alle prove, venga avanti...

Presto... via... si provi un poco...

Temerario! in pochi istanti

Ci vedremo in altro loco;

E saranno coltellate,

Schioppettate, moschettate,

E vedrà che non mi lascio

Da minaccie spaventar.

(via da parte opposta)

Scena terza*Poeta solo.*

Poeta

Credeva che questa scena

Dovesse accelerar la conclusione;

Ma l'affare va in lungo, e qui fa d'uopo

Che venga presto lo sviluppo,

E venga naturale;

Poi finir con un poco di morale.

O mio cervello, ti affatica e suda,

Inventa il dramma mio come si chiuda.

(parte)

Scena quarta*Fiorilla con seguito.*

Coro

Non v'è piacer perfetto

Se nol procura amor.

De' giochi, e del diletto

Amore è genitor.

Fiorilla

Se il zefiro si posa

A carezzar un fior,

Se va da giglio a rosa

Vaga farfalla ognor.

Farfalla, e zefiretto

Move il poter d'amor.

Coro

De' giochi, e del diletto,

Amore è genitor.

Fiorilla

Quando di primavera
Ride il primiero albor,
Quando natura intera
Riveste il primo onor;
E' l'aura del diletto
Che sparge in terra amor.

Coro

De' giochi, e del diletto,
Amore è genitor.
(Il Coro si pone a giocare)

Fiorilla

Che Turca impertinente! osa a Fiorilla
L'amante disputar! Saprò ben io
Vendicarmi di lei: voglio che sia
Presente al mio trionfo. Ad ogni costo
Di quella sciocca abbasserò l'orgoglio.
Abbia il suo Turco poi che non lo voglio.
Io l'ho fatta invitar a questo albergo
A nome di Selim; venga, e vedremo
Di noi chi vincerà.

Scena quinta

Zaida, e detta.

Zaida

(sulla porta, indecisa)
Scusate... errai...

Fiorilla

Entrate, entrate pure: io v'invitai.

Zaida

(entrando)
Voi!

Fiorilla

Sì: fra pochi istanti
Qui vedrete Selim. Sul cor di lui
Non voglio che la vostra lontananza
M'apporti alcun vantaggio. Ora dovremo
Disputarcelo in pace:
Sceglierà di noi due chi più gli piace.

Zaida

Inutile è la scelta
Dove parla il dovere, e parla onore.

Fiorilla

Tutto, si sa, cede all'amore.

Ecco appunto Selim.

Scena sesta

Selim, e dette.

Selim

Trovarvi sola

Finalmente io credea, bella Fiorilla,

Ma non potete star sola un momento.

Fiorilla

Sarete più contento,

Quando tutti osservati

Avrete i convitati.

Selim

(accorgendosi di Zaida)

Zaida!

Zaida

Infedel!

Selim

Ma... come! in questo albergo!

Che vuol dir ciò?

Fiorilla

Questa locanda ornai

Di sua bella presenza,

Per veder se a me date,

O a lei la preferenza. Decidete.

Zaida

Parlate.

Selim

In gran cimento mi mettete.

Zaida

Perfido! intendo: de' miei torti io stessa

Qui venni spettatrice.

Selim

Ah! no...

Fiorilla

Partite

Dunque con lei.

Selim

Neppure.

Zaida

Ebben: venite.

SelimMa lasciate ch'io possa
Un momento pensar...**Zaida**

Pensar? No...

Parta meco Selim, o a me rinunzi.

Fiorilla

E a me,

Se qui non resta.

*(Fiorilla si allontana disdegnosa; Selim rimane incerto e pensoso)***Selim**

(Impiccio egual non v'è.)

ZaidaCrudel! non più: comprendo
Qual per me serbi amor: io ti abbandono
Alla rivale in braccio: un giorno forse
Ti pentirai, ma tardi
D'aver l'affetto mio così schernito;
Allor che da costei sarai tradito.
(parte)

Scena settima*Fiorilla e Selim.*

Selim(Povera Zaida! io sento
Pietà di lei: tanto rigor non merta.)**Fiorilla**(Parla fra sé: la mia vittoria è incerta.)
Mi sembrate commosso: non parlate?
Via: corretele dietro,
E la bella dolente consolate.**Selim**No... vada pure... Ma lasciate almeno
Ch'io la compianga: ella m'adora.

Fiorilla

E parmi
Che l'adoriate ancor.

Selim

Il primo oggetto
Dell'amor mio fu Zaida...

Fiorilla

E sia l'estremo.

Selim

L'estremo!

Fiorilla

Addio: mai più ci rivedremo.

Selim

Deh!... perdonate...

Fiorilla

Amante alcun non voglio
Che abbia diviso fra due donne il core.

Selim

Che dite? per voi sola io sento amore.
Per carità placatevi,
Calmate il vostro sdegno...

Fiorilla

Andate, andate... di me siete indegno.

Selim

Ingrata! mi scacciate...
Ebben... io partirò.

Fiorilla

Farete bene.

Selim

Addio... (mi lascia andar!)

Fiorilla

(Davvero ei parte!)

Selim

(Politica ci vuol.)

Fiorilla

(Ci vuol dell'arte.)

Selim*(in disparte come parlando fra sé)*

Credete alle femmine
Che dicon d'amarvi!
Di un nulla si sdegnano
Minaccian lasciarvi.
Di donna l'amore
E' un foco che more
Appena brillò.

Fiorilla*(facendo il medesimo gioco)*

Credete a quest'uomini
Che avete d'intorno!
Per tutte sospirano;
Non amano un giorno.
Son l'aura d'estate
Che più non trovate,
Appena spirò.

Selim*(avvicinandosi un poco)*

E' ingiustizia lamentarsi
Se si sprezza un cor fedele.

Fiorilla*(volgendosi un poco)*

Bella cosa allontanarsi
Per non dir che si è infedele.

Selim*(correndo, e con forza)*

Io nol sono.

Fiorilla

A voi non parlo.

Selim

Come!...

Fiorilla

No.

Selim

Parea di sì.

Fiorilla*(con dispetto)*

In Italia certamente...
Non si fa l'amor così.

Selim

(con dispetto)

In Turchia sicuramente...

Non si fa l'amore così.

Fiorilla, poi Selim

(a parte tutti e due)

(Ma se dura la questione

Prende foco, e se ne va.

Si discorra colle buone

Ed allor si placherà.)

Selim

(supplichevole)

Dunque sperar non posso!...

Fiorilla

(commossa)

Dunque schernita io sono!...

Selim

(per baciarle la mano)

La vostra man...

Fiorilla

(ritirandola a fatica)

Non posso.

Selim

Idolo mio, perdono!...

Fiorilla

(con tenerezza)

Lo meritate?

Selim

(con trasporto)

Io v'amo.

Fiorilla

E mi amerete?...

Selim

Ognor.

Fiorilla, Selim

(con tutta la gioia e tenerezza)

Tu m'ami, lo vedo.

Mi fido, ti credo;

Ma torna mia vita

A dirmelo ancor.

Se infida ti sono,
Se infido

Se mai t'abbandono
Sia sempre la pace
Straniera al mio cor.

Scena ottava

Don Geronio, indi il Poeta, poi Don Narciso in disparte.

Geronio

Dove diamine è andata? è quasi un'ora
Che la tavola è pronta per la cena,
E non si vede ancor? forse al festino,
Che a quel Turco si dedica, sarà.
(*per uscire*)

Poeta

Fermate.

Geronio

Cosa c'è?

Poeta

Gran novità.

Geronio

Spiegati.

Poeta

E' preparato,
Amico, un rapimento.

Geronio

Che dici? e il vero io sento?

Narciso

(*esce Don Narciso*)

(E' partita Fiorilla, e qui costoro!
Che fanno? udiamo un poco.)

Poeta

Ad un festino

Fiorilla deve andar: ivi l'attende
Mascherato Selim, che di ridurla
Spera a partir con lui per la Turchia.

Narciso

(*Che ascolto?*)

Geronio

Me infelice!... oh moglie mia!

Poeta

Udite: a Zaida io corsi
Tutto a narrar: vestita al par di lei
Ella al festino andrà; talché Fiorilla
Colla maschera in volto sembrerà.
Voi da Turco dovete entrar colà.

Geronio

E allora?...

Poeta

Allor potrete
L'ingannata Fiorilla...

Geronio

Ho inteso... andiamo...
Più tempo non perdiamo.

Poeta

Eh! non temete.
L'ultimo a comparir Selim sarà:
Molti de' nostri amici
Onde tenerlo a bada
Troverà per la strada:
Andiamo intanto
A procacciarvi maschera, e vestito.

Geronio

Ti seguo.

Poeta

(Il dramma è già compito.)
(partono)

Dopo la Scena ottava

Don Narciso. Partiti Don Geronio e il Poeta, esce lieto e frettoloso.

Narciso

Intesi: ah! tutto intesi. In questo albergo
Mi guidò la fortuna. Ingrata donna,
Non fuggirai da me. Tutto vogl'io
Tentar perché mi resti;
La fé mi serberai, che promettesti.

Tu seconda il mio disegno,
Dolce amor, da cui mi viene.
Deh! ricusa a tutti un bene,
Che accordasti solo a me.
Se il mio rival deludo!

Se inganno un incostante!
Per un offeso amante
Vendetta egual non v'è.
Ah! sì; la speme
Che sento in core,
Pietoso amore,
Mi vien da te.
(parte)

Scena nona

Il poeta, indi Albazar.

Geronio

Oh sorte deplorabile! oh destino!
Dove mai riducesti un povero disgraziato
Marito disperato! Dover per tutto il ghetto
Correre a suo dispetto: cercar abiti a nolo,
Caricarsi qual asino da soma,
Diventar Kaimacan contra sue voglie.
E per chi? quel diavol di mia moglie!
Ma che moglie è la mia! Cospetto,
E' un satanasso in carne, e in ossa:
Ah più ci studio sopra, sempre meno l'intendo.
Ah chi m'aiuta, con stil com'io vorrei,
Robusto e forte, tutti i pregi
Spiegar di mia consorte.

Se ho da dirla avrei molto piacere
A mia moglie di fare il ritratto;
Ma se sopra vi faccio un pensiero,
Resto incerto... né so cosa far.
S'è pettegola oimè che malanno!
S'è volubile oimè che flagello!
S'è capricciosa oimè che martello!
Oh per Bacco il ritratto a mia moglie
Non mi fido nemmen d'abbozzar.
Cappellini, e cappelloni,
Scuffiettini, e scuffiettoni,
La carrozza alla bombé,
Li cavalli alla scudé,
Il ventaglio, il ventaglino,
Piume bianche, piume nere,
Perrucchini, e perruconi,
Ricciottini, e ricciottelli,
Conciature con cappelli,
Al teatro, al ballo, al gioco,
La trottata, la campagna,
L'accademia, la commedia,
La farsetta, la tragedia...
Ah Geronio di rabbia, d'inedia,

In tal caso ti tocca a crepar.
Che non possa trovarsene una,
Ch'abbian tutte la loro magagna...
Ah se nel mondo non vo della luna,
Qui davver non la so ritrovar.

Poeta

Oh! che fatica! che cervello duro!
Sono quasi sicuro
Che sbaglia la lezione,
E il secondo atto mio guasta e rovina;
Ma confido però nell'indovina.
Ecco appunto Albazar. Ebben: trovasti
Il vestito per Zaida?

Albazar

Lo trovai.

Poeta

Bravo! gran parte del mio dramma avrai.

Albazar

Altro non bramo, che veder felice
La povera ragazza.

Poeta

E il tuo carattere,
Benché non sia sublime,
Non sarà privo d'interesse in tutto,
Se del nostro operar correremo il frutto.

Albazar

Or qui Zaida mi manda
Per saper dov'è il luogo della festa.

Poeta

Hai ragione: oh! che testa!
Avea dimenticata
La cosa più importante.
Addio: corro da Zaida in un istante.
(parte)

Scena decima

Albazar solo.

Albazar

Zaida infelice! or che trovò l'amante
Dell'innocenza sua fatto già certo,
Di un'altra donna innamorato il vede:
E questo è il premio di sua lunga fede?

Ah! sarebbe troppo dolce
Il servir al Dio d'amore,
Se destasse egual ardore
In quel sen che nol provò.
Ma cotanto capriccioso
E' quel Nume a cui serviamo,
Che ci dà chi non bramiamo,
E giammai chi si bramò.
(parte)

Scena undicesima

Sala vagamente illuminata per festa da ballo. Coro di Maschere. Ballerini, e Ballerine. Fiorilla, indi Don Narciso, poi Zaida, e Selim, per ultimo Don Geronio.

Coro

Amor la danza mova,
Presieda ai suoni amor.
Solo piacer ritrova
Quando è commosso il cor.

Fiorilla

E Selim non si vede!
Fra tanta gente ancora
Non lo posso trovar... ove sarà!
(esce Narciso, e la considera attentamente)

Narciso

(Quella è Fiorilla.)

Fiorilla

(vedendo Narciso, e credendolo Selim)
Oh appunto, eccolo qua.
(sottovoce)
Selim....

Narciso

(sottovoce)
Fiorilla...

Fiorilla

E tanto
Aspettar vi faceste?

Narciso

Perdonate...

Fiorilla

Datemi il braccio, e meco passeggiate.
(si perdono tra la folla, ed il Coro canta)

Coro

Amor la danza mova,
 Presieda ai suoni amor.
 Solo piacer ritrova
 Quando è commosso il cor.
(esce Zaida seguitata da Selim)

Selim

Cara Fiorilla mia, perché tacete?
 Forse sdegnata siete
 Perché venni un po' tardi?
 Mille maschere intorno io mi trovai...

Zaida

Disimpergnarvi almeno
 Dovevate più presto.

Selim

Eh! via, perdono.
 Fiorilla...

Zaida

(Traditor! Son tutta in foco.)

Selim

Prendete il braccio,
 E passeggiamo un poco.
(si perdono anch'essi)

Coro

Amor la danza mova,
 Presieda ai suoni amor.
 Solo piacer ritrova
 Quando è commosso il cor.
(esce Geronio)

Geronio

Eccomi qui: la prima volta è questa
 Che in maschera mi trovo ad un festino.
 Povero Don Geronio!
 Maledetto l'amore, e il matrimonio.
(esce di nuovo Fiorilla con Don Narciso)
 Ma che vedo! Fiorilla è già arrivata,
 E già seco è Selim.
(esce da parte opposta Zaida, e Selim)
 Ma... come?

Un altro Selim qui vedo,
 E quella pur mi sembra Fiorilla...
 Che pasticcio è questo qua?
(guardando or gli uni, or gli altri)
 Quale di lor la moglie mia sarà?
(Fiorilla e Narciso verranno alla parte dritta; Selim, e

Zaida alla sinistra; Don Geronio un poco più in fondo, e nel mezzo)

Geronio

Oh! guardate che accidente:
Non conosco più mia moglie!
Egual Turco, eguali spoglie,
Tutto egual... che farò?

Narciso

No, partir di qui non posso
Senza voi, Fiorilla mia.

Zaida

Ma comprendere non posso
Qual sarà la sorte mia.

Geronio

Non conosco più mia moglie!
Che risolvo... che farò?

Selim

Deh! seguitemi in Turchia,
Là mia sposa vi farò.

Fiorilla

Persuadermi il cor vorria,
Ma risolvermi non so.

Geronio

Oh! guardate che accidente:
Non conosco più mia moglie!
Egual Turco, eguali spoglie,
Tutto eguale... che farò?

Fiorilla

(Deh! raffrena, amor pietoso,
Tanti affetti del cor mio.)

Zaida, Narciso

(Deh! seconda, amor pietoso,
L'innocente inganno mio.)

Selim

(Deh! seconda, amor pietoso,
I bei voti del cor mio.)

Geronio

Son davvero un bello sposo;
Non conosco più qual sia
Di lor due la sposa mia;
Parlar deggio sì, o no?

Fiorilla, Zaida, Narciso, Selim

Ah! se ^{cara} a te sono io,
 ^{caro}
Altro ben bramar non so.

Narciso, Selim

Dunque seguitemi.

Geronio

Io resto attonito.

Fiorilla, Zaida

Ebben son teco.

Geronio

Divento cieco.

Fiorilla, Zaida, Narciso, Selim

(per partire)

Andiamo.

Geronio

(fermandoli)

Partono!

Ferma... alto là.

Selim

Cosa domanda?

Cosa desia?

Zaida

Ai fatti suoi

Attento stia.

Narciso

Geronio è questo:

Venite, presto.

Fiorilla

Ah! ah! ho capito;

E' mio marito.

Geronio

Qui resterete,

Non partirete;

Voglio mia moglie,

Che qui si sta.

Fiorilla, Zaida

Qui la sua moglie?

Fiorilla, Zaida, Narciso, Selim
Diventa pazzo!

Geronio
Voglio mia moglie.

Coro
(accorre a frapporsi)
Quale schiamazzo!

Geronio
Voglio mia moglie,
Che qui si sta.

Fiorilla, Zaida, Narciso, Selim, Coro
In altro luogo
La troverà.

Geronio
Alto! nessuno
Se n'andrà.

Fiorilla, poi Zaida, Narciso, Selim
(sottovoce)
Questo vecchio maledetto
Potria dar di noi sospetto...
Zitti, zitti, andiamo fuori,
Pria che n'abbia a cimentar.

Geronio
Ah! Turcaccio maledetto!
Fremo d'ira, e di dispetto...
Ma sentitemi, di grazia,
Ma lasciatemi parlar.

Coro
Andate fuori:
Non ci state ad inquietar.

(Vogliono uscire: Don Geronio fuori di sé si scaglia fra loro per opporsi: le due coppie si ritirano entrambe da parte opposta: il Coro si frappone, e durante questa confusione segue)

Fiorilla, Zaida, Narciso, Selim
Egli è pazzo... lo sentite?
(Ci conviene di scappare.)
Ah! fermate... impedito...
(Idol mio, non dubitare.)
Non è quella, non è questa...
Lei s'inganna, è la sua testa
Che l'immagina fra lor.

Geronio

Non sono pazzo! ma sentite...
Mi volete assassinare...
Vo' mia moglie, mi capite...
Ma lasciatemi parlare...
Sarà quella, sarà questa...
Questa, quella... la mia testa
Non può scegliere fra lor.

Coro

Non è quella, non è questa...
Lei s'inganna, è la sua testa
Che l'immagina fra lor.

(Selim, e Zaida partono da un lato, Narciso e Fiorilla dall'altro: indi il Coro. Resta Geronio affannato, e disperato)

Scena dodicesima

Don Geronio, indi il Poeta.

Geronio

Uh! che caldo! non posso
Una parola sola
Articolar. Darei del capo
Nella muraglia... ah! più riparo alcuno
A tanto mal non veggio...
Perdo la moglie... si può dar di peggio?
Ah! Poeta... non sai...

Poeta

Sì, so tutto: incontrai
Zaida insieme a Selim: l'hò conosciuta
Al segno che mi fece.

Geronio

Ma Fiorilla

Era qui pure, e aveva
Una maschera seco
Che quel Turco pareva.

Poeta

Chi mai sarà?

Venite meco: tutto si saprà.
(partono)

Scena tredicesima

Camera della Locanda come prima. Albazar, con facchini che vengono per trasportare la roba di Selim.

Albazar

Benedetta la festa, e chi la diede!
Alfin ha vinto Zaida, e in pochi istanti
Partirà con Selim. Presto, i bauli
(*ai facchini*)
Si trasportino al mar senza indugiare.
Andiamo il locandiere ad avvisare.
(*parte*)

Scena quattordicesima

Don Geronio, ed il Poeta, indi Albazar che ritorna.

Poeta

Tutto è scoperto. Era Narciso.

Geronio

E come

Poté Narciso?...

Poeta

Di Fiorilla amante

Era anch'egli.

Geronio

Che dici? ed io, buffone,
Io lo lasciava entrar liberamente?

Poeta

Gran cecità!

Geronio

Non m'accorsi di niente.
E adesso ove si trova
Quella civetta?

Poeta

Dopo avere scoperto Narciso,
L'ha piantato, ed è tornata
Al festino i compagni a ricercare;
Or va in traccia del Turco.

Geronio

E che ho da fare?

Poeta

Io vel dirò: l'ho già disposto in mente
Come fosse un drammatico accidente.
Un giorno mi diceste
Che stanco di soffrir gli oltraggi suoi,
Di allontanar da voi
Fiorilla proponeste,
E di fare un divorzio anche otteneste.

Geronio

E' vero, e la sentenza
Diedi al Paglietta.

Poeta

Bene.
Or dovete ricorrere al Paglietta,
E fingere senz'altri complimenti
Di rimandar Fiorilla a' suoi parenti.

Geronio

Ma se ostinata sprezza
Il mio finto divorzio, e se col Turco
Ella partir risolve, ah! caro amico,
E' finita la festa.
(*esce Albazar con facchini, bauli, ecc.*)

Albazar

No signori: con voi Fiorilla resta.

Geronio

Perché?

Albazar

Selim con Zaida ha fatto pace:
Egli stesso mi manda
A prender la roba alla locanda.
(*parte*)

Geronio

La sorte ci seconda.

Poeta

Conservate fermezza ad ogni evento.
(Non si può dar migliore scioglimento.)
(*partono*)

Scena quindicesima

Piazza con Casino di Don Geronio. Fiorilla con maschere, indi Don Geronio.

Fiorilla

(Chi avria creduto a questo segno audace
Narciso!) Ecco il marito. Inver mi sento
Un poco mortificata. Ma, coraggio!
Io so con lui di quanto
Comprometter mi posso.
(*esce Geronio*)

Geronio

(Ecco la pazza: ho mille furie addosso.)

Fiorilla

Serva, signor marito.

Geronio

Schiavo, signora mia.

Fiorilla

Dunque pensate
Di farmi corbellar sempre così?
Tanto rumore!...

Geronio

(Adesso io crepo qui.)
Non tema, signorina,
Che corbellar mai più non la farò...
Rimedio ci porrò... l'avviso intanto
Che ravvisto mi son più che non crede,
Che in casa mia più non si mette il piede.
(*entra in casa e chiude*).

Scena sedicesima

Fiorilla, indi il Poeta con un Usciere.

Fiorilla

Non l'ho veduto mai burbero tanto.
Comincio quasi a spaventarmi alquanto.
Oh! Poeta! A proposito venite:
Dov'è Selim?

Poeta

(*piano all'Usciere*)
(Andate a prendere la lettera e il fardello.)

Fiorilla

Dite: dov'è Selim?

Poeta

Egli è occupato.

Fiorilla

Come?

Poeta

Con Zaida si è pacificato.

Anzi fra poco ei parte

Con essa per Turchia.

(Nota tutto, ed osserva, o musa mia.)

Fiorilla

Vinto dunque ha colei? perfido! ed io

Nulla per lui curava

Lo stuol di mille amanti,

Del marito il dispetto?...

Poeta

(Un altro colpo, ed otteniam l'effetto.)

Fiorilla

Amici, un sol momento

Possiam, se lo bramate,

Riposarci in mia casa...

(esce di casa l'Usciere con un foglio e due servitori che portano un fardello.)

Poeta

Alto! aspettate.

Questa lettera a voi manda il marito.

Fiorilla

Qual capriccio! Leggiamo. "I vostri cenci

(durante la lettura l'Usciere parte; il Poeta si ritira senza essere veduto. Restano i servitori colle robe)

Vi mando, e in casa mia più non vi voglio:

Essa è chiusa per voi, dimenticate

D'esser stata mia moglie, e il rossor vostro

Seppellite in Sorrento. Don Geronio."

Qual colpo! Ohimè! che sento?

Poeta... egli è partito... oh Dio! son chiuse

Della casa le porte...

L'irato consorte

Per sempre mi scacciò... Dunque in Sorrento

Degg'io tornar? o mia vergogna! ahi! Quale,

Quale asilo trovar! Tutto ho perduto.

Pace, marito, onor... Intendo... ah! questi

(ai servitori che mostrano le robe)

I testimoni sono
Della miseria mia... Vani ornamenti
Che fate meco omai! itene tutti,
Itene sparsi a terra; io vi calpesto
Cagioni de' miei falli, e vi detesto.
(si spoglia degli ornamenti che avrà intorno. Il Poeta si mostra di tanto in tanto, le Maschere sorprese si guardano fra loro)
Squallida veste, e bruna
D'affanno, e pentimento
Fia l'unico ornamento
Che si vedrà con me.
Lutto non v'ha che basti,
A chi l'onor perdè.

Poeta

L'affare è andato bene,
Più da temer non c'è.

Coro

Amici, a noi conviene
Volger lontano il piè.

Fiorilla

Lutto non v'ha che basti
A chi l'onor perdè.

Caro padre, madre amata,
Quale affanno sentirete,
Quando sola, e disprezzata
Vostra figlia rivedrete
Far ritorno sconsolata
All'antica libertà?

Coro

Al marito chiedete soccorso,
Ma da noi non sperate pietà.

Fiorilla

Falsi amici, voi pur mi lasciate!
Ah! comincio a conoscervi appieno.
Voi restate, se il Cielo è sereno,
Voi fuggite, se nero si fa.
L'infelice, che opprime sventura,
Più sostegno, conforto non ha.

Coro

Chi rovina a se stesso procura
Solo accusi la sua cecità.

Poeta

Ci è morale... oh che scena sicura!
Oh che incontro al teatro farà.

(Fiorilla parte da un lato, seguita dai servitori, che portano le robe; le Maschere dall'altro)

Scena diciassettesima

Poeta, indi Don Geronio.

Poeta

Che dramma! son contento:
Un migliore argomento
Trovar non si potea né in miglior modo
Avviluppar si cercherebbe un nodo.
(entra Geronio)
Amico! a meraviglia: pianti, strida,
Rimorsi da Tragedia.

Geronio

Io ti ringrazio,
Poeta mio. Credi che sia pentita,
E corretta davvero?

Poeta

Se lo credo?
Anzi saggia per sempre io la prevedo.

Geronio

Ed or, che far bisogna?

Poeta

Sequitarla
Senza farsi vedere; e se si lagna,
Se piange, se promette
Di mutar costume, e viver bene,
Perdonarle, e riprenderla conviene.
(partono)

Scena diciottesima

Spiaggia come nell'Atto Primo. Si vede sull'ancore la Nave di Selim, e Marinari Turchi che si dispongono alla partenza. Fiorilla, indi Don Geronio col Poeta.

Fiorilla

Sì: mi è forza partir: non ho coraggio
Di presentarmi a lui: grave è il mio torto.
Questa vicina al porto
Spiaggia rimota, provveduta è sempre
Di battelli che vengono, e che vanno
Da Napoli a Sorrento... è qui... La nave
E' quella di Selim. Non fossi a questa
Spiaggia approdata mai, nave funesta!

Poeta

(Miratela: sospira.)

Geronio

(Ella è pentita,
E' pentita davvero.)

Poeta

(Non vel dicea?
Perché state indeciso? andate innanzi.)

Fiorilla

(Geronio! come qui? par che si avanzi.)

Geronio

(Fiorilla, poverina!)

Fiorilla

(Mi guarda e si avvicina.)

Poeta

(Vi ha scoperto, e vi mira.)

Fiorilla

(In mio favore
Chi sa? forse gli parla il primo amore.)
Son la vite sul campo appassita
Che del caro sostegno mancò.

Geronio

Io son l'olmo a cui venne rapita
La sua vite, ed ignudo restò.

Poeta

Il cultore son io di buon cuore,
Che di nuovo congiunger li può.

Fiorilla, Geronio e Poeta

D'intorno ^{mi}
 vi gira,
Mi
Vi guarda e sospira,
Facciamoci
Via fatevi avanti,
Placato
Pentita ^{mi} par.

Geronio

Cara vite...

Fiorilla

Olmo diletto...

Poeta

Oh, che bella allegoria!

Geronio

Al mio tronco...

Fiorilla

All'ombra mia...

Tu potresti ritornar.

Poeta

Il final non può sbagliar.

Fiorilla

Torna sì fra queste braccia,
Olmo caro, a verdeggiar.

Geronio

Torna sì fra queste braccia,
Cara vite, a verdeggiar.

Poeta

Bravi sì, buon prò vi faccia!
Nulla al dramma può mancar.

Scena ultima

Selim, Zaida, Coro di Zingari, Zingare, e Turchi, indi Geronio, Fiorilla, e Poeta, che ritornano; in ultimo Narciso.

Coro

Rida a voi sereno il Cielo,
Sian per voi tranquilli i venti,
E vi portino contenti
Nella patria a respirar.

Selim

Cara Italia io t'abbandono,
Ma per sempre in cor t'avrò.
Che per te felice io sono,
Ogni dì rammenterò.

Zaida

Vien Fiorilla. Già con lei
Don Geronio ha fatto pace.

Poeta

(Ecco il Turco... non vorrei...
Quest'incontro mi dispiace.)

Fiorilla*(piano a Geronio)*

Non lo posso più vedere.

Geronio*(piano a Fiorilla)*

Un saluto per dovere...

Poi va ben piantarli qua.

Zaida, Selim*(appressandosi)*

Perdonate i nostri errori.

Fiorilla, Geronio

Perdonati già vi sono.

Narciso

Permettetemi signori,

Che vi chieda anch'io perdono!

Ah! l'esempio, che mi date

Ben correggermi saprà.

Poeta

E' l'intreccio terminato,

Lieto fine ha il dramma mio.

E contento qual son io

Forse il pubblico sarà.

Tutti

Restate contenti:

Felici vivete,

E a tutti apprendete

Che lieve è l'error,

Se sorge da quello

Più bello l'amor.

(Intanto Selim e Zaida, salutati dagli altri e corteggiati dai Zingari, si vedranno appressare alla marina per imbarcarsi: in questo tempo cala il Sipario.)

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. E' 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. E' 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** E' impegnato come "maestro al cembalo" nella stagione di Primavera al Teatro di Faenza, 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** E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, 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** E' 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 quattro 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 *L'equivoco 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* rappresentato 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 semiseria *Torvaldo e Doriška* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** E' 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 gazzetta* (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, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *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 Ignazio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 22 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). 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 ancora 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) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 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 esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo 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'Orléans 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 strumerà 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 77° compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père 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 13 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 e Sostenitori del Festival 2002

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi
Eugenio Ceccolini
Maurizio Gennari
Vittorio Livi
Francesco Merloni
Silvana Ratti
Anna Selci

Sostenitori

Luciano Bovicelli, *Bologna*

Industrie PICA SpA, *Pesaro*

James David Draper, *New York*

Elvira Cantelmo, *Fano*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo,
Venezia

Paolo Mannelli, *Roma*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Vincenzo De Leo, *Udine*

Suzanne e David De Yong, *London*

Beryl Mustill, *London*

Carolina Rayman, *London*

Vittoria e Paolo Albini Riccioli, *Pesaro*

Carla e Arrigo Archibugi, *Ancona*

Eulalia e Bernardo Battistelli, *Pesaro*

Liliana Belli Paci Segre, *Milano*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Grazia Biscontini Ugolini, *Pesaro*

Margaret e Albert Borg, *Swieqi*

Alain Bouer, *Saint-Cloud*

Canducci Holzservice Srl, *Pesaro*

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Maurizio Dolcini, *Pesaro*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Pietro Fiocchi, *Lecco*

Fondazione Musicale Umberto Micheli,
Milano

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Dieter Koch, *Herrshing*

Claudia Liguori Farina, *Pesaro*

José Antonio Lipperheide Guimón, *Bilbao*

Helga e Hans Lübow, *Bremen*

Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*

Anna Majani, *Bologna*

Gloia Marchi Falck, *Milano*

MIPA SpA, *Pesaro*

Cristina Morici Ghislieri, *Pesaro*

Musica Viva Club, *Roma*

Adriana Pagani Lora Totino, *Torino*

Giulia Panichi-Pignatelli,
Castel di Lama
 Sophie e Marcel Pommerell-Wintringer,
Echternach
 Maria Grazia e Benedetto Pototschnig,
Pesaro
 Silvana Ratti, *Pesaro*
 Richard Wagner-Verband, *Wien*
 Annalisa e Carlo Ripanti, *Pesaro*
 Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*
 Georg Stöffler, *Hall*
 Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Amici

Miranda Paolucci, *Pesaro*

Giovanni Graniti, *Firenze*
 Reto Müller, *Sissach*
 José Periel Garcia, *Madrid*

Klaus P. Arnold, *Gaithing*
 Elisabeth Bearc, *Berlin*
 Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
 Piergaetano Marchetti, *Milano*

Akihiko Aso, *Ibaraki*
 Davide e Maddalena Dodge, *Denver*
 Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Werner Adam, *Karlsruhe*
 Francesco Agostini, *Magenta*
 Svend Bach, *Aarhus*
 Bernward Bachmann, *München*
 Manlio Bassano, *Marmirolo*
 Willi Bauer, *Gaggenau*
 Silvana Bazzoni, *Salsomaggiore*
 Jean-Jacques Beauvois, *Bruxelles*
 Filippo Beck, *Zürich*
 Jack Belsom, *New Orleans*
 Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
 Carlo Bertellotti, *Pesaro*
 François Bise, *Villars sur Glâne*
 Matelda Bisigotti, *Urbino*
 Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
 Adalberto Boetti, *Milano*
 Gaetano Bonafini, *Castenaso*
 Paolo Bonetti, *Fano*
 Gérard Bonnel-Dangler, *Paris*
 Marco Borini, *Torino*
 Pietro Boscolo, *Treviso*
 Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
 Penelope Jane Brazier, *Pierantonio*
 Lucio Burigama, *Pesaro*
 Paul Butler, *London*
 Giulio Ceruti, *Milano*
 Sylvain Chambre, *Avon*
 Giuseppe Chiarante, *Roma*
 Kathleen Chiti, *Milano*
 Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
 Edmondo Cotignoli, *Pesaro*
 Rafael Cowley, *Valencia*
 Salvador Crespo Picò, *Alicante*

Heinz Dabringer, *Sattendorf*
 George Dansker, *New Orleans*
 Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
 Mario de Martilis, *Genova*
 Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
 Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*
 Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 Rolf Dienewald-Brändle, *Sinzheim*
 Vivienne Dimant, *London*
 Valeria e Saturno Diotallevi, *Fano*
 Alberto Dolci, *Pesaro*
 Heinrich Dülz, *Seeshaupt*
 Camron Dyer, *Roseville*
 James Eaton, *Birmingham*
 Giovanni Emiliani, *Roma*
 Gerd Endmayr, *Wien*
 Christa e Otto Eng, *Olten*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 Stefano Fanelli, *Roma*
 Luciano Felici, *Roma*
 Claude Fernandez, *Aubervilliers*
 Giuseppe Ferreri, *Milano*
 Henry Forgues, *Bayonne*
 Giorgio Forni, *Bologna*
 Thomas M. Foster, *Phoenix*
 Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
 Juan Gherzi, *Montevideo*
 Giorgio Girelli, *Pesaro*
 Günter R. Gruber, *Bludenz*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Paolo Guzzano, *Milano*
 Rainer Hagen, *Hamburg*
 Elizabeth Ann Haggerty, *Los Gatos*
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*
 Gert Hasse, *Hamburg*
 Makoto Hayasaki, *Tokyo*
 Maria Luisa Herrmann Semeraro,
Cisternino
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Janet e Wiley Hitchcock, *New York*
 David R. Holeton, *Praga*
 Yoko Hosojima, *Utsunomiya*
 Denise Huon, *Paris*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 John Hyde, *York*
 Barbara Inglese, *Oakland*
 Leo Giulio Iona, *Trieste*
 Gretta Jacobs, *Moreland Hills*
 Halvor Jaeger, *Ile Bizard*
 Charles Jernigan, *Long Beach*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Bernd Kabas, *Salzburg*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Tadao Kato, *Tokyo*
 Jürgen Kaziur, *Oberursel*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Junko Kimura, *Cambridge*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Oswald Köberl, *Innsbruck*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*

Françoise Lafuge, *Paris*
 Michael Lambarth, *Norwich*
 Trevor Lau, *Auckland*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Alexander Liddell, *Bicester*
 Gaetano Maccaferri, *Bologna*
 James Hugh MacDonald, *Leeds*
 Fernanda e Aldo Mancurti, *Fano*
 Susan e Roberto Malpeli, *Castel di Decima*
 Silvana Mangiameli, *Milano*
 Giovanna Marchi, *Imola*
 Gianfranco Maretta, *Felonica*
 Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
 Hector Matamoros Rossi, *Madrid*
 Chitose Matsumoto, *Segrate*
 Gianni Mazzoni, *Bologna*
 Rafaël Mecuwis, *Grimbergen*
 Jan E. Mellema, *The Hague*
 Elio Menzione, *Roma*
 Sadako Louise Mitamura, *Salsomaggiore*
 Gen Mochi Zamperoli, *Pesaro*
 Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*
 Maria Candida Morosini, *Milano*
 Christos Mortzos, *Köln*
 Mitsuko Murase, *Ichikawa*
 Michel Nasser, *Arles*
 Jean Natali, *Paris*
 Dieter Neukirch, *Wettenberg*
 Giancarlo Nisoli, *Zogno*
 Shugo Obata, *Tsuchiura*
 Renata Ognibene Borghi, *Pesaro*
 Gian Battista Origoni della Croce, *Milano*
 André Padovani, *Dunkerque*
 Grazia Paoletti, *Firenze*
 Edoarda Paolini Ferrari, *Milano*
 Scott Parris, *New York*
 Federico Passariello Jr., *Taranto*
 Peter Pauwels, *Deinze*
 Jean-François Pechberty, *Paris*
 Bernard Peignoux, *Neuilly sur Seine*
 Jean Gabriel Peyre, *Paris*
 Yosef Pilch, *Paris*
 Stefano Pilo, *Roma*
 François Poli, *Paris*
 Liviu Popescu, *Paris*
 Lucia e Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Kurt Rademacher, *Neuwied*
 Ingrid Rant, *Wien*
 Bruno Recchia, *Zollikofen*
 Hanspeter Riede, *Rüschlikon*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Eiko Sakamoto, *Roma*
 Christina Schiffner, *Oakland*
 Raffaele Semeraro, *Cisternino*
 Alfred Siercke, *Hamburg*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Sara Staccioli, *Roma*
 Michael Staff, *Alfriston*
 Peter Ster, *Wien*
 Hartwolf Lucki Stipetic, *München*
 Paul Storm-Larsen, *Richmond*

Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Sten Svensson, *Haninge*
 Olivia Swinnerton, *Herts*
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*
 Hideo Takeishi, *Kamakura*
 Shumpei Takemori, *Tokyo*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Sylvie Thierry, *Rocroi*
 Irene Tomacelli, *London*
 Hirabayashi Toshihiko, *Tokyo*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Roberto Tramarin, *Pavia*
 Lydia Treleani Masetti, *Pesaro*
 Riccardo Paolo Uguccione, *Pesaro*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Giacomo Vivanti, *Ancona*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Bart Vlek, *Zandvoort*
 Janet A. Wallhouse, *Wallingford*
 Poodchong Wanglee, *Villanova*
 Michael Watts, *Milano*
 Uriel Weltsch, *Herella*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Jeremy Willoughby, *London*
 Marianne Winter-Vock, *Stuttgart*
 Mary Woods, *Monterchi*
 Trevor Woods, *Monterchi*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Hideo Yoshijima, *Tokyo*
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*
 Bernd Zeytz, *Gauting*
 Riccardo Zoja, *Milano*

 Florian Burnat, *Paris*
 Monella Cerri, *Bologna*
 Giulio Iona, *Trieste*
 Maxime Massonnat, *Paris*
 Gianluca Montinaro, *Pesaro*
 Alexander Jan Renner, *Groningen*
 Chiara Terenzi, *Pesaro*
 Mathjas Terenzi, *Pesaro*

Il Festival ringrazia:



 **BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**

 **GRUPPO
Cardine**

