



GIOACCHINO ROSSINI

L'ITALIANA IN ALGERI

1792

1992

GRAN TEATRO LA FENICE

L'ITALIANA IN ALGERI



Le manifestazioni del Bicentenario del Gran Teatro La Fenice si svolgono sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e con il Patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri, del Ministero degli Affari Esteri, del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, del Ministero della Pubblica Istruzione, della Regione del Veneto e del Consiglio Regionale del Veneto

L'ITALIANA IN ALGERI

Dramma giocoso per musica in due atti
di Angelo Anelli

Musica di Gioacchino Rossini

Edizione critica della Fondazione Rossini di Pesaro
in collaborazione con G. Ricordi & C. S.p.A. Milano, a cura di Azio Corghi
Prima assoluta Venezia, Teatro di San Benedetto, 22 maggio 1813

venerdì
11
settembre

domenica
13
settembre

martedì
15
settembre

giovedì
17
settembre

sabato
19
settembre

martedì
22
settembre



Vincenzo Comuccini: ritratto giovanile di Gioacchino Rossini. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

SOMMARIO

9

Il libretto

a cura di Eduardo Rescigno

67

Adriano Cavicchi

Venezianità e patriottismo nell' "Italiana"

83

Gianni Ruffin

L' "Italiana in Algeri":

drammaturgia del gioco e drammaturgia come gioco

MATERIALI I

97

Mario Merigo

Rossini a Venezia

107

Angelo Curtolo

Angelo Anelli: una biografia in otto puntate

121

Roberto De Simone

Il gioco delle astrazioni

MATERIALI II

125

Maria Isabella Bagnati Siragusa

La psicologia di Isabella

131

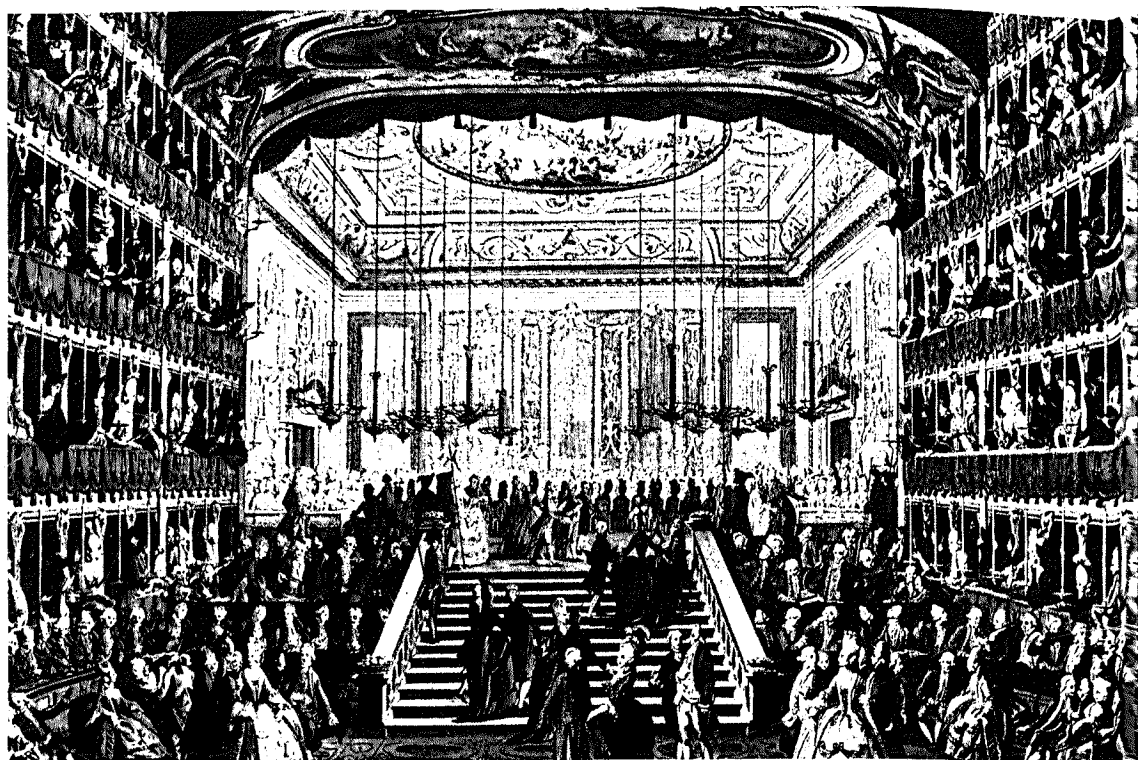
Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

139

La Locandina

141

Biografie



*Interno del Teatro San Benedetto
in occasione della festa in onore dei Duchi del Nord (1782),
all'addobbo partecipò Antonio Selva.
Incisione di A. Baratti, acquerellata. Milano, Museo Teatrale alla Scala.*

L' ITALIANA IN ALGERI

DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO A S. BENEDETTO

La Primavera dell' Anno 1813.

Musica del Sig. Giovacchino Rossini
di Pesaro.



IN VENEZIA 1813.

PER IL CASALI STAMPATORE.



Atrio del Teatro di San Benedetto.
Incisione del 1834.

Il libretto dell'*Italiana in Algeri* a cura di Eduardo Rescigno

La fretta è cattiva consigliera, ma non sempre. Rossini, messo alle strette da Giovanni Gallo, impresario del veneziano Teatro di San Benedetto, che a causa di un'inadempienza contrattuale di Carlo Coccia i primi giorni d'aprile del 1813 si accorge di avere assoluto bisogno di un'opera nuova per la metà di maggio..., Rossini, messo alle strette, accetta, a condizione di potersi servire di un libretto già esistente. La scelta cade sull'*Italiana in Algeri*, un dramma giocoso di Angelo Anelli già messo in musica da Luigi Mosca e rappresentato alla Scala di Milano, con ottimo successo, il 18 agosto 1808. Rossini conosceva l'opera di Mosca? Forse sì, dato che sono state riscontrate alcune analogie nella musica (ma sulla conoscenza di Rossini non ci scommetterei: analogie musicali e testuali sono così frequenti nelle opere di quegli anni!); in ogni caso, gli autori entrano in possesso del libretto, e si mettono al lavoro. Gli autori: perché, e sempre a causa della fretta, accanto a Rossini lavora anche un oscuro (oscuro mica tanto, ch  il mestiere lo conosce bene, diciamo, per noi, anonimo) collaboratore, incaricato di stendere i recitativi, e anche un'aria di sorbetto per Haly ("*Le femmine d'Italia*"); inoltre lavora da copista, tira le stanghette di divisione delle battute, mette le parole, scrive i nomi dei personaggi; non   neppure escluso che componga anche la cavatina di Lindoro ("*Oh! come il cor di giubilo*"). Un vantaggio, questo, data la pochezza del tempo; ma un vantaggio, soprattutto, poter disporre di un libretto a dir poco straordinario: per equilibrio di struttura drammaturgica, per continuit  d'interesse nell'azione, per calibrata caratterizzazione di personaggi, per succosit  di linguaggio. Infine, non ultimo merito, i piccanti riferimenti all'attualit : la faccenda dei rapimenti da parte dei corsari, un evento ancora di normale amministrazione in quei primi decenni dell'Ottocento, tanto che qualcuno ha favoleggiato che Anelli si fosse ispirato a un episodio realmente accaduto; e soprattutto gli spunti patriottici, entusiasmanti in un napoleonico Regno d'Italia. Naturalmente il libretto viene sottoposto a qualche modifi-

ca. Primo atto: nell'Introduzione ~~l'ingrecco di Mustafà è il~~ leggero di qualche spunto buffonesco (in linea con una generale revisione, in questo senso, di tutto il personaggio, nettamente distanziato dal vero buffo, cioè Taddeo); viene tolta una ampia aria di Taddeo, e di contro viene ampliata la cavatina di Isabella "Cruda sorte" immediatamente seguente; si riscrive il testo dell'aria di Mustafà che avvampa di desiderio all'arrivo di Isabella; viene eliminata la cavatina di Lindoro; nel Finale primo si aggiungono otto preziosissimi, risolutivi ottonari onomatopeici. Secondo atto: il duetto fra Isabella e Lindoro è sostituito con la cavatina di Lindoro "Oh! come il cor di giubilo" (per rimpiazzare quella tolta nel primo atto), mentre a Isabella è concessa la cavatina dello specchio, cui partecipano anche Lindoro, Taddeo e Mustafà; qualche modifica subisce anche il quintetto degli starnuti, soprattutto per l'aggiunta in conclusione di sei doppi quinari.

Le aggiunte e le modifiche testuali - alcune molto sommarie letterariamente, ma preziose per la musica - sono anonime, e vengono attribuite a Giuseppe Rossi o a Giuseppe Gaspari, poeti del Teatro di San Benedetto (ma potrebbero in parte essere dello stesso Rossini). Di contro alle modifiche, noi possiamo scorgere la costante attenzione al libretto originale, soprattutto in piccole questioni di grafia: tanto è vero che molto spesso le parole scritte sulla partitura corrispondono a quelle del primo libretto, e non a quelle del nuovo, approntato frettolosamente, e con molti refusi, per la prima veneziana del 22 maggio 1813.

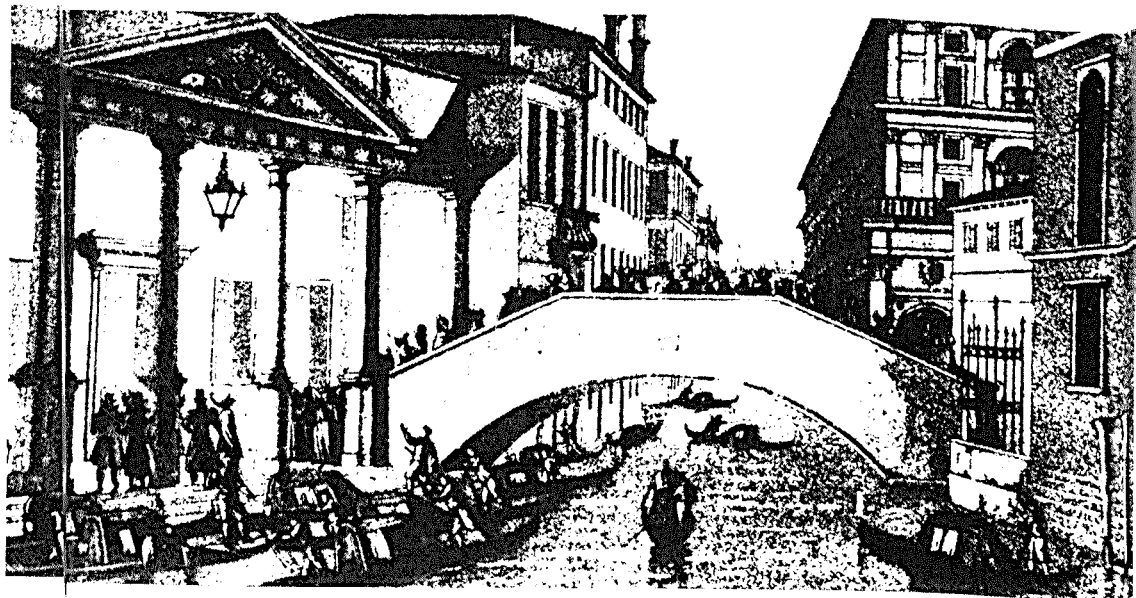
Nelle pagine che seguono, si può riscontrare perfettamente il passaggio dal libretto originale (definito con la sigla Milano 1808) al libretto veneziano (Venezia 1813): quando i due testi coincidono, il libretto è stampato al centro della pagina; per le parti variate, il testo di Milano 1808 è a sinistra, quello di Venezia 1813 a destra. Piccole varianti di grafia sono invece indicate nelle note, che danno anche conto di tutte le disparità fra il libretto e la partitura autografa (indicata con A: fonte primaria dell'opera, ma, come si è detto, non totalmente di mano di Rossini).

Ma la vicenda dell'*Italiana in Algeri* non finisce qui. Nei mesi e negli anni immediatamente seguenti, Rossini partecipò più o meno direttamente ad altri tre allestimenti: al Teatro Eretenio di Vicenza nell'estate 1813, al Teatro Re di Milano all'inizio di aprile 1814, al Teatro dei Fiorentini di Napoli nella seconda metà di ottobre 1815. Ogni volta venne apportata qualche modifica. A Vicenza la cavatina di Isabella "Cruda sorte" venne sostituita da un'altra cavatina, "Cimentando i venti e l'onde" (di cui è conservato l'autografo): autore dei versi anonimo. A Milano, Rossini ripristinò "Cruda sorte" in una nuova versione (che però non ne modifica il testo verbale), e scrisse per Lindoro una nuova cavatina preceduta da recitativo,

"Concetti, amor pietoso", in parte derivata, testo e musica, dal rossiniano *Tancredi* (non è conservato l'autografo). Inoltre, sempre a Milano, venne modificato il testo (ma non la musica) della breve presentazione di Mustafà e, per motivi di censura, della cabaletta di "Cruda sorte" di Isabella: interventi dovuti alla penna di Anelli, presente a Milano. A Napoli, Rossini eliminò l'aria di Haly "Le femmine d'Italia" (certamente non sua) e la cavatina di Lindoro "Oh! come il cor di giubilo" (probabilmente non sua), sostituì il nome di Taddeo con quello di Pompeo, e, per motivi di censura, fu costretto a sostituire il rondò di Isabella "Pensa alla patria", con l'aria "Sullo stil de' viaggiatori", di poeta anonimo (non è conservato l'autografo).

Anche queste modifiche sono state aggiunte al testo del libretto, alla fine di ogni atto, con le sigle Vicenza 1813, Milano 1814 e Napoli 1815: gli spazi di inserimento e di sostituzione sono riconoscibili con rimandi seguiti da una freccia. Base di questo lavoro sono stati i libretti stampati in occasione delle cinque rappresentazioni prese in esame, avendo come riferimento il testo di Venezia 1813, riscontrato sull'autografo musicale e messo a confronto con le altre edizioni. Si è uniformata la grafia (tolta la *j* intervocalica, sempre *gioco* invece di *giuoco*, *cor* e *core* invece di *cuor* e *cuore*, *nol*, *mel*, *pel*, in luogo di *no'l*, *me'l*, *pe'l*, ecc.), ma si è mantenuta la caratteristica punteggiatura, tranne nei casi di evidente trascuratezza o di dubbia lettura.

Per tutti i riferimenti alla musica è stata utilizzata l'edizione critica dell'opera a cura di Azio Corghi (Pesaro, Fondazione Rossini, 1981).



*Ingresso d'acqua del Teatro di San Benedetto.
Incisione del 1834.*

L'Italiana in Algeri

Dramma giocoso per musica in due atti

libretto di Angelo Anelli

musica di Gioacchino Rossini

Personaggi

MUSTAFÀ Bey, o Dey d'Algeri [basso]

ELVIRA, moglie di Mustafà [soprano]

ZULMA, schiava confidente d'Elvira [mezzosoprano]

HALY, capitano de' Corsari Algerini [basso]

LINDORO, giovine Italiano, schiavo favorito di Mustafà [tenore]

ISABELLA, signora Italiana [contralto]

TADDEO, compagno d'Isabella [basso]

Milano 1808

Cori di Mori ed Eunuchi del Serraglio, di Turchi e
di Corsari Algerini, di Schiavi e di Marinari Europei,
di Pappataci.

Cori di Eunuchi del Serraglio, di Corsari Algerini,
di Schiavi Italiani, di Pappataci.

Comparsa di Femmine del Serraglio, di Schiavi Europei,
e di Eunuchi e Mori.

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

La scena si finge in Algeri.

atto primo

[Sinfonia]

scena prima

Piccola Sala comune agli appartamenti del Bey,
e a quelli di sua moglie.
Un soffà nel mezzo.

Milano 1808

Elvira seduta sul soffà. Presso a lei Zulma.
All'intorno un Coro di Eunuchi, e custodi del Serraglio.
Indi Haly, poi Mustafà.

Elvira seduta sul soffà. Presso a lei Zulma.
All'intorno un Coro di Eunuchi del Serraglio.
Indi Haly, poi Mustafà.

[Introduzione]

CORO

Serenate il mesto ciglio:
Del destin non vi lagnate.
Qua le femmine son nate
Solamente per servir¹.

Milano 1808

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

ELVIRA
Ah comprendo, me infelice!
Che lo sposo or più non m'ama².

ZULMA

Ci vuol flemma: a ciò, ch'ei brama³
Ora è vano il contraddir.

CORO

Qua le femmine son nate
Solamente per servir.

HALY

Il Bey.

ZULMA

Deh! mia signora⁴...
Vi scongiuro...

ELVIRA

E che ho da far?⁵

(*esce Mustafà*)⁶

1. A: "per soffrir", poi, nelle ripetizioni, "per servir".
2. A: "che il mio sposo or più non m'ama", come nel libretto
Milano 1808.
3. A: "ci vuol flemma: e ciò ch'ei brama".

4. A: "Deh! Signora".
5. A: "che ho da far?".
6. Esce dalle quinte, cioè entra in scena.

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

Milano 1808

MUSTAFÀ

Ho inteso, che in Italia
Nasce sovente il caso,
Che gli uomin dalle femmine
Si menan per il naso;
E che ognor schiavi a quelle
Servon la notte e 'l dì.
Babbei, le vostre belle
Fate, che vengan qui.
In Barberia son gli uomini
Gli arbitri del bel sesso:
Le donne gli accarezzano
Tanto, che annoian spesso;
Non v'è in amor contesa:
Sta all'uomo dir di sì.
Babbei, l'avete intesa?
S'usa tra noi così.

Milano 1814
appendice I

MUSTAFÀ

Delle donne l'arroganza,
Il poder⁷, il fasto insano,
Qui da voi s'ostenta invano,
Lo pretende Mustafà.

ZULMA

Su: coraggio, o mia signora⁸.

HALY

E' un cattivo quarto d'ora.

ELVIRA

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

CORO

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

ELVIRA

Signor, per quelle smanie,
Che a voi più non ascondo⁹...

MUSTAFÀ

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

ELVIRA

Ohimè...

MUSTAFÀ

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

7. "Poder", antica grafia per "potere", aggiornata sull'A.

8. A: "su: coraggio, mia signora".

9. A: "non nascondo".

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

[Recitativo]

MUSTAFA

Ritiratevi tutti. Haly, t'arresta!

ZULMA

(Che fiero cor!)

HALY

(Che dura legge è questa!)¹¹

scena seconda

Mustafà, e Haly.

MUSTAFA

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

HALY

Ma come? Ei non è Turco.

MUSTAFA

Che importa a me? Una moglie come questa
Dabben, docil, modesta,
Che sol pensa a piacere a suo marito,
Per un Turco è un partito assai comune,
Ma per un Italian¹² (almen per quanto
Intesi da lui stesso a raccontare)¹³
Una moglie saria delle più rare.
Sai, che amo¹⁴ questo giovine:
Vo' premiarlo così.

HALY

Ma di Maometto

La legge non permette un tal pasticcio.

MUSTAFA

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

10. A: naturalmente Mustafà non canta i primi due versi.

11. Manca la didascalia "escono tutti, e restano soli Mustafà e Haly".

12. A: "ma per un Italiano".

13. Questo "lui stesso" è naturalmente Lindoro.

14. A: "sai, ch'amo", come nel libretto Milano 1808.

Signor sì...

HALY

MUSTAFA

Sentimi ancora.

Per passar bene¹⁵ un'ora io non ritrovo

Una fra le mie schiave,

Che mi possa piacer. Tante carezze,

Tante smorfie non son di gusto mio.

HALY

E che ci ho da far io?

MUSTAFA

Tu mi dovresti

Trovar un'Italiana. Ho una gran voglia

D'aver una di quelle signorine,

Che dan martello a tanti cicisbei¹⁶.

HALY

Io servirvi vorrei... ma i miei corsari...

L'incostanza del mar...

MUSTAFA

Se fra sei giorni

Non me la trovi, e segui a far lo scaltro,

Io ti faccio impalar.

(si ritira nel suo appartamento)

HALY

Non occorr'altro.

(via)

scena terza

Lindoro solo, indi Mustafà.

[Cavatina]

LINDORO

Languir per una bella

E star lontan da quella,

E' il più crudel tormento,

Che provar possa un cor.

Forse verrà il momento:

Ma non lo spero ancor.

Contenta quest'alma

In mezzo alle pene

Sol trova la calma

Pensando al suo bene,

Che sempre costante

Si serba in amor.

15. A: "per passar ben".

16. Dar martello a qualcuno, farlo ingelosire.

Ah, quando fia, che io¹⁷ possa
In Italia tornar? Ha omai tre mesi,
Che in questi rei paesi
Già fatto schiavo, e dal mio ben lontano...

MUSTAFA

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

LINDORO

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

MUSTAFA

A ciò non dei pensar. Ebben?...

LINDORO

Signore,

Come mai senza amore
Si può un uomo ammogliar?

MUSTAFA

Bah!... bah!... in Italia

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

LINDORO

D'altri non so¹⁸; ma certo
Per l'oro io nol potrei...

MUSTAFA

E la bellezza?...

LINDORO

Mi piace: ma non basta...

MUSTAFA

E che vorresti?

LINDORO

Una donna, che fosse a genio mio.

MUSTAFA

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

LINDORO

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

[Duetto]

Se inclinassi a prender moglie
Ci vorrebber tante cose.
Una appena in cento spose
Le può tutte combinar¹⁹.

17. A: "ch'io".

18. A: "d'altri nol so".

19. A: "le potrebbe combinar"; poi, nelle repliche, "le può tutte combinar".

Vuoi bellezza? vuoi ricchezza?
Grazie?... amore?²⁰... ti consola:
Trovei tutto in questa sola.
E' una donna singolar.

LINDORO

Per esempio la vorrei
Schiatta... buona²¹...

MUSTAFÀ
E' tutta lei.

LINDORO

Due begli occhi²².

MUSTAFÀ
Son due stelle.

LINDORO

Chiome...

MUSTAFÀ

Nere.

LINDORO

Guance...

MUSTAFÀ
Belle²³.

LINDORO

(D'ogni parte io qui m'inciampo²⁴.
Che ho da dire? che ho da far?)

MUSTAFÀ

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

LINDORO

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

MUSTAFÀ²⁵

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

(viano)²⁶

20: Libretto Milano 1808: "amori?".

21. A: "schietto... e buono".

22. A: "per esempio, io vorrei / due begli occhi".

23. A: Lindoro e Mustafà aggiungono anche "Volto... - Bello".

24. A: Lindoro canta anche, nelle repliche, "d'ogni parte io mi

confondo".

25. A: Mustafà canta anche "Presto andiamo. - Vieni, andiamo".

26. "Viano", essi vanno via, dal verbo viare, anche l'indicazione "via" va intesa non come avverbio, ma come forma singolare dello stesso verbo viare, egli via.

scena quarta

Spiaggia di mare.
In qualche distanza un vascello rotto ad uno scoglio,
e disalberato dalla burrasca,
che viene di mano in mano cessando.
Varie persone sul bastimento in atto di disperazione.

Milano 1808

Dopo alcun tempo un legno di Corsari corre verso il detto
vascello, e ne trasporta alla spiaggia le persone e le merci.
Intanto Taddeo, sopra uno schifo viene a terra.

[Aria]

TADDEO

Manco mal. Son vivo ancora.
Or che fia della signora?
Sul vascel mezzo svenuta
L'ho lasciata poco fa.
Ah! se il diavol non l'aiuta,
Come mai si salverà?
Ma pensando alla mia pelle,
Che farò tra queste rupi?
Ci son genti?... o tigri, e lupi?...
Questo è quel, che non si sa.
Feci pur la gran pazzia
A lasciar la casa mia
Per ir dietro ad una bella,
Che fors'anche mi corbella,
Non ch'io voglia farle torto,
Ma è prudenza il dubitar.
Or son qui fra vivo, e morto,
E non so quel che mi far.

[Recitativo]

O povero Taddeo! Donna Isabella,
Che mi professa amore, ed amicizia,
Vuol da Livorno andar fino in Gallizia²⁷.
Mi sceglie a suo compagno, ed io, che sono
Un uom due volte buono, a dirittura
Mi lascio trasportare
Pria dalle sue lusinghe, e poi dal mare.
Or che sarà di me? Senza un quattrino...
In ignoto paese...
Come vivrò? chi mi farà le spese?
O povero Taddeo!... Ma quali grida?...
Vien gente. Manco mal... Ohimè! che vedo?
Turchi... Corsari... Ah! in così brutto inciampo
Che farò? Dove andrò? non c'è più scampo.

(si nasconde dietro alcuni alberi)

27. Da Livorno, per raggiungere via mare la Galizia, occorre dop-
piare Gibilterra: quindi è verosimile un naufragio presso Algeri.
Ma perché proprio la Galizia? solo per la rima con "amicizia"? o

nella Galizia, anzi "Gallizia", dobbiamo cogliere l'oscuro desi-
rio che spinge Isabella a congiungersi a Lindoro?

Arriva il regno de' corsari; altri corsari vengon per terra con Haly,
e cantano a vicenda i Cori. Indi Isabella, e poi Taddeo.

[Coro e Cavatina]

CORO I

Quanta roba! quanti schiavi!

HALY e CORO II

Buon bottino! Viva, bravi.
Ci son belle?

CORO I

Non c'è male.

CORO II

Starà allegro Mustafà²⁸.

CORO I

Ma una bella senza eguale
E' costei, che vedi qua.

*(tra lo stuolo degli schiavi, e persone che sbarcano, compare Isabella.
Haly co' suoi osservandola cantano a Coro:)*

HALY e CORO

E' un boccon per Mustafà.

Milano 1808

Vicenza 1813
appendice II

ISABELLA

Cruda sorte! Amor tiranno!
Questo è il premio di mia fé?
Non v'è orror, terror, né affanno
Pari a quel, che io provo in me.
Per te solo, o mio Lindoro,
io mi trovo in tal periglio,
Da chi spero, o Dio! consiglio?
Chi soccorso mi darà?

CORO

E' una bella senza eguale,
E' un boccon per Mustafà.

ISABELLA

Ma ci vuol disinvoltura:
Non più smanie, né paura:
Di coraggio è tempo adesso,
Or chi sono si vedrà.
La malizia del mio sesso
Di costor trionferà.

ISABELLA

Cruda sorte! Amor tiranno!
Questo è il premio di mia fé?
Non v'è orror, terror, né affanno
Pari a quel, che io²⁹ provo in me.
Per te solo, o mio Lindoro,
io mi trovo in tal periglio,
Da chi spero, o Dio! consiglio?
Chi soccorso mi darà?³⁰

CORO

E' una bella senza eguale³¹,
E' un boccon per Mustafà.

Milano 1814
appendice III

ISABELLA

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

28. A: "starà meglio Mustafà".

29. A: "ch'io".

30. A: "chi conforto mi darà?".

31. A: "è una bella senza eguale" non è musicato.

Qual sia l'effetto
 D'un sguardo languido,
 D'un sospiretto...
 So a domar gli uomini
 Come si fa.
 Sien dolci, o ruvidi,
 Sien flemma, o foco,
 Son tutti simili
 A' presso a poco³²...
 Tutti la bramano,
 Tutti la chiedono³³
 Da vaga femmina
 Felicità³⁴.

[Recitativo]

ISABELLA

Già ci siam. Tanto fa. Convien portarla
 Con gran disinvoltura.³⁵
 Io degli uomini³⁶ alfin non ho paura.

(alcuni Corsari scoprono, ed arrestano Taddeo)

TADDEO

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

HALY

Taci, poltrone.
 Uno schiavo di più.

TADDEO

(Ah! son perduto!)

ISABELLA

Caro Taddeo...

TADDEO

Misericordia... aiuto!

ISABELLA

Non mi conosci più?

TADDEO

Ah!... sì... ma...

HALY

Dimmi.

Chi è costei?

32. Parla degli uomini, al plurale, che sono tutti simili ai pressapoco, cioè a qualcosa che li rende tutti uguali: "a' presso a poco".

33. A: "tutti la chiedono, / tutti la bramano"; poi, nelle repliche, come è scritto sul libretto.

34. Questo quinario tronco, "felicità", è la cosa che tutti gli uomini chiedono e bramano dalla femmina: il doppio senso è evidente, e si veda la versione censurata di Milano 1814 (app. III).

35. Cosa "convien portar con gran disinvoltura"? la disgrazia di essere naufragati? o la "malizia del mio sesso" di cui si fa cenno a Milano 1808? o, peggio, quella "felicità" nominata in Venezia 1813? Tutte le interpretazioni sono lecite: dipende dalla disponibilità dell'interprete e del pubblico.

36. A: "io degl'uomini".

TADDEO
(Che ho da dir?)

ISABELLA
Son sua nipote.

TADDEO
Sì: nipote... Per questo
Io devo star con lei.

HALY
Di qual paese?

TADDEO
Di Livorno ambedue³⁷.

HALY
Dunque Italiani?

TADDEO
Ci s'intende...

ISABELLA
E men vanto³⁸.

HALY
Evviva, amici,
Evviva³⁹.

ISABELLA
E perché mai tanta allegria?

HALY
Ah! non so dal piacer, dove io mi sia.
D'una Italiana⁴⁰ appunto
Ha gran voglia il Bey. Cogli⁴¹ altri schiavi
Parte di voi, compagni,
Venga con me. L'altra al Bey fra poco
Condurrà questi due. Piova, o signora,
La rugiada del cielo
Sopra di voi⁴². Prescelta
Da Mustafà... sarete, se io non sbaglio,
La stella, e lo splendor del suo serraglio.

(*via, con alcuni Corsari*)

37. Livorno era stato un fiorente mercato di schiavi africani e slavi, e al momento in cui Anelli scriveva era la base per le operazioni di riscatto degli schiavi europei. Una vera vocazione schiavistica, ed è quindi giusto che la città tirrenica sia così ben conosciuta da Haly.

38. A: "e me ne vanto".

39. Noi sappiamo bene perché Haly grida "evviva", ma senza

dubbio questo grido dovette allora suonare allusivo, primo accenno al "patriottismo" dell'Italiana.

40. A: "d'un'Italiana", come sul libretto Milano 1808.

41. A: "con gli".

42. "La rugiada del ciel piova su voi" era un modo di dire beneaugurante.

scena quinta

Taddeo, Isabella, e alcuni Corsari indietro.

TADDEO

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

ISABELLA

Perché?

TADDEO

Non hai sentito
Quella brutta parola?

ISABELLA

E qual?

TADDEO

Serraglio.

ISABELLA

Ebben?...

TADDEO

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

ISABELLA

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

TADDEO

E la prendi così?

ISABELLA

Che ci ho da fare?

TADDEO

O povero Taddeo!

ISABELLA

Ma di me non ti fidi?

TADDEO

Oh! veramente
Ne ho le gran prove.

ISABELLA

Ah! maledetto... parla:
Di che ti puoi lagnar?

TADDEO

Via, via: che serve?
Mutiam discorso.

ISABELLA

No: spiegati.

TADDEO

Preso

M'hai forse, anima mia, per un babbeo?
Di quel tuo cicisbeo...
Di quel Lindoro... Io non l'ho visto mai:
Ma so tutto.

ISABELLA

L'amai

Prima di te: nol nego. Ha molti mesi,
Ch'ei d'Italia è partito: ed ora...

TADDEO

Ed ora

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

ISABELLA

E tu...

TADDEO

Ed io

Col nome di compagno
Gliela dovea condur...

ISABELLA

E adesso?...

TADDEO

E adesso

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

[Duetto]

ISABELLA

Ai capricci della sorte
Io so far l'indifferente.
Ma un geloso impertinente
Sono stanca di soffrir⁴³.

TADDEO

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

ISABELLA

Sciocco amante è un gran supplizio.

TADDEO

Donna scaltra è un precipizio.

ISABELLA

Meglio un Turco, che un briccone.

TADDEO

Meglio il fiasco, che il lampione⁴⁴.

43. A: "io son stanca di soffrir".

44. Meglio il fiasco, o l'ampione, che non un lampione.

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

TADDEO
Buona notte: sì... signora,
Ho finito d'impazzir.

ISABELLA
(Ma in man de' barbari... senza un amico
Come dirigermi?... Che brutto intrico!)⁴⁵

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

ISABELLA e TADDEO
(Che ho da risolvere? che deggio far?)

TADDEO
Donna Isabella?...

ISABELLA
Messer Taddeo...

TADDEO
(La furia or placasi.)

ISABELLA
(Ride il babbeo.)

ISABELLA e TADDEO
Staremo in collera? che te ne par?⁴⁶
Ah! no: per sempre uniti
Senza sospetti, e liti,
Con gran piacer, ben mio,
Sarem nipote, e zio,
E ognun lo crederà.

TADDEO
Ma quel Bey, signora,
Un gran pensier mi dà.

ISABELLA
Non ci pensar per ora:
Sarà quel che sarà.

(viano)

45. A: Isabella aggiunge "che brutto affar".

46. A: Taddeo: "Staremo in collera?" - Isabella: "Che te ne par?"
cinque versi successivi sono cantati "a due".

scena sesta

Piccola Sala, come alla scena prima.

[Recitativo]

Elvira, Zulma, e Lindoro.

ZULMA

E ricusar potresti
Una sì bella, e sì gentil signora?

LINDORO

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

ZULMA

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

ELVIRA

Abbastanza provai, cosa è marito.

ZULMA

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

ELVIRA

Che strano umor!

LINDORO

Che tirannia da matto!

ZULMA

Zitto. Ei ritorna.

scena settima

Mustafà, e detti.

MUSTAFÀ

Ascoltami, Italiano,

Un vascel Veneziano
Riscattato pur or deve a momenti
Di qua partir. Vorrai⁴⁷
In Italia tornar?...

LINDORO

Alla mia patria?...
Ah! qual grazia, o signor?... Di più non chiedo.

MUSTAFÀ

Teco Elvira conduci, e tel concedo.

LINDORO

(Che deggio dir?)

MUSTAFÀ

Con essa avrai tant'oro
Che ricco ti farà.

LINDORO

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

MUSTAFÀ

Sì, sì: come ti pare.
Va' intanto del vascello
Il capitano a ricercar⁴⁸, e digli
In nome mio, ch'egli di qua non parta,
Senza di voi.

LINDORO

(Pur, che io⁴⁹ mi tolga omai
Da sì odiato soggiorno...
Tutto deggio accettar.) Vado, e ritorno.

(via)

47. A: "vorresti", come in Milano 1908

48. A: "vorresti", come in Milano 1808.

scena ottava

Mustafà, Elvira, Zulma, indi Haly.

ELVIRA

Dunque deggio lasciarvi?

MUSTAFÀ

Nell'Italia

Tu starai bene.

ELVIRA

Ah! che dovunque io vada⁵⁰

Il mio cor...

MUSTAFÀ

Basta, basta:

Del tuo core,⁵¹ e di te son persuaso.

ZULMA

(Se c'è un burbero egual, mi caschi il naso.)

HALY

Viva, viva il Bey.

MUSTAFÀ

E che mi rechi, Haly?

HALY

Liete novelle.

Una delle più belle
Spiritose Italiane...

MUSTAFÀ

Ebben?...

HALY

Qua spinta

Da una burrasca...

MUSTAFÀ

Sbrìgati...

HALY

Caduta

Testé con altri schiavi è in nostra mano.

50. Milano 1808 e Venezia 1813: "Ah! che dovunque io vada", ma in A probabilmente nella forma errata. Milano 1814 e Napoli 1815 hanno la versione corretta "Ah! che dovunque io vada", che per

del canto, non effettuata. Per non modificare il canto, l'edizione critica propone "Ah! dovunque io vada".
51. A: "del tuo cor".

-lla linea

MUSTAFA

Or mi tengo da più del gran Sultano.
 Presto: tutto raduna il mio serraglio⁵²
 Nella sala maggior. Ivi la bella
 Riceverò... ah! ah!... cari galanti,
 Vi vorrei tutti quanti
 Presenti al mio trionfo. Elvira, adesso
 Con l'Italian tu puoi
 Affrettarti a partir. Zulma, con essi
 Tu pure andrai. Con questa signorina
 Me la voglio godere, e agli uomini tutti
 Ogg'insegnare io voglio
 Di queste belle a calpestar l'orgoglio.

Milano 1808

[Aria]

MUSTAFA

Star soggetti a un sesso imbelles,
 Cari amici, è una viltà.
 A trattar con queste belle
 Or v'insegna Mustafà.
 (ad Elvira:)

In Italia i tuoi sospiri
 Faran certo un grande effetto.
 Quanto a me mi fan dispetto:
 Né mi voglio più seccar.
 (a Zulma:)

Tu n'andrai colla padrona,
 L'ami tanto... è tanto buona...
 Obbedisci al mio comando,
 Né più starmi a borbottar.
 Venga pur la signorina,
 Sarà accolta da regina:
 Ma un babbeo, né un cicisbeo,
 Non si creda in me trovar.
 Perché faccia a modo mio
 Già so io quel ch'ho da far.
 Vieni, Haly: stupir dovrai:
 Trionfar tu mi vedrai
 Della bella, e del suo core:
 E dirai, che a far l'amore
 Son un uomo singolar.

MUSTAFA

Già d'insolito ardore nel petto
 Agitare, avvampare mi sento:
 Un ignoto, soave contento
 Mi trasporta, brillare mi fa.
 Renda amore felice il mio core
 Che bramare più allor non saprò⁵³.

(ad Elvira:)

Voi partite... Né più m'annoiate.

(a Zulma:)

Tu va' seco... Che smorfie... Ubbidite⁵⁴.

(ad Haly:)

Voi la bella al mio seno guidate,
 V'apprestate a onorar la beltà.
 Al mio foco, al trasporto, al desio,
 Non resiste l'acceso cor mio:
 Questo caro trionfo novello
 Quanto dolce a quest'alma sarà.

(parte con Haly e seguito)

52. A: "presto: tutto s'aduna il mio serraglio... non sono musicati.
 53. A: "che bramare più allor non saprò".

54. A: "ubbidite".

scena nona

[Recitativo]

Elvira, Zulma, indi Lindoro.

ZULMA

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

ELVIRA

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

LINDORO

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

ELVIRA

Almeno

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

LINDORO

Pria di partir dobbiamo
Congedarsi da lui. Ma s'ei vi scaccia,
Perché l'amate ancor? Fate a mio modo:
Affrettiamci a partir allegramente⁵⁵.
Voi siete finalmente
Giovine, ricca, e bella, e al mio paese
Voi troverete quanti
Può una donna bramar mariti, e amanti.

Milano 1808

[Cavatina]

LINDORO

Bella, da voi lontano
Vada quel tristo umore,
Nella mia patria amore
V'invita a giubilar.
Andiam: più lieto istante
Questo mio core amante
No, non potea sperar.

...ramoci a partire allegramente".

scena decima

Sala magnifica.
A destra un soffà pel Bey. In prospetto una ringhiera
praticabile, sulla quale si vedono le Femmine del Serraglio.

Milano 1808

Mustafà seduto. All'intorno i Mori,
e gli Eunuchi che cantano il Coro, indi Haly.

Mustafà seduto. All'intorno Eunuchi,
che cantano il Coro, indi Haly.

[Finale primo]

CORO

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

HALY

Sta qui fuori la bella Italiana...

MUSTAFÀ

Venga... venga...

CORO

Oh! che rara beltà.

scena undicesima

Isabella, Mustafà, Haly. Gli Eunuchi.

ISABELLA

(Oh! che muso, che figura!...
Quali occhiate!... Ho inteso tutto.
Del mio colpo or son sicura.
Sta' a veder quel che io⁵⁶ so far.)

MUSTAFÀ

(Oh! che pezzo da Sultano!
Bella taglia!... viso strano.
Ah! m'incontra... m'innamora.
Ma bisogna simular.)⁵⁷

ISABELLA

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

MUSTAFÀ

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

56. A: "ch'io", come in Milano 1808.

57. A: "ah! m'incanta", come in Milano 1808; "ma convien
dissimular" nelle repliche anche "ma bisogna simular"

ISABELLA

(In gabbia è già il merlotto,
Né mi può più scappar.)⁵⁸

MUSTAFA

(Io son già caldo, e cotto,
Né mi so più frenar.)⁵⁹

scena dodicesima

Taddeo respingendo Haly, che vuole trattenerlo, e detti.

TADDEO

Vo' star con mia nipote,
Io sono il signor zio.
M'intendi? Sì, son io.
Va' via: non mi seccar.
Signor... Monsieur... Eccellenza...
(Ohimè!... qual confidenza!...
Il Turco un cicisbeo
Comincia a diventar.
Ah, chi sa mai Taddeo,
Quel che or⁶⁰ ti tocca a far?)

HALY

Signor, quello sguaiato...

MUSTAFA

Sia subito impalato.

TADDEO

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

ISABELLA

Egli è mio zio.

MUSTAFA

Cospetto!

Haly, lascialo star.

ISABELLA

Caro, capisco adesso
Che voi sapete amar.

MUSTAFA

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

HALY

(Costui dalla paura
Non osa più parlar.)

TADDEO

(Un palo a dirittura?
Taddeo, che brutto affar!)

58. A: "né più mi può scappar".

59. A: "né più mi so frenar".

60. A: "quel ch'or", come in Milano 1808.

scena ultima

Lindoro, Elvira, Zulma, e detti.

LINDORO, ELVIRA, ZULMA

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

ISABELLA

(Oh cieli!)

LINDORO

(Che miro!)

ISABELLA

(Sogno?)

LINDORO

(Deliro?)

Quest'è Isabella!

ISABELLA

(Questi è⁶¹ Lindoro.)

LINDORO

(Io gelo.)

ISABELLA

(Io palpito.)

ISABELLA e LINDORO

(Che mai sarà?

Amore, aiutami per carità.)

ELVIRA, ZULMA, HALY

Che cosa è stato?

MUSTAFÀ e TADDEO

Che cosa avete?⁶²

ELVIRA, ZULMA, MUSTAFÀ, TADDEO, HALY

Confus^a_o, e stupid^a_o, non rispondete?

Non so comprendere tal novità.

ISABELLA e LINDORO

Amore, aiutami per carità⁶³.

ISABELLA

Dite: chi è quella femmina?

61. A: "quest'è".

62. A: "che cosa è stato? - che cosa avete?" non musicati.

63. A: Mustafà e Haly: "Confusi, stupidi, incerti pendono, non so comprendere tal novità"; Elvira e Zulma: "Confusi e stupidi, incerti pendono, non so comprendere tal novità"; Isabella e Lindo-

ro: "Oh! Dio, che fulmine! non so rispondere, amore, aiutami per carità"; Taddeo: "Oh! Dio, che fremito! Oh! Dio, che spasimo! Che brutto muso fa Mustafà! Che brutto ceffo fa Mustafà! Che brutto muso che fa Mustafà".

MUSTAFA

Fu sino ad or mia moglie.

ISABELLA

Ed or?...

MUSTAFA

Il nostro vincolo,
Cara, per te si scioglie:
Questi, che fu mio schiavo,
Si dee con lei sposar.

ISABELLA

Col discacciar la moglie
Da me sperare amore?⁶⁴
Questi costumi barbari
Io vi farò cangiar.
Resti con voi la sposa...

MUSTAFA

Ma questa non è cosa...

ISABELLA

Resti colui mio schiavo.

MUSTAFA

Ma questo non può star.

ISABELLA

Andate dunque al diavolo:
Voi non sapete amar.

MUSTAFA

Ah! no... m'ascolta... acchetati.
(Costei mi fa impazzar.)

GLI ALTRI⁶⁵ (*ridendo*)

(Ah! di leone in asino
Lo fe' costei cangiar.)

Milano 1808

TUTTI COL CORO

Va sossopra il mio cervello
Sbalordito in tanti imbrogli:
Qual vascel fra l'onde, e i scogli,
Io sto presso a naufragar.
Ei sta

ISABELLA, ELVIRA, ZULMA

Nella testa ho un campanello⁶⁶
Che suonando fa din din.

MUSTAFA

Come scoppio di cannone
La mia testa fa bum bum.⁶⁷

64. A: "da me sperate amore?".

65. A: Elvira, Zulma e Lindoro, ma non Haly.

66. A: Elvira come è scritto, ma anche "che mi fa di din din din";
Isabella e Zulma come è scritto, ma anche "la mia testa è un

campanello".

67. Venezia 1813: "la mia testa fa l'umbù", che è certamente un
refuso.

TADDEO
Sono come una cornacchia
Che spennata fa crà crà.

LINDORO e HALY
Nella testa un gran martello
Mi percuote, e fa tac tà.

TUTTI COL CORO⁶⁸
Va sossopra il mio cervello⁶⁹
Sbalordito in tanti imbrogli:
Qual vascel fra l'onde, e i scogli,
Io sto presso a naufragar⁷⁰.
Ei sta

[fine atto primo]

68. Questa quartina, che in Milano 1808 conclude l'atto, Rossini la utilizza sia prima degli otto versi aggiunti, sia più volte nel corso del concertato, sia in conclusione dell'atto.

69. A: tutti cantano "va sossopra il mio cervello", tranne il coro che intona "va sossopra il suo cervello".

70. Questo ultimo verso sull'A subisce molteplici varianti: "io sto

presso a naufragar" (Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Taddeo, Mustafà); "io son presso a naufragar" (Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Taddeo, Mustafà); "son vicino a naufragar" (Lindoro, Haly, Taddeo, Mustafà); "ei sta presso a naufragar" (Zulma, Lindoro, Haly, Coro); "son vicina a naufragar" (Elvira, Zulma, Isabella); "sono presso a naufragar" (Elvira, Haly, Zulma, Mustafà).

Varianti atto primo

Milano 1814
appendice I

MUSTAFÀ

Donne altere, il vostro orgoglio
Deve a me star sottomesso:
Non comanda il vostro sesso
Dove regna Mustafà.

Sospirerò,
Sospirerà,
Ebbro d'amor,
Di gioia allor...
Soave immagine
Del mio contento,
Accesa l'anima
Rapir mi sento.
A quel sì tenero
Dolce momento
D'amor, di giubilo
Io morirò.

Vicenza 1813
appendice II

[Recitativo]

Cessò alfin la tempesta,
Ed or, dove⁷¹ son io? Qual terra è questa?
Ah!⁷² di me che sarà? Quanti perigli,
Quante amare vicende, quanti guai,
Poverina, incontra! Ma pur sì dolce
E' il soffrir per amor. Bella speranza
Lusinga ognor, e porge a noi costanza.

avatina>

Cimentando i venti, e l'onde,
Fra spaventi, e ignote sponde,
Vo cercando il mio Lindoro,
La delizia del mio cor.
Tu che sai quant'io t'adoro⁷³,
Al mio sen lo rendi amor.

Lo troverò,
mel dice il cor.
Ritornèrò
Felice ancor.
A questo sen
Ti stringerò⁷⁴.
Mio caro ben
Lo chiamerò.
Gli chiederò,
Mi guarderà,
Che ognor m'amò⁷⁵
Mi giurerà.

Milano 1814
appendice III

[Cavatina]

ISABELLA

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

Già so per pratica
Qual sia l'effetto
D'un sguardo languido,
D'un sorrisetto:
So come gli uomini
S'han da pigliar.
Anche i più burberi,
Anche i più scaltri
Si lascian cogliere
Al par degli altri.
Sprezzan le femmine,
Di noi si ridono:
Ma un volto amabile
Li fa cascar.

71. A: "ove".

72. A: "Ah!" non è musicato, sostituito da "e di me che sarà?".

73. A: "l'adoro": tu, Amore, che sai quanto io adoro Lindoro,
rendilo a me. Ma è lecita anche la versione del libretto: tu che sai

quanto io adoro te, Amore, in grazia di quest'amore che ti porto
rendimi Lindoro.

74. A: "lo stringerò".

75. A: "non amò".

atto secondo

scena prima

Milano 1808

Piccolo giardino
corrispondente a vari appartamenti.

Elvira, Zulma, Haly, e Coro di Mori.

Piccola Sala
come nell'atto primo.

Elvira, Zulma, Haly, e Coro di Eunuchi.

[Introduzione]

CORO

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

ELVIRA, ZULMA, HALY

L'Italiana è franca e scaltra,
La sa lunga più d'ogni altra.
Quel suo far sì disinvolto
Gabba i cucchi, ed ei nol sa.

CORO

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

[Recitativo]

ELVIRA

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

HALY

Mi fa stupore, e insiem mi muove a riso.

ZULMA

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

HALY

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

ZULMA

Tu parli ben.

ELVIRA

Mi piace il tuo consiglio.

scena seconda

Mustafà, e detti.

MUSTAFÀ

Amiche, andate a dir¹ all'Italiana,
Che io sarò tra mezz'ora
A ber seco il caffè! Se mi riceve
A quattr'occhi... buon segno... il gioco è fatto.
Allor... Vedrete allor, come io la tratto².

ZULMA

Vi servirem³.

ELVIRA

Farò per compiacervi
Tutto quel, che io potrò⁴.

ZULMA

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

ELVIRA

E' scaltra

Più assai, che non credete.

Milano 1814
appendice IV

MUSTAFÀ

Ed io sono un baggian? sciocche, che siete.
Dallo schiavo Italian, che mi ha promesso
Di servir le mie brame, ho già scoperto
L'umor di lei. Le brutte
Non farien nulla, e prima d'avvilirsi
Certo son io, che si farà scannare.
L'ambizion mi pare,
Che possa tutto in lei. Per questa via
La piglierò. Quel goffo di suo zio
Trar saprò dalle mie. Vedrete in somma
Quel che io⁵ so far. Haly, vien meco, e voi
Recate l'ambasciata. Ah! se riesce
Quello, che già pensai,
La vogliam veder bella.

HALY

E bella assai.

(via tutti)

1. A: "a dire".

2. A: "com'io la tratto", come in Milano 1808.

3. A: "vi serviremo".

4. A: "ch'io potrò", come in Milano 1808.

5. A: "quel ch'io", come in Milano 1808.

scena terza

Isabella, e Lindoro.

ISABELLA

Misera!... che farò? Tenera amante,
Sol per Lindoro obbligo
Me stessa, e l'onor mio, lascio la patria,
Sprezzo l'ire del mar, e finalmente
Su questo infausto lido
Lo trovo... Oh! Dio!... ma lo ritrovo infido.
Misera! che farò?

LINDORO

Eccola alfine,
Adorata Isabella... e ancor mi fuggi?...
Ah! no... senti... t'arresta,
Anima mia...

ISABELLA

Qual tracotanza è questa?
Tu non sei, che mio schiavo. In me rispetta
Il poter del Bey.

LINDORO

Che ascolto!... e vuoi...

ISABELLA

Punir gli oltraggi tuoi,
Vendicar l'amor mio.

LINDORO

Ma parla almeno:

In che mancai?

ISABELLA

Non eri tu promesso
Sposo ad Elvira? il puoi negar?

LINDORO

T'inganni.

Di condurla in Italia
Io sol promesso avea.

ISABELLA

(Che sento!)

LINDORO

Ah! meglio

Giudica di Lindoro. Omai dovresti
Conoscere abbastanza
L'amor mio, la mi fé, la mia costanza.

ISABELLA

Non più, basta così. Dimmi: è partito
Quel vascel che in Italia
Dovea condurti?

scena terza

Isabella, e Lindoro.

ISABELLA

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

LINDORO

Pur ti riveggo... Ah! no, t'arresta,
(a Isabella che va per partire)
Adorata Isabella, in che peccai
Che mi fuggi così?...

ISABELLA

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

LINDORO

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

ISABELLA

E creder posso?

LINDORO

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

ISABELLA (pensosa)

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

LINDORO

Che far degg'io?

ISABELLA

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

LINDORO

Cara Isabella, ah! tu mi torni in vita.

ISABELLA

T'attendo nel boschetto, inosservati
Conciteremo i nostri passi insieme.
Separiamci per or.

LINDORO
Ancor m'aspetta.

LINDORO
Verrò, mia speme.

ISABELLA
Hai core?...

(Isabella parte)

[Cavatina]

LINDORO
Che deggio far?

ISABELLA
Se m'ami,
Se l'onor mio ti preme,
Questa sera fuggir dobbiamo insieme.

LINDORO
Ma come?

ISABELLA
Ardir ci vuol: qualche raggio
Qua bisogna intrecciar. Vieni: una donna
Sai, che non v'ha di me più franca, e ardita.

LINDORO
Cara Isabella, ah! tu mi torni in vita.

(parte)

[Duetto]

Senza il caro suo tesoro
Il tuo povero Lindoro
Finor visse in tante pene,
Che men grave era il morir.

ISABELLA
Fida a te, mio dolce amore,
La tua povera Isabella
Sfidò il vento, e la procella
Per trovarti, o per perir.

LINDORO
Quale istante!

ISABELLA
Or più non temo.

LINDORO
E vorrai?...

ISABELLA
T'affida a me.

ISABELLA e LINDORO
Mi fia dolce al punto estremo
Il morir, mio ben, per te.
Ahi la speranza, o car^o
Nascer in petto io sento.
Maggior d'ogni cimento
E' del mio cor la fé,

(partono)

6. A: "affetti", ma probabilmente è un errore di trascrizione.
7. Questa cavatina di Lindoro manca nell'autografo rossiniano, e forse non è stata musicata da Puccini ma da un suo collaboratore.

~~Scena quarta~~

Milano 1808

Mustafà, indi Taddeo, poi Haly con alcuni Turchi,
uno de' quali porta un turbante, altri un abito turco,
altri una sciabola, e cantano il Coro.

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

[Recitativo]

MUSTAFÀ

Ah! se da solo a sola
M'accoglie l'Italiana... Il mio puntiglio
Con questa signorina
E' tale, che io⁸ ne sembro innamorato.

TADDEO

Ah! signor Mustafà.

MUSTAFÀ

Che cosa è stato?

TADDEO

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

MUSTAFÀ

Ma spiegati... cos'hai?

TADDEO

Mi corre dietro
Quell'amico dal palo⁹.

MUSTAFÀ

Ah!... ah!... capisco.
E questa è la cagion del tuo spavento?¹⁰

TADDEO

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

MUSTAFÀ

Non dubitar. Ei viene
D'ordine mio per onorarti. Io voglio
Mostrar quanto a me cara è tua nipote.
Perciò t'ho nominato
Mio gran Kaimakan¹¹.

8. A: "ch'io" come in Milano 1808.

9. A: "del palo".

10. A: "E' questa la cagion del tuo spavento?".

11. Kaimacàn, parola di origine araba, veniva ancora usato in
Turchia mezzo secolo fa per designare un rappresentante del potere

centrale che aveva il controllo su un piccolo territorio,
corrispondente alla nostra provincia. Nell'intonazione del recitativo
il dittongo "ai" risulta scomposto ("Ka-i-ma-kan"), ma in seguito
coro, viene intonato "Kai-ma-kan", sempre preceduto dall'aggettivo
"grande".

TADDEO
Grazie, obbligato.

*(Haly mette l'abito turco a Taddeo, poi il turbante, indi Mustafà gli cinge la sciabola.
Intanto i Turchi con gran riverenze, e inchini, cantano il Coro:)*

[Coro]

CORO
Viva il gran Kaimakan
Protettor dei Mussulman¹².
Colla forza dei leoni,
Coll'astuzia dei serpenti,
Generoso il ciel ti doni
Faccia franca¹³ e buoni denti.
Protettor dei Mussulman
Viva il gran Kaimakan.

[Recitativo]

TADDEO
Kaimakan! Io non capisco niente.

MUSTAFÀ
Vuol dir Luogotenente.

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

MUSTAFÀ
Appunto, amico mio.

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

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

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

[Aria]

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

12. A: "protettor de' Mussulman", anche nelle repliche.

13. A: "faccia fresca". Le due versioni sono analoghe (faccia

franca = sicuro, ardito; faccia fresca = sfrontato), ma può forse esserci in "faccia fresca" un richiamo a "frescone" (= babbeo).

(Egli sbuffa!... Ohimè!... che occhiate!)
 Compatitemi... ascoltate...¹⁴
 (Spiritar cosui mi fa.
 Qua bisogna far un conto,
 Se ricuso... il palo è pronto.
 E se accetto?... è mio dovere
 Di portargli il candeliero.
 Ah!... Taddeo, che bivio è questo!
 Ma quel palo?... che ho da far?)
 Kaimakan, signore, io resto,
 Non vi voglio disgustar.

CORO

Viva il gran Kaimakan
 Protettor dei Mussulman.

TADDEO

Quanti inchini!... quanto onori!...
 Mille grazie, miei signori,
 Non vi state a incomodar.
 Per far tutto quel che io posso¹⁵,
 Signor mio, col basto indosso,
 Alla degna mia nipote
 Or mi vado a presentar.
 (Ah Taddeo! quant'era meglio,
 Che tu andassi in fondo al mar.)

(*via*)

scena quinta

Appartamento magnifico a pian terreno con una loggia
 deliziosa in prospetto, che corrisponde al mare.
 A destra l'ingresso a varie stanze.

Milano 1808

Isabella innanzi ad uno specchio grande portatile,
 che finisce d'abbigliarsi alla turca. Elvira, e Zulma.

Isabella innanzi ad uno specchio grande portatile,
 che finisce d'abbigliarsi alla turca. Elvira, e Zulma,
 poi Mustafà, Taddeo, e Lindoro.

[Recitativo]

ZULMA

(Buon segno pel Bey.)

ELVIRA

(Quando s'abbiglia
 La donna vuol piacer.)

ISABELLA

Dunque a momenti
 Il signor Mustafà mi favorisce
 A prender il caffè?¹⁶ Quanto è grazioso
 Il signor Mustafà.
 Ehi... Schiavo... Chi è di là?

LINDORO

Che vuol, signora?

14. A: "compatitemi... ascoltatevi...".

15. A: "ch'io posso", come in Milano 1808.

16. A: "a prendere il caffè?".

ISABELLA
Asinaccio, due volte
Ti fai chiamar?... Caffè.

LINDORO
Per quanti?

ISABELLA
Almen per tre.

ELVIRA
Se ho bene inteso,
Con voi da solo a sola
Vuol prenderlo il Bey.

ISABELLA
Da solo a sola?...
E sua moglie mi fa tali ambasciate?

ELVIRA
Signora...

ISABELLA
Andate... andate...
Arrossisco per voi.

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

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

ISABELLA
Finché fate così, la colpa è vostra.

ELVIRA
Ma che cosa ho da fare?

ISABELLA
Io: io v'insegnerò.¹⁷ Va in bocca al lupo
Chi pecora si fa. Sono le mogli
Fra noi quelle, che formano i mariti.
Orsù: fate a mio modo. In questa stanza
Ritiratevi¹⁸.

ELVIRA
E poi?...

ISABELLA
Vedrete, come
A Mustafà farò drizzar la testa.

17. A: il primo "io" non è musicato.

18. Le battute seguenti di Elvira, Isabella, Zulma e ancora Elvira (fino a "Qual donna è questa!"), non si trovano sul libretto Venezia 1813, che passa direttamente all'invito di Isabella alle Schiave: "Voi restate...". Il taglio rispetto al libretto Milano 1808 è stato effettuato in vista della Cavatina di Isabella "Per lui che

adoro", che in Milano 1808 non esiste. Tuttavia il collaboratore di Rossini che componeva i recitativi, e si serviva del libretto Milano 1808, ha regolarmente musicato le parole di cui era stato previsto il taglio, che quindi sono rimaste nel corpo dell'autografo. Il testo messo in musica corrisponde esattamente al testo di Milano 1808.

ZULMA
(Che spirito ha costei!)

ELVIRA
(Qual donna è questa!)

Milano 1808 _____

ISABELLA (*alle Schiave*)
Voi restate (a momenti
Ei sarà qui): finiamo d'abbigliarsi.
Ch'egli vegga... ah! sen viene:
Or tutta l'arte a me adoprar conviene.

(*si mette ancora allo specchio abbigliandosi servita dalle Schiave*
Mustafà, Taddeo, Lindoro restano indietro,
ma in situazione di veder tutto)

[Cavatina:]

Per lui che adoro,
Ch'è il mio tesoro,
Più bella rendimi,
Madre d'amor.
Tu sai se l'amo,
Piacergli io bramo:
Grazie, prestatemi
Vezzi, e splendor.
(Guarda, guarda, aspetta...
Tu non sai chi sono ancor.)

MUSTAFÀ, TADDEO, LINDORO
(Cara... bella! una donnetta,
Furba!... ingrata! maledetta:
Come lei non vidi ancor.)¹⁹

ISABELLA
Questo velo è troppo basso...
Quelle piume un po' girate...
No, così... voi m'inquietate...
Meglio sola saprò far.
Bella quanto io bramerei
Temo a lui di non sembrar.
(Turco caro, già ci sei,
Un colpetto, e dei cascar.)

(*Isabella parte, e le Schiave si ritirano*)

MUSTAFÀ, TADDEO, LINDORO
(Oh! che donna è mai colei!...²⁰
Faria ogn'uomo delirar.)²¹

19. A: Mustafà: "Cara!... Bella!..."; Taddeo: "Furba!..."; Lindoro: "Ingrata!"; poi tutti e tre: "una donna come lei non vidi ancor". In una prima versione della cavatina, utilizzata a Venezia, di cui non possediamo l'autografo, Lindoro e Taddeo aggiungono anche "maledetta".

20. A: "Oh! che donna è mai costei!".

21. A: nelle repliche i tre cantanti aggiungono anche "innamorati". Nella prima versione della cavatina, c'è una più precisa distribuzione del testo: dapprima tutti e tre cantano "delirar", poi: mentre Mustafà insiste nel "delirar", Lindoro canta "innamorar" e Taddeo "crepar".

scena sesta

Mustafà, Taddeo, Lindoro, poi Elvira.

[Recitativo]

MUSTAFÀ

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

LINDORO
Vo tosto.

(Così le parlerò.)

scena sesta

Mustafà, Taddeo, indi Lindoro, poi di nuovo Isabella,
e infine Zulma, ed Elvira.

(entra)²²

MUSTAFÀ

Ad Isabella io stesso
Ti voglio presentar.

MUSTAFÀ
Vanne tu pure²³...

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

TADDEO
Dov'è?

TADDEO
Ma adesso... or io,

Che son Kaimakan... vede...

MUSTAFÀ
Cercarla,
Chiamarla, e qui condurla è tuo dovere.

MUSTAFÀ
Cercarla,
Chiamarla, e qui condurla è tuo dovere²⁴.

TADDEO
Isabella... Isabella... (Oh! che mestiere!)²⁵

LINDORO²⁶
Signor, la mia padrona
A momenti è con voi.

MUSTAFÀ
(Dimmi: scoperto
Hai qualche cosa?)

LINDORO
(In confidenza... acceso
E' il di lei cor: ma ci vuol flemma.)

MUSTAFÀ
(Ho inteso.)
Senti, Kaimakan, quando io starnuto
Levati tosto, e lasciami con lei.

22. Entra nelle quinte, cioè esce dalla scena.

23. Rivolto a Taddeo.

24. A: "dover".

25. A: "mestier".

26. Lindoro rientrando.

TADDEO

(Ah! Taddeo de' Taddei, a qual cimento...
A qual passo sei giunto!...)

MUSTAFÀ

Ma che fa questa bella?

LINDORO

Eccola appunto.

(entra Isabella)

[Quintetto]

MUSTAFÀ

Ti presento di mia man
Ser Taddeo Kaimakan.
Da ciò apprendi quanta stima
Di te faccia Mustafà.

ISABELLA

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

TADDEO

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

LINDORO (*a Mustafà, in disparte*)

Osservate quel vestito:
Parla chiaro a chi l'intende;
A piacervi adesso attende,
E lo dice a chi nol sa.

ISABELLA

Ah! mio caro.

MUSTAFÀ

Eccì.

TADDEO

(Ci siamo.)

ISABELLA e LINDORO

Viva.

TADDEO

(Crepa.)

MUSTAFÀ

Eccì...

TADDEO

(Fo il sordo.)

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

TADDEO
(Ch'ei starnuti finché scoppia:
Non mi muovo via di qua.)

ISABELLA e LINDORO
(L'uno spera, e l'altro freme²⁷.
Di due sciocchi uniti insieme
Oh! che rider si farà!)

ISABELLA
Ehi!... Caffè...

LINDORO
Siete servita.

(*due Mori portano il caffè*)

Milano 1808 _____

ISABELLA
Favorite, mia signora,
E' il marito, che v'invita:
E vorreste ricusar?

MUSTAFA
(Che mai vedo! Qua costei!)

ISABELLA
Qua sedete fra me, e lei.

ZULMA
(Quanto è scaltra! Ei non la coglie.)

ISABELLA
Via servite vostra moglie.

ELVIRA
(Egli è buffa: ed io sto muta.)

TADDEO
(Or affé più non starnuta.)

LINDORO
(Questo è un rider da crepar.)

ISABELLA
Che vi par del vostro sposo,
Non è amabile, e gentile?

MUSTAFA (*s'alza in piedi sdegnoso*)
(Bevo toscano, e sputo bile.)

ISABELLA (*va a levar Elvira*)
Mia signora, favorite.
E' il marito che v'invita:
Non vi fate sì pregar.

MUSTAFA
(Cosa viene a far costei?)

ISABELLA
Colla sposa sia gentile...

MUSTAFA
(Bevo toscano... sputo bile.)

TADDEO
(Non starnuta certo adesso.)

LINDORO
(E' ridicola la scena.)

MUSTAFA
(Io non so più simular.)

ISABELLA
Via guardatela...

MUSTAFA (*sotto voce ad Isabella*)
(Bricconai!)

ISABELLA
E' sì cara!...

27. A: "l'uno spera, l'altro freme".

ELVIRA e TADDEO
(Quali occhiate!)

ISABELLA e LINDORO
Dove andate?

MUSTAFÀ
(Più non posso simular.)

TUTTI
Come un turbine la testa
Dal furor ^{gli}_{mi} gira intorno;
Qua m'aspetto una tempesta,
Vedo un fulmine a scoppiar.

MUSTAFÀ
Saluto l'Italiana.

ISABELLA
Questa maniera è strana:
Date a lei prima il braccio.
Così dovete far.

TADDEO
Evviva: mi congratulo.

ZULMA
Bravo: è la vostra sposa.

ELVIRA
Va ben: che bella cosa!...

LINDORO
Di meglio non può andar.

MUSTAFÀ
Andate alla malora.
Non sono un babbuino...
Ho inteso, mia signora,
La noto al taccuino.
Tu pur mi prendi a gioco?
Me la farò pagar.
Ho nelle vene un foco...
Più non mi so frenar.

GLI ALTRI
No: non andate in collera.
Signor, confus^a_o io resto.
(Colpo più bel di questo
Affé non si può dar.)

MUSTAFÀ
(E mi canzona!)

ELVIRA
Un'occhiata...

MUSTAFÀ
Mi lasciate.

LINDORO
Or comanda?...

ISABELLA
Compiacenza...

ELVIRA
Sposo caro...

ISABELLA
Buon padrone...

ISABELLA, ELVIRA, LINDORO, TADDEO
Ci dovete consolar.
La

MUSTAFÀ
Andate alla malora.
Non sono un babbuino...
Ho inteso, mia signora,
La noto a taccuino.
Tu pur mi prendi a gioco?
Me la farò pagar.
Ho nelle vene un foco...
Più non mi so frenar.

TUTTI
Sento un fremito... un foco... un dispetto...
Agitat^o_a... confus^o_a... fremente.
Il mio core... la testa... la mente...
Delirando... perdendo si va.
In sì fiero contrasto, e periglio,
Chi consiglio, conforto mi dà?

scena settima

Milano 1808

Giardino,
come alla scena prima dell'atto secondo.

Piccola Sala,
come alla scena prima dell'atto secondo.

[Recitativo]

Haly solo.

HALY

Con tutta la sua boria
Questa volta il Bey perde la testa.
Ci ho gusto. Tanta smania
Avea d'una Italiana... Ci vuol altro
Colle²⁸ donne allevate in quel paese:
Ma va ben, ch'egli impari a proprie spese

[Aria]

Le femmine d'Italia²⁹
Son disinvolve, e scaltre,
E sanno più dell'altre³⁰
L'arte di farsi amar.
Nella galanteria
L'ingegno han raffinato:
E suol restar gabbato
Chi le vorria gabbar³¹.

(via)

scena ottava

Taddeo, e Lindoro

[Recitativo]

TADDEO

E tu speri di togliere Isabella
Dalle man del Bey?

LINDORO

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

TADDEO

Non vuoi?... per bacco!
Già saprai chi son io³².

28. A: "con le".

29. Questa aria di Haly è stata composta dal collaboratore di Rossini che è autore della quasi totalità dei recitativi.

30. A: solo la prima volta come è scritto, nelle repliche "e sanno

più d'ogn'altre".

31. A: "chi le vorrà gabbar".

32. Lezione non del tutto chiara: "non vuoi" che io asseondi la trama? ma no, per bacco, tu sai chi sono io.

LINDORO
Non siete il signor zio?

TADDEO
Ah! ah! ti pare?

LINDORO
Come?... come?...

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

LINDORO
So, che un amante adora. È per lui solo
Ch'ella...

TADDEO
Ebben. Sono quell'io.

LINDORO
Me ne consolo.
(Ah, ah.)

TADDEO
Ti giuro, amico,
Che in questo brutto intrico altro conforto
Io non ho, che il suo amor³³. Prima d'adesso
Non era, tel confesso,
Di lei troppo contento. Avea sospetto
Che d'un certo Lindoro
Suo primo amante innamorata ancora
Volesses la signora
Farsi gioco di me. Ma adesso ho visto,
Che non v'ha cicisbeo,
Che la possa staccar dal suo Taddeo.

LINDORO
Viva, viva (ah! ah!): ma zitto: appunto
Vien Mustafà. Coraggio,
Secondate con arte il mio parlare.
Vi dirò poi quello³⁴, che avete a fare.

33. A: "amore".

34. A: "quel".

scena nona

Mustafà, e detti.

MUSTAFÀ

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

LINDORO

Ma perdonate.

Ella a tutto è disposta.

TADDEO

E vi lagnate?

MUSTAFÀ

Dici davvero?

LINDORO

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

MUSTAFÀ

D'amor?

TADDEO

E quanto!...

LINDORO

Che si crede altrettanto
Corrisposta...

MUSTAFÀ

Oh, sì, sì.

LINDORO

Ma dove andate?

MUSTAFÀ

Da lei.

TADDEO

No, no: aspettate.

LINDORO

Sentite ancora.

MUSTAFÀ

Ebben?

LINDORO

M'ha detto infine³⁵

Che a rendervi di lei sempre più degno,
Ella ha fatto il disegno
Con gran solennità fra canti, e suoni,

35 A: "infin".

E al tremolar dell'amorose faci
Di volervi crear suo Pappataci³⁶.

[Terzetto]

MUSTAFA

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

LINDORO

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

TADDEO

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

MUSTAFA

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

LINDORO e TADDEO

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

MUSTAFA

Pappataci...

LINDORO

E' un bell'impiego.

TADDEO

Assai facil da imparar.

MUSTAFA

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

LINDORO e TADDEO

Fra gli amori, e le bellezze,
Fra gli scherzi, e le carezze,
Dee dormir, mangiare, e bere,
Ber, dormir, e poi mangiar³⁷.

MUSTAFA

Bella vital!... oh! che piacere!...
Io di più non so bramar³⁸.

(via tutti)

36. "Pappataci, chi soffre cose vituperevoli, e tace, perché mangia, o ne cava il suo comodo" (Tommaso). Nella forma "becco pappataci" è spesso riferito al marito che, per convenienza o ingenuità, sopporta in silenzio l'infedeltà della moglie.

37. A: la prima volta "dee dormire, mangiare, e bere, / ber, dormire, e poi mangiar"; nelle repliche anche come è scritto.
38. A: Mustafa aggiunge anche "Pappataci dee mangiar, Pappataci dee dormir. Bella vital!... bel piacere!"

scena decima

[Recitativo]

Haly, e Zulma.

HALY

E può la tua padrona
Credere all'Italiana?

ZULMA

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

HALY

Sarà. Ma a quale oggetto
Donar tante bottiglie di liquori
Agli Eunuchi, ed ai Mori?

ZULMA

Per un gioco,
Anzi per una festa,
Che dar vuole al Bey.

HALY

Ah! ah! scommetto
Che costei gliela fa.

ZULMA

Suo danno. Ho gusto.
Lascia pur, che il babbeo faccia a suo modo.

HALY

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

(via)

scena undicesima

Appartamento magnifico
come alla scena quinta dell'atto secondo.

Taddeo, Lindoro, indi Isabella, e un Coro di Schiavi Italiani.

Tutti i nostri Italiani
Ottener dal Bey spera Isabella?

TADDEO

E gli³⁹ ottiene senz'altro.

LINDORO

Ah! sarà bella!
Ma con qual mezzo termine?⁴⁰

TADDEO

La cerimonia.

LINDORO
Per fare⁴¹

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

TADDEO

Altri saran vestiti
Da Pappataci, ed altri
Qui a suo tempo verran sopra il vascello.

LINDORO
Di loro

Ih... ih... gioco più bello
Non si può dar. Ma eccola... Per bacco!
Seco ha gli schiavi ancor.

TADDEO

N'ero sicuro.

LINDORO

Quanto è brava costei!

TADDEO

Agli sciocchi fa far quello, che vuole.

LINDORO
Con due parole

[Coro, Recitativo e Rondò]

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

CORO

39. A: "e li".

40. Mezzo termine (o mezzotermine): ripiego, scappatoia.

41. A: "per far".

ISABELLA

Amici, in ogni evento
M'affido a voi. Ma già fra poco io spero
Senza rischio, e contesa
Di trarre a fin la meditata impresa.
Perché ridi, Taddeo? Può darsi ancora,
Che io⁴² mi rida di te. Tu impallidisci, (*a Lindoro*)
Schiavo gentil? ah! se pietà ti desta
Il mio periglio, il mio tenero amore,⁴³
Se parlano al tuo core
Patria, dovere, onor,⁴⁴ dagli altri apprendi
A mostrarti Italiano; e alle vicende
Della volubil sorte
Una donna t'insegni ad esser forte.

Pensa alla patria, e intrepido
Il tuo dovere⁴⁵ adempi:
Vedi per tutta Italia
Rinascere gli esempi
D'ardire⁴⁶, e di valor.

(*a Taddeo:*)

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

(*a Lindoro:*)

Caro, ti parli in petto
Amor⁴⁷, dovere, onor.
Amici, in ogni evento...

CORO

Andiam. Di noi ti fida.

ISABELLA

Vicino è già il momento...

CORO

Dove a te par, ci guida⁴⁸.

ISABELLA

Se poi va male il gioco...

CORO

L'ardir trionferà.

ISABELLA

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

CORO

Quanto vaglian gl'Italiani
Al cimento si vedrà.

(*via*)

42. A: "ch'io", come in Milano 1808.
43. A: "amor".
44. A: "patria, dovere, e onore".
45. A: la prima volta "il tuo dover".

46. A: la prima volta "d'ardir".
47. A: la prima volta "amore".
48. A: "dove ti par ci guida".

scena dodicesima

[R

Taddeo, indi Mustafà.

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

MUSTAFÀ
Kaimakan...

TADDEO
Signore.⁴⁹

MUSTAFÀ
Tua nipote dov'è?

TADDEO
Sta preparando
Quello, ch'è necessario
Per far le cerimonie⁵⁰. Ecco il suo schiavo,
Che qui appunto ritorna, e ha seco il coro
De' Pappataci.

MUSTAFÀ
E d'onorarmi adunque
La bella ha tanta fretta?

TADDEO
E' l'amor, che la sprona.

MUSTAFÀ
Ohi benedetta.

scena tredicesima

[Finale

Lindoro, con un Coro di Pappataci, e detti.

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

CORO
I corni suonino, che favoriti
Son più dei timpani dei nostri riti⁵¹,
E intorno facciano l'aria echeggiar.

49. A: "signor".

50. A: "la cerimonia", come in Milano 1808.

51. A: "nei nostri riti".

ecitativo]

TADDEO

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

LINDORO e TADDEO

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

MUSTAFÀ

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

CORO

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

*(levano il turbante a Mustafà, e l'abito,
e gli mettono in testa una parrucca, e l'abito di Pappataci)*

MUSTAFÀ

Questa è⁵² una grazia particolar.

LINDORO e TADDEO

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

scena quattordicesima

Isabella, e detti.

ISABELLA

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

MUSTAFÀ

Io farò con gran piacere
Tutto quel, che si vorrà.

CORO

Bravo, ben: così si fa.

LINDORO

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

(a Mustafà:)

E tu: ripeti
Tutto quel, ch'ei ti dirà!

secondo]

52. A: "quest'è", come in Milano 1808.

TADDEO

Di veder, e non veder,
(*Taddeo legge, e Mustafà ripete tutto verso per verso*)
Di sentir, e non sentir,
Per mangiare, e per goder
Di lasciare, e fare, e dir
Io qui giuro, e poi scongioro
Pappataci Mustafà.

CORO

Bravo, ben: così si fa.

TADDEO (*leggendo come sopra*)

Giuro inoltre all'occasion
Di portar torcia, e lampion.
E se manco al giuramento
Più non m'abbia⁵³ un pel sul mento.
Tanto io giuro, e poi scongioro⁵⁴
Pappataci Mustafà.

CORO

Bravo, ben: così si fa.

LINDORO

Qua la mensa.
(*si porta un tavolino con vivande e bottiglie*)

ISABELLA

Ad essa siedano
Kaimakan, e Pappataci.

CORO

Lascia pur, che gli altri facciano:
Tu qui mangia, bevi, e taci.
Questo è il rito⁵⁵ primo, e massimo
Della nostra società⁵⁶.

TADDEO e MUSTAFÀ

Buona cosa è questa qua.

ISABELLA

Or si provi il candidato.
Caro...

LINDORO

Cara...

MUSTAFÀ

Ehi!... che cos'è?

TADDEO

Tu non fai quel, che hai⁵⁷ giurato?
Io t'insegno⁵⁸. Bada a me.

ISABELLA e LINDORO⁵⁹

Vieni, o car^o_a.

53. A: "più non abbia".

54. A: "io qui giuro, e poi scongioro", come nella precedente strofa.

55. A: "quest'è il rito".

56. Il libretto Milano 1814 indica "il coro parte".

57. A: "ch'ai", come in Milano 1808.

58. A: "or t'insegno".

59. A: solo Isabella: "vieni, o caro".

TADDEO
Pappataci.

(Taddeo mangia di gusto senza osservar gli altri)

ISABELLA e LINDORO⁶⁰
Io t'adoro.

TADDEO
Mangia, e taci.

MUSTAFÀ
Basta, basta: ora ho capito.
Saper far meglio di te⁶¹.

TADDEO
(Che babbeo!)

LINDORO
(Che scimunito!
Me la godo per mia fé.)⁶²

ISABELLA
Così un vero Pappataci
Tu sarai da capo a piè.

scena quindicesima

Compare un vascello, che s'accosta alla loggia con Marinari,
e Schiavi Europei, che cantano il Coro:

CORO
Son l'aure seconde⁶³ – tranquille son l'onde.
Su presto salpiamo: non stiamo a tardar⁶⁴.

LINDORO
Andiam, mio tesoro.

ISABELLA
Son teco, Lindoro.

ISABELLA e LINDORO
C'invitano adesso la patria, e l'amor⁶⁵.

TADDEO
Lindoro!... che sento? quest'è un tradimento.
Gabbati, e burlati⁶⁶, noi siamo, o signor.

MUSTAFÀ
Io son Pappataci.

60. A: solo Lindoro: "io t'adoro".

61. Improvvisamente, tutto calato nel ruolo di Pappataci, Mustafà si mette a parlare all'infinito: non solo "saper far", ma anche "aver capito".

62. A: le battute di Lindoro e Taddeo sono unificate e cantate

insieme: "che babbeo! che scimunito! me la godo per mia fé".

63. A: sono aggiunte anche le parole "son placide l'onde".

64. A: "non stiam più a tardar".

65. A: "e l'onor".

66. A: "gabbati, burlati", come in Milano 1808.

Ma quei...

MUSTAFÀ
Mangia, e taci.

Ma voi...

TADDEO

MUSTAFÀ
Lascia fare⁶⁷.

TADDEO
Ma io...

MUSTAFÀ
Lascia dir.

TADDEO
Ohimè!... che ho da fare? ⁶⁸ restare, o partir?
V'è il palo, se resto: se parto, il lampione.
Lindoro, Isabella: son qua colle buone,
A tutto m'adatto, non so più che dir.

ISABELLA E LINDORO
Fa' presto, se brami, con noi di venir.

scena ultima

Elvira, Zulma, Haly, Mustafà, e Coro d'Eunuchi

ZULMA e HALY
Mio signore.

ELVIRA
Mio marito.

ELVIRA, ZULMA, HALY
Cosa fate?

MUSTAFÀ
Pappataci.

ELVIRA, ZULMA, HALY
Non vedete?

MUSTAFÀ
Mangia, e taci⁶⁹.
Di veder, e non veder,
Di sentir, e non sentir,
Io qui giuro, e poi sconiuro
Pappataci Mustafà.

7. A: "lascia far".

8. A: "far".

69. A: Mustafà aggiunge

ELVIRA, ZULMA, HALY

Egli è matto.

ISABELLA, LINDORO, TADDEO
Il colpo è fatto.

TUTTI (*eccetto Mustafà*)⁷⁰
L'Italiana se ne va.

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

ELVIRA, ZULMA, HALY
Son briachi tutti quanti.

MUSTAFÀ
Questo scorno a Mustafà?

CORO
Chi avrà cor di farsi avanti
Trucidato qui cadrà⁷¹.

MUSTAFÀ
Questo scorno a Mustafà?
Sposa mia: non più Italiane.
Torno a te. Deh! mi perdona...

ELVIRA, ZULMA, HALY
Amorosa, docil, buona,
Vostra moglie ognor sarà.

ISABELLA, LINDORO, TADDEO⁷²
Andiamo - Padroni,
Possiamo contenti
Lasciar queste arene⁷³.
Timor, né periglio,
Per noi più non v'ha.

ELVIRA, ZULMA, MUSTAFÀ, HALY
Buon viaggio - stien bene⁷⁴,
Potete contenti
Lasciar queste arene.
Timor, né periglio,
Per voi più non v'ha.

TUTTI COL CORO
La bella Italiana venuta in Algeri
Insegna agli amanti gelosi, ed alteri,
Che a tutti, se vuole, la donna la fa⁷⁵.

[fine dell'opera]

70. A: soltanto Elvira, Zulma e Haly.

71. A: il Coro aggiunge "trucidato alfin cadrà".

72. Nei libretti Milano 1808 e Venezia 1813 questi ultimi versi hanno una impostazione grafica diversa, si è preferito disporli in questa forma molto più chiara.

73. A: "quest'arene", come in Milano 1808, anche da parte degli altri personaggi.

74. A: "stian bene".

75. A: "che a tutti la donna, se vuole, la fa", nelle repliche anche come è scritto.

Varianti atto secondo

Milano 1814
appendice IV

MUSTAFÀ⁷⁶

Ed io sono un baggian? sciocche, che siete.
Dallo schiavo Italian, che mi ha promesso
Di servir le mie brame, ho già scoperto
L'umor di lei. Vedrete
Ora quel ch'io so far.
Recate l'ambasciata. Ah! se riesce
Quello, che già pensai,
La vogliam veder bella.

HALY
E bella assai.

(via tutti)

scena terza

Isabella, e Lindoro

ISABELLA

Misera!... che farò? Tenera amante,
Sol per Lindoro obbligo
Me stessa, e l'onor mio, lascio la patria,
Sprezzo l'ire del mar, e finalmente
Su questo infausto lido
Lo trovo... Oh! Dio!... ma lo ritrovo infido.
Misera! che farò?

LINDORO
Eccola alfine,

Adorata Isabella... e ancor mi fuggi?...
Ah! no... senti... t'arresta,
Anima mia...

ISABELLA

Qual tracotanza è questa?
Tu non sei, che mio schiavo. In me rispetta
Il poter del Bey.

LINDORO
Che ascolto!... e vuoi...

ISABELLA

Punir gli oltraggi tuoi,
Vendicar l'amor mio.

LINDORO
Ma parla almeno:

In che mancai?

ISABELLA
Non eri tu promesso
Sposo ad Elvira? il puoi negar?

LINDORO
T'inganni.

Di condurla in Italia
Io sol promesso avea.

ISABELLA
(Che sento!)

LINDORO
Ah! meglio

Giudica di Lindoro. Omai dovresti
Conoscere abbastanza
L'amor mio, la mi fé, la mia costanza.

ISABELLA
Non più, basta così. Dimmi: è partito
Quel vascel che in Italia
Dovea condurti?

LINDORO
Ancor m'aspetta.

ISABELLA
Hai core?...

LINDORO
Che deggio far?

76. Per introdurre la nuova versione della scena terza (Milano 1814) con la cavatina di Lindoro "Concedi, amor pietoso", è stato necessario modificare il recitativo che conclude la scena seconda, modifica che non è stata conservata nell'autografo. L'edizione

critica propone la versione di un manoscritto conservato nella Biblioteca Palatina di Parma, e che si ha ragione di considerare derivato direttamente dall'autografo di Milano 1814. Il testo, come si vede, differisce abbastanza da quello di Venezia 1813.

ISABELLA
Se m'ami,
Se l'onor mio ti preme⁷⁷,
Questa notte dobbiam fuggire insieme.

LINDORO
Ma come?

ISABELLA
Ardir ci vuol: qualche raggio
Qui bisogna studiar... Senti... t'aspetto...
Tosto... là... in quel boschetto.
Addio... non dubitar. Sai che una donna
Non v'è al mondo di me più franca e ardita.

(parte)

LINDORO
Cara Isabella, ah! tu mi torni in vita.

[Cavatina]

Concedi, amor pietoso,
A' miei sospir la calma,
Consola omai quest'alma
Ch'è degna di pietà.

Voce che tenera⁷⁸

Mi parli al core,
Tu sei l'amabile
Voce d'amore,
Che tanti palpiti
Cessar farà.

Al mio sen la stringerò,
Al bel sen mi stringerà;
Ah! comprendere non so,
Tanta mia felicità.

(parte)

Napoli 1815
appendice V

[Recitativo]

ISABELLA
Amici, in ogni evento
M'affido a voi. Ma già fra poco io spero
Senza rischio, e contesa
Di trarre a fin la meditata impresa.
Perché ridi, Pompeo?⁷⁹ Può darsi ancora,
Ch'io mi rida di te. No, non temete,
Secondatemi amici, ed il briccone
Qui lasceremo all'inatteso caso
Con tre palmi di orecchie e sei di naso.
Tra breve al patrio lido

Salvi vi guiderò: sicuro è il colpo,
Ben tessuta è la trama. Oh qual piacere
Sarà l' esporre agli esultanti amici
La nostra furberia, l'altrui sciocchezza,
Il periglio, l'inganno e la salvezza.

Aria]

Sullo stil de' viaggiatori
Nelle piene compagnie
Fra ben mille bizzarrie
Mischierem delizie, orrori.
E fra un sacco di bugie
Qualche mezza verità.
(a Pompeo che si mostra timoroso:)
Non temer, messer Pompeo;
(a Lindoro ch'è mesto:)
Vago schiavo, è vano il duolo.
Noi fra poco al patrio suolo
Narrerem, ma sol per gioco,
La passata avversità.

LINDORO
Io dirò che al bell'inganno
Teco anch'io sudai sovente.

POMPEO
Io, che un palo impertinente
Sempre appresso mi striscio!

CORO
Noi diremo a pieno coro
Che un visetto Italiano
Un mustaccio Musulmano
Dolcemente corbellò.

POMPEO
I fogli pubblici ne parleranno.

LINDORO
In ogni circolo si narrerà.

LINDORO e POMPEO
E a voce unanime esclameranno:

LINDORO, POMPEO, CORO
Viva l'inganno della beltà.

ISABELLA
Bellezze misere,
Che qui gemete,
Da me apprendete
Come si fa.

77. Fin qui il recitativo segue parola per parola il testo di Milano 1808; da qui è introdotta qualche lieve variante, necessaria per sostituire il testo del duetto (Milano 1808) con il nuovo testo della cavatina (Milano 1814).

78. Il testo e la musica di questi sei versi sono estratti dalla

seconda parte della cavatina "Dolci d'amor parole" dell'opera Tancredi di Rossini.

79. Nella versione Napoli 1815 il personaggio di Taddeo ha preso il nome di Pompeo.



Maria Marcolini.

*Maria Marcolini, "prima buffa assoluta", interprete di Isabella
nella prima rappresentazione de L'Italiana in Algeri
al Teatro di San Benedetto di Venezia nel 1813.*

ADRIANO CAVICCHI

Venezianità e patriottismo nell' "Italiana"

La civiltà del teatro in musica ebbe in Venezia così nobili, antiche ed ammirabili tradizioni che può sembrare tautologico risponderne alcuni aspetti a proposito di Rossini. Ma probabilmente non si è finora messo a fuoco con sufficiente esattezza una delle caratteristiche peculiari del gusto del teatro musicale veneto e che nel tempo ne ha garantito il duraturo successo a livello europeo. Tale componente è da individuare nell'aspetto dilettevole, seducente e fascinoso dell'invenzione musicale alla quale fanno riferimento diversi servatori e critici illustri. Indubbiamente quando Johann Mattheson loda la musica italiana, focalizzando la sopraffatta caratteristica, si riferiva ai lavori di Legnani, Vivaldi, Albinoni, Lotti ecc.:

«... gli italiani, che al giorno d'oggi [1743] tanto per la sostanziale bellezza delle loro opere, quanto anche per gli artifici appariscenti ed insinuanti della loro composizione, e hanno dalla loro parte il gusto generale, non solo nel loro stile sono diversi dai francesi, dai tedeschi e dagli inglesi, ma in certi pezzi si differenziano sensibilmente fra loro stessi. Per esempio un veneziano comporrà diversamente da un toscano, e questo a sua volta differenzierà da un napoletano e da un siciliano ecc. [...], questo generalmente sarà riflesso da una pura e legittima melodia, quello però da una più pregnante armonia, questo penetrerà nell'uditore più velocemente e non veranno più lentamente come quello, in questo si troveranno più idee galanti, in quello più reali.»⁽¹⁾ Iare le caratteristiche dei modi esecutivi dei violinisti-compositori, e di conseguenza anche dei cantanti, ci sembra l'acuto ed informato "dilettevole" piemontese conte Benvenuto di San Raffaele:

"Né solamente vi è sensibil divario tra il fare Inglese e il Francese, fra il Tedesco e l'Italiano, ma vi è differenza evidente fra varie scuole di una stessa contrada. Chi non discerne la gaiezza elegante dello stil Veneziano dalla erudita gravità dello stil Bolognese? Chi non distingue la briosa leggiadria degli scrittori Milanesi dall'esprimente facondia de' Maestri Napolitani?"⁽²⁾

Il gusto musicale dei veneziani per la componente piacevole - dilettevole non era affatto cambiato neppure nei primi decenni dell'Ottocento. Il giovane Rossini, il quale tra le altre doti aveva quella singolare di saper cogliere la quintessenza dell'ideale sonoro e degli interessi del pubblico al quale si rivolgeva, nel realizzare il *Tancredi* e *L'Italiana* aveva colto nel segno dell'anima musicale veneziana nei due generi fondamentali del teatro musicale: il dramma serio e il dramma giocoso. Del resto per rendersi conto di come il pubblico della Serenissima avesse trovato in Rossini il suo compositore d'opera ideale, basta scorrere la cronologia del musicista fra i diciotto e ventun anni.

Ecco di seguito lo schema dell'attività operistica veneziana del giovane compositore fino all'*Italiana*:

Teatro San Moisè, 3 dicembre 1810

La cambiale di matrimonio, farsa.

Teatro San Moisè, 8 gennaio 1812

L'inganno felice, farsa.



*Interpreti della prima assoluta de L'Italiana in Algeri al Teatro di San Benedetto di Venezia nel 1813:
Serafino Gentili, "primo tenore di mezzo carattere" come Lindoro, e Filippo Galli, "primo buffo" come Mustafà.*

Teatro San Moisè, 9 maggio 1812

La scala di seta, farsa.

Teatro San Moisè, 24 novembre 1812

L'occasione fa il ladro, farsa.

Teatro San Moisè, fine gennaio 1813

Il Signor Bruschino, farsa.

Teatro La Fenice, 6 febbraio 1813

Tancredi, melodramma eroico.

Teatro San Benedetto, 22 maggio 1813

L'Italiana in Algeri, dramma giocoso.

Non può mancare, a questo punto, l'interessante e profonda osservazione di Stendhal:

"... Il risultato del carattere dei veneziani è che essi vogliono, anzitutto, nella musica, arie piacevoli; più leggere che appassionate. Furono serviti a dovere nell'Italiana; mai popolo godette uno spettacolo più rispondente al proprio carattere e, fra tutte le opere, non è mai esistita una che dovesse piacere di più ai veneziani..."⁽³⁾.

Individuato senz'ombra di dubbio quello che doveva essere l'elemento più tipico del gusto musicale veneto, conviene riflettere sull'eccezionalità del rapporto che Rossini riesce ad instaurare con i teatri ed in generale col mondo della musica veneziana. Ben sette titoli, nei generi allora più in voga: "farsa in un atto", "dramma serio" e "dramma giocoso", sono il segno più tangibile di un felicissimo rapporto tra compositore e pubblico. E quanto l'influenza dell'ambiente abbia stimolato esiti favorevoli nelle scelte compositive del maestro, lo si può dedurre dal raffronto tra le opere ideate per Venezia e quelle pensate o fatte per Bologna o Ferrara (*Demetrio e Polibio* e *Ciro in Babilonia*) nelle quali gli stili dell'opera seria tardo settecentesca sono riproposti con un piglio ostentatamente aulico, atto a soddisfare le aspettative di un auditorio dotato di particolari ed elevate tradizioni di ideale operistico di ascendenza classica.

È finora sfuggito agli studiosi rossiniani un documento fondamentale che ci consente di cogliere il grado di travolgente successo ed eccezionale interesse che la musica di Rossini esercitò sulla vita musicale veneta. Il più importante emporio musicale di Venezia dei primi anni dell'Ottocento pubblicò nel 1818 un illuminante ed aggiornatissimo catalogo di

tutto il vastissimo materiale a stampa e manoscritto disponibile; *Catalogo dei pezzi di Musica esistenti nel negozio di Giuseppe Benzon in Venezia, In Merceria San Giuliano n. 731, Venezia, Tipografia Picotti 1818*. Non solo tale catalogo elenca gli spartiti completi delle maggiori opere scritte fino al 1817, ma tutta una serie di pezzi "favoriti", trascrizioni, e tutte le Sinfonie d'opera per pianoforte; onore, in tale catalogo, riservato solo a Mozart⁽⁴⁾. Ciò serva a formarci un'idea di cosa abbia costituito per Venezia e per l'Europa intera la meteora Rossini nel contesto del teatro musicale fra il primo e secondo decennio dell'Ottocento. Momento non facile, a rifletterci bene, tormentato da un certo punto di vista dalle istanze innovatrici dei romantici mentre ancora fortissime e determinanti a livello di gusto apparivano le tendenze classicheggianti di fine Settecento. Viene a proposito, ma deve essere interpretata nella giusta chiave di lettura, la celebre lettera che Rossini poco dopo la prima di *Cenerentola* (Roma, 25 gennaio 1817) indirizzò allo storico dell'arte e presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, conte commendator Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767 - Venezia 1834):

"Eccoti, caro Leopoldo, le mie idee su lo stato attuale della musica. Fin da quando furono aggiunte cinque note al clavicembalo io dissi che si preparava una rivoluzione funesta in quest'arte allora pervenuta alla sua perfezione, poiché l'esperienza ha dimostrato, che quanto vuolsi aggiungere all'ottimo, conduce al pessimo. Già Hayden aveva cominciato a corrompere la purità del gusto, introducendo nelle sue composizioni accordi strani, passaggi artificiosi, novità ardite, ma pure tanto egli ancora conservava di elevatezza, e di antica venustà, che potevano sembrare scusabili i suoi errori; ma dopo di lui Cromer (= Krommer)⁽⁵⁾, e finalmente Beethoven, colle loro composizioni prive di unità, e di naturalezza, ridondanti di stranezze e di arbitri, coruppero intieramente il gusto della musica strumentale. Contemporaneamente Mayer sostituì sul teatro ai modi semplici e maestosi dei Sarri, dei Paisiello e dei Cimarosa le sue ingegnose ma viziose armonie nelle quali il canto principale rimane soffocato dalle parti di accompagnamento, e seguaci della nuova scuola tedesca divennero tutti i giovani compositori di musica per li teatri. Molti nostri cantanti tratti fuori d'Italia, per diletto



MUSTAFA *travetto*

Emanuele Luzzati. Bozzetto per un costume di Mustafa.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1984.



delle capitali di Europa. Entrarono alla partita del giu-
musicale, che mai ebbe sede fuori d'Italia, adottarono
l'impuro stile degli stranieri, e tornati in patria seco por-
tarono e sparsero i germi del cattivo gusto. Allora al di-
vino Pacchierotti, ai Rubinelli, ai Crescentini, alle
Pozzi, alle Banti, ai Babini furono preferiti i Marchetti,
i David, gli Ansani, le Todi, le Billington, e già sem-
brava giunta al colmo la corruzione col mezzo del
musico Velluti, che più d'ogni altro abusò dei sommi
doni a lui dalla natura concessi, quando la comparsa
della Catalani⁽⁶⁾ fece conoscere, che non v'è cosa tri-
sta che non lasci la possibilità di una peggiore. Gor-
gheggi, volate, trilli, salti, abuso di semitoni, aggrup-
pamento di note, ecco il carattere del canto che adesso
prevale. Quindi la misura, parte essenziale della musica
senza la quale la melodia non s'intende e l'armonia cade
nel disordine, viene dai cantanti trascurata e violata.
Soprendono, invece di commuovere, e, ove nei buoni
tempi i suonatori si studiavano di cantare coi loro
strumenti, adesso i cantanti si studiano di suonare
colle loro voci. La moltitudine intanto, applaudendo a
così pessimo stile, fa della musica ciò che fecero i gesuiti
della poesia, e dell'eloquenza quando Lucano a Virgi-
lio e Seneca anteponevano a Cicerone.

Queste sono le mie idee su lo stato attuale della musica,
e ti confesso che poca speranza mi resta di veder uscire
quest'arte divina dalla corruzione in cui giace, senza un
rovesciamento totale delle istituzioni sociali; e il rime-
dio, come vedi, sarebbe peggiore del male. Addio. Il
tuo G.R. Di casa 12 febbraio 1817."⁽⁷⁾

Con questa lettera, certo richiesta dal celebre
Cicognara per un suo saggio generale "Sullo
stato attuale delle Arti", Rossini si conquistò
i galloni di passatista antiromantico. Per com-
prendere il vero senso di queste affermazioni
bisogna ricordare che l'arte vocale in quegli
anni aveva raggiunto il culmine della perfe-
zione virtuosistica ed il venticinquenne Ros-
sini – gran maestro di canto e come tale ag-
gregato la prima volta all'Accademia Filar-
monica di Bologna – mal sopportava quel-
l'eccesso di virtuosismo fine a se stesso che fa-
ceva andare in visibilio i pubblici d'Europa e
che soprattutto nei due cantanti marchigiani
Velluti e Catalani aveva conseguito aspetti
quasi viziosi e molto distanti da quel modo di
cantare che lui amava definire "che nell'a-
nima si sente". Per Rossini il canto rimane uno
strumento d'espressione e non un fine. La

grati scuola dei cantistica bolognese che da Pa-
dre Giambattista Martini s'irradia, a livello
teorico, in Mancini e sul piano pratico nel
Bernacchi, Farinelli e compagnia, giunge at-
traverso Mattei al giovane pesarese che saprà
trarne tutto il profitto possibile. Soprattutto
è peculiare di Rossini l'uso del virtuosismo a
fini espressivi. Così come Mozart per carat-
terizzare il bieco conservatorismo della Regina
della notte usa una vocalità totalmente barocca,
allo stesso modo Rossini per delineare Mustafà
adotta un debordare di fioriture con lo scopo
di dar vita ad un personaggio di becera auto-
ritarietà in suo sfondo di esotismo. Non bi-
sogna poi dimenticare gli aspetti paradossali
ed ironici della personalità di Rossini in
quanto come è vero che all'epoca della fre-
quentazione del Liceo musicale bolognese
sotto la guida di Padre Mattei (eccezionale e
finora sconosciuto sinfonista) veniva chia-
mato "il Tedeschino" per le sue smodate sim-
patie per Mozart e Haydn, è altrettanto vero
che nel 1853 scrisse: "... Mayer fu dei primi
che facesse progredire dignitosamente il
dramma musicale... questo ho voluto infe-
rire in omaggio del genio filosofico e dottrina
artistica del nostro buono e venerabile Mayer
che giganteggiò in tutti i generi, padrone e
non già schiavo della scienza..."⁽⁸⁾.

Altra componente essenziale, solitamente
poco considerata, utile per comprendere tutta
la carica innovativa del teatro musicale del
giovane Rossini, è da individuare nella sua at-
tipica formazione musicale, nel suo precoce
inserimento nella vita musicale attiva sia in ve-
ste di esecutore sia in quella di compositore.
Sono note ma non sufficientemente valutate
le pressoché infantili attività compositive ed
esecutive in Bologna, Ravenna e Ferrara. Dai
primi anni dell'Ottocento il poco più che
decenne musicista in erba alterna le lezioni di
apprendistato musicale alla pratica attività di
cembalista o compositore di musiche di
danza. Famosa e sintomatica, in tal senso, la
dedica che lo stesso Rossini volle apporre, in
età matura all'autografo delle "Sei Sonate"
per archi scritte a Ravenna nel 1804 a soli do-
dici anni:

"Sei Sonate ORRENDE da me composte... alla età la



LINDORO



Emanuele Luzzati. Bozzetti per i costumi
di Isabella e Lindoro.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1984

più infantili.

non avendo presa neppure una lezione di accompagnamento. Il tutto composto e copiato in tre giorni ed eseguite cagnescamente dal Triossi contrabbasso. Morini (di lui cugino) primo violino, il fratello di questo il violoncello ed il secondo violino da me stesso, che ero per dir vero il meno cane." (9).

A Ravenna Rossini comporrà anche una *Messa* piuttosto impegnativa mentre a Bologna compose, tra l'altro, per il tenore Mombelli e le di lui figlie, il *Demetrio e Polibio*. A Ferrara ebbe qualche occasione di prodursi come esecutore e come compositore e, assieme al violinista e direttore d'orchestra ferrarese Gaetano Zocca, fu tra i promotori della fondazione dell'Accademia Filarmonico-Drammatica. Il suo rapporto con Ferrara culminerà nel 1812 con l'oratorio scenico *Ciro in Babilonia* scritto su testo del poligrafo ferrarese Francesco Aventi. Da questi soli esempi si può prendere atto di una particolare ed inusuale formazione, di continuo fecondata dalla pratica viva, dalla frequenza delle Accademie e dei dilettanti attenti ed appassionati. È in questo clima di pratica musicale, alternata alla scuola, che l'adolescente Rossini attinge ad un'autocoscienza compositiva ove s'accumulano pratiche esperienze, ripensamento dei classici (Haydn e Mozart) e matura conoscenza del repertorio operistico contemporaneo.

Sull'esperienza profonda e capillare di Rossini nel coevo repertorio operistico possiamo addurre la documentazione della sua attività di maestro al cembalo in un teatro importante come il Comunale di Bologna. Nel gennaio del 1809, subentrando al maestro al cembalo stabile del Teatro bolognese, Tommaso Marchesi (1773-1852) da molti anni titolare di tale ruolo, il meno che diciassettenne compositore pesarese figura nel manifesto del dramma giocoso *La Locanda dei Vagabondi* di Ferdinando Paer con la prestigiosa carica di "maestro al cembalo" (10). Incarico di grande impegno e pieno di responsabilità, in quei tempi, che prevedeva l'intera concertazione dell'opera, l'istruzione del coro e la realizzazione estemporanea, in collaborazione col primo violoncello e primo contrabbasso, dei "recitativi secchi" dell'opera. La direzione musicale complessiva dello spettacolo, sulla

scia di una tradizione che risaliva all'epoca dei grandi violinisti concertatori come Corelli e Vivaldi, era ancora affidata al "primo violino direttore d'orchestra".

La documentata assimilazione, da parte di Rossini, di buona parte del repertorio operistico in voga tra ultimissimo Settecento e primo Ottocento ci consente di cogliere alcune delle caratteristiche del suo primo linguaggio operistico ove si riscontra un impiego diffuso della citazione – ironica o/e parodistica – o anche solo dell'accento fugace ad una tematica nota o ad una situazione effettiva abbastanza conosciuta.

Il melodramma giocoso tra la fine Settecento e primo Ottocento è uno dei non pochi generi musicali che attinge, abbastanza di consueto e con larghezza, alla citazione di opere precedenti che in qualche misura abbiano incontrato un duraturo successo. L'ascoltatore d'opera moderno soltanto nel *Don Giovanni* di Mozart riconosce le due citazioni da opere precedenti: *La Cosa rara* di Vincenzo Martini e *Fra i due litiganti* di Giuseppe Sarti e non perché conosce gli originali ma soltanto per preventiva informazione.

Rossini, fin dalla sua prima opera veneziana, *La cambiale di matrimonio*, impiega l'allusione, la citazione o anche soltanto il fuggevole ammiccamento citando situazioni sonore o affettive parodiando ora con piglio ironico, ora caricaturale un qualche luogo comune sonoro precedentemente affermato. Purtroppo l'ascoltatore moderno manca di questo importante referente, cioè la consapevolezza della correlazione del lavoro di Rossini con il contesto operistico giocoso, a lui precedente o coevo, di autori come Anfossi, Paisiello, Mozart, Paer, Zingarelli, Guglielmi, Trento, Nicolini, Mayr, Mosca, ecc.

Non sfugge a questa consuetudine della parafrasi "sul già udito" *L'Italiana in Algeri* che, come è noto, si serve di un funzionalissimo e spiritoso libretto di Angelo Anelli (1761-1820) messo in musica la prima volta per la Scala di Milano da Luigi Mosca (1775-1824) e rappresentato nell'autunno del 1808. Accenni, spunti melodici e brevi citazioni da questo precedente del Mosca, vengono usati



Emanuele Luzzati. Bozzetti per i costumi
di Taddeo, Ali e Elvira.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1984.

da Rossini con la sintonia incredibile e raffinata abilità dell'ammiccamento sonoro, per poi partire con la sua scatenata inventiva che nell'*Italiana* raggiunge vette d'ideazione teatrale e parodistica straordinarie. Di conseguenza il dramma giocoso di questi anni – ma spesso anche quello serio – è un genere stilistico che, come il *madrigale polifonico* del XVI secolo, sviluppa la sua potenzialità affettivo-significante dalla correlazione e conoscenza di tutto un panorama di lavori coevi. All'ascoltatore dei nostri giorni, come s'è detto, manca questa consapevolezza del raffronto e di una conoscenza generale dei lavori fioriti attorno all'*Italiana* nel genere *dramma giocoso*. Ma per quest'opera il male è piccolo in quanto simili componenti finiscono per assumere un'importanza marginale rispetto alla straordinaria inventiva sonora e allo spirito di "follia organizzata" che animano questo spettacolo da cima a fondo.

Opera ancora squisitamente "barocca" per lo spirito di adesione alla teoria degli "affetti", in essa tutta una gamma di situazioni trovano un'ideazione sonora di pregnante ed infallibile pertinenza allo spirito della situazione che Rossini intende realizzare. In tal senso è magnifica l'apertura corale "Serenate il mesto ciglio" la quale, dopo la gioiosa ed esaltante sinfonia, introduce la nota patetica della moglie ripudiata. Non meno perentoria e perfettamente siglante il carattere di Mustafà è la sua sortita "Delle donne l'arroganza", così come alla scena terza con grazia scultorea si delinea l'elemento lirico-belcantistico con l'aria di Lindoro: "Languir per una bella". Alla scena quarta abbiamo praticamente il quadro dei caratteri generali dell'opera con quell'irripetibile capolavoro della cavatina di Isabella. A proposito di quest'ultima conviene ricordare l'importante contributo offerto a Rossini dalla celebre cantante fiorentina Marietta Marcolini la quale, dopo l'incontro bolognese per *L'equivoco stravagante* (1811), sarà ancora la protagonista del *Ciro* (Ferrara 1812), *La pietra di paragone* (Milano 1812), de *L'Italiana* (Venezia 1813) e del *Sigismondo* (Venezia 1814). Il raffinato ed affettuoso virtuosismo di questo mezzosoprano si rendeva ulteriormente

appetibile – a norma delle cronache del tempo – per la spigliata recitazione scenica: la non comune bellezza. Per tornare all'*Italiana* ed ai suoi valori puramente musicali diremo che il meccanismo della velocità e della simmetria formale, una volta avviato, non conosce alcuna fase di stanca e il tutto procede con un parossistico crescendo fino al concertato di fine d'atto che costituisce uno dei capolavori in assoluto del teatro musicale comico di tutti i tempi. Qui l'esilarante frenesi sonora sembra attingere, seppure molto allontana, ai contrappunti comico-parodistici di Banchieri (*Contrappunto bestiale alla mente*) o ai *Canoni solazzevoli* di Padre Martini, per slanciarsi in uno spazio sonoro originalissimo ed irripetibile che molto giustamente Stendhal definì col termine di "follia organizzata". Follia sì, ma condotta e calcolata con la cifra ideativa dell'intuizione del genio. Infatti immediatamente il pubblico di tutta Italia volle ascoltare quest'opera sprizzante gioia da ogni nota e ben presto quasi ogni teatro volle avere la sua più o meno riuscita esecuzione dell'*Italiana*. Sintomatico, anche se forse non realistico, il racconto di Stendhal: "... viaggiando nelle terre veneziane nel 1817 ho trovato che *L'Italiana in Algeri*" si dava contemporaneamente a Brescia, Verona, Venezia e Treviso...". Le nostre ricerche sui libretti, condotte sui repertori più accessibili, ci documentano, dopo la fortunatissima e festosa "prima" veneziana del teatro San Benedetto la sera del 22 maggio 1813, una ripresa a Vicenza sempre nello stesso anno; l'anno successivo l'opera miete allori sulle scene di Milano, Bologna e Firenze; nel 1815 la troviamo a Mantova, Ferrara, Napoli e ancora a Milano; nel 1816 di nuovo a Firenze, nel 1817 a Reggio Emilia e nel 1822 Modena, ancora a Reggio Emilia e Firenze. Ma questi sono documenti che testimoniano solo in parte il successo raccolto da quest'opera. L'interesse ed il piacere del pubblico, nei confronti del meraviglioso giocattolo sonoro inventato da Rossini, diventa esclusivamente finalizzato all'accentuazione dell'aspetto della "follia ritmica". Infatti scorrendo alcuni libretti di esecuzioni del 1815, vediamo scomparire alcuni



NO. ETTO

*Emanuele Luzzati. Bozzetti per i costumi
degli eunuchi e di un moretto.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1984.*

brani che potrebbero essere definiti di meditazione lirica".

Così recita una stampigliatura sui libretti del 1815:

"Nel second'atto la scena ed il pezzo del tenore
Oh come il cor di giubilo... e la scena dello Specchio
Per lui che adoro... si omettono perché provati di niun effetto".

Qualche accenno su quel bell'ingegno di Angelo Anelli "da Desenzano" ci aiuta a meglio comprendere l'architettura del canovaccio e di conseguenza gli obbiettivi cui Rossini (ed il suo collaboratore poetico del teatro San Benedetto: Gaetano Rossi o Giuseppe Gaspari?) aspiravano. Uomo di lettere e di legge – nel 1802 aveva soffiato al Foscolo la cattedra di eloquenza forense a Milano – fu per quasi un ventennio (1799-1818) poeta abituale della Scala di Milano. Nella sua vasta produzione librettistica comica Anelli cerca di rinnovare le ormai stanche combinazioni derivate dalla "commedia dell'arte" per rifarsi ad immediati motivi di cronaca e di politica non di rado impiegando "uno stile sciatto e volgare". Come Rossini anche l'Anelli esprime le sue pesanti valutazioni sui romantici nelle sue "Cronache di Pindo" (Milano 1811-1818) ma non v'è dubbio che il suo alludere pesante, l'aggancio con la cronaca e agli eventi politici del momento abbiano costituito per Rossini una sapida provocazione poi sbocciata nelle intuizioni sonore che tutti amiamo. A questo punto vien d'obbligo un accenno alla componente patriottica di Rossini indubbiamente sentita se, a molti anni di distanza, quando veniva tacciato di collaborazionismo reazionario, il compositore non si dimenticava di sfoderare questa precoce intuizione prororisorgimentale. Premesso che la vicenda dell'*Italiana* può agganciarsi ad un fatto realmente accaduto, non si può escludere che l'interesse per l'argomento "turchesco" da parte del teatro giocoso di questi anni si ricollegli alla tradizione operistica tardo settecentesca ove più che l'esotismo – peraltro non sottovalutato da Rossini – s'imponeva il rapporto dialettico (ed ironico) tra due ben distinte civiltà:

la convenzione del classico triangolo settecentesco all'italiana con i due innamorati più il cicisbeo, contrapposta a quella orientale del Sultano – Sultana più serraglio. Di entrambe le situazioni Isabella si rivela straordinariamente dominatrice sfruttando la sua consuevole carica di femminilità al fine di ottenere il duplice scopo di unirsi all'amato Lindoro e fare fuggire contestualmente da Algeri la folta colonia di schiavi italiani. Per ottenere il proprio intento col Bey Mustafà Isabella non esita a mettere in campo le sue armi più infallibili: "... Tutti la bramano / Tutti la chiedono / Di vaga femmina / Felicità / ..." con alusioni fin troppo scoperte. La situazione si risacca dal tono malizioso di compiacente erotismo con lo slancio patriottico d'Isabella. Introdotto dal coro di schiavi italiani su un'anacrusi che ricorda moltissimo la *Marsigliese*. Di questo rivoluzionario inno nel corso del brano c'è un accenno, al solito ironicamente distorto ma inequivocabile, nella tessitura strumentale d'accompagnamento.

Pronti abbiám e ferri e mani
Per fuggir con voi di qua...
Quanto valgan gl'Italiani
Al cimento si vedrà.

In tutto il grande Recitativo e Rondò che seguono ("Pensa alla Patria") Isabella rivela tutta la sua ammirevole statura morale e le sue esortazioni ("Vedi per tutta Italia / Rinascere gli esempi / D'ardir e di valor /") hanno sempre un grandissimo effetto nel promuovere una scintilla di autentico amor di patria. La mutevole ed intricata situazione politica di quegli anni interverrà spesso a modificare sì il testo che la sostanza musicale di questa pagina musicale: a Mantova e a Ferrara nel 1814/15 al posto di *Italiani* s'incollerà la coreografia "Europei" e a Napoli, nel 1815, il noto Recitativo e Rondò spariranno per lasciare posto ad un brano di sutura di poco senso "Sullo stil de' viaggiatori". Insomma la componente patriottica, oltre a quella erotica sentimentale si configura come essenziale nel quadro dell'economia degli affetti del secondo atto. Senza quest'inflammata parentesi



MUSTAFA - 2° vestito

Emanuele Luzzati. Bozzetto per il costume
di Mustafa.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1984.

di amor di patria tutta l'esilarante scena seguente del Pappataci non avrebbe quel rilievo straordinario che ben conosciamo. Esattamente quindi il così detto *Argomento* del libretto in maniera esemplare focalizza questa componente: "Mustafà Bey d'Algeri annoiato d'aver per moglie Elvira Sultana desiderò una Schiava Italiana per nome Isabella, la quale fingendo di volergli corrispondere lo riduce a trasformarsi in Baggiano Pappataci, per mezzo del quale stratagemma essa e tutti gli Schiavi Italiani che erano in Algeri a di lei cognizione, poterono imbarcarsi ed abbandonare le arene Algerine".

Questa folgorante sintesi del funzionalissimo libretto dell'Anelli ci indica come uno dei motivi trainanti del dramma giocoso fosse il tema dell'avventuroso patriottico. In verità i motivi d'interesse che orbitano attorno a quest'opera sono molteplici: la satira dei costumi amorosi sia italici che turcheschi, una certa ammirazione per la nobiltà ed onestà d'animo del principe algerino, l'ironia sul cichiseo italico, ecc. Ma soprattutto l'*Italiana*, non discostandosi nella sostanza dall'antico schema d'opera barocca: due coppie (Lindoro - Isabella e Mustafà - Elvira) fra loro scambiate e con elementi perturbativi (Taddeo) che alla conclusione ritornano allo stato di quiete, non è altro che un pretesto scenico-testuale che fornisce a Rossini situazioni e tensioni atte a scatenare la sua prorompente ed originalissima inventiva sonora.

Giustamente il grande Stendhal nella sua celebre *Vita di Rossini* così affermava a proposito di quest'opera: "... è semplicemente la perfezione del genere buffo. Nessun compositore vivente merita questa lode e Rossini stesso ha presto cessato di aspirarvi. Quando scriveva l'*Italiana* in Algeri, era nel fiore del genio e della giovinezza: non temeva di ripetersi, non cercava di fare musica forte, viveva nella piacevole terra veneziana, la più gaia d'Italia e forse del mondo, e certamente la meno pedante"⁽¹¹⁾.

Si può ben immaginare l'entusiasmo dei fratelli Gallo, proprietari del teatro veneziano di San Benedetto, i quali per l'estate del 1813 avevano programmato due drammi giocosi: *L'Ajo nell'imbarazzo* del cantante e compositore Filippo Celli (Roma 1782 - Londra 1856) su libretto di Giuseppe Gaspari e *L'Italiana in*

Algeri, quest'ultima la sera del 22 maggio registrò un successo strepitoso, destinato rapidamente a diffondersi presso i maggiori teatri dell'Italia settentrionale.

Al bel teatro di San Benedetto Rossini ritornerà col suo centone tratto da varie opere intitolato *Edoardo e Cristina* nell'estate del 1819. Per queste due primizie rossiniane il teatro veneziano, a far data dal primo dicembre del 1868, s'intollererà al grande operista pesarese. Nell'*Italiana* è interessante notare come le strutture della composizione si sviluppino non secondo i criteri della tradizione con i classici "accadimenti" nei recitativi ed i momenti di lirismo nelle arie. In questo dramma giocoso, tranne le dovute eccezioni, ci colpisce la consapevole scelta di conferire un vigoroso dinamismo a quelli che dovrebbero essere i così detti *pezzi chiusi*. Si pensi allo spettacolo duetto tra Lindoro e Mustafà "Se inclinassi a prendere moglie", miracolo di *impressionismo ritmico* e di capacità d'evidenziare gli opposti sentimenti dei due protagonisti. Così la cavatina d'Isabella col coro che comincia alla scena quarta costituisce praticamente un'unica struttura con tutta la scena quinta fino alla fine del duetto. Anche la scena che conclude l'atto primo è un autentico blocco unitariamente pensato che svaria dal patetico iniziale al parossistico finale richiamando alla memoria oltre che la pratica dei contrappunti animaleschi, le più folli comiche del cinema muto d'inizio Novecento.

Nel second'atto si possono individuare tre macrostrutture: il Kaimacan, la scena patriottica ed il finale col Pappataci. In tutti e tre i momenti l'invenzione graffiante di Rossini coglie intuizioni sonore di pregnante funzionalità teatrale. Da non sottovalutare, infine, la precisa intenzione del compositore di conferire una connotazione etnica vagamente orientaleggiante al tessuto orchestrale introducendo gradi caratteristici, strumenti esotici tipici della "musica turca" allora piuttosto in voga in area veneta a giudicare da alcuni testi contenuti nel catalogo musicale del Benzon⁽¹²⁾.

Catuba (termine dialettale emiliano per indicare un certo tipo di grancassa e piatti),



*Emanuele Luzzati. Modellino di scena
per L'Italiana in Algeri.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1984.*

ottavino, triangolo, piatti, tamburello basco e cappello cinese sono alcuni degli strumenti che Rossini introdusse nell'orchestra per reinventare un oriente di tutta fantasia ma ricco di sottili seduzioni. Sveltendo le linee del gusto operistico cimarosiano e mozartiano, Rossini sembra voler affermare la propria originalità sposando, con parecchio anticipo, un celebre motto verdiano: torniamo all'antico, ma sarà un progresso. Ma l'"antico" di Rossini s'identifica nell'interiore innervamento ritmico e melodico, nel mirabile scintillio di un'inventiva che non conosce sosta e che riesce a somministrare con calcolatissima misura ironia e sentimento, esaltazione patriottica e ilarità rabelaisiana con quella felicità comunicativa che s'incontra di regola soltanto nei capolavori.

(1) J. MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchestre oder Universelle und gründliche Anleitung...*, Amburgo 1713, p. 202 e segg.

(2) BENVENUTO di SAN RAFFAELE, *Lettere due sopra l'Arte del Suono*, Vicenza, Per Antonio Veronese, 1778, p. 17.

(3) STENDHAL, *Vita di Rossini*, Torino E.D.T. 1983, p. 45 e segg.

(4) G. BENZON, *Catalogo di Musica...*, Venezia 1818... con supplemento infine dell'anno 1820.

Alla serie 110, p. 87, al capitolo "Spartiti Seri": Tancredi, Otello, Elisabetta d'Inghilterra; serie 112 al capitolo "Spartiti Buffi": L'Italiana in Algeri, Il Turco in Italia, La Cenerentola, Il Barbiere di Siviglia. Alla serie 113, "Farse in un atto": L'Inganno Felice.

(5) Frantsek Vincenc Krommer, compositore e violinista boemo (1759-1831), compose soprattutto musica da camera assai diffusa all'inizio del XIX secolo.

(6) Celebrati soprannisti e illustri prime donne attivi soprattutto fra gli ultimi decenni del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Nel loro modo di cantare il virtuosismo di coloratura aveva raggiunto il più raffinato virtuosismo.

(7) L. CICOGNARA, *Miscellanea ms. Cl. I^a n. 521 della Bibl. Comunale Ariostea di Ferrara*. Tale lettera venne pubblicata dal Mazzatinti con diversi errori di lettura (Bologna 1871).

(8) Lettera di Rossini indirizzata al conte Vincislao Albani il 10 giugno 1853 e pubblicata sulla "Gazzetta Musicale di Milano" dello stesso anno.

(9) P. FAIBRI, *Presenze rossiniane negli archivi ravennati...*, in "Bollettino del Centro Rossiniano di studi" a cura della Fondazione Rossini di Pesaro, 1978, n. 1-3, p. 7.

(10) S. PAGANELLI, *Repertorio degli Spettacoli (del Teatro Comunale di Bologna) dal 1763 al 1966*, in "Due Secoli di vita musicale" a cura di Lamberto Trezzini, Bologna, Alfa 1966, vol. II, p. 17.

(11) STENDHAL, *op. cit.*, loc. cit.

(12) G. BENZON, *op. cit.*, p. 2 supplemento: Krommer, Cinque libri di Marcie per musica turca del Reggimento costantino della cavalleria russa.



Alessandro Sanquirico. Bozzetto per il costume di Isabella
per la rappresentazione de L'Italiana in Algeri alla Scala (1828).
Disegno acquerellato (Milano, Biblioteca Braidense).

GIANNI RUFFIN

"L'Italiana in Algeri": drammaturgia del gioco e drammaturgia come gioco

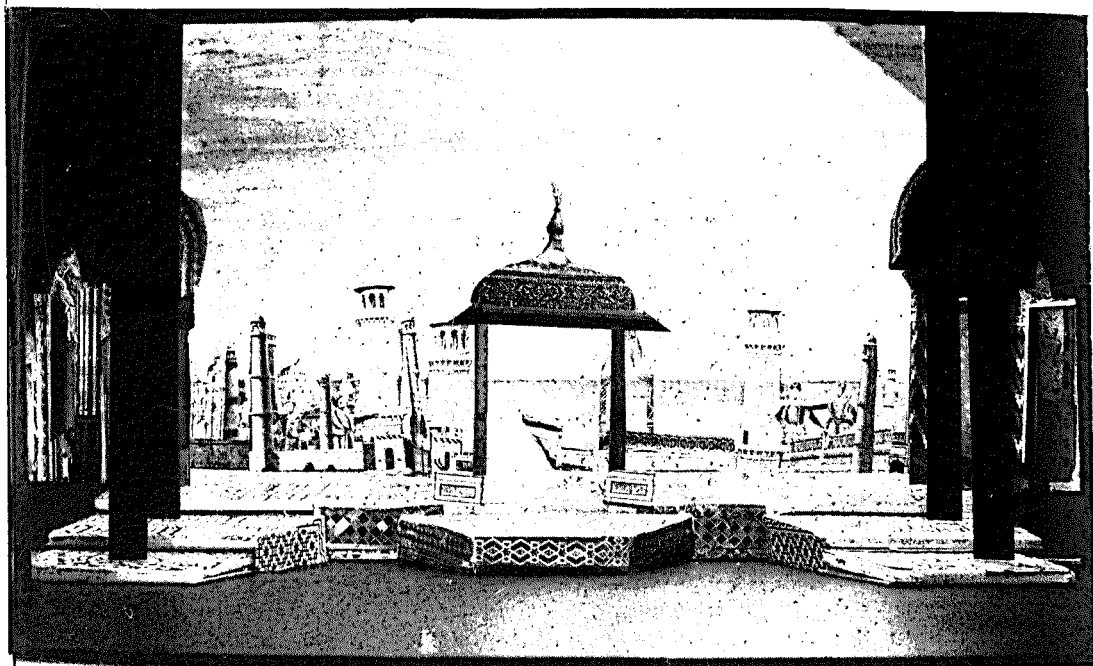
La musicologia è solita attribuire a Rossini un ruolo storico chiaramente definito: la conclusione del Settecento. Nella vocalità, nelle situazioni, nel lessico sonoro, in innumerevoli convenzioni melodrammatiche le opere del pesarese risultano legate da una stretta connessione al secolo di Metastasio e Goldoni, di Händel e Pergolesi.

Alato ed apollineo canto del cigno spintosi nel cuore di un secolo dionisiaco, il melos di Rossini rappresenterebbe dunque a tutti gli effetti il marchio caratteristico di un sublime epigonismo, nella cui eleganza sonora risiederebbe l'appello inascoltato di un gusto restauratore quando non addirittura reazionario. Perciò stesso la parola di Rossini sarebbe stata destinata a non avere alcun seguito nell'Ottocento, il secolo che elevò a principio l'obbligo della libertà da qualsiasi vincolo tradizionale, ivi compreso persino l'ideale di una bellezza composta, conforme all'ideale «classico» di una *medietas* apollinea.

Numerosissimi sono gli argomenti a favore di questa immagine di Rossini, fondati fra l'altro su diverse dichiarazioni dello stesso compositore, che in più di una *boutade* non lesinò certo il suo sarcasmo contro la moda dei tempi, specie nei confronti della vocalità¹.

A grandi linee questa visione è pienamente condivisibile, ma non senza suscitare il desiderio di puntualizzare ed argomentare aspetti ed ipotesi grazie ai quali può emergere una luce nuova sul ruolo storico ricoperto dal musicista pesarese. Nei riguardi del codice

d'opera seria, ad esempio, qualche dubbio sulla compattezza della visione di un Rossini esclusivamente volto al passato può sorgere dalla constatazione di un forte legame instauratosi fra le sue opere e alcune convenzioni condivise dai romantici nella costruzione delle architetture sonore². L'Ottocento guardò a Rossini come ad un possibile modello da assumere *anche* in positivo e non solo come ad una testimonianza sopravvissuta di tempi ormai passati cui tributare il cortese ed inautentico ossequio che si rende ad una venerabile cariatide quando se ne riconosca l'ormai aperta inattualità. In quest'ottica Rossini non ci appare solo il nostalgico del buon tempo che fu come le sue stesse dichiarazioni sembrano voler indurre a credere: il legame fra la sua produzione seria ed il melodramma romantico appare marcato sotto diversi aspetti da una continuità che l'immagine comune del Rossini «reazionario» bellamente dimentica. A parere dello scrivente è necessaria maggior prudenza anche nel considerare il ruolo del pesarese nei confronti della storia del genere comico. Nel paragonare la storia di quest'ultimo a quella del melodramma serio non è però possibile sorvolare su una discrepanza macroscopica: l'Ottocento riserva ai due generi fortune antitetiche. Senza tema di esagerazione si può dire che nel secolo scorso una vera e propria tradizione comica³ letteralmente *non è esistita*. Ciò non preclude la possibile nascita di veri e propri capolavori (chi mai potrebbe negare tale attributo a *Don Pasquale* o a *Falstaff*!), nonché la sopravvi-



*Emanuele Luzzati. Bozzetto per il primo atto
de L'Italiana in Algeri.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1981.*

venza di un genere «misto» come quello semiserio de *La gazza ladra* e dell'*Elisir d'amore*. Si tratta tuttavia di casi sempre isolati, ben lontani cioè dalla possibilità di costituire una tradizione, e che per una corretta comprensione della storia del melodramma ottocentesco vanno considerati tali.

Potremmo spiegarci l'eclissi del genere comico con una semplice riflessione di ordine generale, richiamando la peculiare natura ombrosa dell'immaginario romantico. L'Ottocento è un secolo molto, forse troppo, serio: a tal punto da abbandonare quasi per intero la coltivazione del genere comico. L'interrogativo cui l'esame delle opere comiche di Rossini (e nella fattispecie dell'*Italiana in Algeri*) può dare risposta, riguarda il ruolo assunto dall'intervento del pesarese nei confronti della storia del genere: deve cioè considerare la possibilità che, analogamente a quello serio — ma con risultati opposti (giacché dopo Rossini l'opera comica cessa di esistere) — tale intervento abbia influito sulla storia dell'opera comica finendo per motivarne le fortune successive (anzi, più propriamente, le disgrazie), proprio come in una certa misura esso influi sul versante serio.

Il ventaglio di opzioni che all'apertura del nuovo secolo il genere comico offriva a Rossini era certamente assai più vario e diramato di quello, monolitico o quasi, dell'opera seria, divisa fra le tendenze conservatrici tardomestastiane (largamente le più diffuse) e l'esempio rivoluzionario rappresentato dalla meteora gluckiana, alla cui indiscutibile rilevanza estetica non corrispose un'altrettanto vasta diffusione⁴. Al compositore post-mozartiano l'opera comica esibiva invece una grande varietà di possibili direttive, che spaziava dalla vena grottesca e caricaturale risalente alla stagione degli *Intermezzi*, attraverso la varia umanità della *Commedia per musica* e del *Dramma giocoso*, fino alle estreme punte del realismo psicologico mozartiano, ormai aldilà della stessa contrapposizione (per più di un verso artificiosa) fra i due tipi comico e serio. Se, come sappiamo, il futuro e la «modernità» avrebbero complessivamente seguito la le-

zione drammaturgica di Mozart — pur con mille distinzioni e nell'ambito serio — allora anche sotto questo aspetto l'opzione rossiniana sembra connotarsi di colori fortemente regressivi: a prima vista la comicità di Rossini sembrerebbe il prodotto di un credo restauratore, incline ad una comicità buffo-farsesca volutamente stereotipa negli espedienti drammaturgici e nella caratterizzazione dei personaggi. Quest'ultima — se intesa nel senso mozartiano del termine come ricerca di un realismo psicologico già indirizzato alla determinazione di una realtà interiore immanente al carattere nella sua individualità — appare più ancora che ridotta del tutto inesistente, memore tutt'al più del «teatro di marionette» di *Così fan tutte*: un teatro cui non a caso l'Ottocento non riservò altro che parole di biasimo ed incomprensione, proprio per il preteso aspetto regressivo della drammaturgia mozartiana a confronto con *Le Nozze di Figaro* ed il *Don Giovanni*.

Tutto sembra dunque convergere su un'immagine del Rossini comico quale ultimo rappresentante di una gloriosa ma ormai appassita tradizione, cui il tardo apporto del pesarese avrebbe fornito il sostegno che non si nega al malato sul letto di morte restando tuttavia ininfluente nella sostanza rispetto all'ineluttabile corso degli eventi.

Un buon interrogativo da cui partire per le presenti riflessioni concerne il grandissimo successo incontrato da Rossini nei primi decenni del secolo: può un semplice epigono riscuotere tanto calore? Non potrebbe darsi che tale entusiasmo sia dovuto ad una qualche «attualità» che legava Rossini allo «spirito del tempo»? Si potrebbe obiettare che il successo del pesarese si verificava in un paese ben lontano dalle novità culturali che frattanto andavano imponendosi nei paesi d'oltralpe, ma non si deve dimenticare che il suo nome ebbe vasta risonanza ben oltre i confini d'Italia e fu tale da suscitare il cruccio nientemeno che di Beethoven, costretto ad assistere all'offuscamento della propria immagine per opera di un «musicante» cui egli stesso aveva paternalisticamente suggerito di

non dedicarsi ad altro che all'opera buffa, con il malcelato sottinteso di un ironico «si fa quel che si può».

A favore della tesi che sposa l'idea di una «attualità» rossiniana richiamerei innanzitutto tre indizi che a tutta prima potrebbero non essere considerati di molto peso ma che, a diversi ordini di grandezza e di pertinenza, aprono un primo spiraglio sulla collocazione storica di Rossini, misurandolo direttamente con passato, presente e futuro:

1) Nel 1816 l'opera comica il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, fino ad allora una delle più acclamate, scompare dalle scene teatrali, letteralmente cancellata dall'omonima rossiniana. Questo avviene nonostante il celebre tentativo di una *claque* ostile di travolgerne le promettenti fortune nella serata d'esordio (un tentativo che, per quanto efficace, oggi possiamo considerare col senno di poi quasi patetico). Potremmo chiederci come mai il presunto passatismo rossiniano abbia potuto trascinare in modo tanto improvviso nell'oblio un'opera cui fino a quel momento il pubblico aveva manifestato notevole favore; tanto più che l'abitudine di associare un libretto alla musica di un solo compositore è fenomeno ascrivibile all'Ottocento maturo, mentre sugli orizzonti d'attesa del pubblico primottocentesco certamente influiva ancora la prassi consolidata in tutto il Settecento di riproporre il medesimo libretto in vesti sempre nuove⁵. Il sospetto che nutre lo scrivente riguarda la possibilità che la musica di Rossini sia stata percepita come qualitativamente diversa: al punto da inverare per la prima volta la nuova «prassi ricettiva» del secolo a spese del vecchio *Barbiere* di Paisiello.

2) Il grande successo di Rossini nell'Europa diluviana del Dopo-Congresso-di-Vienna dimostra probabilmente che per il desiderio di evasione e divertimento dei frequentatori di teatro, parafrasando le parole che Sterbini riserva a Figaro, «il cacio sui maccheroni era cascato». Il compositore del *Barbiere*, con la sua comicità tanto sfrenata quanto apparentemente spensierata rappresentava l'esito migliore nel quale la rimozione collettiva del disagio storico potesse rispecchiarsi. Il riso ros-

siniano è per sua stessa natura bimonico: una maschera di allegria che copre l'inquietudine, tanto più caricaturale e comica quanto maggiore è l'inquietudine che essa si propone di celare; per usare le parole di Dahlhaus:

Il fattore decisivo nella musica di Rossini e dell'effetto che essa produce non è la sostanza che ne sta alla base, ma il vortice e l'ebbrezza in cui viene travolta. [...] Da occasioni quanto mai futili, pressoché da inezie, nasce e cresce un po' alla volta e inaspettatamente una turbolenza che, nel bel mezzo dello spasso che produce, va acquistando in misura sempre crescente i tratti della catastrofe finché, da ultimo, si dissolve improvvisamente nel nulla, un nulla un tantino sinistro.»⁶

un riso dunque tutt'altro che cordiale e bonario, bensì nevrotico, esagerato talora ai limiti dell'isteria, ed in ciò stesso «attuale» per tempi nei quali il divertimento pare indirizzato a seppellire nell'oblio la verità di un fallimento storico... Palliativo, dunque, più che rimedio, alla frustrazione storico-politica (come recita un celebre proverbio, «si ride per non piangere») e perciò stesso non già risoluzione o superamento, bensì luogo di compromesso fra le istanze divergenti del riso (fattore repressivo) e dell'inquietudine (fattore represso) che fra di loro, Freud *docet*, stanno in rapporto direttamente proporzionale. Se è concesso l'uso di un paragone-nonsense (che forse a Rossini non sarebbe dispiaciuto), l'opera comica rossiniana assomiglia ad una pentola a pressione: tanto più forte è l'urgenza del fattore represso quanto maggiore deve essere la pressione esercitata dall'elemento repressivo. L'efficacia del «coperchio» repressivo è certamente garantita dalla grande vis comica di Rossini, ed è significativo che Stendhal abbia avuto cura di specificare la prodigiosa taumaturgia dell'*Italiana in Algeri* riferendosi esplicitamente alla capacità di quest'opera di nascondere un'inquietudine presente alla coscienza contemporanea: «fa dimenticare tutta la tristezza del mondo»:

Non vi era nulla in quel piacevole spettacolo che richiamasse il reale e il triste della vita. Non c'era certamente in sala una sola persona cui venisse in mente di giudicare quanto vedeva.⁷

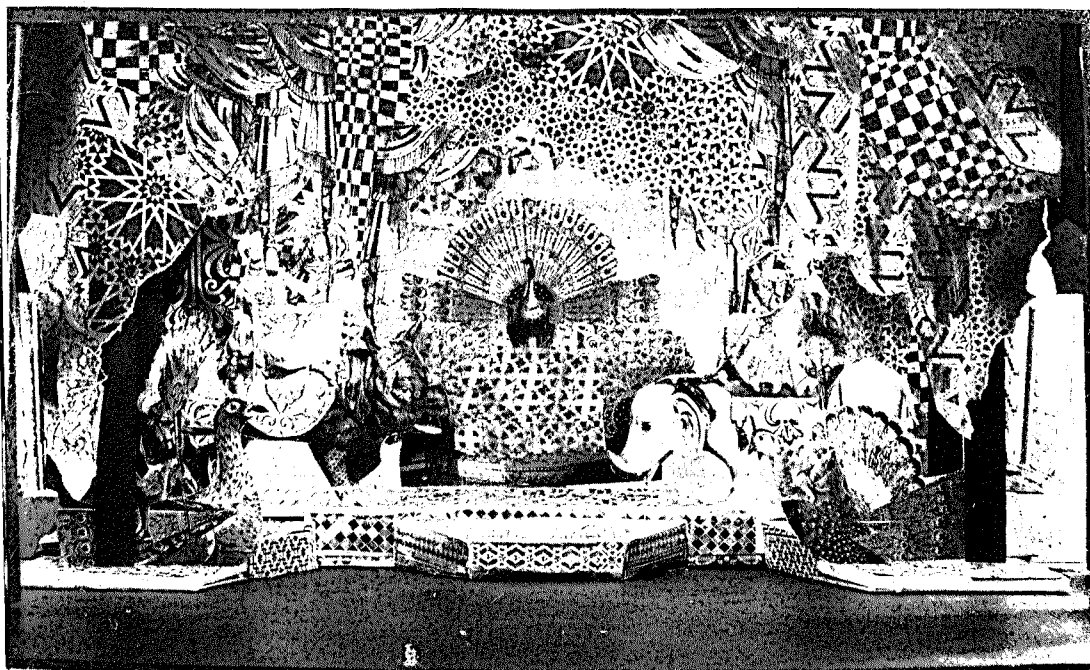
Come il giocattolo per un bambino, l'opera di Rossini coinvolgeva totalmente lo spettatore, abbandonato al piacere ludico dell'intreccio sonoro fine a se stesso. Stendhal definisce l'efficacia di questa musica come se volesse riferirsi ad un narcotico: l'ebbrezza travolgente del mondo sonoro rossiniano viene definita come una sorta di ubriacatura che obnubila le facoltà di giudizio e discernimento.

3) Il riso rossiniano pare dunque del tutto estraneo al decoro, all'autocontrollo razionale e virile propugnato dalla cultura del Settecento, secolo della misura: l'eccesso sembra, per contro, il suo principale ingrediente costitutivo. Una controprova ci viene da uno sguardo alla fortuna di Rossini in un altro secolo: il nostro Novecento, segnato fin dal suo esordio dalla significativa nascita di una nuova scienza, la psicanalisi. La Rossini-Rénaissance è cosa d'oggi: nei giorni nostri il successo del pesarese è a tal punto diffuso da far sostenere che alla nostra epoca è riservato l'irripetibile privilegio di potersi allacciare a Rossini in «presa diretta», senza le mediazioni e le distorsioni arrecate da una continuità culturale che appunto non è esistita⁸

La storia della ricezione ce lo dimostra dunque con estrema chiarezza: Rossini, sotto diversi aspetti l'ultimo erede del Settecento, ne è da altri punti di vista incommensurabilmente lontano. Nelle sue mani il retaggio evidente di un secolo di convenzioni musicali e drammaturgiche viene riutilizzato per fini che sembrano esplicitamente votati a denunciare la stessa assurdità di tali convenzioni, la mancanza di senso di tutto quanto fino ad allora era stato ritenuto opportuno, conveniente e sensato: proprio nei momenti in cui Rossini sembra più vicino ai modelli buffi del Settecento egli se ne distanzia in verità con altrettanta forza. La surreale assurdità del suo teatro comico sta nel fatto che egli, nello stesso momento in cui si serve delle convenzioni operistiche, le mette nel ridicolo. Prendere in giro l'opera con i mezzi dell'opera: è questo il modo in cui Rossini riesce a far «dimenticare la tristezza del mondo»: ricoprire con il sottile manto dell'ironia non gli

oggetti, bensì i modi stessi della rappresentazione, non tanto i suoi contenuti, quanto la sua forma, i suoi procedimenti costitutivi.

Gli esempi di tale drammaturgia dell'assurdo sono innumerevoli e non si esauriscono certo con l'*Italiana in Algeri*⁹. Tuttavia il caso di quest'opera è forse quello in cui essi si inseriscono con la maggior naturalezza nel corpo del libretto e dell'azione in quanto quest'opera appartiene ad un «sottogenere» comico già predisposto per norma di codice alla buffoneria più scanzonata, quello della farsa. Il riferimento d'obbligo va alla burla esilarante dei «Pappataci», ma quasi tutti i luoghi del libretto di Anelli sono percorsi da intenti farseschi. Un esempio significativo può venire dall'esame della scena d'esordio di Isabella: forse inconsapevolmente, ma il librettista sembra offrire su un piatto d'oro al compositore il destro per realizzare quella sorta di discontinuità *schizofrenica* che sta alla base della sua drammaturgia comica. Nell'esordio Isabella ci si presenta tratteggiata nella più nitida tradizione eroica: la fatidica quartina metastasiana sembra preannunciare il martirio sublime di un'eroina votata all'eterna fedeltà («Cruda sorte! Amor tiranno! / Questo è il premio di mia fe? / Non v'è orror, terror né affanno / Pari a quel ch'io provo in me. // Per te solo, o mio Lindoro / Io mi trovo in tal periglio. / Da chi spero, o Dio, consiglio? / Chi conforto mi darà?»). Che ne sia di tanto sublime pathos nella cabaletta successiva Dio solo lo sa; forse lo sa anche Anelli, ma per quanto riguarda invece noi comuni mortali, il disincanto ed i maliziosi doppi sensi delle parole di Isabella sembrano derivare, assai più che dalla tempra inossidabile di un eroe metastasiano, dallo scetticismo navigato delle varie Serpina, Despina e consimili che popolano il libretto comico del Settecento: «Già so per pratica / Qual sia l'effetto / D'un sguardo languido, / D'un sospiretto... / So a domar gli uomini / Come si fa. / Sian dolci o ruvidi, / Sian flemma o foco / Son tutti simili / A press'a poco... / Tutti la chiedono / Tutti la vogliono / Da vaga femmina / Felicità». Lo stacco è troppo forte per non indurre almeno il sospetto di una volontà ironica da parte di



*Emanuele Luzzati. Bozzetto per la scena finale
del primo atto de L'italiana in Algeri.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1981.*

Anelli. Comunque sia, il gioco per Rossini è a questo punto molto facile, non gli resta che adottare due registri contrastanti per dare rivestimento sonoro alla discontinuità della caratterizzazione: dunque dapprima la solennità di accordi puntati e di un alato canto quasi mozartiano condito da fioriture vocali; quindi un rapido «parlato» sillabato.

Vediamo altri esempi significativi: Nella Cavatina di Lindoro (n.2) lo squillo eroico dei corni che (sul piano della forma musicale) serve ad articolare l'inizio della seconda sezione, è drammaticamente privo di qualsiasi ragione: crea una frattura sonora che non corrisponde in alcun modo al testo, sul cui piano il distico «forse verrà il momento / ma non lo spero ancor» è una prosecuzione della quartina precedente tanto nella forma (legame rimico) quanto nel contenuto. Il richiamo del corno e con esso il cambio di vocalità stabiliscono un'enfasi eroica del livello sonoro che contraddice radicalmente la titubanza espressa dal testo. L'aura di serietà che la musica sembrerebbe comunque attribuire a Lindoro sembra più finalizzata alla smentita che presto (col n.3) tale possibilità sarà destinata a subire, piuttosto che a una vera intenzione caratterizzante. In quest'ottica bisogna piuttosto riconoscere che la musica *ostenta* la propria autonomia estraneità al libretto ed all'azione, ponendosi come terzo incomodo che forza la situazione ad una realtà inautentica. Lo scollamento fra musica ed azione esibisce, in altri termini, una drammaturgia dell'assurdo, dove la non conformità dei sistemi semiotici coinvolti induce nel destinatario un senso di straniamento ed allontanamento da un «oggetto Opera» che si mette in contraddizione con i propri stessi mezzi svelandosi finzione, abolendo cioè d'un sol colpo la propria efficacia mimetica.

Nel Duetto seguente (n.3, «Se inclinassi a prender moglie») il perseguimento dell'effetto assurdo deriva dall'assenza di qualsivoglia parallelo sonoro all'inquietudine che assilla Lindoro («Ah, mi perdo, mi confondo: / quale imbroglio maledetto. / Sento amor, che

dentro il petto / martellando il cor mi va»). In tal modo, più che un amante perseguito dalla sventura, Lindoro sembra un burattino privo non diciamo di interiorità, ma persino della stessa memoria. La musica celebra la propria estraneità alla situazione soprattutto tramite le numerose ripetizioni meccaniche su parole di nessuna importanza esagerandone in modo patente il rilievo («chiome... nere... guance... belle...» ecc.): una sorta di «parola scenica» verdiana ma capovolta per uso e funzione.

La ripetizione ossessiva di parole, il crescendo, e soprattutto il modo con cui Rossini traduce in atto con questi mezzi il rapporto testo/musica, sono il fondamento di una drammaturgia musicale che punta a far percepire l'estrema lontananza intercorrente fra testo e musica: l'aspetto meccanico delle iterazioni e del crescendo sta alla base della schizofrenia drammaturgica. Gli esempi sono disseminati in tutta la partitura. Esilarante è la soluzione trovata da Rossini nel Quintetto con la celebre scena degli starnuti (II, 12), dove la ripetizione sonora viene «motivata» dalla scena: Taddeo finge di non sentire lo starnuto di Mustafà, segnale precedentemente pattuito per indicare il momento in cui egli avrebbe dovuto uscire. Le ripetizioni della musica traducono in immagine sonora il blocco temporale della situazione. Più che inibita dal pauroso Taddeo, l'impotenza di Mustafà sembra motivata dalla musica: egli deve aspettare che essa abbia esaurito tutte le sue simmetrie e ripetizioni prima che la situazione cambi. In tal modo la musica acquisisce il ruolo di vera e propria *Dramatis persona*, tale da inserirsi nel corso degli eventi ed alterarne o mutarne lo sviluppo. «È scherzo od è follia»? La celeberrima affermazione di Stendhal ci aiuta a capire:

I nostri togati letterati dei «Débats» hanno giudicato l'azione folle, senza accorgersi — poveretti — che se non fosse folle non risponderebbe più a quel genere di musica che altro non è, essa stessa, se non follia organizzata e completa.¹⁰

Dunque secondo Stendhal una farsa come quella non poteva avere che quella musica. Ma

attenzione, secondo le parole di Stendhal si tratta di una follia *organizzata e completa*: di un gioco che investe tutta l'opera, secondo un calcolo predeterminato tale da distribuire l'alone della follia sul senso (o il *nonsenso*) dell'intera vicenda, calibrando a tal fine interventi sonori appositamente mirati e retti da una ferrea organizzazione finalizzata al risultato parodistico: è la stessa inverosimiglianza della trama a porsi come «gioco», un gioco di fronte al quale, per riprendere le parole di Stendhal, a nessuno viene «in mente di *giudicare* quanto vede». Nell'attimo in cui si immedesima nell'opera il destinatario è esattamente come il bambino che non s'interroga se il giocattolo sia vero o falso, se il gioco sia reale o illusorio. L'illusione però dura solo un attimo: l'eccesso sonoro della musica di Rossini capovolge il precario equilibrio mimetico perseguendo un intento dissociativo che svela la funzione all'ascoltatore, distanziandolo dalla chimera mimetica: Rossini gioca con il «giocattolo Opera», ma reinventandone le regole, o forse solo distruggendole.

Il procedimento meccanizzante del crescendo altro non è che l'esito più radicale ed evidente di una drammaturgia musicale votata al perseguimento della dissociazione fra testo (o azione) e musica. E non è certo un caso che questa tecnica sia usata da Rossini con una frequenza tale da identificarsi per associazione spontanea con il suo nome. Il crescendo rappresenta l'esito più evidente di spersonalizzazione del canto, di reificazione della musica che si appropria dell'azione e della scena bloccandole a suo piacimento su ripetizioni vertiginose ed ossessive; è il tripudio del suono a scapito del dramma, la rivincita della demanticità musicale sulla significazione testuale, del gratuito sul necessario, dell'irrazionale sul razionale. In questi momenti Rossini si abbandona al piacere ludico del comporre: egli gioca con i suoni e non gli importa nulla dell'azione o del testo che essi accompagnano. Come in certo melodramma settecentesco il testo ha quasi, nella sua «disarticolazione sintattica», la sola funzione di «semplice deposito di materiale fonetico, da utilizzarsi per un gioco di rapporti extradi-

scorsivi, di natura esclusivamente musicale»¹¹. È importante tener presente, però, che il retaggio della drammaturgia d'opera seria settecentesca viene inserito da Rossini nel contesto dell'opera comica, un genere che fin dalle sue prime apparizioni (con gli *Intermezzi*) associava la scrittura in forma chiusa anche ai momenti di avanzamento dell'azione, non a quelli di stasi lirica come avveniva di norma nel genere serio. Lo sfasamento fra le due dimensioni temporali in conflitto della musica e dell'azione (l'una statica, immobilizzata sull'attimo, l'altra dinamica, fondata su un tempo che scorre), causa prima dell'effetto straniante e comico così ottenuto, può però avvenire solo nell'ambito di un'esplicita esibizione dell'incongruità: l'eccesso è il mezzo per conseguire tale flagranza.

Il riso dunque non è dovuto tanto, o solo, alla particolare situazione in atto sulla scena, ma coinvolge una dimensione *metalinguistica*¹². L'effetto comico prodotto da Rossini con quel suo particolare stile musicale consiste nella capacità di conferire un aspetto massimamente ridicolo tanto alla situazione scenica quanto alla musica stessa, intesa come insieme di convenzioni compositive delle quali si vuol far percepire l'«assurdità». L'insistenza ossessiva ed iperbolica sulle ripetizioni martellanti di sillabe o parole ormai isolate dal contesto originario finisce per concretare un particolarissimo effetto di straniamento che a noi testimonia la lontananza di Rossini dai tempi degli esordi del genere buffo-comico. Essenzialmente perfetto in questo senso è il concertato finale primo dell'*Italiana* («La mia testa è un campanello») dove l'espedito dell'onomatopea, usatissimo nel Settecento¹³, viene davvero condotto all'eccesso della «follia organizzata e completa» di cui parla Stendhal. A monte di questa drammaturgia dell'assurdo sta un forte scetticismo nei confronti dello stesso codice operistico tradizionale, il cui utilizzo, però, a questo punto non può più essere quello *naïve* di un compositore settecentesco: Rossini cessa di riconoscere validità alle convenzioni settecentesche come paradigma compositivo — come modello datato e fuori dell'opera — ma ritiene per con-

pienamente valido nell'opera (ed il successo incontrato gli ha dato pienamente ragione) un atteggiamento che riconosca e conferisca validità a quelle opzioni compositive «assurde»: la differenza «quantitativa» nei confronti dell'opera comica settecentesca si tramuta, in altri termini, in differenza «qualitativa». È come se vi fossero contemporaneamente due Rossini seduti al tavolo della composizione: uno che compone senza porsi troppe domande sul senso di quanto sta facendo, l'altro che filtra e deforma tutti i risultati del primo attraverso le maglie di un'ironia disincantata e sarcastica.

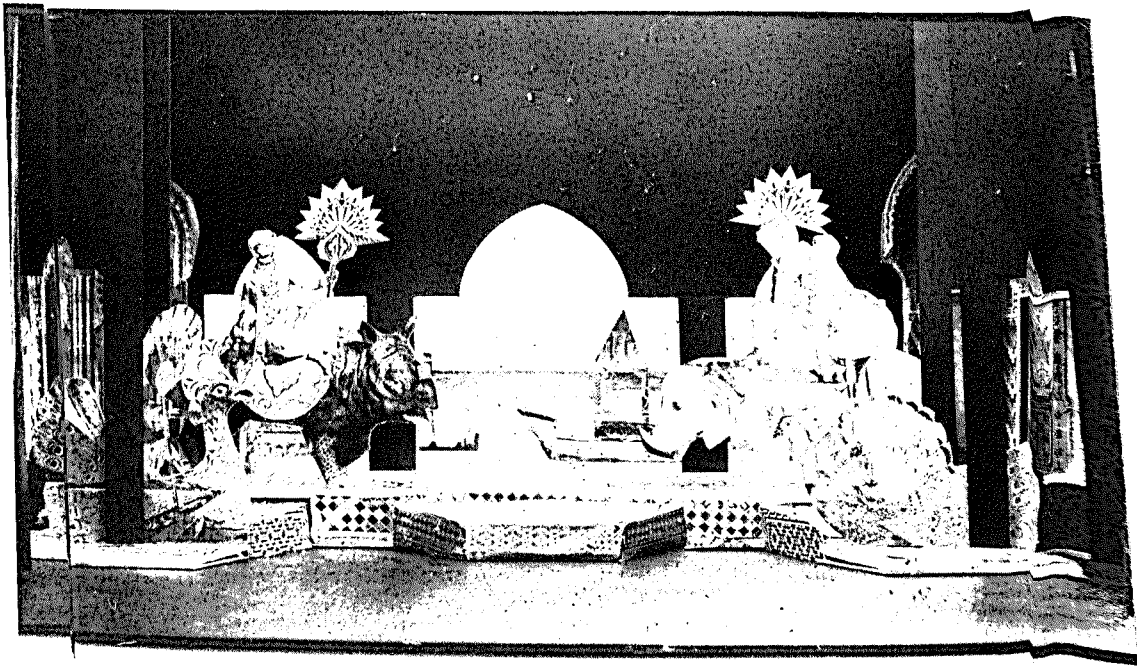
Trasportare all'eccesso vuol dire mutare nella sostanza le ragioni del riso. Qui infatti non si ride più per un effetto che risulta comico di per se stesso ed in quanto tale viene inserito in un'opera: si ride perché L'Opera (intesa come codice compositivo) «cita» se stessa prendendosi gioco delle proprie convenzioni. Non si tratta più di uno specchio (più o meno deformante, più o meno fedele...) della realtà, ma dell'immagine, deformata e riprodotta in misure abnormi, di una realtà che è già, a sua volta, immagine, proiezione. In definitiva non è tanto, o solo, dei vari «tac tac», «din din», «bum bum» uniti in contrappunto che noi ridiamo, quanto dell'assurdità del congegno drammaturgico (L'Opera, appunto) che li ospita, segnalando in tal modo la sua propria assurdità.

Nell'opera comica del Settecento il processo di stilizzazione della realtà non è tale da manifestare l'artificio nascosto dietro la mimesi. E invece questo artificio che Rossini, trasportandolo all'eccesso, rende palese. In definitiva è dunque delle possibilità iconiche insite nell'ingrediente drammaturgico tradizionale che qui si ride: del senso di assurdità che un normale mezzo costruttivo (il crescendo, il chiasso delle dinamiche) può generare se «preso sul serio», se pensato in chiave mimetica. Per far questo Rossini deve però surdeterminarne peso e proporzioni, fino ad esibire l'aspetto eccessivo delle ripetizioni: i mezzi designati al perseguimento di tal fine sono il ritmo precipitoso, la voluta ba-

nalità dei disegni melodici e la sovrabbondanza meccanizzante delle ripetizioni.

Rossini sembra guardare l'opera dal punto di vista distaccato e polemico degli implacabili intellettuali settecenteschi che si scagliavano contro il genere operistico denunziandone l'irrazionalità. Sotto questo aspetto il suo operato compositivo (nel genere comico, beninteso) sembra una sorta di *Teatro alla moda* scritto in veste musicale anziché letteraria. Siamo all'opposto del coinvolgimento romantico: Rossini deride, mentre scrive, le incongruenze di ciò che scrive, guardando il frutto del proprio operato da distanze siderali, con la compiaciuta consapevolezza un po' sardonica ed un po' autodissacrante di un *errare diabolicum*.

Egli dunque deride l'opera ponendola in contraddizione con i suoi stessi mezzi: riducendo ad unum gli elementi delle sue dissociazioni convenzionali, prendendoli «sul serio» per dimostrarne le aporie interne. Così facendo egli perviene nuovamente ad una dissociazione fra questi elementi, che viene «dimostrata» con geometrica precisione dall'opera stessa. Una simile drammaturgia comica si fonda su due equivoci logicamente e percettivamente successivi: dapprima, sfruttando in misura iperrealistica il secolare retaggio mimetico del teatro d'opera, Rossini cerca di rendere realistico ogni particolare compositivo (vedi nota 14); in un secondo momento egli induce a considerare l'estrema assurdità di una considerazione realisticamente impostata degli stessi mezzi che in quel preciso senso egli aveva connotato, svelando quindi, in chiave antimimetica, la finzione della messa in scena. L'incontro/scontro fra questi due momenti, interno alla rappresentazione, segnala all'ascoltatore l'assurdità del luogo espressivo, L'Opera, che li accoglie. Così facendo Rossini dimostra che sia l'utilizzo drammaturgicamente fondato delle convenzioni sia le stesse convenienze espressive del secolo trascorso si fondano su un equilibrio molto delicato, del tutto instabile, facilissimo da scardinare: in definitiva il suo intervento nel corso storico-musicale si qualifica come negazione,



*Emanuele Luzzati. Bozzetto per la scena finale
del secondo atto de L'Italiana in Algeri.
Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1981.*

con la distruzione del presente che non offre alcuna prospettiva per un futuro più o meno prossimo: un nichilismo mascherato da un sorriso che, come quello della Gioconda leonardesca, sembra talora tramutarsi in ghigno sinistro ed ombroso.

Nessuna remora sembra frenare Rossini nella frenesia di questa sua attività distruttiva: è lui il «factotum della situazione», è lui che gestisce il gioco, ma questo non comporta assolutamente la percezione, da parte dello spettatore, della sua presenza. Rossini è lontano dalle vicende messe in scena come lo è il burattinaio che muove i fili dall'alto, nella piena consapevolezza della finzione di quanto è rappresentato: egli trasporta nell'opera il piacere (un po' sadico) del bambino ormai disilluso dal giocattolo che guasta l'illusione agli altri svelandone il funzionamento segreto. La musica di Rossini vive pertanto di una fondamentale oggettività, di una spersonalizzazione del lessico sonoro e delle tecniche costruttive, quasi in ogni momento l'ascoltatore può rendersi conto che il lessico tematico, armonico, vocalistico, orchestrale di Rossini derivano con assoluta evidenza dalla musica del Settecento: tutto è giocato sull'eccesso, sull'esagerazione, ma senza che questo, almeno in un primo momento, faccia percepire l'esistenza di un «IO» creatore che manifesti il proprio punto di vista sulle vicende sceniche: le progressioni meccaniche così tipiche del suo stile sono il risultato più evidente di questo processo di spersonalizzazione, di reificazione del materiale sonoro. Simulare una totale oggettività significa indurre il convincimento che le marionette in scena abbiano una vita propria, ed è proprio tale pseudo-realismo a garantire l'efficacia di questa comicità metalinguistica¹⁴: giocare a smentire la mimesi teatrale: questo è il divertimento di Rossini.

Ridendo non già (o non solo) della situazione drammatica concreta quanto dell'Opera, lo spettatore — grazie alla piena oggettività del materiale sonoro ed al processo ad un tempo mimetico ed antimimetico del teatro — viene trascinato in un vortice caleidoscopico di ritmi e suoni senza senso di ef-

fetto tanto più esilarante quanto più percepito come oggetto «reale», autonomo, come automa meccanico. Ovviamente la coscienza dell'«inganno» prima o poi raggiunge l'ascoltatore, ma, sia pure per qualche attimo, non sembra che sia Rossini a deridere l'opera, bensì che sia l'opera (anzi: L'Opera) a deridere se stessa per mano di Rossini. La comicità deriva dall'incrocio fra la funzione metalinguistica che scatena il riso e la funzione mimetico-referenziale che qualsiasi forma teatrale esercita: l'impressione di aver creduto che una simile assurdità si possa verificare nella realtà è la molla che scatena il riso. Si ride dunque delle aporie cui può condurre la convenzione drammaturgica.

Torniamo dunque alla questione iniziale: il significato ed il ruolo storico dell'opera rossiniana. Alla luce di quanto maturato con le presenti riflessioni io credo che non si possa negare il legame di Rossini con il passato, ma che limitarsi a segnalarlo sia rendere un pessimo servizio alla sua comprensione. Di questo contatto va messa in luce l'estrema ambivalenza: con il riso un po' sinistro che suscita, Rossini celebra in allegria un'apoteosi del passato che ne rappresenta contemporaneamente il compianto funebre. Egli copre di ridicolo non questo o quel personaggio, non questa o quella convenienza sociale, bensì L'Opera *tout court*. Così egli fa tabula rasa: «costringe» la storia del genere a ripartire da zero dimostrando che i modelli del passato, le cui valenze sono risolte perlopiù nella totale perdita di un senso qualsiasi, hanno ormai esaurito tutte le loro possibilità. Se il suo atteggiamento sembra «conservatore», frutto di una considerazione del linguaggio musicale di marca sostanzialmente antistoricista (per cui le convenzioni appaiono «date» una volta per tutte senza riconoscere il problema della loro effettiva, o meno, consistenza e validità attuale), allora bisogna riconoscere che, dato il particolare tipo di drammaturgia che egli ne ricava, questo antistoricismo assume una valenza eminentemente storica, traducendosi in una consapevolezza «al negativo» la quale in fin dei conti

non può essere considerata altrimenti che come vera e propria coscienza storica: *pars destruens* la quale nulla propone, ma che proprio perciò si traduce in denuncia di un'impossibilità per il presente. Non si tratta certo di convenire con le argomentazioni interessate di Wagner, che sostenne, durante il celebre incontro con il grande compositore pesarese, la tesi forzata ed inaccettabile di un Rossini aperto all'avvenire¹⁵. La storia dell'opera — quella dei suoni, delle scene, dei libretti, non quella desumibile dalle dichiarazioni dei protagonisti — ha dimostrato di aver compreso nel modo più consono il senso dell'eredità rossiniana: la «morte» del genere comico e la crisi evolutiva conosciuta da quello serio dimostrano la consapevolezza dei compositori che raccolsero l'eredità di Rossini dell'impossibilità di tornare ai modelli settecenteschi fingendo che con il passaggio del pesarese nulla fosse accaduto.

Se affrontiamo sulla base di un preconcetto filo-drammatico l'opera di Rossini essa non può che apparirci assurda. Essa tuttavia non lo è per nulla sul piano drammaturgico, che, anzi, «funziona» egregiamente. L'Ottocento, secolo dell'interiorità e del coinvolgimento viscerale, non volle o non poté capirlo: il punto di fuga utopistico perseguito da Verdi e Wagner, consistente nell'identificazione di dramma e drammaturgia, segue la direzione diametralmente opposta a quella ottenuta dal distacco dissacrante delle opere comiche di Rossini. Per Rossini la stessa drammaturgia musicale non è che un gioco: con un secolo abbondante di anticipo sulle «date ufficiali» della storia, il paradosso dell'«oggettività» rossiniana giunge a prefigurare un vero e proprio Neoclassicismo *ante litteram*.

NOTE

¹ Sui rapporti tra la vocalità rossiniana e quella ottocentesca vedi le pagine di Rodolfo Celletti ne *La vocalità romantica in Storia dell'opera*, UTET, Torino 1977; ed in: RODOLFO CELLETTI, *Storia del Belcanto*, Discanto, Fiesole 1983.

² La «solita forma» di cui parla Verdi conosce infatti in Rossini il suo *imprimatur*, e così pure la «forma lirica» — ovvero la struttura fraseologica AA'BA" (op-

pure AABC) — che caratterizza l'andamento melodico di diversi pezzi in forma chiusa ottocenteschi. Su quest'ultimo aspetto strutturale vedi SCOTT L. BALTIC, *Rossini and the development of the mid-century lyric-form*, in «Journal of the American Musicological Society», vol. XLI, primavera 1988, n.1, pp.102-25.

³ Nel senso forte di *tradizione*: come voluminoso insieme di opere reciprocamente legate da una continuità compositiva e rappresentativa.

⁴ Su Gluck ed il suo ruolo nella cultura e nella storia dell'opera settecentesca illuminanti sono le pagine scritte da Paolo Gallarati in due studi di drammaturgia musicale: *Gluck e Mozart*, Einaudi, Torino 1975; e *Atsica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, EdT, Torino 1984. Alcune idee del presente studio fanno riferimento più o meno direttamente ad un terzo scritto di Gallarati: *Dramma e ludus dall'«Italiana» al «Barbiere»*, ne *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, a cura di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino, 1977, pp.237-80.

⁵ I libretti di Metastasio ebbero fortuna secolare e furono musicati da numerosissimi musicisti. Il libretto della *Didone abbandonata* fu prescelto, ad esempio, da 61 compositori diversi in un arco di tempo che copre 99 anni (dal 1724 al 1823). Anche in ambito comico la pratica del riutilizzo di libretti o trame era abbastanza diffusa, si pensi alla *Serva padrona* di Pergolesi e Paisiello o ai *Don Giovanni* di Gazzaniga e Mozart. Lo stesso libretto dell'*Italiana* in Algeri non fu concepito da Angelo Anelli per Rossini, bensì per un'opera omonima di Luigi Mosca, rappresentata con successo alla Scala nel 1808. L'abitudine del pubblico ad associare una sola musica ad una determinata trama è fatto del nuovo secolo cui lo stesso Rossini dovette pagare un amaro tributo con la scomparsa dal repertorio del suo bellissimo *Otello* dopo l'arrivo di quello verdiano, nonostante il grande successo che l'opera aveva incontrato prima dell'affermazione di quest'ultimo. Per quanto riguarda i due «Barbieri» a tutt'oggi — nonostante il Novecento possa a buon diritto chiamarsi il secolo delle riesumazioni — la peraltro godibilissima opera di Paisiello non si è più ripresa dal trauma: le sue rarissime riprese, ispirate ai benemeriti valori di un'archeologia per addetti ai lavori — che tale è in gran parte rimasto lo sforzo musicologico di ampliamento dei repertori — portano ovunque con sé il segno del confronto implicito con il capolavoro rossiniano.

⁶ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp.64-5. Ed.orig.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1980.

⁷ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Parigi, 1824. Cito dalla traduzione italiana di Ubaldo Peruccio: *Vita di Rossini*, EdT, Torino 1992², p.46.

⁸ «È invero un dono immenso questo che ci sta facendo il nostro secolo giunto a fine, di poter disporre di una tale eredità quasi essa ci fosse caduta dal cielo; praticamente affrancata da pedagoghi troppo intriganti a quella che si suole chiamare tradizione critica, dal momento che le sue sole testimonianze memorabili

Quelle, eccelse, di Hegel, Goethe, Stendhal, Leopardi, Balzac, Gautier, Delacroix, Heine, Schopenhauer: voci lontane e numinose, per le quali la musica italiana in virtù di Rossini conobbe la sua ultima, superba giustificazione estetica.» GIOVANNI CARLI BALLOLA, *L'architetto del melodramma*, pagina culturale de «La Repubblica», giovedì 27 febbraio 1992.

⁹ *Barbiere di Siviglia* e *Cenerentola* ne presentano diversi casi esilaranti. A questo proposito e per gli altri concetti fondamentali del presente saggio vedi GIANNI RUFFIN, *Musicalizzazione dei testi e metalinguaggio musicale. Considerazioni sulla drammaturgia comica nelle opere di Gioacchino Rossini*, in «Recercare», Roma, in corso di stampa.

¹⁰ STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit., p.48.

¹¹ L'espressione è di Paolo Gallarati, cfr. *Musica e maschera*, cit., p.58.

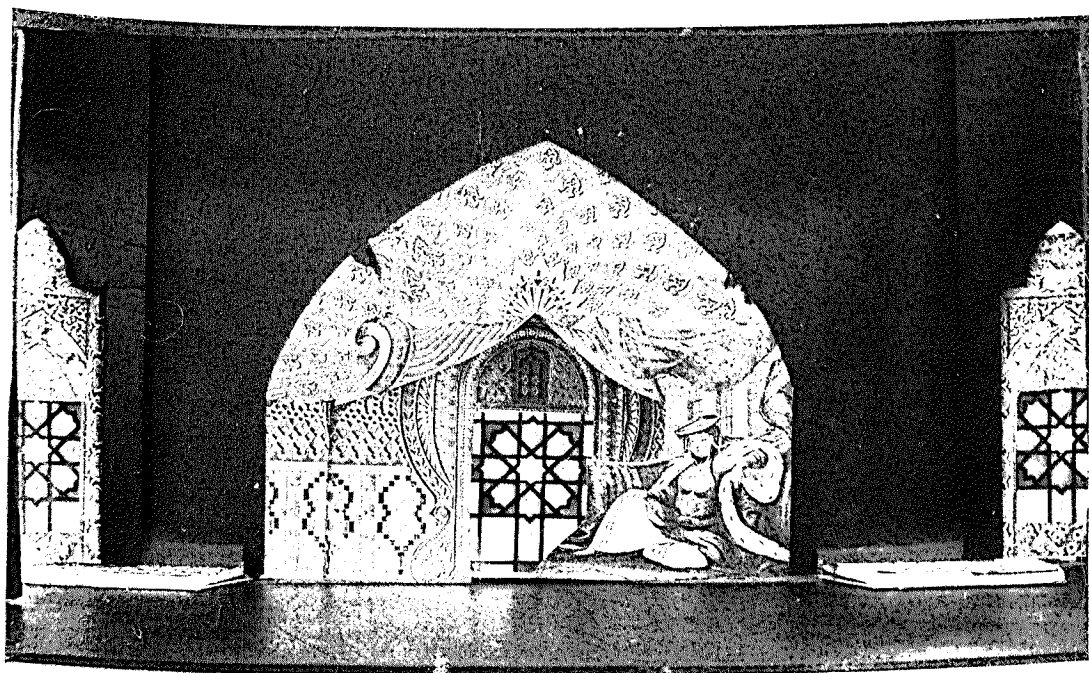
¹² Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, in *Style in Language*, MIT Press, Cambridge 1960, pp.350-77. Trad.it.: *Linguistica e poetica*, in: ROMAN

JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp.181-218.

¹³ Cfr. MICHAEL F.ROBINSON, *L'opera napoletana*, M. Truscello, Venezia 1984, p.244. Ed.orig.: *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford University Press, 1972.

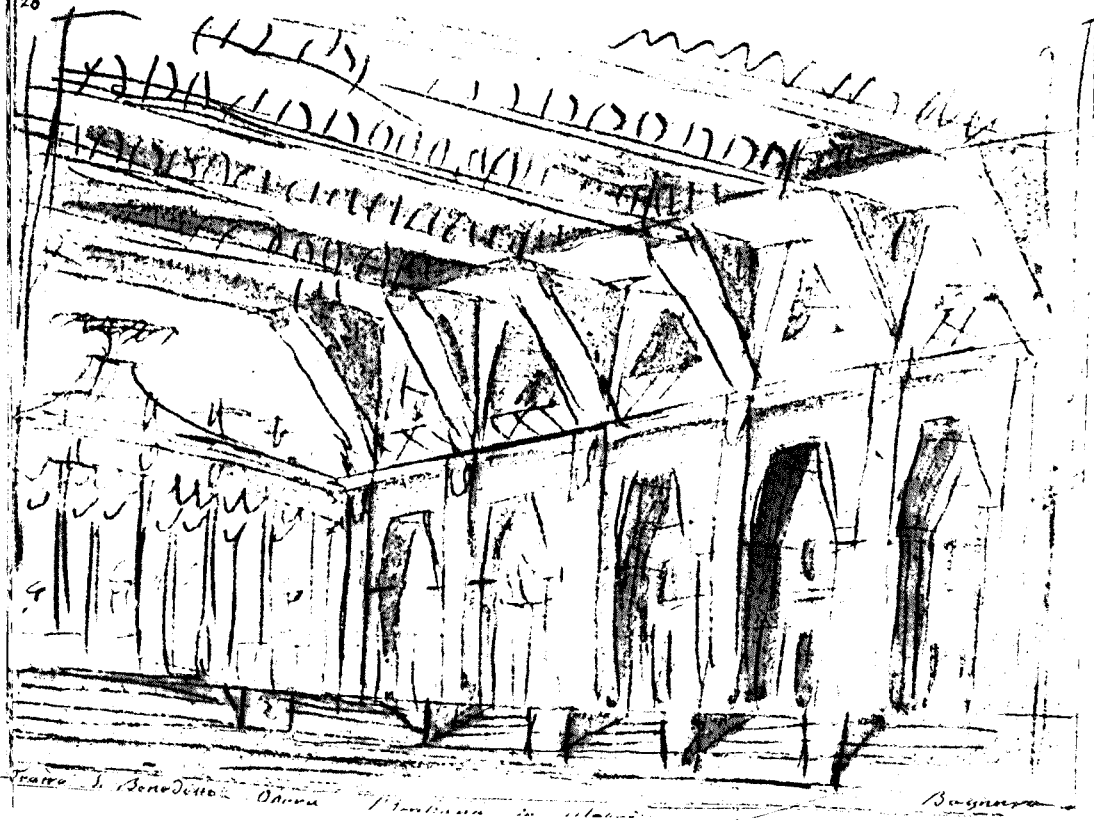
¹⁴ Gli incipit dei pezzi chiusi rossiniani sono composti in un regime stilistico assai affine al recitativo: prima delle valanghe di ripetizioni e dei crescendo meccanizzanti Rossini definisce realisticamente il quadro scenico, per smentirlo subito dopo tramite il ricorso alle iterazioni ossessive.

¹⁵ Suscitando in Rossini un malcelato ed ironico stupore: «...j'ai fait [...] de la musique de l'avenir sans le savoir?» esclamò al suo interlocutore durante la visita ricevuta nel marzo 1860. Le parole dell'incontro tra due personalità, e due sensibilità, così radicalmente opposte, trascritto dall'amico di Rossini Edmond M. Schotte, sono riportate in: LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Einaudi, Torino, 1977, pp.385-426.



Emanuele Luzzati. *Siparietto per l'Italiana in Algeri*.

La Repubblica, 14 marzo 1984



Francesco Bagnara. Scena per la ripresa de L'Italiana in Algeri
al San Benedetto nel 1826
(atto I, scene 1 e 6, atto II scene 1 e 7).

MARIO MERIGO

Rossini a Venezia

Gioacchino Rossini scrisse dieci opere per i palcoscenici veneziani, cinque per il Teatro San Moisè, due per il Teatro San Benedetto e tre per la Fenice. E proprio a Venezia avvenne il suo debutto ufficiale come operista con *La cambiale di matrimonio*, farsa in un atto andata in scena il 3 novembre 1810. Nella sua giovinezza il musicista di Pesaro scrisse cinque farse in un atto (*La cambiale di matrimonio* del 1810, *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* del 1812, *Il signor Bruschino* del 1813), tutte destinate al pubblico veneziano del San Moisè.

Più volte è stato ripetuto che la farsa veneziana funge da laboratorio sperimentale delle tipologie giocose rossiniane; tuttavia proprio nello stesso periodo in cui il compositore lavora per il San Moisè scrive anche, per altre città, due opere buffe e un dramma serio. Alla Fenice inoltre, a dieci giorni di distanza dal *Bruschino*, va in scena il "melodramma eroico" *Tancredi*. Le farse rossiniane si inseriscono dunque in una tradizione cittadina assai consolidata e nel più piccolo teatro di Venezia, il San Moisè, vengono, com'è logico, rappresentate. Peraltro, ben più della metà di tutte le farse scritte tra il 1792 e il 1818 (anno di chiusura del San Moisè) ha per destinazione quella sede.

Tra le peculiarità fondamentali del teatro musicale veneto vi è un seducente aspetto dilettantevole che si manifesta con un'invenzione musicale fascinosa ed estroversa. Così scriveva il critico Johann Mattheson nel 1713:

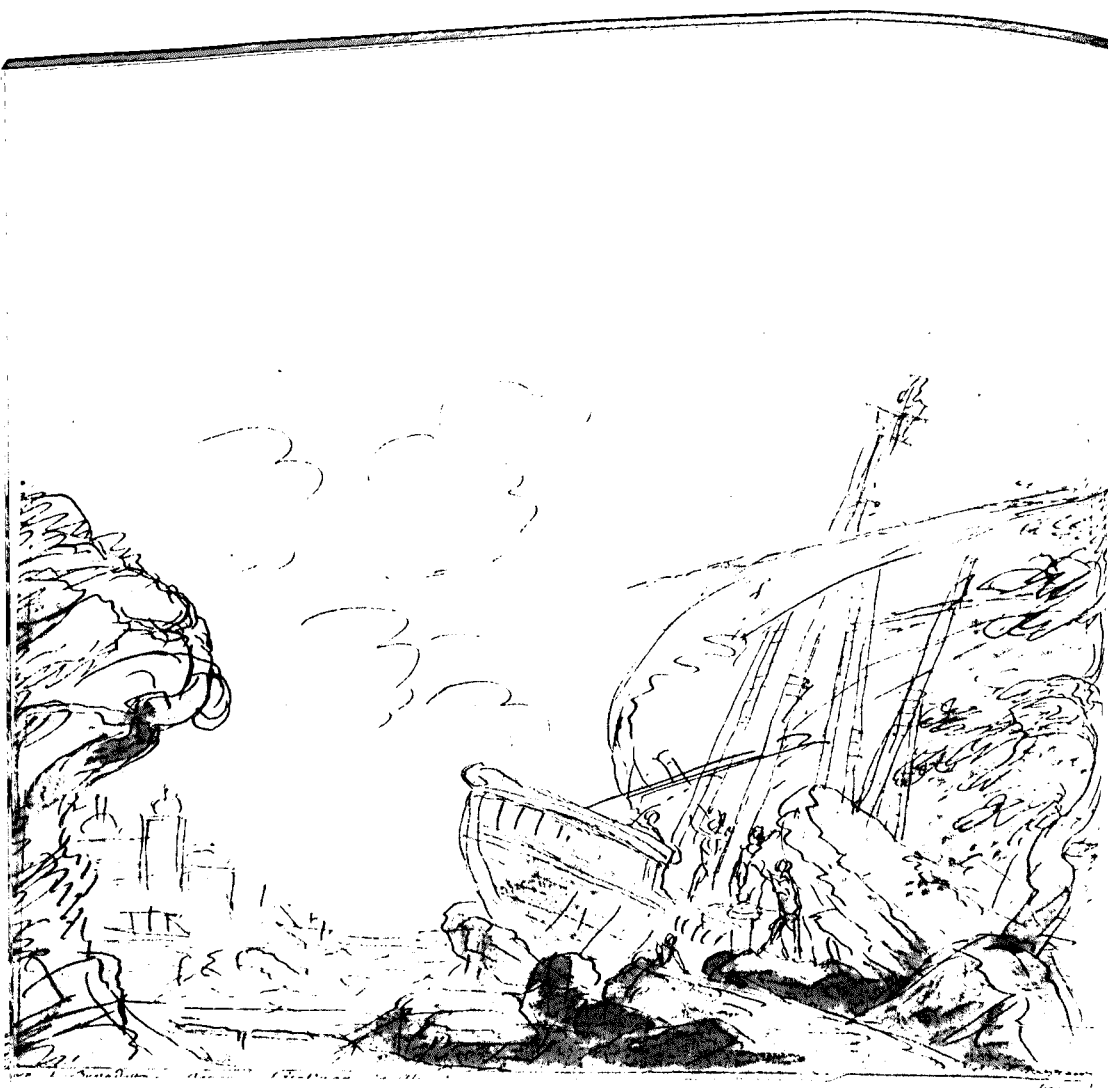
... un veneziano comporrà differentemente da un to-

scano, e questo a sua volta differentemente da un napoletano e da un siciliano ecc., (...). Lo stile romano sarà molto più grave del veneziano; questo generalmente sarà riflesso da una pura e leggera melodia, quello però da una più pregnante armonia, questo penetrerà nell'udito più velocemente e non piacerà così lentamente come quello, in questo si troveranno più idee galanti, in quello più reali".

Altrettanto esplicito è il "dilettante" piemontese Benvenuto di San Raffaele che retorica come così s'interroga: "Chi non discerne la gaiezza elegante dello stil Veneziano dalla erudita gravità dello stil Bolognese?". Agli inizi dell'Ottocento il gusto musicale dei veneziani non era certo mutato e Rossini, per garantirsi un debutto di successo come operista, esordendo al San Moisè dovette necessariamente attenersi ai parametri della farsa musicale della tradizione veneziana.

Essa doveva essere di breve durata e di facile allestimento, possibilmente senza cori e cambi di scene; nella stessa serata ne venivano proposte due oltre ad un ballo e una composizione strumentale. La struttura della farsa è comunque riconducibile a quella di un dramma giocoso contratto: anziché in 2 atti, tutto si risolve in un atto unico della durata di un'ora circa, con conseguente riduzione dei recitativi e dei pezzi chiusi ma senza rinunciare ad un efficace concertato, per Rossini momento drammaturgicamente fondamentale.

Venendo proposte due farse a sera, il successo dell'una era spesso legato all'insuccesso



*Francesco Bagnara. Scena per la ripresa de L'Italiana in Algeri
al San Benedetto nel 1826 (atto I, scena 1).*

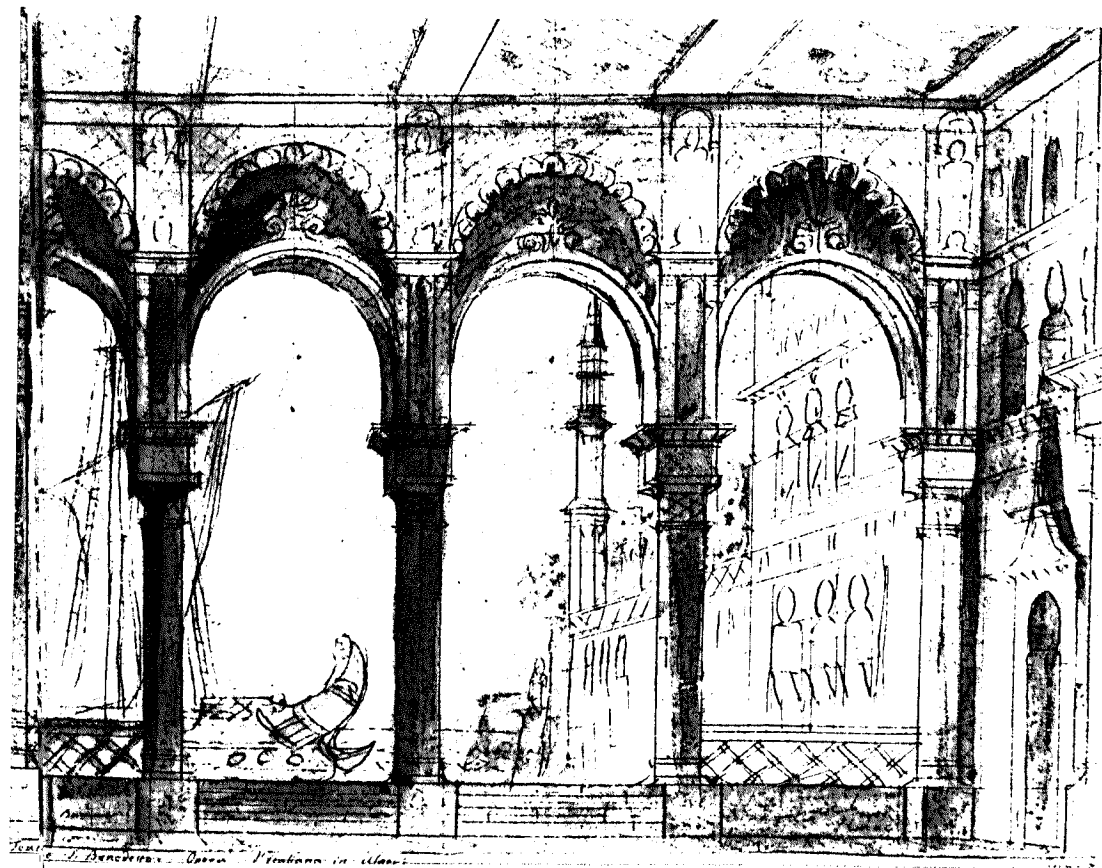
dell'altra. Quando andò in scena *La cimbriale di matrimonio*, sabato 3 novembre 1810, il pubblico del San Moisè assistette anche ad un lavoro di Giuseppe Farinelli, al quale riservò un'accoglienza tutt'altro che lusinghiera. Buono fu invece il successo per la farsa rossiniana, replicata per dodici sere ed eseguita anche a Padova e Trieste. La sinfonia d'apertura era un brano concertato con strumenti obbligati che il musicista aveva scritto per il Liceo musicale bolognese l'anno prima, e che sarà riutilizzato anche per *Adelaide in Borgogna* del 1817. Fin dall'inizio, dunque, il Pesarese trovandosi a gareggiare col tempo imparò presto a reimpiegare pagine scritte in precedenza, spesso però senza rinunciare ad ulteriori sviluppi delle idee musicali già presentate in altri lavori.

Dopo la sospensione dell'*Equivoco stravagante*, un dramma giocoso in due atti su libretto, giudicato dalla censura bolognese licenzioso, di Gaetano Gaspari, Venezia offre una seconda occasione a Rossini con *L'inganno felice*, nuova farsa per il Teatro San Moisè, su libretto di Giuseppe Foppa. È il primo vero successo per il "cigno" di Pesaro; la sua fama si diffonde rapidamente per le città italiane. E il 1812, iniziato sull'onda di quel trionfo, vedrà ancora per il San Moisè *La scala di seta* e *L'occasione fa il ladro*, del 1813 è invece *Il signor Bruschino*. Quest'ultimo lavoro, andato in scena il 27 gennaio, fu un vero insuccesso. Attorno a questo fatto ci furono le voci più diverse; si parlò addirittura di una partitura piena di stravaganze scritta da Rossini per vendicarsi dell'impresario che gli aveva fornito un libretto impossibile da musicare. Sicuramente il pubblico rimase interdetto fin dall'inizio per una "novità" introdotta nella sinfonia. I violini, infatti, vengono impiegati in maniera percussiva; è indicato in partitura di battere con gli archetti "sui coperchi di latta degli arganti" (ovvero contro i supporti metallici delle candele). Questo espediente, dettato da una precisa volontà ritmica, fu interpretato come una burla nei confronti del pubblico; se aggiungiamo la vivace satira rivolta contro il costume e la vita borghese del tempo, si comprenderanno ancor meglio le ragioni del

crollo del *Signor Bruschino*. Rossini, comunque, si rifece ben presto e il 6 febbraio ottenne un grande successo con il *Tancredi* rappresentato al Teatro alla Fenice.

Gaetano Rossi trasse il libretto dall'omonima tragedia di Voltaire, ma Rossini trasformò il soggetto drammatico in una favola boschereccia e amorosa. Il clima, più che eroico, è sicuramente patetico-sentimentale e per assecondare ancor meglio i gusti dell'epoca il finale tragico di Voltaire fu sostituito con un lieto fine. Secondo quanto ci racconta Stendhal il contralto Adelaide Malanotte Montresor, interprete del ruolo maschile di Tancredi, procurò, a causa della sua inclinazione per il tabacco e l'acquavite, non pochi fastidi al compositore di Pesaro. Egli aveva scritto per la protagonista un'aria che la cantante si rifiutò di eseguire solo all'antivigilia della prima rappresentazione; si trattava proprio dell'aria d'entrata della primadonna e le preoccupazioni del musicista erano più che giustificate: "Se dopo l'avventura della mia ultima opera si fischia l'entrata di Tancredi, tutta l'opera va a terra". A Rossini non mancava certo la fantasia musicale e scrisse prontamente una nuova cavatina (*Di tanti palpiti*), che ben presto divenne se non proprio "il brano più cantato nel mondo", come sostiene Stendhal, sicuramente una delle pagine più celebri dell'intero melodramma. Nel corso delle prime due serate l'opera venne interrotta alla metà del primo atto, a causa delle precarie condizioni di salute delle due primedonne (l'altra era il soprano Elisabetta Manfredini Guarmani). Un vero e proprio successo giunse solo gradualmente a partire dalla terza recita; in tutto ci furono quindici repliche. In seguito si giunse a vertici d'entusiasmo fanatico; così Stendhal commenta gli umori dei melomani veneziani:

"Se Napoleone, imperatore e re, avesse onorato Venezia della sua presenza, il suo arrivo non avrebbe distolto nessuno da Rossini. Era una follia, un vero furore (...). Dai gondolieri fino ai più illustri cittadini, tutti non facevano che ripetere: "Mi rivedrai, ti rivedrò". I giudici, in tribunale, furono costretti a imporre il silenzio al pubblico che cantava: Ti rivedrò (...). I dilettanti incontrandosi esclamavano: "Il nostro Cimarosa è re-



Francesco Bagnara. Scena per la ripresa de L'Italiana in Algeri
al San Benedetto nel 1926 (atto II, scena 5 e 11).

suscitato. Forse è ancor meglio, come buoni piaceri
mentre affetti". Prima di Rossini, c'erano spesso lun-
gaggini nell'opera seria, i brani meravigliosi erano
disseminati qua e là, spesso si trovavano separati da
quindici o venti minuti di recitativo e di noia. Rossini
aveva portato in questo genere teatrale il fuoco, la vi-
vacità, la perfezione dell'opera buffa".

Per Ferrara, Rossini scrisse una nuova ver-
sione del *Tancredi*, con un finale tragico più vi-
cino all'originale francese di Voltaire. Molto
probabilmente fu il medico e letterato Luigi
Lechi, spasimante della Malanotte, a spin-
gere il compositore in tale direzione. La prima
di *Tancredi*, tenutasi alla fine di marzo a Ferrara,
fu accolta sfavorevolmente dal pubblico che
non accettò l'innovazione; Rossini, da buon
pragmatico, ritornò alla precedente versione.
Un mese dopo il musicista pesarese era co-
munque nuovamente a Venezia.

Nella città lagunare la musica di Rossini non
era mai mancata; durante la sua assenza era
stata riproposta la farsa *L'inganno felice* mentre
l'impresario Cesare Gallo fece rappresentare
La pietra del paragone. Fu ancora il Gallo a ri-
chiedere con una certa urgenza un'opera per
il Teatro San Benedetto; un nuovo lavoro in-
fatti del compositore napoletano Carlo Coc-
cia tardava ad arrivare e un "pasticcio" tra *La
pietra del paragone* e un atto di un'opera di Ste-
fano Pavesi aveva permesso solo di guada-
gnare un po' di tempo. Ci voleva Rossini per
garantire un sicuro successo. E questo arrivò
puntuale con *L'Italiana in Algeri*. Composta in
soli ventisette giorni, dopo la prima l'autore
dichiarò: "Pensavo che dopo aver ascoltato la
mia opera, i veneziani mi trattassero come un
pazzo; essi hanno dimostrato di essere più
pazzi di me".

È chiaro che il musicista era consapevole di
aver scritto un lavoro audace, una farsa dai
contorni fiabeschi, piena di licenze nei con-
fronti delle accademiche regole di composi-
zione. Celebre il commento di Stendhal che
nella sua *Vita di Rossini* scrisse: "Se la vicenda
non fosse folle, essa non converrebbe più a
questo genere di musica, che altro non è a sua
volta che una follia organizzata e completa".
E ancora: "... Il risultato del carattere dei ve-
neziani è che essi vogliono, anzitutto, nella

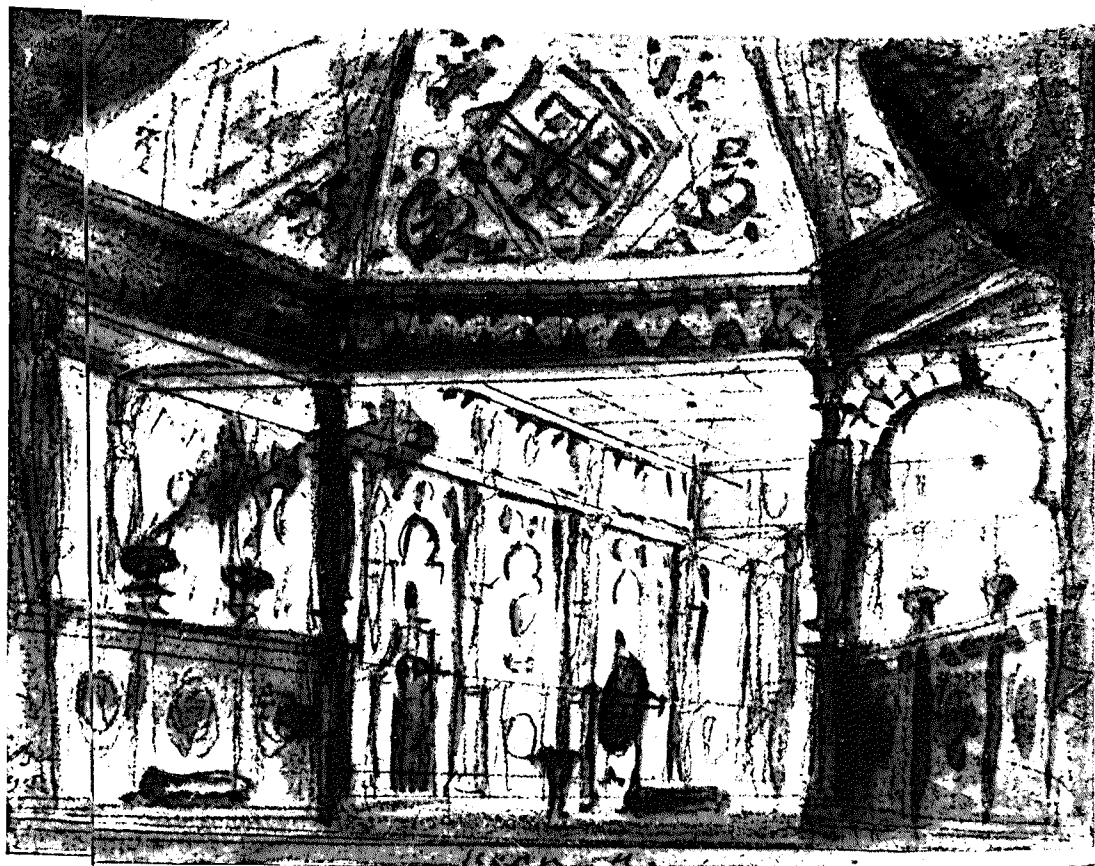
musica arie piacevoli; più leggere che ap-
passionate. Furono serviti a dovere nell'*Italiana*
mai popolo godette uno spettacolo più ri-
spondente al proprio carattere e, fra tutte le
opere, non è mai esistita una che dovesse
piacere di più ai veneziani...".

Rossini, dunque, aveva felicemente indivi-
duato l'elemento più tipico del gusto musicale
veneto, quell'aspetto *dilettevole* che caratte-
rizza infatti i lavori scritti in particolare per
quel pubblico; chiarificatore è il raffronto
con le opere pensate per Bologna e Ferrara,
nelle quali Rossini ripropone invece gli stilemi
di ascendenza classica dell'opera seria tar-
dosettecentesca.

A proposito dell'*Italiana*, conviene ricordare il
contributo della celebre cantante fiorentina
Marietta Marcolini, il primo grande contralto
rossiniano. La sua tecnica raffinata si univa ad
una disinvolta recitazione favorita da una fi-
gura scenica di spigliata e affascinante pre-
senza. Le reazioni entusiastiche del pubblico
per il meraviglioso "giocattolo sonoro" ideato
da Rossini si propagarono a macchia d'olio. La
"follia ritmica" di questo "dramma giocoso"
conquistò l'intera penisola; la Serenissima,
decaduta politicamente, era ancora in grado
di imporre i suoi gusti musicali, rimanendo
pur sempre, come afferma Stendhal, la terra
"più gaia d'Italia e forse del mondo, e certa-
mente la meno pedante".

Al Teatro San Benedetto *L'Italiana in Algeri* sarà
riproposta anche nel 1817, 1819, 1822, 1825,
1828, 1831, 1836 e 1842. I rapporti di Rossini
con i gestori di quel teatro si manterranno
sempre ottimi; per il San Benedetto scriverà
ancora *Eduardo e Cristina*, andata in scena il 24
aprile 1819. Alla morte del musicista i fra-
telli Gallo intollerano il teatro al suo nome.
Per quanto riguarda *L'Italiana* c'è ancora da
dire che sulle scene del massimo teatro ve-
neziano, la Fenice, l'opera arriverà solo l'11
maggio 1843, a trent'anni dalla prima esecu-
zione. Nel corso della seconda metà del-
l'Ottocento (ad eccezione del *Barbiere di Sivi-
glia*) il repertorio rossiniano sparì gradual-
mente dai palcoscenici e la stessa *Italiana* sarà
ancora alla Fenice solo nel 1911.

Dopo i successi di *Tancredi* e dell'*Italiana in*



*Francesco Bagnara. Bozzetto per la prima rappresentazione
de L'Italiana in Algeri alla Fenice (1843).*

Algeri, Rossini ritornò per un breve periodo a Pesaro, dove risiedeva la famiglia. Le sue due successive opere furono scritte per il Teatro alla Scala; la prima, *L'Aureliano in Palmira*, andò in scena il 26 dicembre 1813 e la seconda, *Il Turco in Italia*, il 14 agosto 1814. La prima fu accolta con una certa freddezza mentre per la seconda l'esito fu completamente negativo. Al *Turco*, lavoro raffinato e di scrittura piuttosto evoluta, nuoceva la somiglianza del soggetto con quello dell'*Italiana in Algeri*: i milanesi sostennero che Rossini aveva copiato se stesso. La momentanea crisi in cui il musicista si trovava fu aggravata anche dalla caduta del nuovo melodramma scritto per la Fenice, il *Sigismondo*, andato in scena il 26 dicembre 1814. Lo stesso Rossini confessò di essersi annoiato dirigendo il *Sigismondo*, e ringraziò i veneziani per la tolleranza dimostrata nei suoi confronti.

Il compositore si troverà nuovamente impegnato sul fronte veneziano nel 1819. L'impresario del Teatro San Benedetto lo aveva scritturato per una somma allora considerevole, cinquecento zecchini. Il libretto, *Edoardo e Cristina*, era tratto dal testo che Schmidt aveva scritto per l'opera di Stefano Pavesi *Odoardo e Cristina*. Rossini si accordò per un'opera costruita per lo più su musica preesistente. Un centone dunque, secondo una prassi ben nota al musicista che nell'occasione era anche contemporaneamente impegnato con la concertazione dell'*Ermione*. Divertente il racconto di Stendhal, convinto che neppure l'impresario conoscesse come era stato composto il melodramma:

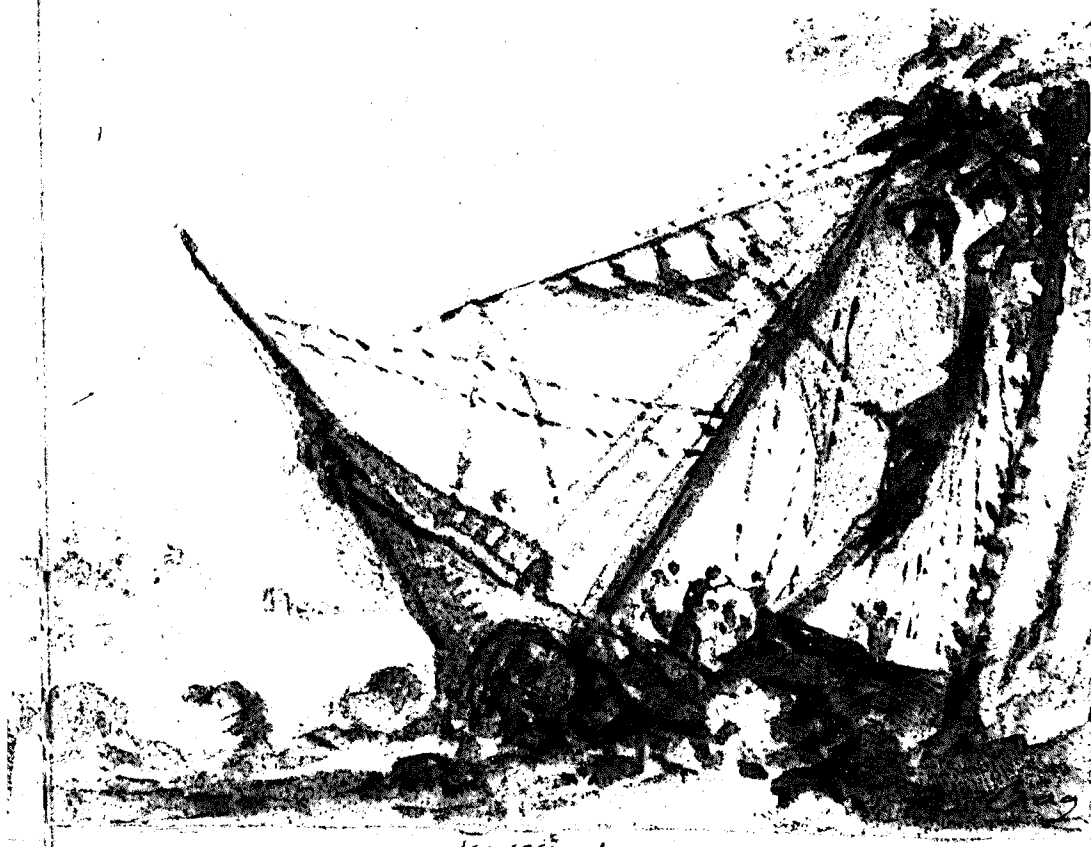
"[L'opera] viene applaudita con trasporto, ma disgraziatamente c'era in platea un commerciante napoletano che cantava il motivo di tutti i brani prima degli attori. Grande stupore dei vicini che gli chiedono dove abbia udita quella nuova musica: "Eh, quello che vi stanno cantando ora è il Ricciardo e Zoraide e l'Ermione che abbiamo applaudito a Napoli sei mesi fa, mi chiedo solo perché abbiate cambiato il titolo. Della più bella frase di Ricciardo (Ah, nati inver noi siamo), Rossini ha fatto la cavatina della vostra nuova opera, non ha neppure cambiato le parole". Nell'intervallo... presto nel caffè dove i primi dilettanti

della città stanno illustrando i motivi della loro ammirazione. A Milano la vanità nazionale avrebbe reagito in modo furibondo, a Venezia ci si mise a ridere". L'opera, andata in scena il 24 aprile 1819, fu dunque accolta favorevolmente dal pubblico veneziano che comprese la grande adattabilità della musica rossiniana dotata di una vitalità e autonomia che restavano inalterate pur mutando parole e testo.

Edoardo e Cristina ebbe venticinque repliche. Così riporta la "Gazzetta" di Venezia: "Fu un trionfo come nessun altro nella storia dei nostri teatri. La prima rappresentazione, cominciata alle otto di sera, finì due ore dopo mezzanotte a causa dell'entusiasmo degli spettatori, che richiesero la ripetizione di quasi tutti i numeri e chiamarono più volte il compositore sulla scena". Tra il pubblico che acclamava Rossini c'era anche il poeta inglese Byron.

Con *Semiramide*, rappresentata il 3 febbraio 1823 al teatro La Fenice, Rossini toccò il vertice della sua ricerca volta alla fusione dell'ornamentazione con l'idea musicale; quanto dire che il virtuosismo vocale raggiunse con quest'opera il suo vertice estremo. A questo proposito, diventa doveroso accennare alla complessa questione dell'evoluzione della scrittura rossiniana.

Se nelle prime opere, infatti, le parti vocali sono stese quasi come un canovaccio, ovvero deliberatamente aperte agli interventi degli interpreti che devono integrare il testo, gradualmente la scrittura del compositore diviene sempre più precisa e dettagliata. La coloratura s'infittisce e si arricchisce sorprendentemente. Non vi è solo l'urgenza di limitare l'intervento eccessivo del cantante, ma soprattutto la volontà di fondere ornamentazione e melodia in un tutt'uno inscindibile. *Semiramide* è dunque il vertice di questa evoluzione nella quale possiamo anche vedere la frattura di Rossini col suo tempo e il rivolgersi ad un passato non reale ma immaginario e idealizzato. Qualcosa dunque di assai diverso da una generica esaltazione del virtuosismo settecentesco, o barocchismo vocale, che alcuni nostalgici vollero individuare. La voca-



Francesco Bagnara. Bozzetto per la prima rappresentazione
de L'Italiana in Algeri alla Fenice (1843).

trizzante, richiede straordinarie agilità. Il 9 dicembre del 1822 i coniugi Rossini si trovavano a Venezia. Il maestro doveva produrre un'opera nuova, *Semiramide* appunto, e doveva curare inoltre l'allestimento del *Maometto II*. La rappresentazione di quest'ultimo avvenne soltanto il 26 dicembre per alcuni sopravvenuti impegni concertistici del compositore. La sua presenza era stata infatti richiesta dai sovrani Francesco I e Alessandro I che si trovavano a Verona in viaggio per le rispettive capitali. Rossini si esibì in duetto con il basso Filippo Galli e come solista nella cavatina di Figaro. Per la sua apprezzata esecuzione, richiesta con insistenza dal Metternich, lo Zar gli regalò un prezioso anello. L'accoglienza veneziana per il *Maometto II* fu tutt'altro che felice. Tra le cause anche il declino della Colbran, sempre più soggetta a disturbi di gola. La cantante, che aveva sposato Rossini nel 1822, nel corso di una replica venne anche fischiata. Il *Maometto II* fu ritirato e sostituito da un "pasticcio" ricavato dal primo atto dell'opera e dalla versione in un atto unico di *Ricciardo e Zoraide*. La situazione comunque non migliorò.

Cominciava a manifestarsi uno scetticismo via via crescente per la nuova opera alla quale il compositore stava lavorando. Così scriveva il tedesco Sievers:

"È impossibile che il Sig. Rossini riesca a scrivere un'opera completa in sole cinque settimane giacché, mentre è necessario che questa sia rappresentata non più tardi della fine di gennaio, se l'impresa non vuole andare contro un danno maggiore (40.000 franchi la perdita da lei subito col Maometto), è cosa notoria che il Sig. Rossini dopo i pochi accomodi fatti al Maometto, quasi per nulla si è occupato della composizione della Semiramide. Se poi riuscirà male quest'opera, il maestro si tirerà addosso un processo da

parte dell'impresario e una furiosa tempesta da parte del pubblico".

Rossini, però, aveva già predisposto in precedenza il piano dell'opera e non ebbe quindi alcun problema a completare la partitura in trentatré giorni. E il successo delineatosi fin dalla prima sera si andò sempre più consolidando nelle recite successive. Lo stesso viceré, presente in città con la consorte, aveva ritardato il suo rientro a Milano per assistere allo spettacolo. Tutti, compresi i giornali più ostili, dovettero ammettere che se il primo atto aveva lasciato un po' perplessi gli spettatori (ma la sinfonia era stata accolta con entusiasmo) il secondo atto li aveva decisamente conquistati. Ecco quanto scrive "La Gazzetta privilegiata di Venezia" il 6 febbraio 1823:

"Sul merito di questa nuova produzione del maestro Rossini il giudizio del pubblico parve incerto la prima sera, mentre, sebbene il second'atto sia stato anche in quella rumorosamente applaudito, non mancarono persone che sostenevano il primo di gran lunga all'altro inferiore. (...) Martedì le sorti si cambiarono più avventurosamente, e se quel primo atto non giunse a superare l'entusiasmo che aveva prodotto il secondo, assai poco mancò che l'uguagliasse. (...) Noi abbiamo voluto aspettare anche la terza rappresentazione, ch'ebbe luogo ieri. Possiamo ora annunziare che la Semiramide ha riunito da capo a fondo tutti i suffragi dei numerosi ascoltatori che intervennero alle tre menzionate recite, i quali di comune accordo confessarono essere essa una nuova perla innestata nel ricco serto del celebre maestro, il cui valore, se non eccede quello delle tante altre che vi si ammirano, non è ad alcun'altra inferiore".

L'opera ebbe ventotto rappresentazioni e l'eco del suo successo arrivò anche all'estero. Di là a qualche anno però, complice una crisi depressiva, Rossini non scriverà più per il teatro. E con *Semiramide* il Pesarese si congederà di fatto dall'Italia.



ANGELO ANELLI

*Angelo Anelli, autore del libretto
de L'Italiana in Algeri.*

ANGELO CURTOLO

Angelo Anelli: una biografia in otto puntate

I. BENACO

Il filius benach: figlio del Benaco, del lago di Garda, insomma. È una tra le poche definizioni non mordaci che di Anelli fluiranno dalla penna di un nostro grande poeta. Angelo Anelli nasce a Desenzano, il 3 novembre 1761, da Bertoni e proveniva da Salò. Non sappiamo che professione esercitasse il padre, ma certamente svolgeva un'attività tale da permettere al figlio di frequentare le modeste scuole di età e poi, dall'ottobre 1774 all'agosto 1779, di recarsi a Verona presso il collegio secolare annesso al Seminario. Qui il giovane ottiene brillanti successi scolastici, eccellendo in tutte le materie insegnate: "grammatica superiore, umanità, retorica, metafisica": in cinque anni vince ben quattro premi per il profitto scolastico, e alla fine pubblica la dissertazione conclusiva. L'anno successivo fa stampare a Verona una raccolta di poesie in latino, *Odae et elegiae*, che vengono molto encomiate.

In poco tempo si trova ad insegnare italiano e latino alle scuole di Desenzano, dopo aver vinto il relativo concorso a cattedra: è l'ottobre del 1782. Lavora "con grande profitto di questa Popolazione, e delle Comuni vicine" fino al 1784, quando smette perché le scuole chiudono.

A Verona pubblica in quell'anno una *Cantata*, su musica di Ferdinando Bertoni, e alcune rime, in onore del cardinale Archetti, a Dalò

una tragedia in versi, *La Marianne*, cinque classici atti ambientati nella Gerusalemme del re Erode, e della regina Marianne, fra congiure di palazzo e presentimenti sanguinari. Prime prove da parte di un giovane di buoni studi umanistici, che si muove pure lui nell'atmosfera neoclassica — appartenendo del resto alla generazione di Monti e di Ippolito Pindemonte, Alfieri ancora ben vivo. Il 10 ottobre va anche in scena alla Scala un suo dramma giocoso, *Li due supposti conti*, con musica di Cimarosa.

1784-1794: dieci anni assai carenti di informazioni sulla vita di Anelli. Fino al 1784 ci siamo arrivati; nel 1794 si iscrive all'università: e nel frattempo?

Si sposa, innanzitutto. Con Caterina Laini, nata nella stessa città. Nasce un primo figlio, Luigi: se è vero quanto affermano alcuni, e cioè l'esser Luigi morto, avvocato, a Milano nel 1848 a sessant'anni, faremo perciò risalire al 1788 la sua nascita. Negli anni successivi dovrebbero nascere altri figli, secondo quanto si legge in una lettera di Anelli del 1794, in cui si descrive "attorniato da quattro figli, occupato dalla moglie": trattasi di Alberto, ragioniere, di Giustina e di Giulia.

Intanto Anelli comincia a farsi conoscere, nella sua città. Pare che la stima, la benevolenza, il successo gli arridano. Acquista sempre maggiore influenza presso il Comune; per venire incontro ai suoi desideri si decide di riaprire le scuole di grammatica e retorica, dove Anelli

aveva insegnato. Al teatro della città va in scena un suo dramma giocoso, nel carnevale 1791; a S. Stefano 1792 la Scala inaugura con la sua *Cinna* (da Corneille), con musica di Bonifacio Asioli.

A partire dal 1793 le commissioni di libretti da parte degli impresari della Scala divengono sempre più frequenti, e tale collaborazione non avrà termine che nel 1817.

Quesito: si è già iscritto alla massoneria?

Alle prossime puntate.

II. UNIVERSITÀ, PRIMI LIBRETTI E ARGENE

Il poeta della Scala può, a questo punto, iscriversi all'università; ed è Padova, giurisprudenza. Siamo nel 1794: si laureerà l'11 gennaio 1796, a trentacinque anni, dispensato dal seguire il corso ordinario di studi grazie al suo ingegno e capacità. Studia, quindi. E scrive. Una novella morale in ottave, *Argene*, che esce a Venezia nel 1794, dalla tipografia di Alessandro Pepoli: centrata sulle nefaste conseguenze dell'invidia, d'ambientazione latina, con Ottone imperatore e Argene "gentil donzella / Di famiglia regal, d'Otton nipote / ... la sua etade / Al quarto lustro ancor giunta non era". Estremamente serio e casto, tale componimento, a dispetto della calunnie minacciose che quindici anni dopo un bresciano sussurrerà a

Vincenzo Monti. Anelli la legge in gir "in crocchi assai colti", fra Padova, Vicenza, Verona, Brescia e Milano, riscuotendo complimenti — anche per altre novelle — fin da Giovanni e da Ippolito Pindemonte.

Nel 1795 Anelli traduce in versi scelti una tragedia di Corneille, *Nicomede*. (Ricordiamoci di quell'altra spia dell'interesse di Anelli per il drammaturgo francese: il *Cinna*). Fra il 1793 e 1794 è presente anche su diverse piazze teatrali: dalla *Griselda* (Piccinni) per il S. Samuele, Venezia; alla Scala, in coppia con Paolo Zingarelli; al S. Beneto, ancora a Venezia.

È contento di scrivere libretti? Pare di sì, se dalla prefazione al testo della *Griselda* apprendiamo che aveva rinunciato

"a scrivere drammi, per quell'avvilimento in cui si trovano in Italia presso che tutti i poeti del Teatro per musica: per il quale ne avea composti parecchi, senza produrre alcuno sulle scene di questa illustre città. [...] È bensì vero, che le misure da voi prescrittami per salvare gli abili attori del VS. teatro, e, che l'uso o l'abuso denominò convenienze, mi fecero stillar non poco il cervello nel tessere questo Drama".

Dopo diciotto anni, in altra sede, ricorderà amaramente che

"il bisogno anzi l'aver che muove D'un buon padre le cure (o l' mio destino)"

Fe', che ai teatri mi volgesti, dove A perder senno e fama io fui vicino:

Strani e assurdi incidenti intrecciar denno...

Ivi ingegno in mille scogli rompe, Né al punto a schivarli arte, né senno: Ivi poeta per suo reo destino De' proprj sui parti esser norcino".

(Si lamenta troppo questo Anelli, potrebbe osservare Pietro Borsieri, nelle sue *Avventure letterarie di un gioro*, Milano, 1816):

"po+ dichiarazioni sulla incalcolabile difficoltà di comporre un'opera buffa. Si

certo, i cantanti esigono molto; e il pubblico vuole, oltre le ariette, che bastavano un tempo, e duetti e terzetti e quartetti e quintetti e cori e introduzioni e finali; vuole insomma un'opera buffa. Ma questa finalmente non è la decimaterza fatica d'Ercole, ove si consideri la facile contentatura del pubblico, che non bada al libretto, perché la musica sia buona. Se mi si domandasse però come debba comporsi un'opera buffa per farla bene, risponderei: io voglio che l'azione sia naturalmente aggruppata e naturalmente ben sciolta: voglio che il ridicolo non si confonda con la scurrilità, e che sia uno spontaneo effetto di vari caratteri de' personaggi ben disegnati e ben condotti; voglio che le sentenze e le arguzie da Bertoldo siano bandite dalla scena: e che il diletto non risulti finalmente da ariette equivocate, né da gesti poco misurati degli attori. Chi adempisse tutte queste condizioni e scrivesse una bell'opera buffa, meriterebbe assai lode. Ma chi scrive ora in tal guisa un'opera buffa?"

Contento o no, vediamo che in data 3 aprile 1794 scrive da Desenzano una lettera a Mattia Butturini, nato a Salò nove anni prima di lui, e a quel tempo poeta ufficiale del Teatro S. Beneto, a Venezia.

"Colgo per tempo l'occasione di scrivervi sul proposito di quanto in voce una volta mi proponeste. Nella riputazione, che voi godete, v'è da credere, che a voi [...] verranno proposti dei contratti per questi teatri. La lega che avete (perdonatemi) con poco giudizio fatta col vostro socio di quest'anno scorso, [...] mi lusinga che accetterete più volentieri la mia [...]. In tal caso scrivetemi, e accettando voi i contratti, e meco dividendo i pesi, e gli utili [...], ce la intenderemo facilmente. In quest'ora in cui mi trovo, mi sarà cara un'utile occupazione; ma fermi, se possiamo, nello stabilire che l'arte non sia schiava.

Butturini non deve esser stato totalmente ininfluente nella vita di Anelli, di cui pare fosse amico. Vediamo di ricordare. Studia a Padova con l'umanista Cesarotti (ma la laurea è in legge); esercita come avvocato a Venezia, fra 1785 e 1796 (con cariche pubbliche: è an-

diviene amico, fra gli altri, del conte Alessandro Pepoli (quello che

stampa l'*Argene*); poi è a Milano, dove stringerà amicizia, con Monti, successivamente insegna all'università di Pavia, contende la cattedra a Foscolo, emigra a Bologna e ritorna ad insegnare a Pavia dove muore un mese e mezzo prima che Anelli venga nominato lì professore. Anch'egli, come farà il nostro poeta, coltiva il diritto e le lettere, scrive libretti e insegna procedura civile.

Un ruolo di rilievo deve averlo giocato pure sua moglie, la veneziana Anna Vadori, la cui attività in seno alla buona società della Milano napoleonica è stata paragonata a quella svolta ad Atene dall'*Aspasia* di greca memoria.

Chi volesse capirne di più, dopo tali accenni vagamente allusivi, deve correre alle prossime puntate.

III. CISPADANA CISPALPINA

Marzo 1796: inizia la prima campagna d'Italia di Napoleone, che entra in Piemonte alla testa dei suoi 30.000 affamati uomini ("Voi siete nudi e affamati... Io voglio condurvi nelle più fertili pianure del mondo. Vi troverete gloria, onore e ricchezza..."), Napoleone, 28 marzo 1796. Pare che l'ultima frase suonasse: "Vi troverete gloria e preda". Per Anelli ha inizio un periodo alquanto turbolento. Si apre un'epoca di guerre, di sconvolgimenti politici e connesso aumento di manovre sotterranee, delazioni, abilità nel tener-il-piede-in-due-staffe. Per di più, egli si trova a vivere in una zona di confine, percorsa continuamente da eserciti, l'Adige in più occasioni verrà indicato come limite territoriale, fra una Repubblica Serenissima che vien divisa tra francesi e austriaci. Per il nostro poeta, ciò significa cambiare quattro volte regime, nel giro di tre anni. Anelli totalizza solo due arresti, brevissimi: se la cava dunque onorevolmente.

In novembre nasce la Cispadana. Desenzano è anco-

veneziana, e già teatro di scontri. Tra ottobre e gennaio 1797 Anelli viene eletto Provveditor generale veneto, con il compito di farsi pagare dai francesi i danni di guerra relativi a Desenzano, in sostanza. "Avendo col suo talento, franchezza e jealtà meritato la confidenza de' Generali, e dello Stato Maggiore" francesi, riesce a spuntare qualcosa. Risultato: diventa "benemerito della patria", per decreto del Senato Veneto.

Bene: ma il 18 marzo 1797 Brescia insorge, diventa repubblica, abbatte le insegne di S. Marco. E subito Anelli viene incarcerato, perché aveva lavorato per l'oppressore, per Venezia. Dopo pochi giorni è liberato, grazie all'interesse dei Rettori di Desenzano.

Liberato sì, ma sospetto. E i rivoluzionari sono alle porte di Desenzano. Che fare? Fuggire, non c'è dubbio.

E la legge sugli emigrati, per cui i loro beni vengono confiscati, la cittadinanza tolta; e le rivalse sui familiari rimasti? Anelli fugge: ma non gli rimane che arruolarsi con i francesi, il cui campo si trova sotto Mantova. È la primavera 1797; "il suo ingegno e lo spirito intraprendente" lo mettono in luce, così il generale di divisione Pietro F. Carlo Augereau lo chiama a sé, a Verona, come segretario dello stato maggiore. Il generale era il luogotenente di Napoleone, un caporalaccio rude e spavaldo cui Napoleone (e il Direttorio) dovranno nel settembre successivo, la salvezza del regime, minacciato dalle elezioni che avevano dato la maggioranza ai monarchici.

Una carriera militare "parallela", di un personaggio che incontreremo nelle prossime puntate? Quella di Ugo Foscolo che, giusto nel periodo in cui Anelli è a Mantova, fa domanda a Bologna di essere assunto come ufficiale della Cispadana, il 20 maggio 1797, a diciannove anni, infiammato dal Bonaparte liberatore, cui dedica l'ode omonima.

Anelli è a Mantova. Non poteva capitarci in momento meno tranquillo. Il 7 aprile,

in seguito agli accordi di Leoben, fra Napoleone e Austria, s'era stabilito fra l'altro che l'Austria rinunciava alla Lombardia in cambio di Venezia con tutte le sue dipendenze venete e istriane, che la Francia stessa s'impegnava a consegnarle alla conclusione del trattato di pace. Napoleone quindi conduce negoziati circa territori non ancora in suo possesso. Ci vuole un pretesto per liquidare la Serenissima, finora scrupolosamente neutrale e che anzi aveva lasciato occupare un lembo del suo territorio dalle truppe francesi. Il 9 aprile Napoleone invia al doge una lettera insultante, ingiungendo di sopprimere Inquisizione e Senato: con gli inviati della Repubblica si produce in una scenata senza motivo; e in più, sopraggiungono ad aiutarlo le cosiddette "Pasque veronesi".

A Verona, terra ancora veneziana, si erano dunque tranquillamente installati i francesi, in quella primavera 1797, spadroneggiando con soprusi e angherie sulla popolazione. Bene, un giorno, dai manifesti, i giovani vengono chiamati alle armi. Firmato: un ufficiale di Napoleone. Poi risultò che il bando era falso: ma intanto, la sollevazione popolare a ciò seguita fece sessanta morti tra i francesi. Napoleone li aumentò a quattrocento, dichiarando che il sangue si lava con il sangue, e imponendo alla città l'istituzione di un governo rappresentativo sotto supervisione francese. Il Gran Consiglio veneziano si riunisce per l'ultima volta l'11 maggio: nella notte tra il 15 e il 16 un commissario francese viene a prendere possesso della città, in attesa di consegnarla agli austriaci.

Possiamo comprendere la scomoda posizione di Anelli, a Verona dalla parte dei francesi, a pochi mesi da un arresto per opera degli italiani repubblicani. Secondo fonti a lui favorevoli, "fece quanto poté a vantaggio degli abitanti della città e provincia di Verona per mitigare i danni della guerra: nel che manifestò imparzialità, per cui nece-
stimonianze di gratitudine dal Ve-

scovo e dai patrizi di Verona da lui protetti contro le prepotenze dei francesi e i furori dei repubblicani e in pari tempo si acquistò l'affetto e la stima dei democratici".

Per lo meno ufficialmente è dalla parte dei francesi, nel senso che si batte per i nuovi ordinamenti repubblicani. Nell'estate 1797 pronuncia numerosi discorsi, a Verona: sull'istruzione pubblica, sulla libertà, sull'eguaglianza, sulla pubblica sicurezza (manoscritti) e uno a stampa, dal titolo *Il vero patriota*, tenuto il 2 luglio: anzi, il "14 Mietitore l'anno I della Libertà Italiana". Oltre alle lodi ai conquistatori/liberatori, un monito viene rivolto al "cittadino generale Augereau", segnale di tutta una difficile situazione in cui Anelli deve destreggiarsi: i francesi non attribuiscono con tanta leggerezza patenti di patriota a destra e a manca, perché ci sono molti "patrioti" che divengono tali per proprio esclusivo tornaconto; Del resto, non ci si può attendere molto dagli italiani, da "chi nasce appena alla Patria".

Anelli si dimette da quell'incarico (il 20 agosto i francesi lo ringraziano per l'attività svolta con una spada di gran valore) per ritornare a Desenzano, giusto prima che gli austriaci, dopo Campoformio (17 ottobre), si annettano la Serenissima.

Autunno 1797. Desenzano è diventata il capoluogo del Dipartimento del Benaco, uno dei venti in cui è stata divisa quella che ora si chiama Repubblica Cisalpina (capitale Milano), comprendente la Lombardia, le province ex-venete di Bergamo e Brescia, la Valtellina e tutta la Cispadana. Il 20 novembre Anelli è nominato prefetto della zona (riviera di Salò, la Valtinese, i territori di Lonato, Calcinato, Montechiaro, Castiglione, Volta, Valeggio, Cavriana, Solferino, Pozzolengo, Rivoltella, Sirmione). Resiste una sessantina di giorni; avrebbe dovuto continuare a barcamenarsi fra aristocratici *ancien régime*, esagitati vestiti da patrioti, francesi sfruttatori. E quindi inimicizie e, a quanto pare, potenti nemici rendono cruento il suo

ritorna alla vita privata, accompagnato da numerosissime attestazioni di stima e gratitudine da parte delle popolazioni governate. Abbiamo reperito certificati che parlano di probità, talento, rettitudine, ecc., e di impegno a favore della religione cristiana, come attesta il vescovo di Asola (a qualche decina di chilometri da Desenzano).

Anelli esercita la professione di avvocato nella zona della Riviera di Galò (e anche qui: lodi innumerevoli, come risulta da attestato firmato da quattro colleghi, Brescia, 25-9-1817) e si batte contro il malgoverno francese. Il 29 settembre 1798 improvvisa da un pranzo patriottico un aspro sonetto, rivolto ad un pubblico composto perlopiù di ufficiali francesi: eccone qualche verso:

Ogni buon cittadino fatto è pollastro
anzi pecora, a cui si trae la lana,
e sol trionfi del comun disastro
l'ladro, l'intrigante e la puttana.
[...]
Preval l'intrigo, e la ragion prevarica
e solo il Gallo intanto empie il ventri-
colo
Mentre la patria mia s'ange e ramma-
lta".

Sul finire del 1798, il generale Gu-
glielmo Brune (che era il coman-
dante militare della Cisalpina, a
Milano) lo nomina presidente del-
l'assemblea distrettuale di Lonato,
che doveva approvare la costituzi-
one dell'anno VII repubblicano.
In questa carica rimane pochi mesi,
lasciando – per nomina del suo di-
partimento – a commissario orga-
nizzatore del distretto Colli e Vi-
sène. Che distretto è? È la zona del-
l'attuale Franciacorta, cioè ad ovest
di Brescia, vicino al Lago d'Isèo,
famosa per i suoi vini. Si sposta,
e ora, da Lonato a Rovato, o Ospite-
letto? Agli inizi del 1799 Anelli ri-
nuncia ad ogni pubblico impiego e
ritorna a Desenzano.
Crede di stare tranquillo.

In aprile, l'Europa assiste alla guerra
della II coalizione, contro Napo-
leone. Gli austro-russi avanzano
vittoriosamente in Italia, battendo
i francesi a Cassano. Il 13 aprile
c...

un nuovo cambio di regime.

La "caccia al giacobino" alimentata
dalle delazioni e calunnie si sca-
tena; e Anelli è arrestato il 22 giu-
gno 1799. Il 24, per interessamento
dei rettori del Comune di Desen-
zano, è posto in libertà. Un mese
prima era andata in scena alla Scala
una sua nuova opera, *L'amor sincero*,
con la musica di Farinelli, dopo lun-
ghi anni di silenzio.

Nel 1800 Napoleone ristabilisce la
Repubblica Cisalpina, che arriva
fino a Verona (linea di confine: l'A-
dige). Probabilmente in settembre
i francesi fanno ritorno a Desen-
zano e l'ex-pubblico funzionario
della Cisalpina viene all'istante ri-
chiamato dai concittadini come
unica persona in grado di porre un
freno alle requisizioni e violenze
dei militari verso la popolazione.
(Anche in questo caso: attestati su
attestati circa "i gravi pericoli che
corse" nel salvare "le sostanze e le
cose"). Ma come salva, per esem-
pio, la penisola di Sirmione dagli
oneri di guerra? Improvvisa (1801)
tra le rovine della villa di Catullo, a
Sirmione, davanti a ufficiali fran-
cesi e polacchi, suscitando in loro
tale entusiasmo da farsi acclamare
emulo del poeta latino e facendo
loro dimenticare le requisizioni.

Abbandoniamolo un poco, mentre
trova il modo di sacrificare alle let-
tere anche in frangenti simili, e
chiede (1801) un posto nella pub-
blica istituzione, disgustato dalla
vita pubblica.

Nella prossima puntata vogliamo
accennare ad un argomento che
può aiutare a far capire le civende di
Anelli, già a partire da questo pe-
riodo.

IV.

L'uso di accorciare le parole, sostituen-
do le lettere finali con tre fa-
mosi puntini ..., è un'invenzione
della massoneria parigina, messa di
moda da un decreto del Grande
Oriente, 12 agosto 1774. Modifica
accolta subito anche in Italia, come
– fenomeno assai più importante –
nella massoneria di casa nostra

idee rivoluzionarie, antimonarchi-
che e anticlericali diffuse tra i FF.
(Fratelli) francesi. Gli storici del so-
dalizio aggiungono altresì che l'in-
tera massoneria latina cominciò, a
partire dal XVIII secolo a presentare
degenerazioni rispetto ai principi
della *Freemasonry* originaria britan-
nica. Teatralità, ciarlataneria, acro-
batismo spettacoloso, perdita della
stima dovuta al valore morale del-
l'uomo, esteriorità, occultamento
di misteriosi segreti (in luogo della
normale taciturna discretezza, pla-
gio da parte dei tanti preti transfu-
ghi, al punto che le loggie nei Paesi
latini furono dette una Compagnia
del Gesù a rovescio). E natural-
mente, va da sé, un armamentario
di delazioni, processi, ostracismi,
anatemismi, roghi e auto-dafé.

Il sodalizio raccoglieva i consensi di
molti sovrani europei e delle fami-
glie aristocratiche. A Milano per
esempio, si potevano leggere nomi,
fra 1785 e 1787, altisonanti, e an-
che quelli di Alfieri, Verri, Beccaria,
del pittore Appiani (che con Bossi
darà vita a quella che ora è la Pina-
coteca di Brera), del musicista
Mayr.

Se negli anni immediatamente se-
guenti al 1789 le poche loggie ita-
liane (nel nord, ad esempio, si tro-
vavano una a Milano, una a Vene-
zia e una a Trieste) rimangono nel-
l'ombra di fronte agli eccessi della
Rivoluzione, dopo il 1796 i nostri
giacobini e massoni acquistano il
coraggio di affrontare la luce e fra-
ternizzano con i liberatori.

Se a proposito dell'affiliazione o
meno di Napoleone al sodalizio
molto inchiostro s'è versato, certa-
mente è quella dei suoi fratelli, che
vengono subito posti a capo della
massoneria, allo scopo di tenerla
meglio d'occhio. Nella Milano na-
poleonica del Regno d'Italia, dun-
que, essere f... diventerà di gran
moda; la consacrazione avviene nel
1805, con la costituzione del
Grande Oriente d'Italia, da cui di-
pendono tredici logge: cinque a
Milano, una a Bergamo, una a Ve-
rona, una a Taranto, le altre sono a
Napoli, tutte militari. Secondo uno
storico, le logge erano diventate
... che altro delle pre-

feiture e de' comandi militari, da militari presiedute e soldatescamente governate".

Lo snaturamento dei principi originari, provocato in gran parte dalla mancata selezione all'accesso, fa sì che molti "lavori massonici" comprendano anche "lavori di masticazione" (= lauti banchetti); che, ad esempio, le feste romane per la nascita del figlio di Napoleone evidenziano lo smaccato neo-paganesimo, indecente, immorale, dei massoni "interpreti e sacerdoti della natura", per non parlare del culto fallico presente nei riti dei FF. ., ecc.

Gli eserciti alleati entrano a Parigi il 31 marzo 1814, e subito il camaleontismo massonico conduce a "lavori di masticazione" in onore del nuovo padrone, S.M. Luigi XVIII. E così anche in Italia: virata di 180° immediata, con Monti (fr. .) che spiega:

"G'ho miee, gh'o fioeu, sont impiegaa" vale a dire, non sono così pazzo da arrischiare il pane per congiurare contro Sua Maestà.

Del resto i massoni milanesi speravano che da questo cambiamento risultasse anche un certo sfollamento dei troppi intrusi dell'ultima ora, di coloro che puntavano solo al banchetto e al divertimento spregiudicato (tanto che il principe Eugenio aveva dovuto chiudere le logge milanesi nel settembre 1813); gente, questi ultimi arrivati, che avevano provocato un generale disprezzo per la società, fra le popolazioni del Lombardo-Veneto.

Invece, il 26 agosto 1814, Bellegarde, il feldmaresciallo austriaco, proibisce tutti gli ordini segreti. Da un rapporto riservato redatto da un ex-massone al servizio degli austriaci, datato novembre 1815, si apprende che

«a quest'epoca [Regno d'Italia] tutti i Grandi del Regno vollero essere Massoni e tutte le persone che desideravano fortuna presso il Governo cercarono di massonizzare. [...]»

Le Logge invece di Milano formavano a quel tempo una miscellanea, che non si può dipingere. Gli ambiziosi, gli intriganti, le spie, i mezzani, i monopolisti, benché fossero

varono congiunti al tranquillo filosofo, al puro filantropo, all'onesto cittadino. [...]

La setta dei Carbonari fece finalmente il suo scoppio a Milano il 20 aprile 1814. [...]

I Massoni di moda, di speculazione, di vanità, in una parola la più parte dei nuovi Massoni, fedeli ai principi del loro istituto pacifico se ne rimasero tranquilli, ed allor quando il nuovo Governo ordinò che fossero chiuse le Logge, essi obbedirono ciecamente."

Ecco pochi e brevi cenni alla massoneria nell'età napoleonica. E Anelli, cosa c'entra?

Pare quasi sicuro che fosse fr. .

V. BRESCIA. CATTEDRE & COLLEGHI

Il 4 settembre 1802 Anelli viene nominato professore di storia ed eloquenza italiana e latina = italiano, latino e storia al Liceo di Brescia.

[...] sostenne la Cattedra con lodevole esattezza, e pubblica soddisfazione, e che tanto nell'insegnamento, come nella sua condotta diede prove invariabili di sana Morale e Religione."

(così attesta il Reggente del Liceo)

Nomina che non avviene in modo indolore; indolore, s'intende, per coloro che ne sono esclusi. "Fui anche dal Consiglio Dipartimentale eletto alla medesima a preferenza di Anelli; ma allora il Ministro non fece luogo alle duple presentate dal detto Consiglio", (Così Antonio Bianchi, sacerdote, fr. ., professore di retorica, scrive a Monti fr. .). E Giambattista Pagani, di rincalzo, sempre a proposito di Bianchi: "Tempo fa il Consiglio Generale Dipartimentale lo propose non ricercato a questa cattedra. [...] lo perciò ve lo dirigo in nome anche dei vostri FF. . Bresciani, a cui sta grandemente a cuore la sua promozione."

Cosa significano queste lettere? Vogliono dire che Anelli viene preferito a Bianchi. E gli viene preferito addirittura a livello milanese, da parte del ministro in persona che ha

appoggiato la candidatura Anelli in opposizione alla candidatura-Bianchi, sostenuta invece dal Consiglio del Dipartimento del Mella (capoluogo Brescia, in cui era stato incorporato quello del Benaco, che noi già conosciamo).

Di cosa parla Pagani? Della speranza che Bianchi possa, nel 1809, ottenere quella cattedra cui invano aspirò nel 1802; posto che nel 1809 si libera per la partenza di Anelli verso Milano.

Anelli intanto prosegue la sua attività, acquistando fama di validissimo professore, entrando a far parte dell'Ateneo Bresciano e tenendovi numerose letture, continuando a scrivere libretti per la Scala ma anche per Dresda, Lipsbona, alla Fenice in coppia con il fr. . Mayr, *Belle ciarle e tristi fatti*, autunno 1806. Fra i numerosi discorsi d'occasione, ricorderemo anche qualche 'omaggio' ai padroni. Come nel 1806, per le nozze del Viceré d'Italia, Eugenio Beauharnais: una cantata. Come nel 1807, in occasione della pace fra Napoleone con la Russia (trattati di Tilsit: il 16 agosto viene eseguita la *Cantata per il giorno onomastico di Sua Maestà Napoleone il grande per la pace testé conchiusa*, con musica del fr. . Mayr).

È sufficiente spingerci un poco oltre, ed arrivare al 1816. = (sono arrivati gli austriaci), per leggere, stampato a Milano da Antonio F. Stella, *Il Trionfo della Clemenza*, "componimento in 3^a rima del solenne ingresso in Milano delle Loro Maestà I.I. e R.R. pubblicato pel fausto giorno natalizio di Sua Maestà l'Imperatore e Re Francesco I^o".

"Nella gioconda occasione, che tutti a gara i miei concittadini concorrono a festeggiare il felicissimo ingresso delle L.L. Maestà [...], io non potea, né dovea star taciturno:[...]."

E via di questo passo, non tralasciando di omaggiare il medesimo Bellegarde. Sentiamo come inizia, questo poema:

"Tra i fausti giorni e più alla storia noti [...]"

lamento

[...]

Lietra recando in sugli sguardi il core,
D'ogni ordin, d'ogni età corre la gente
Il Padre a salutar nel suo Signore."

Cosa doveva scrivere, per guadagnarsi la pagnotta!

Nemmeno Monti trascurava tale attività; al ritorno degli austriaci scrive *Mistico omaggio* (1815), *Il ritorno di Astrea* (1816) e *Invito a Pallade* (1819). E neanche il Carlo Porta, "le charmant Carline", dal quale ci si sarebbe potuti aspettare tutt'altro; si produce sotto Napoleone nel *Brindes per on disnà alla Cassina di Ponnm* (vittorie di Napoleone); e poi nel *Brindes de Meneghin a l'Ostaria per l'entrata in Milan de Sova S.C. Maistaa* (R.A. Franzesch Primm in compagnia de Sova mitee l'Imperatriz Maria Luvisa).

Ritorniamo al periodo bresciano di Anelli. Nel 1806 la Direzione Generale dell'Istruzione Pubblica del Regno Italico bandisce un concorso per drammi seri e giocosi, nell'intento di migliorare le condizioni del melodramma, di cui tutti deplorano la decadenza. Ma per varie ragioni viene sospeso. Vi partecipa Anelli? Non è sicuro; certamente non fa tre anni dopo, quando il concorso viene bandito nuovamente. A Milano.

L. MILANO, REGNO D'ITALIA E REPUBBLICA DELLE LETTERE

"...considerando; prestantissimo signor Conte, Gran Giudice, egregi Candidati, ascoltatori umanissimi, quanto la nuova maniera dei giudizj, la moderna celebrità delle cause [...] ringrazio con lieto animo l'uffizio mio [...].

Oggi, mercè quei Codici angusti che noi non venteremo a far più chiare le leggi e meno incerti i giudizj. [...] Oggi, che per le nuove inaudite vittorie del Mag. o NAPOLEONE e per le rapide imprese d'un nuovo EUGENIO esultano le scienze e le arti, e alle speranze sorreggono di stabil pace, la forense eloquenza ried'ella pure giocondamente in Italia, quasi in domestica sede restituita.

Chiamato, qual io mi sia, se non dirò consiglio, dal favore almeno o piuttosto dall'indulgenza dell'ottimo e li-

confortar questi giovani al malagevole acquisto d'una tal facoltà. [...]"

È martedì 1° agosto 1809, a mezzogiorno, presso la Corte di Cassazione: inizia la *Prolusione per la cattedra d'Eloquenza Pratica Legale*, attivata nelle Regie Scuole Speciali (ubicata a Brera, dove regnava Appiani, fr...), e tenuta da Anelli a partire dal 1809, a Milano.

Anelli è passato ad occupare un posto di rilievo, all'interno delle istituzioni scolastiche della capitale del Regno. Le Scuole Speciali di alta legislazione si erano innestate al principio del secolo sul tronco delle gloriose e antiche Palatine dove, sul finire del Settecento, si poteva apprendere giurisprudenza e medicina (fra i docenti: Parini, Beccaria, Longo, Carlo M. Maggi). Se poi lo studente intendeva ottenere la laurea in legge doveva andare a Pavia; ma per esercitare le Scuole Speciali erano più che sufficienti. La cattedra affidata ad Anelli è – presso le Scuole Speciali – di recentissima istituzione; lo scopo è di istituire nella trattazione delle cause e nelle arringhe i giovani che, compiuti gli studi legali, intendano dedicarsi all'esercizio pratico della giurisprudenza. Fino ad allora, per apprendere quest'arte, era necessario iscriversi all'università di Pavia, dove l'avevano di recente insegnata Monti e Cerreto, e dove dal 24 marzo 1808 era stato nominato Foscolo.

Con decreto 15 novembre 1808 la cattedra di Foscolo (e altre) vengono abolite, nel quadro di una regolarizzazione del sistema scolastico del Regno; in particolare, si reputa l'insegnamento ora affidato a Foscolo non adatto all'università bensì ad un'istituzione come le Scuole Speciali di Milano (con modifiche nel programma, però).

Foscolo cerca dapprima di ottenere un'eccezione per la sua cattedra; poi, visto il risultato negativo, tenta di aspirare alla nuova cattedra milanese.

E invece la spunta Anelli.

(A Foscolo verrà elargita dalla di-

rezione generale della Pubblica Istruzione una pensione annua di lire 767,51, il 16 novembre 1809). Fra i colleghi di Anelli: Romagnosi, l'altissimo giurista, fr...

Voler documentare le manovre concernenti l'assegnazione di tale cattedra e quelle derivate (= se Anelli muove verso Milano, libera la cattedra di Brescia; e se nella capitale le lotte di potere coinvolgono personaggi molto potenti come Monti, il ministro dell'Interno (da cui dipende la Pubblica Istruzione), intellettuali come Foscolo, ecc.: Brescia non è da meno in fatto di manovre qui riguardanti però il sottobosco intellettuale) significa ricostruire un puzzle decisamente complicato, tra un frenetico scambio di missive (a noi sufficientemente note) e colloqui 'paralleli' (non documentabili).

Due fatti chiari, però: Monti come ombelico del mondo delle lettere, e il ruolo determinante giocato dalle relazioni fra massoni. Teniamo presente che Foscolo non è massone e non è un piaggiatore, in una società in cui molti lo sono e abbiamo visto gli esempi).

(Quando, per esempio, Foscolo pronuncia ugualmente – pur sapendo che la sua cattedra è stata soppressa ancor prima di prendere servizio – la prolusione per l'inizio delle lezioni. Monti lo scongiura, dopo averla ascoltata e prima che vada a stampa, di "conservarti la grazia del Principe. Aggiungi dunque alla tua prolusione due parole, un cenno, che apertamente tocchi le lodi dell'Imperatore e del Principe. Questa è una costumanza alla quale non puoi prescindere senza dar campo a odiose illazioni."

Risposto di Foscolo:

"Così l'ho pronunziata; così la stampo però senza che le speranze o i timori o le previdenze mi facciano aggiungere o togliere sillaba."

E ancora, il ministro dell'Interno, compensandolo con 400 lire per aver aperto l'anno accademico, si raccomanderà di

"esaminare accuratamente se qualche frase non potesse per avventura qua e là

...e (con calma o moderata...)

Quanto a Monti, basti far osservare che il decreto sopprimente la cattedra foscoliana e istituyente quella anelliana non è ancora pubblicato, che già Monti scrive all'arconte Arici (Brescia):

venendo che resti vacante la cattedra di Anelli

Se Anelli viene nominato solamente due mesi dopo questa lettera prenderà servizio un anno e di più. Dodici giorni dopo lettera, a Foscolo che lo informa di ciò che a lui sembra una verità, e cioè che:

uiranno in Milano alcune cattedre privilegiate e gli emolumenti delle, e una d'Eloquenza forense, il primo istigatore di questo soqquadro, ci aspira e se ne lusinga".

Avendogli di far pressioni per la cattedra forense a Milano, Monti si è dato a tranquillizzarlo, assicurandogli che ha parlato con il ministro dell'Interno e con il segretario della Direzione Generale degli Affari, e che li ha trovati favorevoli e soggiunge che "del Brema neppur si parla". Ma! non si può prestare fede a Monti. Infatti, il 18 gennaio 1809 Anelli è nominato, il 22 Foscolo tiene una riunione già ricordata, presente il 23 o 24:

Foscolo, volevo tacerti una nuova cattedra d'Eloquenza forense, per una colpa dell'Istruzione Pubblica, anzi contra il suo voto, è stata data ad Anelli".

zione n. 1 (= informare dell'evento): effettuata.

zione n. 2 (= addolcire la

ro e spero che ciò non debba alterare quanto all'importanza del popolo, il tuo ingegno sarebbe stato cieco di sepoltura.

e foscoliana:

"S'io non dovessi pensare che al buon nome, dovrei godere di queste elezioni, si paragoneranno gli scritti, il carattere e la fama di loro e di me, ed il paragone farà parer candide anche le mie macchie. Ti giuro bensì, ch'io mi sento crepare il cuore pensando a che mani, a che lingue, a che ingegni è commesso l'altare della letteratura ed il cuore della gioventù; [...]"

La reazione foscoliana è appena iniziata, peraltro. Di lì ad un anno metterà mano all'*Ipercalisse* e riserberà ad Anelli & C. qualche sorpresa.

Monti sostiene che l'Istruzione Pubblica era contraria. Allora Anelli deve essere stato appoggiato più in alto: dal ministro dell'Interno, il conte Luigi Vaccari, da poco succeduto al marchese Lodovico Giuseppe Arborio Gattinara di Breme? A contendergli la cattedra non è Foscolo solamente, ma anche professori di Bologna (Giuseppe Bianconi) e Padova (Pier Luigi Mabil).

Qual è stato il grande elettore? A parte la posizione non chiara di Monti (nel cui circolo - in quel periodo perlomeno - Anelli era compreso), indicheremo Vincenzo Lancetti, studioso che collaborò anche con Monti in discussioni sulla lingua italiana, "modestissimo acciabbatore poligrafo" secondo altri, "demagogo nell'epoca rivoluzionaria; copri alte cariche massoniche", secondo un rapporto segreto. Lancetti era veramente importante nella massoneria milanese (e italiana), e nei "lavori massonici" per il G.O. d'Italia già citati nella IV puntata, venne preferito a una persona grandissima come Giandomenico Romagnosi, solo perché quest'ultimo gli era inferiore nella dignità massonica.

Sarebbe interessante conoscere quale grado aveva Anelli, nella dignità massonica.

Finora non abbiamo accennato alle lotte per occupare la cattedra che Anelli lascia scoperta a Brescia. Monti avverte l'amico Arici (un verseggiatore, più che altro) di presentarsi, ma riceve suppliche anche da FF. SS., come Bianchi, appoggiato da Pagani. E da questi car-

...e, che si prolungano durante il 1809, escono inaspettate informazioni.

"Bianchi o Bettoni vi avranno informato della sporca impostura d'Anelli da me smentita. Gli è impossibile l'aver pazienza con questo maligno Trasone, divenuto la favola della capitale." (Monti ad Arici)

(Trasone è un grossolano soldato, protagonista della commedia *Ennuncino* di Terenzio, che viene beffato, comparando in modo meschino).

"E per Dio, questo Anelli fa di tutto perché le chiome della fortuna, ch'egli ha per accidente afferrare, gli empiano le mani di tabelle e di pidocchi. Ciarla, ciarla, ciarla - e sempre buffone - e sempre glorioso: - vero matto glorioso! E mi duole per la sua famiglia. (Foscolo a Arrivabene: fr. ..., quest'ultimo è bresciano".

Non si sa esattamente cosa combini Anelli: si conosce invece la vittima: quell'Antonio Bianchi già ricordato nella V puntata.

Reazione di Bianchi:

"Come potrò abbastanza ringraziarvi della generosa difesa che avete fatta di me a fronte di quel buffone di Anelli? (lettera a Monti).

E segue una lettera assai aspra contro Anelli, riportando giudizi di lui sui più importanti poeti e scrittori italiani, da Dante fino a Monti che, se fossero veri e riferiti obiettivamente, fornirebbero un quadro assai nero della cultura anelliana. E inoltre:

"Io certo non l'ho mai offeso in nulla, se non [...] nel non avergli fatto buono, che i suoi drammi buffi sieno per procurargli un nome più grande di quello del Metastasio, di cui si ripromette con una sicurezza invidiabile; [...]"

O perché avendogli io detto già quattro anni, che i geni inventori in materia di poesia sono pochi, ed avendomi egli subito detto: lo posso esserne uno co' miei Podestà di Chioggia, Filosofo ecc. [...]"

Ammesso che Bianchi riporti il vero, questi giudizi di Anelli sulla

sua attività di librettista modificano l'ente il quadro, come poteva apparire in seguito alle valutazioni di Anelli ricordate nella seconda puntata.

Vogliamo proseguire nella nostra *Anelli Story*, dopo esserci soffermati sull'episodio della cattedra milanese?

Luglio 1809: Napoleone sconfigge l'Austria a Wagram, Anelli canta subito un brindisi in cui fa promettere dall'arciduca Giovanni d'Austria proprio esercito lardo e qualora fossero giunti in Italia.

Di questo brindisi si ricorderà il feldmaresciallo Bellegarde, qualche anno dopo.

In data 16 settembre 1809 viene notificato ad Anelli l'ammontare dello stipendio (3000 lire annue) e l'estensione anche a lui della condizione di professore universitario.

Il 26 dicembre partecipa (?) al concorso "per drammi serj e giocosi", di cui abbiamo ricordato l'edizione (vedi V puntata). La commissione è composta da Monti, Lamberti, Compagnoni, Polcastro, Asioli. Non siamo sicuri sulla partecipazione di Anelli a tale concorso. C'è chi sostiene tale ipotesi; ma non vengono prodotti documenti che la suffraghino. Si potrebbe però supporre che Anelli vi abbia concorso, con la speranza dal momento che probabilmente doveva conoscere bene i commissari.

Monti, valda sé che lo conosceva (tuttavia dimentichiamo che in quel mese di dicembre i rapporti dovevano essere deteriorati, considerando gli effetti dell'episodio Arici - Bianchi - Monti, or ora citato); Lamberti (?) era fedele amico e collaboratore di Monti, bibliotecario presso le Scuole Speciali, in seguito direttore del periodico *Il Poligrafo*, cui Anelli collaborerà: tutti elementi che depongono a favore della nostra ipotesi. Compagnoni aveva diretto a Venezia nell'ultimo decennio del 1700 le *Notizie dal mondo* e stretto amicizia con Vincenzo Dandolo e Mattia Butturini, quindi è molto possibile che conoscesse Anelli fin dagli anni ve-

neziani (vedi la II puntata); all'epoca del concorso ricopriva la carica di segretario generale del Consiglio di Stato (era fr. anche lui?); Polcastro era il senatore incaricato di stendere alla fine la relazione dei lavori e le conclusioni: Asioli aveva scritto la musica per l'opera *Cinna*, su libretto di Anelli (vedi la II puntata).

Non vince Anelli né Arici (altra nostra conoscenza): e neppure altri. In data gennaio 1811 sono rese note le conclusioni dei lavori della commissione:

"essa non creda che alcuno degli indicati componimenti sia meritevole del premio proposto. [...] Il dramma, quali gli attuali abusi del teatro musicale vogliono, è un vero letto di Procuste, sopra del quale si stirano e si contorcono muscoli e fibre, e da cui non possono che uscir dei mostri. Si restituisca la poesia melodrammatica all'originale sua forma, reclamata dalla ragione e dall'esperienza; la musica serva ad essa, e le sua coadiutrice; gli attori [...] siano ad entrambe subordinati [...]"

Quanto la commissione ha capito poco dell'opera in musica, e come le parole stese da Polcastro suonano talmente tipiche dell'uomo di letter italiano!

Dove abita Anelli?

"Il prof. Anelli ha abitato in Milano colla sua moglie e i suoi figli nella casa [...] dove il sottoscritto pure abitava, costantemente rilevando l'esemplare condotta del suddetto Professore e della sua buona e onesta famiglia [...]"

E procedendo su questo tenore, l'attestato giunge alla fine, dove chi lo firma è, nientemeno che il rettore dell'I.R. Collegio Ghislieri, l'Abate Tosi, Pavia, 1818.

Come vive, Anelli? Vive travolto dalle eunucomachie.

Alla prossima puntata.

VII. EUNUCOMACHIE

Così le chiama Foscolo. Trattasi delle battaglie di gazzette e libelli infamanti la cui acrimonia non può stupire, se si pone mente all'ambiente culturale milanese tardo-na-

poleonico, privo di nerbo morale, in cui tutto un ambiente letterario, costretto ed asservito a un regime politico, finisce così per isterilirsi nella polemica e nella satira personale.

Innanzitutto è da vedersi la logica reazione di difesa da parte di un ambiente culturale, nei confronti di Foscolo, che aveva cominciato a metterlo sotto accusa nella prolusione pavese del 1809 (già ricordata nella puntata precedente) e che aveva continuato su periodici assieme ai fratelli Pellico, a Borsieri e a Michele Leoni. Fustigano insistentemente i letterati cortigiani e adulatori, i pedanti, i frati, i retori, i traduttori oziosi ed ignoranti, denunciando il sistema delle clientele letterarie ed opponendosi a tutti coloro che, separando la letteratura dalla vita, avevano perduto il senso della sua primaria funzione etico-civica.

Nei giornali letterari di questi anni ci si presenta un vario stuolo di letterati, eruditi, grammatici, retori, giornalisti arroccati intorno a principii attardati di purismo cruscchivo e di precettismo retoricheggiante e classicheggiante. Combattendo Foscolo, essi, che in molti casi saranno poi nemici dei "romantici", intendono colpire insieme il suo programma e ogni novità in fatto di letteratura.

Esempio. Il *Poligrafo*, giornale letterario di 16 pagine, esce tutte le domeniche, dal 7 aprile 1811 al 27 marzo 1814, epoca in cui cessa causa le note vicende del regno. Sorge come emanazione del gruppo di Monti e di Paradisi, in funzione esplicitamente antifoscoliana. Vi collaborano Lamberti (direttore, che noi conosciamo già. Arici, Lampredi, e molti altri, tra cui Anelli. I principi di fondo sono: conformismo politico, purismo linguistico, geloso municipalismo nelle polemiche sostenute di volta in volta contro le altre gazzette del regno, intransigente condanna di tutto ciò che appaia nuovo in fatto di lingua, di cultura, di gusto letterario e teatrale. Fino all'inizio del 1812 è essenzialmente il giornale di Lampredi - che nel giugno 1812

parte per Napoli con Annetta Vadori (attenzione a questa nostra vecchia conoscenza).

(Ricorderemo che Vadori era stata moglie per un giorno – aveva subito divorziato – di Rasori, noto medico e letterato, amico personale di Foscolo, ma poco gradito al regime; dicesse un periodico di tendenza foscoliana).

Pesante è il residuo del gusto settecentesco, anacreontico e cantabile, fino alla tendenza verso una retorica improvvisazione. (Significativa a questo proposito l'ammirazione per Anelli).

"Il sig. Avvocato Anelli nel suo discorso si fa chiaramente veder compreso della dignità dell'ufficio che gli fu imposto: [...]. La Prolusione del sig. Anelli è sparsa di un'opportuna erudizione [...]."

Così recita l'immediata recensione alla pubblicazione della prolusione (nel 1811) tenuta due anni prima, inaugurando Anelli il suo corso presso le Scuole Speciali. Per quanto riguarda l'opera, grandi plausi e nostalgia per la scuola napoletana, e in particolare per Piccinni e Metastasio; viene recensita favorevolmente anche la rossiniana *Pietra del Paragone*, *Aiace*, andata in scena alla Scala la sera del 9 luglio 1811, e che aveva richiamato un grandissimo pubblico, attratto da una serata che si annunciava calda. E sull'opera buffa?

"Veggio pur troppo, che è un vero sogno lo sperare che un'opera buffa sia una commedia, la quale presenti un soggetto semplice e chiaro, che qualche piacevole o tenero sentimento ecciti, sostenga ed appaghi; che sia esposta in facili, non inculti, non insipidi o sguajati versi; a cui venga applicato il musicale linguaggio per rafforzare il poetico, per far più risaltare con la teatrale proporzione, non già per deformare, caratteri ed effetti di scena [...]."
(Dal dialogo, apparso a puntate sul *Poligrafo*, fra un Sognatore, la Voluttà e la Ragione, a proposito dell'opera buffa).

Questi sono allora gli obiettivi artistici del gruppo del *Poligrafo*. Nel frattempo Foscolo passa al deciso attacco contro questa società letteraria milanese. Già prima del

giugno 1810 termina l'*Ipercalisse* (*Hypercalypseos liber singularis*), satira atroce in latino, nelle forme di una visione biblica (Apocalisse vs. Ipercalisse: se apocalisse, in greco, vuol dire disaccondimento, cioè rivelazione, ipercalisse vuol dire l'opposto, iperascondimento). Fino al 1816 non viene pubblicata: però nell'ambiente milanese si è lo stesso a conoscenza dell'acre invettiva foscoliana. Carlo Porta:

"Mi è pur nota la satira di cui mi parli, che riguarda tutta un'adunanza nostra letteraria, che negli anni decorsi praticava in casa di certa Sig.ra Vadori moglie divisa da suo marito il Sig.r Salfi. [...] Non la stamperà, ne son certo. Primo, perché la natural vendetta delle persone offese avrebbe un campo più lauto nelle avventure, sue per rifarsi con di lui maggior danno, e vergogna." (Vadori l'avevano lasciata come moglie di Rasori nel 1805 e a Napoli con Lampredi nel 1812; ora, in un periodo intermedio fra questi, la troviamo moglie di Salfi (fr. .), amico di Monti, figura complessa di giornalista, cospiratore, scrittore drammatico, storico della letteratura, docente di diritto pubblico e commerciale).

Ma allora, queste "adunanze letterarie"? Chi c'è?
Foscolo si sfoga contro Vaccari, il senato milanese, Monti, Lamberti, Paradisi, Bettoni, Guillon, Lampredi, la moglie di Monti e Annetta Vadori.
E Anelli.

"Phlyrias histrio, filius Benach": questo Anelli, definizione di cui lo stesso Foscolo fornisce la traduzione (come fa, del resto, lungo tutta l'*Ipercalisse*): "L'istrione Fliria, figlio di Benac". Nelle note, Foscolo aggiunge qualche informazione ulteriore: "è un tale di nome Anelli, che fa libretti per l'Opera Buffa, del lago di Garda, chiamato anche Benaco. Uomo quant'altri mai loquace, che nuoce col suo ciarlar senza fine: e non avvertendo forse la sua sconsideratezza, spesso senza accorgersi, fece la parte della spia". (Fliria, in greco, significa "chiacchierone inutile", "buffone"). Assieme a Fliria, Foscolo indica Monti, Lamberti e Bettoni,

"I quali dettano pagine quotidiane a Ieromomo [= Lampredi, direttore del *Poligrafo*, NdA], e lo facevan esser testimone del prostituirsi della calunnia contro i profeti vivi, [...]. E dicevano a Ieromomo: Porta il vino e berremo: E nella crapula e nell'ebbrezza si abbracciavano gridando: Pace; e non vi era pace."

Non accenniamo nemmeno ai pesantissimi attacchi contro Annetta Vadori, veramente presa di mira; o contro Monti, di cui non si tralascia, in nota, disegnarne un ritratto senza pietà:

"a comporre coglieva l'occasione della familiarità coi magistrati, de quali la sua penna era al servizio, [...]. Non so se sia mai esistito un esempio di maggior volubilità o imprudenza."

Stoccata finale:

"Sua moglie è celebre per intemperanza, e corna di lumaca adornano il signore suo."

Limitiamoci ad Anelli,

"Vidi uscire dalla barca un uomo più loquace, coperto il capo da una parrucca di pelle di scimmia; e una maschera nelle mani di lui; e si cibava di cicale: questi l'istrione Fliria, figlio di Benac."

[...]
Fliria poi cantava presso lei con voce puttanesca canzoni meliche di poeta evirato: e piangeva con lagrime di commediante."

Ultima osservazione: ricordiamo che i simboli dell'*Apocalisse* venivano messi ben in mostra nei lavori massonici delle logge milanesi; e che foscolo non era fr. .

Anche Anelli pubblica qualcosa che fa rumore: le *Cronache di Pindo*. A partire dal 1811 ne scrive sette, che escono al ritmo di quasi una all'anno. Intende corregger il cattivo gusto e il falso sapere diffuso nella letteratura italiana. Censure verso Alfieri, Monti (chiamato, tra l'altro, Orangotani), gli Arcadi, i romantici. Siccome la V e la VI escono nel 1815, Anelli naturalmente non manca di omaggiare in una Bellegarde, nell'altra il generale austriaco Saurau.

Risultato: Anelli si getta nella po-

lenica classico-romantica, ma senza avere idee ben precise. A parte qualche battuta, la sua satira non rivela né uno spirito acuto, né un giudizio personale sicuro. D'altra parte, fra i sostenitori del classicismo (se si escludono Monti e Foscolo, che si trovano in una posizione tutta particolare) chi dimostra vivacità e intelligenza?

È certo questo: che, alternativamente lodando e biasimando Monti, si fece moltissimi nemici, e accadendo questo in specie negli anni 1815-1818 (l'attacco ai romantici è contenuto nella *VII Cronaca*, che esce nel 1818), cioè quando Anelli ormai teneva la cattedra a Pavia (1817-1820), il nostro ebbe il timore di perdere la cattedra che gli dava il pane.

Fr. le reazioni alle *Cronache*, segnaliamo quella di Porta, che riversa sugli antiromantici una colossale ondata di risate, di cui un esempio è la poesia *Il Romanticismo* (1819), in cui si rivolge a una gentile interlocutrice che una lunga tradizione milanese indicava, e indica in Maria Frapolli vedova Londonio.

"Donca, perché on brighella e on stentat. Il, e c'è lapôff che voeur falla de platon val adoss ai Romantegh col cortell e rîsponden bestemmi per reson, m'amm Bibin, la vorarà anca lee anà adoss ai Romantegh cont i pee?"

Brighella è Anelli.

Povero Anelli! È un uomo della generazione passata, ormai: è un intellettuale di tipo 'vecchio', di fronte al quale si elevano gli intellettuali di tipo 'nuovo', diremmo così, come un Foscolo. Scende sullo stesso terreno dei letterati di serie B che popolano la Milano tardonapoleonica: ma non è il suo. Il suo sono i testi per il teatro in musica, i libretti: che naturalmente non vengono valutati dalla società letteraria, anzi non si sa fino a che punto li consideri come mezzo (di poco valore letterario) per guadagnare soldi, o invece (vedi alcune frasi riportate da Bianchi) confidi in loro, ritenendoli le sue attività.

Eppure qualcuno dei libretti se ne accorge.

Significativamente non porta un cognome italiano; si tratta di Henry Beyle, più noto come "signor di Stendhal, ufficiale di cavalleria".

"Finalmente, ho scoperto un italiano che ha un briciolo di talento genuino."

Queste parole vengono scritte a Bologna il 20 aprile 1817, dopo aver assistito ad una rappresentazione dell'*Italiana in Algeri*. Noi sappiamo peraltro (dai *Diari* di Stendhal) che lo scrittore francese incontra certamente Anelli a Milano già nel 1813.

Proseguiamo con le osservazioni bolognesi:

"Il mio uomo è un semplice scrittore di libretti per teatro [...]. Son trent'anni che fa ridere il pubblico alle spalle dei vari pagliacci comparsi di questi tempi in Italia, a cominciare dai francesi che si portavano via le statue. Purtroppo il suo genere, alieno da qualunque pedanteria, non ha avuto buona stampa. [...] Questo genio incompreso è Anelli, un avvocato di Desenzano. Nella sua maniera c'è qualcosa che arieggia Dancourt, Gozzi e perfino Shakespeare; ma i francesi [...], non vi troverebbero che un volgare spirito buffonesco. La nostra vanità giunge a questi eccessi; prima di ridere di un motto di spirito, dobbiamo sapere se la gente che dà il tono in società lo considera tale. [...]. Un francese medio non riuscirà mai a capire il genio di Anelli; è la musica comica che trionfa della monarchia più sospettosa. O non ha avuto il coraggio di prendersi gioco, in pieno regime buonapartesco, delle nullità del senato d'Italia? Il segreto delle lunghe tirate di Papatacci nell'*Italiana in Algeri* è tutto qui".

"[...] ad un certo punto s'impone da sé la constatazione che i libretti dei melodrammi del primo Ottocento, [...], si trovano, specie sul lato dell'opera buffa [...], alla stessa altezza della lirica "seria" o patetica dei loro coetanei, da Metastasio a Parini – e non parliamo di Monti e Foscolo, per favore! – di una eleganza e di una grazia talmente impressionanti da costituire una gloria riscoperta. D'INQUEL CORTEGGIO nella nostra letteratura quella piena brillante, ironica, umoresca, tante

volte ammirata negli inglesi e anche in Francia, [...]."

(Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*)

Attaccato a destra e a manca, Anelli sapeva del resto prendersi le sue rivincite.

Nel giugno 1816 la *Biblioteca Italiana*, giornale letterario controllato dagli austriaci, ospita un attacco di Monti contro diversi scrittori, tra cui Anelli. Questi mette già con rapidità una farsa, in cui introduce caricature di Monti, di Giordani e di Acerbi (collaboratore l'uno e direttore l'altro della *Biblioteca Italiana*) e di Madame de Staël, un cui articolo comparso sul periodico incitava in sostanza gli intellettuali italiani a compiere la cosiddetta "gita a Chiasso", (= esaminare ciò che accade all'estero). Con musica del ventenne Giovanni Pacini, è rappresentata nella stagione di Carnevale 1817

"sulle scene del teatro Re di Milano [...] *Dalla beffa al disinganno*: [...].

Tutti tre i precitati libretti appartengono al chiaro Anelli. Il primo altro non era che una satira al Cantore della *Bassvilliana* [= Monti] ed al letterato Acerbi, per cui dopo tre rappresentazioni, accorrendo la folla al teatro più per la poesia che per la musica, e non parlandosi in Milano che dello spirito satiro che colpiva il celebre Monti e il precitato Acerbi, ne venne dal R. Governo la proibizione."

(Pacini, *Memorie artistiche*)

"Milano, 20 febbraio 1817.

[...] La tua Milano va impozzangherandosi e infradiciandosi, ch'è un gusto, [...]. Anelli, *verbi gratia*, è il poeta buffone della Polizia e mette in canzone e in turpe spettacolo sulle scene del teatro Re quei letterati nostri o forastieri che si ha in vista di rendere odiosi al pubblico. Le damine di Milano, i signori Pittagorici, tutta la innumerevole mandra dei *Lovelace*, soliti ad ingombrare, come t'è noto, il vestibolo del teatro della Scala, accorrono al teatro Re e batton le palme, e si consolano della loro crassa e nauseosa ignorantaggine, con quella berlina data a chi li offusca e fa loro invidia".

Dal 1818 il conte di Salabate e marchese Ludovico... figlio del ministro dell'Interno.

tato, scrivendo a Federico Confalonieri.

Dalla beffa di disinganno è un dramma buffo in un atto. "Per una gara collo Scannamuse in meno di otto ore il presente Dramma fu inventato e dettato da Gasparo Scopabirbe." Così scrive Anelli sul frontespizio. La vicenda è assai semplice: una coppia di giovani viene ostacolata nel progetto matrimoniale dalla zia della ragazza; la zia sarà sbeffeggiata; ricredutasi perciò circa le proprie convinzioni, acconsentirà alle nozze e vedrà finalmente un importuno arrivista e scroccone sotto le spoglie di colui che aveva fino ad allora amato e stimato. Nel personaggio della zia è da vedere Madame de Staël; in quello dello scroccone Monti. La satira è molto pesante: citeremo due versi:

"Da noi due, l'ho detto e il dico
Converrà, che omai dipenda
Chi vuol fama, e cerca onor.
[...]"

e seguitiamo
Per l'onor delle lettere italiane
A morder, come cani,
Quanti han fama oggi di fra gli italiani."

Nella vita di Anelli, il 1817 si segnala anche per altri due avvenimenti, oltre al successo di scandalo al teatro Re. La sua collaborazione con la Scala e gli viene conferita la cattedra a Pavia.

Relazioni fra questi due fatti? Non si conoscono, per il momento. Milano, 16 settembre 1817. Si comunica ad Anelli che la sua cattedra presso le Scuole Speciali è soppressa, nel quadro del riordinamento degli studi giurisprudenziali; per cui si è deciso che tutti gli insegnamenti di quest'area debbano venir concentrati presso l'università di Pavia. Gli si annuncia che verrà messo in corso il trattamento di quiescenza, mentre lo si loda e ringrazia, promettendogli una nuova cattedra appena se ne crei l'occasione.

Milano, 19 settembre 1817. Il Governo, volendo mettere a profitto i suoi

dura penale e notarile, a Pavia. Il 15 ottobre deve iniziare le lezioni.

VIII. PAVIA, SUPPLENTE

In data 6 febbraio 1818 il nostro supplente non ha ricevuto ancora una lira di stipendio, sebbene insegnì già dal 15 ottobre, ogni giorno dalle 11 alle 13. Lo stipendio annuo è di 1200 fiorini.

Nella facoltà di giurisprudenza di Pavia gli allievi sono in tutto 303, undici i professori. La materia di Anelli è del IV anno (112 allievi), e obbligatoria. L'anno accademico si articola in due semestri. I corsi attivati comprendono "economia rurale, statistica generale; diritto naturale privato e pubblico, e diritto criminale; diritto ecclesiastico; diritto romano; diritto civile e diritto mercantile; diritto marittimo e di navigazione; scienze politiche, leggi politiche, codice penale", come si evince dal prospetto pubblicato dall'università. Oltre naturalmente al corso di Anelli.

Il rettore è Pietro Tamburini, bresciano; lo è dal 1816. Un altro bresciano, il già ricordato fr. Butturini (vedi l' puntata), è stato professore di procedura civile fino alla morte, avvenuta nell'agosto 1817, precedendo di poco l'arrivo di Anelli.

A fine anno accademico, nel 1818, Anelli fa pubblicare un *Prospetto delle lezioni e degli esercizi pratici* da lui tenuti. Il 6 agosto 1818 si apre un concorso per la sua cattedra. Il 3 Anelli ha provveduto a presentare la sua brava domanda, corredata di tutti i certificati possibili di buona condotta, moralità, attaccamento ai principi della religione cattolica, zelo sul lavoro e capacità, altruismo nell'amministrazione della cosa pubblica negli anni della Cisalpina, ecc. ecc., più una copia del *Prospetto*.

Non vince Anelli, né altri. Pavia, 17 settembre 1818. "Il Direttore della Facoltà Legale all'I.R. Governo." Nella lettera accompagnata agli atti del concorso (al

Anelli, solo per titoli) Tamburini loda assai il lavoro di Anelli durante l'anno accademico. Tuttavia aggiunge:

"Assai analoga per altro ai particolari talenti dell'A. io crederei una cattedra di amena e bella letteratura [...]"

Anelli prosegue nel suo lavoro, prodigandosi in ammirevole modo, come si può evincere da una richiesta di poter condurre esercitazioni (extra-orario) il giovedì e la domenica, di due ore ciascuna; vuole avere la certezza che non vengano confuse con lezioni private, — in quel caso infrangerebbe il divieto di tenerle. Dopo un mese presenta umile supplica per ottenere periodicamente tutte le sentenze del tribunale di Milano, in modo che gli allievi possano esercitarsi e studiare al meglio, con materiale sempre *up-to-date*.

Nel 1819, secondo alcuni biografi, si recherebbe a Milano da Bellegarde per supplicare la nomina di ruolo; ma invano. Bellegarde gli ricorderebbe il brindisi caustico contro l'arciduca Giovanni (vedi VI puntata).

Alla fine dell'A.A. 1818-1819, fra le osservazioni conclusive di Tamburini, si può leggere che

"si è pure notato l'abuso di alcuni, che spesso sostituiscono arbitrariamente alla lezione quotidiana cattedratica gli esercizi scolastici [...]"

Suona sinistra, questa nota. Ad Anelli come suonava?

Anche il 17 agosto successivo, la tensione che percepiamo in una lettera di Tamburini ad Anelli ci sembra il segnale di attriti che vanno ben al di là della questione delle propine d'esame (= denaro) di cui si parla in tale documento. Probabilmente era uso fino ad allora tra i commissari professori ordinari non dividere con i supplenti le proprie relative agli esami di laurea. I supplenti non sono d'accordo (e il loro ispiratore dev'essere Anelli); si addiuvano ad una soluzione di compromesso, in attesa di decisioni ministeriali. Eppure Anelli

non invia nemmeno una riga di risposta, di commento, di ringraziamento, e, come aggiunge Tamburini, di *pentimento* per la questione che ha fatto sorgere.

Pavia, 3 aprile 1820. "Debbo con rammarico partecipare all'I.R. Governo che oggi alle 12 [...]..."

Anelli muore, "vittima di una fiera e veemente malattia. Egli aveva già fatti sensibili miglioramenti; e lasciava concepire molte speranze di guarigione, quando una recidiva lo ha precipitato in pochi giorni."

Qual è la malattia, di cui scrive Tamburini? Secondo la *Gazzetta di Pavia* del 28 febbraio 1852, trattasi di "morbo nero d'Ippocrate". A questo punto ne sappiamo

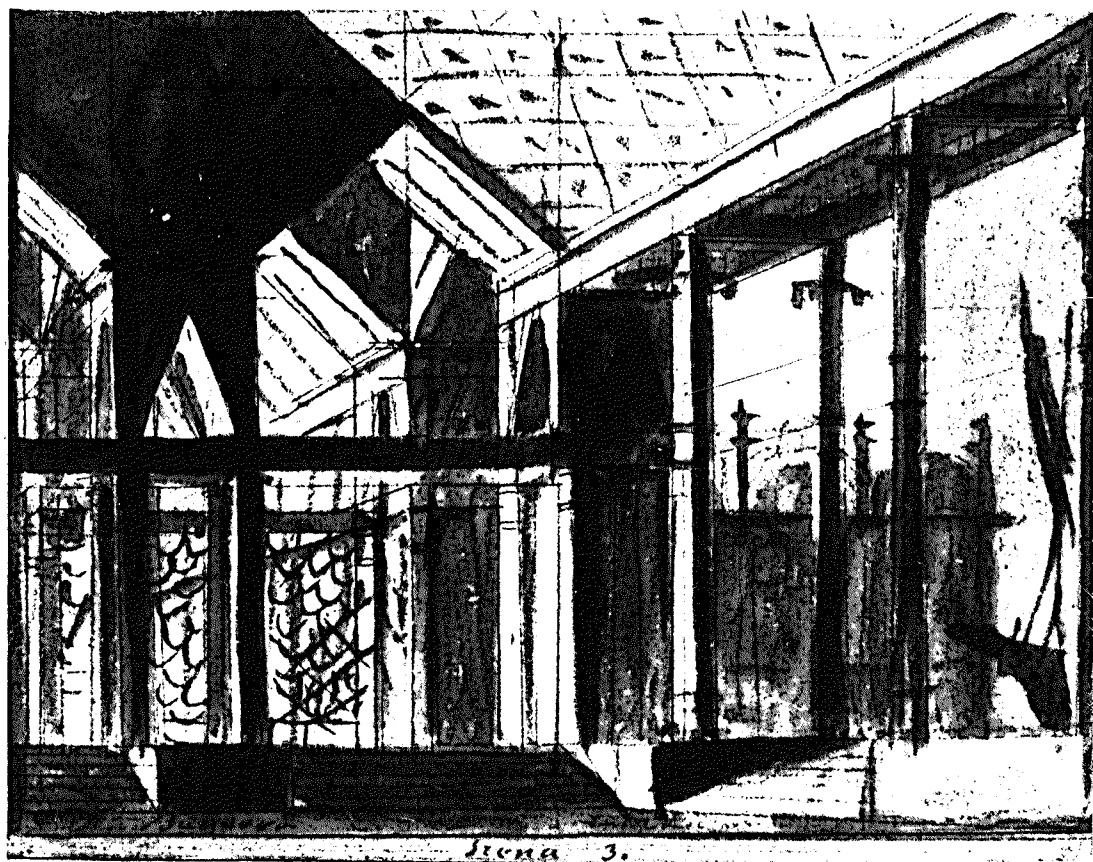
quanto prima. Allora andiamo a guardarci un vocabolario di quei tempi, e troviamo che si tratta di *melenia*.

Ma non siamo medici: consultando un moderno dizionario di medicina, scopriamo che con questo termine si indica un'emissione di feci nerastre e lucide. Non è una malattia, bensì un sintomo. Allora: le feci sono scure per presenza di sangue che ha cambiato colore nell'intestino. Causa: ulcera allo stomaco o duodeno; o tumori apparato digerente; o malattie emorragiche; o rottura varici canale digerente. Povero Anelli! Deve esserglisi formata l'ulcera già ai tempi perigliosi della Cisalpina, come se non bastasse, mantenersi a galla tra pu-

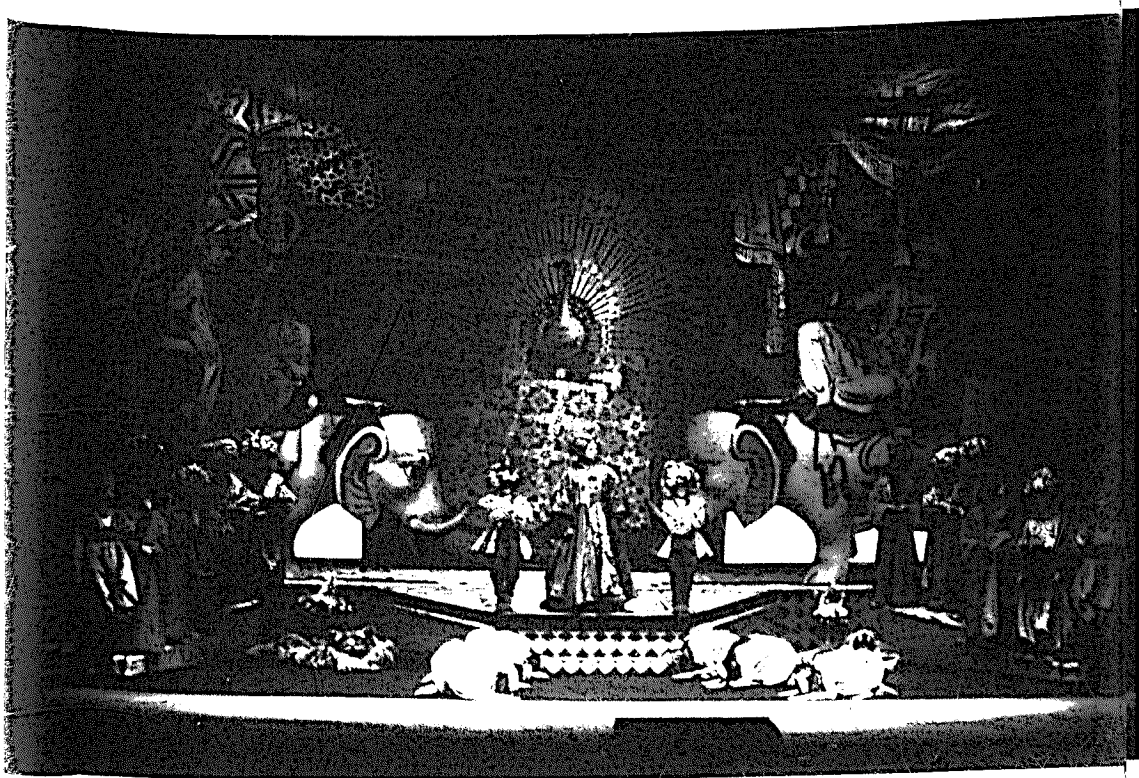
gnalate alla schiena da parte dei FF., eununcomachie di vario tipo e infine, quasi sessantenne, venir confinato supplente a Pavia con un rettore che lo odia, tutto ciò deve aver senza meno contribuito ad esulcerarla.

Lascia la moglie e quattro figli.

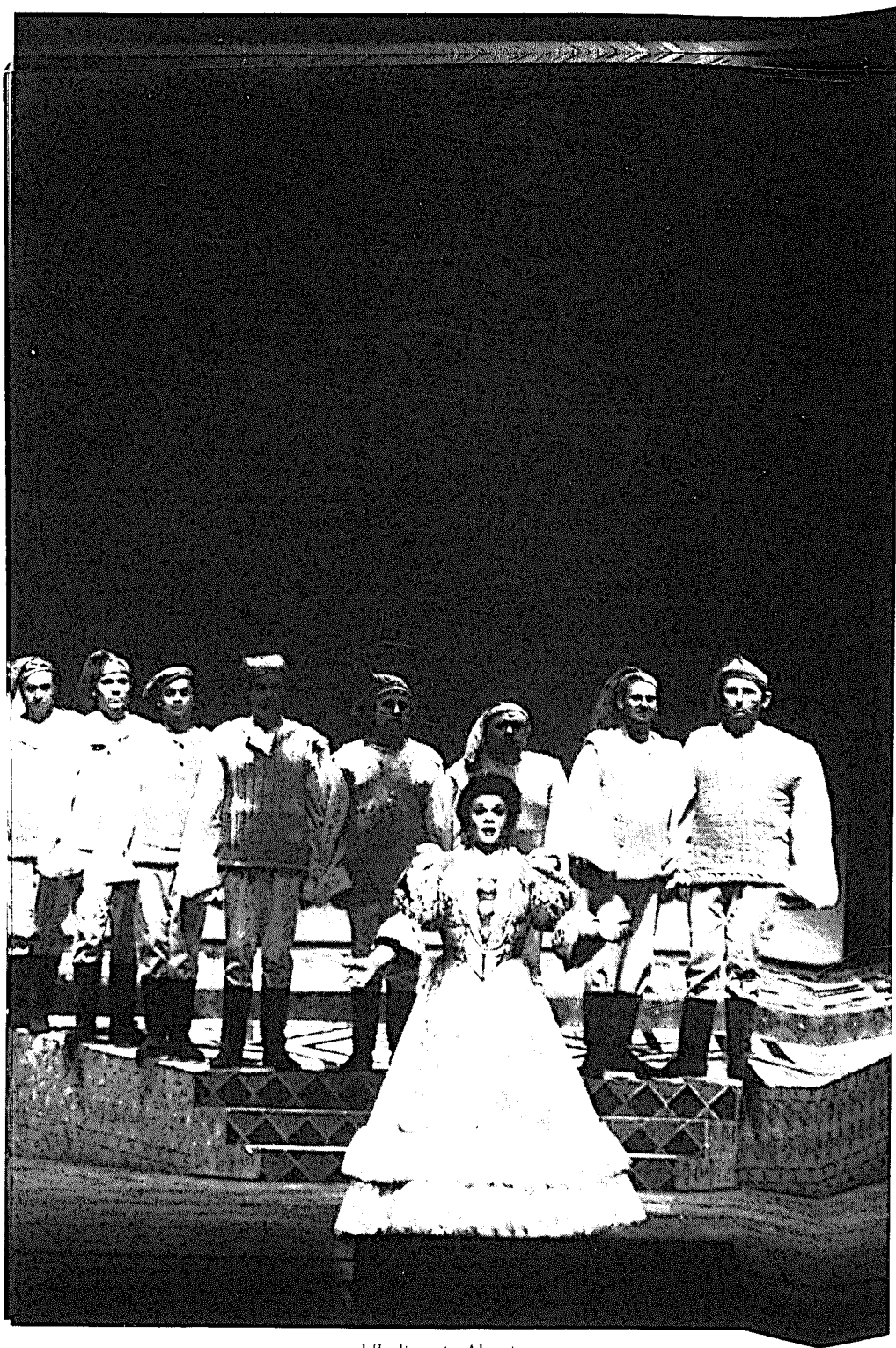
Un decennio più tardi Anelli otterrà una voce nella *Biografia degli italiani illustri*, curatore De Tivaldo; sarà poco dopo ospitato nella monumentale *Biografia* francese curata da Michaud. Regli, nel 1860, nel suo *Dizionario*, lo ricorderà ampiamente; non c'è male, vecchio Phylrias!



de L'Italiana in Algeri alla Fenice (1843).



L'italiana in Algeri.
Tentro La Fenice, marzo 1981.



L'Italiana in Algeri.
Teatro La Fenice, marzo 1981.

ROBERTO DE SIMONE

Il gioco delle astrazioni

Sono partito, come sempre nell'interpretazione visiva di un dramma, dalla musica: quella dell'*Italiana in Algeri* è qualcosa di particolare: Rossini giunge ad esprimere sulle labbra dei cantanti certe cose, mentre in orchestra ne fa succedere tutt'altre, ciò crea una specie di frattura psicologica nello svolgimento, frattura che nell'*Italiana* avviene in molti punti proprio nel contesto della rappresentazione teatrale, fino ad arrivare all'exasperazione teatrale, all'exasperazione del famoso concertato che chiude il primo atto ("Nella testa ho un campanello"), dove sembra che il meccanismo rappresentativo salti e venga a mancare improvvisamente la dimensione dei riferimenti scenici: si arriva così al *nonsense* ("cra-cra, bum-bum" ecc.).

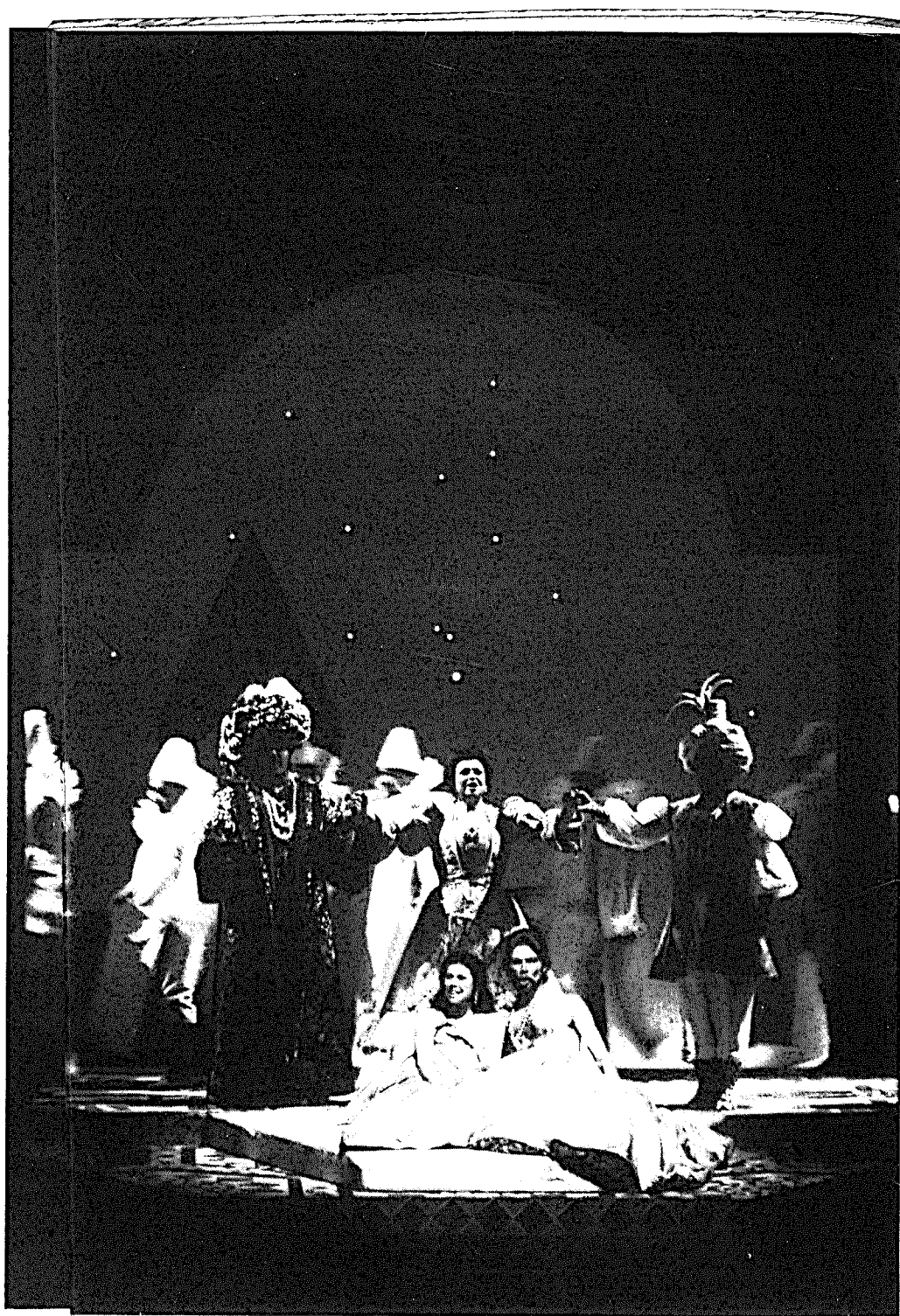
Le parole di Stendhal ("Une folie organisée et complète") definiscono molto bene questo famoso concertato, dove avviene la trasformazione dell'azione in suoni che richiamano quelli di una banda. È il capovolgimento — o il capogiro — di tutto. All'interno di questo finale sono stati inseriti da Rossini diversi canti tradizionali di origine popolare che si riallacciano al filone del "canto cumulativo" di stampo bandistico, (campanelli, grancassa, trombone, e così via), che si ritrova in molte zone di area mediterranea: nel napoletano, in Calabria, e altrove. Evidentemente Rossini si è riferito a questo tessuto per inventare genialmente un finale d'atto primo al di là della relazione con l'azione reale della commedia.

In questo senso ha interpretato la stessa

azione scenica come un accumulo di due diversi elementi: uno musicale (i cantanti, l'orchestra), l'altro rappresentativo alle spalle, che si spacca e quasi impazzisce: la stessa scena si frantuma e diventa tutt'altra cosa nel rapporto scenico.

Ho tenuto presente anche due altri elementi caratteristici di quest'opera: il gioco scenico e il gioco degli elementi, che Rossini mescola costantemente e quasi in maniera contraddittoria nel corso dell'azione musicale. In questo senso ho affidato due parti dell'opera a due segni precisi: la partita a schacchi che il Bey conduce con Lindoro (dalla parte del più forte, perché lui gioca anche la parte dell'altro), e la partita a carte che Lindoro gioca con il Bey all'arrivo di Isabella. Il Bey gioca con la forza, con tutto di "diritto" del Bey d'Algeri; Lindoro invece gioca di sottigliezza e gioca con le carte. Penso che questi due elementi possano essere anche la chiave di lettura dell'interpretazione dell'opera in questione.

Ho inoltre cercato di non dare una rappresentazione soltanto buffonesca della scena dei "pappataci", ma di ricodurla piuttosto al suo significato quasi surreale. Il senso dei "pappataci" è da un lato il mangiare e bere come acquiescenza, ma può avere anche altri risvolti, che ho tentato di sottolineare nella regia. Mi sono infine posto il problema del finale dell'*Italiana*, che all'interno dell'opera (all'interno dell'azione, intendo, e quindi visivamente), non ha elementi "in ascesa" verso l'alto, verso una conclusione. In questo senso



L'Italiana in Algeri.
Teatro La Fenice, Venezia

ho cercato di darle una nuova lettura, interpretandolo in senso possibilistico, come sogno, come fantasia, come cibo. In fondo sul piano visivo il finale ultimo nelle opere buffe di Rossini rischia di essere spesso in tono minore rispetto al finale primo; ho preferito quindi dare una spinta in avanti, fornendo una chiave di infinite possibilità di lettura del dramma, fino alla possibilità di interpretazione onirica.

Per il pappataci, il segno del mangiare e del dormire è legato al segno della tavola e del letto: in questo senso infatti questi due elementi entrano nel finale, e in questo senso tutto potrebbe essere possibile come in un sofisma un'italiana, così come un italiano può sognare l'harem del Bey. In tal modo la connotazione erotica, che in Rossini è abbastanza spinta, tenta di riassumere nel finale tutti questi elementi.

Un'altra cosa: non ho assolutamente puntato su un Bey buffonesco, ma su un Bey di assoluta aristocrazia, e così pure per quanto riguarda il personaggio di Isabella. L'unico personaggio dove ho parzialmente lasciato la chiave buffonesca, evidenziando il carattere al limite del suggerimento comico, senza però mai calcare la mano, è Taddeo. In Haly c'è invece una connotazione che non è buffonesca: è una connotazione brillante, ma in un certo senso direi anche poetica. Ovviamente anche nel Bey c'è una componente comica: ad esempio nel suo rapporto con la moglie, dove ho inteso praticamente rappresentare una crisi di rifiuto nella normale sfera di rapporto uomo-donna.

Niente di tragico, per carità: questa è una commedia; ma in una società connotata dall'assoluta dipendenza femminile il Bey cerca nel rapporto con Isabella un sogno erotico (non solamente di sperimentazione) con un carattere femminile più deciso di quello della moglie. Isabella alla fine si accorge che lui non è abbastanza forte per lei.

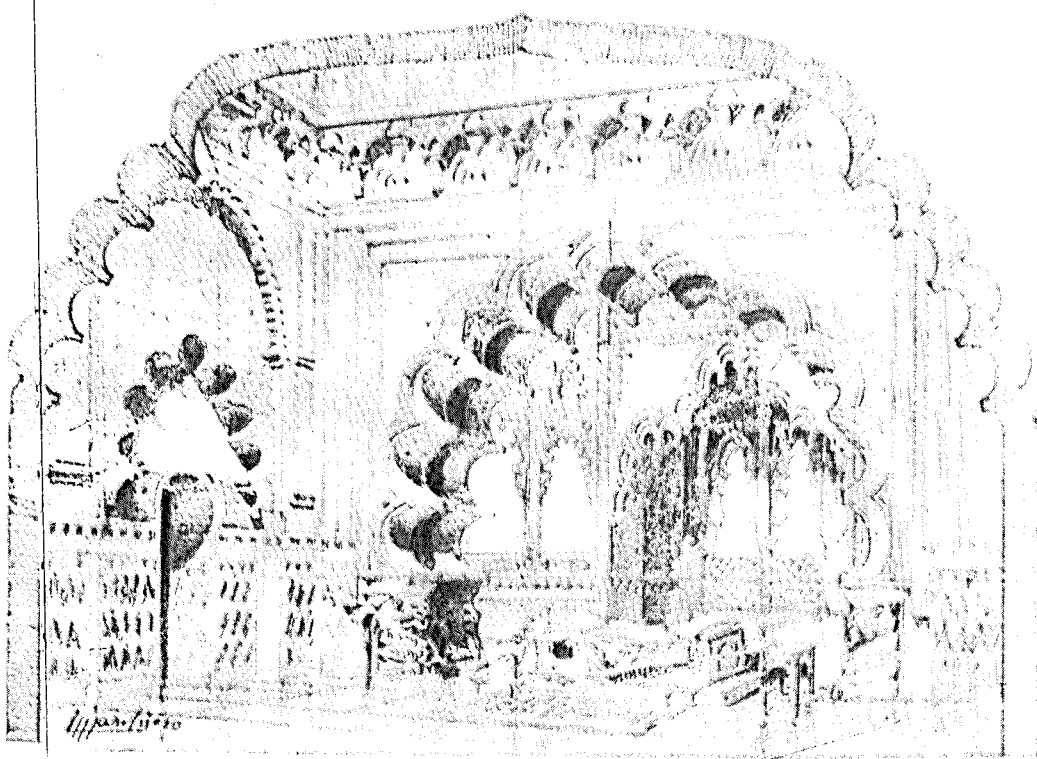
Del resto rimane una cosa molto equivoca se Isabella faccia finta di compiacere il Bey oppure, sotto sotto, faccia sul serio. Infatti nel

corso della sua relazione con Taddeo, quest'ultimo ad un certo punto le rimprovera tutti i suoi trascorsi; dice: "Come tante volte mi avete fatto"; "Ah, signora, quel Bey, ma quel Bey!...".

Non è che egli abbia paura del Bey, ma ricordando i trascorsi di Isabella, teme che ella faccia la frascchetta con lui. In questo senso il rapporto fra i due protagonisti, Isabella e il Bey, è molto ambiguo. Chiaramente Isabella è una donna che non si adatterebbe mai a restare ad Algeri e fare la prima moglie del pascià. Il suo rapporto con Lindoro è un rapporto "scavato", emblematico. Del resto lo stesso titolo è emblematico: *L'Italiana in Algeri*. Sottolineo questo perché ho dato un'interpretazione particolare anche nell'aria "Le femmine d'Italia", che praticamente è da considerare una specie di "aria da baule", e in questo senso è una frattura nell'opera; ho voluto sottolineare questa frattura, anche caricandola di tutti quei sogni di aderenza all'"italianità". Ho invece spogliato di ogni riferimento di questo tipo l'aria di Isabella con gli italiani, o meglio ho solamente suggerito quei riferimenti, quasi raggelandoli.

In conclusione la mia lettura implica un continuo suggerimento allo spettatore, e non una realizzazione precisa: vuole cioè essere allusiva e indicativa della rappresentazione, perché è condotta quasi con un senso di apertura sul possibile. Come il finale è visto in chiave onirica, così anche tutto ciò che precede può essere interpretato in quella chiave. *L'Italiana in Algeri* non è interpretabile visivamente come il *Barbiere di Siviglia*, perché vive in tutt'altra sfera; è un gioco astratto, e infatti io sono ricorso spesso all'astrazione: astrazione dell'azione rispetto alle parole dei cantanti, così come Rossini tante volte astrae la musica dal contesto scenico. Cose tutte che ho potuto realizzare grazie anche al rapporto di piena collaborazione, direi di divertimento, che c'è stato con lo scenografo e costumista Lele Luzati

Conversazione con Roberto De Simone



L'ITALIANA IN ALGERI ATTO I - E III

Edoardo Marchiolo. Bozzetto per l'atto I e III scena 3
de L'Italiana in Algeri. Milano, Teatro alla Scala (1933).

MARIA ISABELLA BAGNATI SIRAGUSA

La psicologia di Isabella

Un serraglio: un mondo lontano, immaginato, vissuto nella fantasia. Tante storie, uomini e donne che vivono una dimensione irrealistica, luogo di chiusura, paradigma dell'interiorità e del segreto⁽¹⁾. Niente altro. Tutto intorno musica... e... in questa realtà, gioco della finzione, in un'atmosfera brillante, come in un sogno: Isabella.

Essa già esiste, come capriccio e sentimento, desiderio e amore, novità e rimpianto, nel pensiero e nel ricordo di due uomini: del Bey Mustafà che rifiuta Elvira, sua moglie, e desidera una donna diversa, un'italiana e ordina ad Haly, capitano dei corsari algerini, di cercarla; di Lindoro, schiavo favorito di Mustafà, al quale il Bey vorrebbe dare Elvira in sposa, ma che innamorato di Isabella sente una profonda nostalgia di lei.

La storia di una vita comincia da un punto qualsiasi, da qualche particolare che per caso ci capita di ricordare; e quando essa era a quel punto, era già molto complessa⁽²⁾. La vicenda umana di Isabella inizia nel momento in cui, viaggiando alla ricerca del suo amore, naufraga, approda in una terra lontana, è fatta prigioniera dai corsari. Appare così: bella, sensuale. E le storie si intrecciano, l'impossibile diventa possibile, il sogno realtà. Isabella si ritrova in un mondo lontano, in cui niente viene conquistato, in un regno estraneo alla sua natura. È smarrita, sgomenta, giungere in un luogo sconosciuto significa abbandonare la visione di un mondo rassicurante. Nel "dialogo" con se stessa comprende che le certezze

ormai appartengono al passato e decide di affrontare la sua nuova vita, con la forza, il coraggio e il desiderio di chi vuol vivere l'amore fino in fondo. È una sfida con se stessa, è la ribellione, la competizione, è un mettersi alla prova. Entrare in un'altra realtà e, infatti, ricominciare a guardare il mondo in modo diverso; è non possedere più il "controllo" delle cose, è scoprire nuovi spazi, è ritrovare nel volto dell'altro la sofferenza, la solitudine, la debolezza, con la meraviglia e lo stupore di una consapevolezza nuova, è parlare, capire, ascoltarsi e riflettere, è impadronirsi di se stessi. Isabella conquista una realtà in cui la donna non ha spazio vitale. L'uomo detiene il potere sulla donna, se ne appropria, ha diritto su di lei. Essa accetta di essere preda di Mustafà, di diventare schiava. Esce fuori dalla logica comune, accondiscendendolo. Infatti, può progettare un piano che la porterà alla libertà. Non si ribella, osserva e ascolta. Fa passare Taddeo, il suo accompagnatore, per suo zio. Nel serraglio Mustafà, per allontanare definitivamente Elvira, chiede a Lindoro di portarla in Italia. Lindoro accetta perché solo così potrà tornare in patria. E, mentre Mustafà squalifica Elvira, che gli dichiara ancora una volta il suo amore, Haly annuncia la notizia del naufragio.

C'è l'attesa... e lei appare questa volta affascinante, cosciente del suo potere. E l'intelligenza trionfa sull'arroganza. La consapevolezza e il coraggio la conducono a porsi

degli obiettivi, ad agire con razionalità, a programmare, a costruire ipotesi per poi verificarle, a comportarsi con astuzia contro coloro che rappresentano un ostacolo alla sua vita. Quando riconosce e ritrova il suo amore perduto, cercato, nel momento in cui Elvira va a congedarsi da Mustafà, decide di operare al di là delle incertezze, degli smarrimenti, delle angosce che ogni uomo prova nel momento del suo conflitto interiore.

Isabella, alla ricerca di un'identità autonoma e autodeterminante, sceglie di sfidare l'ignoto: è un'eroina⁽³⁾ che ha oltrepassato le soglie dell'ordinamento stabilito nel tempo in cui vive, non è una sconfitta. Le sue energie misteriose confluiscono in un'armonia positiva. La sua avventura rappresenta la capacità di misurarsi nel pensiero, nell'azione, nell'immaginazione, nella fantasia. Ma la storia umana si ripete. Isabella forse è solo una donna che vive il dramma della vita, si aggrappa a se stessa, alla sua solitudine e comprende che rapportandosi agli altri con determinazione, con sicurezza, con decisione, può continuare ad operare. È imprevedibile, non aspetta gli eventi. Ordina che Elvira resti nel serraglio e Lindoro diventi suo schiavo. Potere è accettare i propri limiti con la fiducia di possedere quelle capacità che consentono di vivere il mondo interno con rispetto di sé e autostima, è la corretta visione del mondo interiore, è relazionarsi con gli altri in maniera equilibrata, guardare l'altro per quello che effettivamente è.



L'ITALIANA IN ALGERI ATTO I SCENA II

*Edoardo Marchioro. Bozzetto per l'atto I scena 2
de L'Italiana in Algeri. Milano, Teatro alla Scala (1933).*

Isabella racchiude dentro di sé queste qualità: è capace di emozionarsi, di vivere nel suo mondo, provare sensazioni, sa essere razionale e energica nello stesso tempo, sensibile con chi ama, investe sul suo amore e protegge che crede più debole, adopera la seduzione per raggiungere il suo obiettivo⁽⁴⁾. Assume diverse identità e si ritrova nella sua interiorità. È parte integrante di quel mondo in cui i personaggi hanno un ruolo, una precisa collocazione⁽⁵⁾ e costituiscono una caricatura sottile e acuta della vita, effetto comico d'insieme dalle mille sfaccettature. Il serraglio è una realtà in cui il gioco che tutti compiono: "È come la vita: il cui scopo è scoprire le regole che cambiano sempre e non si possono mai scoprire"⁽⁶⁾. E poi la confusione⁽⁷⁾, che si esplica con voci onomatopastiche, espressione istintiva e immediata delle emozioni e delle sensazioni dei personaggi di cui riflettono le esperienze vissute. Isabella non si arrende, si espone, idea, costruisce la sua storia in un contesto in cui prevale il pregiudizio⁽⁸⁾ e i personaggi sono la tipizzazione esasperata dell'uomo con la sua capacità di sopravvivere, con le sue frustrazioni e i suoi conflitti. Un'umanità che si nasconde per non perdere, che si adegua e non lotta, uomini che hanno paura di cambiare. In questo mondo "il verbo amare si coniuga con il verbo ridere, la tenerezza si sposa alla farsa, l'insolenza all'incoscienza"⁽⁹⁾ e ogni soggetto è protagonista di se stesso e vive la sua dimensione in "un dualismo che pervade tutta l'opera prendendo spunto dal comico per spingersi verso il tragicomico"⁽¹⁰⁾. Tutto appare estremamente buffo, grottesco, stereotipato. Ma che cosa esiste al di là di questa farsa, della maschera, dello schermo? Sofferenza, disagio, dramma della vita: "Ognuno si sente vittima dell'altro... Non sanno confrontarsi con i propri sentimenti e non riconoscono la possibilità di azione e cambiamento"⁽¹¹⁾. Alcuni personaggi del serraglio, Haly, i corsari, gli eunuchi, sembrano indefiniti, altri rappresentano i vizi e le virtù, i difetti

e i pregi, le capacità e i limiti dell'uomo. Isabella, invece, è diversa perché ha sentimenti, ha una sua identità ben definita, non è "schiava" in un mondo di schiavi della loro "vanità", possiede l'equilibrio emotivo che le consente di potere agire con chiarezza. Alleata con le donne, dolce con Lindoro, si mostra dura e rigorosa con gli altri uomini. Mustafà, infatti, adesso appare a lei con tutti i suoi limiti, continua a svalutare e a squalificare gli altri, è incapace di relazionarsi con loro, non comprende nella sua interiorità il senso della vita: è un narcisista⁽¹²⁾. Non ha più potere e non se ne rende conto. Isabella prova tenerezza per Lindoro, amante nostalgico, fedele, uomo innamorato sempre, nonostante le difficoltà e la lontananza. I due vivono la loro storia d'amore, decidono di fuggire insieme al di là di quel mondo esasperante, "rigido", in cui sembra non ci siano emozioni. Il loro cercarsi, trovarsi e poi "fuggire" è l'evoluzione dell'amore, una storia oltre la storia. Ma l'amore esige chiarezza, così Lindoro spiega a Isabella il suo rapporto con Elvira, donna indifesa, fragile. Per Isabella Elvira non è un'antagonista. Sono due donne che attraversano momenti di crescita diversi, mentre Isabella è femminile, è consapevole di se stessa, Elvira è una "vinta", è una donna che ha bisogno degli altri, si appoggia a Zulma, serva fedele, per non "perdersi", deve attraversare la sofferenza per autoaffermarsi⁽¹³⁾. Riceve l'umiliazione di sentirsi ripudiata da un uomo capriccioso, che cerca l'aiuto di Taddeo, il finto zio di Isabella, nominandolo luogotenente con lo scopo di poter dominare ancora attraverso gli altri. Isabella ha vissuto fino in fondo il suo dolore di naufraga e prigioniera, ma ciò che appare è l'immagine di una donna energica. Il suo guardarsi allo specchio è il resoconto della sua vita: è l'interrogarsi sulla natura di quel mondo e chiedersi quale posto occupa in esso. Rivalutarsi, scegliere ed esplorare le sue possibilità di vita è divenire indipendente all'interno del proprio

mondo, nei limiti della struttura: operare delle scelte e creare un oggetto e poi chiedersi: chi sono io? Elvira diviene il simbolo della rassegnazione. Isabella vorrebbe insegnarle a essere donna perché in lei vi è la sicurezza di poter trovare la soluzione ai suoi problemi. Si rifiuta di essere solo un oggetto di desiderio da parte di un uomo arrogante. Non rimane mai sola con lui, vuole soltanto essere una donna amata e rispettata. Non agisce più da sola perché Lindoro è "l'altro". Un Lindoro, che diviene coprotagonista dell'azione, a cui Taddeo, uomo debole e insicuro, confessa il suo amore per Isabella; un Lindoro che si prende gioco di Mustafà dicendogli che Isabella è innamorata di lui. I ruoli si sono capovolti. La sua irrisione diventa spietatezza nella nomina a Mustafà di "Pappataci" (conquistatore di donne con l'onore di mangiare, bere e dormire a sazietà). Isabella e Lindoro adesso guardano a quel mondo irreali e illusorio, dove le leggi della vita sono sovvertite, in un'altra dimensione, più umana in cui la liberazione degli schiavi rappresenta un ritorno alle origini, a qual cosa non ancora ritrovato. È liberarsi insieme con la consapevolezza di poter dire: Ho ancora un sogno⁽¹⁴⁾. È la rinascita che ogni uomo vive quando non cede a compromessi, crede nei suoi ideali, alla giustizia. Come Isabella, come gli schiavi, uomini incatenati dal potere, rassegnati a un destino avverso, uomini che si risvegliano dalla disperazione e che ricominciano ad esistere. La carmonia di investitura a "Pappataci" è solo una difesa del sistema al cambiamento, perché tutto deve continuare come prima. Mustafà, infatti, a cui sono affidati dei compiti ben precisi, li esegue in maniera grottesca. Il vascello, simbolo di un futuro ricco di sogni e di realtà, è lì fermo per la fuga verso la libertà. Taddeo cercherà di fermare i due amanti, ma Mustafà non ascolta, travolto dai suoi doveri di "Pappataci", allora Taddeo sceglierà la fuga e intraprenderà con loro il viaggio di ritorno. Ormai quel mondo sembra

a lontanarsi sempre di più. Tutto riprende l'ordine di prima: Mustafa torna da Elvira. Isabella ha vinto. L'opera si conclude così. Ma il viaggio di ritorno di Isabella e di Lindoro non finisce nell'immaginazione dello spettatore. Tante soluzioni diverse, come nella vita: storie d'amore concluse e mai finite dentro, storie a lieto fine, storie finite per sempre, ma di cui resta il ricordo: un incontro nella memoria, un trovarsi nel passato, una fuga nel pensiero. Però la vita continua, il viaggio di ritorno in se stessi prosegue. Tutto è cambiato, niente potrà essere come prima, si va avanti con compagni di viaggio già conosciuti e volti nuovi da scoprire. Il viaggio di Isabella si ripete ogni giorno dentro di noi perché tutti vorremmo essere come lei. Lasciare le proprie certezze, rischiare, ascoltarsi, confondersi, progettare e rimettersi in discussione, sentirsi liberi dagli schemi precostituiti, è conoscere, porsi nel dubbio, sentire ancor prima di capire, è il senso della sua vita. E la musica? "Follia organizzata e completa"⁽¹⁵⁾, è l'emozione, è esplorare con la fantasia, è la dimensione diversa, è l'illusione, è il desiderio di vivere la vita fino in fondo, è la "favola" in cui i protagonisti siamo noi. È la "poesia" fatta di quelle piccole cose che viviamo dentro di noi e non vogliamo e non possiamo eternare perché la paura non ci consente di rischiare e di perdere. Allora ci nascondiamo dietro il nostro "equilibrio" per non soffrire, per non sentire le nostre emozioni. La razionalità diventa la nostra difesa quotidiana dalla arroganza, dalla indifferenza. Così è la vita. Spesso la finzione ci appaga, è una fuga da noi stessi. Sogniamo ad occhi aperti di essere... ecco Isabella siamo noi con la sua voglia di esistere, di continuare a credere, a sperare, ad amare, a gioire, con la sua sofferenza in un contesto in cui tutto appare divertente, il nostro mondo che nasconde il dolore perché non si può fare vedere agli altri quello che siamo. Il gioco della vita è questo. Noi nel nostro "silenzio" ci riscopriamo "innamorati" di noi stessi, ci emozioniamo, ci commoiamo e noi la

rabbia, il dolore di non poter... E nel nostro sogno seguiamo il nostro filo conduttore, "la nostra musica interiore"; appare, allora, sempre più evidente l'incongruenza tra noi e il sistema. Poi ci accorgiamo che esistono ancora uomini così diversi, sono pochi che oltrepassano "i silenzi", che credono in sé e negli altri e con loro tanti altri uomini sconosciuti che si sono ribellati, che hanno avuto il coraggio di dire no ai soprusi e alle aberrazioni di un mondo sempre "uguale", schiavo del tempo, del potere, del denaro, un mondo in cui vogliono continuare a operare perché tutto possa cambiare. Sono loro i "folli"? O è folle il sistema con le sue regole rigide? Sembra che... e ritorna nella memoria una donna, "l'italiana in Algeri", opera composta più di un secolo fa, che naufraga in terra lontana, si libera da se stessa, sceglie una dimensione diversa e, alla ricerca della sua individuazione, in un viaggio senza fine, vince sull'oblio, sull'indifferenza e poi intraprende il "ritorno" a sé e in sé, un cammino senza confini di spazio e di tempo, il "non detto", il "non esplorato", il "non vissuto", segreto della sua vita, mistero dell'esistenza di ogni uomo⁽¹⁶⁾. Ma era solo un sogno? E se tutti provassimo a compiere un viaggio che ci porta verso quel che non sappiamo?

Un'atmosfera di indefinita emozione e comincia il viaggio dentro di noi... alla ricerca e alla scoperta di un mondo che ci sembra tanto lontano eppure così vicino. Tutto quello che era così chiaro così limpido, adesso, se ci voltiamo indietro, è solo il nostro passato. Eventi e fatti significativi ci ritornano alla mente come qualcosa di mai vissuto e ci sentiamo impotenti, proviamo tanta sofferenza, il rimpianto, il rimorso; gli "errori" sono presenti. La nostra vita ci appare in un attimo. Ci chiediamo i perché, vogliamo fuggire da noi stessi, i sogni non ci appagano più, pensiamo al presente, a quello che siamo e, all'improvviso, il dolore infinito, insopportabile, il silenzio, il vuoto. E

solitudine, pensare di non possedere la capacità di essere, parlare e non sentirsi capiti, ascoltare le voci confuse degli altri che riescono sempre a trovare "la soluzione" per noi, non volere amare più, guardare alla vita degli altri e angosciarsi, non emozionarsi più, credere di non provare più sentimenti e la sofferenza diventa sempre più intensa, difficile da tollerare, perché... niente... siamo prigionieri di noi stessi, non possiamo più sciogliere quei nodi interminabili che stringono così forte che ci sentiamo soffocare, e pensiamo all'impossibilità della vita che scivola via, come se la vita e noi fossimo delle realtà diverse. Ma ecco l'approdo, perché la vita porta sempre a qualche riva, e... il risveglio. La paura svanisce e appaiono, così come siamo, liberi di vivere; E ci prende una voglia folle di fermare tutto, di ritornare indietro, ma poi decidiamo di proseguire. Ci dedichiamo il tempo per amare, pensare, soffrire. E intorno a noi il silenzio. Tutti "giocano", sembrano "felici" e in noi il non sapere e tanta paura di ritrovarsi, provare di nuovo tenerezza e poi la voglia di essere ascoltati e amati. E il viaggio prosegue. Adesso ogni cosa diventa così difficile, non si può ritornare indietro, niente è più come prima e allora il dolore ci assale. E vediamo gli altri, osserviamo questa volta il loro "potere" e ci sentiamo fragili, indifesi. Ma noi non siamo così, siamo "diversi", vorremmo gridare, fingiamo di adeguarci e, poi, nel nostro mondo, qualcosa è cambiato⁽¹⁷⁾.

Un altro all'infuori di noi ci ascolta, ci parla. Allora ci stupiamo ancora, cominciamo ad accettarci. La curiosità ci spinge ad andare avanti e poi un evento, un'occasione che sembra insignificante e dentro di noi la paura di soffrire ancora, pensiamo alla vita di ieri e sembra che tutto ciò per cui abbiamo vissuto non ci appartenga più. Ci sentiamo vivi. Cominciamo, allora, a dare senso alle cose, le trasformiamo e, dentro di noi, il progetto, il futuro. E, in questa altalena di emozioni, noi rinasciamo⁽¹⁸⁾.

Il nostro viagg-

gio di "ritorno" alla vita verso quel che non sappiamo, ma con la coscienza di esistere. Siamo persone perché proviamo sentimenti, emozioni, elaboriamo il nostro dolore. Siamo persone perché ci rimettiamo in discussione, ci disperiamo, facciamo delle scelte, troviamo la soluzione, progettiamo. Siamo perché crediamo nelle piccole cose, ci accorgiamo di entusiasmarci ancora, di poter sorridere, di poter dare, di poter amare, di poter "morire" dentro e ricominciare sempre, nonostante tutto.

Un inizio: il naufragio; un percorso: l'approdo e la prigionia; la conclusione: la liberazione. Poi... solo un istante... e il viaggio continua, un ritorno senza fine.

"Il più bello dei mari / è quello che non navigammo... / ... I più belli dei nostri giorni / non li abbiamo ancora vissuti. / E quello / che vorrei dirti di più bello / non te l'ho ancora detto"⁽¹⁹⁾. Questa è la storia di Isabella... la nostra storia.

NOTE

(1) Malek Chebel: *La cultura dell'harem. Erotismo e sessualità nel Maghreb*. Leonardo Editore, Milano, 1922. Prefazione di G. De Martino, pag. 8.

(2) Carl Gustav Jung: *Ricordi, sogni, riflessioni*, a cura di Aniela Jaffé, Rizzoli Editore, Milano, 1978, pag. 28.

(3) Cesare Questa: *Il ratto del serraglio*, Patron-Bologna, 1979, pag. 122. Scrive l'autore: A è prigioniero di B, ma desidera ricongiungersi con C, di cui non ha notizia; C però arriva e riconosce A venendone riconosciuto. Rispetto ai tre testi prima esaminati, Anelli (il librettista) ha operato un mutamento di attributi: A è un uomo (Lindoro) e C una donna (Isabella). Si tratta, pertanto, di ruoli invertiti. In merito vedasi anche: M. L. Von Franz: *Il femminile nella fiaba*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983.

(4) Maria Grazia Cancrini-Lieta Harrison: *Potere in amore*, Editori Riuniti, Roma, 1986.

(5) Il mondo del serraglio è il sistema, insieme di unità organizzate interagenti tra loro. Per un maggior approfondimento relativo al sistema vedasi: Lynn Hoffman: *Principi di terapia della famiglia*, Astrolabio, Roma, 1984.

(6) G. Bateson: *Verso un'ecologia della mente*. Ed. Adelphi, Milano, 1976, pag. 54.

(7) L. Cancrini: *La psicoterapia: Grammatica e sintassi*. La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987, pagg. da 51 a 71.

(8) R. Canestrari: *Psicologia generale e dello sviluppo*. Editrice Clueb, Bologna, 1984, da pag. 283 a 287.

(9) F. Vitoux: Rossini, ed. Rusconi, Mi-

lano, 1991, pag. 98.

(10) A. Bassi: Gioacchino Rossini. I. L. Franco Muzzio, Padova, 1992, pag. 16.

(11) Maria Grazia Cancrini-Lieta Harrison: *La trappola della follia*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1983, pag. 2.

(12) O. Kernberg: *Mondo interno e realtà esterna*, Boringhieri, Torino, 1987, pagg. 117 a 146; *Narcisismo normale e Narcisismo patologico*.

(13) M.E. Harding: *I misteri della donna*. Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1973.

(14) dal discorso che M.L. King pronunciò il 28 agosto 1963, giorno del centenario del Proclama dell'emancipazione degli schiavi emanato da Lincoln, durante la marcia su Washington.

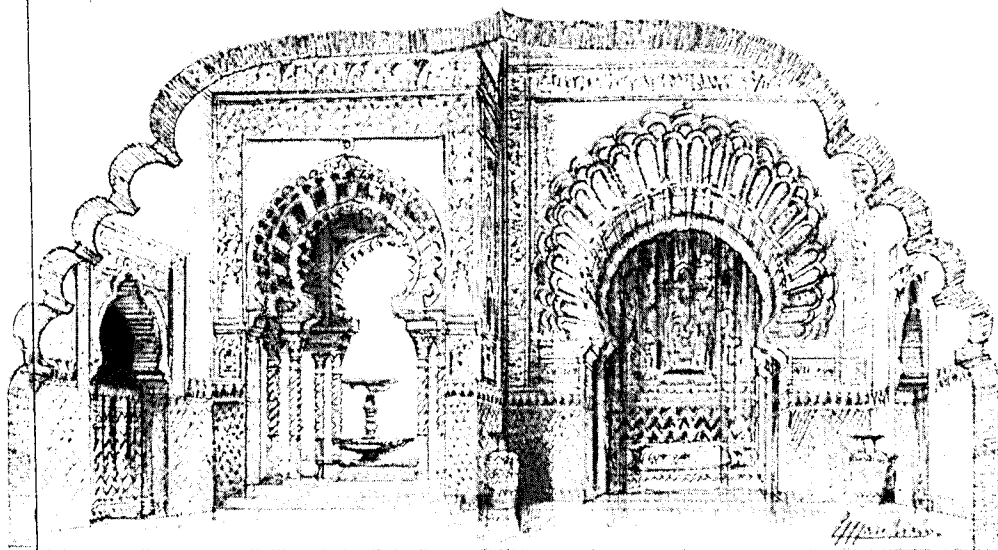
(15) Stendhal: *Vita di Rossini*. E.D. Torino, Ed. Italiana, 1992, pag. 48.

(16) L. Pirandello: *Da novelle per un anno: Il viaggio*. In questo viaggio, però, la protagonista trova una diversa soluzione esistenziale.

(17) Jay Haley: *Cambiare gli individui*. Conversazioni con Milton H. Erickson, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1981.

(18) P. Watzlawick-J.H. Weakland-J. Fisch: *Change - Sulla formazione e la soluzione dei problemi*, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1974.

(19) N. Hikmet: *Poesie d'amore*, Edizioni Arnoldo Mondadori, I Ed., Mondadori-Poesia, 1991, pag. 25.



L'ITALIANA in ALGERI ATTO II SCENA II

Edoardo Marchioro. Bozzetto per l'atto II scena 2
de L'Italiana in Algeri. Milano, Teatro alla Scala (1933).

Argomento

ATTO PRIMO

Quadro Primo – Un salotto del palazzo di Mustafà. Elvira è angosciata per la freddezza del Bey, suo sposo e signore. Questi vuol liberarsi di lei e – facendo legge del suo capriccio – impone ad Haly, capitano dei corsari, di procurargli una moglie italiana. Elvira dovrà maritarsi con Lindoro, giovane italiano ridotto in schiavitù che a sua volta ama una fanciulla del suo paese.

Quadro Secondo – Sulla spiaggia, dove una vascello italiano è stato in procinto di naufragare, i corsari del Bey hanno catturato ciurma e passeggeri. Fra questi si trovano Isabella, l'innamorata di Lindoro, ed il suo pavido spasimante Taddeo. Isabella vien subito destinata da Haly al serraglio di Mustafà, ma la giovane italiana, esperta ed astuta, è pronta a giocare tutto per tutto. Si fa passare per nipote di Taddeo che, pur recalcitrante, accetta la parte che essa gli impone.

Quadro Terzo – Una magnifica sala. Isabella viene condotta dinanzi a Mustafà che resta ammaliato dai vezzi della bella italiana: la donna riesce a far liberare Taddeo che rischierebbe altrimenti di finire impalato. Elvira e Lindoro vengono a prender congedo da Mustafà. Isabella riconosce il suo innamorato e chiede chi sia la donna che accompagna Lindoro. Mustafà le rivela il suo progetto, ma Isabella sconvolge tutto il giuoco: Elvira dovrà rimanere con Bey e Lindoro di-

verrà schiavo personale della bella italiana. Mustafà protesta, ma poi finisce per cedere perché non resiste al fascino della bella e astuta ragazza.

ATTO SECONDO

Quadro Primo – Gli eunuchi, Elvira, Zulma ed Haly commentano il mutamento di carattere del Bey, che da tiranno è divenuto lo zimbello di Isabella. Intanto il Bey vuol assicurarsi la complicità di Taddeo, creandolo Kaimakan ossia luogotenente. Il povero spasimante di Isabella, temendo per la propria testa, accetta la carica e l'incarico di convincere la ritrosia fanciulla.

Quadro Secondo – Isabella, nel proprio lussuoso appartamento, sta abbigliandosi alla turca, sotto gli sguardi gelosi di Elvira e Zulma. Mustafà, che vuol rimanere solo con lei, avverte Taddeo di andarsene con gli altri non appena l'udrà starnutire. Ma Isabella non è di questo avviso. Dopo averlo incantato con la propria civetteria, invita Elvira a prendere il caffè con loro ed esorta il Bey a tornare alla moglie. Mustafà, furente nel vedersi aggirato, disubbidito da Taddeo e Lindoro che – nonostante i suoi starnuti – non si decidono ad andarsene, perde la pazienza e giura che si vendicherà. Taddeo, convinto di essere prescelto da Isabella, si unisce a Lindoro per assecondare il suo progetto di fuga che dovrà render liberi tutti gli schiavi italiani.

A Mustafà i due fanno credere che, anziché burlarlo, Isabella vuol conferirgli un titolo onorifico, creandolo suo Pappataci, carica che impone di mangiare, bere, dormire e tacere. Mustafà è estasiato da tanta premura amorosa.

Quadro Terzo – Isabella, con l'aiuto di Lindoro, è entrata nel carcere per liberare gli schiavi italiani, e con loro organizza la congiura. Per riuscire nel proprio intento farà distribuire una grande quantità di liquore agli eunuchi ed ai mori del palazzo.

Quadro Quarto – Mustafà vien ricevuto da molti schiavi italiani vestiti da Pappataci che

lo spogliano e lo vestono come loro. Isabella presiede alla cerimonia e, per insegnare a Mustafà, scambia frasi di amore con Lindoro. Taddeo istruisce il Bey a mangiare e tacere. Il gioco piace a Mustafà. Ma ecco un vascello apparire sul mare ed accostarsi alla loggia del salone. Tutti si affrettano all'imbarco. Taddeo, comprendendo finalmente che Isabella e Lindoro si amano, svela il tradimento a Mustafà, ma questi, da buon Pappataci, non se ne preoccupa, finché non vede che il vascello parte. Allora impreca, chiama inutilmente gli eunuchi e i mori: poi finisce per rifugiarsi nell'amore della fedele Elvira, pronta a perdonarlo.

Argument

PREMIER ACTE

Premier Tableau – Un salon du palais de Mustafà. Elvire est angoissée par la froideur du Bey, son mari et seigneur. Celui-ci veut se libérer d'elle et – faisant loi de son caprice – impose à Haly, capitaine des corsaires, de lui procurer une femme italienne. Elvira devra épouser Lindoro, jeune italien réduit en esclavage qui, de son côté, aime une jeune fille de son pays.

Deuxième Tableau – Sur la plage, alors qu'un vaisseau italien était sur le point de faire naufrage, les corsaires du bey ont capturé l'équipage et les passagers. Parmi eux se trouve Isabelle, l'amoureuse de Lindoro, et son soupirant timoré Taddeo. Isabella est aussitôt destinée par haly au sérail de Mustafà, mais la jeune italienne, experte et rusée, est prête à jouer le tout pour le tout. Elle se fait passer pour la nièce de Taddeo qui, bien que récalcitrant, accepte le rôle qu'elle lui impose.

Troisième Tableau – Une salle magnifique; Isabelle est conduite devant Mustafà qui est fasciné par le charme de la belle italienne: la jeune femme réussit à faire libérer Taddeo qui risquait de se faire empaler. Elvire et Lindoro viennent prendre congé de Mustafà. Isabelle reconnaît son amoureux et demande qui est la femme qui accompagne Lindoro. Mustafà révèle son projet, mais Isabelle détruit tout son plan: Elvire devra rester avec son Bey et Lindoro deviendra l'esclave personnel

de la belle italienne. Mustafà proteste, mais finit par céder ne pouvant résister au charme de la belle et rusée jeune fille.

DEUXIÈME ACTE

Premier Tableau – Les eunuques, Elvire, Zulma et Haly commentent le changement de caractère du Bey, qui de tyran est devenu le parain d'Isabelle. Entre temps le Bey veut s'assurer la complicité de Taddeo en le nommant Kaimakan, c'est-à-dire lieutenant. Le pauvre soupirant d'Isabelle, craignant pour sa propre tête, accepte la charge et la tâche de convaincre la réticente jeune fille.

Deuxième Tableau – Isabelle, dans son propre appartement luxueux, est en train de s'habiller à la turque, sous les regards jaloux d'Elvire et de Zulma. Mustafà, qui veut rester seul avec elle, avertit Taddeo de s'en aller avec les autres dès qu'il l'entendra éternuer. Mais Isabelle n'est pas de cet avis. Après l'avoir séduit par sa coquetterie, elle invite Elvire à prendre le café avec eux et exhorte le Bey à retourner avec sa femme. Mustafà, furieux de se voir berné, désobeit par Taddeo et par Lindoro qui – malgré ses éternuements – ne se décident pas à s'en aller, perd la patience et jurant qu'il se vengera. Taddeo, convaincu d'être choisi par Isabelle, s'unit à Lindoro pour favoriser son projet de fugue qui devra rendre la liberté à tous les esclaves italiens. Les deux font croire à Mustafà que, au lieu de se jouer

de lui, Isabelle veut lui conférer un titre honorifique ~~en le nommant son propre Pappataci~~, charge qui impose de manger, de boire et de se taire. Mustafà est extasié devant tant d'empressement ampoureux.

Troisième Tableau – Isabelle avec l'aide de Lindoro est entrée dans la prison pour libérer les esclaves italiens et avec eux organise une conjuration. Pour réussir son copu elle fera distribuer une grande quantité de liqueur aux eunuques et aux maures du palais.

Quatrième Tableau – Mustafà est reçu par de nombreux esclaves italiens habillés en Pappataci qui lui font revêtir les mêmes habits

qu'eux. Isabelle préside à la cérémonie et, ~~afin d'apprendre à Mustafà, échange des mots~~ d'amour avec Lindoro. Taddeo initie le Bey à manager et à se taire. Le jeu plait à Mustafà. Mais voici que sur la mer apparaît un vaisseau qui s'accoste sous la loggia du salon. Tout le monde s'embarque hâtivement. Taddeo, comprenant enfin qu'Isabelle et Lindoro s'aiment, relève la trahison à Mustafà, mais celui-ci, en bon Pappataci, ne s'en préoccupe pas, jusqu'au moment où il voit le vaisseau partir. Il lance alors des imprécations, appelle les eunuques et les maures, puis il finit par se réfugier dans l'amour de la fidèle Elvire, prête à le pardonner.

Synopsis

ACT ONE

Scene One – A salon in the Palace of Mustafâ. Elvira is greatly upset by the coldness of the Bey, her husband, lord and master. He wants to be free of her and – turning his whim into a command – orders Haly, Captain of the pirates, to procure him an Italian wife. Elvira will have to marry Lindoro, a young Italian reduced to slavery who, in turn, loves a young girl from his own country.

Scene Two – On the beach, where an Italian ship was on the point of being wrecked, the Bey's pirates have captured both crew and passengers. Among the latter, is Isabella, Lindoro's beloved, and her timid suitor, Taddeo. Isabella is immediately destined to Mustafâ's harem by Haly, but the young Italian woman, who is both expert and astute, is ready to gamble everything. She passes herself off as Taddeo's niece, who although unwilling, accepts the part she has imposed upon him.

Scene Three – A Magnificent room. Isabella is brought before Mustafâ who is dazzled by the charms of the beautiful Italian girl. The young woman manages to have Taddeo set free, who otherwise would have risked being impaled. Elvira and Lindoro have just taken leave of Mustafâ. Isabella recognizes her lover and asks who the woman with Lindoro is. Mustafâ discloses his plan to her, but Isabella upstages the whole trick: Elvira shall stay

with the Bey and Lindoro will become the beautiful Italian girl's personal slave. Mustafâ protests, but he finally gives in because he cannot resist the beautiful and clever girl's fascination.

ACT TWO

Scene One – The eunuchs, Elvira, Zulma and Haly are remarking upon the Bey's change in character, who from a tyrant has become Isabella's ridicules play-thing. Meanwhile, the Bey wishes to ensure Taddeo's complicity, making him Kaimakan, that is Lieutenant. Isabella's poor suitor, afraid of being decapitated, accepts the positions and the duty of convincing the reluctant girl.

Scene Two – Isabella, in her own luxurious apartments, is dressing herself in Turkish robes jealously watched by Elvira and Zuma. Mustafâ wishing to remain alone with her, warns Taddeo to leave with the others as soon as he hears him sneezing. But Isabella is not of the same mind. After having bewitched him with her charms, she invites Elvira to take coffee with them and urges the Bey to go back to his wife. Mustafâ, furious at seeing himself tricked and disobeyed by Taddeo and Lindoro, who – in spite of his sneezes, did not decide to go out – loses his temper and swears he will take his revenge. Taddeo, convinced he has been chosen by Isabella, joins Lindoro in carrying out his

plan of escape which should free all the Italian slaves. ~~The two of them make Mustafà~~ ~~stare him and draw him like themselves.~~ Isabella believes that instead of making fun of him, Isabella wishes to bestow an honorary title upon him, making him her "Pappataci" (sand-fly), a position which obliges the person to eat, sleep and be silent. Mustafà is enraptured by such loving attention.

Scene Three—Isabella, with Lindoro's help, has entered the prisons to free the Italian slaves, and hatches the plot with them. In order to succeed in her plan, she orders a large quantity of liquor to be handed out to the eunuchs and Moors in the palace.

Scene Four—Mustafà is received by many Ita-

lian slaves dressed as "Pappataci" who dis-

bella presides over the ceremony and, in order to teach Mustafà a lesson, exchanges words of love with Lindoro. Taddeo instructs the Bey to eat and keep quiet. The game pleases Mustafà. But a ship appears at sea and draws near the salon's verandah. Everyone hurries to the landing-stage. Taddeo, at last realizing that Isabella and Lindoro love each other, discloses the treachery to Mustafà, but the latter, as a good "Pappataci", takes no heed of it, until he sees the ship leaving. Then he curses, calling the eunuchs and Moors in vain; at last he seeks refuge in the faithful Elvira's love, who is ready to forgive him all.

Handlung

ERSTER AKT

1. *Bild* – Ein Salon im Palast von Mustafà. Elvira ist besorgt über die Gefühlskälte des Bey; ihr Mann und Herr. Er will sich von ihr lösen, und um diesem seinem Wunsch Ausdruck zu geben, befiehlt er dem Freibeuterkapitän Haly, ihm eine italienische Ehefrau zu besorgen. Elvira wird Lindoro, einen in Knechtschaft lebenden jungen Italiener der im Stillen ein Mädchen seines Heimatlandes liebt, heiraten müssen.

2. *Bild* – Die Mannschaft und die Passagiere eines am Strand aufgelaufenen italienischen Schiffes, werden von den Freibeutern des Bey gefangen genommen. Unter ihnen befinden sich Isabella, die Geliebte Lindoros, und ihr scheuer Verehrer Taddeo. Isabella wird von Haly gleich dem Harem Mustafà's zugewiesen, aber die junge, gewandte und schlaue Italienerin ist bereit alles aufs Spiel zu setzen. Sie gibt sich als Nichte von Taddeo aus, der sich, nach einigem Zögern, bereit erklärt diese, ihm aufgedrungene, Rolle zu spielen.

3. *Bild* – Ein herrlicher Saal. Isabella wird Mustafà vorgeführt, der vom Reiz des schönen Italienerin entzückt ist. Isabella erreicht, dass Taddeo, der sonst gepfählt worden wäre, freigelassen wird. Elvira und Lindoro kommen um von Mustafà Abschied zu nehmen. Isabella erkennt ihren Geliebten und fragt wer die Frau sei die ihn begleitet. Mustafà offen-

bart ihr sein Vorhaben, aber Isabella bringt ihm das ganze Spiel durcheinander: Elvira bleibt beim Bey und Lindoro wird Sklave der schönen Italienerin. Mustafà lehnt sich dagegen auf, gibt aber am Ende doch seine Einwilligung, da er dem Reiz der schönen und schlaun Italienerin nicht widersteht.

ZWEITER AKT

1. *Bild* – Die Eunuchen, Elvira, Zulma und Haly sprechen über die Wandlung im Charakter des Bey; der vom Tyrannen zum Gegenstand des Spottes Isabellas geworden ist. Inzwischen versucht der Bey sich den Beistand Taddeos zu sichern, in dem er ihn zum Kaimakan, d.h. Statthalter, ernannt. Der arme Verehrer Isabellas, aus Angst um das eigene Leben, nimmt das Amt und damit den Auftrag an das widerspenstige Mädchen zu überzeugen.

2. *Bild* – Isabella Kleidet sich, in ihrem luxuriösen Appartement, nach türkischer Mode, während sie Elvira und Zulma eifersüchtig beobachten. Mustafà, der mit ihr allein bleiben möchte, verständigt Taddeo den Taum in Begleitung der Anderen zu verlassen sobald er ihn niesen hört. Aber Isabella ist nicht der gleichen Meinung. Nachdem sie ihn mit ihrer Koketterie behext hat, lädt sie Elvira ein den Kaffee mit ihnen einzunehmen und ermunert den Bey zu seiner Frau zurückzukehren. Mustafà, erzürnt weil er sich von Taddeo

Biografie

ION MARIN

direttore

Nato in Romania nel 1960, ha studiato prima a Bucarest e poi al Mozarteum di Salisburgo, all'Accademia Chigiana di Siena e all'Accademia Internazionale di Nizza ed è stato nominato direttore musicale della Filarmonica della Transilvania a soli 21 anni.

Direttore stabile della Staatsoper di Vienna dal 1987 al 1991, si è misurato con un'ampia gamma del repertorio da Mozart a Berg, accompagnando artisti come Plácido Domingo, Edita Gruberova, Agnes Baltsa, Francisco Araiza, Jessye Norman, Ruggero Raimondi e Nicolai Ghiaurov, ed esibendosi anche in Giappone nel 1989.

Il suo sodalizio con la Fenice è molto stretto: ha registrato per la Decca un album di arie con Cecilia Bartoli proprio con l'orchestra del teatro veneziano, vi ha diretto un concerto con Alexis Weissenberg, lo *Stabat Mater* con Margaret Price e Delores Ziegler e *Le nozze di Figaro*.

Nella scorsa stagione ha diretto fra l'altro l'Orchestral Ensemble de Paris, l'Orchestra dell'Opera della Bastiglia.

In questa stagione Marin ha diretto in Giappone la London Symphony al Barbican con Jessye Norman, lo *Stabat Mater* con l'Orchestra di Lione e vari concerti con la English Chamber Orchestra; in America all'Opera di Dallas la nuova produzione di John Cox dell'*Elisir d'amore*, il *Barbiere di Siviglia* per il San Francisco Opera's Rossini Festival, e una nuova produzione dei *Racconti di Hoffmann* con la regia di Roman Polanski all'Opera della Bastiglia a Parigi.

Marin ha inciso inoltre, la *Lucia di Lammermoor* per la Deutsche Grammophon con la London Symphony e ha al suo attivo anche varie registrazioni per la Sony Classical. Sempre con la Deutsche Grammophon ha iniziato nel maggio scorso una serie di incisioni di opere rossiniane, cui si aggiungeranno concerti col flautista Patrick Gallois, e la *Semiramide* e lo *Stabat Mater* con la London Symphony.



ROBERTO DE SIMONE

regista

Roberto De Simone è uno tra i più rappresentativi e poliedrici artisti del teatro musicale italiano degli ultimi decenni. Attivo come compositore, regista, revisore, ispiratore e produttore musicale, studioso delle tradizioni musicali campane ed infine come direttore artistico, De Simone ha iniziato la propria carriera come pianista, per dedicarsi poi soprattutto alla composizione, alla regia operistica e agli studi etnomusicologici. Della sua produzione come compositore vanno ricordati soprattutto la *Gatta cenerentola*, originale esempio di teatro musicale di derivazione folklorica che conobbe un enorme successo di pubblico e di critica, *Il mistero napoletano* (1979), *L'opera buffa del Venerdì Santo* (1981), la *Messa da Requiem in memoria di Pasolini* (1985), lo *Stabat Mater* per voce recitante, otto solisti ed orchestra (1986) e il melodramma *Mistero e processo di Giovanna d'Arco* (1989). Tra le sue regie del repertorio operistico tradizionale vanno ricordate il *Falstaff*, la *Serva padrona* e il *Flaminio* di Pergolesi, tutte andate in scena al San Carlo di Napoli tra il 1981 e il 1987 – periodo in cui la direzione artistica del teatro partenopeo venne affidata allo stesso De Simone – *Don Giovanni* (Bologna, 1981), *Crispino e la comare* (Venezia, Malibran 1984), *L'italiana in Algeri* (Venezia, Fenice, 1984), *Nabucco* (Milano, La Scala, 1987), *l'Orfeo* di Gluck (Milano, La Scala 1989) e sempre nello stesso anno alla Scala il *Fratello maggiore* di Pergolesi, infine *Il Flauto magico* andato in scena quest'anno per l'inaugurazione del rinnovato Gran Teatro di Bordeaux.



EMANUELE LUZZATTI

scenografo

Dopo essersi diplomato all'Ecole de Beaux Arts di Losanna, Luzzatti iniziò la propria carriera come scenografo ed illustratore. Esordì nel 1947 con *Les Lebowitz* andato in scena al Teatro Nuovo di Milano. Nel 1961 fonda con Enriquez, la Moriconi e Mauri la Compagnia dei Quattro. Nel 1962 cura le scene per un allestimento della *Bisbetica domata* che ebbe un notevole successo anche in Inghilterra. Inoltre porta avanti un'intensa attività teatrale rivolta ai ragazzi, al quale affianca la realizzazione di una serie di film d'animazione, spesso derivati da soggetti operistici, come *I paladini di Francia* (1960), *La gazza ladra*, che riceve una nomination per l'Oscar, *L'italiana in Algeri* (1968), *Pulcinella* (1968) e *Il flauto magico* (1978). Luzzatti ha pubblicato inoltre delle serie di illustrazioni per alcuni dei più celebri libri di Calvino, di Gianni Rodari e di Isaac Singer. Recentemente ha illustrato anche libri di fiabe come le *Fiabe scelte* dei fratelli Grimm e la versione favolistica del *Candido* di Voltaire. Tra gli allestimenti operistici figurano *Attila*, *Armida* e *L'italiana in Algeri* per la Fenice di Venezia, *Un ballo in maschera* alla Staatsoper di Vienna e *l'Oberon* per l'Opera di Saint Louis.





DERNADETTE MANCA DI NISSA

contralto

È nata a Cagliari, ha studiato il canto privatamente e si è perfezionata al Mozarteum di Salisburgo. Ospite dei maggiori teatri, festival ed istituzioni concertistiche, ha cantato con prestigiosi direttori, fra i quali Abbado, Bonynghe, Chailly, Gardiner, Giulini, Hogwood e Muti, sotto la cui guida ha riportato alla Scala l'*Orfeo* di Gluck, che vi mancava da vent'anni. Di formazione vocale barocca e rossiniana, ha tuttavia un repertorio che, attraverso l'Ottocento e il Novecento, giunge ai nostri giorni con alcune prime mondiali di Nono. Ha contribuito alla riscoperta di opere rare di Haendel, Pergolesi, Jommelli e Rossini ed ha inciso composizioni di Pergolesi, Jommelli, Mozart, Rossini, Donizetti e Stravinskij. Si dedica anche alla musica da camera e al Lied. Nel 1989 le è stato assegnato il Premio "Abbiati" della critica musicale italiana, quale miglior interprete vocale femminile.



RAUL GIMENEZ

tenore

L'argentino Raul Gimenez ha debuttato sulle scene operistiche nella stagione 1980/81 al Colon di Buenos Aires interpretando Ernesto nel *Don Pasquale*. Il suo debutto europeo è avvenuto nel 1984 al Woxford Festival nel *Le astuzie femminili*. Nel 1985 ha cantato nell'*Armida* andata in scena alla Fenice di Venezia e quindi nel *Signor Bruschino* al Rossini Opera Festival di Pesaro. Sempre a Pesaro ha in seguito interpretato *L'occasione fa il ladro* e *Tancredi*, e tra le altre apparizioni figurano *La Somanbula* e il *Re pastore* all'Opera di Roma, *Così fan tutte* e *Il matrimonio segreto* al San Carlo di Napoli, *Otello* e *La somanbula* a Parigi, *Falstaff* a Francoforte, *Don Pasquale* al Covent Garden. Nel 1989 ha debuttato negli Stati Uniti all'Opera di Dallas nel *Don Pasquale* e ha poi cantato a Los Angeles nel *Barbiere di Siviglia*. Nell'ottobre di quest'anno parteciperà alla rappresentazione del *Viaggio a Reims* di Rossini a Berlino con la direzione di Claudio Abbado alla testa dei Berliner Philharmoniker. Sempre in ottobre inciderà le nuove edizioni discografiche del *Turco in Italia* e della *Messa di Gloria* di Rossini, entrambe dirette da Neville Marriner.



FERRUCCIO FURLANETTO
basso

Ha compiuto gli studi con i maestri Casagrande e Campogalliani. Nel 1979 ha debuttato alla Scala di Milano nel *Macbeth* con la regia di Strehler e la direzione di Abbado. La critica internazionale lo ha da allora considerato come uno dei più prestigiosi bassi, cantante di una notevole presenza scenica e tra i migliori interpreti di Mozart. Il suo debutto al Metropolitan di New York, nel 1980, nel *Don Carlo*, ha dato il via ad una lunga serie di collaborazioni con il teatro novaiorchese. Ulteriori impegni lo hanno portato in Giappone in tournée col Teatro alla Scala di Milano e a Parigi in una produzione de *Le Nozze di Figaro* con la direzione di Barenboim. Nel giugno del 1985 ha cantato in Vaticano in mondovisione alla presenza di Giovanni Paolo II *La Messa dell'Incoronazione* di Mozart diretta da Herbert von Karajan. Lo stesso von Karajan lo ha invitato al Festival di Salisburgo per interpretare la parte di Leporello nel *Don Giovanni*. Nel 1989 ha partecipato all'inaugurazione della Scala con *I Vespri Siciliani* diretti da Muti. Tra i suoi prossimi impegni, interpretazioni mozartiane a Chicago, una nuova produzione di *Turco in Italia* alla Scala e altre esibizioni a Salisburgo, Parigi, Vienna e New York. Alla Fenice ha cantato *Don Carlo* lo scorso dicembre.



BRUNO PRATICÒ
basso-baritono

Specializzato nel grande repertorio dell'opera buffa italiana, Bruno Praticò ha debuttato alla Scala di Milano sotto la direzione di Claudio Abbado nei ruoli di Mustafà dell'*Italiana in Algeri* e di Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*. Nel 1989 ha interpretato Sulpizio nella *Figlia del reggimento* a Palermo, quindi ha cantato in *Prima la musica poi le parole* di Salieri a Lione, nel *Matrimonio segreto* a Valencia e nel *Don Pasquale* a Cagliari. Nel 1990 ha interpretato Schunard nella *Bobème* di Leoncavallo alla Fenice di Venezia e ha poi cantato nel *Barbiere di Siviglia* a Bonn, nella *Cenerentola* a Palermo, nell'*Elisir d'amore* a Rovigo e nell'*Italiana in Algeri* a Treviso. Tra le sue recenti interpretazioni figurano *Haensel und Gretel* alla Fenice di Venezia e nel *Don Giovanni*, come Leporello, a Marsiglia. Nel 1990 ha inciso *La cambiale di matrimonio* di Rossini nel ruolo di Mill.



PATRIZIA PACE

soprano

Dopo aver studiato canto e pianoforte al conservatorio di Torino, Patrizia Pace ha iniziato la carriera solistica, e nel 1985 è apparsa alla Scala nel ruolo di Celia nel *Lucio Silla* di Mozart. Nel 1986 ha cantato a Bari nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello e quindi, tra il 1986 e il 1987, ha interpretato Oscar nel *Ballo in maschera* alla Scala e Circe nella *Medea* di Cherubini messa in scena al Maggio Musicale Fiorentino. Ha quindi cantato nel *Requiem* mozartiano e nel *Te deum* di Bruckner sotto la direzione di Muti a Berlino e sempre con la direzione di Muti ha interpretato Susanna nelle *Nozze di Figaro* scaligere. Vanno inoltre ricordate le sue interpretazioni di Elvira nell'*Italiana in Algeri* con la direzione di Abbado e di Despina in *Così fan tutte* con Riccardo Muti. Nel 1991 ha nuovamente cantato nell'*Italiana in Algeri* a Monaco di Baviera, nel *Rigoletto* come Gilda a Bonn e a Parma nell'*Elisir d'amore*.

PIETRO SPAGNOLI

basso-baritono

Dopo aver iniziato l'attività musicale giovanissimo come cantore della Cappella Sistina, ha in seguito intrapreso lo studio del canto solistico, debuttando in campo operistico nel 1987 nel *Pirata* di Bellini al Festival della Valle d'Itria. Tra le altre sue interpretazioni ricordiamo nel 1987 lo *Stabat Mater* di Haydn a Ravenna, nel 1988 *L'incoronazione di Poppea* a Martina Franca e *Il vespro della Beata Vergine* di Monteverdi a Barcellona e a Lisbona, nel 1989 lo *Stabat Mater* di Rossini e la *Messa di Gloria* di Puccini a Norimberga, *La creazione* di Haydn al Teatro Olimpico di Roma, il *Giulio Cesare* di Haendel a Martina Franca e *Bianca e Faliero* di Rossini a Bologna, nel 1990 *Intermezzo* di Strauss sempre a Bologna, a Martina Franca *Cecchina ossia la buona figliola* di Piccinni, *Bobème* a Genova, *Le Comte d'Ory* di Rossini alla Scala, il *Capriccio* di Strauss a Bologna. Tra le esibizioni di Spagnoli nel 1991, figurano l'*Otello* rossiniano diretto da Gelmetti a Pesaro, il *Don Giovanni* diretto da Kaltenbach a Nancy e il *Don-Carlos* diretto da Oren alla Fenice di Venezia.

ANTONELLA TREVISAN

mezzosoprano

Nel 1986 è stata tra gli interpreti della *Gatta Inglese* H.W. Henze per la regia di Gabriele Salvatores al Teatro Comunale di Bologna, dove è ritornata in autunno per *Lucia di Lamermoor*. Nei principali teatri italiani si è esibita nella *Traviata* quale Annina, che ha ripreso alla Scala sotto la direzione di Muti, e alla Fenice nel ruolo di Anna nella *Maria Stuarda* e in quello di Giovanna nel *Rigoletto*. Nella stagione 90/91 ha debuttato nella *Cenerentola* al Teatro Regio di Parma e nella *Francesca da Rimini* al Teatro Regio di Torino. Tra gli impegni di questa stagione vi figurano *Madama Butterfly* a Rovigo e Treviso, *Rigoletto* (Giovanna) a Venezia, *La Traviata* (Annina) alla Scala di Milano; *Andrea Chenier* (Bersy) a Torino.



Francesco Hayez. L'ultima favorita. Milano, proprietà privata, 1866.