



L'Italiana in Algeri

GIOACHINO ROSSINI

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Assessorato alla Cultura
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Regione Emilia Romagna

 Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2012-2013

L'Italiana in Algeri

DRAMMA GIOSOSO PER MUSICA IN DUE ATTI
LIBRETTO DI ANGELO ANELLI

MUSICA DI
Gioachino Rossini

con il contributo di



partner



Teatro Alighieri
febbraio | sabato 2, domenica 3



La natura come progetto

Il progetto come musica

Costruire imparando dalla natura.
Questo è il grande progetto
da più di cent'anni di Cmc.

Questo è il progetto di uomini che
lavorano per altri uomini, per realizzare
un futuro in armonia con l'ambiente.



Riproduzione in mosaico della **Chambre Turque** di Balthus (1963-1966) realizzata da Pro.mo (Centro di Coordinamento Promozionale del mosaico di Ravenna) su commissione di Ravenna Festival, Ravenna, Museo d'Arte della città.

Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

In copertina immagine della chambre turque, Villa Medici, Roma.

A p. 31, studio per il dipinto **La Chambre Turque** di Balthus.

Foto di scena alle pp. 4, 42, 43, 48, 52, 57
© **Paolo Torres**.

Foto di scena alle pp. 30, 34
© **Elisabetta Molteni**.

Le fotografie del mosaico di Balthus
sono di **Maurizio Montanari**.

Si ringraziano i Teatri del Circuito Lirico
Lombardo per la concessione del materiale
editoriale.

L'editore si rende disponibile
per gli eventuali aventi diritto
sul materiale utilizzato.

Stampa **Tipografia Moderna, Ravenna**

Sommario

La locandina	pag. 5
Il libretto	pag. 6
Il soggetto	pag. 31
L'opera in breve di Cristina Ghirardini	pag. 35
L'Italiana tra eros e patriottismo di Adriano Cavicchi	pag. 39
La vena comica di Angelo Anelli di Augusto Mazzoni	pag. 49
Sospendere logica e morale di Francesco Pasqualetti	pag. 53
Vent'anni dopo di Marco Bizzarrini	pag. 55
La Chambre Turque di Balthus	pag. 56
I protagonisti	pag. 57



L'Italiana in Algeri

dramma giocoso per musica in due atti
libretto di Angelo Anelli

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti

Mustafà Abramo Rosalen

Lindoro Enea Scala

Isabella Carmen Topciu, Teresa Iervolino*

Elvira Sonia Ciani

Zulma Alessia Nadin

Haly Mirko Quarello

Taddeo Davide Luciano*

* vincitori categoria Esordienti del Concorso As.Li.Co.

direttore Francesco Pasqualetti

regia, scene e costumi Pierluigi Pizzi

ripresa da Paolo Panizza

light designer Paolo Panizza

movimenti coreografici Isa Traversi

Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano

Coro del Circuito Lirico Lombardo

maestro del coro Diego Maccagnola

maestro preparatore **Federica Falasconi** maestro al cembalo **Lisa Navach** maestri collaboratori **Jacopo Brusa, Giorgio Martano**

assistente alla regia **Giampaolo Corti** direttore di scena **Alessio Picco**

capomacchinista **Leandro Bruno** macchinisti **Cristina Giorgi, Sergio Guerrieri, Mitia Ornati, Stefano Papa**
capoelettricista **Matteo Discardi** elettricista **Giovanni D'Apolito** attrezzisti **Federica Bianchini, Roberto Caruso**
responsabile sartoria **Anna Cavaliere** sarta **Anna Giulia Rossi**
truccatrici e parrucchiere **Mara Casasola, Chiara Radice, Laura Francesca Scandroglio**

scene e costumi **Circuito Lirico Lombardo** attrezzieria **Rubechini, Firenze** parrucche **Audello, Torino**
calzature **Epoca, Milano** illuminotecnica **Coduri de' Cartosio, Como** trasporti **Leccese, Rezzato (BS)**

figuranti **Marco Bellocchio, Enrico Paolo Calvi, Paola Crisostomo, Marco De Meo, Miriam Giudice, Michele Gorlero, Maria Concetta Gravagno, Valerio Napoli, Michele Pagliai, Tommaso Pagliarini**

allestimento **Circuito Lirico Lombardo**

coproduzione Teatri del Circuito Lirico Lombardo, Teatro Coccia di Novara,
Teatro Alighieri di Ravenna

L'Italiana in Algeri

Dramma giocoso per musica in due atti
(libretto di Angelo Anelli)

Musica di Gioachino Rossini
prima rappresentazione: Venezia, Teatro San Benedetto, 22 maggio 1813

PERSONAGGI

Mustafà	<i>basso</i>
Elvira , moglie di Mustafà	<i>soprano</i>
Zulma , schiava confidente di Elvira	<i>mezzosoprano</i>
Haly , capitano de' corsari algerini	<i>basso</i>
Lindoro , giovane italiano schiavo	<i>tenore</i>
Isabella , signora italiana	<i>contralto</i>
Taddeo , compagno d'Isabella	<i>basso</i>

Coro di Eunuchi del serraglio, di Corsari algerini, di Schiavi italiani, di Pappataci.

Comparse: di Femmine del serraglio, di Schiavi europei e di Marinai.

La scena si finge in Algeri.

ATTO PRIMO

[1. Introduzione]

Scena prima

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

Coro

Serenate il mesto ciglio:
del destin non vi lagnate.
Qua le femmine son nate
solamente per servir.

Elvira

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

Zulma

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

Coro

Qua le femmine son nate
solamente per servir.

Haly

(voce interna)
Il Bey.

Zulma

Deh mia signora...
vi scongiuro...

Elvira

E che ho da far?
(Entra Mustafà.)

Coro

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

Mustafà

Delle donne l'arroganza,
il poter, il fasto insano,
qui da voi s'ostenta invano,
lo pretende Mustafà.

Zulma

Su, coraggio, o mia signora.

Haly

È un cattivo quarto d'ora.

Elvira

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

Coro

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

Elvira

Signor, per quelle smanie
che a voi più non ascondo...

Mustafà

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

Elvira

Ohimè...

Mustafà

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

Tutti gli altri, Coro

*(Oh, che testa stravagante!
Oh, che burbero arrogante!)*

Tutti gli altri, Coro e Mustafà

Più volubil d'una foglia
va il suo cor di voglia in voglia
delle donne calpestando
le lusinghe e la beltà.

[Recitativo dopo l'introduzione]

Mustafà

Ritiratevi tutti. Haly, t'arresta.

Zulma

(Che fiero cor!)

Elvira

(Che dura legge è questa!)

Scena seconda

Mustafà e Haly.

Mustafà

Il mio schiavo italian farai che tosto venga, e m'aspetti qui... Tu sai che sazio io son di questa moglie, che non ne posso più. Scacciarla... è male, tenerla... è peggio. Ho quindi stabilito ch'ella pigli costui per suo marito.

Haly

Ma come? Ei non è Turco.

Mustafà

Che importa a me? Una moglie come questa, dabben, docil, modesta, che sol pensa a piacere a suo marito, per un Turco è un partito assai comune; ma per un Italian (almen per quanto intesi da lui stesso a raccontare) una moglie saria delle più rare. Sai, ch'amo questo giovine: vo' premiarlo così.

Haly

Ma di Maometto la legge non permette un tal pasticcio.

Mustafà

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

Haly

Signor sì...

Mustafà

Sentimi ancora. Per passar bene un'ora io non ritrovo una fra le mie schiave che mi possa piacer. Tante carezze, tante smorfie non son di gusto mio.

Haly

E che ci ho da far io?

Mustafà

Tu mi dovresti trovar un'Italiana. Ho una gran voglia d'aver una di quelle Signorine, che dan martello a tanti cicisbei.

Haly

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

Mustafà

Se fra sei giorni non me la trovi, e segui a far lo scaltro, io ti faccio impalar.
(Si ritira nel suo appartamento.)

Haly

Non occorr'altro.
(Parte.)

[2. Cavatina Lindoro]

Scena terza

Lindoro solo, indi Mustafà.

Lindoro

Languir per una bella e star lontan da quella, è il più crudel tormento, che provar possa un cor. Forse verrà il momento; ma non lo spero ancor. Contenta quest'alma in mezzo alle pene sol trova la calma pensando al suo bene, che sempre costante si serba in amor.

[Recitativo dopo la cavatina di Lindoro]

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

Mustafà

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

Lindoro

A me?... Che sento?... (Oh Dio!) Ma come?... In questo stato...

Mustafà

A ciò non dei pensar. Ebben?...

Lindoro

Signore, come mai senza amore si può un uomo ammogliar?

Mustafà

Bah! bah!... in Italia s'usa forse così? L'amor dell'oro non c'entra mai?...

Lindoro

D'altri no'l so: ma certo per l'oro io no'l potrei...

Mustafà

E la bellezza?...

Lindoro

Mi piace: ma non basta...

Mustafà

E che vorresti?

Lindoro

Una donna che fosse a genio mio.

Mustafà

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

Lindoro

(Oh pover amor mio! Che imbroglio è questo!)

[3. Duetto Lindoro-Mustafà]

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

Mustafà

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

Lindoro

Per esempio la vorrei schietta... buona...

Mustafà

È tutta lei.

Lindoro

Due begli occhi.

Mustafà

Son due stelle.

Lindoro

Chiome...

Mustafà

Nere.

Lindoro

Guance...

Mustafà

Belle.

Lindoro

(D'ogni parte io qui m'inciampo, d'ogni parte io mi confondo, 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.)

Mustafà

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

[4. Coro e cavatina Isabella]

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.

Arriva il legno dei Corsari: altri Corsari vengono per terra con Haly e cantano a vicenda i cori. Indi Isabella, e poi Taddeo.

Coro I
Quanta roba! quanti schiavi!

Coro II e Haly
Buon bottino! Viva, bravi!
Ci son belle?

Coro I
Non c'è male!

Coro II
Starà allegro Mustafà.

Coro I
Ma una bella senza uguale
è costei che vedi qua.
(Tra lo stuolo degli schiavi e persone che sbarcano, compara Isabella. Haly co' suoi osservandola cantano a coro:)

Coro I, Haly
È un boccon per Mustafà.

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

Coro
È una bella senza uguale,
è un boccon per Mustafà.

Isabella
Qua ci vuol disinvoltura,
non più smanie, né paura:
di coraggio è tempo adesso,
or chi sono si vedrà.
Già so per pratica
qual sia l'effetto
d'un sguardo languido,
d'un sospiretto...
So a domar gli uomini
come si fa.

Sian dolci, o ruvidi,
sian flemma o foco,
son tutti simili
a' presso a poco...
Tutti la bramano,
tutti la chiedono
da vaga femmina
felicità.

[Recitativo dopo la Cavatina d'Isabella]

Già ci siam. Tanto fa. Convien portarla
con gran disinvoltura.
Io degli uomini alfin non ho paura.
(Alcuni Corsari scoprono ed arrestano Taddeo.)

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

Haly
Taci, poltrone.
Uno schiavo di più.

Taddeo
(Ah! son perduto!)

Isabella
Caro Taddeo...

Taddeo
Misericordia... aiuto!

Isabella
Non mi conosci più?

Taddeo
Ah!... sì... ma...

Haly
Dimmi.

Chi è costei?

Taddeo
(Che ho da dir?)

Isabella
Son sua nipote.

Taddeo
Sì, nipote... Per questo
io devo star con lei.

Haly
Di qual paese?

Taddeo
Di Livorno ambedue.

Haly
Dunque Italiani?

Taddeo
Ci s'intende.

Isabella
E me n'vanto.

Haly
Evviva, amici,
Evviva.

Isabella
E perché mai tanta allegria?

Haly
Ah! non so dal piacer, dove io mi sia.
Di un'Italiana appunto
ha gran voglia il Bey. Cogli 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 noi. Prescelta
da Mustafà... sarete, se io non sbaglio,
la stella e lo splendor del suo serraglio.
(Parte con alcuni Corsari.)

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: no'l nego. Ha molti mesi
ch'ei d'Italia è partito: ed ora...

Taddeo
Ed ora
se ne già la Signora
a cercarlo in Gallizia...

Isabella
E tu...

Taddeo
Ed io
col nome di compagno
gliela dovea condur...

Isabella
E adesso?...

Taddeo
E adesso
con un nome secondo
vo in un serraglio a far... Lo pensi il mondo.

[5. Duetto Isabella-Taddeo]

Isabella
Ai capricci della sorte
io so far l'indifferente.
Ma un geloso impertinente
sono stanca di soffrir.

Taddeo
Ho più flemma, e più prudenza
di qualunque innamorato.
Ma comprendo dal passato
tutto quel che può avvenir.

Isabella
Sciocco amante è un gran supplizio.

Taddeo
Donna scaltra è un precipizio.

Isabella
Meglio un Turco, che un briccone.

Taddeo
Meglio il fiasco, che il lampione.

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

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

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

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

Isabella, Taddeo
(Che ho da risolvere? che deggio far?)

Taddeo
Donna Isabella?...

Isabella
Messer Taddeo...

Taddeo
(La furia or placasi.)

Isabella
(Ride il babbeo.)

Taddeo, Isabella
Staremo in collera? Che ve ne par?

Ah! no: per sempre uniti,
senza sospetti e liti,
con gran piacere, 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.
(Partono.)

[Recitativo dopo il duetto]

Scena sesta
Piccola Sala, come alla Scena prima.
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!

Zulma
Che tirannia da matto!

Lindoro
Zitto. Ei ritorna.

Scena settima
Mustafà e detti.

Mustafà
Ascoltami Italiano,
un vascel veneziano
riscattato pur or, deve a momenti
di qua partir. Vorrai
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
lo la potrei...

Mustafà
Sì, sì: come ti pare.

Va intanto del vascello
il capitano a ricercar, e digli
a nome mio, ch'egli di qua non parta
senza di voi.

Lindoro
(Pur ch'io mi tolga omai
da sì odiato soggiorno...
tutto deggio accettar.) Vado e ritorno.
(Parte.)

Scena ottava
Mustafà, Elvira, Zulma, indi Haly.

Elvira
Dunque degg'io lasciarvi?

Mustafà
Nell'Italia
tu starai bene.

Elvira
A che dunque io vada
il mio cor...

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

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

Haly
Viva: viva il Bey.

Mustafà
E che mi rechi, Haly?

Haly
Liete novelle.
Una delle più belle
spiritose Italiane...

Mustafà
Ebben?...

Haly
Qua spinta
da una burrasca...

Mustafà
Sbrigati...

Haly
Caduta
testé con altri schiavi è in nostra mano.

Mustafà
Or mi tengo da più del gran sultano.
Presto: tutto s'aduni il mio serraglio
nella sala maggior. Ivi la bella
riceverò... Ah! ah! cari galanti,
vi vorrei tutti quanti
presenti al mio trionfo. Elvira, adesso
con l'Italian tu puoi
affrettarti e partir. Zulma, con essi
tu pure andrai. Con questa signorina
me la voglio goder, e agli uomini tutti
oggi insegnar io voglio
di queste belle a calpestar l'orgoglio.

[6. Aria Mustafà]

Già d'insolito ardore nel petto
agitare, avvampare mi sento:
un ignoto soave contento
mi trasporta, brillare mi fa.
(ad Elvira)
Voi partite... Né più m'annoiate.
(a Zulma)
Tu va seco... Che smorfie... Obbedite.
(ad Haly)
Voi la bella al mio seno guidate,
v'apprestate a onorar la beltà.
Al mio foco, al trasporto, al desio,
non resiste l'accesso cor mio:
questo caro trionfo novello
quanto dolce a quest'alma sarà.
(Parte con Haly e seguito.)

[Recitativo dopo l'aria di Mustafà]

Scena nona
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 allegramente.
Voi siete finalmente
giovine, ricca e bella, e al mio paese
voi troverete quanti
può una donna bramar mariti e amanti.

[7. Finale primo]

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

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

Haly
Sta qui fuori la bella Italiana...

Mustafà
Venga... venga...

Coro
Oh! che rara beltà.

Scena undicesima
Isabella, Mustafà. Gli Eunuchi.

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

Mustafà
(Oh! che pezzo da sultano!
Bella taglia!... viso strano...
Ah! m'incanta... m'innamora,
ma bisogna simular.)

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

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

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

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

Scena 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 ch'or tocca a far?)

Haly
Signor, quello sguaiato...

Mustafà
Sia subito impalato.

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

Isabella
Egli è mio zio.

Mustafà
Cospetto!
Haly, lascialo star.

Isabella
Caro, capisco adesso
che voi sapete amar.

Mustafà
Non so che dir, me stesso,
cara, mi fai scordar.

Haly
(Costui dalla paura
non osa più parlar.)

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

Scena ultima
Lindoro, Elvira, Zulma, e detti.

Elvira, Zulma, Lindoro
Pria di dividerci da voi, Signore,
veniamo a esprimervi il nostro core,
che sempre memore di voi sarà.

Isabella
(Oh ciel!)

Lindoro
(Che miro!)

Isabella
(Sogno?)

Lindoro
 (Deliro?)
 Quest'è Isabella!

Isabella
 (Questi è Lindoro!)

Lindoro
 (Io gelo.)

Isabella
 (Io palpito.)

Isabella, Lindoro
 (Che mai sarà?)
 Amore, aiutami per carità.)

Elvira, Zulma, Haly
 Che cosa è stato?

Mustafà, Taddeo
 Che cosa avete?
 Confuso e stupido non rispondete?
 Non so comprendere tal novità.

Elvira, Zulma, Haly
 Confusa e stupida, non rispondete?
 Non so comprendere tal novità.

Isabella, Lindoro
 (Amore, aiutami per carità.)

Isabella
 Dite: chi è quella femmina?

Mustafà
 Fu sino ad or mia moglie.

Isabella
 Ed or?...

Mustafà
 Il nostro vincolo,
 cara, per te si scioglie:
 questi, che fu mio schiavo,
 si dee con lei sposar.

Isabella
 Col discacciar la moglie
 da me sperate amore?
 Questi costumi barbari
 io vi farò cangiar.

Resti con voi la sposa...

Mustafà
 Ma questa non è cosa...

Isabella
 Resti colui mio schiavo.

Mustafà
 Ma questo non può star.

Isabella
 Andate dunque al diavolo,
 voi non sapete amar.

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

Elvira, Zulma, Lindoro
(ridendo)
 (Ah! di leone in asino
 lo fe' costei cangiar.)

Isabella, Elvira, Zulma
 Nella testa ho un campanello
 che suonando fa din din.

Mustafà
 Come scoppio di cannone
 la mia testa fa bum bum.

Taddeo
 Sono come una cornacchia
 che spennata fa crà crà.

Lindoro, Haly
 Nella testa un gran martello
 mi percuote e fa tac tà.

Coro
 Va sossopra il suo cervello
 sbalordito in tanti imbrogli;
 qual vascel fra l'onde e scogli
 ei sta presso a naufragar.

Tutti
 Va sossopra il mio cervello
 sbalordito in tanti imbrogli;
 qual vascel fra l'onde e scogli
 io sto presso a naufragar.

ATTO SECONDO

[8. Introduzione]

Scena prima

*Piccola Sala come nell'atto primo.
 Elvira, Zulma, Haly e Coro di Eunuchi.*

Coro
 Uno stupido, uno stolto
 diventato è Mustafà.
 Questa volta amor l'ha colto:
 gliel'ha fatta come va.

Zulma
 L'Italiana è franca e scaltra.

Elvira, Haly
 La sa lunga più d'ogni altra.

Elvira, Zulma, Haly
 Quel suo far sì disinvolto
 gabba i cucchi ed ei no'l sa.

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

[Recitativo dopo l'introduzione]

Elvira
 Haly, che te ne par? Avresti mai
 in Mustafà creduto
 un sì gran cambiamento, 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 o 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 dir all'Italiana
 che io sarò tra mezz'ora
 a ber seco il caffè! Se mi riceve
 a quattr'occhi, buon segno... il colpo è fatto.
 Allor... Vedrete allor com'io la tratto.

Zulma
 Vi servirem.

Elvira
 Farò per compiacervi
 tutto quel ch'io potrò.

Zulma
 Ma non crediate
 così facil l'impresa. È finta...

Elvira
 È scaltra
 più assai che non credete.

Mustafà
 Ed io sono un baggian? sciocche che siete.
 Dallo schiavo italian, che mi ha promesso
 di servir le mie brame, ho già scoperto
 l'umor di lei. Le brutte
 non farian nulla, e prima d'avvilirsi
 certo son io che si faria scannare.
 L'ambizion mi pare
 che possa tutto in lei. Per questa via
 la piglierò. Quel goffo di suo zio
 trar saprò dalle mie. Vedrete in somma
 quel ch'io 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.
(Tutti partono)

Scena Terza

Isabella e Lindoro.

Isabella

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

Lindoro

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

Isabella

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

Lindoro

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

Isabella

E creder posso?

Lindoro

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

Isabella

(pensosa)

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

Lindoro

Che far degg'io?

Isabella

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

Lindoro

Cara Isabella, ah tu mi torni in vita.

Isabella

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

Lindoro

Verrò, mia speme.
(Isabella parte.)

[9. Cavatina Lindoro]

Oh, come il cor di giubilo esulta in questo istante!
Trovar l'irata amante, placar sua crudeltà.
Son questi, amor, tuoi doni, son questi i tuoi diletti.
Ah! tu sostien gli affetti di mia felicità.
(Parte.)

[Recitativo dopo la cavatina di Lindoro]

Scena quarta

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

Mustafà

Ah se da solo a sola m'accoglie l'Italiana... Il mio puntiglio con questa Signorina è tale, ch'io ne sembro innamorato.

Taddeo

Ah! signor Mustafà.

Mustafà

Che cosa è stato?

Taddeo

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

Mustafà

Ma spiegati... cos'hai?

Taddeo

Mi corre dietro
Quell'amico del palo.

Mustafà

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

Taddeo

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

Mustafà

Non dubitar. Ei viene d'ordine mio per onorarti. Io voglio mostrar quanto a me cara è tua nipote. Perciò t'ho nominato mio grande Kaimakan.

Taddeo

Grazie, obbligato.

[10. Coro, recitativo e aria di Taddeo]

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

Coro

Viva il grande Kaimakan, protettor dei mussulman.
Colla forza dei leoni, coll'astuzia dei serpenti, generoso il ciel ti doni faccia franca e buoni denti.
Protettor del mussulman, viva il grande Kaimakan.

Taddeo

Kaimakan! Io non capisco niente.

Mustafà

Vuol dire 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?)

Ho un gran peso sulla testa; in quest'abito m'imbroglio. Se vi par la scusa onesta, Kaimakan esser non voglio, e ringrazio il mio Signore dell'onore che mi fa. (Egli sbuffa!... Ohimè!... che occhiate!) Compatitemi... ascoltate... (Spiritar costui mi fa. Qua bisogna far un conto: se ricuso... il palo è pronto. E se accetto?... è mio dovere di portargli il candelieri. Ah! Taddeo, che bivio è questo! Ma quel palo?... che ho da far?) Kaimakan, Signor, io resto. Non vi voglio disgustar.

Coro

Viva il grande Kaimakan, protettor dei Mussulman.

Taddeo

Quanti inchini! quanti onori! Mille grazie, miei signori, non vi state a incomodar. Per far tutto quel che io posso, signor mio, col basto indosso, alla degna mia nipote or mi vado a presentar. (Ah Taddeo! quant'era meglio che tu andassi in fondo al mar.) (parte)

[Recitativo dopo l'aria di Taddeo]

Scena quinta

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

Zulma
(Buon segno pe'l Bey.)

Elvira
(Quando s'abbiglia
la donna vuol piacer.)

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

Lindoro
Che vuol, Signora?

Isabella
Asinaccio, due volte
ti fai chiamar?... Caffè.

Lindoro
Per quanti?

Isabella
Almen per tre.

Elvira
Se ho bene inteso
con voi da solo a sola
vuol prenderlo il Bey.

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

Elvira
Signora...

Isabella
Andate... andate...
Arrossisco per voi.

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

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. 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
Ritiratevi.

Elvira
E poi?

Isabella
Vedrete come
a Mustafà farò drizzar la testa.

Zulma
(Che spirito ha costei!)

Elvira
(Qual donna è questa!)

Isabella
(*alle schiave*)
Voi restate: (a momenti
ei sarà qui) finiamo d'abbigliarci.
Ch'egli vegga... ah! sen viene:
or tutta l'arte a me adoprare conviene.
(*Si mette ancora allo specchio abbigliandosi,
servita dalle schiave. Mustafà, Taddeo, Lindoro
restano indietro, ma in situazione di veder
tutto.*)

[11. Cavatina Isabella]

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, aspetta...
Tu non sai chi sono ancor.)

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

Taddeo, Lindoro
(Furba!... Ingrata! Una donna
come lei non vidi ancor.)

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

Mustafà, Taddeo, Lindoro
(Oh che donna è mai costei!
Faria ogn'uomo delirar.)
(*Isabella parte, le schiave si ritirano.*)

[Recitativo dopo la cavatina d'Isabella]

Scena sesta
Mustafà, Taddeo, Lindoro, poi Isabella e Elvira.

Mustafà
Io non resisto più: quest'Isabella
è un incanto: io non posso
star più senza di lei...
Andate... e conducetela.

Lindoro
Vò tosto.
(Così le parlerò.)
(*esce*)

Mustafà
(*a Taddeo*)
Vanne tu pure...
Fa' presto... va'... che fai?

Taddeo
Ma adesso... or io,
che sono Kaimakan... vede...

Mustafà
Cercarla,
chiamarla, e qui condurla è tuo dovere.

Taddeo
Isabella... Isabella... (Oh che mestiere!)

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

Mustafà
(Dimmi: scoperto
hai qualche cosa?)

Lindoro
(In confidenza... acceso
è il di lei cor: ma ci vuol flemma.)

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

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

Mustafà
Ma che fa questa bella?

Lindoro
Eccola appunto.
(*Entra Isabella.*)

[12. 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 no'l sa.

Isabella
Ah! mio caro.

Mustafà
Eccì...

Taddeo
(Ci siamo.)

Isabella, Lindoro
Viva.

Taddeo
(Crepa.)

Mustafà
Eccì...

Taddeo
(Fo il sordo.)

Mustafà
(Maledetto quel balordo
non intende e ancor qui sta.)

Taddeo
(Ch'ei starnuti finché scoppia,
non mi movo via di qua.)

Isabella, Lindoro
(L'uno spera e l'altro freme.
Di due sciocchi uniti insieme
oh che rider si farà!)

Isabella
Ehi!... Caffè...
(*Due Mori portano il caffè.*)

Lindoro
Siete servita.

Isabella
(*Va a levar Elvira.*)
Mia Signora, favorite.

È il marito che v'invita:
non vi fate sì pregar.

Mustafà
(Cosa viene a far costei?)

Isabella
Colla sposa sia gentile...

Mustafà
(Bevo toscano... sputo bile.)

Taddeo
(Non starnuta certo adesso.)

Lindoro
(È ridicola la scena.)

Mustafà
(Io non so più simular.)

Isabella
Via, guardatela...

Mustafà
(*sottovoce a Isabella*)
Briccona!

Isabella
È sì cara!...

Mustafà
(E mi canzona!)

Elvira
Un'occhiata...

Mustafà
Mi lasciate.

Lindoro
Or comanda?...

Isabella
Compiacenza...

Elvira
Sposo caro...

Isabella
Buon padrone...

Lindoro, Taddeo
La dovete consolar.

Isabella, Elvira
Ci dovete consolar.

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.

Lindoro, Taddeo, Mustafà
Sento un fremito, un foco, un dispetto...
Agitato, confuso, fremente
il mio core, la testa, la mente
delirando, perdendo si va.
In sì fiero contrasto e periglio
chi consiglio, conforto mi dà?

Isabella, Elvira
Sento un fremito, un foco, un dispetto...
Agitato, confuso, fremente
il mio core, la testa, la mente,
delirando, perdendo si va.
In sì fiero contrasto e periglio
chi consiglio, conforto mi dà?

[Recitativo dopo il Quintetto]

Scena settima
*Piccola sala, come alla Scena prima dell'atto
secondo. Haly solo.*

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

[13. Aria Haly]

Le femmine d'Italia
son disinvolte e scaltre,

e sanno più dell'altre
l'arte di farsi amar.
Nella galanteria
l'ingegno han raffinato:
e suol restar gabbato
chi le vorrà gabbar.
(*Parte*)

[Recitativo dopo l'aria di Haly]

Scena ottava
Taddeo e Lindoro.

Taddeo
E tu spero di togliere Isabella
dalle mani del Bey?

Lindoro
Questa è la trama,
ch'ella vi prega e brama,
che abbiate a secondar.

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

Lindoro
Non siete il signor zio?

Taddeo
Ah! ah! ti pare?

Lindoro
Come?... Come?...

Taddeo
Tu sai quel che più importa
e ignori il men? D'aver un qualche amante
non t'ha mai confidato la signora?

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

Taddeo
Ebben. Son quell'io.

Lindoro
(Ah! ah.)
Me ne consolo.

Taddeo
Ti giuro, amico,
che in questo brutto intrico altro conforto
io non ho che il suo amor. Prima d'adesso
non era, te'l confesso,
di lei troppo contento. Avea sospetto
che d'un certo Lindoro,
suo primo amante, innamorata ancora,
volesse la signora
farsi gioco di me. Ma adesso ho visto
che non v'ha cicisbeo
che la possa staccar dal suo Taddeo.

Lindoro
Viva, viva (ah, ah!) ma zitto: appunto
vien Mustafà. Coraggio,
secondate con arte il mio parlare.
Vi dirò poi quel che avete a fare.

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
(per partire)
Oh, sì, sì.

Lindoro
Ma dove andate?

Mustafà
Da lei.

Taddeo
No, no: aspettate.

Lindoro
Sentite ancora.

Mustafà
Ebben?

Lindoro
M'ha detto infine
che a rendervi di lei sempre più degno,
ella ha fatto il disegno,
con gran solennità fra canti e suoni,
e al tremolar dell'amorose faci,
di volervi crear suo Pappataci.

[14. Terzetto]

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

Lindoro
A color che mai non fanno
disgustarsi col bel sesso,
in Italia vien concesso
questo titol singolar.

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

Mustafà
L'Italiane son cortesi,
nate son per farsi amar.

Taddeo, Lindoro
(Se mai torno a'miei paesi,
anche questa è da contar.)

Mustafà
Pappataci...

Lindoro
È un bell'impiego.

Taddeo
Assai facil da imparar.

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

Lindoro, Taddeo
Fra gli amori e le bellezze,
fra gli scherzi e le carezze,
dee dormir, mangiar e bere,
ber, dormir, e poi mangiar.

Mustafà
Bella vita!...oh che piacere!...
Io di più non so bramar.
(Partono tutti.)

[Recitativo dopo il terzetto]

Scena decima
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 pazzie 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.
(Partono.)

Scena undicesima
*Appartamento magnifico come alla Scena
quinta.*
*Taddeo, Lindoro, indi Isabella, e un Coro di
schiavi italiani.*

Taddeo
Tutti i nostri Italiani
ottener dal Bey spera Isabella?

Lindoro
E li ottiene senz'altro.

Taddeo
Ah! saria bella!
Ma con qual mezzo termine?

Lindoro
Per fare
La cerimonia.

Taddeo
Ih... ih... ih...

Lindoro
Di loro
altri saran vestiti
da Pappataci, ed altri
qui a suo tempo verranno sopra il vascello.

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

Lindoro
N'ero sicuro.

Taddeo
Quanto è brava costei!

Lindoro
Con due parole
agli sciocchi fa far quello che vuole.

[15. Coro, recitativo e rondò Isabella]

Coro
Pronti abbiamo e ferri e mani
per fuggir con voi di qua,
quanto vaglian gl'Italiani
al cimento si vedrà.

Isabella
Amici, in ogni evento
m'affido a voi. Ma già fra poco io spero,
senza rischio e contesa,
di trarre a fin la meditata impresa.
Perché ridi, Taddeo? Può darsi ancora
ch'io mi rida di te.

(a Lindoro)
Tu impallidisci,
schiavo gentil? ah! se pietà ti desta
il mio periglio, il mio tenero amore,
se parlano al tuo core
patria, dovere, onor, dagli altri apprendi
a mostrarti italiano; e alle vicende
della volubil sorte
una donna t'insegni ad esser forte.

Pensa alla patria, e intrepido
il tuo dover adempi:
vedi per tutta Italia
rinascere gli esempi
d'ardir e di valor.
(a Taddeo)
Sciocco! tu ridi ancora?
Vanne, mi fai dispetto.
(a Lindoro)
Caro, ti parli in petto
amor, dovere, onor.

Coro
Andiam. Di noi ti fida.

Isabella
Vicino è già il momento...

Coro
Dove ti par ci guida.

Isabella
Se poi va male il gioco...

Coro
L'ardir trionferà.

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

Coro
Quanto vaglian gl'Italiani
al cimento si vedrà.
(Partono tutti.)

[Recitativo dopo il rondò d'Isabella]

Scena dodicesima
Taddeo, indi Mustafà.

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

Mustafà
Kaimakan...

Taddeo
Signor?

Mustafà
Tua nipote dov'è?

Taddeo
Sta preparando
quello ch'è necessario
per far la cerimonia. Ecco il suo schiavo,
che qui appunto ritorna, e ha seco il coro
de' Pappataci.

Mustafà
E d'onorarmi adunque
la bella ha tanta fretta?

Taddeo
È l'amor che la sprona.

Mustafà
Oh! benedetta.

[16. Finale secondo]

Scena tredicesima
Lindoro con un coro di Pappataci, e detti.

Lindoro
Dei Pappataci s'avanza il coro:
la cerimonia con gran decoro
adesso è tempo di cominciar.

Coro
I corni suonino, che favoriti
son più dei timpani nei nostri riti,
e intorno facciamo l'aria eccheggiar.

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

Lindoro, Taddeo
(Ih... ih... dal ridere sto per schiattar.)

Mustafà
Fratei carissimi, fra voi son lieto.
Se d'entrar merito nel vostro ceto
sarà una grazia particolar.

Coro
Cerca i suoi comodi chi ha sale in zucca.
Getta il turbante, metti parrucca,
leva quest'abito, che fa sudar.
(Levano il turbante e l'abito a Mustafà e gli
mettono in testa una parrucca e l'abito di
Pappataci.)

Mustafà
Quest'è una grazia particolar.

Lindoro, 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 dover.

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 te:
(a Taddeo dandogli un foglio da leggere)
leggi. E tu
(a Mustafà)
ripeti
tutto quel ch'ei ti dirà.

Taddeo
(Taddeo legge e Mustafà ripete tutto verso per
verso.)
"Di veder e non veder,
di sentir e non sentir,
per mangiare e per goder
di lasciare e fare e dir,
io qui giuro e poi scongiuro
Pappataci Mustafà."

Coro
Bravo, ben: così si fa.

Taddeo
(leggendo come sopra)
"Giuro inoltre all'occasione
di portar torcia e lampion,
e se manco al giuramento
più non abbia un pel sul mento.
Tanto giuro e poi scongiuro
Pappataci Mustafà."

Coro
Bravo, ben: così si fa.

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

Isabella
Ad essa siedano
Kaimakan e Pappataci.

Coro
Lascia pur che gli altri facciano:
tu qui mangia, bevi e taci.
Questo è il rito primo e massimo
della nostra società.
(*il coro parte*)

Taddeo, 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 hai giurato?
Or t'insegno. Bada a me.

Lindoro Isabella
Vieni, o cara.
o caro.

Taddeo
Pappataci.
(*Mangia di gusto senza osservare gli altri.*)

Isabella, Lindoro
Io t'adoro.

Taddeo
Mangia e taci.

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

Lindoro, Taddeo
(*Che babbeo, che scimunito!*)

Me la godo per mia fé.)

Isabella
Così un vero Pappataci
tu sarai da capo a piè.

Scena quindicesima
*Comparisce un vascello, che s'accosta alla
loggia con Marinari, e Schiavi europei, che
cantano in coro.*

Coro
Son l'aure seconde, tranquille son l'onde
su presto salpiamo: non stiamo a tardar.

Lindoro
Andiam, mio tesoro.

Isabella
Son teco, Lindoro.

Isabella, Lindoro
C'invitano adesso la patria e l'amor.

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

Mustafà
Io son Pappataci.

Taddeo
Ma quei...

Mustafà
Mangia e taci.

Taddeo
Ma voi...

Mustafà
Lascia fare.

Taddeo
Ma io...

Mustafà
Lascia dir.

Taddeo
Ohimè!... che ho da fare? 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, Lindoro
Fa' presto, se brami con noi di venir.

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

Zulma, Haly
Mio Signore.

Elvira
Mio marito.

Zulma, Elvira, Haly
Cosa fate?

Mustafà
Pappataci.

Zulma, Elvira, Haly
Non vedete?

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

Elvira, Zulma, Haly
Egli è matto.

Isabella, Lindoro, Taddeo
Il colpo è fatto.

Tutti (eccetto Mustafà)
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 cadrà.

Mustafà
Sposa mia; non più Italiana.
Torno a te. Deh! mi perdona...

Elvira, Zulma, Haly
Amorosa, docil, buona
vostra moglie ognor sarà.

Tutti col coro
(*sulla riva*)
Buon viaggio. Stien bene.
Potete contenti lasciar queste arene.
Timor né periglio per noi più non v'ha.
La bella Italiana venuta in Algeri
insegna agli amanti gelosi ed alteri,
che a tutti, se vuole, la donna la fa.

Tutti col coro
(*sulla nave*)
Andiamo... padroni... Stien bene.
Possiamo contenti lasciar queste arene.
Timor né periglio per noi più non v'ha.
La bella Italiana venuta in Algeri
insegna agli amanti gelosi ed alteri,
che a tutti, se vuole, la donna la fa.

Il soggetto



Atto primo

Piccola sala comune agli appartamenti del Bey e a quelli di sua moglie. Elvira, moglie del bey d'Algeri Mustafà, è caduta in disgrazia agli occhi del suo sposo e anche un nuovo tentativo di avere udienza da costui fallisce miseramente (N. 1 Introduzione: "Serenate il mesto ciglio"). In realtà, per cavarsela definitivamente dai piedi, Mustafà la vuole rimarrare al giovane schiavo italiano Lindoro; suo nuovo obiettivo è infatti quello di avere in moglie un'italiana ed incarica anzi il capitano dei corsari Haly di recuperarne una entro sei giorni, pena l'impalamento. Lindoro da parte sua sospira per la lontananza dalla sua amata (N. 2 Cavatina Lindoro: "Languir per una bella"). Quando Mustafà gli propone in moglie Elvira, egli cerca in ogni modo di sfuggire l'indesiderato imprevisto (N. 3 Duetto Lindoro-Mustafà: "Se inclinassi a prender moglie").

Spiaggia di mare. Un vascello è naufragato presso la costa di Algeri e i corsari si compiacciono del bottino e degli schiavi conquistati, fra cui spicca un'italiana di singolare bellezza. È Isabella, l'amante di Lindoro, impegnata a cercarlo dopo che, tre mesi prima, gli era stato rapito; superato un momento di disorientamento, si affida alle proprie brillanti arti femminili per disimpegnarsi dalla situazione (N. 4 Coro e Cavatina Isabella: "Quanta roba! quanti schiavi!... Cruda sorte! Amor tiranno"). Isabella è accompagnata dallo sciocco e pauroso pretendente Taddeo, che l'ha seguita vanamente illuso della fine del suo amore per Lindoro; egli appunto sarebbe destinato ad una sicura schiavitù, se Isabella non lo facesse passare come proprio zio. Destinata da Haly ad onorare il seraglio di Mustafà, deve per giunta sorbirsi le lagne del geloso Taddeo; i due iniziano a litigare, ma il reciproco bisogno rende inevitabile una rapida riconciliazione (N. 5 Duetto Isabella-Taddeo: "Ai capricci della sorte"). Nel frattempo Zulma, schiava di Elvira, cerca inutilmente di convincere la padrona e Lindoro a convolare a nozze, rassegnandosi alla volontà del bey. Fortunatamente questi propone a loro di partire immediatamente per Venezia, imbarcandosi su un vascello in procinto di salpare. Lindoro accetta, intenzionato tuttavia a licenziare la donna al suo arrivo in patria. Giunge Haly per annunciare la cattura dell'italiana: Mustafà non sta più nella pelle, pregustando i piaceri che lo attendono (N. 6 Aria Mustafà: "Già d'insolito ardore nel petto").

Sala magnifica. Un coro di eunuchi inneggia a Mustafà, celebrandone la dispotica autorità sull'intero genere femminile. Ma quando l'italiana si trova finalmente di fronte a

lui, capisce bene che non le sarà difficile menarlo per il naso, ed inizia subito a lusingarlo. Entra anche Taddeo, protestando chiassosamente per essere stato allontanato da Isabella, e solo l'intercessione di questa gli evita un'immediato impalamento da parte di Haly. Quando Lindoro, Elvira e Zulma si presentano a Mustafà per congedarsi da lui, i due amanti italiani si riconoscono e rimangono senza parole. Forte del suo ascendente, Isabella impone al bey di trattenere la moglie presso di sé e chiede in aggiunta Lindoro come schiavo personale: un timido tentativo di rifiuto è subito tacitato dalla donna, che già tiene Mustafà saldamente in pugno (N. 7 Finale primo: "Viva, viva il flagel delle donne").

Atto secondo

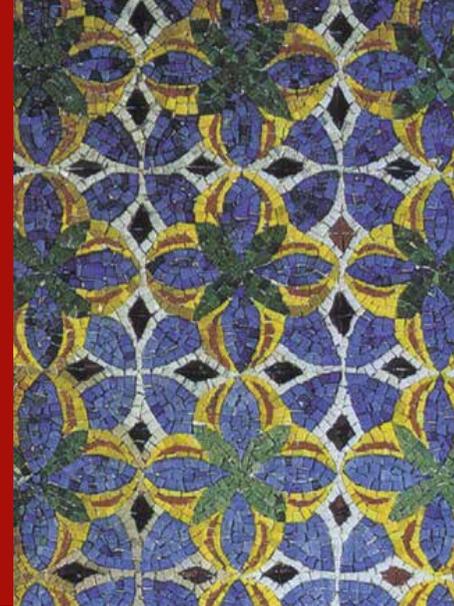
Piccola sala. Non sfugge più a nessuno che l'innamorato bey è diventato in poche ore lo zimbello dell'Italiana (N. 8 Introduzione: "Uno stupido, uno stolto"). Egli ora manda Elvira e Zulma ad annunciarle la sua imminente visita per prendere con lei il caffè. Esse cercano invano di metterlo in guardia dalla donna, ma questi non presta loro ascolto: suo obiettivo è anzi quello di lusingarne l'ambizione, cercando anche di utilizzare Taddeo come proprio alleato. Imbattutasi in Lindoro, Isabella gli rinfaccia il tradimento, ma questi le rivela le sue oneste intenzioni: aveva deciso di imbarcarsi proprio nella speranza di rivedere lei. Riappacificati, si danno appuntamento nel vicino boschetto per meditare una fuga; Lindoro è raggianti di gioia (N. 9 Cavatina Lindoro: "Oh, come il cor di giubilo"). Taddeo sta scappando inseguito da Haly, ma, come chiarisce lo stesso Mustafà, sua intenzione è solo quella di annunciargli la nomina a grande Kaimakan, cioè luogotenente: avrà il compito di mettere in grazia il bey presso Isabella. La cosa non va certo a genio a Taddeo, ma la paura dell'impalamento lo induce ad accettare, sia pure a malincuore (N. 10 Coro, Recitativo e Aria Taddeo: "Viva il grande Kaimakan... Ho un gran peso sulla testa").

Appartamento magnifico a pian terreno con una loggia deliziosa in prospetto, che corrisponde al mare. Isabella invita Elvira ad assistere in una stanza vicina alla visita che le farà Mustafà, onde imparare da lei come si devono trattare gli uomini. Al sopraggiungere del bey, accompagnato da Lindoro e Taddeo, inizia languidamente ad abbigliarsi, fingendo di non accorgersi della loro presenza (N. 11 Cavatina Isabella: "Per lui che adoro"). Mustafà, che ha imposto a Taddeo di dileguarsi a un segno fissato, uno starnuto, presenta ad Isabella il nuovo Kaimakan Taddeo, sperando di destare la sua riconoscenza. Desideroso di proseguire l'incontro *en tête à tête* con l'Italiana, inizia a starnutire ripetutamente, ma Taddeo fa orecchie da mercante; a complicare l'imbarazzo ci si mette Isabella che invita Elvira al suo tavolo, decantandone per giunta le virtù di fronte al bey, che va su tutte le furie (N. 12 Quintetto: "Ti presento di mia man").

Piccola sala. Haly constata con divertito compiacimento i guai in cui Mustafà sta incorrendo con la sua infatuazione per le italiane, furbe ed intriganti più di tutte le altre donne (N. 13 Aria Haly: "Le femmine d'Italia"). Lindoro ha messo al corrente del piano architettato per la fuga Taddeo, che si crede amato da Isabella e non ha affatto compreso la reale identità dello schiavo. Entrambi annunciano a Mustafà che Isabella, per contraccambiare il favore fatto allo zio, gli ha conferito il prestigioso titolo italiano di Pappataci, destinato a tutti coloro che si sono distinti per le virtù amatorie: obbligo del Pappataci è quello di dormire, mangiare e bere. Il bey è soddisfattissimo (N. 14 Terzetto Lindoro-Taddeo-Mustafà: "Pappataci! che mai sento!").

Appartamento magnifico. Lindoro annuncia a Taddeo che con il pretesto della cerimonia, Isabella è riuscita a riunire tutti gli schiavi italiani: alcuni saranno vestiti da Pappataci,

altri guideranno un vascello. Tutti si dichiarano pronti all'impresa. Isabella invita Lindoro a mostrarsi degno della patria, in cui si stanno moltiplicando gli esempi di eroico ardire (N. 15 Coro, Recitativo e Rondò Isabella: "Pensa alla patria, e intrepido"). Taddeo, sempre più convinto che Isabella stia facendo tutto per amor suo, introduce Mustafà alla cerimonia. Entra il coro dei Pappataci, che impone al bey la parrucca e l'abito di rito. Mustafà ripete quindi il giuramento letto da Taddeo: si impegna solennemente a vedere e non vedere, sentire e non sentire, nonché mangiare e godere senza badare a quanto diranno e faranno gli altri. Mentre banchetta lautamente in osservanza ai precetti, non si accorge che alla loggia si è accostato un vascello su cui salgono, insieme agli altri schiavi, Isabella e Lindoro, scambiandosi effusioni amorose. Taddeo, compresa la situazione, va su tutte le furie, senza trovare udienza in Mustafà, impegnatissimo a rispettare il giuramento: per evitare il peggio, è così obbligato ad imbarcarsi anch'egli insieme ai due amanti. Quando Elvira, Zulma ed Haly riescono finalmente a riportare il bey alla realtà, non c'è più nulla da fare, anche perché le guardie sono tutte ubriache (Isabella aveva distribuito bevande alcoliche) e gli italiani sono ben armati. Facendo buon viso a cattivo gioco, Mustafà si rassegna a ritornare, pentito, dalla moglie, che l'accoglie amorevolmente. Saluta quindi i fuggiaschi e la bella italiana da cui ha imparato a proprie spese "che a tutti se vuole la donna la fa" (N. 16 Finale secondo: "Dei Pappataci s'avanza il coro").



L'opera in breve

Ascoltando l'Italiana in compagnia di Stendhal

di Cristina Ghirardini

Parliamo dunque dell'Italiana, e non già come certa gente disinvolta ce l'ha fatta vedere a Parigi, per disgustarci un po' di Rossini, ma quale è apparsa in Italia, quando valse a portare il suo giovane autore al primo rango dei "maestri".

(Stendhal, *Vita di Rossini*)

Come suggerisce il direttore d'orchestra, Francesco Pasqualetti, proviamo a immaginare la scena di apertura dell'*Italiana in Algeri* messa in musica da Verdi o da Puccini. Quali scelte commoventi e patetiche avrebbero trovato per rappresentare una moglie, Elvira, rifiutata dal marito e una giovane, Isabella, che per amore del suo Lindoro attraversa il mare e viene fatta prigioniera dai Mussulmani? E invece, come ha giustamente fatto notare Stendhal nella sua *Vita di Rossini* (1823), *L'Italiana in Algeri* è una vera e propria "follia musicale" dall'effetto trascinate:

Devo confessare che in parecchie di queste città, a Vicenza per esempio, l'Italiana era cantata da attori cui si farebbe troppo onore a paragonarli anche ai più deboli dei nostri; ma c'era un tale brio nell'esecuzione, uno slancio generale che non si trova mai all'Opera nel nostro clima ragionato. Io vedevo questa specie di follia musicale impadronirsi dell'orchestra e degli spettatori, fin dall'inizio del primo atto, al primo accenno degli applausi, e dare a tutti un piacere trascinate. Io godevo la mia parte di gioia e di follia, là in quel teatro misero, dove nulla stava sopra la mediocrità, né saprei dirvi come... Nulla, in quello spettacolo grazioso, rammentava la realtà, la tristezza della vita. Non c'era nella sala una sola persona cui venisse in mente l'idea balzana di giudicare quel che vedeva. Il canto, gli scenari, l'esecuzione allegra dell'orchestra, la recitazione degli attori piena d'improvvisazione, nulla era fatto per fermare così in basso l'immaginazione degli spettatori. Per poco che fossero ben disposti, costoro si trovavano subito trasportati in un altro mondo, molto più gaio e leggero del nostro. Ma tutto ciò deve esser visto, diventa sgraziato se scritto. (Stendhal, *Vita di Rossini*)

La sconcertante affermazione di Elvira in apertura di sipario "Lo sposo or più non m'ama" e la cavatina di Lindoro "Languir per una bella" sono elementi funzionali a costruire la colossale burla a Mustafà, il bey che vuole liberarsi della moglie troppo docile (Elvira, appunto) per cercare piuttosto un'italiana, di quelle che, a suo dire, "dan martello a tanti

cicisbei". Una leggerezza, dunque, quella insita nell'azione messa in musica da Rossini, che è perfettamente efficace al suo svolgimento:

Dopo il pianto lagrimoso della povera Elvira abbandonata dal bey, nulla di più giocondo, di meno crudele, di più espressivo, e soprattutto di più naturale in Italia del canto di Mustafà:

Cara, m'hai rotto il timpano.

Si tratta certo di un amante infastidito dalla sua bella, ma non c'è dentro nulla di mortificante per l'amor proprio, né di canzonatorio. (Stendhal, *Vita di Rossini*)

Funzionali al risultato anche tutti gli altri personaggi: Zulma, la serva di Elvira, che la incoraggia a non perdersi d'animo, Haly, il capitano dei pirati, che ha la fortuna di veder approdare ai propri lidi Isabella, un'italiana, proprio come il suo tiranno gli aveva imposto di procurare, con l'ammonimento che, se mancava nell'impresa, l'avrebbe fatto imparare e infine Taddeo, accompagnatore e spasimante della giovane, che Mustafà nomina Kaimakan. Isabella e Lindoro, due amanti separati dalla prigionia del giovane in Algeri, escogitano la trovata dell'investitura di Mustafà a Pappataci, che consentirà loro di sbarazzarsi del sovrano e di lasciare la terra straniera con tutti gli schiavi italiani.

In questo groviglio di eventi la suggestione turchesca acquisisce un rilievo secondario: Algeri in questo caso non è un luogo geografico, è l'alterità immaginaria dei sultani con i loro serragli, che impalano avversari e dissidenti, la quale assume una funzione quasi decorativa, alla moda, utile ad offrire un pretesto diverso da cui partire per ambientare una vicenda che è la stessa ripetuta in tante opere buffe del repertorio settecentesco. Esso viene musicalmente evocato dalle percussioni dell'orchestra, a cui si aggiunge il cappello cinese (detto anche mezzaluna), costituito da una serie di campanelli, sonagli e altri pendenti di metallo, appesi su un lungo bastone terminante con una decorazione a mezzaluna, che nelle orchestre ottocentesche serviva a richiamare uno strumento simile impiegato nelle bande militari ottomane.

A dire di Stendhal, l'esatto dipanarsi della vicenda e la precisione nell'intendere i versi, in particolare per l'*Italiana*, era del tutto secondario per il pubblico dell'epoca:

Ma i Voltaire sono rari, ed è bene che l'arte musicale che ci occupa possa fare a meno dei grandi poeti. Purché si abbia l'avvertimento di non leggere il libretto! A Vicenza ho visto che la gente lo scorreva la prima sera, per farsi un'idea dell'azione. Per ogni pezzo, poi, leggevano il primo verso che dà nome alla passione o alla sfumatura di sentimento che la musica deve dipingere. Ma mai più, nelle quaranta rappresentazioni seguenti, saltò in mente a qualcuno di riaprire quel piccolo volumetto rilegato di carta d'oro.

La signora B... a Venezia, temendo ancora l'effetto deprimente del libretto, non lo tollerava nel suo palco, neppure alla prima rappresentazione. Si faceva dare il sommario dell'azione in quaranta righe; e poi, numerato da uno in avanti e in poche parole il contenuto di ogni aria, duetto o pezzo d'insieme: per esempio, gelosia del ser Taddeo, amore appassionato di Lindoro, civetteria d'Isabella nei riguardi del bey; e tale estratto era seguito dal primo verso. Ho notato che tutti trovavano questo sistema molto comodo. In tal modo si dovrebbero stampare i libretti per gli amatori (in verità, non so che parola adoperare per non peccare d'orgoglio) per gli amatori che amano la musica come la si ama a Venezia. (Stendhal, *Vita di Rossini*)

Il così vituperato libretto di cui si avvale Rossini è vecchio di alcuni anni, poiché era già stato impiegato da Luigi Mosca per una *Italiana in Algeri* andata in scena alla Scala nel

1808. La ripresa a Venezia cinque anni dopo da parte del compositore pesarese è frutto di un ripiego: Carlo Coccia avrebbe dovuto presentare un'opera per il teatro San Benedetto, ma rinunciò e Rossini dovette comporne una in meno di un mese. Così nacque l'*Italiana*, che debuttò con enorme successo il 22 maggio 1813, quando il compositore aveva ventun anni:

Quando scriveva l'*Italiana in Algeri*, era nella piena fioritura della sua giovinezza e del suo genio, non temeva di ripetersi, non cercava di fare della musica forte, viveva nell'amabile città di Venezia, la più gioconda d'Italia e forse del mondo, certo la meno pedante. Il risultato di questo carattere dei veneziani sta nel fatto che essi vogliono, anzitutto, dei canti gradevoli, leggeri piuttosto che appassionati. L'*Italiana* li servì a meraviglia, mai un popolo ha avuto uno spettacolo più conforme al suo carattere. (Stendhal, *Vita di Rossini*)

L'invenzione musicale e lo slancio ritmico di Rossini hanno il merito di rendere esilaranti le vicende dei protagonisti; essa tuttavia, anche nei passi del libretto ritenuti da Stendhal più banali, si avvale dei versi divertenti di Anelli, riaggiustati in occasione della ripresa al San Benedetto, delle sonorità della lingua italiana e delle ripetizioni che producono un effetto ancora più straniante. Si pensi, per esempio, al finale del primo atto, nel quale le coppie di versi "Nella testa ho un campanello / che suonando fa din din", "Come scoppio di cannone / la mia testa fa bum bum", "Sono come una cornacchia / che spennata fa crà crà", "Nella testa un gran martello / mi percuote, e fa tac tà" sono presenti esclusivamente nel libretto dell'opera di Rossini, inserite dal compositore stesso o dai collaboratori che gli sono stati messi a disposizione dal San Benedetto. Il finale secondo si avvale ugualmente di un espediente che gioca sulle ripetizioni del testo verbale: il giuramento del Pappataci che Mustafà continua a declamare, a guisa di una formula con effetto incantatorio, mentre Isabella e Lindoro, con gli schiavi italiani e Taddeo, raggiungono il vascello che li riporterà in Italia.

Infine proprio nella musica di Rossini si è voluto riconoscere, all'interno di questo caos esilarante, un carattere protorisorgimentale, già a qualche ripresa suggerito dai versi che Anelli fa pronunciare ai suoi personaggi e in particolare ad Isabella: è il caso del presunto accenno all'incipit della *Marsigliese*, nell'accompagnamento del coro degli schiavi italiani "Pronti abbiamo e ferri e mani / per fuggir con voi di qua, / quanto vaglian gl'Italiani / al cimento si vedrà". Patriottismo che lo stesso Rossini ammise, riferendosi all'*Italiana*, in una lettera di quasi cinquant'anni dopo:

Nella mia adolescenza artistica musical con fervore e successo le seguenti parole: "Vedi per tutta Italia / rinascere gli esempi / d'ardire e di valor! / Quanto valgan gli Italiani / al cimento si vedrà!". E poscia nel 1815, venuto il re Murat a Bologna, con sante promesse, composi l'Inno dell'indipendenza, che fu eseguito con la mia direzione al teatro Contavalli. In quest'Inno si trova la parola "Indipendenza", che sebbene poco poetica, ma intuonata da me colla mia canora voce di quell'epoca!, e ripetuta dal popolo, cori, ecc. destò vivo entusiasmo.

Un certo senso patriottico l'aveva avvertito anche Stendhal, soprattutto nell'aria di Isabella "Pensa alla patria, e intrepido". Lo aveva ricondotto all'esperienza napoleonica, pur notando come esso risultasse mitigato dall'intercalare dei rimproveri a Taddeo e degli ultimi accenni amorosi a Lindoro, prima del gran finale:

Quest'aria è nel contempo un monumento storico. Come, un monumento storico nel finale di un'opera buffa? Ahimè sì, o signori, ciò è forse contrario alle regole, ma ha pure l'audacia di essere:

*Pensa alla patria e intrepido
Il tuo dovere adempi.
Pensa che vide Italia
Risplendere gli esempi
D'ardire e di valor*

Napoleone aveva appena ricreato l'eroismo, bandito dall'Italia, sotto pena di vent'anni di carcere dopo la presa di Firenze da parte dei Medici nel 1530. Rossini seppe leggere nell'anima degli uditori, e dare alla loro immaginazione un piacere di cui sentiva il bisogno. Ma attento a non domandar loro troppo a lungo lo stesso genere di sogni, appena ebbe ispirato i sentimenti più nobili colla bella melodia:

Intrepido il tuo dover adempi...

pensò subito di svoltare con:

Sciocco tu ridi ancor!

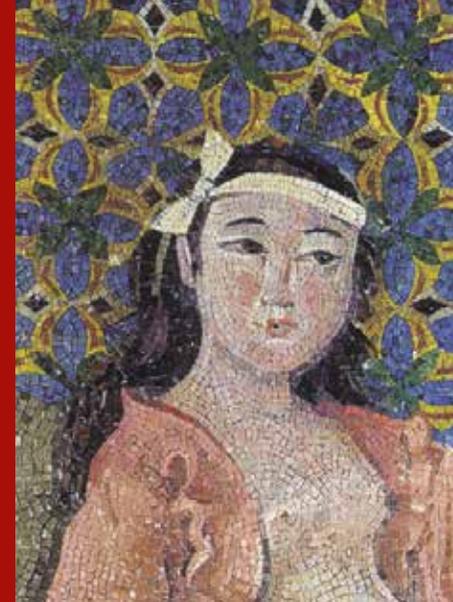
Qui la bassezza di un certo partito che protestava contro la rinascita dei sentimenti generosi e profondi in Italia, fu bollata col canto:

Vanne, mi fai dispetto,

sempre subissato d'applausi alle prime rappresentazioni.

Rivedrem le patrie arene...

è dolce e tenero. L'amor di patria assume qui gli accenti dell'altro amore. Ma sono gli ultimi di questa opera notevole. (Stendhal, *Vita di Rossini*)



L'Italiana tra eros e patriottismo

di Adriano Cavicchi

La civiltà del teatro in musica ebbe in Venezia così nobili, antiche ed ammirevoli tradizioni che può sembrare tautologico rispolverarne alcuni aspetti a proposito di Rossini. Ma probabilmente non si è finora messa 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 fascinosamente estroverso dell'invenzione musicale alla quale fanno riferimento diversi acuti osservatori e critici illustri. Indubbiamente quando Johann Mattheson loda la musica italiana, focalizzando la sopraccennata caratteristica, si riferiva ai lavori di Legrenzi, Vivaldi, Albinoni, Lotti ecc.:

Gli italiani, che al giorno d'oggi [1713] tanto per la sostanziale bellezza delle loro opere, quanto anche per gli artifici appariscenti ed insinuanti della composizione appaiono conseguire la lode su tutte le nazioni 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 differentemente da un toscano, 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'uditore più velocemente e non piacerà così lentamente come quello, in questo si troveranno più idee galanti, in quello più reali.¹

Non meno specifico nell'individuare le caratteristiche dei modi esecutivi dei violinisti-compositori, e di conseguenza anche dei cantanti, ci sembra l'acuto ed informato "diletante" 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

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 stilemi dell’opera seria tardo settecentesca sono riproposti con un piglio ostentatamente aulico, atto a soddisfare le aspettative di un uditorio 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 importate 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.

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 sullo 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 vuoi 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), e finalmente Bethowen, colle loro composizioni prive di unità, e di naturalezza, ridondanti di stranezze e di arbitri, corrupeperò intieramente il gusto della musica strumentale. Contemporaneamente Mayer sostituì sul teatro ai modi semplici e maestosi dei Sarti, 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 delle capitali di Europa rinunziarono alla purità del gusto musicale, che mai ebbe sede fuori d’Italia, adottarono l’impuro stile degli stranieri, e tornati in patria seco portarono e sparsero i germi del cattivo gusto. Allora al divino Pacchierotti, ai Rubinelli, ai Crescentini, alla Pozzi, alle Banti, ai Babini furono preferiti i Marchetti, i David, gli Ansani, le Todi, le Billington, e già sembrava 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 fece conoscere, che non v’è cosa trista che non lasci la possibilità di una peggiore.

Gorgheggi, volate, trilli, salti, abuso di semitoni, aggruppamento 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. Sorprendono, invece di commuovere, e, ove nei buoni tempi i suonatori si studiavano di cantare coi loro strumenti, adesso i cantanti si studiavano 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 Virgilio 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 rimedio, come vedi, sarebbe peggiore del male. Addio. Il tuo G.R.

Di casa 12 Febbraio 1817.³

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 comprendere il vero senso di queste affermazioni bisogna ricordare che l’arte vocale in quegli anni aveva raggiunto il culmine della perfezione virtuosistica ed il venticinquenne Rossini – gran maestro di canto e come tale aggregato la prima volta all’Accademia Filarmonica di Bologna – mal sopportava quell’eccesso di virtuosismo fine a se stesso che faceva 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’anima si sente”.

Per Rossini il canto rimane uno strumento d’espressione e non un fine. La gran scuola belcantistica bolognese che da Padre Giambattista Martini s’irradia, a livello teorico, in Mancini e sul piano pratico nel Bernacchi, Farinelli e compagnia, giunge attraverso Tesei e Mattei al giovane pesarese che saprà trarne tutto il profitto possibile. Soprattutto è peculiare di Rossini l’uso del virtuosismo ai fini espressivi.

Così come Mozart per caratterizzare 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 autoritarietà in uno sfondo di esotismo. Non bisogna poi dimenticare gli aspetti paradossali ed ironici della personalità di Rossini in quanto come è vero che all’epoca della frequentazione del Liceo musicale bolognese sotto la guida di Padre Mattei (eccezionale e finora sconosciuto sinfonista) veniva chiamato “il Tedeschino” per le sue smodate simpatie 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 inferire in omaggio del genio filosofico e dottrina artistica del nostro buon e venerabile Mayer che giganteggiò in tutti i generi, padrone e non già schiavo della scienza [...].

Altra componente essenziale, solitamente poco considerata, utile per comprendere tutta la carica innovativa del teatro del giovane Rossini, è da individuare nella sua atipica formazione musicale, nel suo precoce inserimento nella vita musicale attiva sia in veste 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 dodici anni.

Sei Sonate ORRENDE da me composte... alla età la più infantile 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.

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 ma anche Cimarosa) 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 Paër con la prestigiosa



carica di "maestro al cembalo". Incarico di grande impegno e pieno di responsabilità, in quei tempi, che precedeva 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 affettiva 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 fuggitivo 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 gioco-



so, a lui precedente o coevo, di autori come Anfossi, Paisiello, Mozart, Paër, 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 da Rossini con la solita 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 trova 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), *L'Italiana* (Venezia 1813) e *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 e 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 frenesia sonora sembra attingere, seppure molto alla lontana, 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 contem-

poraneamente 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 a 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 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 obiettivi 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 espresse 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 saporosa 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 (1848 Bologna), 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'imponesse il rapporto dialettico (ed ironico) tra due ben distinte civiltà: la convenzione del classico triangolo settecentesco all'italiana con i due innamorati più il ciccisbeo, contrapposta a quella orientale del Sultano-Sultana più serraglio.

Di entrambe le situazioni Isabella si rivela straordinaria dominatrice sfruttando la sua consapevole carica di femminilità al fine di ottenere il duplice scopo di unirsi all'amato Lindoro e far fuggire contestualmente da Algeri la folta colonia di schiavi italiani. Per ottenere il proprio intento col bey Mustafà Isabella non esita a metter in campo le sue armi più infallibili: “Tutti la bramano, / tutti la chiedono / da vaga femmina / felicità” con allusioni fin troppo scoperte. La situazione si riscatta 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 abbiamo e ferri e mani
per fuggir con voi di qua,
Quanto vaglian 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 sia 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 correzione "Europei" e a Napoli, nel 1815, il noto Recitativo e Rondò spariranno per lasciar posto ad un brano di sutura di poco senso: "Sullo stil de' viaggiatori".

Insomma la componente patriottica, oltre a quella erotico sentimentale si configura come essenziale nel quadro dell'economia degli affetti del secondo atto. Senza quest'infiammata parentesi 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 cicisbeo 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 affermata 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.

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 sviluppano 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 spettacoloso duetto tra Lindoro e Mustafà "Se inclinassi a prender 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 varia 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 Kaimakan, la scena patriottica ed il finale col Pappataci. In tutti e tre i movimenti l'invenzione graffiante di Rossini coglie intuizioni sonore di pregnante funzionalità teatrale.

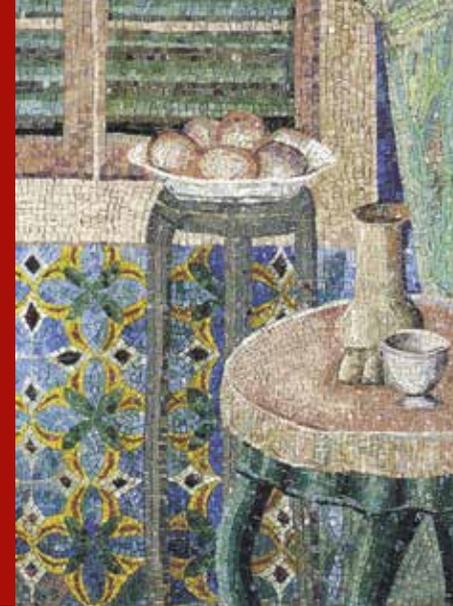
Da non sottovalutare, infine, la precisa intenzione del compositore di conferire una connotazione etnica vagamente orientaleggiante al tessuto orchestrale introducendo gradi caratteristici, strumenti esotici tipici della "musica turca" allora piuttosto in voga in area veneta a giudicare da alcuni testi contenuti nel catalogo musicale del Benzon. Catuba (termine dialettale emiliano per indicare un certo tipo di grancassa e piatti), 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 una 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 New Eröffnete Orchestre oder Universelle und gründliche Anleitung...*, Amburgo, 1713, b. 202.

² Benvenuto di San Raffaele, *Due lettere sul Suono*, Vicenza, 1786.

³ G. Rossini, *Lettera autografa contenuta in una miscellanea di documenti di Leopoldo Cicognara*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea.



La vena comica di Angelo Anelli

di Augusto Mazzoni

Gli appassionati sostenitori del talento musicale rossiniano dovranno perdonare se, leggendo queste brevi note su *L'Italiana in Algeri*, troveranno un poco subordinata la figura del loro autore preferito. Non si tratta certo di una svalutazione del genio artistico di Gioachino Rossini che, nella sua indubbia grandezza, resta senz'altro fuori discussione e non necessita di ulteriori conferme.

Tra i cultori del repertorio lirico molti conoscono e apprezzano *L'Italiana in Algeri*, ben sapendo che in essa trova realizzazione uno dei più felici lavori del teatro comico rossiniano. Pochi tuttavia hanno presente la figura e forse addirittura il semplice nome di colui che ne stese il libretto. Angelo Anelli nacque a Desenzano del Garda il 1° novembre del 1761 (poco più di duecentocinquanta anni fa, un anniversario che purtroppo è stato ingiustamente trascurato) e fu stimato uomo di legge, letterato e didatta. Sempre attivo e, come si suol dire, impegnato, ricoprì molteplici ruoli per una carriera professionale di discreto rilievo.

Dapprima insegnò nella sua cittadina natale, dove tra l'altro contribuì a fondare il Liceo locale. Quindi, nel 1802, assunse la cattedra di eloquenza e storia presso il Liceo di Brescia, per poi passare, nel 1808, all'insegnamento di eloquenza pratica e legale nelle Regie scuole speciali di Milano. Anelli giunse a quest'ultimo incarico dopo aver vinto un concorso cui partecipò anche Ugo Foscolo. È da notare che questi, sentendosi defraudato di un posto che credeva già suo, mal digerì la sconfitta e, da allora, elesse il collega desenzanese a bersaglio frequente dei suoi rancorosi strali polemici.

Nella vita di Anelli, oltre all'impegno didattico, ebbe spazio notevole l'impegno civile e politico. Per un giovane italiano il periodo storico tra la fine del diciottesimo secolo e l'inizio del diciannovesimo, allorché gli strascichi della Rivoluzione francese si fecero sentire con ripercussioni immediate sui variegati assetti istituzionali d'Italia, costituiva senza dubbio un momento ricchissimo di spunti in tal senso. L'esercizio della politica e l'eventuale assunzione di cariche pubbliche comportavano onori e gloria, ma anche rischi e responsabilità. Ne seppe qualcosa pure Anelli che, schieratosi in favore della Repubblica veneta per passare successivamente con la Repubblica cisalpina, divenne cittadino assai in vista ma dovette subire altresì l'onta dell'incarcerazione.

Quale terzo settore di attività, che andò ad aggiungersi e intrecciarsi a quelli della docenza e della politica, per Anelli ci fu quello della scrittura di libretti d'opera. Se egli gode

presso i posterì di una certa fama si può dire appunto che è ormai soprattutto in qualità di librettista. Ai suoi testi destinati al teatro musicale non si possono invero attribuire doti eminenti per quanto concerne la raffinatezza artistica ed estetica. Tra le caratteristiche letterarie che tuttavia possono essergli riconosciute in termini positivi vi è quella di un'acuta sensibilità comica. Criticato in generale da Foscolo, Anelli ricevette viceversa lodi da chi poteva esprimere giudizi non inquinati dal rancore personale. Stendhal, per esempio, ne gustò la vivacità buffa e arrivò a paragonarlo a Dancourt, a Gozzi e persino, sotto alcuni aspetti, a Shakespeare.

Come librettista Anelli collaborò a lungo e con continuità con il Teatro alla Scala di Milano. Sfruttando le sue migliori inclinazioni letterarie si specializzò nel genere comico, lavorando assiduamente e raggiungendo una certa importanza. Alla fine, considerando il corso intero della sua esistenza che si protrasse fino al 1820 allorché morì a Pavia, mise insieme un notevole *corpus* di libretti operistici. In questo campo i testi a lui attribuibili, firmati col proprio nome o con uno pseudonimo, ammontano a circa una quarantina e furono musicati da numerosi operisti della sua epoca, tra i quali figurano Niccolò Piccinni e Domenico Cimarosa, oltre a Rossini. Quindi a lui si rivolsero tre fra i maggiori esponenti dell'opera italiana nel periodo che sta a cavallo tra Settecento e Ottocento.

Un titolo da citare tra quelli che ci giungono da Anelli è senz'altro *Ser Marcantonio*, un testo sul quale il musicista Stefano Pavesi realizzò un'opera rappresentata nel 1810. La rilevanza di *Ser Marcantonio* non è tanto intrinseca, giacché il lavoro di Pavesi, anche se godette di un buon successo e andò, tra l'altro, a sostituire *Il signor Bruschino* rossiniano ritirato dopo il disastroso fiasco dell'esordio al Teatro San Moisè di Venezia nel gennaio 1813, non è affatto entrato nel repertorio principale. Bisogna considerare però che dalla trama di tale libretto fu tratto l'argomento per il *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti su testo di Giovanni Ruffini (prima rappresentazione a Parigi nel gennaio del 1843). Si può affermare pertanto che Anelli, in qualche modo, costituisce una fonte letteraria nonché il punto originale di ispirazione teatrale dell'opera donizettiana, capolavoro riconosciuto del genere giocoso ottocentesco.

Con *Ser Marcantonio* Anelli entra nella storia maggiore della lirica solo per interposta persona e collateralmente. Vi entra, al contrario, senza tramite alcuno e a pieno diritto con *L'Italiana in Algeri*.

A musicare questo testo, un dramma giocoso, fu inizialmente Luigi Mosca, che compose un'opera data alla Scala nel 1808. Anche in tal caso si parla di un titolo per nulla rimasto in repertorio. Tuttavia il lavoro attirò l'interesse di Rossini che, cosa fondamentale, decise di metterlo in musica a sua volta egli stesso.

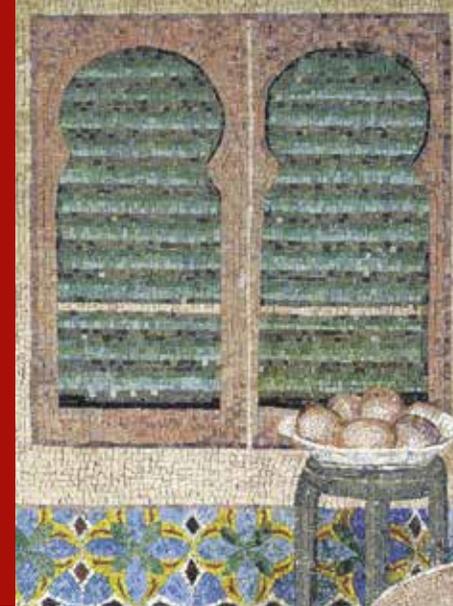
Ad adottare il libretto di Anelli fu un Rossini ancora molto giovane, appena ventunenne, ma già in grado di esprimersi con sicurezza e personalità tanto nel genere serio quanto nel genere comico. Tra i titoli del catalogo rossiniano *L'Italiana in Algeri* compare subito dopo *Il signor Bruschino* e *Tancredi*, dati in prima rappresentazione assoluta all'inizio del 1813. La leggendaria rapidità di ideazione e composizione del Pesarese caratterizzò anche la preparazione di questa nuova opera, che esordì sulle scene del teatro San Benedetto di Venezia il 22 maggio 1813, con protagonisti canori Marietta Marcolini nel ruolo di Isabella e Filippo Galli in quello di Mustafà (altri cantanti Luttgard Annibaldi come Elvira, Annunziata Berni Chelli come Zulma, Giuseppe Spirito come Haly, Serafino Gentili come Lindoro e Paolo Rosich come Taddeo).

A quanto sembra, Anelli, nell'elaborazione dell'argomento dell'*Italiana in Algeri*, fu debitore di un fatto poc'anzi accaduto. Impostando le linee generali della trama egli avreb-

be ricalcato la vicenda reale di Antonietta Frapolli, milanese oggetto di un rapimento da parte dei corsari, condotta nell'harem del pascià di Algeri e rientrata poi in Italia. L'avvenimento di cronaca, d'altra parte, si trasfigura sulla scena lirica dove si assiste a una sequenza di intrighi e situazioni esilaranti propria delle più riuscite drammaturgie comiche.

Personaggi principali dello spettacolo sono Isabella, brillante dama italiana, e Mustafà, bey di Algeri, il quale, stanco ormai della moglie Elvira, tenta con ogni mezzo di sostituirla con la fascinosa straniera. La protagonista tuttavia non si perde d'animo e, facendo ottimo impiego di tutte le armi di seduzione di cui è ampiamente dotata, riesce a sottrarsi ai disegni di lui con l'inganno e senza mai cedere alle sue insistenti brame. La trama si svolge in due atti fino all'epilogo dove, in uno spassosissimo finale, Mustafà, che è stato insignito da Isabella dell'immaginario e canzonatorio titolo di "Pappataci", resta frastornato da una finta cerimonia e, costretto all'inazione, solo tardivamente si accorge della fuga della bella agognata: una degna conclusione per uno spettacolo che risulta costantemente amplificato dalla maestria musicale rossiniana, nutrita di meravigliosi congegni sonori e vocali. Oltre alla scena conclusiva è da citare in proposito anche il finale dell'atto primo ("Nella testa ho un campanello") dove emerge con tutte le sue caratteristiche più tipiche il parossismo ritmicofonico del migliore Rossini.

Il binomio Anelli-Rossini rimane legato a quest'unico titolo. Con *Il Turco in Italia*, opera rappresentata alla Scala nell'agosto del 1814, Rossini ha fornito una sorta di lavoro simmetrico a *L'Italiana in Algeri*, almeno per quanto riguarda il soggetto. In esso si narra infatti delle vicende di Selim, affascinante Turco approdato a Napoli. In questo caso però Rossini non si è avvalso di un testo di Anelli, bensì di Felice Romani, il più rinomato librettista dei primi decenni dell'Ottocento. Ciò peraltro nulla toglie al merito di Anelli che, sia pure attraverso un *unicum* senza ripetizioni, ha saputo creare un libretto ispiratore per il genio rossiniano. Così egli è riuscito a lasciare traccia cospicua nella storia perenne del teatro musicale e, in certa misura, della cultura letteraria italiana. Che *L'Italiana in Algeri* costituisca una pietra miliare nel campo operistico lo si evince non solo dalla frequenza con cui viene allestita nei teatri del mondo o viene fatta oggetto di incisioni discografiche, ma altresì dalle ripercussioni creative che ancora oggi è in grado di esercitare. In merito vale l'esempio dell'opera *Isabella* (1996-98) di Azio Corghi che è da intendersi come una rilettura in chiave contemporanea (con fusione tra lirica e rock) del lavoro anelliano-rossiniano.



Sospendere logica e morale

di Francesco Pasqualetti

Ci sono opere che infiammano l'animo d'interpreti e spettatori con temi grandiosi ed esaltanti: Libertà, Fratellanza, Religione assurgono a dimensione epica per esempio in *Nabucco*; *Traviata* è forse l'apoteosi del dramma personale, tra amore, dignità e orgoglio, ma già ai tempi di Mozart fondamentali tematiche filosofiche e di strettissima rilevanza sociale erano trattate nelle sue opere con una leggerezza solo apparente.

Anche la trama dell'*Italiana in Algeri* avrebbe tutte le caratteristiche di un grande dramma. Immaginate la prima scena messa in musica da Verdi: una moglie è crudelmente abbandonata dal marito e pubblicamente derisa, oppure figuratevi la struggente malinconia della musica di Puccini che racconta le vicende di Isabella, amante fedele e coraggiosa, che contro tutto e contro tutti s'imbarca alla ricerca dell'amato scomparso, affronta mille pericoli finché la sua nave fa naufragio e viene addirittura fatta prigioniera dai Turchi: ce ne sarebbe abbastanza da sentire anche qui come in *Tosca* tutta la struggente disperazione del "Signore, perché me ne rimunerai così?"

Ma ovviamente qua il compositore è Rossini e, tanto per chiarire bene la situazione, il momento più drammatico del primo atto è espresso dalle parole: "Come scoppio di cannone / la mia testa fa bum bum. / Sono come una cornacchia / che spennata fa crà crà".

Assoluta genialità o spudorata superficialità?

La domanda se la ponevano già i contemporanei di Stendhal. Nella sua *Vita di Rossini* egli ci informa infatti che la prima edizione parigina dell'*Italiana in Algeri* fu mutilata dell'intera scena dei Pappataci, ritenuta così esilarante da diventare oltraggiosa ("Tutto sommato, signori, il nostro teatro non è un teatro da boulevard per rappresentarvi buffonerie", così si sarebbe espresso uno dei capi del Teatro del Louvois a tal proposito).

Povero Rossini! Come rispondere a cotanto buon senso? Sicuramente con l'effetto pratico che quest'opera costantemente produce da due secoli: una contagiosa ilarità generale. Eppure dobbiamo concedere un po' di ragione a questi signori. Perché Rossini sceglie uno scoppiettante e solare sol maggiore per accompagnare l'apertura del sipario sulle parole "Ah comprendo, me infelice! / Che lo sposo or più non m'ama"? Non era in grado di scrivere una melodia un poco più triste? Sì, ovviamente era in grado, di melodie struggenti è pieno il *Tancredi*, opera immediatamente precedente. E allora perché fa questa scelta deliberata e apparentemente folle e straniante? Forse vuole suggerirci qualco-

sa. Forse ci vuole mettere sulla strada giusta, forse ci vuole dire qualcosa come “Signori, Attenzione! Non siamo nel mondo reale e non ho alcuna intenzione di raccontarvi questa storia in modo verista o realista, siamo in un'altra dimensione, decidete voi come chiamarla: 'surreale', o forse 'sogno' o meglio ancora semplicemente 'favola'”.

Immediatamente, in quest'ottica tutto riacquista coerenza straordinaria e perfino geniale. Nulla di più gaio, di meno crudele, di più straordinariamente naturale di Mustafà che esclama “Cara, m'hai rotto il timpano”! E ancora nulla di più gioiosamente spontaneo e spiazzante della frase di Isabella “Tutti la bramano, / tutti la chiedono, / da vaga femmina / felicità”.

La tradizione occidentale ci insegna che l'uomo si distingue dal resto della natura per la legge morale che scopre in se stesso. Eppure l'uomo appartiene alla natura e la natura non ha morale. La sua legge è la necessità. Avete mai sentito parlare di un protone che smette di attrarre elettroni perché è immorale attrarne uno in più? Probabilmente no! Esso fino a che ha carica sufficiente continuerà ad attrarre per pura necessità, così come fa Mustafà con le donne. Tutto questo ha una gigantesca portata di gaiezza liberatoria!

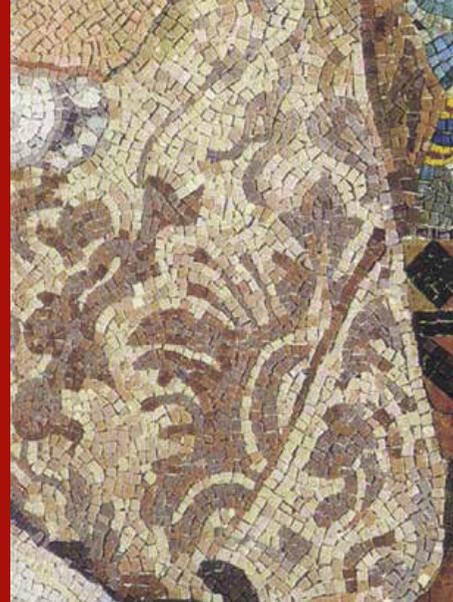
Rossini è straordinario, intuisce con quasi cento anni di anticipo ciò che Freud esporrà nel suo libro *Il motto di spirito*. È solo apparentemente sorprendente che il padre della psicoanalisi si diletta nello spiegare il funzionamento della risata. Freud è forse il primo ad accorgersi che alcuni dei processi che generano i sogni sono anche il presupposto dell'umorismo. In estrema sintesi potremmo affermare che sogno e motto di spirito trovano nella sospensione della logica e della morale un territorio comune. E che questa liberazione dalla logica scatena un rilascio di energia psichica che si manifesta nella risata. E cosa c'è di più tremendamente illogico e immorale, se non trasformare i cantanti in veri e propri strumenti a percussione sulla scena, costretti a ripetere infiniti e frenetici sillabati di puro ritmo?! Scelta non solo illogica, ma addirittura... folle!

Rossini questa follia la ricerca, la corteggia, la prepara e la organizza, generando una musica che mai nessuno prima di lui aveva neanche lontanamente immaginato, una musica che mandava letteralmente in delirio gli spettatori, loro malgrado coinvolti in una sorta di irrefrenabile delirio collettivo. Una musica capace di annullare d'un colpo le nostre aspettative logiche e morali e di spalancarci le porte di un mondo diverso dal nostro e molto più allegro.

“Se i nostri stimati letterati vogliono ragionevolezza e passione, rimandiamoli a Mozart!” si infuriava Stendhal. E se tutto questo ancora non bastasse a difendere Rossini dalle accuse del buon senso, ci sia infine avvocato Montaigne:

La vita è in parte follia, in parte prudenza, sicché parlarne solo con stile regolare e ordinato, è perderne più di metà.

Michel de Montaigne, *Essais* (III, 5)



Vent'anni dopo Conversazione con Paolo Pizzi

a cura di Marco Bizzarrini

Su cosa di fonda la regia del Maestro Pizzi?

Il lavoro di Pizzi ha il merito di avere perfettamente armonizzato le tre componenti del capolavoro rossiniano: non solo l'elemento buffo, ma anche le parti sentimentali ed eroiche. Ci propone una regia tutto sommato semplice ma con la semplicità dei grandi, quella che deriva da grande esperienza. Pizzi ha colto l'essenza dell'opera di Rossini. Propone un allestimento esteticamente pregevole e con bellissimi costumi. La sua è una lettura molto logica.

Non mi piace dire tradizionale perché questo aggettivo cozzerebbe contro l'essenza stessa dell'opera buffa. Quando lo spettacolo venne proposto per la prima volta a Monte Carlo, una ventina d'anni or sono, con la grande cantante Lucia Valentini Terrani, rappresentò una importante novità, ma poi il tempo ha dato ragione a tutte le scelte di Pizzi.

Dov'è ambientata l'opera?

C'è un'evocazione poetica e fiabesca di un Oriente immaginario. Nell'Ottocento si diceva “turco” per dire “orientale”. Algeri, quindi, non è la capitale dell'Algeria: siamo più in una “turcheria”. Lo spettatore vede un Oriente bello, solare, simpatico e di gran gusto, con pochi elementi ben scelti: una moschea sullo sfondo, costumi con turbanti e via discorrendo. L'impatto orientale c'è, ma poi ci si stacca da questo per entrare nella poetica del libretto e della musica di Rossini, senza rimanere fermi a una pura suggestione da cartolina.

In cosa consiste il suo lavoro di ripresa?

Il bello del teatro è che ogni volta lo stesso allestimento prende una luce diversa. Un regista collaboratore deve anzitutto riadattare lo spettacolo agli spazi nuovi. Le luci devono essere ripensate, tenendo anche conto del fatto che le tecnologie cambiano rapidamente. Molto rilevante è la diversità dei cantanti. Nella ripresa di una regia bisogna letteralmente mettere un'opera “addosso” agli artisti, che a volte sono giovani inesperti, altre volte professionisti in carriera, ciascuno con caratteristiche proprie. Per esempio, se Mustafà è piccolo e grasso si giocherà in un modo, se è alto e aitante si sceglierà una strategia diversa. In questo caso abbiamo un cast con il *physique du rôle* ideale per età e aspetto, con i vincitori del Concorso As.Li.Co e cantanti di esperienza.



La Chambre Turque di Balthus

Ravenna Festival ha sempre dedicato grande attenzione ai temi che identificano in maniera peculiare la città di Ravenna: il mosaico su tutti. Forse nessuna forma d'arte, come il mosaico, può vantare riconoscibili affiliazioni con le espressioni musicali. Il gioco di pieni e di vuoti, la visione a distanza che realizza la "pienezza" dell'opera musiva, l'incedere degli andamenti delle tessere, la geometrizzazione dello spazio: tutto può fare pensare alla musica e alle sue regole interne. I "bagliori" delle preziose tessere illuminano le serate "musicali" del Festival sin dalla sua nascita, oltre alle stupende volte bizantine che ospitano i suoi concerti.

Nel percorso, iniziato nel 1991 con un mosaico "musicale" di Gino Severini (realizzato dagli allievi dell'Istituto d'arte per il mosaico) si inserisce la stupenda *Chambre Turque* di Balthus, realizzata nel 1995 da PRO.MO, sotto la direzione artistica di Ines Morigi Berti, con il coordinamento tecnico di Marco De Luca e la collaborazione dei mosaicisti Alessandra Caprara, Silvana Costa, Luciana Notturmi, Felice Nittolo, Andrea Racagni e Paolo Racagni. L'opera fu firmata da Balthus, che si dichiarò entusiasta della trasposizione musiva in occasione di una sua indimenticabile visita alla nostra città, nel corso della quale fu letteralmente "rapito" dalla visione dei mosaici di San Vitale e Galla Placidia.

Il mosaico è la riproduzione di uno dei più noti dipinti di Balthus, *La Chambre Turque*, eseguito fra il 1963 e il 1966 e conservato al Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, di Parigi. È stato eseguito secondo l'antica tecnica bizantina, tagliando cioè le tessere a mano con l'ausilio di tagliolo e martellina.

Il metodo di esecuzione tipico della Scuola musiva ravennate, noto come "metodo diretto su base provvisoria" prevede come prima fase l'inserimento delle tessere in uno strato legante di calce, sul quale sono stati tracciati i contorni del disegno mediante la "stampa" di un lucido. Le tessere vengono allettate ad una ad una con varie inclinazioni secondo i rapporti cromatici del dipinto; l'esecuzione quindi è estremamente lenta ed accurata e il letto di calce viene mantenuto sempre morbido bagnandolo al termine di ogni giornata di lavoro. Terminata la fase compositiva e induritosi l'impasto di calce, si applicano alcuni strati di garza sulla superficie del mosaico, usando una colla idrosolubile. Adottando una tecnica impiegata correntemente anche nel campo del restauro, il mosaico viene quindi "strappato" e, dopo una accurata pulitura del retro delle tessere, viene ricollocato su uno strato legante definitivo fissando il mosaico su un pannello di Aerolam, un materiale molto leggero che permette il trasporto del mosaico per eventuali mostre ed esposizioni. Dopo aver rimosso la velatura facendo rinvenire la colla con spugnature di acqua calda, si pulisce la superficie del mosaico che è finalmente pronto per essere esposto.



I protagonisti



Francesco Pasqualetti

Studia direzione d'orchestra alla Royal Academy of Music di Londra con Sir Colin Davis e Colin Metters e all'Accademia Musicale Chigiana con Gianluigi Gelmetti. La Royal Academy lo seleziona come destinatario della Gordon Foundation Scholarship e dell'Henry Wood Prize, affidandogli più volte la preparazione dell'Academy Symphony Orchestra. Recentissimo il debutto con la BBC Philharmonic di Manchester, con la quale ha eseguito la Sinfonia n. 2 di Rachmaninov. Nel 2009 Sir Colin Davis lo invita sul podio della London Symphony Orchestra, con la quale esegue la Sinfonia n. 3 di Brahms. Grazie a questa esperienza, Trevor Pinnock l'ha voluto come assistente presso la Royal Academy Opera di Londra. Il 2009 ha visto anche il suo debutto con I Virtuosi del Teatro alla Scala, in un concerto realizzato al Teatro Verdi di Pisa. Ha più volte diretto la Royal

Northern College of Music Symphony Orchestra di Manchester a Montepulciano nell'ambito del Festival "Il Cantiere Internazionale" e per lo Stresa Festival. Con la stessa orchestra ha recentemente realizzato anche una nuova produzione di *Un giorno di regno*. Ha diretto numerosi concerti alla guida dell'Orchestra Regionale Toscana, collaborando con molti solisti di fama internazionale. Ha ricoperto il ruolo di Assistente presso il Teatro dell'Opera di Roma, la Sydney Symphony Orchestra e all'Opéra di Monte Carlo per molte delle produzioni operistiche e sinfoniche di Gianluigi Gelmetti degli ultimi anni, tra cui *La traviata*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *L'olandese volante*, cui è seguita la direzione di *Cavalleria rusticana* e *Gianni Schicchi* nell'ambito della LXXVI Estate Musicale Chigiana. Proprio dalla prestigiosa Accademia Chigiana gli è stato conferito il Diploma d'Onore. È stato inoltre assistente di Gianandrea Noseda alla BBC Philharmonic di Manchester e presso lo Stresa Festival. Nel gennaio 2002 fonda l'Orchestra dell'Università di Pisa di cui è stato per sette anni Direttore artistico e musicale e di cui segue tuttora i lavori nel ruolo di Presidente dell'Associazione OGU. Tra le orchestre da lui dirette si annoverano anche: Orchestra Sinfonica Nazionale Gral S. Martín a Buenos Aires, Festival Orchestra di Sofia (Bulgaria), Göttingen Philharmonie (Germania) e Orchestra Sinfonica Nazionale di Antalya (Turchia). Recentemente ha curato la nuova produzione di *Nabucco* per il progetto As.Li.Co Opera domani.



Pierluigi Pizzi

Inizia l'attività di scenografo nel 1951, debuttando come regista nel 1977 con *Don Giovanni* al Teatro Regio di Torino. Presente da oltre cinquanta anni nei più importanti teatri e festival del mondo, ottiene prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui la Légion d'honneur, il titolo di Officier des Arts et des Lettres in Francia, di Grand'ufficiale al merito della Repubblica Italiana e nel 2006 di Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel nel Principato di Monaco. Inaugura il Wortham Center di Houston nel 1987 con *Aida* e l'Opéra Bastille di Parigi nel 1990 con *Les Troyens* di Berlioz. Dal 1982 partecipa regolarmente al Rossini Opera Festival di Pesaro, facendo rivivere sulla scena il repertorio rossiniano meno conosciuto, da *Tancredi* a *La pietra del paragone*. Nel 2000 riceve il suo settimo Premio Abbiati per il miglior spettacolo lirico dell'anno, *Death in Venice*, in scena al Carlo Felice di Genova e più tardi al Comunale di Firenze. Con *Idomeneo* riapre il Teatro delle Muse di Ancona, dove poi rappresenta *Elegy for young Lovers* di Henze (Premio Abbiati), e più recentemente *Neues vom Tage* di Hindemith. Porta in scena *Thaïs* di Massenet, *Le domino noir* di Auber e *Les pêcheurs de perles* di Bizet al Teatro Malibran, nonché *Maometto II* di Rossini, *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer alla Fenice, *Rinaldo* di Händel alla Scala, *La traviata* e *A Midsummer Night's Dream* al Teatro Real di Madrid. Seguono *Un ballo in maschera* in una nuova produzione a Piacenza-Expo, riproposta al Massimo di Palermo, *Semiramide* a Roma, *Il viaggio a Reims* ancora per la riapertura dell'Opéra di Monte Carlo, ed *Europa riconosciuta* di Salieri per l'inaugurazione, nel

dicembre 2004, del Teatro alla Scala, dove cura anche il progetto di ristrutturazione del Museo teatrale. Si dedica, inoltre, all'allestimento di importanti esposizioni d'arte. Nel 2004, all'Arena Sferisterio di Macerata, firma la regia di *Les contes d'Hoffman* e nel 2005 *Andrea Chénier*, mentre al Teatro Lauro Rossi della stessa città porta *Les mamelles de Tirésias* di Poulenc e *Le bel indifférent* di Tutino. Nel 2008 inizia al Teatro Real di Madrid una nuova produzione di *Orfeo* di Monteverdi in collaborazione con Les Arts Florissants. Nel 2009 va in scena *Il ritorno di Ulisse in patria*, mentre *L'incoronazione di Poppea* ha luogo nel maggio 2010 a completamento del trittico monteverdiano. Negli ultimi anni mette in scena, tra l'altro, *Die lustige Witwe* di Franz Lehár alla Scala, *Der Vampyr* di Marschner al Comunale di Bologna, *Die tote Stadt* di Korngold alla Fenice e al Massimo di Palermo, *Il principe della gioventù* di Ritz Ortolani di nuovo alla Fenice e al Teatro degli Arcimboldi di Milano, *Mozart* di Sasha Guitry con musiche di Reynaldo Hahn al Festival dei due mondi di Spoleto. Tra gli impegni più recenti, *The Turn of the Screw* di Britten alla Fenice, *Don Giovanni* al Festival Mozart de La Coruña e al Teatro delle Muse di Ancona, *Powder Her Face* di Adès a Lugo, Bologna e Venezia, *Un giorno di regno* di Verdi a Parma. Dal 2006 al 2011 è direttore artistico dello Sferisterio Opera Festival di Macerata. Nello scorso gennaio ha completato alle Muse di Ancona la trilogia Mozart/Da Ponte con *Le nozze di Figaro*. Numerosissime le sue presenze al Teatro dell'Opera di Roma, iniziate nel 1968 con *I due Foscari* e proseguite con titoli quali *Macbeth*, *Alceste*, *Faust*, *Mosè in Egitto*, *Parisina*, *I diavoli di Loudun*, *La battaglia di Legnano*, *Die Zauberflöte*, *Attila*, *La Gioconda* e *Semiramide*.



Paolo Panizza

Nato nel 1962, lavora all'Ufficio Regia dell'Arena di Verona, collaborando con tutti i più grandi nomi della lirica internazionale. Fondamentale è però l'incontro con Pier Luigi Pizzi, con il quale collabora professionalmente dal 1984. Tra le principali produzioni che ha firmato come regista e scenografo sono: *Lucia di Lammermoor*, *La Cenerentola*, *Turandot*, *La traviata* all'Arena di Verona; *I puritani* al Teatro Donizetti di Bergamo e al Verdi di Sassari; *La clemenza di Tito* al Teatro Chiabrera di Savona; *La traviata* per il Donizetti di Bergamo, che ha poi fatto nel 2010 una lunga tournée in Giappone. Nel 2011 ha realizzato *Norma* a Giardini-Naxos, immediatamente ripresa in tutte le province della Sicilia. A fine anno ha realizzato *L'elisir d'amore* al Teatro Verdi di Sassari. Nel 2012 ha curato il visual della *Gioconda* al Politeama di Lecce, ha allestito *La bohème* al Teatro Pirandello di Agrigento e *Tosca* all'Art Center di Seoul.



Abramo Rosalen

Collabora con diversi ensemble ed orchestre italiane e straniere. Già apprezzato nel ruolo di Mustafà (*L'italiana in Algeri*) al Teatro Comunale di Bologna, ha recentemente interpretato il marchese di Calatrava (*La forza del destino*) al Grand Teatre del Liceu di Barcellona. È il Commendatore (*Don Giovanni*) al Teatro La Fenice di Venezia, all'Olimpico di Vicenza, Verdi di Pisa, Politeama di Prato; Oroe (*Semiramide*) al Teatro Sociale di Trento, Goldoni di Livorno, Sociale di Rovigo e al Verdi di Pisa; Don Magnifico (*La Cenerentola*) al Rendano di Cosenza. Interpreta Frère Laurent (*Roméo et Juliette*) al Teatro La Fenice di Venezia, Verdi di Pisa, Alighieri di Ravenna, Sociale di Trento, Grande di Brescia, Ponchielli di Cremona, Sociale di Como e Fraschini di Pavia. Debutta per la Biennale di Venezia nel 2002 con l'opera contemporanea *Big Bang Circus* di Claudio Ambrosini. Il suo repertorio comprende anche musica da concerto, sia sacra sia profana: tra le molte esibizioni si ricordano *Sacrae Symphoniae* di Flavio Testi con l'Orchestra Verdi all'Auditorium di Milano e la Nona sinfonia di Beethoven (versione pianistica di Liszt) al Teatro Ponchielli di Cremona.



Enea Scala

Nato a Ragusa, intraprende lo studio del canto lirico al Conservatorio di Bologna, sotto la guida del soprano Wilma Vernocchi, perfezionandosi successivamente con il tenore Fernando Cordeiro Opa con il quale studia tuttora. Ha debuttato nel 2006 a Bologna come Il matto nel *Paolo e Francesca* di Mancinelli e da allora ha affrontato un repertorio che comprende, tra l'altro, *Così fan tutte* (Ferrando), *L'Italiana in Algeri* (Lindoro), *Il barbiere di Siviglia* (il Conte d'Almaviva), *La Cenerentola* (Don Ramiro), *Sigismondo* (Radoski), *Mosè in Egitto* (Mambre), *Il viaggio a Reims* (il Conte di Libenskof), *La sonnambula* (Elvino) e *Don Pasquale* (Ernesto). Ha recentemente interpretato *Il Turco in Italia* ad Amsterdam, *Zaira* di Bellini al Festival di Martina Franca e il dittico di Ravel *L'heure espagnole* e *L'Enfant et les sortilèges*, oltre a *La rondine*, al Teatro Massimo di Palermo.



Carmen Topciu

Nata in Romania, si è diplomata in Canto al Conservatorio di Musica e Arte Drammatica

di Cluj-Napoca. Attualmente è collaboratrice permanente del Teatro dell'Opera di Braşov (Romania). Nel 2010 vince il LXI Concorso As.Li.Co per giovani cantanti lirici d'Europa per la parte di Angelina (*La Cenerentola*) e nel 2011 ottiene il primo premio al Concorso Città di Lucca. È scelta come protagonista di tre titoli al Teatro San Carlo di Napoli nel 2011 (*Carmen*, *Arsace* e *Roméo et Juliette* di Berlioz). Partecipa alla prima rappresentazione dell'opera *La casa de Bernarda Alba* di Miguel Ortega nel ruolo della Poncia. Ha collaborato con colleghi come Gregory Kunde, Barry Banks, Simone Alberghini, Jorge de Leon, Carlos Alvarez, Norah Amsellem, Laura Aikin, e sotto la direzione di registi e direttori d'orchestra quali Luca Ronconi, Micha van Hoecke, Massimiliano Stefanelli, Alain Guingal, Gabrielle Ferro.



Teresa Iervolino

Nata a Bracciano nel 1989, all'età di 8 anni inizia a studiare pianoforte, conseguendo il compimento inferiore; successivamente decide di dedicarsi al canto e nel 2007 viene ammessa al Conservatorio di Avellino, dove studia anche composizione, diplomandosi in Canto nel 2011 con il massimo dei voti e la lode. L'anno successivo prende parte alle masterclass tenute da Cinzia Forte e Francesco Micheli. Dal 2008 si esibisce in concerti lirico-sinfonici nel territorio campano, partecipa a vari concorsi di canto lirico qualificandosi come finalista, per poi ottenere il terzo premio al Concorso lirico internazionale Città di Ravello. Segue masterclass con Marco Berti, Domenico Colajanni, Alfonso Antoniozzi, Daniela Barcellona, Bernadette Manca Di Nissa,

Stefano Giannini e Bruno Nicoli. È vincitrice del Primo premio, del Premio speciale "Gigliola Frazzoni" e del Premio speciale "Anselmo Colzani" al VI Concorso lirico internazionale Città di Bologna del 2012. Lo stesso anno vince il 63° Concorso As.Li.Co, esibendosi in alcuni concerti e spettacoli per il Teatro Sociale di Como. Ottiene inoltre il Primo premio al Concorso lirico internazionale Salicedoro e al XXIX Concorso lirico internazionale "Maria Caniglia". Nel 2012 ha debuttato al Teatro Filarmonico di Verona nel *Pulcinella* di Stravinsky e a Chieti nel *Rigoletto* (Maddalena).



Sonia Ciani

Nata a Roma nel 1981, inizia lo studio del canto sotto la guida di Stefania Magnifico, conseguendo il diploma di Canto al Conservatorio di Santa Cecilia. Nel 2007 prende parte al recupero dell'opera *I Shardana* di Ennio Porrino in collaborazione con il Conservatorio di Musica di Stoccarda. Nel 2008 è Frasquita (*Carmen*) al Teatro Nazionale di Roma. Nello stesso anno è ammessa ai corsi di perfezionamento Opera Studio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sotto la direzione di Renata Scottò, al termine dei quali si esibisce all'Auditorium Parco della Musica nel *Ratto dal serraglio* (Costanza). Continua a collaborare con Opera Studio interpretando la Regina della notte (*Il flauto magico*), Norina (*Don Pasquale*) e Costanza (*Il ratto dal serraglio*). Nel 2010 è Fiorilla (*Il Turco in Italia*) a Viterbo. Nel 2011 è vincitrice assoluta del Primo concorso lirico "Villa in Canto" a Verona dove debutta come Violetta (*La traviata*), Adina (*L'elisir d'amore*) e Musetta (*La bohème*). È di nuovo Norina a

Bologna, poi ancora Frasquita in una tournée estiva a Massa Marittima (Festival Lirica in Piazza), Pescara e San Vito al Tagliamento. Al Carlo Felice di Genova debutta, per l'Opera Studio, la Prima Dama (*Il flauto magico*), poi Lauretta (*Gianni Schicchi*). Nel 2012 interpreta *Il flauto magico* (Regina della notte) nell'ambito del progetto Opera domani.



Alessia Nadin

Ha studiato al Conservatorio di Venezia sotto la guida di Stella Silva, diplomandosi con il massimo dei voti e l'assegnazione di una borsa di studio. Nel 2003 ha debuttato a Venezia presso il Teatro Piccolo dell'Arsenale, interpretando il ruolo di Apollonia nell'opera *La canterina* di Haydn. Ha partecipato in seguito alle produzioni di *Rigoletto*, *Le nozze di Figaro* e *Il flauto magico* per il Circuito Lirico Lombardo, si è esibita nella *Petite messe solennelle* di Rossini al Teatro Verdi di Trieste e ha interpretato il ruolo di Lola (*Cavalleria rusticana*) al Donizetti di Bergamo. Vincitrice della LVIII edizione del Concorso As.Li.Co, ha cantato nel ruolo di Dorabella (*Così fan tutte*) nel Circuito Lirico Lombardo. Recentemente ha preso parte a *Roméo et Juliette* (Stéphano) al Verdi di Trieste e alla *Cenerentola* (Tisbe) nei teatri del Circuito Lombardo e al Comunale di Piacenza.



Mirko Quarello

Si diploma nel 2003 presso il Conservatorio "Jacopo Tomadini" di Udine. Dal 2002 interpreta i ruoli di Valerio (*Il fanatico in berlina* di Paisiello) al Teatro del Bibiena di Mantova; Quince (*A Midsummer Night's Dream* di Britten) a Livorno, Lucca e Pisa; Simone (*I quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari) di nuovo a Lucca, Livorno, Pisa e a Ravenna. Consolida inoltre un rapporto con il Circuito Lombardo che lo porta a debutti in opere come *Don Giovanni* (Leporello), *Il flauto magico* (Papageno), *L'Italiana in Algeri* (Taddeo). Nel 2008 vince il LIX Concorso As.Li.Co per giovani cantanti lirici d'Europa, esibendosi in seguito come Don Alfonso (*Così fan tutte*). Nella stagione 2008-2009 interpreta il Conte Brontolone (*Li puntigli delle donne* di Spontini) all'VIII Festival Pergolesi Spontini; Bill (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Kurt Weill) nei Teatri di Livorno, Pisa e Lucca; Dottor Annibale Pistacchio (*Il campanello* di Donizetti) a Down Patrick (Irlanda del Nord) all'interno del Festival Opera Fringe. Nel 2010 è Don Pasquale in una rappresentazione dell'opera di Donizetti in forma di concerto con l'Orchestra di Mikkeli in Finlandia. Interpreta in seguito i ruoli di Benoît e Alcindoro (*La bohème*) e si esibisce come Barone Douphol (*La traviata*) in forma semiscenica con l'Orchestra Sinfonica Siciliana. È stato recentemente Simon (*I quattro rusteghi*) per l'European Opera Centre a Liverpool.



Davide Luciano

Avviato al canto da Gioacchino Zarrelli, prosegue attualmente gli studi nella classe del soprano Carla Di Censo presso il Conservatorio sannita (Benevento). Nel 2011 si è affermato nella categoria esordienti al LXIII Concorso As.Li.Co, interpretando *Il flauto magico* (Papageno) nel progetto Opera domani. Recentissima la partecipazione all'Accademia Rossiniana a Pesaro, che gli è valsa la scrittura per la produzione del *Viaggio a Reims* e la riconferma per il prossimo Rossini Opera Festival, dove interpreterà il ruolo di Haly (*L'Italiana in Algeri*).



Orchestra I Pomeriggi Musicali

27 novembre 1945: al Teatro Nuovo di Milano debutta l'Orchestra I Pomeriggi Musicali; in programma Mozart e Beethoven, insieme a Stravinskij e Prokof'ev. Nell'immediato dopoguerra, nel pieno fervore della ricostruzione, l'impresario teatrale Remigio Paone e il critico musicale Ferdinando Ballo lanciano la nuova formazione con un

progetto di straordinaria attualità: dare alla città un'orchestra da camera con un solido repertorio classico ed una specifica vocazione alla contemporaneità. Il successo è immediato e l'Orchestra contribuisce notevolmente alla divulgazione in Italia della musica dei grandi del Novecento censurati durante la dittatura fascista: Stravinskij, Hindemith, Webern, Berg, Poulenc, Honegger, Copland, Yves, Français. I Pomeriggi Musicali avviano, inoltre, una tenace attività di commissione musicale. Per loro compongono infatti Casella, Dallapiccola, Ghedini, Gian Francesco Malipiero, Pizzetti, Respighi. Questa scelta programmatica si consolida nel rapporto con i compositori delle leve successive: Berio, Bussotti, Luciano Chailly, Clementi, Donatoni, Hazon, Maderna, Mannino, Manzoni, Margola, Pennisi, Testi, Tutino, Panni, Fedele, Francesconi, Vacchi. Oggi I Pomeriggi Musicali contano su un vastissimo repertorio che include i capolavori del Barocco, del Classicismo e del primo Romanticismo, insieme alla gran parte della musica moderna e contemporanea. Compositori come Honegger e Hindemith, Pizzetti, Dallapiccola, Petracchi e Penderecki hanno diretto la loro musica sul podio dei Pomeriggi Musicali, che diventano trampolino di lancio verso la celebrità di tanti giovani artisti. È il caso di Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Rudolf Buchbinder, Pierre Boulez, Michele Campanella, Giuliano Carmignola, Aldo Ceccato, Sergiu Celibidache, Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Gianandrea Gavazzeni, Carlo Maria Giulini, Vittorio Gui, Natalia Gutman, Angela Hewitt, Leonidas Kavakos, Alexander Lonquich, Alexander Igor Markevitch, Zubin Mehta, Carl Meller, Riccardo Muti, Hermann Scherchen, Thomas Schippers, Christian Thielemann, Salvatore Accardo, Antonio Ballista, Arturo Benedetti Michelangeli, Bruno Canino, Dino Ciani, Severino Gazzelloni, Franco Gulli, Nikita Magaloff, Nathan Milstein, Massimo Quarta, Maurizio Pollini, Corrado Rovaris e Uto Ughi. Tra i direttori stabili dell'Orchestra ricordiamo Nino Sanzogno, il primo, Gianluigi Gelmetti, Giampiero Taverna e Othmar Maga, per arrivare ai milanesi Daniele Gatti, Aldo Ceccato e Antonello Manacorda. In alcuni casi la direzione musicale è stata affiancata da una direzione artistica: in questa veste Italo Gomez, Carlo Majer, Marcello Panni,

Marco Tutino, Gianni Tangucci, Ivan Fedele e, dal 2011, Massimo Collarini. L'Orchestra svolge la sua attività principalmente a Milano e nelle città lombarde, contribuendo alle stagioni liriche dei Teatri di Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Mantova, Pavia, e alla stagione di balletto del Teatro alla Scala. Invitata nelle principali stagioni sinfoniche italiane, è ospite delle maggiori sale da concerto europee. I Pomeriggi Musicali sono una Fondazione costituita dalla Regione Lombardia, dal Comune di Milano, dalla Provincia di Milano e da enti privati, riconosciuta dallo Stato come istituzione concertistico-orchestrale e dalla Regione Lombardia come ente primario di produzione musicale. Sede dell'Orchestra I Pomeriggi Musicali è lo storico Teatro Dal Verme sito nel cuore di Milano.

violini primi
Sara Sternieri, Elena Bassi, Alessandro Braga, Lorenzo Gugole, Adriana Marino, Barbara Pinna, Tatiana Reout, Mauro Rovetta, Costanza Scanavini, Chiara Spagnolo

violini secondi
Paola Diamanti, Lorenzo Brufatto, Alessandro Del Signore, Simone Di Giulio, Valentina Favotto, Federica Fersini, Alberto Martinelli, Lino Pietrantonio

viole
Monica Vatrini, Sara Calabria, Valentina Giangaspero, Luigi Magnozzi, Marco Mazzi, Stefan Veltchev, Chiara Scopelliti

violoncelli
Claudio Giacomazzi, Silvia Cosmo, Francesco Dessy, Diego Palermo

contrabbassi
Riccardo Crotti, Giuseppe Di Martino, Roberto Panetta

flauti
Sonia Formenti, Alessandro Longhi

oboi
Marco Ambrosini, Domenico Lamacchia

clarinetti
Simone Nicoletta, Beatrice Cattaneo

fagotto
Annamaria Barbaglia

corni
Alfredo Pedretti, Andrea Godio

trombe
Guido Guidarelli, Matteo Anghilieri

percussioni
Andrea Scarpa, Simone Fortuna

ispettore
Donatella Campoleoni

Coro del Circuito Lirico Lombardo

Fiore all'occhiello dell'As.Li.Co, il Coro si è costituito nel 1996, in occasione di un *Così fan tutte* diretto da Corrado Rovaris, con la regia di Daniele Abbado. Preparato fino al 2005 da Alfonso Caiani, e dal 2006 diretto da Antonio Greco, il Coro partecipa stabilmente alle produzioni del Circuito Lirico Lombardo, ma collabora occasionalmente anche con altre istituzioni quali il Ravenna Festival e l'Accademia del Teatro alla Scala. Nato come un piccolo coro, di dimensioni quasi cameristiche, come richiedevano i primi allestimenti che lo vedevano impegnato (quali il trittico mozartiano *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*, negli anni 1996-1998), è cresciuto in dimensioni e in bravura affrontando ogni nuova stagione opere di maggiore complessità.

Fondamentale per il salto di qualità è stato l'incontro nel 1998 con Alfonso Caiani, che prepara il Coro nel *Don Giovanni* e negli altri impegni della stagione 1999 (*La Cenerentola*, *Il flauto magico*). Nel 2000 il Coro spicca il volo, partecipando alle produzioni autunnali dell'As.Li.Co – *La bohème* e *Le Comte Ory* – ed a festival e stagioni quali le Celebrazioni per Luchino Visconti (*La bohème*, Como, Villa Erba), il Festival Opera Estate 2000 (*Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* e *Il flauto magico* a Milano, Cortile del Seminario Arcivescovile). Nel settembre 2000 inizia la collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala per *La bohème* nell'allestimento storico di Franco Zeffirelli (Milano, Teatro alla Scala) e nel 2001 partecipa al Ravenna Festival per una nuova produzione dei *Capuleti e i Montecchi* (Teatro

Alighieri). Sempre nel 2001, nella stagione del Circuito Lirico Lombardo, il Coro affronta opere decisamente più impegnative: *Madama Butterfly*, *Luisa Miller*, *La sonnambula* e *La Clemenza di Tito*, quest'ultima poi ripresa nel 2002 all'Alighieri di Ravenna, al Teatro Salieri di Legnago, all'Opéra de Vichy e all'Opéra de Massy in Francia. Nel 2002 il Coro partecipa per la prima volta al progetto Opera domani con *Guglielmo Tell*, mostrando grande versatilità e affidabilità. Ormai componente stabile del Circuito Lirico Lombardo e, più di recente, del Festival Como Città della musica, il Coro ha raggiunto la piena maturità ed è in grado di affrontare opere di forte impatto corale, quali *Nabucco*, *Tosca*, *Turandot*, *Faust*, *Carmen*, per citare alcune recenti produzioni.

tenori
Gianmaria Aliverti, Roberto Biffi, Vittorio Dante Ceragioli, Paolo De Stefano, Gianluca Fasano, Simone Milesi, Mario Moi, Marco Ravalli, Antonino Sciuto, Angelo Tommasoni, Virginio Zadro

bassi
Luca D'Ascoli, Matteo Disca, Daniele Facchin, Angelo Lodetti, Alessandro Nuccio, Stefano Pozzi, Alberto Sala, Fabrizio Scrivanti, Giovanni Todaro



Diego Maccagnola

Ha compiuto gli studi musicali presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Gaetano Donizetti" di Bergamo, dove ha conseguito il diploma in Pianoforte col massimo dei voti e il Diploma accademico di II livello con lode, ricevendo per due volte il Premio Giovanni Simone Mayr, a cui hanno fatto seguito recital nella Sala Alfredo Piatti. Come pianista si è formato con Maria Grazia Bellocchio, perfezionandosi in seguito con Paolo Bordoni, Benedetto Lupo, Massimiliano Damerini e Sergei Dorensky, per poi studiare musica d'insieme con Rocco Filippini presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e con Alexander Lonquich all'Accademia Chigiana di Siena. Ha inoltre intrapreso studi di contrappunto e direzione di coro con Antonio Greco, polifonia rinascimentale con Diego Fratelli e clavicembalo con Emilia Fadini. Si è esibito come solista o in formazioni da camera in importanti rassegne e festival italiani e stranieri e in sale concertistiche quali: Teatro Ponchielli di Cremona, Comunale di Ferrara, Parco della Musica di Roma, Auditorium Gaber del Grattacielo Pirelli di Milano, Centre des Bords de Marne e Théâtre Jean Vilar di Vitry sur Seine, Le Merlan di Marsiglia, Balsamine di Bruxelles, Pole Sud di Strasburgo e Maple Hall di Osaka (Giappone). Dedicata particolare attenzione alla musica del Novecento: ha partecipato all'esecuzione dell'integrale dell'opera pianistica di Ligeti nel 2003, 2006 e 2007 ed è pianista nell'Ensemble 2 agosto (specializzato nell'esecuzione del repertorio contemporaneo), che ha debuttato nel 2009 inaugurando una duplice collaborazione con il violista Christophe Desjardins e lo scrittore

Marcello Fois. Affianca un'intensa attività didattica e concertistica come pianista a quella di maestro di coro. Dal 1998 è cantore e assistente alla direzione nelle produzioni del Coro Costanzo Porta di Cremona, gruppo fondato da Antonio Greco e vincitore di numerosi premi in concorsi nazionali e internazionali (tra cui il Primo Premio Assoluto nel Concorso Corale Nazionale "Guido d'Arezzo" nel 1998). Dal 2007 collabora con il Circuito Lirico Lombardo come maestro del coro per diverse produzioni operistiche (*Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Don Pasquale*, *La figlia del reggimento*, *Norma*, *Il cappello di paglia di Firenze*). È pianista accompagnatore presso il Conservatorio di Como e Milano e docente di Pianoforte presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Gaetano Donizetti" di Bergamo.

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,
Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2012-2013

Direttore artistico

Angelo Nicastro
*Coordinamento programmazione
e progetti per le scuole* Federica Bozzo

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini
Servizi di sala Alfonso Cacciari

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi, archivio fotografico Stefano Bondi,
Giorgia Orioli*
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Segreteria Antonella Gambi, Ivan Merlo*

Biglietteria

Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione
Bruna Berardi, Fiorella Morelli, Paola Notturmi,
Maria Giulia Saporetti, Mariarosaria Valente

Segreteria e contrattualistica

Responsabile Lilia Lorenzi
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria amministrazione Valentina Battelli
Segreteria di direzione Michela Vitali, Elisa Vanoli*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Capo macchinisti Enrico Ricchi
Macchinisti Enrico Berini*, Matteo Gambi,
Massimo Lai, Francesco Orefice, Marco Stabellini
Capo elettricisti Luca Ruiba
Elettricisti Christian Cantagalli, Uria Comandini,
Marco Rabiti
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti, Giusi Padovano*,
Samantha Sassi*

* Collaboratori a tempo determinato



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA
1473

prossimi spettacoli

venerdì 22 marzo ore 20.30 (turno A)
domenica 24 marzo ore 15.30 (turno B)

The rape of Lucretia

opera in due atti
libretto di Ronald Duncan, dal dramma Le Viol de Lucrece
di André Obey, da Tito Livio e da Shakespeare

musica di Benjamin Britten

Lucretia Julianne Young, Kirstin Chavez
Male Chorus Gordon Gietz
Female Chorus Cristina Zavalloni, Susannah
Glanville
Collatinus Joshua Bloom
Tarquinius Jacques Imbrailo
Junius Philip Smith
Bianca Gabriella Sborgi
Lucia Laura Catrani

direttore Jonathan Webb
regia Daniele Abbado
scene, costumi e luci Gianni Carluccio
video Luca Scarzella

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

allestimento I Teatri di Reggio Emilia
coproduzione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino,
I Teatri di Reggio Emilia, Teatro Alighieri di Ravenna

Prima dell'opera

martedì 19 marzo ore 17.30 Sala Arcangelo Corelli
a cura di Guido Barbieri

domenica 17 marzo ore 15.30

Compagnia Zappalà Danza

Instrument 1 <scoprire l'invisibile>

Coreografie e regia Roberto Zappalà

Ogni tanto
il corpo ha
bisogno
di vacanze.



La mente ha
sempre bisogno
di emozioni.

La cultura arricchisce la qualità della vita. A noi piace soprattutto immaginare il valore emotivo che producono la musica, il teatro, l'arte. Questo è il motivo per cui UniCredit si impegna nella promozione della cultura in tutte le sue espressioni. Perché la cultura fa bene alla nostra vita.

unicredit.it

La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.

Benvenuto in
 **UniCredit**