



GIOACHINO ROSSINI

L'ITALIANA IN ALGERI



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

L'ITALIANA IN ALGERI



Gioachino Rossini ritratto da T. Bettelli, 1818 (Bologna, Civico museo bibliografico musicale).

REGIONE DEL VENETO
FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA
COMUNE DI PADOVA - ASSESSORATO ALLA CULTURA
in collaborazione con
TEATRO STABILE DEL VENETO

XIX STAGIONE LIRICA DI PADOVA

In ricordo di Lucia Valentini Terrani

L'ITALIANA IN ALGERI

dramma giocoso in due atti di
ANGELO ANELLI

musica di
GIOACHINO ROSSINI

PADOVA - TEATRO VERDI
Venerdì 15 settembre 2000, ore 20.45
Domenica 17 settembre 2000, ore 16.00
Martedì 19 settembre 2000, ore 20.45

Edizioni dell'Ufficio Stampa
del TEATRO LA FENICE
Responsabile Cristiano Chiarot

A questo volume hanno collaborato:
Carlida Steffan,
Pierangelo Conte, Giorgio Tommasi

Ricerca iconografica
Maria Teresa Muraro

SOMMARIO

7
LA LOCANDINA

11
IL LIBRETTO

38
ARGOMENTO

41
ADRIANO CAVICCHI
IL GIOCATTOLO SONORO DI ROSSINI TRA EROS E AMOR DI PATRIA

52
BIOGRAFIE



Lucia Valentini Terrani interprete del ruolo di Isabella nell'allestimento firmato da Pier Luigi Pizzi. Montecarlo, Teatro dell'Opera, 1990.

LA LOCANDINA

L'ITALIANA IN ALGERI

dramma giocoso in due atti di
ANGELO ANELLI

musica di
GIOACHINO ROSSINI

personaggi ed interpreti
Mustafà LORENZO REGAZZO
Lindoro ANTONINO SIRAGUSA
Isabella LAURA POLVERELLI
Elvira ANNA CARNOVALI
Zulma DANIELA PINI
Haly ANTONIO DE GOBBI
Taddeo BRUNO DE SIMONE

maestro concertatore e direttore
CLAUDIO SCIMONE

regia, scene e costumi
PIER LUIGI PIZZI

regista collaboratore
MARIO PONTIGGIA

light designer
FABIO BARETTIN

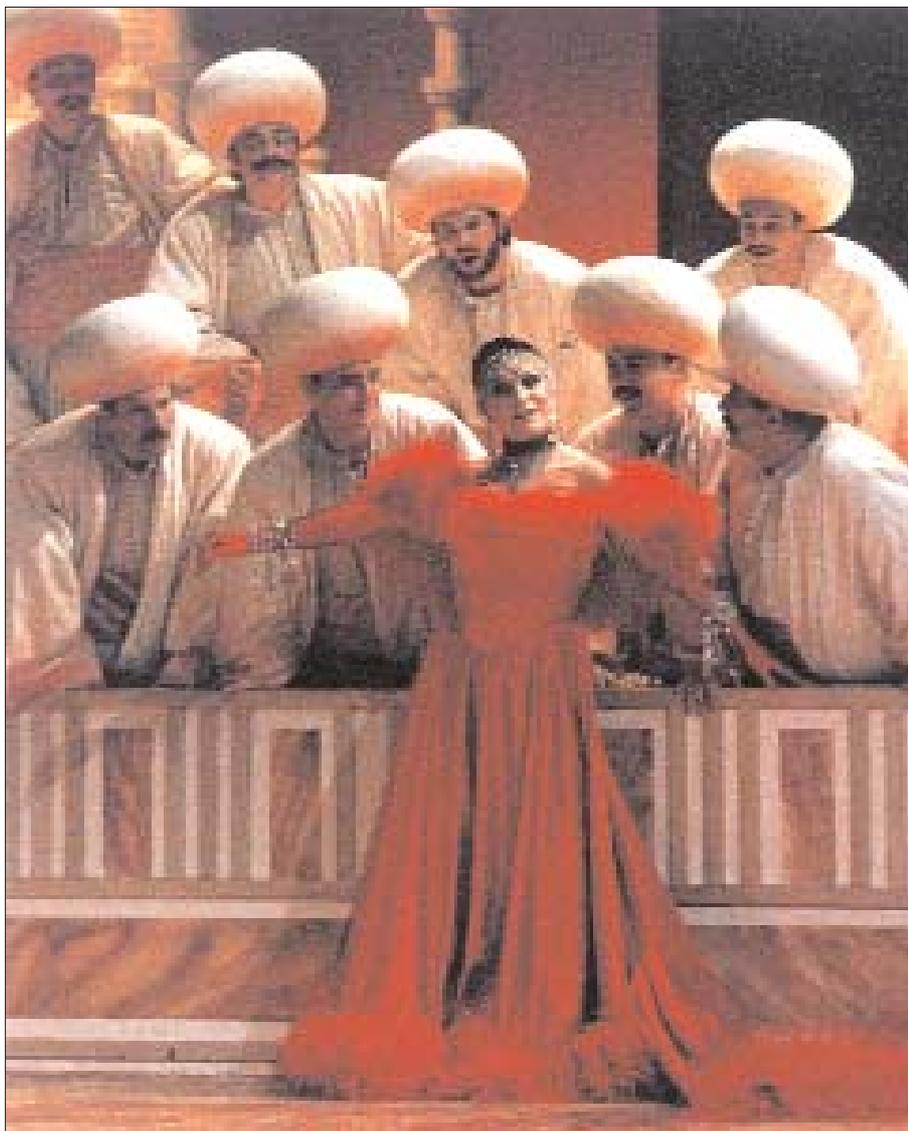
recitativi al cembalo
SILVANO ZABEO

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

allestimento del Teatro dell'Opera di Montecarlo

direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
responsabile allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
maestri di palcoscenico ILARIA MACCACARO e ALDO GUIZZO
maestro suggeritore PIERPAOLO GASTALDELLO
maestro alle luci MARIA CRISTINA VAVOLO
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
scene e costumi TEATRO DELL'OPERA DI MONTECARLO
attrezzeria TEATRO DELL'OPERA DI MONTECARLO/RUBECHINI (FI)
calzature BIAGIO (MI)
parrucche MARIO AUDELLO (TO)



Lucia Valentini Terrani interprete del ruolo di Isabella nell'allestimento firmato da Pier Luigi Pizzi. Montecarlo, Teatro dell'Opera, 1990.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta de *L'italiana in Algeri*. Venezia, Teatro S. Benedetto, 22 maggio 1813.

IL LIBRETTO

L'ITALIANA IN ALGERI

dramma giocoso in due atti

di

ANGELO ANELLI

personaggi

MUSTAFÀ, *Bey d'Algeri*

LINDORO, *giovine italiano, schiavo favorito di Mustafà*

ISABELLA, *signora italiana*

ELVIRA, *moglie di Mustafà*

ZULMA, *schiava confidente d'Elvira*

HALY, *capitano de'corsari algerini*

TADDEO, *comagno d'Isabella*

Cori di eunuchi del serraglio, di Corsari, Algerini, di Schiavi Italiani, di Pappataci

Comparsa di Femmine del Serraglio , di Schiavi Europei e di Marinai

La scena si finge in Algeri.

ATTO PRIMO

Piccola sala comune agli appartamenti del Bey e a quelli di sua moglie. Un sofà nel mezzo.

SCENA PRIMA

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: a ciò ch'ei brama
Ora è vano il contraddir.

CORO

Qua le femmine son nate
Solamente per servir.

HALY

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 COL CORO

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

MUSTAFÀ

Ritiratevi tutti. Haly, t'arresta.

ZULMA

(Che fiero cor!)

ELVIRA

(Che dura legge è questa!)

SCENA 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 che 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
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
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.
(*via*)

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.

Ah, quando fia che 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 non so: ma certo
 Per l'oro io nol potrei...

MUSTAFÀ
 E la bellezza?...

LINDORO
 Mi piace: ma non basta...

MUSTAFÀ
 E che vorresti?

LINDORO
 Una donna che fosse a genio mio.

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

LINDORO
 (Oh povero amor mio! Che imbroglio è questo!)
 Se inclinassi a prender moglie
 Ci vorrebber tante cose.
 Una appena in cento spose
 Le può tutte combinar.

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

LINDORO
 Per esempio, la vorrei
 Schietta... 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,
 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.

(Viano.)
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.

SCENA QUARTA

Arriva il legno dei corsari; altri corsari vengon 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.

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

CORO I

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

ISABELLA

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

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

CORO

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

ISABELLA

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.

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

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 men vanto.

HALY
Evviva, amici.

Evviva.

ISABELLA
E perché mai tanta allegria?

HALY
Ah! non so dal piacer dove io mi sia.
Di una italiana appunto
Ha una gran voglia il Bey. Cogli altri schiavi
Parte di voi, compagni,
Condurrà questi due. Piova, o signora,
La rugiada del cielo
Sopra di voi. Preselta
Da Mustafà... sarete, se io non sbaglio,
La stella e lo splendor del suo serraglio.
(*via 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.

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

TADDEO
 Donna Isabella?...

ISABELLA
 Messer Taddeo...

TADDEO
 (La furia or placasi.)

ISABELLA
 (Ride il babbeo.)

ISABELLA e TADDEO
 Staremo in collera? che te ne par?

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

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

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

Del tuo cuore e di te son persuaso.

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

HALY
Viva, viva il Bey.

MUSTAFÀ
E che mi rechi, Haly?

HALY
Liete novelle.
Una delle più belle,
Spiritose italiane...

MUSTAFÀ
Ebben?...

HALY
Qua spinta
Da una burrasca...

MUSTAFÀ
Sbrigati...

HALY
Caduta
Testé con altri schiavi è in nostra mano.

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

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

(ad Elvira)
Voi partite... Né più m'annoiate.

(a Zulma)
Tu va' seco... Che smorfie... Ubbidite.
(ad Haly)
Voi la bella al mio seno guidate,
V'apprestate a onorar la beltà.

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

(parte con Haly e seguito)

SCENA 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
Congedarci 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.

Sala magnifica. A destra, un sofà per Bey. In prospetto, una ringhiera praticabile, sulla quale si vedono le femmine del serraglio.

SCENA DECIMA

MUSTAFÀ *seduto. All'interno, 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 che 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 cuor nel petto.
Che dolcezza di parlar!)

ISABELLA

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

MUSTAFÀ

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

SCENA DODICESIMA

TADDEO *rispingendo 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 ti tocca a far?)

HALY

Signor, quello sguaiato...

MUSTAFÀ

Sia subito impalato.

TADDEO

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

ISABELLA

Egli è mio zio.

MUSTAFÀ

Cospetto!

Haly, lascialo star.

ISABELLA

Caro, capisco adesso
Che voi sapete amar.

MUSTAFÀ

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

HALY

(Costui dalla paura
Non osa più parlar.)

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

SCENA ULTIMA

LINDORO, ELVIRA, ZULMA e DETTI.

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

ISABELLA
(Oh ciel!)

LINDORO
(Che miro!)

ISABELLA
(Sogno?)

LINDORO
(Deliro?
Quest'è Isabella!)

ISABELLA
(Questi è Lindoro!)

LINDORO
(Io gelo.)

LINDORO
(Io palpito.)

ISABELLA e LINDORO
(Che mai sarà?
Amore, aiutami per carità.)

ELVIRA, ZULMA e HALY
Che cosa è stato?

MUSTAFÀ e TADDEO
Che cosa avete?

ELVIRA, ZULMA, HALY, MUSTAFÀ e TADDEO
Confus^a_o e stupid^a_o non rispondete?
Non so comprendere tal novità.

ISABELLA e 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 mi 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 e LINDORO
(*ridendo*)
(Ah! di leone in asino
Lo fe' costei cangiar.)

ISABELLA, ELVIRA e ZULMA
Nella testa ho un campanello
Che suonando fa dindin.

ATTO SECONDO

Piccola sala come nell'atto primo.

SCENA PRIMA

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 e HALY

La sa lunga più d'ogni altra.

ELVIRA, ZULMA e 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.

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 schermito
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 gioco è fatto.
Allor... Vedrete allor come io la tratto.

ZULMA

Vi servirem.

ELVIRA

Farò per compiacervi
Tutto quel che 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 farien 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 che 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.

(Via tutti.)

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.)

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

Voce che tenera mi parli al core
Tu sei l'amabile voce d'amore
Che tanti palpiti cessar farà.

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

(parte)

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, che io ne sembro innamorato.

TADDEO
Ah! signor Mustafà.

MUSTAFÀ
Che cosa è stato?

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

MUSTAFÀ
Ma spiegati... cos'hai?

TADDEO
Mi corre dietro
Quell'amico del palo.

MUSTAFÀ

Ah!... ah... capisco.

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 gran Kaimakan.

TADDEO

Grazie, obbligato.

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

CORO

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

Ah!... Taddeo, che bivio è questo!

Ma quel palo?... che ho da far?)

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

CORO

Viva il grande Kaimakan,
Protettor de' Mussulman.

TADDEO

Quanti inchini!... quanti onori!...

Mille grazie, miei signori,

Non vi state a incomodar.

Per far tutto quel 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.)

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

SCENA QUINTA

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 sapete
Che razza d'uomo è il mio!

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

ISABELLA
Finché fate così, la colpa è vostra.

ELVIRA
Ma che cosa ho da fare?

ISABELLA
Io, 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 adoprar conviene.
(*si mette ancora allo specchio, abbigliandosi, servita dalle schiave*)

Mustafà, Taddeo, Lindoro restano indietro, ma in situazione di veder tutto.

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

Tu sai se l'amo,

Piacergli io bramo:
Grazie, prestatemi
Vezi e splendor.

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

MUSTAFÀ
(Cara... bella! Una donnetta
Come lei non vidi ancor.)

TADDEO e LINDORO
(Furba!... ingrata! maledetta:
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 colpetto, e dei cascar.)

MUSTAFÀ, TADDEO e LINDORO
(Oh, che donna è mai costei!...
Faria ogn'uomo delirar.)

Isabella parte, le schiave si ritirano.

SCENA SESTA

MUSTAFÀ, TADDEO, LINDORO, [ISABELLA,] *poi*
ELVIRA.

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

LINDORO
Vo 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?

Entra Isabella.

LINDORO
Eccola appunto.

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

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

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

LINDORO
(a Mustafà, in disparte)
 Osservate quel vestito,
 Parla chiaro a chi l'intende,
 A piacervi adesso attende,
 E lo dice a chi no'l sa.

ISABELLA
 Ah! mio caro.

MUSTAFÀ
 Eccì.

TADDEO
 (Ci siamo.)

ISABELLA E LINDORO
 Viva.

TADDEO
 (Crepa.)

MUSTAFÀ
 Eccì...

TADDEO
 (Fo il sordo.)

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

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

ISABELLA e 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 si pregar.

MUSTAFÀ
 (Cosa viene a far costei?)

ISABELLA
 Colla sposa sia gentile...

MUSTAFÀ
 (Bevo tosco... sputo bile.)

TADDEO
 (Non stranuta certo adesso.)

LINDORO
 È ridicola la scena.)

MUSTAFÀ
 (Io non so più simular.)

ISABELLA
 Via guardatela...

MUSTAFÀ
(sottovoce ad Isabella)
 (Briccona!)

ISABELLA
 È sì cara!...

MUSTAFÀ
 (E mi canzona!)

ELVIRA
 Un'occhiata...

MUSTAFÀ

Mi lasciate.

LINDORO

Or comanda?...

ISABELLA

Compiacenza...

ELVIRA

Sposo caro...

ISABELLA

Buon padrone...

ISABELLA, ELVIRA, LINDORO E TADDEO

Ci
La dovete consolar.

MUSTAFÀ

Andate alla malora.
Non sono un babbuino...
Ho inteso, mia signora,
La noto a tacquin.

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

ISABELLA, ELVIRA, LINDORO, TADDEO e MUSTAFÀ

Sento un fremito... un foco... un dispetto...

Agitat^a_o, confus^a_o, fremente...

Il mio core... la testa... la mente...
Delirando... perdendo si va.
In sì fiero contrasto e periglio
Chi consiglio, conforto mi dà?

*Piccola sala, come alla scena prima dell'atto
secondo.*

SCENA SETTIMA

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.

Le femmine d'Italia
Son disinvolve e scaltre,
E sanno più dell'altre
L'arte di farsi amar.

Nella galanteria
L'ingegno han raffinato:
E suol restar gabbato
Chi le vorria gabbar.
(*Via.*)

SCENA OTTAVA

TADDEO e LINDORO.

TADDEO

E tu speri di togliere Isabella
Dalle man del Bey?

LINDORO

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

TADDEO

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

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.

MUSTAFÀ

D'amor?

LINDORO

Me ne consolo.

TADDEO

E quanto!...

(Ah, ah.)

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
Volesses la signora
Farsi gioco di me. Ma adesso ho visto
Che non v'ha cicisbeo
Che la possa staccar dal suo Taddeo.

LINDORO

Che si crede altrettanto
Corrisposta...

MUSTAFÀ

Oh, sì, sì.

LINDORO

Ma dove andate?

MUSTAFÀ

Da lei.

TADDEO

No, no: aspettate.

LINDORO

Sentite ancora.

MUSTAFÀ

Ebben?

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

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.

LINDORO

Ma perdonate.

Ella a tutto è disposta.

MUSTAFÀ

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

TADDEO

E vi lagnate?

LINDORO

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

MUSTAFÀ

Dici davvero?

LINDORO

Sentite. In confidenza

Ella mi manda a dirvi
Che spasima d'amor.

TADDEO

Voi mi deste un nobil posto.

Or ne siete corrisposto.
Kaimakan e Pappataci
Siamo là: che ve ne par?

MUSTAFÀ
L'italiane son cortesi,
Nate son per farsi amar.

LINDORO E TADDEO
(Se mai torno a' miei paesi
Anche questa è da contar.)

MUSTAFÀ
Pappataci...

LINDORO
È un bell'impiego.

TADDEO
Assai facil da imparar.

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

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

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

(Via tutti.)

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 pazze voglie
Sì che torni ad amar la propria moglie.
Che vuoi di più?...

HALY
Sarà. Ma a quale oggetto
Donar tante bottiglie di liquori
Agli eunuchi ed ai mori?

ZULMA
Per un giuoco,
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 godò.

(Via.)

Appartamento magnifico come alla scena quinta.

SCENA UNDICESIMA

TADDEO, LINDORO *indi* ISABELLA e un coro di
schiaivi italiani.

TADDEO
Tutti i nostri italiani
Ottener dal Bey spera Isabella?

LINDORO
E gli 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.

CORO
 Pronti abbiamo e ferri e mani
 Per fuggir con voi di qua...
 Quanto vaglian gl'Italiani
 Al cemento 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'insegna ad esser forte.

Pensa alla patria, e intrepido
 Il tuo dover adempi:
 Vedi per tutta Italia

Rinascere gli esempi
 D'ardire e di valor.

(a Taddeo)
 Sciocco! tu ridi ancora?
 Vanne, mi fai dispetto.
 (a Lindoro)
 Caro, ti parli in petto
 Amor, dovere, onor.
 Amici in ogni evento...

CORO
 Andiam. Di noi ti fida.

ISABELLA
 Vicino è già il momento...

CORO
 Dove a te 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 cemento si vedrà.

(Via.)

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

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 m'abbia un pel sul mento.
Tanto io 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.

TADDEO e MUSTAFÀ
Buona cosa è questa qua.

ISABELLA
Or si provi il candidato.
Caro...

LINDORO
Cara...

MUSTAFÀ
Ehi!... Che cos'è?

TADDEO
Tu non fai quel che hai giurato?

Io t'insegno. Bada a me.
ISABELLA e LINDORO

Vieni, o car^o
a.

TADDEO
Pappataci.

(mangia di gusto senza osservar gli altri)

ISABELLA e LINDORO
Io t'adoro.

TADDEO
Mangia e taci.

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

TADDEO
(Che babbeo!)

LINDORO
(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 il 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 e LINDORO
C'invitano adesso la patria e l'amor.

TADDEO
Lindoro!... che sento?... Quest'è un
[tradimento.
Gabbati e 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 e LINDORO
Fa' presto, se brami con noi di venir.

SCENA ULTIMA

ELVIRA, ZULMA, HALY, MUSTAFÀ e *coro d'eunuchi.*

ZULMA e HALY
Mio signore.

ELVIRA
Mio marito.

ZULMA, ELVIRA e HALY
Cosa fate?

MUSTAFÀ

Pappataci!
ZULMA, ELVIRA e HALY
Non vedete?

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

ZULMA, ELVIRA e HALY
Egli è matto.

ISABELLA, LINDORO e TADDEO
Il colpo è fatto.

TUTTI *eccetto* MUSTAFÀ
L'italiana se ne va.

MUSTAFÀ
Come... come... ah, traditori!
Presto, Turchi... eunuchi... mori.

ZULMA, ELVIRA e HALY
Son briachi tutti quanti.

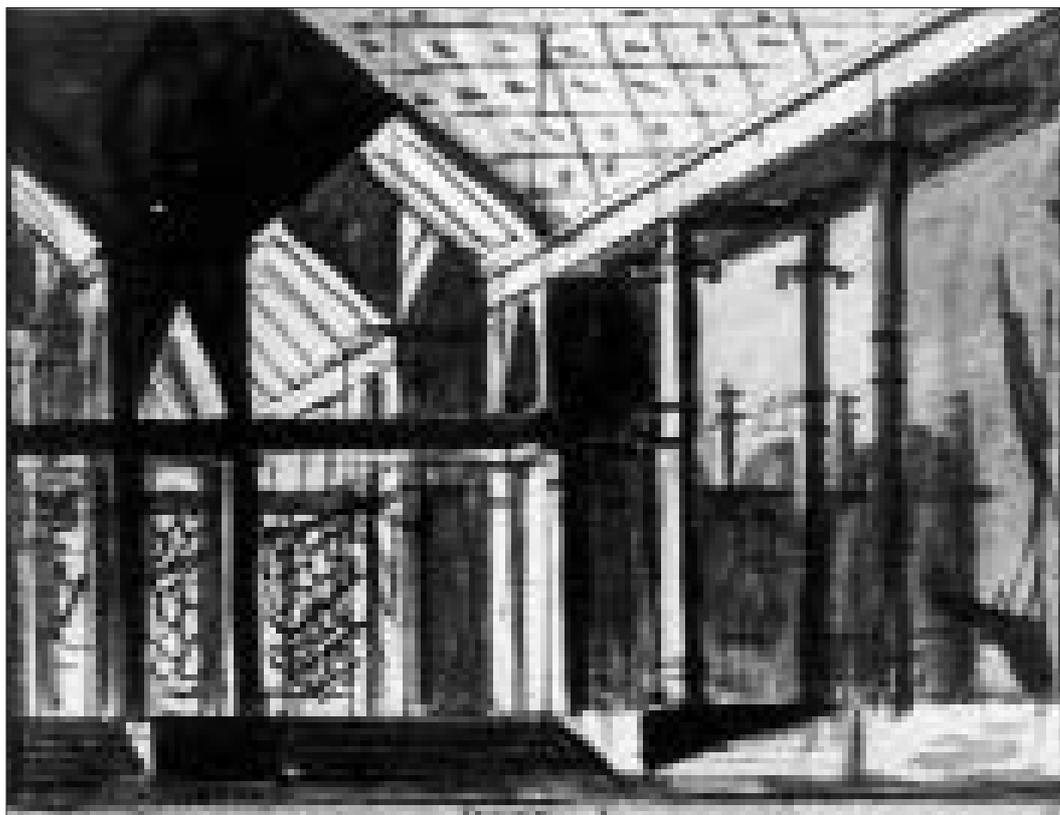
MUSTAFÀ
Questo scorno a Mustafà?

CORO
Chi avrà cor di farsi avanti
Trucidato qui cadrà.

MUSTAFÀ
Sposa mia: non più italiane.
Torno a te. Deh! mi perdona...

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

TUTTI COL CORO
Andiamo. Padroni...
Buon viaggio. Stien bene.
Possiamo contenti lasciar queste arene.
Potete
Timor né periglio per ^{noi} voi 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.



Francesco Bagnara, bozzetto per *L'italiana in Algeri*. Venezia, Teatro La Fenice 1843.

ARGOMENTO

ATTO PRIMO

Quadro Primo – Un salotto del palazzo di Mustafà. Elvira è angosciata per la freddezza del Bey, suo sposo e signore. Questi vuol liberarsi di lei e – facendo legge del suo capriccio – impone ad Haly, capitano dei corsari, di procurargli una moglie italiana. Elvira dovrà maritarsi con Lindoro, giovane italiano ridotto in schiavitù che a sua volta ama una fanciulla del suo paese.

Quadro Secondo – Sulla spiaggia, dove un vascello italiano è stato in procinto di naufragare, i corsari del Bey hanno catturato ciurma e passeggeri. Fra questi si trovano Isabella, l'innamorata di Lindoro, ed il suo pavido spasimante Taddeo. Isabella vien subito destinata da Haly al serraglio di Mustafà, ma la giovane italiana, esperta ed astuta, è pronta a giocare tutto per tutto. Si fa passare per nipote di Taddeo che, pur recalcitrante, accetta la parte che Isabella gli impone.

Quadro Terzo – Una magnifica sala. Isabella viene condotta dinanzi a Mustafà che resta ammaliato dai vezzi della bella italiana: la donna riesce a far liberare Taddeo che rischierebbe altrimenti di finire impalato. Elvira e Lindoro vengono a prender congedo da Mustafà. Isabella riconosce il suo innamorato e chiede chi sia la donna che accompagna Lindoro. Mustafà le rivela il suo progetto, ma Isabella sconvolge tutto il giuoco: Elvira dovrà rimanere con Bey e Lindoro diverrà schiavo personale della bella italiana. Mustafà protesta, ma poi finisce per cedere perché non resiste al fascino della bella e astuta ragazza.

ATTO SECONDO

Quadro Primo – Gli eunuchi, Elvira, Zulma ed Haly commentano il mutamento di carattere del Bey, che da tiranno è divenuto lo zimbello di Isabella. Intanto il Bey vuol assicurarsi la complicità di Taddeo, creandolo Kaimakan ossia luogotenente. Il povero spasimante di Isabella, temendo per la propria testa, accetta la carica e l'incarico di convincere la ritrosa fanciulla.

Quadro Secondo – Isabella, nel proprio lussuoso appartamento, sta abbigliandosi alla turca, sotto gli sguardi gelosi di Elvira e Zulma. Mustafà, che vuol rimanere solo con lei, avverte Taddeo di andarsene con gli altri non appena l'udrà starnutire. Ma Isabella non è di questo avviso. Dopo averlo incantato con la propria civetteria, invita Elvira a prendere il caffè con loro ed esorta il Bey a tornare dalla moglie. Mustafà, furente nel vedersi raggirato, disubbidito da Taddeo e Lindoro che – nonostante i suoi starnuti – non si decidono ad andarsene, perde la pazienza e giura che si vendicherà. Taddeo, convinto di essere prescelto da Isabella, si unisce a Lindoro per assecondare il suo progetto di fuga per mezzo del quale saranno liberati tutti gli schiavi italiani.

A Mustafà i due fanno credere che, anziché burlarlo, Isabella vuol conferirgli un titolo onorifico, creandolo suo Pappataci, carica che impone di mangiare, bere, dormire e tacere. Mustafà è estasiato da tanta premura amorosa.

Quadro Terzo – Isabella, con l'aiuto di Lindoro, è entrata nel carcere per liberare gli schiavi italiani, e con loro organizza la congiura. Per riuscire nel proprio intento farà distribuire una grande quantità di liquore agli eunuchi ed ai mori del palazzo.

Quadro Quarto – Mustafà vien ricevuto da molti schiavi italiani vestiti da Pappataci che lo spogliano e lo vestono come loro. Isabella presiede alla cerimonia e, per insegnare a Mustafà, scambia frasi d'amore con Lindoro. Taddeo istruisce il Bey: dovrà solamente mangiare e stare zitto. Il gioco piace a Mustafà. Ma all'improvviso giunge un vascello e tutti si affrettano all'imbarco. Taddeo, comprendendo finalmente che Isabella e Lindoro si amano, svela il tradimento a Mustafà, ma questi, da buon Pappataci, non se ne preoccupa, finché non vede che il vascello parte. Allora impreca, chiama inutilmente gli eunuchi e i mori: poi finisce per rifugiarsi nell'amore della fedele Elvira, pronta a perdonarlo.



Frontespizio dello spartito per canto e pianoforte de *L'italiana in Algeri*. Milano, Edizioni Ricordi.



Ingresso d'acqua del Teatro S. Benedetto di Venezia. Incisione, 1854.

ADRIANO CAVICCHI

IL GIOCATTOLO SONORO DI ROSSINI TRA EROS E AMOR DI PATRIA

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 messo a fuoco con sufficiente esattezza una delle caratteristiche peculiari del gusto del teatro musicale veneto e che nel tempo ne ha garantito il duraturo successo a livello europeo. Tale componente è da individuare nell'aspetto dilettevole, seducente e fascinosamente estroverso dell'invenzione musicale alla quale fanno riferimento diversi acuti osservatori e critici illustri. Indubbiamente quando Johann Mattheson (1681-1764) 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 «dilettante» piemontese Benvenuto di San Raffaele conte di Robbio:

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 leggerezza degli scrittori Milanesi dall'esprimente facondia de' Maestri Napolitani?²

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

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

Teatro San Moisè, 5 dicembre 1810
La cambiale di matrimonio, farsa.
Teatro San Moisè, 8 gennaio 1812
L'inganno felice, farsa.
Teatro San Moisè, 9 maggio 1812
La scala di seta, farsa.
Teatro San Moisè, 24 novembre 1812
L'occasione fa il ladro, farsa.
Teatro San Moisè, fine gennaio 1813
Il Signor Bruschino, farsa.
Teatro La Fenice, 6 febbraio 1813
Tancredi, melodramma eroico.
Teatro San Benedetto, 22 maggio 1813
L'Italiana in Algeri, dramma giocosco.

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

Il risultato del carattere dei veneziani è che essi vogliono, anzitutto, nella musica, arie piacevoli; più leggere che appassionate. Furono serviti a dovere nell'*Italiana*; mai popolo godette uno spettacolo più rispondente al proprio carattere e, fra tutte le opere, non è mai esistita una che dovesse piacere di più ai veneziani [...]»⁵

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 giocosco», 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 ostentamente 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 importante emporio musicale di Venezia dei primi anni dell'Ottocento pubblicò nel 1818 un illuminante ed aggiornatissimo catalogo di tutto il vastissimo materiale a stampa e manoscritto disponibile: *Catalogo dei pezzi di Musica esistenti nel negozio di Giuseppe Benzon in Venezia, In Merceria San Giuliano n. 731*, Venezia, Tipografia Picotti 1818. Non solo tale catalogo elenca gli spartiti completi delle maggiori opere scritte fino al 1817, ma tutta una serie di pezzi «favoriti», trascrizioni, e tutte le Sinfonie d'opera per pianoforte; onore, in tale catalogo, riservato solo a Mozart.⁴ Ciò serve a fornirci 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 dopo il prima di *Cenerentola* (Roma, 25 gennaio 1817) indirizzò allo storico dell'arte e presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, conte commendator Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767-Venezia 1834).

Eccoti, caro Leopoldo, le mie idee su lo stato attuale della musica. Fin da quando furono aggiunte cinque note al clavicembalo io dissi che si preparava una rivoluzione funesta in quest'arte allora pervenuta alla sua perfezione, poiché l'esperienza ha dimostrato, che quanto vuolsi aggiungere all'ottimo, conduce al pessimo. Già Hayden [sic] 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 sui errori; ma dopo di lui Cromer [Krommer],⁵ e finalmente Bethowen [sic], colle loro composizioni prive di unità, e di naturalezza, ridondanti di stranezze e di arbitri, corrupe- ro intieramente il gusto della musica strumentale. Contemporaneamente Mayer sostituì sul teatro ai modi semplici e maestosi dei Sarri, dei Paisiello e dei Cimarosa le sue ingegnose ma viziose armonie nelle quali il canto principale rimane soffocato dalle parti di accompagnamento, e seguaci della nuova scuola tedesca divennero tutti i giovani compositori di musica per li teatri. Molti nostri cantanti tratti fuori d'Italia, per diletto 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, alle 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 Catalani⁶ 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 studiano di suonare colle loro voci. La moltitudine intanto, applaudendo a così pessimo stile, fa della musica ciò che fecero i gesuiti della poesia, e dell'eloquenza quando Lucano a 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. I tuo G.R.

Di casa 12 febbraio 1817.⁷

Con questa lettera, certo richiesta dal celebre Cicognara per un suo saggio generale «Sullo stato attuale delle Arti», Rossini si conquistò i galloni di passatista antiromantico. Per 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 Angelo Tesei e Stanislao Mattei al giovane pesarese che saprà trarne tutto il profitto possibile. Soprattutto è peculiare di Rossini l'uso del virtuosismo a fini espressivi. Così come Mozart per caratterizzare il beco conservatorismo della *Regina della notte* usa una vocalità totalmente barocca, allo stesso modo Rossini per deliare *Mustafà* adotta un debordare di fioriture con lo scopo di dar vita ad un personaggio di becera e arcaica autoritarità in un suo 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 progre-

dire dignitosamente il dramma musicale [...] questo ho voluto inferire in omaggio del genio filosofico e dottrina artistica del nostro buono e venerabile Mayer che giganteggiò in tutti i generi, padrone e non già schiavo della scienza.⁸

Altra componente essenziale, solitamente poco considerata, utile per comprendere tutta la carica innovativa del teatro musicale del giovane Rossini, è da individuare nella sua 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 apprendista o 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 1840 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 contrabasso, Morini (di lui cugino) primo violino, il fratello di questo il violoncello ed il secondo violino da me stesso, che ero per dir vero il meno cane.⁹

A Ravenna Rossini comporrà anche una *Messa* piuttosto impegnativa mentre a Bologna compose, tra l'altro, per il tenore Mombelli e le di lui figlie, il *Demetrio e Polibio*. A Ferrara ebbe qualche occasione di prodursi come esecutore e come compositore e, assieme al violinista e direttore d'orchestra ferrarese Gaetano Zocca, fu tra i promotori della fondazione dell'Accademia Filarmonico-Drammatica. Il suo rapporto con Ferrara culminerà nel 1812 con l'oratorio scenico *Ciro in Babilonia* scritto su testo del poligrafo ferrarese Francesco Aveni,

probabile autore degli interventi librettistici per la versione tragica del *Tancredi*, eseguito per l'appunto a Ferrara nella Quaresima del 1813. 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 esperienze pratiche, ripensamento dei classici (Haydn e Mozart) e matura conoscenza del repertorio operistico contemporaneo.

Sull'esperienza profonda e capillare di Rossini nel coevo repertorio operistico possiamo addurre la documentazione della sua attività di *maestro al cembalo* in un teatro importante come il Comunale di Bologna. Nel gennaio del 1809, subentrando al maestro al cembalo stabile del Teatro bolognese, Tommaso Marchesi (1773-1852) da molti anni titolare di tale ruolo, il meno che diciassettenne compositore pesarese figura nel manifesto del dramma giocoso *La Jocanda dei vagabondi* di Ferdinando Paer con la prestigiosa carica di «maestro al cembalo».¹⁰ Incarico di grande impegno e pieno di responsabilità, in quei tempi, che prevedeva l'intera concertazione dell'opera, l'istruzione del coro e la realizzazione estemporanea, in collaborazione col primo violoncello e primo contrabbasso, dei «recitativi secchi» dell'opera. La direzione musicale complessiva dello spettacolo, sulla scia di una tradizione che risaliva all'epoca dei grandi violinisti concertatori come Corelli e Vivaldi, era ancora affidata al «primo violino direttore d'orchestra».¹¹

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

Il melodramma giocoso tra 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: *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler e *Fra i due litiganti* di Giuseppe Sarti e non perché conosca 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 fuggievole ammiccamento citando situazioni sonore o affettive parodiando ora con piglio ironico, ora caricaturale un qualche luogo comune sonoro precedentemente affermato. Purtroppo l'ascoltatore moderno manca di questo importante referente, cioè la consapevolezza della correlazione del lavoro di Rossini con il contesto operistico giocoso, a lui precedente o coevo, di autori come Anfossi, Paisiello, Mozart, Paer, Zingarelli, Guglielmi, Trento, Nicolini, Mayr, Mosca, ecc.

Non sfugge a questa consuetudine della parafrasi «sul già udito» *L'italiana in Algeri* che, come è noto, si serve di un funzionalissimo e spiritoso libretto di Angelo Anelli (1761-1820) messo in musica la prima volta per la Scala di Milano da Luigi Mosca (1775-1824) e rappresentato nell'autunno del 1808. Accenni, spunti melodici e brevi citazioni da questo precedente del Mosca, vengono usati 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. La recente edizione proposta dal teatro di Lugo (17 novembre 1998) dell'*Italiana* di Mosca, ha dimostrato che Rossini ebbe tra le mani questa prima versione ma se ne servì solo per evitare qualche brano teatralmente inefficace. 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 po-

tenzialità affettivo-significante dalla correlazione e conoscenza di tutto un panorama di lavori coevi. All'ascoltare dei nostri giorni, come s'è detto, manca questa consapevolezza del raffronto e di una conoscenza generale dei lavori fioriti attorno all'*Italiana* nel genere «dramma giocoso». Ma per quest'opera il male è piccolo in quanto simili componenti finiscono per assumere un'importanza marginale rispetto alla straordinaria inventiva sonora e allo spirito di «follia organizzata» che animano questo spettacolo da cima a fondo.

Opera ancora squisitamente «barocca» per lo spirito di adesione alla teoria degli «affetti», in essa tutta una gamma di situazioni trovano un'ideazione sonora di pregnante ed infallibile pertinenza allo spirito della situazione che Rossini intende realizzare. In tal senso è magnifica l'apertura corale «Serenate il mesto ciglio» che rivela un talento strumentale non indegno dei suoi antenati viennesi, 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'irrepetibile capolavoro della cavatina di Isabella. A proposito di quest'ultima conviene ricordare l'importante contributo offerto a Rossini dalla celebre cantante romana 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).

Senza dubbio il personaggio di Isabella creato per la Marcolini segna il momento più alto e significativo del primo Rossini nel delineare una figura complessa e anticonvenzionale, in grado di svariare dalla disinibita ed eccitante «Già so' per pratica / [...] / Tutti la bramano / Tutti la chiedono / Di vaga femmina / Felicità /» al brano alta-



Marietta Marcolini, prima interprete del ruolo di Isabella, in una stampa del 1812. (Milano, Civica raccolta di stampe Bertarelli).

mente drammatico da opera seria: «Pensa alla patria».

Questa duplicità di caratteri che non si trova nel libretto di Anelli per Mosca, non sappiamo se attribuirlo a Rossini o alla stessa Marcolini, artista notoriamente esibizionista e capace di catturare l'entusiasmo del pubblico in tutti i generi, come recita la didascalia di un suo ritratto inciso da Ricordi attorno al 1816:

Naque nella reggia delle arti belle, in Roma, questa egregia attrice-cantante la quale e nelle parti facete, e nelle più tragiche giunse ad eccitare l'entusiasmo di intere città, i doni della natura vinse cogli incanti dell'arte.

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 conosca alcuna fase di stanca e il tutto procede con un parossistico crescendo fino al concertato di fine d'atto che sostituisce 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 *Canonii solazzevoli* di Padre Martini, per slanciarsi in uno spazio sonoro originalissimo ed irripetibile che molto giustamente Stendhal definì col termine di «follia organizzata».

Follia sì, ma condotta e calcolata con la cifra ideativa dell'intuizione del genio. Infatti immediatamente il pubblico di tutta Italia volle ascoltare quest'opera sprizzante gioia da ogni nota e ben presto quasi ogni teatro volle avere la sua più o meno riuscita esecuzione dell'*Italiana*. Sintomatico, anche se forse non realistico, il racconto di Stendhal: «[...] viaggiando nelle terre veneziane nel 1817 ho trovato che *L'italiana in Algeri* si dava contemporaneamente a Brescia, Ve-

rona, Venezia e Treviso».¹² Le nostre ricerche sui libretti, condotte sui repertori più accessibili, ci documentano, dopo la fortunatissima e festosa «prima» veneziana del teatro San benedetto la sera del 22 maggio 1813, una ripresa a Vicenza sempre nello stesso anno; l'anno successivo l'opera miete allori sulle scene di Milano, Bologna e Firenze; nel 1815 la troviamo a Mantova, Ferrara, Napoli e ancora a Milano; nel 1816 di nuovo a Firenze, nel 1817 a Reggio Emilia e nel 1822 Modena, ancora a Reggio Emilia e Firenze. Ma questi sono documenti che testimoniano solo in parte il successo raccolto da quest'opera. L'interesse ed il piacere del pubblico, nei confronti del meraviglioso giocattolo sonoro inventato da Rossini, diventa esclusivamente finalizzato all'accentuazione dell'aspetto della «follia ritmica». Infatti scorrendo alcuni libretti di esecuzioni del 1815, vediamo scomparire alcuni 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 l'aggancio con la cronaca, il suo alludere pesante, agli eventi politici del momento abbiano costituito per Rossini una saporosa provocazione poi sbocciata nelle intuizioni sonore che tutti amiamo. A questo vien d'obbligo un accenno alla componente patriottica di Rossini indubbiamente sentita, se, a molti anni di distanza, quando veniva tacciato di collaborazionismo reazionario, dai bolognesi, il compositore non si dimenticava di sfoderare questa precoce intuizione proto-risorgimentale:

A Venezia, nel 1813, si andava in prigione per molto meno di quanto era scritto nell'*Italiana in Algeri*.

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 ricolleggi 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 cicisbeo, 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 fare fuggire contestualmente da Algeri la folta colonia di schiavi italiani. Per ottenere il proprio intento col Bey Mustafà Isabella non esita a mettere in campo le sue armi infallibili di seduzione. 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 (secondi violini).

Pronti abbiam e ferri e mani

Per fuggir con voi di qua ...
Quanto valgan gl'Italiani
Al cimento si vedrà.

In tutto il grande Recitativo e Rondò che seguono («Pensa alla Patria») Isabella rivela tutta la sua ammirevole statura morale e le sue esortazioni («Vedi per tutta Italia / Rinascere gli esempi / D'ardir e di valor») hanno sempre un grandissimo effetto nel promuovere una scintilla di autentico amor di patria. La mutevole ed intricata situazione politica dei 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* premesso al libretto focalizzata, in maniera esemplare 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 funzionale 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'i-

ronia sul cicisbeo italo, ecc. Ma soprattutto *l'Italiana*, non discostandosi nella sostanza dall'antico schema d'opera barocca: due coppie (Lindoro – Isabella e Mustafà – Elvira) fra loro scambiate e con elementi perturbativi (Taddeo) che alla conclusione ritornano allo stato di quiete, non è altro che un pretesto scenico-testuale che fornisce a Rossini situazioni e tensioni atte a scatenare la sua prorompente ed originalissima inventiva sonora.

Giustamente il grande Stendhal nella sua celebre *Vita di Rossini* così affermava a proposito di quest'opera:

È semplicemente la perfezione del genere buffo. nessun compositore vivente merita questa lode e Rossini stesso ha presto cessato di aspirarvi. Quando scriveva *l'Italiana in Algeri*, era nel fiore del genio e della giovinezza: non temeva di ripetersi, non cercava di fare musica forte, viveva nella piacevole terra veneziana, la più gaia d'Italia e forse del mondo, e certamente la meno pedante.¹²

Si può ben immaginare l'entusiasmo dei fratelli Gallo, proprietari del teatro veneziano di San Benedetto, i quali per l'estate del 1815 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 nell'estate del 1819 col suo centone tratto da varie opere intitolato *Edoardo e Cristina*. Per queste due primizie rossiniane il teatro veneziano, a far data dal primo dicembre del 1868, s'intitolerà al grande operista pesarese.

Nell'*Italiana* è interessante notare come le strutture della composizione si sviluppino non secondo i criteri della tradizione con i classici «accadimenti» nei recitativi ed i momenti di lirismo nelle arie. In questo dramma giocoso, tranne le dovute eccezio-

ni, ci colpisce la consapevole scelta di conferire un vigoroso dinamicismo 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 toccante e fascinoso «stupore» dell'incontro fra Isabella e Lindoro, per concludere col parossistico finale, richiamando alla memoria oltre che la pratica dei contrappunti animaleschi, le più folli comiche del cinema muto d'inizio Novecento.

Nel second'atto si possono individuare tre macrostrutture: il Kaimacan, la scena patriottica ed il finale col Pappataci. In tutti e tre i momenti l'invenzione graffiante di Rossini coglie intuizioni sonore di pregnante funzionalità teatrale. Naturalmente non manca la moralistica conclusione inneggiante alla scaltrezza del gentil sesso: «che a tutti se vuole la donna la fa». Da non sottovalutare, infine, la precisa intenzione del compositore di conferire una connotazione etnica vagamente orientaleggiante al tessuto orchestrale introducendo grandi 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.¹⁴

A questo proposito è utile, per capire la concezione dell'esotismo di Rossini, un'approfondita riflessione. Se il pesarese nelle sue partiture ha lasciato scarse e apparenti tracce di elementi «turcheschi», non fu per una premeditata avversione alla timbrica della così detta «banda turca», al contrario. Quando Rossini scriveva *l'Italiana* o *Il turco in Italia*, la passione del pubblico e più in generale della musica popolare (leggi le bande cittadine) era talmente invasa dagli ideali timbrici dell'esotismo turchesco da rendere addirittura non indispensabile la sua scrittura. Bastava che il compositore

dell'opera dicesse al maestro della banda del teatro che nei numeri prescelti era necessaria la "banda turca" e questi provvedeva a norma degli esecutori a disposizione.

C'è infine anche un dato materiale che ha impedito la conservazione di eventuali testimonianze scritte di mano dell'autore: la consuetudine dei musicisti del tempo di comporre su fogli stampati a dodici pentagrammi. Voci, orchestra e coro occupano di regola tutte le righe senza lasciare spazio per eventuali percussioni. Abbiamo l'eccezionale testimonianza di pugno di Rossini di una "spartitino" aggiunto del "finale primo" all'autografo del *Barbiere* (Bologna, Museo Bibliografico Musicale «G.B. Martini») con la scrittura per il "Sistro" (che per Rossini è un metallofono a barre metalliche da La² a La⁴) strumento essenziale della "banda turca".

La mancanza di precise indicazioni di partitura relative alle percussioni esotiche, non significa che se ne possa fare a meno. Sicuramente in origine c'erano e sono andate disperse perché scritte su fogli volanti *a parte* e non nella partitura per mancanza di pentagrammi.

Catuba (termine dialettale emiliano per indicare un certo tipo di grancassa e piatti) sistro, 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 timbriche orienteggianti che andrebbero ripristinate. Sveltendo le linee del gusto operistico cimarosiano e mozartiano, Rossini sembra voler affermare la propria originalità sposando, con parecchio anticipo, un celebre motto verdiano: torniarmo all'antico, sarà un progresso. Ma l'«antico» di Rossini s'identifica nell'intimore innervamento ritmico e melodico, nel mirabile scintillio di un'inventiva che non conosce sosta e che riesce a somministrare con calcolatissima misura ironia e sentimento, esaltazione patriottica e ilarità rabelaisiana con quella felicità comunicativa che s'incontra di regola soltanto nei capolavori.

NOTE

¹ J. MATTHESON, *Das Neu Eröffnete Orchestre oder Universelle und gründliche Anleitung*, Amburgo 1713, pp. 202 e seg.

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

³ STENDHAL, *Vita di Rossini*, Bologna, E.D.T., 1983, pp. 45 e seg.

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

Alla serie 110, p. 87, al capitolo «Spartiti Seri»: *Tancredi*, *Otello*, *Elisabetta d'Inghilterra*; Serie 112 al capitolo «Spartiti Buffi»: *L'Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*. Alla serie 113, «Farse in un atto»: *L'inganno felice*.

⁵ Frantsek Vincenc Krommer, compositore e violinista boemo (1759-1851), compose soprattutto musica da camera assai diffusa all'inizio del XIX secolo.

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

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

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

⁹ P. FABBRI, *Presenze rossiniane negli archivi ravennati*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi» a cura della Fondazione Rossini di Pesaro, 1978, n. 1-3, p. 7

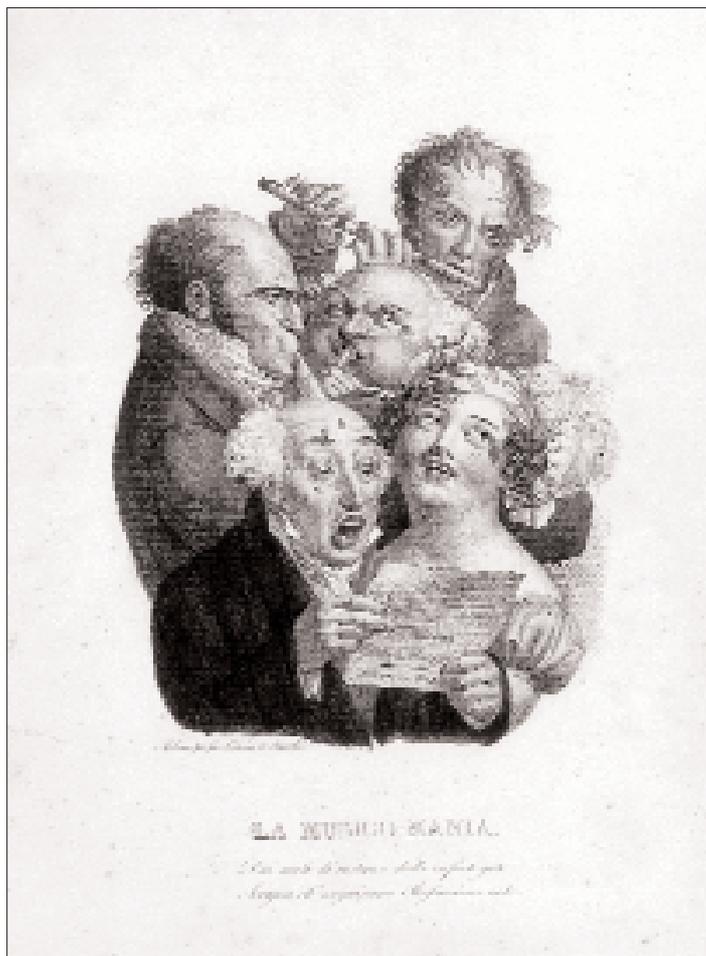
¹⁰ S. PAGANELLI, *Repertorio degli Spettacoli [del Teatro Comunale di Bologna] dal 1763 al 1966*, in «Due Secoli di vita musicale» a cura di Lamberto Trezzini, Bologna, Alfa 1966, vol. II, p. 17.

¹¹ G. SCARAMELLI, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste, Weis 1811.

¹² STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit.

¹³ STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit.

¹⁴ G. BENZON, *Catalogo*, cit., p. 2 supplemento: «Krommer, Cinque libri di Marcie per musica turca del Reggimento costantino della cavalleria russa».



La musico-mania. Stampa allegorica ispirata al fanatismo suscitato da *L'italiana in Algeri*. Incisione. (Milano, Collezione Cavallari).

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

CLAUDIO SCIMONE

Fondatore e direttore de I Solisti Veneti, direttore invitato presso molte delle maggiori Orchestre mondiali e direttore onorario dell'Orchestra Gulbenkian di Lisbona, ha studiato direzione con Dimitri Mitropoulos e Franco Ferrara. Ha raggiunto una reputazione internazionale sul podio in qualità di direttore sinfonico e di opera dirigendo, fra l'altro al Covent Garden di Londra, al Rossini Opera Festival di Pesaro, all'Opera di Zurigo, a Roma (Terme di Caracalla), a New York (Mostly Mozart Festival con *Il sogno di Scipione* di Mozart), a Macerata (Sferisterio), alla Houston Grand Opera, a Melbourne, nonché, fra le orchestre sinfoniche, la Philharmonia e la Royal Philharmonic di Londra, la Mostly Mozart Orchestra di New York, le Orchestre della Radio Francese a Parigi, l'English Chamber Orchestra, la Saint Paul Chamber Orchestra e numerose altre fra cui la Yomiuri Symphony Orchestra di Tokyo, la Bamberger Symphoniker, le principali orchestre di Montreal, Dallas, Toronto, Tolosa, Strasburgo, Montecarlo, Nizza. Ha riportato un grande successo di pubblico e di critica dirigendo per l'Ente Arena di Verona *Les Danaïdes* di Antonio Salieri con la regia di Pierluigi Pizzi ed è comparso nella stagione estiva dell'Arena di Verona con numerose recite del *Barbiere di Siviglia* con Cecilia Gasdia, Leo Nucci, Ruggero Raimondi, Ramon Vargas e Enzo Dara. Ha fondato I Solisti Veneti nel 1959 a Padova, sua città natale, e da allora li ha guidati in concerto in più di cinquanta paesi e nei principali festival del mondo, rendendoli uno dei più prestigiosi e celebri gruppi. Ospite abituale delle più importanti reti televisive italiane

e straniere, è stato al centro di alcuni dei più significativi film o programmi televisivi di contenuto musicale tra cui *Vivaldi, pittore della musica* di François Reichenbach e *Le sette ultime parole di Cristo*, su musica di F.J. Haydn, girato nella Cappella degli Scrovegni di Giotto, con la regia di Ermanno Olmi. La sua produzione discografica è vastissima e prodotta per le più importanti case a distribuzione mondiale. Comprende fra l'altro un numero importante di inediti rossiniani, da lui registrati in prima mondiale, quali *Mosè in Egitto* (con Ruggero Raimondi), *Maometto II*, *Ermione*, *Zelmira*, *Armida* nonché *L'italiana in Algeri* con Marilyn Horne; a quest'ultima registrazione è stato assegnato il Premio Grammy di Los Angeles. Con I Solisti Veneti ha anche registrato l'esecuzione dell'opera integrale edita in vita di Vivaldi e Albinoni, nonché un numero rilevante di composizioni di Marcello, Tartini, Galuppi, Salieri e rivelato compositori quasi sconosciuti quali Giannella, Mercadante e altri. Grande interesse ha destato la registrazione di *Orlando Furioso* di Vivaldi nonché quelle di *Catone in Utica*, di *Pimpinone* e *Nascimento dell'Aurora* di Albinoni e della *Caduta di Adamo* di Galuppi. Autore di *Segno, significato, interpretazione* (Padova 1970), è musicologo di fama internazionale. La sua revisione della prima edizione moderna delle opere di Tartini ha giocato un ruolo importante nella riscoperta del compositore padovano dimenticato. Fra i molti riconoscimenti ricevuti figurano il Prix Mondial du Disque di Montreux, il famoso Premio Grammy di Los Angeles, il Premio Caecilia dell'Associazione della Stampa Musicale Belga, il Premio della Critica Discografica

Italiana. È inoltre stato insignito numerose volte del Grand Prix International du Disque dell'Academia Charles Cros e del Premio dell'Academie du Disque Lyrique. È anche stato decorato della Elisabeth Memorial Medal di Londra e, dalla Repubblica Italiana, della medaglia d'oro dei benemeriti dell'arte e della cultura.

PIER LUIGI PIZZI

Nato nel 1930 a Milano, è uno dei massimi registi della scena internazionale. Studente di architettura, Pier Luigi Pizzi esordisce nel 1951 come scenografo. L'anno seguente debutta nell'opera lirica al Teatro Carlo Felice di Genova con *Don Giovanni* ed inizia così una straordinaria carriera che lo porterà a firmare regie, scene e costumi per più di trecento produzioni teatrali e cinematografiche, accanto ad artisti di primissimo piano nel panorama mondiale. Presente nei cartelloni dei più importanti teatri e dei più prestigiosi festival internazionali, al Teatro La Fenice ha curato la regia per *Pélleas et Mélisande* e *Le martyre de Saint-Sébastien* di Claude Debussy e per *La Traviata*.

MARIO PONTIGGIA

Terminato il periodo di formazione teatrale e musicale in Argentina, Mario Pontiggia si è perfezionato in Europa. In qualità di regista collaboratore è intervenuto in varie produzioni (lavorando insieme a Carlo Maestrini, Emilio Sagi, John Cox e Fernando Botero); autore di diverse versioni ritmiche in spagnolo, ha firmato numerosi spettacoli (recentemente *Otello* con Piergiorgio Morandi e *L'incoronazione di Poppea* con Gabriel Garrido). Particolarmente feconda è stata la collaborazione con Pier Luigi Pizzi, con il quale ha lavorato a *Carmen*, *Stiffelio*, *Macbeth*, *Aida*, realizzando anche le diverse riprese di *Rinaldo*, dell'*Italiana in Algeri*, della *Traviata*, della *Cenerentola*, del *Turco in Italia*.

LORENZO REGAZZO

Veneziano, ha compiuto studi musicali e umanistici, perfezionandosi nel canto lirico

con Jone Palma Bagagiolo e Sesto Bruscanini. Voce di basso-baritono tra le più interessanti dell'ultima generazione rossiniana e mozartiana, è stato più volte ospite al Festival di Salisburgo (*La clemenza di Tito*, *Les Boreades* di Rameau diretta da sir Simon Rattle) e al Rossini Opera Festival di Pesaro. Per Ferrara Musica ha preso parte agli allestimenti delle *Nozze di Figaro* e del *Barbiere di Siviglia* entrambe dirette da Claudio Abbado. Di recente ha cantato nel *Turco in Italia* alla Scala di Milano, nelle *Nozze di Figaro* a Bologna e a Ravenna, in *Zelmira* di Rossini all'Opera di Lione e al Theatre des Champs Elysées di Parigi, nel *Don Giovanni* sotto la bacchetta di Riccardo Muti, nella *Scala di seta* al Rossini Opera Festival di Pesaro. Numerose sono anche le esibizioni concertistiche per prestigiose istituzioni internazionali. Per la Fenice ha cantato nella *Gazza ladra*, nell'*Orione* di Francesco Cavalli, nell'*Inganno felice* e in *Una cosa rara*.

ANTONINO SIRAGUSA

Il successo ottenuto nel debutto dell'*Elisir d'amore* gli apre le porte di un'interessante carriera. Dopo aver impersonato Fenton in *Falstaff* alla Fenice nel 1997, nel corso del 1998 canta *La colombe* di Gounod con Guingal, *Edipo Re* di Stravinskij con Gergiev all'Accademia di Santa Cecilia, *La gazza ladra* a Messina, nuovamente *Elisir d'amore* (negli Stati Uniti), la *Missa di gloria* di Puccini con Scimone, *Otello* al Rossini Opera Festival ed effettua una tournée di concerti in Giappone. Lo scorso anno, tra l'altro, debutta nel ruolo di Alfred nel *Pipistrello* a Genova, in quello del Conte Almaviva nel *Barbiere*, in quello di Don Ottavio nel *Don Giovanni* alla Scala con Muti e quest'anno in *Mosé in Egitto* (a Montecarlo), nel *Barbiere* di Paisiello, nell'*Italiana in Algeri*, nella *Scala di seta* ed in *Anna Bolena*.

LAURA POLVERELLI

Conclusi gli studi di pianoforte, si dedica a quelli di canto ponendo attenzione sia al repertorio operistico che a quello sacro. Dopo aver vinto prestigiosi concorsi internazio-

nali, la carriera la porta presto ad esibirsi in importanti palcoscenici europei e a collaborare con artisti di prima grandezza: lavora con Peter Maag nel *Turco in Italia* di Rossini, canta *La Traviata* a Salisburgo con Riccardo Muti, il *Nabucco* alla Scala sempre con Muti, *Les Troyens* con Colin Davis. Nel 1996 debutta negli U.S.A. (alla Seattle Opera) in *Cenerentola* riportando un successo sensazionale. Nel 1998 ha avuto luogo il suo debutto al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove ha interpretato il ruolo della protagonista in *Isabella* di Azio Corghi e dove è tornata nel 1999 nel ruolo di Isaura in *Tancredi* e per un recital. Ha inoltre cantato nell'*Orione* di Cavalli a Venezia, nel *Don Giovanni*, nell'*Orfeo*, in *Giulio Cesare* e nella *Cenerentola*, in *Argia* a Parigi, in *Idomeneo*, in *Così fan tutte* con Claudio Abbado a Ferrara. Attenta al repertorio lied-eristico e a quello legato alla tradizione dell'oratorio e della musica barocca, Laura Polverelli vanta una notevole discografia.

ANNA CARNOVALI

Ha debuttato in *Elisir d'amore* a Rieti, quindi ha preso parte a produzioni di *Rigoletto* (presentato in Europa con la Compagnia d'Opera Italiana di Milano), di *Gianni Schicchi* (anche al festival pucciniano di Torre del Lago), di *Un ballo in maschera* a Treviso, nel *Flauto magico* a Los Angeles, in *Mitridate Re del Ponto* a Torino. Dopo aver affrontato una tournée italiana con *Bohème*, ha cantato nella *Favorita* e nel *Comte Ory*. Ha inciso in CD lavori inediti del contemporaneo Luciano Bellini e di Nicola Vaccai.

DANIELA PINI

Vincitrice di vari concorsi, ha esordito in *Bastiano e Bastiana* e ha poi debuttato nell'*Italiana in Algeri* (Isabella) al Teatro di Lugo. Dopo essersi dedicata al repertorio contemporaneo, cantando ed incidendo l'opera *Dammi la luna* di Pier Luigi Zagolmi, nel 1998 ha svolto un'intensa attività concertistica ed ha cantato in *Fedora*, *Così fan tutte* e *Rigoletto*. Lo scorso anno ha preso parte a *Alahor di Granada* di Donizetti a Palermo ed alla *Manon* di Massenet a Kla-

genfurt.

ANTONIO DE GOBBI

Vincitore del premio «Katia Ricciarelli» nel 1992, Antonio De Gobbi ha cantato per le principali istituzioni lirico-concertistiche italiane (Scala, Fenice, Accademia Musicale di Santa Cecilia, Comunale di Bologna, Ravenna Festival), presentando, sotto rinomate bacchette (Maag, Sinopoli, Gergiev, Muti, Bartoletti), un ampissimo repertorio che spazia da Monteverdi ai contemporanei. Quest'anno ha partecipato al *Così fan tutte*, al *Trovatore*, all'*Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti a Torino, alla *Notte di un nevrastenico* di Rota a Bologna, alla *Fanciulla del west* a Firenze, al *Nabucco* in Arena di Verona.

BRUNO DE SIMONE

Distintosi come baritono brillante e come «buffo» nel repertorio sette-ottocentesco, è regolarmente richiesto da teatri e istituzioni in Italia ed all'estero per produzioni concernenti il dramma giocoso e l'opera buffa con particolar riguardo a lavori di Cimarosa, Paisiello, Mozart, Rossini e Donizetti. Molto proficua è la collaborazione con il regista Roberto De Simone, con il quale ha approfondito gli aspetti interpretativi ispirati ad una rilettura moderna del grande repertorio comico: questa specializzazione, sorretta da un naturale talento teatrale, lo rende uno dei più interessanti bassi-baritoni italiani. Attivo anche sul versante operistico tradizionale (*Don Pasquale* con Muti, *Il barbiere di Siviglia* con Chailly, *Elisir d'amore*, *L'italiana in Algeri*, *Le nozze di Figaro*) e «serio» (*Bohème*, *Lodoiska*), si è dedicato a lavori del Novecento (le *Sette Canzoni* di Malipiero, i *Sette peccati capitali* di Weill, *La favola di Orfeo* di Casella, *Il carillon del gesuita* di Arcà) e a numerose incisioni discografiche. A Venezia ha cantato *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore musicale*

Jeffrey Tate, *primo direttore ospite*

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente Paolo Costa

consiglieri: Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Giorgio Pressburger

Pietro Marzotto

Angelo Montanaro

Mario Messinis, *sovrintendente*

segretario Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore dell'organizzazione scenica e tecnica
Giuseppe Morassi

segretario artistico
Francesco Bellini

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

fotocomposizione e scansioni immagini Texto - Venezia

stampa Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di giugno 2000

AREA ARTISTICA
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY
direttore principale

JEFFREY TATE
primo direttore ospite

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta*

maestri di sala
Stefano Gibellato *
Roberta Ferrari ♦

maestri di palcoscenico
Silvano Zabeo*
Ilaria Maccacaro ♦

maestro suggeritore
Pierpaolo Gastaldello ♦

maestro alle luci
Maria Cristina Vavolo ♦

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Gisella Curtolo
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Andrea Crosara
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volckaert
Roberto Zampieron

Viole

Alfredo Zamarrà •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Lorenzo Corti ♦

Violoncelli

Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
Daniela Condello ♦
F. Dimitrova Ivanova ♦
Carlo Teodoro ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Massimo Frison
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan ♦

Flauti

Angelo Moretti •
Luca Clementi
Andrea Romani ♦

Ottavino

Franco Massaglia ♦

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi
Mirco Cristiani ♦

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto piccolo

Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Saxofono contralto

Mario Giovannelli ♦

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso
Andrea Racheli ♦

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga ♦
Emanuele Rossi ♦

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella ♦

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Claudio Magnanini
Fedrico Garato ♦

Trombone basso

Athos Castellan ♦

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati ♦
Claudio Cavallini ♦
Claudio Tomaselli ♦

Arpa

Brunilde Bonelli • ♦

Pianoforti e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti
♦ a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Rossana Sonzogno

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Paola Rossi
Orietta Posocco ♦
Cecilia Tempesta ♦
Laura Zecchetti ♦
Francesca Poropat ♦

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ♦
Dario Meneghetti ♦
Luigi Podda ♦
Marco Spanu ♦

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacón
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Paolo Bergo ♦

♦ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

direttore di palcoscenico
Paolo Cucchi

responsabile allestimenti scenici
Massimo Checchetto ♦

responsabile tecnico
Vincenzo Stupazzoni ♦

responsabile archivio musicale
Gianluca Borgonovi

capo reparto elettricisti
Vilmo Furian

capo reparto macchinisti
Valter Marcanzin

capo reparto attrezzisti
Roberto Fiori

capo reparto sartoria
Maria Tramarollo

responsabile falegnameria
Adamo Padovan

responsabile ufficio promozione e decentramento
Domenico Cardone

responsabile ufficio segreteria artistica
Vera Paulini

responsabile ufficio economato
Adriano Franceschini

*responsabile ufficio ragioneria
e contabilità*
Andrea Carollo

responsabile ufficio personale
Lucio Gaiani

Macchinisti

Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Nicola Zennaro
Oscar Gabbanoto
Vittorio Garbin

Scenografia

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Manutenzione

Umberto Barbaro
Giancarlo Marton

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Cristiano Beda
Lorenzo Bellini ♦

Servizi Ausiliari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Vladimiro Piva
Thomas Silvestri
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Giovanna Casarin
Lucia Cecchelin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Luisa Meneghetti
Anna Migliavacca ♦
Fernanda Milan
Barbara Montagner ♦
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tileti
Alessandra Toffolutti ♦
Francesca Tondelli
Anna Trabuio ♦
Irene Zahtila

♦ a termine