



ART IN A COFFEE CUP

I raffinati colori di Martino Zanetti interpretano la nuova linea di porcellane creata da Hausbrandt per celebrare il rituale della pausa caffè nei locali più esclusivi. I profili delle rose, rivelati dagli acquerelli, incorniciano lo sfondo bianco, dove lo sguardo può abbandonarsi a un piacevole equilibrio di sfumature e far riscoprire tutte le percezioni dei sensi.



HAUSBRANDT

hausbrandt.it



Maria Callas
MARIA CALLAS
+ al +
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti - informazioni e vendita
Information and tickets www.venezianautica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®]
OF VENICE

GRAN TEATRO LA FENICE

Eau de Parfum
pour Homme et pour Femme

Merging of olfactory notes with
musical harmonies.



themerchantofvenice.com

BELCANTO
DI BELLUSSI®

METODO CLASSICO



TEATRO LA FENICE - Venezia



shop online at
BELLUSSI.COM

In vendita presso il bookshop del Teatro La Fenice
On sale at the Teatro La Fenice bookshop
www.zafferanoitalia.com - www.teatrolafenice.it

zafferano



Il lieto calice

Il calice disegnato da Federico de Majo e realizzato da Zafferano per Fondazione Teatro La Fenice. Omaggio a "La traviata" di Giuseppe Verdi.

The wine glass designed by Federico de Majo and created by Zafferano for the Teatro La Fenice. A tribute to "La Traviata" by Giuseppe Verdi.

Federico de Majo



FEST



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2018-2019

trasmesse in diretta o in differita

dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 novembre 2018 ore 19.00

Macbeth

venerdì 8 febbraio 2019 ore 19.00

Il sogno di Scipione

venerdì 15 febbraio 2019 ore 19.00

Il re pastore

domenica 24 febbraio 2019 ore 15.30

L'italiana in Algeri

martedì 23 aprile 2019 ore 19.00

Dorilla in Tempe

venerdì 10 maggio 2019 ore 19.00

Turandot

sabato 18 maggio 2019 ore 15.30

Aida

Concerti della Stagione Sinfonica 2018-2019

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 novembre 2018)

Kerem Hasan (sabato 10 novembre 2018)

Jérémie Rhorer (venerdì 11 gennaio 2019)

Yuri Temirkanov (venerdì 12 aprile 2019)

Diego Fasolis (venerdì 19 aprile 2019)

Jonathan Webb (venerdì 7 giugno 2019)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2018-2019



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

Incontri con l'opera

giovedì 15 novembre 2018

GIORGIO PESTELLI

Macbeth

martedì 11 dicembre 2018

SILVIA POLETTI

Romeo e Giulietta

lunedì 21 gennaio 2019

LUCA CIAMMARUGHI

Werther

martedì 5 febbraio 2019

GIANNI GARRERA

Il sogno di Scipione

martedì 12 febbraio 2019

LUCA MOSCA

Il re pastore

martedì 19 febbraio 2019

GIOVANNI BIETTI

L'italiana in Algeri

lunedì 18 marzo 2019

PAOLO BARATTA

Otello

mercoledì 17 aprile 2019

ALBERTO MATTIOLI

Dorilla in Tempe

martedì 7 maggio 2019

SANDRO CAPPELLETTO

Turandot

martedì 14 maggio 2019

MICHELE GIRARDI

Aida

venerdì 14 giugno 2019

LUCA MOSCA

Don Giovanni

lunedì 9 settembre 2019

TITO CECCHERINI, FORTUNATO ORTOMBINA,

SALVATORE SCIARRINO

Luci mie traditrici

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Moritz Daffinger (1790-1849), ritratto di Gioachino Rossini. Pastello, 1822 (Vienna Gesellschaft der Musikfreunde).

VENEZIAMUSICA


e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2018-2019

L'ITALIANA IN ALGERI

Teatro La Fenice

domenica 24 febbraio 2019 ore 19.00 turno A

in diretta su 

martedì 26 febbraio 2019 ore 19.00

giovedì 28 febbraio 2019 ore 19.00 turno E

venerdì 1 marzo 2019 ore 19.00

sabato 2 marzo 2019 ore 15.30 turno C

domenica 3 marzo 2019 ore 15.30 turno B

martedì 5 marzo 2019 ore 19.00 turno D



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Angelo Anelli (1761-1820), librettista dell'Italiana in Algeri.

La locandina	13
<i>L'italiana in Algeri</i> in breve <i>a cura di Leonardo Mello</i>	15
<i>L'italiana in Algeri</i> in short <i>edited by Leonardo Mello</i>	17
Argomento	19
Synopsis	21
Argument	23
Handlung	25
Il libretto	27
<i>L'italiana in Venezia</i> , attraverso gli occhi di Stendhal <i>di Marco Beghelli</i>	53
Guida all'ascolto <i>di Marco Beghelli</i>	63
Bepi Morassi: «Il mare come elemento chiave dell'azione» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	66
Bepi Morassi: "The sea as a key element in the plot" <i>edited by Leonardo Mello</i>	69
Giancarlo Andretta: «La geniale spontaneità di Rossini»	72
Giancarlo Andretta: "Rossini's ingenious spontaneity"	75
<i>L'italiana in Algeri a Venezia</i> <i>a cura di Franco Rossi</i>	79
MATERIALI	
La psicologia di Isabella <i>di Maria Isabella Bagnati Siragusa</i>	86
Rossini a Venezia <i>di Mario Merigo</i>	93
CURIOSITÀ	
Antonietta Suini, un'«Italiana» in carne e ossa?	101
Biografie	102
IMPRESA E CULTURA	
«Emozionare con la bellezza»: Il McArthurGlen Designer Outlet di Noventa di Piave rinnova la <i>partnership</i> con la Fenice	109
DINTORNI	
Isabella e le altre: le eroine di Rossini in un libro di Roberta Pedrotti	112
La Fenice e OxyMore ovvero la lirica (gratis) sul <i>web</i>	114

**L' ITALIANA
IN ALGERI**

DRAMMA GIUCOSO PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO A S. BENEDETTO

La Primavera dell' Anno 1813.

Musica del Sig. Gioacchino Rossini
di Pesaro.



IN VENEZIA 1813.

PER IL CASALE STAMPATORE.

L'ITALIANA IN ALGERI

dramma giocoso per musica in due atti

libretto di **Angelo Anelli**

musica di **Gioachino Rossini**

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro San Benedetto, 22 maggio 1813

personaggi e interpreti

<i>Mustafà, bey d'Algeri</i>	Simone Alberghini (24, 28/2, 2, 5/3) Andrea Patucelli (26/2, 1, 3/3)
<i>Isabella, signora italiana</i>	Chiara Amarù (24, 28/2, 2, 5/3) Laura Polverelli (26/2, 1, 3/3)
<i>Lindoro, giovine italiano</i>	Antonino Siragusa (24, 28/2, 2, 5/3) Francisco Brito (26/2, 1, 3/3)
<i>Taddeo, compagno d'Isabella</i>	Omar Montanari (24, 28/2, 2, 5/3) Andrea Vincenzo Bonsignore (26/2, 1, 3/3)
<i>Elvira, moglie di Mustafà</i>	Giulia Bolcato (24, 28/2, 2, 5/3) Martina Bortolotti (26/2, 1, 3/3)
<i>Haly, capitano de' corsari algerini</i>	William Corró
<i>Zulma, schiava confidente d'Elvira</i>	Chiara Brunello

maestro concertatore e direttore

Giancarlo Andretta

regia

Bepi Morassi

<i>scene</i>	Massimo Checchetto
<i>costumi</i>	Carlos Tieppo
<i>light designer</i>	Vilmo Furian

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

maestro al fortepiano Roberta Ferrari

con sopratitoli in italiano e in inglese
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistente alla regia Laura Pigozzo; assistente alle scene Serena Rocco; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro aggiunto di palcoscenico Luca De Marchi; maestro alle luci Roberta Paroletti; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Decima (Padova), Paolino Libralato - Laboratorio di scenografia Dosson di Casier (Treviso); costumi Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; costumi realizzati con tessuti Rubelli (Venezia); attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Surfaces (Treviso); calzature Pompei; parrucco e trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

L'italiana in Algeri in breve

a cura di Leonardo Mello

A pochi mesi di distanza dal successo di *Tancredi*, andato in scena alla Fenice il 6 febbraio 1813, un altro teatro veneziano commissiona al giovane Gioachino Rossini (1792-1868) un'opera inedita: Giovanni Gallo, impresario del San Benedetto (che della Fenice è diretto concorrente) si rivolge a lui per rimediare all'inadempienza contrattuale di un altro musicista in voga a quei tempi, Carlo Coccia (1782-1873), chiedendogli, ai primi di aprile, di completare il lavoro per la metà di maggio. Il compositore accetta, ma, dati i tempi strettissimi, decide di utilizzare un libretto già edito, *L'italiana in Algeri* di Angelo Anelli (1761-1820), che era stato musicato cinque anni prima dal napoletano Luigi Mosca (1775-1824) trionfando alla Scala.

Al di là di improbabili e fantasiose derivazioni storiche della vicenda (c'è chi, nella protagonista Isabella, ha visto trasposta l'avventurosa nobildonna milanese Antonietta Suini Frapolli, a quanto sembra rapita nel 1805 dai corsari algerini e racchiusa per qualche tempo nell'*harem* del *bey* Mustafà-ibn-Ibrahim), indiscutibile è il fatto che i soggetti esotici e 'turcheggianti', con i loro contorni misteriosi e romanzeschi, fossero assai di moda a quei tempi, in un'Italia e in un'Europa divise tra l'astro discendente di Napoleone e l'ombra minacciosa dell'imminente Restaurazione. Lo stesso Rossini, del resto, dimostra il suo vivo interesse per queste tematiche ricorrendovi ancora, dopo *l'Italiana*, nel *Turco in Italia* (1814) e in *Adina, ovvero Il califfo di Bagdad* (composta nel 1818 e rappresentata a Lisbona soltanto nel 1826).

La stesura della musica, secondo una dichiarazione pubblicata dall'«Allgemeine musikalische Zeitung», occupa appena diciotto giorni, una rapidità impensabile per chiunque ma non per il pesarese, abituato a concentrare vertiginosamente i tempi di composizione (ancor più breve, a quanto si sa, è la gestazione del *Barbiere di Siviglia*, che non oltrepassa le due settimane). Il testo originale, cioè quello scritto da Anelli, viene rimaneggiato da un autore anonimo: le modifiche non stravolgono l'impianto generale, ma alcune sono sostanziali e soprattutto funzionali alla messa in scena. È probabile che gli interventi e i cambiamenti siano stati realizzati da Gaetano Rossi (1774-1855), un poeta estremamente attivo nel teatro musicale veneziano dell'epoca, con il quale Rossini aveva già collaborato alla farsa *La cambiale di matrimonio*, andata in scena al Teatro San Moisè nel 1810, e soprattutto al *Tancredi*. Ma va anche considerato il contributo che lo stesso musicista, da navigato uomo di teatro qual era già a ventun anni, potrebbe aver apportato di suo pugno, magari lavorando a quattro mani con Rossi. *L'italiana in Algeri*, comunque, va in scena

secondo le previsioni il 22 maggio 1813, riscuotendo unanime consenso e contando su un cast di prim'ordine: a vestire i panni di Isabella è infatti il contralto fiorentino Marietta Marcolini (1780-1855), che in precedenza era stata protagonista dei rossiniani *L'equivoco stravagante* (1811), *Ciro di Babilonia* (1812) e *La pietra del paragone* (1812). Al debutto di quest'ultima partecipa anche il basso romano Filippo Galli, che nell'*Italiana* incarna Mustafà e che in seguito interpreterà altri importanti lavori del musicista marchigiano, come *Maometto II* (1820) e *Semiramide* (Teatro La Fenice, 1823).

Nel giro di pochi anni, l'opera viene riproposta in vari teatri italiani, subendo di volta in volta alcuni aggiustamenti, sia sul piano testuale che su quello musicale: subito dopo la 'prima', nell'estate del '13, va in scena al Teatro Eretenio di Vicenza, e per l'occasione la cavatina di Isabella «Cruda sorte! Amor tiranno!» viene sostituita con un'altra, «Cimentando i venti e l'onde». Nell'aprile del 1814 «Cruda sorte! Amor tiranno!» viene ripristinata (ma, per motivi di censura, modificata dallo stesso Anelli) e viene aggiunta una cavatina di Lindoro «Concedi, amor pietoso», che in parte è ricavata dal *Tancredi*. Per la ripresa al Teatro dei Fiorentini di Napoli dell'ottobre 1815, poi, oltre all'eliminazione dell'aria di Haly «Le femmine d'Italia» e della cavatina di Lindoro «Oh come il cor di giubilo», ancora la censura obbliga Rossini a cambiare il rondò di Isabella «Pensa alla patria» con l'aria «Sullo stil de' viaggiatori».

Un commentatore d'eccezione come Stendhal, nell'entusiastico omaggio al musicista rappresentato dalla sua *Vie de Rossini* (1824), nella quale lo colloca «al primo posto dei maestri», riserva un posto d'onore all'*Italiana*, e riferendosi ai momenti iniziali, quando Elvira esclama «Ah comprendo me infelice / Che lo sposo or più non m'ama» parla di «perfezione del genere buffo» aggiungendo che «nessun altro compositore vivente merita questa lode». Più oltre, descrivendo la cavatina di Lindoro «Languir per una bella», arriva a dire: «[Questo brano] è una delle cose più belle che Rossini abbia mai scritto per un'autentica voce di tenore. [...] Trascinati dal brio di quella voce [...] gli spettatori dimenticavano tutto».

Per quanto riguarda l'intreccio, l'opera, in estrema sintesi, narra le peripezie e gli stratagemmi grazie ai quali l'italiana Isabella, naufragata sulle coste di Algeri e fatta prigioniera, riesce a sfuggire alle brame del *bey* Mustafà – incapricciato di lei e annoiato della consorte Elvira – tornando alla fine in patria sana e salva insieme al suo innamorato Lindoro, anch'egli in precedenza catturato dai pirati arabi.

Dal punto di vista musicale, infine, *L'italiana in Algeri* consacra il pesarese nel genere buffo, dopo l'acclamazione, in quello serio, acquisita grazie al *Tancredi*. Pur muovendosi all'interno di un linguaggio codificato, che contraddistingue le produzioni 'giocose' dell'epoca, Rossini, servendosi di un organico agile e leggero, marca la differenza e introduce uno stile inconfondibilmente suo, che si delinea nella perfetta alternanza tra recitativi e numeri musicali e soprattutto nei 'gesti sonori' che permettono all'ascoltatore di comprendere l'evolversi degli stati d'animo dei personaggi, in una magica commistione tra parole e note. La valenza teatrale della sua musica rende *L'italiana in Algeri* – insieme al *Barbiere di Siviglia* e in misura minore alla *Cenerentola* – l'opera brillante più rappresentata nel mondo all'interno dell'ampio e variegato catalogo rossiniano.

L'italiana in Algeri in short

edited by Leonardo Mello

Just a few months after the success of *Tancredi*, which premièred at La Fenice on 6 February 1813, another Venetian theatre commissioned the young Gioachino Rossini (1792-1868) with a new opera. Giovanni Gallo, the entrepreneur of Teatro San Benedetto (a direct competitor of La Fenice) asked him to fill in for Carlo Coccia (1782-1873), another musician who was fashionable at that time who had breached his contract, asking him in early April to complete the piece by the middle of May. The composer accepted but since time was so short, he decided to use a libretto that had already been published, *L'italiana in Algeri* by Angelo Anelli (1761-1820), which had been put to music five years earlier by the Neapolitan Luigi Mosca (1775-1824) and had met with resounding success at La Scala.

The unlikely and highly imaginative historical derivations of the plot aside (some people believe the protagonist is the adventurous Milanese noble lady Antonietta Suini Frapolli, who seems to have been kidnapped in 1805 by Algerian pirates and kept in the harem of *bey* Mustafà-ibn-Ibrahim for some time), there is no doubt that with their mysterious and fantastic aura these exotic and 'Turkish-style' subjects were highly popular at that time in an Italy and Europe that was divided between the decline of Napoleon and the threatening shadows of the imminent Restoration. Furthermore, Rossini himself was extremely interested in these themes and was to use them again, after *L'italiana*, in *Il turco in Italia* (1814) and in *Adina, ovvero Il califfo di Bagdad* (composed in 1818 but not staged in Lisbon until 1826).

According to a declaration published in the "Allgemeine musikalische Zeitung", it took him just eighteen days to write, which was an inconceivable amount of time for anyone but Rossini, who was used to concentrating his compositions into vertiginously short periods (apparently, even quicker was the *Il barbiere di Siviglia*, which took him less than two weeks to compose). Written by Anelli, the original text was adapted by an anonymous author; the changes did not greatly alter the general structure but some were substantial and above all functional as regards the staging. These modifications might have been by Gaetano Rossi (1774-1855), a poet who was highly active on the Venetian opera scene at that time and with whom Rossini had already worked on two operas, the comic opera *La cambiale di matrimonio*, which premièred at Teatro San Moisè in 1810, and above all *Tancredi*. However, must one also bear in mind the composer himself. An experienced man of the theatre at just twenty-one, he might also have made changes, perhaps together with Rossi. *L'italiana in Algeri* debuted as planned on 22 May 1813

when it met with general success and boasted a first class cast: Isabella was none other than the Florentine contralto Marietta Marcolini (1780-1855), who had previously been the protagonist in Rossini's *L'equivoco stravagante* (1811), *Ciro di Babilonia* (1812) and *La pietra del paragone* (1812). The Roman bass Filippo Galli played Mustafà in *L'italiana in Algeri* and he was to go on to have roles in other important works by the composer, such as *Maometto II* (1820) and *Semiramide* (Teatro La Fenice, 1823).

Within just a few months, the opera was staged in different Italian theatres, where it was modified each time, both textually and musically. Immediately after the 'première', in the summer of 1813 it was performed at Teatro Eretenio in Vicenza and for the occasion Isabella's cavatina "Cruda sorte! Amor tiranno!" was replaced with another, "Cimentando i venti e l'onde". In April 184 "Cruda sorte! Amor tiranno!" was restored (but owing to censorship, modified by Anelli) and Lindoro was given another cavatina ("Concedi, amor pietoso", which is partially from *Tancredi*. For its revival at Teatro dei Fiorentini in Naples in October 1815 not only were Haly's aria "Le femmine d'Italia" and Lindoro's cavatina "Oh come il cor di giubilo" cut, but censorship made Rossini replace the rondo by Isabella "Pensa alla patria" with the aria "Sullo stil de' viaggiatori".

In his enthusiastic praise of the composer in *La Vie de Rossini* (1824), the outstanding commentator Stendhal ranked him "the finest of all maestros", reserving a place of honour for *L'italiana in Algeri*, and referring to the beginning when Elvira exclaims "Ah comprendo me infelice / Che lo sposo or più non m'ama", describing it as "perfection of the buffo genre", adding that "no other living composer deserves such praise". A little further on, when describing the cavatina by Lindoro "Languir per una bella", he says: "[This passage] is one of the most beautiful things Rossini has ever written for a real tenor voice. [...] Swept away by the brio of that voice [...] the audience forgot everything".

As far as the plot is concerned, one that is universally known to opera buffa, in a nutshell it describes the vicissitudes of the Italian Isabella after she has been shipwrecked on the coast of Algiers and made prisoner, and the stratagems that she uses to escape from the clutches of *bey* Mustafà, who is infatuated with her and bored with his wife Elvira; she finally returns to her homeland in one piece, together with her lover Lindoro, who had also been captured by the Arabian pirates.

Finally, musically speaking *L'italiana in Algeri* consecrated the Pesaro-born composer in the buffo genre, after the acclamation he had received for his opera seria thanks to *Tancredi*. Although he abides by the structure of a codified language, which distinguishes the 'giocoso' productions of that period, whilst using an agile, and light structure Rossini emphasises the difference and introduces his own unmistakable style: the perfect alternation of recitatives and music numbers and above all the 'sound gestures' that help the listener understand the development of the interpreters' moods, creating a magical combination of words and notes. Together with the *Barber of Seville* and to a lesser degree with *La Cenerentola*, the thespian value of his music makes *L'italiana in Algeri* the most frequently performed brilliant opera of his extensive and varied catalogue in the world.

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 a 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. Spiaggia di mare. 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, e il suo pavido spasimante Taddeo. Isabella vien subito destinata da Haly al seraglio di Mustafà, ma la giovane italiana, esperta e astuta, è pronta a giocare il tutto per tutto. Si fa passare per nipote di Taddeo che, pur recalcitrante, accetta la parte che essa gli impone.

Quadro terzo. Una magnifica sala. Isabella viene condotta dinanzi a Mustafà, che resta ammaliato dai vezzi della bella italiana: la donna riesce a far liberare Taddeo che rischierebbe altrimenti di finire impalato. Elvira e Lindoro vengono a prender congedo da Mustafà. Isabella riconosce il suo innamorato e chiede chi sia la donna che accompagna Lindoro. Mustafà le rivela il suo progetto, ma Isabella sconvolge tutto il giuoco: Elvira dovrà rimanere con il *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 e Haly commentano il mutamento di carattere del *bey*, che da tiranno è divenuto lo zimbello di Isabella. Intanto Mustafà 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, disubbi-



Massimo Checchetto, bozzetto per L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, febbraio-marzo 2019. Direttore Giancarlo Andretta, regia di Bepi Morassi, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

dito da Taddeo e Lindoro che – nonostante i suoi starnuti – non si decidono ad andarsene, perde la pazienza e giura che si vendicherà. Taddeo, convinto di essere prescelto da Isabella, si unisce a Lindoro per assecondare il suo progetto di fuga che dovrà render liberi tutti gli schiavi italiani. A Mustafà i due fanno credere che, anziché burlarlo, Isabella vuol conferirgli un titolo onorifico, creandolo suo pappataci, carica che impone di mangiare, bere, dormire e tacere. Mustafà è estasiato da tanta premura amorosa.

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

Quadro quarto. Mustafà viene ricevuto da molti schiavi italiani vestiti da pappataci che lo spogliano e lo vestono come loro. Isabella presiede alla cerimonia e, per insegnare a Mustafà, scambia frasi di amore con Lindoro. Taddeo istruisce il *bey* a mangiare e tacere. Il gioco piace a Mustafà. Ma ecco un vascello apparire sul mare e accostarsi alla loggia del salone. Tutti si affrettano all'imbarco. Taddeo, comprendendo finalmente che Isabella e Lindoro si amano, svela il tradimento a Mustafà, ma questi, da buon pappataci, non se ne preoccupa, finché non vede che il vascello parte. Allora impreca, chiama inutilmente gli eunuchi e i mori: poi finisce per rifugiarsi nell'amore della fedele Elvira, pronta a perdonarlo.

Synopsis

ACT ONE

Scene One. A salon in the Palace of Mustafâ. Elvira is greatly upset by the coldness of the Bey, her husband, lord and master. He wants to be free of her and – turning his whim into a command – orders Haly, Captain of the pirates, to procure him an Italian wife. Elvira will have to marry Lindoro, a young Italian reduced to slavery who, in turn, loves a young girl from his own country.

Scene Two. On the beach. An Italian ship was on the point of being wrecked. The Bey's pirates have captured both crew and passengers. Among the latter, is Isabella, Lindoro's beloved, and her timid suitor, Taddeo. Isabella is immediately destined to Mustafâ's harem by Haly, but the young Italian woman, who is both expert and astute, is ready to gamble everything. She passes herself off as Taddeo's niece, who although unwilling, accepts the part she has imposed upon him.

Scene Three. A magnificent room. Isabella is brought before Mustafâ who is dazzled by the charms of the beautiful Italian girl. The young woman manages to have Taddeo set free, who otherwise would have risked being impaled. Elvira and Lindoro have just taken leave of Mustafâ. Isabella recognizes her lover and asks who the woman with Lindoro is. Mustafâ discloses his plan to her, but Isabella upsets the whole trick: Elvira shall stay with the Bey and Lindoro will become the beautiful Italian girl's personal slave. Mustafâ protests, but he finally gives in because he cannot resist the beautiful and clever girl's fascination.

ACT TWO

Scene One. The eunuchs, Elvira, Zulma and Haly are remarking upon the Bey's change in character, who from a tyrant has become Isabella's ridicules play-thing. Meanwhile the Bey wishes to ensure Taddeo's complicity, making him Kaimakan, that is Lieutenant. Isabella's poor suitor, afraid of being decapitated, accepts the positions and the duty of convincing the reluctant girl.

Scene Two. Isabella, in her own luxurious apartments, is dressing herself in Turkish robes jealously watched by Elvira and Zuma. Mustafâ wishing to remain alone with her, warns



Massimo Checchetto, bozzetto per L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, febbraio-marzo 2019. Direttore Giancarlo Andretta, regia di Bepi Morassi, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

Taddeo to leave with the others as soon as he hears him sneezing. But Isabella is not of the same mind. After having bewitched him with her charms, she invites Elvira to take coffee with them and urges the Bey to go back to his wife. Mustafà, furious at seeing himself tricked and disobeyed by Taddeo and Lindoro, who – in spite of his sneezes, did not decide to go out – loses his temper and swears he will take his revenge. Taddeo, convinced he has been chosen by Isabella, joins Lindoro in carrying out his plan of escape which should free all the Italian slaves. The two of them make Mustafà believe that instead of making fun of him, Isabella wishes to bestow an honorary title upon him, making him her “Pappataci” (sandfly), a position which obliges the person to eat, sleep and be silent. Mustafà is enraptured by such loving attention.

Scene Three. Isabella, with Lindoro’s help, has entered the prisons to free the Italian slaves, and hatches the plot with them. In order to succeed in her plan, she orders a large quantity of liquor to be handed out to the eunuchs and Moors in the palace.

Scene Four. Mustafà is received by many Italian slaves dressed as “Pappataci” who disrobe him and dress him like themselves. Isabella presides over the ceremony and, in order to teach Mustafà a lesson, exchanges words of love with Lindoro. Taddeo instructs the Bey to eat and keep quiet. The game pleases Mustafà. But a ship appears at sea and draws near the salon’s verandah. Everyone hurries to the landing-stage. Taddeo, at last realizing that Isabella and Lindoro love each other, discloses the treachery to Mustafà, but the latter, as a good “Pappataci”, takes no heed of it, until he sees the ship leaving. Then he curses, calling the eunuchs and Moors in vain, at last he seeks refuge in the faithful Elvira’s love, who is ready to forgive him all.

Argument

PREMIER ACTE

Premier Tableau. Un salon du palais de Mustafâ. Elvira est angoissée par la froideur du Bey, son mari et seigneur. Celui-ci veut se libérer d'elle et – faisant loi de son caprice – impose à Haly, capitaine des corsaires, de lui procurer une italienne. Elvira devra épouser Lindoro, un jeune italien réduit en esclavage qui, de son côté, aime une jeune fille de son pays.

Deuxième Tableau. Sur la plage, alors qu'un vaisseau italien était sur le point de faire naufrage, les corsaires du Bey ont capturé l'équipage et les passagers. Parmi eux se trouve Isabelle, la bien-aimée de Lindoro, et son soupirant Taddeo, un homme timoré. Isabella est aussitôt destinée par Haly au sérail de Mustafâ, mais la jeune italienne, experte et rusée, est prête à jouer le tout pour le tout. Elle se fait passer pour la nièce de Taddeo qui, bien que récalcitrant, accepte le rôle qu'elle lui impose.

Troisième Tableau. Une salle magnifique, où Isabelle est présentée à Mustafâ qui est fasciné par le charme de la belle italienne: la jeune femme réussit à faire libérer Taddeo qui risquait de se faire empaler. Elvira et Lindoro viennent prendre congé de Mustafâ. Isabelle reconnaît son amoureux et demande qui est celle qui accompagne Lindoro. Mustafâ révèle son projet, mais Isabelle détruit tout son plan: Elvira devra rester avec son Bey et Lindoro deviendra l'esclave personnel de la belle italienne. Mustafâ proteste, mais finit par céder ne pouvant résister au charme de la belle jeune fille, si rusée.

DEUXIÈME ACTE

Premier Tableau. Les eunuques, Elvira, Zulma et Haly commentent le changement de caractère du Bey, qui de tyran est devenu le pantin d'Isabelle. Entre temps le Bey veut s'assurer la complicité de Taddeo en le nommant Kaimakan, autrement dit lieutenant. Le pauvre soupirant d'Isabelle, craignant pour sa tête, accepte cette fonction et essaie de convaincre la jeune fille, qui est réticente.

Deuxième Tableau. Isabelle, dans son appartement luxueux, est en train de s'habiller à la turque, sous les regards jaloux d'Elvira et de Zulma. Mustafâ, qui veut rester seul avec elle, avertit Taddeo de s'en aller avec les autres dès qu'il l'entendra éternuer. Mais Isabelle n'est



Massimo Checchetto, bozzetto per L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, febbraio-mars 2019. Direttore Giancarlo Andretta, regia di Bepi Morassi, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

pas de cet avis. Après l'avoir séduit par sa coquetterie, elle invite Elvira à prendre le café avec eux et exhorte le Bey à retourner avec sa femme. Mustafà est furieux de se voir berné, car Taddeo et Lindoro lui désobéissent et – malgré ses étournements – ne se décident pas à s'en aller. Il perd donc la patience et jure de se venger. Taddeo, convaincu d'être choisi par Isabelle, s'unit à Lindoro pour favoriser son projet de fugue qui devra rendre la liberté à tous les esclaves italiens. Ils font croire à Mustafà que, au lieu de se jouer de lui, Isabelle veut lui conférer un titre honorifique, en le nommant son propre Pappataci, une fonction qui impose de manger, de boire et de se taire. Mustafà est aux anges devant tant d'empressement amoureux.

Troisième Tableau. Isabelle avec l'aide de Lindoro est entrée dans la prison pour libérer les esclaves italiens et organise un complot avec eux. Pour réussir son coup, elle fera distribuer une grande quantité de liqueur aux eunuques et aux maures du palais.

Quatrième Tableau. Mustafà est reçu par de nombreux esclaves italiens habillés en Pappataci qui lui font revêtir les mêmes habits qu'eux. Isabelle préside à la cérémonie et, afin d'apprendre son rôle à Mustafà, échange des mots d'amour avec Lindoro. Taddeo initie le Bey à manger et à se taire. Le jeu plait à Mustafà. Mais voici que sur la mer apparaît un vaisseau qui s'accoste sous la loggia du salon. Tout le monde s'embarque hâtivement. Taddeo, comprenant enfin qu'Isabelle et Lindoro s'aiment, révèle la trahison à Mustafà, mais celui-ci, en bon Pappataci, ne s'en préoccupe pas, jusqu'au moment où il voit le vaisseau partir. Il lance alors des imprécations, appelle les eunuques et les maures, puis il finit par se consoler avec l'amour d'Elvira, qui lui est restée fidèle et qui est prête à tout pardonner.

Handlung

ERSTER AKT

Szene 1. Ein Salon im Palast von Mustafâ. Elvira ist beklagt die Gefühlskälte des Bey, ihrem Gatten und Herrscher. Dieser möchte sie loswerden, erklärt kurzerhand seine Laune zum Gesetz und befiehlt Haly, dem Hauptmann der Korsaren, ihm eine italienische Ehefrau zu suchen. Elvira soll Lindoro heiraten, einen jungen Italiener, der zum Sklaven wurde und in ein Mädchen aus seiner Heimat verliebt ist.

Zweiter Szene. Am Strand. Ein italienisches Schiff wäre beinahe gekentert und die Korsaren des Bey haben die Besatzung und die Passagiere festgenommen. Unter ihnen sind auch Isabella, die in Lindoro verliebt ist, und ihr verzagter Galan Taddeo. Isabella wird umgehend von Haly dem Serail von Mustafâ zugeteilt, doch die junge Italienerin ist klug und geschickt. Bereit, alles zu riskieren, gibt sie sich als Nichte von Taddeo aus, der widerwillig in die Rolle schlüpft, für die sie ihn bestimmt hat.

Dritte Szene. Ein Prunksaal. Isabella wird Mustafâ vorgestellt, der von den Reizen der schönen Italienerin hingerissen ist: es gelingt ihr, Taddeo zu befreien, der gepfählt werden sollte. Elvira und Lindoro kommen, um sich von Mustafâ zu verabschieden. Isabella erkennt ihren Geliebten sofort und erkundigt sich, wer die Frau ist, die Lindoro begleitet. Mustafâ weiht sie in ihren Plan ein, doch Isabella mischt die Karten neu: Elvira wird bei dem Bey bleiben und Lindoro wird der Leibsklave der schönen Italienerin. Mustafâ protestiert, doch dann gibt er nach, weil er dem Charme der schönen und klugen Frau nicht widerstehen kann.

ZWEITER AKT

Erste Szene. Die Eunuchen, Elvira, Zulma und Haly unterhalten sich über die Verwandlung des Bey, der von einem Tyrannen zum Spielball von Isabella geworden ist. Derweil möchte der Bey das Vertrauen von Taddeo gewinnen und ernennt ihn zum Kaimakan, seinem Leutnant. Der arme Galan von Isabella fürchtet um seinen Kopf und nimmt daher das Amt an und den Auftrag, die widerspenstige Isabella zu zähmen.

Zweite Szene. Isabella kleidet sich unter den neidischen Blicken von Elvira und Zulma in ihren luxuriösen Zimmern mit türkischen Gewändern. Mustafâ, der mit ihr allein sein



Massimo Checchetto, bozzetto per L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, febbraio-marzo 2019. Direttore Giancarlo Andretta, regia di Bepi Morassi, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.

möchte, weist Taddeo an, abzutreten, sobald er niest. Aber Isabella lässt dies nicht zu. Sie betört den Bey mit ihrer Koketterie, bittet Elvira, mit ihnen einen Kaffee zu trinken und fordert den Bey auf, zu seiner Frau zurück zu kehren. Mustafà wird wütend, als er erkennt, dass man ihn an der Nase herumführt und dass Taddeo und Lindoro seine Anweisungen nicht befolgen und trotz seines Niesens bleiben. Er verliert die Geduld und schwört Rache. Taddeo glaubt, er sei Isabellas Auserwählter, und verbündet sich mit Lindoro, der die Flucht plant und alle italienischen Sklaven befreien will. Die beiden überzeugen Mustafà davon, dass Isabella ihn nicht verspotten will, sondern dass sie ihn vielmehr zu ihrem Pappataci kuren will. Dieser Ehrentitel gebietet es zu essen, zu trinken, zu schlafen und zu schweigen. Mustafà ist verzückt von solch liebevoller Zuneigung.

Dritte Szene. Isabella ist mit der Hilfe von Lindoro in das Gefängnis eingedrungen, um die italienischen Sklaven zu befreien, und plant mit ihnen die Verschwörung. Damit dieses Vorhaben gelingt, lässt sie eine große Menge Likör an die Eunuchen und die Hofmores verteilen.

Vierte Szene. Mustafà wird von vielen italienischen Sklaven empfangen, die Pappataci-Gewänder tragen. Sie entkleiden den Bey und legen ihm ein Pappataci-Gewand an. Isabella beaufsichtigt die Zeremonie und tauscht mit Lindoro Liebesschwüre aus, um Mustafà eine Lektion zu erteilen. Taddeo instruiert den Bey, zu essen und zu schweigen. Dieses Spiel gefällt Mustafà. Doch dann erscheint ein Schiff auf dem Meer und legt an der Loggia vor dem Festsaal an. Alle beeilen sich, rasch einzuschiffen. Taddeo begreift, dass Isabella und Lindoro sich lieben und verrät Mustafà die Täuschung, doch als guter Pappataci lässt dieser sich nicht stören. Als der Bey schließlich sieht, wie das Schiff ablegt, flucht er und ruft vergebens nach Eunuchen und Hofmores: so kehrt Mustafà zur getreuen Elvira zurück, die bereit ist, ihm zu vergeben.

L'italiana in Algeri

dramma giocoso per musica in due atti

libretto di Angelo Anelli

musica di Gioachino Rossini

Personaggi

Mustafà, bey d'Algeri basso

Isabella, signora italiana contralto

Lindoro, giovine italiano tenore

Taddeo, compagno d'Isabella basso

Elvira, moglie di Mustafà soprano

Haly, capitano de' corsari algerini basso

Zulma, schiava confidente d'Elvira mezzosoprano

Coro di eunuchi del serraglio, di corsari algerini, di schiavi italiani, di pappataci

La scena si finge in Algeri.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

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

CORO

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

ELVIRA

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

ZULMA

Ci vuol flemma: 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 son so che far.

TUTTI GLI ALTRI E CORO

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

MUSTAFÀ

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

TUTTI GLI ALTRI E CORO

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

HALY
E che ci ho da far io?

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

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

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

HALY
Non occorr'altro.
(*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 déi 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 no 'l potrei...

MUSTAFÀ

E la bellezza?

LINDORO

Mi piace: ma non basta...

MUSTAFÀ

E che vorresti?

LINDORO

Una donna che fosse a genio mio.

MUSTAFÀ

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

LINDORO

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

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

MUSTAFÀ

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

LINDORO

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

MUSTAFÀ

È tutta lei.

LINDORO

Due begli occhi.

MUSTAFÀ

Son due stelle.

LINDORO

Chiome...

MUSTAFÀ

Nere.

LINDORO

Guance...

MUSTAFÀ

Belle.

LINDORO

(D'ogni parte io qui m'inciampo,
d'ogni parte io mi confondo,
che ho da dire? che ho da far?)

MUSTAFÀ

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

LINDORO

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

MUSTAFÀ

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

(Viano)

SCENA QUARTA

Spiaggia di mare.

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

CORO I

Quanta roba! quanti schiavi!

CORO II E HALY

Buon bottino! Viva, bravi.
Ci son belle?

CORO I

Non c'è male.

CORO II

Starà allegro Mustafà.

CORO I

Ma una bella senza uguale
è costei che vedi qua.

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

CORO I E HALY

È un boccon per Mustafà.

ISABELLA

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

CORO

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

ISABELLA

Qua ci vuol disinvoltura.
Non più smanie, né paura:
di coraggio è tempo adesso,
or chi sono si vedrà.
Già so per pratica
qual sia l'effetto
d'un sguardo languido,
d'un sospiretto...
So a domar uomini
come si fa.
Sien dolce 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 me n'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
venga con me. L'altra al bey fra poco.
Parte di voi, compagni,
condurrà questi due. Piova, o signora,
la rugiada del cielo
sopra di voi. Prescelta
da Mustafà... sarete, se io non sbaglio,
la stella e lo splendor del suo serraglio.
(*Via con alcuni corsari*)

SCENA 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'èi d'Italia è partito; ed ora...

TADDEO

Ed ora

se ne già la signora
a cercarlo in Galizia...

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 ve 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.

(Viano)

SCENA SESTA

*Piccola sala, come alla scena prima.
Elvira, Zulma e Lindoro.*

ZULMA

E ricusar potresti
una sì bella e sì gentil signora?

LINDORO

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

ZULMA

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

ELVIRA

Abbastanza provai, cosa è marito.

ZULMA

Ma già non c'è riparo. Sposo e sposa
vuol che siate il bey. Quando ha deciso
obbedito esser vuole ad ogni patto.

ELVIRA

Che strano umor!

LINDORO

Che tirannia da matto!

ZULMA

Zitto. Ei ritorna.

SCENA SETTIMA

Mustafà e detti.

MUSTAFÀ

Ascoltami, italiano,
un vascel veneziano
riscattato pur or, deve a momenti
di qua partir. Vorrai
in Italia tornar?

LINDORO

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

MUSTAFÀ

Teco Elvira conduci, e te 'l concedo.

LINDORO

(Che deggio dir?)

MUSTAFÀ

Con essa avrai tant'oro
che ricco ti farà.

LINDORO

Giunto che io sia
nel mio paese... Allor... forse sposare
io la potrei...

MUSTAFÀ

Sì, sì, come ti pare.
Va' intanto del vascello
il capitano a ricicar, e digli
in nome mio, ch'egli di qua non parta
senza di voi.

LINDORO

(Pur che io mi tolga omai
da sì odiato soggiorno...
tutto deggio accettar.) Vado e ritorno.
(Via)

SCENA OTTAVA

Mustafà, Elvira, Zulma, indi Haly.

ELVIRA

Dunque degg'io lasciarvi?

MUSTAFÀ

Nell'Italia

tu starai bene.

ELVIRA

Ah che dunque io vada;

il mio cor...

MUSTAFÀ

Basta, basta:

del tuo cuore e di te son persuaso.

ZULMA

(Se c'è un burber 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

Sbrighati...

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 goder, 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 contento
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'èi 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.

SCENA DECIMA

*Sala magnifica. A destra, un sofà pe 'l bey. In prospetto,
 una ringhiera praticabile, sulla quale si vedono le fem-
 mine del serraglio. Mustafà seduto. All'intorno, eunuchi
 che cantano il coro; indi Haly.*

CORO

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

HALY

Sta qui fuori la bella italiana.

MUSTAFÀ

Venga... venga...

CORO

Oh che rara beltà.

SCENA UNDICESIMA

Isabella, Mustafà, gli eunuchi.

ISABELLA

(Oh! che muso, che figura!
 Quali occhiate!... Ho inteso tutto.
 Del mio colpo or son sicura.
 Sta a veder quel 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 respingendo Haly, che vuole trattenerlo, e detti.

TADDEO

Vo' star con mia nipote,
 io sono il signor zio.
 M'intendi? Sì, son io.
 Va' via: non mi seccar.
 Signor... *monsieur*... eccellenza...
 (Ohimè... qual confidenza!
 Il turco un cicisbeo
 comincia a diventar.
 Ah, chi sa mai, Taddeo,
 quel ch'or 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 TREDICESIMA

Lindoro, Elvira, Zulma e detti.

LINDORO, ELVIRA E ZULMA

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

Quest'è Isabella! (Deliro?)

ISABELLA

(Questi è Lindoro!)

LINDORO

(Io gelo.)

ISABELLA

(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 E HALY

Confusa e stupida non rispondete?
Non so comprendere tal novità.

MUSTAFÀ E TADDEO

Confuso e stupido 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 mio schiavo,
si dée con lei sposar.

ISABELLA

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

ISABELLA

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.

MUSTAFÀ

Come scoppio di cannone
la mia testa fa bumbum.

TADDEO

Sono come una cornacchia
che spennata fa crà crà.

LINDORO E HALY

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

TUTTI

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

CORO

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

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Piccola sala come nell'atto primo.

Elvira, Zulma, Haly e coro di eunuchi.

CORO

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

ZULMA

L'italiana è franca e scaltra.

ELVIRA E HALY

La sa lunga più d'ogni altra.

ELVIRA, ZULMA E HALY

Quel suo far sì disinvolto
gabby 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 schernito
egli alfin non diventi un buon marito?

HALY

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

ZULMA

Tu parli ben.

ELVIRA

Mi piace il tuo consiglio.

SCENA SECONDA

Mustafà e detti.

MUSTAFÀ

Amiche, andate a dir all'italiana
che io sarò tra mezz'ora
a ber seco il caffè! Se mi riceve
a quattr'occhi, buon segno... il colpo è fatto.
Allor... Vedrete allor 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 intrecciare. Sai che una donna
non v'ha di me più intraprendente e ardita.

LINDORO

Cara Isabella, ah tu mi torni in vita.

ISABELLA

T'attendo nel boschetto. Inosservati

concerteremo i nostri passi insieme.
Separiamci per or.

LINDORO

Verrò, mia speme.

(Isabella parte)

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

CORO

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

TADDEO

Kaimakan! Io non capisco niente.

MUSTAFÀ

Vuol dire luogotenente.

TADDEO

E per i meriti
della nostra nipote a questo impiego
la vostra signoria m'ha destinato?

MUSTAFÀ

Appunto, amico mio.

TADDEO

Grazie, obbligato.
(O povero Taddeo.) Ma io... signore...
se debbo aprirvi il core,
son veramente un asino. V'accerto
che so leggere appena.

MUSTAFÀ

Ebben, che importa?

Mi piace tua nipote, e se saprai
mettermi in grazia a lei, non curo il resto.

TADDEO

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

Ho un gran peso sulla testa,
in quest'abito m'imbroglio;
se vi par la scusa onesta,
kaimakan esser non voglio,
e ringrazio il mio signore
dell'onore che mi fa.
(Egli sbuffa... Ohimè! che occhiate!)

Compatitemi... ascoltate...
(Spiritar costui mi fa.

Qua bisogna far un conto:
se ricuso... il palo è pronto.
E se accetto?... è mio dovere
di portargli il 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 dei mussulman.

TADDEO

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

(Via)

SCENA QUINTA

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

ZULMA

(Buon segno pe 'l bey.)

ELVIRA

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

ISABELLA

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

LINDORO

Che vuol, signora?

ISABELLA

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

LINDORO

Per quanti?

ISABELLA

Almen per tre.

ELVIRA

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

ISABELLA

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

ELVIRA

Signora...

ISABELLA

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

ELVIRA

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

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! se n'viene:
or tutta l'arte a me adoprare conviene.
*(Si mette ancora allo specchio, abbigliandosi, servita
dalle schiave. Mustafà, Taddeo, Lindoro restano indietro,
ma in situazione di veder tutto)*

Per lui che adoro,
ch'è il mio tesoro,
più bella rendimi,
madre d'amor.
Tu sai se l'amo,
piacergli io bramo:
grazie, prestatemi

vezzi e splendor.

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

MUSTAFÀ

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

TADDEO E LINDORO

(Furba!... ingrata! Una donna
come lei non vidi ancor.)

ISABELLA

Questo velo è troppo basso...
Quelle piume un po' girate...
Non 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 déi cascar.)

Isabella parte, le schiave si ritirano.

MUSTAFÀ, TADDEO E LINDORO

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

SCENA SESTA

Mustafà, Taddeo, Lindoro, 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?

LINDORO
Eccola appunto.

Entra Isabella.

MUSTAFÀ
Ti presento di mia man
ser Taddeo kaimakan.
Da ciò apprendi quanta stima
di te faccia Mustafà.

ISABELLA
Kaimakan? a me t'accosta.
Il tuo muso è fatto a posta.
Aggradisco, o mio signore

questo tratto di bontà.

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

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

ISABELLA
Ah! mio caro.

MUSTAFÀ
Eccì.

TADDEO
(Ci siamo.)

ISABELLA E LINDORO
Viva.

TADDEO
(Crepa.)

MUSTAFÀ
Eccì...

TADDEO
(Fo il sordo.)

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

TADDEO
(Ch'ei starnuti finché scoppia:
non mi 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 sì pregar.

MUSTAFÀ

(Cosa viene a far costei?)

ISABELLA

Colla sposa sia gentile...

MUSTAFÀ

(Bevo toscano... sputo bile.)

TADDEO

(Non starnuta certo adesso.)

LINDORO

(È ridicola la scena.)

MUSTAFÀ

(Io non so più simular.)

ISABELLA

Via guardatela...

MUSTAFÀ

(sottovoce 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 ED ELVIRA

Ci dovete consolar.

LINDORO E TADDEO

La dovete consolar.

MUSTAFÀ

Andate alla malora.
Non sono un babbuino...
Ho inteso, mia signora,
la noto a tacquino.
Tu pur mi prendi a gioco,
me la farò pagar.
Ho nelle vene un foco,
più non mi so frenar.

ISABELLA ED ELVIRA

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

LINDORO, TADDEO E MUSTAFÀ

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

SCENA SETTIMA

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

HALY

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

Le femmine d'Italia
son disinvolve e scaltre,
e sanno più dell'altre
l'arte di farsi amar.
Nella galanteria
l'ingegno ha raffinato:
e suol restar gabbato
chi le vorria gabbar.

(Via)

SCENA OTTAVA

Taddeo e Lindoro.

TADDEO

E tu sperì di togliere Isabella
dalle man del bey?

LINDORO

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

TADDEO

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

LINDORO

Non siete il signor zio?

TADDEO

Ah! ah! ti pare?

LINDORO

Come?... come?...

TADDEO

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

LINDORO

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

TADDEO

Ebben. Son quell'io.

LINDORO

Me ne consolo.
(Ah, ah.)

TADDEO

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

LINDORO

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

SCENA NONA

Mustafà e detti.

MUSTAFÀ

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

LINDORO

Ma perdonate.
Ella a tutto è disposta.

TADDEO

E vi lagnate?

MUSTAFÀ

Dici davvero?

LINDORO

Sentite. In confidenza

ella mi manda a dirvi
che spasima d'amor.

MUSTAFÀ

D'amor?

TADDEO

E quanto!

LINDORO

Che si crede altrettanto
corrisposta...

MUSTAFÀ

Oh, sì, sì.

LINDORO

Ma dove andate!

MUSTAFÀ

Da lei.

TADDEO

No, no: aspettate.

LINDORO

Sentite ancora.

MUSTAFÀ

Ebben?

LINDORO

M'ha detto infine

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

MUSTAFÀ

Pappataci! che mai sento!
La ringrazio. Son contento.

Ma di grazia, pappataci
che vuol poi significar?

LINDORO

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

TADDEO

Voi mi deste un 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
dée 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 faccio a suo modo.

HALY
Per me... vedo, non parlo e me la godò.

(Via)

SCENA UNDICESIMA

*Appartamento magnifico come alla scena quinta.
Taddeo, Lindoro, indi Isabella e un coro di schiavi ita-
liani.*

TADDEO
Tutti i nostri italiani
ottenere 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 cimento si vedrà.

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

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

Pensa alla patria, e intrepido
 il tuo dover adempi:
 vedi per tutta Italia
 rinascere gli esempi
 d'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 cimento 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

Kaimakan...

TADDEO

Signore.

MUSTAFÀ

Tua nipote dov'è?

TADDEO

Sta preparando
 quello ch'è necessario
 per far le cerimonie. Ecco il suo schiavo,
 che qui appunto ritorna, e ha seco il coro
 de' pappataci.

MUSTAFÀ

E d'onorarmi adunque
 la bella ha tanta fretta?

TADDEO

È l'amor che la sprona.

MUSTAFÀ

Oh! benedetta.

SCENA TREDICESIMA

Lindoro con un coro di pappataci, e detti.

LINDORO

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

CORO

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

TADDEO

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

LINDORO E TADDEO

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

MUSTAFÀ

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

CORO

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

(Levano il turbante e l'abito a Mustafà e gli mettono in testa una parrucca e l'abito di pappataci)

MUSTAFÀ

Questa è una grazia particolar.

LINDORO E TADDEO

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

SCENA QUATTORDICESIMA

Isabella e detti.

ISABELLA

Non sei tu che il grado eletto
brami aver di pappataci?
Delle belle il prediletto
questo grado ti farà.
Ma bisogna che tu giuri
d' eseguirne ogni dovere.

MUSTAFÀ

Io farò con gran piacere
tutto quel che si vorrà.

CORO

Bravo, ben: così si fa.

LINDORO

Siate tutti attenti e cheti
a sì gran solennità.

LINDORO

(a Taddeo, dandogli un foglio da leggere)

A te: leggi.

(A Mustafà)

E tu ripeti
tutto quel ch'èi ti dirà.
(Taddeo legge e Mustafà ripete tutto verso per verso)

TADDEO

«Di veder e non veder,
di sentir e non sentir,
per mangiare e per goder
di lasciare e fare e dir
io qui giuro e poi scongiuro
pappataci Mustafà.»

CORO

Bravo, ben: così si fa.

TADDEO

(come sopra)

«Giuro inoltre all'occasione
di portar torcia e lampion,
e se manco al giuramento
più non abbia un pel sul mento.
Tanto giuro e poi scongiuro
pappataci Mustafà.»

CORO

Bravo, ben: così si fa.

LINDORO

Qua la mensa.

ISABELLA

Ad essa siedano
kaimakan e pappataci.

CORO

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

(Il coro parte)

TADDEO E MUSTAFÀ

Buona cosa è questa qua.

ISABELLA

Or si provi il candidato.
Caro...

LINDORO

Cara...

MUSTAFÀ

Ehi!... Che cos'è?

TADDEO

Tu non fai quel che hai giurato?
Io t'insegno. Bada a me.

ISABELLA

Vieni, o caro.

LINDORO

Vieni, o cara.

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 E LINDORO

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

ISABELLA

Così un vero pappataci
tu sarai da capo a piè.

SCENA QUINDICESIMA

Comparisce un vascello, che s'accosta alla loggia con marinari e schiavi europei, che cantano 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...

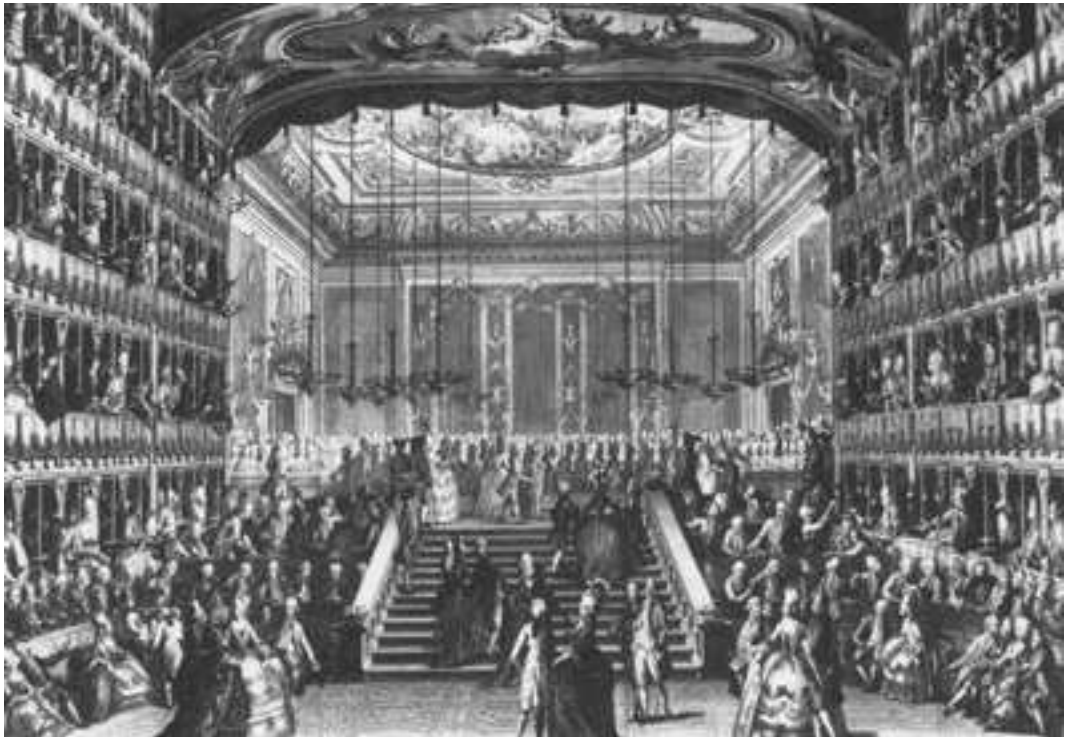
ZULMA, ELVIRA E HALY
Amorosa, docil, buona
vostra moglie ognor sarà.

TUTTI COL CORO
(*sulla nave*)

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

TUTTI COL CORO
(*sulla riva*)

Buon viaggio. Stien bene.
Potete contenti lasciar queste arene.
Timor né periglio per 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.



Antonio Baratti (1724–1787), Interno del Teatro San Benedetto di Venezia in occasione della festa in onore dei Duchi del Nord (1782). Incisione acquarellata (Museo Teatrale alla Scala di Milano).

L'Italiana in Venezia, attraverso gli occhi di Stendhal

di Marco Beghelli

L'italiana in Algeri di Rossini è un'opera profondamente veneziana, e non solo per aver visto la sua prima rappresentazione al Teatro San Benedetto (poi Teatro Rossini), nel lontano 22 maggio 1813. È una storia di mare, di pirati, di viaggiatori italiani (livornesi nel libretto, ma poco importa) che scendendo lungo le coste della penisola si scontrano con il mondo arabo; una storia di astuzie, di intraprendenza contro lo straniero 'barbaro' (in senso letterale: appartenente a un'altra cultura, portavoce di un'altra lingua), quello stesso 'vicino di civiltà' contro cui l'Europa cristiana aveva a suo tempo combattuto strenuamente, bloccando il doppio rischio di una epocale invasione culturale: gli arabi a ovest, fermati a Poitiers dal carolingio Carlo Martello (732) e i turchi a est, contrastati alle porte di Vienna dal polacco Giovanni Sobieski (1683).

Lo scampato pericolo portò per lungo tempo a scherzare sulle diversità etniche e sociali, alimentando un filone teatralmente molto ricco di soggetti (perlopiù d'impianto comico) a carattere arabeggiante ovvero turchesco – il che non doveva fare all'epoca molta differenza per uno spettatore europeo. Se Mozart proponeva a Vienna l'immagine dell'*harem* nel suo *Ratto dal serraglio*, il tema del mercante europeo ma ancor più della gentildonna europea fatta prigioniera sulle coste opposte del Mediterraneo divenne un *topos* capace di superare anche il cambio di secolo. Nel solo catalogo rossiniano ammiccano l'un l'altra le opere buffe *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia* e *Il califfo di Bagdad (Adina)*, per tacere della variante seria *Ricciardo e Zoraide*, declinando in vario modo la contrapposizione favolistica fra le due culture lontane, quasi per obliare momentaneamente le contrapposizioni quotidiane fra nazioni invece vicine, fatte di occupazioni militari e di rivolte patriottiche.

Resta tuttavia da capire a quale 'patria' lo spettatore veneziano del 1813 pensasse nel momento in cui udiva l'audace protagonista dell'opera Isabella apostrofare così l'amante Lindoro, catturato come lei in Algeri dai pirati del *bey* Mustafà (è il recitativo di II, 11, seguito dall'inizio dell'aria):

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

Pensa alla patria, e intrepido
 il tuo dover adempi:
 vedi per tutta Italia
 rinascere gli esempi
 d'ardire e di valor.

Quei versi, non erano invero nati a Venezia nel 1813, ma a Milano nel 1808: la minima differenza di data e di longitudine non restava priva di valore. Il libretto intitolato *L'italiana in Algeri* era infatti stato scritto originariamente dal poeta Angelo Anelli per il Teatro alla Scala, che lo aveva fatto intonare da un compositore oggi dimenticato, di nome Luigi Mosca (1775-1824). Milano viveva a quel tempo una fase di rinnovata salute politica e culturale: la cosiddetta campagna d'Italia guidata da Napoleone Bonaparte aveva strappato la città all'occupazione austriaca, eleggendola a capitale della Repubblica Cisalpina prima (1797), del Regno d'Italia poi (1805): gli «esempi d'ardire e di valor» di stampo patriottico, cui Anelli inneggiava in un atteggiamento filogovernativo e antiaustriaco, erano dunque quelli ispirati dall'onda lunga della Rivoluzione francese.

Ma la stessa onda lunga aveva travolto a Venezia non già un esercito di occupazione, bensì una municipalità che da oltre un millennio viveva libera, indipendente e serenissima; la caduta del governo veneziano ad opera di Napoleone, che provvide anche a saccheggiare la città dei suoi beni artistici più preziosi, fu poi l'anticamera per un repentino scivolamento di tutto il territorio sotto il dominio austriaco.

Quando nel 1813, chiamato a offrire in fretta e furia un'opera nuova al Teatro San Benedetto, Rossini non trovò di meglio che rimettere in musica il vecchio libretto di Anelli,



Antonio Lazzari (1798-1834), Facciata del Teatro Gallo (San Benedetto) con il ponte sul rio di San Luca. Litografia, secolo XIX (Museo Correr di Venezia).

sottoposto a qualche variante di circostanza, lo stesso trono di Napoleone stava ormai vacillando. Eppure l'ammiccamento agli ideali francesi proprio in quel passo risuona quanto mai esplicito nella partitura di Rossini, allorché il coro, pochi versi più avanti, esclama «Quanto valgan gl'italiani / al cimento si vedrà», mentre in orchestra risuonano – forse un po' timidamente – le note della *Marsigliese*. Ma che la provocazione fosse comunque percepita, e senza timidezze, dalla censura di polizia lo rivelano alcune copie manoscritte della partitura, che modificano il profilo melodico della citazione patriottica proprio per impedirne la riconoscibilità; e già nella stagione successiva, a Mantova e a Ferrara si cantava un più ecumenico «Quanto valgan gli europei» (intendendo contro gli arabi, dunque, non contro gli austriaci).

S'è detto della rapidità con cui Rossini compose la partitura, secondo il suo solito: stando a una dichiarazione raccolta dall'«Allgemeine musikalische Zeitung», furono solo diciotto giorni di lavoro (ma meno ancora pare saranno quelli per *Il barbiere di Siviglia*): a un copista d'oggi non basterebbero per la semplice riscrittura in bella copia di quei milioni di note! Per una volta, Rossini si risparmiò dunque i preliminari, che andavano dalla scelta del soggetto alla distribuzione delle varie situazioni in scene utili a ospitare i classici 'numeri musicali' della partitura (arie, duetti, terzetti, un'introduzione, un gran finale d'atto, ecc.): tutto era già pronto nel libretto milanese di cinque anni prima, cui un poeta locale (Gaetano Rossi?) apportò solo qualche variante, benché alcune sostanziali.

Rossini era del resto ormai di casa sia con Rossi, sia con Venezia, sia con il genere comico. Era di Rossi il libretto della farsa *La cambiale di matrimonio* con cui il compositore aveva effettuato il suo debutto teatrale, proprio a Venezia, nel Teatro di San Moisè (1810). Vi era tornato nel gennaio 1812 con la farsa *L'inganno felice*, cui seguirono *La scala di seta* in maggio, *L'occasione fa il ladro* in novembre e *Il signor Bruschino* nel gennaio successivo. Ormai di stanza a Venezia, Rossini doveva poi aggiungere nelle settimane immediatamente successive due capolavori assoluti nell'ambito rispettivamente del teatro serio e comico: *Tancredi* (febbraio 1813, ancora libretto di Rossi) e appunto *L'italiana in Algeri* (tre mesi dopo, con libretto probabilmente risistemato da Rossi). Se aggiungiamo che nel frattempo Rossini aveva anche mandato in scena l'oratorio *Ciro in Babilonia* a Ferrara e l'opera comica *La pietra del paragone* a Milano, è facile concludere che non esiste in tutta la storia della musica un caso comparabile di prolificità, in ambito operistico, distribuito nell'arco di appena quindici mesi; e la vitalità dei vari teatri di Venezia fu certamente lo stimolo incomparabile per tali produzioni.

Scriveva a tale proposito il romanziere francese Henri Beyle, detto Stendhal (1783-1842):

Il risultato del carattere dei veneziani è che, nella musica, essi vogliono anzitutto melodie piacevoli e più leggere che appassionate. Furono serviti a dovere con *l'Italiana*; mai popolo ha goduto d'uno spettacolo più conforme al proprio carattere e, fra tutte le opere mai esistite, è quella che più doveva piacere a dei veneziani.

Stendhal scriveva queste parole nel 1823, sull'onda di un triplo entusiasmo:

1) la scoperta del Belpaese durante il tradizionale *Voyage en Italie*, che se lui pur

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI/OTTAVINI

2 OBOI

2 CLARINETTI

FAGOTTO

2 CORNI

2 TROMBE

PERCUSSIONI

GRANCASSA

TRIANGOLO

SONAGLIERA

ARCHI

FORTEPIANO

arrivava a compiere da buon ultimo, sull'esempio di frotte d'intellettuali e artisti europei che l'avevano preceduto nella ricerca delle bellezze architettoniche e naturali della penisola, con lui s'identificò per l'eternità, grazie a quella personalissima 'sindrome di Stendhal' con cui venne etichettato il senso di malessere per eccesso di piacere estetico che lo coglieva;

2) l'individuazione dell'opera italiana come la più galvanizzante fra le bellezze artistiche inseguite, con le sue produzioni spettacolari, i suoi cantanti divinizzati, i suoi teatri veri centri di aggregazione sociale, quelli veneziani su tutti, per lui che era cresciuto a suon di opera francese così compunta, così poco disponibile al piacere epidermico, alla melodia eccitante, a una vocalità seducentemente sopra le righe;

3) l'elezione di Rossini come massima fonte di piacere musicale, svelatosi ai suoi occhi negli anni magici dei primi trionfi, inseguito per l'Italia come una chimera (e forse mai davvero incontrato di persona), fatto oggetto di una biografia sopra le righe, che precorre tante agiografie hollywoodiane

dei nostri tempi apparendo sul mercato quando Rossini è ancora nel pieno della sua ascesa artistica (non si era mai vista la biografia di un musicista vivente!).

La sua *Vita di Rossini* (quarantasei capitoli in due tomi) diventa il pretesto per istruire i compatrioti francesi su quale mai spettacolo si perdevano restandosene chiusi negli angusti confini dei teatri parigini: uno spettacolo, diremmo noi, antropologico piuttosto che artistico, giocato fra i palchi degli spettatori non meno che sui palcoscenici calcati dai cantanti. E Venezia, messa a reagire empaticamente con le opere di Rossini, risulta essere il modello esemplare da sottoporre all'analisi:

Chi bada al testo di un'opera seria? Non ci sono sempre le parole *felicità felicità felicità, amanti ognora, dei tiranni, crude stelle, sorte amara*, ecc.? Nessuno, a Venezia, legge un libretto di opera seria, nemmeno l'impresario che lo paga.

L'italiana in Algeri è un'opera comica, certo; ma nelle opere comiche la prima donna e il primo tenore scimmiettano ben spesso i colleghi delle opere serie, in qualche aria più drammatica, ironicamente melodrammatica, i cui testi prediligono proprio le combinazioni incrociate

fra i termini poetici più inflazionati. La cavatina di Isabella (cioè la sua aria di sortita, di prima presentazione in scena) inizia con il verso: «Cruda sorte! Amor tiranno!», che fa un'insalata mista delle varie parole evidenziate da Stendhal, buone per tutte le stagioni. Quanto poi alla stringa *felicità felicità felicità*, è quella che chiude, con una catena di cadenze stereotipate, non uno ma mille numeri musicali dell'epoca, per gran parte dell'Ottocento, venendo poi ereditata nel Novecento dall'avanspettacolo più trito (gli attenti frequentatori del teatro italiano ricorderanno persino una commedia di Garinei e Giovannini che nel titolo *Fe-li-ci-bum-ta* eleggeva a mito il corrivo stereotipo verbal-musicale). Già la veneziana *Cambiale di matrimonio* terminava proprio con un coretto sulla cadenza «felicità»; nell'*Italiana in Algeri* il cliché non passa inosservato sulle ultime battute dell'aria di Lindoro «Oh come il cor di giubilo», non una ma tre volte di seguito.

Proprio con la parola *felicità*, ma in diverso contesto rispetto alle cadenze finali, Rossini gioca notoriamente nell'*Italiana in Algeri* una tipica carta dell'opera buffa italiana, a oggi ancor poco indagata: quella dell'allusione sessuale scherzosa (altra caratteristica che lega tali testi all'avanspettacolo novecentesco). La cavatina di Isabella già citata, dopo la sezione seria («Cruda sorte! Amor tiranno!»), termina con una sezione brillante e spiritosa: forte della sua femminilità, la donna dichiara di sentirsi pronta ad affrontare di petto il sultano che l'ha catturata («Or chi sono si vedrà»), giacché tutti gli uomini, di qualunque pasta siano, cercano nelle donne una sola cosa, con cui anche lei lo blandirà:

Già so per pratica
qual sia l'effetto
d'un sguardo languido,
d'un sospiretto...
So a domar gli uomini
come si fa.

LE VOCI

MUSTAFÀ, bey d'Algeri
BASSO

ISABELLA, signora italiana
CONTRALTO

LINDORO, giovine italiano
TENORE

TADDEO, compagno d'Isabella
BASSO

ELVIRA, moglie di Mustafà
SOPRANO

HALY, capitano de' corsari algerini
BASSO

ZULMA, schiava confidente d'Elvira
MEZZOSOPRANO

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.

Ed ecco il genio: Rossini, astutamente, inserisce una pausa, un indugio di reticenza, prima di far pronunciare a Isabella la parola rivelatrice di tanto desiderio maschile, così che l'ascoltatore scaltro abbia il tempo di completare da sé, con l'immagine maliziosa, il significato sottinteso di tale gioco linguistico, prima che il senso comune del pudore faccia piombare in sua vece l'eufemismo *felicità*.

Queste ultime strofe non esistevano nella versione originale del libretto, quella milanese: chi le ha pensate? Chi le ha pretese? E con quale scopo se non per aggiungere un tono piccante, un elemento di goliardia? La prima parte dell'aria, quella che fa il verso all'opera seria, era invece già presente tale e quale, così che ci torna facile (e interessantissimo) mettere a stretto confronto l'intonazione del ventunenne Rossini con quella del trentatreenne Mosca.

Il 'progetto musicale' generale è molto simile fra i due compositori; la struttura formale dell'aria nel suo insieme è pressoché identica, segno che anche Rossini componeva seguendo gli schemi invalsi all'epoca; e alcuni dei 'gesti musicali' che oggi sentiamo come



Antonio Lazzari (1798-1834), *Atrio del Teatro Gallo (San Benedetto)*. Litografia, secolo XIX (Museo Correr di Venezia).

'rossiniani' vanno dunque ritenuti parte integrante di una lingua comune dell'epoca, mezzi retorici senza paternità che funzionavano uguali per tutti.

I versi iniziali sono utilizzati da entrambi i compositori per dar voce a uno stile di quasi-recitativo:

Cruda sorte! Amor tiranno!
Questo è il premio di mia fê?

Si trattava evidentemente di una pratica condivisa all'epoca, adottata quando l'aria (come qui) non era preceduta da un recitativo suo proprio, ma cominciava *d'emblée*: si pensi all'analogo caso, ben più noto, di «Una voce poco fa» nel *Barbiere di Siviglia*, che inizia appunto in modo molto libero, quasi senza rigore di tempo.

Seguono versi che richiamano una situazione di pericolo, di paura:

Non v'è orror, terror, né affanno
pari a quel ch'io provo in me.

e per entrambi i compositori la musica si incupisce momentaneamente, con gesti strumentali stereotipati in tal senso (tremoli dei violini, ecc.).

Si prosegue con una sezione lenta e sentimentale («Per te solo, o mio Lindoro / io mi trovo in tal periglio»): Rossini vince certamente in morbidezza e invenzione melodica. Ma è quando si arriva all'ultima parte dell'aria (quella rapida) che la differenza diventa colossale:

Qua ci vuol disinvoltura,
non più smanie, né paura:
di coraggio è tempo adesso,
or chi sono si vedrà.

Per Mosca sono semplicemente parole di supporto a una conclusione musicale brillante, niente di memorabile; e se le ultime battute ci sembrano comunque di stile vagamente 'rossiniano' è perché sono basate sulle solite cadenze standardizzate, le solite cadenze conclusive di cui sopra, che siamo abituati a sentire in Rossini, ma che – si diceva – sono in realtà parte integrante di una *langue* comune: nulla di originale, solo convenzione compositiva. Rossini, invece, avvalendosi dei nuovi versi aggiunti a Venezia, accende la scintilla dell'invenzione ritmico-melodica, proponendo uno di quei passaggi elettrizzanti che seppero riaccendere scene teatrali da qualche anno ormai un po' sonnolente, sbaragliando da gigante l'ampia schiera di lillipuziani che tenevano banco in quegli anni.

Sarà proprio Stendhal, in apertura della sua biografia rossiniana, a esprimere per la prima volta il concetto, e con una immagine che più icastica non poteva risuonare:

Dopo la morte di Napoleone, si è trovato un altro uomo di cui si parla tutti i giorni a Mosca come a Napoli, a Londra come a Vienna, a Parigi come a Calcutta.
La gloria di questo uomo non conosce altri confini che quelli della civilizzazione; e non ha ancora 32 anni.
Quest'uomo si chiama Gioachino Rossini.

Da Stendhal apprendiamo anche il modo con cui un'opera quale *L'italiana in Algeri* veniva fruita a Venezia: con una minima attenzione alla 'narrazione verbale' e una notevole fiducia demandata alla 'narrazione musicale'. Lo scarso credito attribuito ai libretti d'opera è da lui stesso dichiarato in numerosi passi dei suoi scritti:

Notate che parlo sempre della musica, mai delle parole, che non conosco. Io rifaccio sempre, a conto mio, le parole di un'opera; riprendo la situazione del poeta e gli domando una sola parola, che dia il nome al sentimento di volta in volta espresso. Per esempio, [all'inizio dell'*Italiana in Algeri*] io vedo in Mustafà un uomo annoiato dalla sua amante e dalle sue grandezze, e che nella sua qualità di sovrano non difetta certo di vanità. Forse, a conoscerne le parole, ne avrei guastato l'effetto. Che farci? Se i libretti fossero redatti da Voltaire o da Beaumarchais, sarebbero graziosi come la musica, li si potrebbe leggere senza restarne delusi. Ma i Voltaire sono rari, ed è bene per l'arte musicale che possa fare a meno dei grandi poeti. Purché si abbia l'avvertimento di non leggere il libretto!



Frontespizio dello spartito dell'*Italiana in Algeri* di Gioachino Rossini, editori B. Schott figli, Magonza, 1820.

Ghiribizzo da grande letterato che tiene in spregio il lavoro artigianale dei suoi umili colleghi librettisti? Forse, ma la prassi di trascurare i testi verbali era condivisa da altri frequentatori consapevoli del teatro d'opera:

La Signora B*** a Venezia, temendo l'effetto deprimente del libretto, non lo tollerava nel suo palco, neppure alla prima rappresentazione. Si faceva invece dare il sommario dell'azione in quaranta righe; e poi, numerati per numeri progressivi [i nn. 1, 2, 3 della partitura] il contenuto in poche parole di ogni aria, duetto o pezzo d'assieme; e tale estratto era seguito dai primi versi.

Insomma, accanto alla trama dell'opera (non diversamente da come si legge oggi sui programmi di sala in tutti i teatri), la nobildonna veneziana chiedeva qualcosa di simile:

- N. 1, *Introduzione*: il sultano Mustafà è stanco di sua moglie e la ripudia («Cara m'hai rotto il timpano / tel dico chiaro e tondo»);
- N. 2, *Aria di Lindoro*: desolazione di un giovane amante italiano fatto schiavo in Algeri («Languir per una bella / e star lontan da quella...»);
- N. 3, *Duetto Lindoro e Mustafà*: il prigioniero ricusa la moglie del sultano che gli viene offerta in sposa («Se inclinassi a prender moglie / ci vorrebbero tante cose»).

Concludeva Stendhal: «Ho notato che tutti trovavano questo sistema molto comodo. È in tal modo che si dovrebbero stampare i libretti per gli amatori dell'opera», indicando cioè il solo sommario della partitura, senza necessità di stampare decine di pagine di versi (a maggior ragione oggi, che le parole dell'opera vengono quasi ovunque proiettate sopra il boccascena, durante l'esecuzione).

L'esperienza personale, di fronte a qualche moderna ripresa di titoli operistici del tutto ignoti, dall'esile trama, ha confermato che è possibilissimo fruire un'opera dell'epoca rossiniana senza curarsi troppo delle parole, dei dialoghi, dei fatti esposti, limitandosi alla 'narrazione musicale' costituita di 'fatti sonori' molto più vari e articolati che in una partitura sinfonica, quali sono l'alternanza fra recitativi e numeri musicali, e all'interno di ogni numero la successione preordinata (e talvolta intrigantemente disattesa) di sezioni rapide e sezioni lente, dinamiche e statiche, dialogiche e riflessive, cantabili e cabalettistiche, secondo 'forme solite' che lo spettatore dotato di un minimo di avvedutezza riesce già a cogliere dopo un minimo di esperienza d'ascolto, senza troppa fatica, ma anzi con il gusto di riuscire a tracciare da sé la mappa musicale dell'opera.



Marietta Marcolini (1780-1819), «prima buffa assoluta», interprete di Isabella nella prima rappresentazione assoluta dell'Italiana in Algeri di Gioachino Rossini.

Guida all'ascolto

di Marco Beghelli

All'epoca di Rossini, l'opera è strettamente formulata in numeri musicali ben distinti e autonomi, intramezzati da recitativi secchi. Rispetto a un secolo prima, due sono le differenze principali: i numeri musicali non si limitano ad arie solistiche, abbondando i pezzi d'assieme, spesso con l'apporto anche del coro: duetti, terzetti, quartetti, quintetti, una complessa Introduzione, uno strepitoso Finale per l'atto primo; l'azione non è poi più relegata soltanto ai recitativi, lasciando alle arie la funzione di riflessione lirica, ma è il motore anche dei numeri d'assieme ed entra perfino nelle arie, al punto che raramente può dirsi che, al termine di un numero musicale, i personaggi sono biograficamente e psicologicamente gli stessi che erano prima. La struttura formale di molti numeri è costruita attorno a due nuclei drammatico-musicali: uno – con funzione di stasi – più lento, intimistico, meditativo, spiegatamente cantabile; l'altro – che funge da stretta conclusiva – più rapido, risolutivo, estroverso, meccanico, virtuosistico (dove l'elemento di virtuosità può prendere vari aspetti, dal canto vocalizzato dei personaggi più 'nobili' al rapido sillabato di quelli più buffoneschi).

Nell'*Italiana in Algeri* si susseguono sedici numeri musicali variamente distribuiti fra i sette personaggi, di cui quattro primari (la prima donna contralto Elvira, il primo tenore di mezzo carattere Lindoro, i due bassi buffi a perfetta vicenda Mustafà, buffo cantante, e Taddeo, buffo caricato) e tre secondari (le seconde donne soprano Elvira e Zulma, e il secondo basso Haly). Precede il tutto un'ampia sinfonia orchestrale.

L'*Introduzione* (n. 1) è una sorta di cerimonia sonora con cui suole aprirsi l'atto primo, avviata placidamente dal coro (in contrasto con i clangori che avevano chiuso la Sinfonia iniziale) e chiusa vorticosamente da una stretta a più voci dei pochi personaggi che vi prendono parte, rimpolpate dal coro. Durante l'ascolto di una Introduzione è difficile capire con esattezza gli estremi della situazione iniziale (dove siamo, di chi si sta parlando, quale sia il problema in atto), rimandati per i chiarimenti al recitativo successivo.

La *Cavatina* di Lindoro (n. 2) e la *Cavatina* di Isabella (n. 4) sono due classiche arie di presentazione, nettamente spartite al loro interno nei due nuclei drammatico-musicali di cui si diceva sopra: la parte lenta iniziale è riflessiva, timorosa (rispettivamente, «Languir per una bella / e star lontan da quella»; «Cruda sorte! Amor tiranno! / questo è il premio di mia

fé?»); la parte rapida conclusiva è audace e risolutiva («Contenta quest'alma / in mezzo alle pene»; «Già so per pratica / qual sia l'effetto»).

Gli stessi personaggi godono di una sedicente *Cavatina* anche nel secondo atto. Il titolo, pur attribuito dal Rossini, genera ambiguità in un'epoca in cui il termine aveva ormai finito per identificare una funzione drammatica (l'aria in cui il personaggio si affaccia per la prima volta in scena) piuttosto che musicale (un'aria dimessa, sentimentale, intima), com'era stato nel secolo precedente. «Concedi, amor pietoso, / a' miei sospir la calma» di Lindoro (n. 9) conferma di fatto la struttura formale della sua precedente aria, mentre «Per lui che adoro / ch'è il mio tesoro» di Isabella (n. 11) potrebbe essere una vera cavatina di stampo settecentesco per i toni languidi, ma viene inglobata in un gioco drammatico più complesso che ne 'sporca' le semplici linee di base: ben tre uomini guardano di nascosto la bella italiana mentre si sta agghindando per compiacere il suo innamorato, e ognuno pensa di essere l'unico destinatario dei suoi sospiri amorosi.

La natura dell'aria del secondo atto destinata alle prime parti 'serie' (donna e tenore) era piuttosto quella che passava sotto il nome di *rondò*, e di cui «Pensa alla patria, e intrepido / il tuo dover adempi» di Isabella (n. 15) è un esempio perfetto: non semplice aria solistica, ma una grande scena incorniciata dal coro (che l'introduce e ne segnala i momenti di snodo), comprensiva anche di un eloquente recitativo non più sostenuto da semplici accordi del clavicembalo ma potenziato dall'orchestra che gli dà forza retorica; e finalmente l'aria, un'aria nobile negli accenti ed esuberante nel piglio, incline al canto vocalizzato.

Altri due tipi di arie allinea la partitura, entrambe immancabili. «Ho un gran peso sulla testa, / in quest'abito m'imbroglio» per Taddeo (n. 10) è una classica 'aria del buffo', caratterizzata nel libretto da una quantità spropositata di versi, parole su parole che si susseguono in partitura senza seguire una struttura formale predefinita e codificata, con l'unico scopo di far sorridere attraverso piccole *gag* e uno stile vocale prosaico, votato alla rapida sillabazione.

«Le femmine d'Italia / son disinvolve e scaltre» di Haly (n. 13) è invece la cosiddetta «aria del sorbetto», un'aria di semplice fattura affidata a personaggio secondario, così detta perché in origine, nel Settecento, veniva collocata all'inizio del secondo atto, quando gli spettatori stavano ancora terminando la cena che li aveva occupati durante l'intervallo, e tornavano distrattamente nei rispettivi palchi con in mano il bicchiere del dessert: nessun cantante di livello avrebbe voluto cantare un'aria importante in quella situazione, fra il tintinnio dei cucchiaini che sbattevano contro le tazze! All'epoca di Rossini un'aria simile si componeva ancora, ma destinandola a un momento molto più avanzato dello spettacolo, a due terzi del secondo atto, consentendo eventualmente agli spettatori di uscire qualche minuto dal palco senza perdere nulla d'importante, per dar corso agli esiti di quel sorbetto assunto un'ora prima (nel nord d'Italia la chiamavano volgarmente «aria della pissa»). La funzione drammaturgica era diventata piuttosto quella di dare all'ascolto un momento di tregua dopo i clangori d'un pezzo d'assieme indivolato (il Quintetto o Sestetto che la precedeva) e prima dell'ultima peripezia.

I numeri a più voci sono caratteristica peculiare dell'opera comica, sin dal Settecento. I duetti rappresentano incontri e scontri diretti fra i personaggi, destinati solitamente alle prime parti dell'opera. Due se ne contano nell'*Italiana in Algeri*, fra Lindoro e Mustafà (n. 3), fra Isabella e Taddeo (n. 5): in entrambi i casi, un personaggio serio si scontra con uno comico, l'intelligenza contro la dabbenaggine, uno stile vocale più rifinito contrapposto a uno più triviale. Tutto fondato sulla comicità è invece il cosiddetto «Terzetto dei pappataci» (n. 14) che coinvolge Lindoro, Taddeo e Mustafà come in una sorta di aria buffa a tre.

Più interessanti i due numeri complessi, vera essenza dell'opera comica, in cui la *verve* rossiniana giunge solitamente al suo culmine, sospinta da situazioni d'intrigo e colpi di scena che conducono i personaggi a una sorta di follia organizzata in musica: intendo dire il Finale del primo atto e quella sorta di 'finale intermedio' che cade per tradizione a metà dell'atto secondo, giusto prima della suddetta «aria del sorbetto».

Nell'*Italiana in Algeri* quest'ultimo è a cinque voci (n. 12) e corrisponde alla scena del caffè, in cui Isabella costringe Mustafà a rapportarsi con la legittima moglie Elvira che intenderebbe ripudiare, mentre lui s'attendeva un *tête-à-tête* con l'italiana (Lindoro e Taddeo reggono il cero). L'inopinato gioco delle parti recitato al ritmo di una vera commedia musicale prorompe nella stretta indiavolata in cui Mustafà manda tutto a carte quarantotto: è il delirio fatto suono («Sento un fremito... un foco... un dispetto...»), uno di quei passi che facevano gridare i contemporanei alla meraviglia («Voilà, de l'électricité musicale!»).

I toni sono del tutto simili a quelli della stretta di un Finale di primo atto, salvo l'assenza di alcuni personaggi e del coro. Ogni Finale Primo che si rispetti congloba in sé un sottodramma, una peripezia che porta a un colpo di scena capace di gettare tutti nello sconforto. Nell'*Italiana in Algeri* (n. 7) lo sconcerto nasce dall'imprevisto incontro fra personaggi (Isabella e Lindoro) che si ritrovano in condizioni opposte a quelle supposte (entrambi apparentemente appattati con la parte avversa). Tutti restano confusi e stupiti, come dice la musica stessa avviando un «concertato di stupore» basato su un *loop* melodico che si ripete senza sosta, passando di voce in voce, meccanicamente. La ripresa della comunicazione interpersonale, rimasta sospesa per alcuni minuti, non porta tuttavia a nulla di razionale: esplose il *nonsense*, in una stretta la più folle che operista abbia mai concepito («Nella testa ho un campanello»), con imitazioni onomatopeliche buffonesche e il clamore portato alle stelle.

Bepi Morassi: «Il mare come elemento chiave dell'azione»

a cura di Leonardo Mello

Incontriamo Bepi Morassi alle prese con una nuova tappa del suo percorso all'interno del mondo di Rossini, L'italiana in Algeri, di cui firma la regia alla Fenice dopo Il barbiere di Siviglia e le farse giovanili.

Che cosa connota la sua visione di quest'opera?

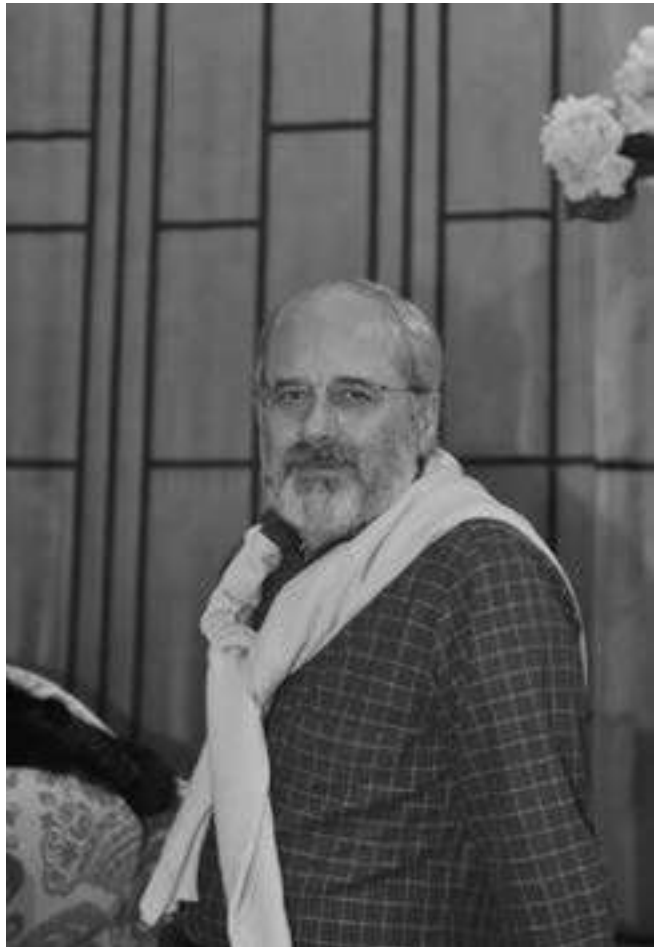
Non mi riesce facile fare un discorso su un singolo spettacolo. Negli ultimi anni in effetti mi è capitato, come regista, di affrontare spesso titoli rossiniani per la Fenice. Forse è un caso, ma potrebbe anche significare che il Rossini brillante mi è particolarmente congeniale. Ogni volta che mi approccio a lui mi sembra di avere a che fare con il più grande creatore di teatro che esista al mondo, e non solo dal punto di vista della drammaturgia musicale. Per me, oltre a esserlo come compositore, lui è un genio del teatro in senso assoluto. Per storia personale, sono portato a privilegiare sempre il gioco scenico, e proprio in questo senso i meccanismi teatrali messi in atto da Rossini non possono che far scaturire la mia creatività registica. Ma parto sempre dalle suggestioni e dalle indicazioni già esistenti: in altre parole, nel mio lavoro su ciascuna opera cerco di sottolineare il più possibile quello che già lui aveva fissato sulla carta. Poi naturalmente invento delle situazioni e delle ambientazioni di mio gusto, senza però creare mai drammaturgie sovrastrutturali, come forse qualche altro regista tende a fare. Tento insomma di raccontare una storia, magari collocandola in un ambiente differente, e sperando che il pubblico la possa apprezzare. Nello specifico dell'*Italiana in Algeri*, un'opera che trovo più 'giocosa' che buffa, ho scelto come elemento fondamentale il mare, che separa ma allo stesso tempo unisce. Lo spunto marinaresco è comunque già ben presente a livello drammaturgico, dato che il libretto stesso narra di un naufragio e l'azione è in parte ambientata sulla spiaggia di Algeri. Sfruttando e sviluppando questo aspetto, ho pensato di 'collocare' quasi tutto lo spettacolo sulla nave di Mustafà, che è una sorta di vapore e ricorda quei traghetti che collegavano la Francia con i territori d'oltremare. La scenografia rappresenta una specie di spaccato di una nave, con tanto di cabine, salone e via dicendo.

C'è qualche riferimento a una specifica epoca storica?

Ho voluto spostare il racconto più avanti nel tempo, intorno ai primi del Novecento, un periodo che mi sembrava potesse adeguarsi bene alla storia narrata. È comunque un

Novecento evocato più che calligrafico, che contiene anche qualche citazione e una piccola strizzatina d'occhio a un film come *Lo sceicco bianco*, il primo diretto interamente da Fellini nel 1952. Del resto, spesso mi faccio suggestionare dalla cinematografia per creare i miei spettacoli. Ma tutto fa parte del gioco teatrale nel quale sono immersi i personaggi. Isabella l'abbiamo voluta immaginare come una specie di diva del cinema muto, che naufraga e viene raccattata dai pirati. Si trova catapultata in un mondo completamente sconosciuto, e reagisce utilizzando le armi che solitamente usa nella vita: in sostanza tratta tutti come fossero suoi *fan*, distribuisce autografi, si fa fotografare. Insomma, un po' l'atteggiamento classico delle 'divine'. Mustafà invece è un po' un bambinone viziato, il figlio belloccio dello sceicco cui tutto è concesso. Se ci trovassimo in tempi moderni, lo vedrei scorrazzare per il deserto in Range Rover... A seconda degli avvenimenti cambia atteggiamento e addirittura vestito, come quando cerca di sedurre Isabella indossando abiti di foggia occidentale. Per Taddeo, la figura più buffa di tutta l'opera – e forse quella che preferisco – nel momento in cui si traveste da kaimakan ricorriamo all'iperbole facendogli fare ben tre cambi d'abito in scena. Elvira, infine, è caratterizzata come una bella ragazza, sinceramente affezionata a Mustafà, il quale non avrebbe nessun motivo 'estetico' per abbandonarla. Ma lui è capriccioso, vuole fare esperienza di una donna 'esotica' come un'italiana. E questo fa star male la legittima consorte, che durante lo spettacolo cerca di avvicinarsi allo sposo senza riuscire mai a toccarlo.

Il mare, il naufrago, i prigionieri sono elementi che potrebbero richiamare situazioni della nostra quotidianità...



Bepi Morassi (foto di Michele Crosera).

L'allusione ai migranti e alla contemporaneità in qualche modo è presente, ma non ho voluto enfatizzarla o esagerarla, anche perché sarebbe stato fin troppo facile e scontato. Più che all'attualità mi sono invece riferito al nostro recente passato di emigranti, quando, tra Otto e Novecento, partivamo alla ricerca di fortuna con le valigie di cartone legate con lo spago. È un immaginario ancora molto forte e condiviso. Nel finale, gli italiani che formano il coro, chiusi nella stiva della nave, si passano l'un l'altro le fotografie delle famiglie lontane. Qualche riflessione su come eravamo l'abbiamo fatta, anche se naturalmente in modo leggero e senza angosciare nessuno.

Per concludere, secondo lei che cosa rende Rossini così moderno e contemporaneo?

Più di tutto, lo ripeto ancora una volta, la sapienza e il virtuosismo teatrale. Secondo me è eterno perché ha scoperto il meccanismo con cui si muove il teatro e fondamentale anche il mondo. Non tanto come visione psicologica, ma proprio come un susseguirsi di incastri, di tasselli. Questo mosaico perfetto è la quintessenza del suo valore, al di là della gioia di ascoltare la sua musica: Rossini possiede la capacità di armonizzare e rendere questo gioco astratto perfettamente calibrato. Non è un caso che – senza toccare la drammaturgia originale – le sue opere, e in particolar modo quelle brillanti, si possono ambientare dovunque, e funzionano sempre.

Bepi Morassi: “The sea as a key element in the plot”

edited by Leonardo Mello

We are talking to Bepi Morassi who is working on yet another new production by Rossini, L'italiana in Algeri, following his direction of Il barbiere di Siviglia at La Fenice and Rossini's early comic operas. How do you see this opera?

It is not easy for me to talk about just one opera. In the last years, I have often directed operas by Rossini for La Fenice. It is certainly a coincidence but it might also mean that I find Rossini's brilliance particularly pleasing. Every time I work on one of his works, I feel I am working with the greatest composer in the world, and not only regarding the musical plot. For me, he is not only a composer, but a genius of the theatre in the true sense of the word. Personally speaking, I have a flair for always emphasising the comic aspect on stage and it is in this sense that Rossini's operas always stimulate my creativity when directing. However, I always start with the pre-existing suggestions and indications; in other words, when I am working on an opera I always try to underline what he wrote on paper as far as possible. Then of course I invent my own situations and settings but without ever creating a super-structural plot, as some directors tend to do. In other words, I try to tell a story, perhaps by placing it in a different setting, hoping it meets with the public's approval. Going back to *L'italiana in Algeri*, an opera which I find more playful than *buffa*, I chose the sea that both separates and unites, as the fundamental element. In the plot this seafaring aspect is already clear in the plot since the libretto itself describes a shipwreck and part of the plot takes place on a beach in Algiers. Making the most of and developing this aspect to the full, I decided to 'set' almost the entire tale on one of Mustafà's ship, which is a sort of steamer that is reminiscent of the ferry boats that sailed from France to its oversea territories. The set is a sort of cross-section of a ship, with cabins, a saloon and so on.

Are there any references to a specific historic period?

I wanted to move the tale forward in time, somewhere around the early twentieth century, which was a period I thought well-suited to the narration. However, it is a twentieth century that is evoked rather than described, with the odd quotation and reference to a film like *The White Sheik*, which was Fellini's first solo effort as director in 1952. On the other hand, very often I draw inspiration from the cinema in my productions. But it is all

part of the tale the characters are part of. I imagined Isabella as a sort of silent film star who is shipwrecked and held ransom by pirates. She finds herself thrown into a completely new world and reacts by using the tools she is used to resorting to in life: she basically treats everyone as if they were her fans, giving autographs and having her photo taken. In other words, the typical behaviour of a 'goddess'. Mustafà, on the other hand, is a bit like a big spoilt baby; he is the handsome son of a sheik who is allowed to do whatever he wants. If we were in modern times, I think he would be speeding across the desert in a Range Rover... His attitude changes depending on the events, and so do his clothes, for example when he is trying to seduce Isabella he wears western-style garments. When Taddeo, the most comic character in the entire opera and perhaps my favourite, disguises himself as Kaimakan, we go to extremes and have him change his costume no less than three times. Lastly, there is Elvira who is characterised as a beautiful girl who is truly fond of Mustafà, who has no 'aesthetic' reason to leave her. But he is capricious and wants to experience a woman he thinks is 'exotic', for example, an Italian. And this makes his legitimate wife suffer and during the narrative the latter approaches her husband, but is never able to touch him.



Carlos Tieppo, modellini dei costumi per L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, febbraio-marzo 2019. Direttore Giancarlo Andretta, regia di Bepi Morassi, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo (foto di Carla Zamboni).

The sea, the shipwreck, and the prisoners are all elements that could evoke situations of life today...

In a way, there is an allusion to migrants and contemporary life but I did not want to highlight or exaggerate it, also because it would have been too easy and predictable. I did not refer to nowadays so much as to our recent past of emigrants, when, between the nineteenth and twentieth century people were setting out to seek their fortunes with suitcases made of cardboard and tied with string. It is an image that is still very strong and one you can identify with. In the finale, the Italians who form the chorus are closed in the ship hold and are showing each other the photographs of their families far away. We did think about what we were like, but obviously without exaggerating and anguishing anyone.

To conclude, what do you think it is about Rossini that makes him so modern and contemporary?

Above all, let me say it again, his knowledge and thespian virtuosity. I think he is eternal because he discovered the mechanism that underlies the theatre, and basically also the world. Not so much as a psychological vision but more as a succession of details and elements. This perfect mosaic is the quintessence of his value, not to mention the joy of listening to his music: Rossini has the ability to harmonise and make this abstract game perfectly well balanced. It is no coincidence that – the original dramaturgy aside – his operas, and the brilliant ones in particular, will work no matter where they are set.



Carlos Tieppo al lavoro sui costumi dell'Italiana in Algeri (foto di Carla Zamboni).

Giancarlo Andretta: «La geniale spontaneità di Rossini»

Giancarlo Andretta, esperto interprete rossiniano, dirige L'italiana in Algeri alla Fenice. In questa conversazione racconta la sua passione per la musica del pesarese.

Maestro, per iniziare, una domanda sul 'tono' dell'opera. Nel suo approccio registico, Bepi Morassi sottolinea il suo essere 'giocoso', proprio come viene indicata nel libretto, piuttosto che prettamente 'buffa', come d'altronde è spesso definita dagli studiosi.

Sono d'accordo con lui: la parola 'giocoso' è la più calzante per un'opera del genere. Quando noi adoperiamo il termine 'buffo', infatti, possiamo immaginare, sia dal punto di vista vocale che strumentale, un linguaggio e un genere piuttosto codificati. Mentre nell'*Italiana in Algeri* Rossini, nella descrizione psicologica e negli stati d'animo dei personaggi, introduce le 'sue' figure strumentali, è così arguto, vivace e sincero che arriva a portare il gioco della voce e della musica a un livello altissimo. È incredibile immaginare che un musicista tanto giovane sia stato così geniale. Con l'*Italiana* e con *Tancredi* Rossini ha conquistato il mondo, sia sul versante comico che in quello serio. Basta leggere la testimonianza di Stendhal, cui io ritorno spesso, per capire la sua grandezza, e per comprendere quanto fosse piacevole la sua musica, in primo luogo per gli esecutori.

L'italiana in Algeri è stata composta in un periodo di tempo brevissimo. Che tipo di orchestrazione vi ritroviamo?

È più leggera che in altre opere, l'organico è molto agile. Per esempio, nelle percussioni mancano i timpani. Una curiosità, proprio legata a questi ultimi, la presenta il libretto, dove il coro, nella tredicesima scena del secondo atto, afferma:

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

È una battuta del testo originale, ma è possibile che Rossini l'abbia tenuta in conto nella costruzione della sua musica. Del resto, oltre a essere un enorme compositore, lui era anche un grande uomo di teatro. Ed è facile pensare che, nell'ideare l'*Italiana* per il Teatro San Benedetto, abbia lavorato insieme a Gaetano Rossi, il poeta che con ogni probabilità è

l'autore delle modifiche al libretto di Angelo Anelli e con il quale aveva già più volte collaborato a Venezia, compreso il *Tancredi* andato in scena alla Fenice pochi mesi prima.

Come vengono 'trattati' i personaggi, a livello musicale?

Ci sono delle colorature, delle cadenze che descrivono il loro specifico stato d'animo, che si tratti di Isabella, di Mustafà o di tutti gli altri. Una delle caratteristiche principali della genialità di Rossini è la spontaneità. Certamente, come Mozart, se chiudeva gli occhi poteva immaginare l'opera già perfettamente composta nella sua testa, e aveva solo bisogno di tempo per scriverla. Per questo era così veloce nella stesura della partitura, perché tutto era già chiaro nella sua mente e non aveva la necessità di apporre particolari correzioni. Questa sua spontaneità fa sì che ogni figura, nel divenire della sua azione, venga descritta nel modo più semplice, efficace e chiaro possibile. Basta un valore più lungo dato a una vocale per dare immediatamente l'idea di ciò che accade in quel momento a ciascun personaggio.



Giancarlo Andretta a Venezia.

Con quest'opera lei torna dopo qualche anno a Venezia...

La prima volta che ho suonato qui mi ha chiamato Mario Messinis, all'epoca del PalaFenice. Dopo avermi sentito dirigere un concerto mi ha offerto *La gazza ladra*, e da lì è iniziata la nostra collaborazione. Ora sono felicissimo di poter ritornare, questa volta in Teatro. Quando il Sovrintendente della Fenice, Fortunato Ortombina, mi ha chiesto di dirigere *l'Italiana* ho notato che la programmazione prevedeva quest'opera quasi in contemporanea con altre due di Mozart, e questa mi è sembrata un'ottima idea. In primo luogo perché nel momento in cui Rossini 'esplodeva', Mozart era un punto di riferimento per tutti, costituendo con la sua grandezza un modello, forse anche un po' ingombrante, per i compositori italiani a lui appena posteriori. Poi anche per una questione legata all'organizzazione: mettere in fila tre opere del genere significa poter contare su più organici, che simultaneamente stanno in scena e provano. Questo modo di procedere mi ha ricordato il periodo in cui, da giovane, alla Wiener Staatsoper ho avuto la responsabilità di preparare due diversi repertori, quello italiano e quello mozartiano. Saltavo di qua e di là: al mattino potevano esserci le prove che so del *Fliegende Holländer* e al pomeriggio *La bohème*, per fare solo un esempio. Questo richiedeva una grande apertura mentale, che mi è stata molto utile anche nel seguito della mia carriera.

Questa non è certo la sua prima volta nell'Italiana in Algeri.

In effetti l'ho eseguita molte altre volte. Le ultime due a Copenaghen e a Göteborg, dove ho assiduamente lavorato negli ultimi anni. Ad avvicinarmi al mondo scandinavo è stato proprio Rossini con *Il viaggio a Reims*, nel 2001: grazie al consenso ottenuto e al buon riscontro della critica quest'opera mi ha portato a ricoprire incarichi anche importanti in quei teatri. Mi sono presto reso conto che, a prescindere dalle parole, Rossini appassiona quei pubblici, li fa ridere e partecipare anche al di là del consueto applauso di approvazione. Quando ho firmato il mio primo contratto come maestro stabile a Göteborg, prima di tutto ho osservato i repertori che venivano proposti. E mi sono reso conto con stupore che, per esempio, *Lucia di Lammermoor*, che da noi è presente in ogni cartellone, era stata rappresentata per l'ultima volta nella seconda metà dell'Ottocento. In questo contesto, il primo Rossini che ho suggerito è stato proprio *L'italiana in Algeri*, spiegando che quest'opera, insieme al *Barbiere di Siviglia* e alla *Cenerentola*, che io stesso avevo diretto in precedenza, avrebbe composto una specie di trilogia del pesarese. (l.m.)

Giancarlo Andretta: “Rossini’s ingenious spontaneity”

A Rossini expert, Giancarlo Andretta will be conducting L’italiana in Algeri at La Fenice. In our conversation, he describes his passion for Rossini’s music.

Maestro, let us start with a question regarding the ‘tone’ of the opera. In his approach as director, Bepi Morassi emphasises its playful nature, as the libretto itself describes it, contrary to the purely ‘buffa’ nature scholars often use to define it.

I agree with him: the word ‘playful’ is the most suitable for an opera of that kind. As a matter of fact, when we use the word ‘buffo’, from both a vocal and instrumental point of view we can imagine a language and genre that is somewhat codified. While Rossini introduces ‘his’ instrumental figures with his psychological description and the moods of the characters in *L’italiana in Algeri*, he is so quick-witted, vivacious and sincere that he is able to bring the play of the voice and music to an incredibly high level. It is unbelievable that such a young composer could be so ingenious. With *L’italiana* and with *Tancredi* Rossini conquered the world, with both the comic and the serious. One only has to read Stendhal’s testimony, which I refer to frequently, to understand his grandeur and comprehend just how enjoyable his music is, first and foremost for the interpreters.

L’italiana in Algeri was composed in an extremely short period of time. What is the orchestration like?

It is lighter than the other operas, and as a whole it is very agile. For example, there are no kettledrums in the percussion. This is curious because in the libretto in the thirteenth scene in the second act the chorus says:

I corni suonino, che favoriti
son più dei timpani nei nostri riti,
e intorno facciano l’aria echeggiar.
[the horns play, which are preferable
to the kettledrums in our rites,
and around them make the aria echo]

These lines are from the original text but Rossini might have borne them in mind when constructing the music. Furthermore, in addition to being a great composer, he was also an outstanding man of the theatre. In all likelihood, when writing *L'italiana in Algeri* for Teatro San Benedetto he worked together with Gaetano Rossi, the poet who was probably responsible for the changes made to Angelo Anelli's libretto; he had also worked with him several times in Venice, including on *Tancredi* which had debuted at La Fenice just a couple of months earlier.

Musically speaking, how are the characters 'treated'?

The specific moods are described by means of colouring and cadences, be it Isabella, Mustafà or all the others. One of the main characteristics of Rossini's brilliance is his spontaneity. Of course, just like Mozart if he closed his eyes he could already imagine the opera perfectly composed in his head and all he needed was the time it took to write it down. This is why he wrote the scores so quickly, because everything was already clear in his mind and he did not need to make any particular corrections. As a result of this spontaneity, the



Carlos Tieppo, modellini dei costumi per L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, febbraio-marzo 2019. Direttore Giancarlo Andretta, regia di Bepi Morassi, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo (foto di Carla Zamboni).

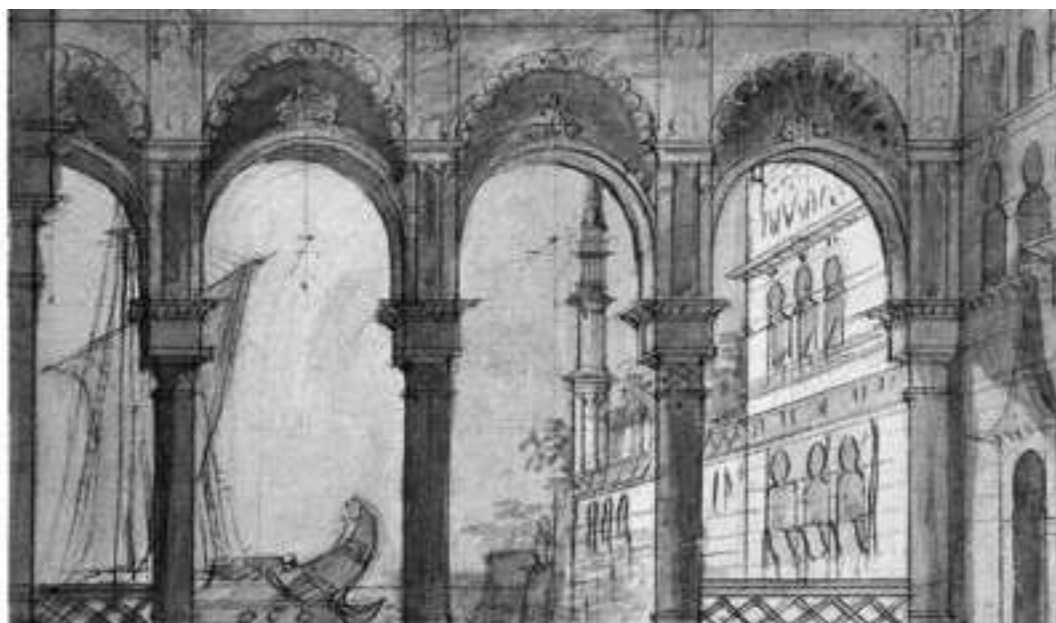
development of each figure is described as simply, effectively and clearly as possible. All it takes is a longer value being given to a vowel to immediately convey the idea of what is happening to each character at that moment.

You haven't been back in Venice for several years

The first time I was here, Mario Messinis called me, during the PalaFenice period. After having heard me conduct a concert, he offered my *La gazza ladra*, and that is how we started working together. I am delighted to be back, this time in the Opera House. When the Superintendent of the Theater, Fortunato Ortombina, asked me to conduct *L'italiana in Algeri* I noticed that two operas by Mozart were in the programme at almost the same time, and I thought that was an excellent idea. First of all, because at the precise moment when Rossini 'exploded', Mozart was a reference point for everyone; with his grandeur he was a model, perhaps a slightly invasive one, for the Italian composers who came directly after him. Secondly, for a question of organisation: if you have three operas of that kind one after the other, you have more than one workforce rehearsing at the same time. This reminded me of a period when I was younger and working at the Wiener Staatsoper and had to prepare two different works, one Italian and one by Mozart. I was jumping backwards and forwards: in the morning there were the rehearsals for *Fliegende Holländer* and in the afternoon *La bohème*, to give just one example. This required a great mental opening that I found extremely useful, also later on in my career.

This is certainly not your first time with L'italiana in Algeri.

No, indeed, I have conducted it before. The last two times in Copenhagen and Göteborg where I have been busy working the last couple of years. It was Rossini who took me to Scandinavia with *Il viaggio a Reims* in 2001 and thanks to the success of this opera I was offered important posts in the opera houses there. I soon realised that, the words aside, the public loves Rossini because he makes them laugh and take part, not just the usual applause of approval. When I signed my first contract as chief conductor in Göteborg, first of all I looked closely at the repertoires they were offering. And much to my amazement I realised that *Lucia di Lammermoor*, for example, which is included here every season, had not been performed since the second half of the nineteenth century. It was in this context that the first work by Rossini I suggested was *L'italiana in Algeri*, with the explanation that this opera, together with *Il barbiere di Siviglia* and *La Cenerentola*, which I had also conducted earlier, would create a sort of Rossini trilogy. (*l.m.*)



Francesco Bagnara (1784–1866), bozzetti per L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1826. In alto: «Spiaggia di mare», atto I, scena 4. In basso: «Appartamento magnifico», atto II, scena 5 (Museo Correr di Venezia).

L'italiana in Algeri a Venezia

a cura di Franco Rossi

6 febbraio 1813: alla Fenice va in scena per la prima volta *Tancredi*, melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi, tratto com'è noto non dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso bensì dal lavoro omonimo di Voltaire. Trascorrono poche settimane e il 22 maggio dello stesso anno il rivale Teatro San Benedetto ospita la prima rappresentazione assoluta dell'*Italiana in Algeri*, dramma giocoso in due atti di Angelo Anelli. Cento e ottanta metri in linea d'aria separano i due luoghi nei quali uno scintillante 1813, anno nel quale nascono tra l'altro Giuseppe Verdi e Richard Wagner, ospita due capolavori assoluti di Rossini.

Venezia era stata per il compositore pesarese una risorsa impensabile: *La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* e *Il signor Brusolino* rappresentano un filotto di cinque farse tutte rappresentate al Teatro San Moisè, ancor più vicino alla Fenice, dal quale distava (oggi non c'è più) solo cento metri, dieci secondi di corsa di un velocista neppure troppo dotato... E d'altra parte un altro punto di contatto significativo lega Rossini alla Fenice: l'anno di nascita. Il compositore nasce il 29 febbraio di un bisestile anno 1792, la Fenice è più 'giovane' di due mesi e mezzo, aperta il 16 maggio del medesimo anno.

Il successo del *Tancredi* è garantito da uno Stendhal letteralmente infatuato di Rossini: «C'était une folie, une vraie 'fureur', comme dit cette belle langue italienne créée pour les arts. Depuis le gondolier jusqu'au grand seigneur, tout le monde répétait: *Ti rivedrò; mi rivedrai*»¹; egli è talmente entusiasta del compositore e dell'opera da non accorgersi che *l'ouverture* era stata tratta dalla *Pietra del paragone*, esperienza frequente nelle opere rossiniane: «L'Allegro est plein de fierté et d'élégance. C'est bien là ce qui convient au nom chevaleresque de Tancredi»². Una parte non piccola del successo dell'opera era dovuta certamente alla straordinaria cavatina di *Tancredi*, che riscosse grande successo nella prima interpretazione di Adelaide Malanotte Montrésor e che letteralmente spopolò poi in quella riserbatale da Giuditta Pasta: quasi non si contano le edizioni negli organici più bizzarri di questo brano tutt'ora presenti nelle biblioteche, così come le innumerevoli parafrasi e variazioni realizzate fin quasi alla metà del secolo.

L'italiana in Algeri è a sua volta un libretto che già era stato messo in musica da Luigi Mosca alla Scala circa cinque anni prima che venisse nuovamente affidato, questa volta, a Rossini; il paragone tra un quasi sconosciuto lavoro milanese e il grande successo veneziano è impietoso: Luigi Rognoni, studioso rossiniano, sostiene che tra i due libretti «sembra siano

passati non cinque, ma cinquant'anni»³. L'alternanza tra lo stile buffo e quello paludato dell'opera seria emerge, con solare evidenza e nel pieno rispetto di numerosi altri esperimenti settecenteschi (si pensi agli imprestiti 'alti' delle figure nobiliari nei libretti d'opera seria della metà del Settecento), anche nel modo nel quale viene dipinto l'ingresso in scena di Isabella: dopo la prima strofa della cavatina della professionista («Cruda sorte! Amor tiranno!») che evoca davvero l'opera seria, il coro dei corsari e la seconda strofa del brano virano decisamente al buffo, contribuendo a far risaltare colori e idee nel lavoro rossiniano.

Ancora una volta ecco le parole di Stendhal: «Nos graves littérateurs des Débats ont trouvé l'action de la pièce folle, sans voir, les pauvres gens, que si elle n'était pas folle, elle ne conviendrait plus à ce genre de musique, qui n'est elle-même qu'une folie organisée et complète»⁴.

Tra la prima assoluta del 1813 e la prima ripresa del lavoro alla Fenice passano la bellezza di trenta lunghi anni, appena interrotti dall'accademia del 21 febbraio del 1825, quando il tenore Giovanni David e il basso Antonio Tamburini, accompagnati dalla pianista Maria Agata Szymanowska, interpretano i due duetti dell'*Italiana in Algeri* in un originale programma nel quale accanto al terzo brano vocale eseguito (la cavatina del tenore nella musica di Carafa de Colobrano) vengono proposti al pubblico veneziano dalla pianista polacca due lavori di Hummel e il rondò alla polacca di John Field, eseguiti – cosa allora



Foto di scena dell'*Italiana in Algeri* al Teatro La Fenice, 1947. Direttore Ettore Gracis, regia di Domenico Lamba. Interpreti principali: Vincenzo Bettoni (*Mustafà*), Susanna Danco (*Isabella*), Elena Pesenti (*Elvira*), Nico Adami (*Lindoro*). Archivio storico del Teatro La Fenice.

veramente insolita – interamente a memoria, scelta che la pianista polacca fece propria per tutta la sua lunga *tournée* europea.

Un ampio successo contraddistingue la stagione di Carnevale 1842-1843, che aveva aperto il 26 dicembre con il *Nabucodonosor*, a distanza di soli nove mesi dalla prima assoluta milanese: primo lavoro verdiano a essere proposto al pubblico della Fenice, esso si rivela un successone che vanta ventotto recite le quali, unite alla ripresa di *Beatrice di Tenda* (altre venticinque recite), formano una stagione ben più ricca delle tradizionali cinquantuno recite, e quindi ben più ampia del previsto. La stagione di Primavera fatica invece a mantenersi agli stessi livelli. L'appalto, che per la stagione precedente era stato sostenuto direttamente dalla presidenza (in sostanza da Guglielmo Brenna, vero uomo di teatro e *factotum* di quegli anni), questa volta viene affidato a Matteo Fares. Il programma previsto propone di mettere in scena *Il giuramento* di Saverio Mercadante, *Il barbiere di Siviglia* e *L'italiana in Algeri* di Rossini e *Zampa* di Ferdinand Hérold, accompagnati sempre dai tradizionali tre balletti. Come si vede si tratta di un programma ambizioso, fondato su 'non meno' di venticinque recite tra il giorno di Pasquetta e il 25 maggio successivo.⁵ In realtà le recite documentate sono qualcuna in più, dal momento che l'opera di apertura e *L'italiana* contano ciascuna nove recite, e se *Il barbiere* fallisce miseramente con sole quattro serate, *Zampa* conclude degnamente con una decina di rappresentazioni. Non possiamo certamente parlare di un programma innovativo e originale, se l'opera di apertura viene proposta ben sei anni dopo la sua prima apparizione, le due opere di Rossini a distanza di ventisette e trent'anni dal loro esordio e *Zampa* a dodici anni di distanza dalla prima parigina. Il consolante numero delle recite nasconde quindi un malessere che emerge evidente dalla lettura dei documenti d'archivio: continui 'mal di pancia' degli interpreti, alcuni dei quali giustificati dall'incauto tentativo (poi rientrato) di saldarli con un compenso inferiore rispetto a quello pattuito.⁶

Al di là però di queste sofferenze, alcuni lavori spiccano nella stagione e le recensioni sulla «Gazzetta» non tardano a segnalarne il felice esito:

Fate plauso, fate onore alla Vietti: io vorrei ch'ella foss'uomo per poterle mandar fino un bacio: ella restituì al nume il suo culto, rese al gran mago la verga, e quando in mezzo a queste musiche della gran cassa e de' tromboni, a queste armonie delle bombarde e dello scilocco quand'agita a Lido il mare, ella volle ricercarne veramente il cuor col diletto, si vesti degli abiti d'Arsace, e per lei si trassero fuori i canti obbliati, giusto cielo, obbliati! dell'*Italiana in Algeri*; l'*Italiana* con tutte le care sue reminiscenze di non so quanti anni fa, quando molti capelli ch'or sono canuti eran biondi, quando belle ancora parevano le lugubri lanterne delle contrade e gli stivali alla barolè, co' trombini, ma quando in teatro in un solo coro s'udivano la Marcolini, il Galli, il Rosich: tempi favolosi della musica e del teatro! [...] Questa cara *Italiana*, per me che, nella musica in ispecie, sono italiano, ebbe dunque una vaghezza, un rapimento tutto speciale. Ella traeva novità e freschezza dalla sua stessa dissimiglianza dalle musiche che s'usano oggidì. Per me era nuovo quel canto, che, come signore ch'egli è, domina e tiene in soggezione l'orchestra; nuovi la vivacità ed il brio di que' motivi, la cui bellezza non ha mestieri di spiegazione perché si sente nelle più intime fibre, tanto che non vi potete tener quieti nel sito e v'è d'uopo d'agitarvi e strepitare, come s'altri vi muovesse il solletico; nuova la facile combinazioni di que' numeri, onde, senza pagarle con la sanità degli orecchi, e senza bisogno della chiave dell'arte, sentite la forza e il potere di quelle divine armonie.⁷



Foto di scena dell'Italiana in Algeri al Teatro La Fenice, 1947. Direttore Ettore Gracis, regia di Domenico Lamba. Interpreti principali: Vincenzo Bettoni (Mustafà), Susanna Danco (Isabella), Elena Pesenti (Elvira), Nico Adami (Lindoro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Che il recensore sia un patito di Rossini e certamente un passatista non vi sono dubbi; va anche detto però che il ritardo con il quale questo brillante lavoro approda alla Fenice è quanto meno sospetto. Trent'anni per un lavoro di sicuro successo, che pare non tramontare nel favore del pubblico, sembra quasi una sorta di ritorsione contro il teatro, rivale e vicino, che lo aveva proposto. E d'altra parte la grande ricchezza di stagioni e di spettacoli lungo anche tutto l'Ottocento (niente affatto ridimensionato dalla perdita dell'autonomia) veneziano è solare, così come la preponderanza della Fenice non fu sempre così scontata come oggi possiamo credere. E le informazioni che ci passa il recensore sono non solo utili per comprendere lo spirito del pubblico d'allora, ma chiariscono anche i dubbi di chi legge i documenti e può non disporre di un valido contraltare. Si pensi ad esempio a Carolina Vietti, velatamente accusata di remare contro il buon andamento della stagione: così leggiamo invece della sua bravura:

Per tornare all'*Italiana in Algeri*, la Vietti cantò con l'ordinaria sua grazia di canto, e con l'ordinaria bravura il Deval. Al Botticelli, improvvisamente sostituito a più giovin cantante, si vuol perdonare forse la sua grand'età, ma in quegli anni è pur mirabil la forza e la vivacità con cui sostiene il suo personaggio. A Ser Taddeo si vorrebbero perdonar troppe cose, ma che monta? Egli è protetto dall'aura di che lo circonda questa musica ispiratrice, che per sé sola si regge, quasi da sé sola si canta. [...] Quel finale pur destò l'usato entusiasmo, e da più logge si mandarono viva ed applausi a Rossini. Qual meraviglia? Per niente uno non ha nome GIOACHINO ROSSINI ed è mago.⁸

E che dire della trionfale chiusa inneggiante al compositore, addirittura gratificato di poteri magici... Oppure dobbiamo pensare a una lezione meno corrente che restituisca alla parola 'mago' il suo significato letterale di 'sapiente'. Sia come sia, tutta la stagione passa in secondo piano di fronte a questa ripresa tanto agognata e infine concessa.

¹ LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Torino, Einaudi, 1977, p. 274.

² Ibid.

³ Ivi, p. 47.

⁴ Ivi, p. 48.

⁵ La stagione di Primavera, minore rispetto a quella di Carnevale e Quaresima, generalmente non andava oltre le venti o trenta serate.

⁶ Confronta in tal senso nel nostro Archivio storico la busta n. 422 (15. *Spettacoli 1842/43*).

⁷ «Gazzetta di Venezia», 16 maggio 1843.

⁸ Ivi.

L'ITALIANA IN ALGERI AL TEATRO LA FENICE

1. Mustafà 2. Elvira 3. Zulma 4. Ali (Haly) 5. Lindoro 6. Isabella 7. Taddeo

1843 – Stagione di Primavera

11 maggio 1843 (9 recite).

1. Pio Botticelli 2. Teresa Strinasacchi Avogadro 3. Elisa Botticelli 4. Giuseppe Razzanelli
5. Antonio De Val 6. Carolina Vietti 7. Pietro Merigo – 1 vl e dir.: Gaetano Fiorio; M° del
coro: Luigi Carcano.

1910-1911 – Stagione di Carnevale

25 gennaio 1911 (8 recite).

1. Giuseppe La Puma 2. Elisa Marchini 3. Adele Zane 4. Angelo Zoni 5. Piero Strazza 6.
Guerrina Fabbri 7. Giuseppe De Bernardi – M° conc. e dir.: Gianni Bucceri; M° del coro:
Vittore Veneziani.

1927 – Stagione d'Autunno

9 settembre 1927 (7 recite).

1. Vincenzo Bettoni 2. Laura Pasini 3. Olga De Franco 4. Mario Gubbiani 5. Alessio De
Paolis 6. Giuseppina Zinetti 7. Carlo Scattola – M° conc. e dir.: Vittorio Gui; M° del coro:
Romeo Arduini.

1946-1947 – Stagione Lirica invernale

5 febbraio 1947 (2 recite).

1. Vincenzo Bettoni 2. Elena Pesenti 3. Giacinta Berengo-Gardin 4. Giuseppe Noto 5.
Nino Adami 6. Susanna Danco 7. Emilio Ghirardini – M° conc. e dir.: Ettore Gracis; M°
del coro: Sante Zanon; Reg.: Domenico Lamba.

1970-1971 – Stagione Lirica

18 febbraio 1971 (5 recite).

1. Paolo Montarsolo 2. Rosetta Pizzo (Rosanna Lippi) 3. Ada Finelli 4. Giuseppe Zecchillo
5. Ottavio Garaventa 6. Biancamaria Casoni 7. Renato Cesari – M° conc. e dir.: Ettore
Gracis; M° del coro: Corrado Miranda; Reg.: Filippo Crivelli; Scen. e cost.: Franco
Zeffirelli.

1984 – Opere liriche, balletto e teatro musicale

22 marzo 1984 (7 recite).

1. Samuel Ramey 2. Adelina Scarabelli (Denia Mazzola) 3. Gloria Banditelli 4. Silvano
Pagliuca 5. Ernesto Palacio 6. Marilyn Horne 7. Domenico Trimarchi – M° conc. e dir.:
Gianluigi Gelmetti (Henry Lewis); M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Roberto De Simone;
Scen. e cost.: Emanuele Luzzati.

1992 - Stagione del Bicentenario

11 settembre 1992 (6 recite)

1. Ferruccio Furlanetto 2. Patrizia Pace 3. Antonella Trevisan 4. Pietro Spagnoli 5. Raul Gimenez 6. Bernadette Manca di Nissa 7. Bruno Praticò – M° conc. e dir.: Ion Marin; M° del coro: Olinto Contardo; Regia: Roberto De Simone; Scene e cost.: Emanuele Luzzati.

2000 - La Fenice a Padova

Padova, Teatro Verdi

15 settembre 2000 (3 recite)

1. Lorenzo Regazzo 2. Anna Carnovali 3. Daniela Pini 4. Antonio De Gobbi 5. Antonino Siragusa 6. Laura Polverelli 7. Bruno De Simone – M° conc. e dir.: Claudio Scimone; M° del Coro: Giovanni Andreoli; Regia, scene e cost.: Pier Luigi Pizzi. Allestimento Teatro dell'Opéra di Montecarlo; la rappresentazione è in ricordo di Lucia Valentini Terrani.



Emanuele Luzzati (1921-2007), figurini per L'italiana in Algeri al Teatro La Fenice, 1984. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La psicologia di Isabella

di Maria Isabella Bagnati Siragusa

Un serraglio: un mondo lontano, immaginato, vissuto nella fantasia. Tante storie, uomini e donne che vivono una dimensione irreali, «luogo di chiusura, paradigma dell'interiorità e del segreto».¹ Niente altro. Tutto intorno musica... e... in questa realtà, gioco della finzione, in un'atmosfera brillante, come in un sogno: Isabella. Essa già esiste, come capriccio e sentimento, desiderio e amore, novità e rimpianto, nel pensiero e nel ricordo di due uomini: del *bey* Mustafà che rifiuta Elvira, sua moglie, e desidera una donna diversa, un'italiana, e ordina a Haly, capitano dei corsari algerini, di cercarla; di Lindoro, schiavo favorito di Mustafà, al quale il *bey* vorrebbe dare Elvira in sposa, ma che innamorato di Isabella sente una profonda nostalgia di lei. «La storia di una vita comincia da un punto qualsiasi, da qualche particolare che per caso ci capita di ricordare; e quando essa era a quel punto, era già molto complessa».²

La vicenda umana di Isabella inizia nel momento in cui, viaggiando alla ricerca del suo amore, naufraga, approda in una terra lontana, è fatta prigioniera dai corsari. Appare così: bella, sensuale. E le storie si intrecciano, l'impossibile diventa possibile, il sogno realtà. Isabella si ritrova in un mondo lontano, in cui niente viene conquistato, in un regno estraneo alla sua natura. È smarrita, sgomenta, giungere in un luogo sconosciuto significa abbandonare la visione di un mondo rassicurante. Nel 'dialogo' con se stessa comprende che le certezze ormai appartengono al passato e decide di affrontare la sua nuova vita, con la forza, il coraggio e il desiderio di chi vuol vivere l'amore fino in fondo. È una sfida con se stessa, è la ribellione, la competizione, è un mettersi alla prova. Entrare in un'altra realtà è, infatti, ricominciare a guardare il mondo in modo diverso, è non possedere più il 'controllo' delle cose, è scoprire nuovi spazi, è ritrovare nel volto dell'altro la sofferenza, la solitudine, la debolezza, con la meraviglia e lo stupore di una consapevolezza nuova, è parlare, capire, ascoltarsi e riflettere, è impadronirsi di se stessi. Isabella conquista una realtà in cui la donna non ha spazio vitale. L'uomo detiene il potere sulla donna, se ne appropria, ha diritto su di lei. Essa accetta di essere preda di Mustafà, di diventare schiava. Esce fuori dalla logica comune, accondiscendendolo. Infatti, può progettare un piano che la porterà alla libertà. Non si ribella, osserva e ascolta. Fa passare Taddeo, il suo accompagnatore, per suo zio. Nel serraglio Mustafà, per allontanare definitivamente Elvira, chiede a Lindoro di portarla in Italia. Lindoro accetta perché solo così potrà tornare in patria. E, mentre Mustafà squalifica Elvira, che gli dichiara ancora una volta il suo amore, Haly annuncia la notizia del naufragio.

C'è l'attesa... e lei appare questa volta affascinante, cosciente del suo potere. E l'intelligenza trionfa sull'arroganza. La consapevolezza e il coraggio la conducono a porsi degli obiettivi, ad agire con razionalità, a programmare, a costruire ipotesi per poi verificarle, a comportarsi con astuzia contro coloro che rappresentano un ostacolo alla sua vita. Quando riconosce e ritrova il suo amore perdutamente cercato, nel momento in cui Elvira va a congedarsi da Mustafâ, decide di operare al di là delle incertezze, degli smarrimenti, delle angosce che ogni uomo prova nel momento del suo conflitto interiore.

Isabella, alla ricerca di un'identità autonoma e autodeterminante, sceglie di sfidare l'ignoto: è un'eroina³ che ha oltrepassato le soglie dell'ordinamento stabilito nel tempo in cui vive, non è una sconfitta. Le sue energie misteriose confluiscono in un'armonia positiva. La sua avventura rappresenta la capacità di misurarsi nel pensiero, nell'azione, nell'immaginazione, nella fantasia.

Ma la storia umana si ripete. Isabella forse è solo una donna che vive il dramma della vita, si aggrappa a se stessa, alla sua solitudine e comprende che rapportandosi agli altri con determinazione, con sicurezza, con decisione, può continuare a operare. È imprevedibile, non aspetta gli eventi. Ordina che Elvira resti nel serraglio e Lindoro diventi suo schiavo. Potere è accettare i propri limiti con la fiducia di possedere quelle capacità che consentono di vivere il mondo interno con rispetto di sé e autostima, è la corretta visione del mondo interiore, è relazionarsi con gli altri in maniera equilibrata, guardare l'altro per quello che effettivamente è. Isabella racchiude dentro di sé queste qualità: è capace di emozionarsi, di vivere nel suo mondo, provare sensazioni, sa essere razionale ed energica nello stesso tempo, sensibile con chi ama, investe sul suo amore e protegge chi crede più debole, adopera la seduzione per raggiungere il suo obiettivo.⁴ Assume diverse identità e si ritrova nella sua interiorità. È parte integrante di quel mondo in cui i personaggi hanno un ruolo, una precisa collocazione⁵ e costituiscono una caricatura sottile e acuta della vita, effetto comico d'insieme dalle mille sfaccettature. Il serraglio è una realtà in cui il gioco che tutti compiono «è come la vita: il cui scopo è scoprire le regole che cambiano sempre e non si possono mai scoprire».⁶ E poi la confusione,⁷ che si esplica con voci onomatopeiche, espressione istintiva e immediata delle emozioni e delle sensazioni dei personaggi di cui riflettono le esperienze vissute. Isabella non si arrende, si espone, idea, costruisce la sua storia in un contesto in cui prevale il pregiudizio⁸ e i personaggi sono la tipizzazione esasperata dell'uomo con la sua capacità di sopravvivere, con le sue frustrazioni e i suoi conflitti. Un'umanità che si nasconde per non perdere, che si adegua e non lotta, uomini che hanno paura di cambiare. In questo mondo «il verbo amare si coniuga con il verbo ridere, la tenerezza si sposa alla farsa, l'insolenza all'incoscienza»⁹ e ogni soggetto è protagonista di se stesso e vive la sua dimensione in «un dualismo che pervade tutta l'opera prendendo spunto dal comico per spingersi verso il tragicomico».¹⁰

Tutto appare estremamente buffo, grottesco, stereotipato. Ma che cosa esiste al di là di questa farsa, della maschera, dello schermo? Sofferenza, disagio, dramma della vita: «Ognuno si sente vittima dell'altro... Non sanno confrontarsi con i propri sentimenti e non riconoscono la possibilità di azione e cambiamento».¹¹ Alcuni personaggi del serraglio, Haly, i corsari, gli eunuchi, sembrano indefiniti, altri rappresentano i vizi e le virtù, i difetti e i pregi, le capacità e i limiti dell'uomo. Isabella, invece, è diversa perché ha sentimenti,

ha una sua identità ben definita, non è 'schiava' in un mondo di schiavi della loro 'vanità', possiede l'equilibrio emotivo che le consente di potere agire con chiarezza. Alleata con le donne, dolce con Lindoro, si mostra dura e rigorosa con gli altri uomini. Mustafà, infatti, adesso appare a lei con tutti i suoi limiti, continua a svalutare e a squalificare gli altri, è incapace di relazionarsi con loro, non comprende nella sua interiorità il senso della vita: è un narcisista». ¹² Non ha più potere e non se ne rende conto. Isabella prova tenerezza per Lindoro, amante nostalgico, fedele, uomo innamorato sempre, nonostante le difficoltà e la lontananza. I due vivono la loro storia d'amore, decidono di fuggire insieme al di là di quel mondo esasperante, 'rigido', in cui sembra non ci siano emozioni. Il loro cercarsi, trovarsi e poi 'fuggire' è l'evoluzione dell'amore, una storia oltre ha storia.

Ma l'amore esige chiarezza, così Lindoro spiega a Isabella il suo rapporto con Elvira, donna indifesa, fragile. Per Isabella Elvira non è un'antagonista. Sono due donne che attraversano momenti di crescita diversi, mentre Isabella è femminile, è consapevole di se stessa, Elvira è una 'vinta', è una donna che ha bisogno degli altri, si appoggia a Zulma, serve fedele, per non 'perdersi', deve attraversare la sofferenza per autoaffermarsi. ¹³ Riceve l'umiliazione di sentirsi ripudiata da un uomo capriccioso, che cerca l'aiuto di Taddeo, il finto zio di Isabella,

nominandolo luogotenente con lo scopo di poter dominare ancora attraverso gli altri.

Isabella ha vissuto fino in fondo il suo dolore di naufraga e prigioniera, ma ciò che appare è l'immagine di una donna energica. Il suo guardarsi allo specchio è il resoconto della sua vita: è l'interrogarsi sulla natura di quel mondo e chiedersi quale posto occupa in esso. Rivolgersi, scegliere ed esplorare le sue possibilità di vita è divenire indipendente all'interno del proprio mondo nei limiti della struttura: operare delle scelte e creare un progetto e poi chiedersi: chi sono io? Elvira diviene il simbolo della rassegnazione. Isabella vorrebbe insegnarle a essere donna perché in lei vi è la sicurezza di poter trovare la soluzione ai suoi problemi. Si rifiuta di essere solo un oggetto di desiderio da parte di un uomo



Il cast dell'Italiana in Algeri al Teatro La Fenice di Venezia, nella produzione del 1971. Direttore Ettore Gracis, regia di Filippo Crivelli, scene e costumi di Franco Zeffirelli. Interpreti principali: Paolo Montarsolo (Mustafà), Biancamaria Casoni (Isabella), Rosetta Pizzo (Elvira), Ottavio Garaventa (Lindoro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

arrogante. Non rimane mai sola con lui, vuole soltanto essere una donna amata e rispettata. Non agisce più da sola perché Lindoro è 'l'altro'.

Un Lindoro, che diviene coprotagonista dell'azione, a cui Taddeo, uomo debole e insicuro, confessa il suo amore per Isabella, un Lindoro che si prende gioco di Mustafà dicendogli che Isabella è innamorata di lui. I ruoli si sono capovolti. La sua irrisione diventa spietatezza nella nomina a Mustafà di pappataci (conquistatore di donne con l'onere di mangiare, bere e dormire a sazietà). Isabella e Lindoro adesso guardano a quel mondo irreal e illusorio, dove le leggi della vita sono sovvertite, in un'altra dimensione, più umana, in cui la liberazione degli schiavi rappresenta un ritorno alle origini, a qualcosa di non ancora ritrovato. È liberarsi insieme con la consapevolezza di poter dire: ho ancora un sogno.¹⁴ È la rinascita che ogni uomo vive quando non cede a compromessi, crede nei suoi ideali, alla giustizia. Come Isabella, come gli schiavi uomini incatenati dal potere, rassegnati a un destino avverso, uomini che si risvegliano dalla disperazione e che ricominciano a esistere.

La cerimonia di investitura a pappataci è solo una difesa del sistema al cambiamento, perché tutto deve continuare come prima. Mustafà, infatti, cui sono affidati dei compiti ben precisi, li esegue in maniera grottesca. Il vascello, simbolo di un futuro ricco di sogni e di realtà, è lì fermo per la fuga verso la libertà. Taddeo cercherà di fermare i due amanti, ma Mustafà non ascolta, travolto dai suoi doveri di pappataci; allora Taddeo sceglierà la fuga e intraprenderà con loro il viaggio di ritorno. Ormai quel mondo sembra allontanarsi sempre



Marilyn Horne interpreta Isabella nell'Italiana in Algeri al Teatro La Fenice di Venezia, 1984. Direttore Gianluigi Gelmetti, regia di Roberto De Simone, scene e costumi di Emanuele Luzzati. Gli altri interpreti principali: Samuel Ramey (Mustafà), Adelina Scarabelli (Elvira), Ernesto Palacio (Lindoro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

di più. Tutto riprende l'ordine di prima: Mustafà ritorna da Elvira. Isabella ha vinto. L'opera si conclude così. Ma il viaggio di ritorno di Isabella e di Lindoro non finisce nell'immaginazione dello spettatore. Tante soluzioni diverse, come nella vita: storie d'amore concluse e mai finite dentro, storie a lieto fine, storie finite per sempre, ma di cui resta il ricordo: un incontro nella memoria, un trovarsi nel passato, una fuga nel pensiero. Però la vita continua, il viaggio di ritorno in se stessi prosegue. Tutto è cambiato, niente potrà essere come prima, si va avanti con compagni di viaggio già conosciuti e volti nuovi da scoprire.

Il viaggio di Isabella si ripete ogni giorno dentro di noi perché tutti vorremmo essere come lei. Lasciare le proprie certezze, rischiare, ascoltarsi, confondersi, progettare e rimettersi in discussione, sentirsi liberi dagli schemi precostituiti, e conoscere, porsi nel dubbio, sentire ancor prima di capire, è il senso della sua vita.

E la musica? «Follia organizzata e completa»,¹⁵ è l'emozione, è esplorare con la fantasia, è la dimensione diversa, è l'illusione, è il desiderio di vivere la vita fino in fondo, è la 'favola' in cui i protagonisti siamo noi. È la 'poesia' fatta di quelle piccole cose che viviamo dentro di noi e non vogliamo e non possiamo esternare perché la paura non ci consente di rischiare e di perdere. Allora ci nascondiamo dietro il nostro 'equilibrio' per non soffrire, per non sentire le nostre emozioni. La razionalità diventa la nostra difesa quotidiana dall'arroganza, dall'indifferenza. Così è la vita.

Spesso la finzione ci appaga, è una fuga da noi stessi. Sogniamo ad occhi aperti di essere... ecco Isabella siamo noi con la sua voglia di esistere, di continuare a credere, a sperare, ad amare, a gioire, con la sua sofferenza in un contesto in cui tutto appare divertente, il nostro mondo che nasconde il dolore perché non si può far vedere agli altri quello che siamo. Il gioco della vita è questo. Noi nel nostro 'silenzio' ci riscopriamo 'innamorati' di noi stessi, ci emozioniamo, ci commuoviamo



Laura Polverelli interpreta Isabella nell'Italiana in Algeri al Teatro Verdi di Padova, 2000. Direttore Claudio Scimone, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Gli altri interpreti principali: Lorenzo Regazzo (Mustafà), Antonino Siragusa (Lindoro), Anna Carnovali (Elvira). Archivio storico del Teatro La Fenice.

e poi la rabbia, il dolore di non poter... E nel nostro sogno seguiamo il nostro filo conduttore, «la nostra musica interiore»; appare, allora, sempre più evidente l'incongruenza tra noi e il sistema. Poi ci accorgiamo che esistono ancora uomini così diversi, sono pochi che oltrepassano i silenzi, che credono in sé e negli altri e con loro tanti altri uomini sconosciuti che si sono ribellati, che hanno avuto il coraggio di dire no ai soprusi e alle aberrazioni di un mondo sempre 'uguale', schiavo del tempo, del potere, del denaro, un mondo in cui vogliono continuare a operare perché tutto possa cambiare. Sono loro i 'folli'; o è folle il sistema con le sue regole rigide? Sembrerebbe che... e ritorna nella memoria una donna, *L'italiana in Algeri*, opera composta più di un secolo fa, che naufraga in terra lontana, si libera da se stessa, sceglie una dimensione diversa e, alla ricerca della sua individuazione, in un viaggio senza fine, vince sull'oblio, sull'indifferenza e poi intraprende il 'ritorno' a sé e in sé, un cammino senza confini di spazio e di tempo, il 'non detto', il 'non esplorato', il 'non vissuto', segreto della sua vita, mistero dell'esistenza di ogni uomo.¹⁶

Ma era solo un sogno? E se tutti provassimo a compiere un viaggio che ci porta verso quel che non sappiamo? Un'atmosfera di indefinita emozione e comincia il viaggio dentro di noi... alla ricerca e alla scoperta di un mondo che ci sembra tanto lontano eppure così vicino. Tutto quello che era così chiaro così limpido, adesso, se ci voltiamo indietro, è solo il nostro passato. Eventi e fatti significativi ci ritornano alla mente come qualcosa di mai vissuto e ci sentiamo impotenti, proviamo tanta sofferenza, il rimpianto, il rimorso; gli 'errori' sono presenti. La nostra vita ci appare in un attimo. Ci chiediamo i perché, vogliamo fuggire da noi stessi, i sogni non ci appagano più, pensiamo al presente, a quello che siamo e, all'improvviso, il dolore infinito, insopportabile, il silenzio, il vuoto. E poi naufragare, perdersi, sentire la solitudine, pensare di non possedere la capacità di essere, parlare e non sentirsi capiti, ascoltare le voci confuse degli altri che riescono sempre a trovare 'la soluzione' per noi, non volere amare più, guardare alla vita degli altri e angosciarsi, non emozionarsi più, credere di non provare più sentimenti e la sofferenza diventa sempre più intensa, difficile da tollerare, perché... niente... siamo prigionieri di noi stessi, non possiamo più sciogliere quei nodi interminabili che stringono così forte che ci sentiamo soffocare, e pensiamo all'impossibilità a della vita che scivola via, come se la vita e noi fossero delle realtà diverse. Ma ecco l'approdo, perché la vita porta sempre a qualche riva, e... il risveglio. La paura svanisce e appariamo, così come siamo, liberi di vivere. E ci prende una voglia folle di fermare tutto, di ritornare indietro, ma poi decidiamo di proseguire. Ci dedichiamo il tempo per amare, pensare, soffrire. E intorno a noi il silenzio. Tutti 'giocano', sembrano 'felici' e in noi il non sapere e tanta paura di ritrovarsi, provare di nuovo tenerezza e poi la voglia di essere ascoltati e amati. E il viaggio prosegue. Adesso ogni cosa diventa così difficile, non si può ritornare indietro, niente è più come prima e allora il dolore ci assale. E vediamo gli altri, osserviamo questa volta il loro 'potere' e ci sentiamo fragili, indifesi. Ma noi non siamo così, siamo 'diversi', vorremmo gridare, fingiamo di adeguarci e, poi, nel nostro mondo, qualcosa è cambiato.¹⁷

Un altro all'infuori di noi ci ascolta, ci parla. Allora ci stupiamo ancora, cominciamo ad accettarci. La curiosità ci spinge ad andare avanti e poi un evento, un'occasione che sembra insignificante e dentro di noi la paura di soffrirne ancora. Pensiamo alla vita di ieri

e sembra che tutto ciò per cui abbiamo vissuto non ci appartenga più. Ci sentiamo vivi. Cominciamo, allora, a dare senso alle cose, le trasformiamo e, dentro di noi, il progetto, il futuro. E, in questa altalena di emozioni, noi rinasciamo.¹⁸

Intraprendiamo, così, il nostro viaggio di 'ritorno' alla vita verso quel che non sappiamo, ma con la coscienza di esistere. Siamo persone perché proviamo sentimenti, emozioni, elaboriamo il nostro dolore. Siamo persone perché ci rimettiamo in discussione, ci disperiamo, facciamo delle scelte, troviamo la soluzione, progettiamo. Siamo perché crediamo nelle piccole cose, ci accorgiamo di entusiasmarci ancora, di poter sorridere, di poter dare, di poter amare, di poter 'morire' dentro e ricominciare sempre, nonostante tutto. Un inizio: il naufragio, un percorso. L'approdo e la prigionia, la conclusione: la liberazione. Poi... solo un istante... e il viaggio continua, un ritorno senza fine.

Il più bello dei mari / è quello che non navigammo... /... I più belli dei nostri giorni / non li abbiamo ancora vissuti. / E quello / che vorrei dirti di più bello / non te l'ho ancora detto».¹⁹ Questa è la storia di Isabella... la nostra storia.

¹ Malek Chebel, *La cultura dell'harem. Erotismo e sessualità nel Maghreb*, Leonardo Editore, Milano, 1922. Prefazione di G. De Martino, pag. 8.

² Carl Gustav Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, a cura di Aniela Jaffè, Rizzoli Editore, Milano, 1978, pag. 28.

³ Cesare Questa, *Il ratto del serraglio*, Patron-Bologna, 1979, pag. 122. Scrive l'autore: A è prigioniero di B, ma desidera ricongiungersi con C, di cui non ha notizia, C però arriva e riconosce A venendone riconosciuto. Rispetto ai tre testi prima esaminati. Anelli (il librettista) ha operato un mutamento di attributi. A è un uomo (Lindoro) e C una donna (Isabella). Si tratta, pertanto, di ruoli invertiti. In merito vedasi anche M. L. Von Franz, *Il Femminile nella fiaba*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983.

⁴ Maria Grazia Cancrini-Lieta Harrison: *Potere in amore*, Editori Riuniti, Roma, 1986.

⁵ Il mondo del serraglio è il sistema, insieme di unità organizzate interagenti tra loro. Per un maggior approfondimento relativo ai sistemi vedasi Lynn Hoffman, *Principi di terapia della famiglia*, Astrolabio, Roma, 1984.

⁶ Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Ed. Adelphi, Milano, 1976, pag. 54.

⁷ Luigi Cancrini, *La psicoterapia. Grammatica e sintassi*. La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987, pagg. da 51 a 71.

⁸ Renzo Canestrari, *Psicologia generale e dello sviluppo*, Editrice Clueb, Bologna, 1984, da pag. 283 a 287.

⁹ Frédéric Vitoux, *Rossini*, ed. Rusconi, Milano, 1991 pag 98.

¹⁰ Adriano Bassi, *Gioacchino Rossini*, Ed. Franco Muzzio, Padova, 1992, pag 104.

¹¹ Maria Grazia Cancrini-Lieta Harrison, *La trappola della follia*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1983, pag 28.

¹² Otto Kernberg, *Mondo interno e realtà esterna*, Boringhieri, Torino, 1985, pagg. 117 a 146; Narcisismo normale e Narcisismo patologico.

¹³ Mary Esther Harding, *I misteri della donna*. Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1973

¹⁴ dal discorso che Martin Luther King pronunciò il 28 agosto 1963, giorno del centenario del Proclama dell'emancipazione degli schiavi emanato da Abraham Lincoln, durante la marcia su Washington

¹⁵ Stendhal, *Vita di Rossini*, EDT, Torino, Ed. Italiana, 1992, pag 48.

¹⁶ Luigi Pirandello, da *Novelle per un anno: Il viaggio*. In questo viaggio, però, la protagonista trova una diversa soluzione esistenziale.

¹⁷ Jay Haley, *Cambiare gli individui. Conversazioni con Milton H. Erickson*, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1987.

¹⁸ Paul Watzlawick-J.H. Weakland-R. Fisch, *Change. Sulla formazione e la soluzione dei problemi*, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1974.

¹⁹ Nazim Hikmet, *Poesie d'amore*, Edizioni Arnoldo Mondadori, Mondadori Poesia, 1991, pag 25.

Rossini a Venezia

di Mario Merigo

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

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

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

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

Altrettanto esplicito è il 'dilettante' piemontese Benvenuto di San Raffaele che retoricamente così s'interroga:

Chi non discerne la gaiezza elegante dello stil Veneziano dalla erudita gravità dello stil Bolognese?

Agli inizi dell'Ottocento il gusto musicale dei veneziani non era certo mutato e Rossini, per garantirsi un debutto di successo come operista, esordendo al San Moisè dovette necessariamente attenersi ai parametri della farsa musicale della tradizione veneziana.

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

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

Dopo la sospensione dell'*Equivoco stravagante*, un dramma giocoso in due atti su libretto, giudicato dalla censura bolognese licenzioso, di Gaetano Gaspari, Venezia offre una seconda occasione a Rossini con *L'inganno felice*, nuova farsa per il Teatro San Moisè, su libretto di Giuseppe Foppa. È il primo vero successo per il cigno di Pesaro, la sua fama si diffonde rapidamente per le città italiane. E il 1812, iniziato sull'onda di quel trionfo, vedrà ancora per il San Moisè *La scala di seta* e



Frontespizio del libretto della prima rappresentazione assoluta del Signor Bruschino di Gioachino Rossini al Teatro San Moisè di Venezia, 1813.

L'occasione fa il ladro, del 1813 è invece *Il signor Bruschino*. Quest'ultimo lavoro, andato in scena il 27 gennaio, fu un vero insuccesso. Attorno a questo fatto ci furono le voci più diverse, si parlò addirittura di una partitura piena di stravaganze scritta da Rossini per vendicarsi dell'impresario che gli aveva fornito un libretto impossibile da musicare. Sicuramente il pubblico rimase interdetto fin dall'inizio per una 'novità' introdotta nella Sinfonia. I violini infatti, vengono impiegati in maniera percussiva; è indicato in partitura di battere con gli archetti «sui coperchi di latta degli arganti» (ovvero contro i supporti metallici delle candele). Questo espediente, dettato da una precisa volontà ritmica, fu interpretato come una burla nei confronti del pubblico; se aggiungiamo la vivace satira rivolta contro il costume e la vita borghese del tempo, si comprenderanno ancor meglio le ragioni del crollo del *Signor Bruschino*. Rossini, comunque, si rifece ben presto e il 6 febbraio ottenne un grande successo con il *Tancredi* rappresentato al Teatro La Fenice.

Gaetano Rossi trasse il libretto dall'omonima tragedia di Voltaire, ma Rossini trasformò il soggetto drammatico in una favola boschereccia e amorosa. Il clima, più che eroico, è sicuramente patetico-sentimentale e per assecondare ancor meglio i gusti dell'epoca il finale tragico di Voltaire fu sostituito con un lieto fine. Secondo quanto ci racconta Stendhal il contralto Adelaide Malanotte Montresor, interprete del molo maschile di *Tancredi*, procurò, a causa della sua inclinazione per il tabacco e l'acquavite, non pochi fastidi al compositore di Pesaro. Egli aveva scritto per la protagonista un'aria che la cantante si rifiutò di eseguire solo all'antivigilia della prima rappresentazione, si trattava proprio dell'aria d'entrata della primadonna e le preoccupazioni del musicista erano più che giustificate:

Se dopo l'avventura della mia ultima opera si fischia l'entrata di Tancredi, tutta l'opera va a terra.

A Rossini non mancava certo la fantasia musicale e scrisse prontamente una nuova cavatina («Di tanti palpiti») che ben presto divenne se non proprio «il brano più cantato nel mondo», come sostiene Stendhal, sicuramente una delle pagine più celebri dell'intero melodramma. Nel corso delle prime due serate l'opera venne interrotta alla metà del primo atto, a causa delle precarie condizioni di salute delle due primedonne (l'altra era il soprano Elisabetta Manfredini Guarmani). Un vero e proprio successo giunse solo gradualmente a partire dalla terza recita, in tutto ci furono quindici repliche. In seguito si raggiunsero i vertici d'entusiasmo fanatico; così Stendhal commenta gli umori dei melomani veneziani:

Se Napoleone, imperatore e re, avesse onorato Venezia della sua presenza, il suo arrivo non avrebbe distolto nessuno da Rossini. Era una follia, un vero furore [...]. Dai gondolieri fino ai più illustri cittadini, tutti non facevano che ripetere: «Mi rivedrai, ti rivedrò». I giudici, in tribunale, furono costretti a imporre il silenzio al pubblico che cantava: «Ti rivedrò» [...]. I dilettanti incontrandosi esclamavano: «Il nostro Cimarosa è resuscitato. Forse è ancor meglio, sono nuovi piaceri, nuovi affetti». Prima di Rossini, c'erano spesso lungaggini nell'opera seria, i brani meravigliosi erano disseminati qua e là, spesso si trovavano separati da quindici o venti minuti di recitativo e di noia. Rossini aveva portato in questo genere teatrale il fuoco, la vivacità, la perfezione dell'opera buffa.

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

Nella città lagunare la musica di Rossini non era mai mancata: durante la sua assenza era stata riproposta la farsa *L'inganno felice* mentre l'impresario Cesare Gallo fece rappresentare *La pietra del paragone*. Fu ancora il Gallo a richiedere con una certa urgenza un'opera per il Teatro San Benedetto, un nuovo lavoro infatti del compositore napoletano Carlo Coccia tardava ad arrivare e un 'pasticcio' tra *La pietra del paragone* e un atto di un'opera di Stefano Pavesi aveva permesso solo di guadagnare un po' di tempo. Ci voleva Rossini per garantire un sicuro successo. E questo arrivò puntuale con *L'italiana in Algeri*. Composta in soli ventisette giorni, dopo la prima l'autore dichiarò:

Pensavo che dopo aver ascoltato la mia opera, i veneziani mi trattassero come un pazzo, essi hanno dimostrato di essere più pazzi di me.

GRAN TEATRO LA FENICE

Questa sera Sabato 15 Maggio 1843. Recita XV.

Seconda Rappresentazione dell'Opera in Due Atti.

L'ITALIANA IN ALGERI

Del Maestro Gio. ROSSINI.

Dopo il Primo Atto si darà il Balletto *Il Divertissement*

L'ORFANO

Del Compositore ALESSANDRO ROSSINI.

Nel Primo Atto si darà un Pazzo e quattro comparse del primo Balletto *Sio. Nardo Marchese*, ed comparsa delle Sign. *Del-Gio. Masso e Giambattista*, e del Sign. *Marchese e Giambattista*.

Presso del Vaghiotto L. L. S. Per Sign. *Milani* in via *San L. S.* Per Signori *Fiorilli C. S.*
 63 Numero delle Fide a, 2, e L. 4 50. (controlli al cancello di Marco Marangoni).

Del Teatro La Fenice il 15 Maggio 1843.

Locandina dell'*Italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini al Teatro La Fenice, maggio 1843.

È chiaro che il musicista era consapevole di aver scritto un lavoro audace, una farsa dai contorni fiabeschi, piena di licenze nei confronti delle accademiche regole di composizione. Celebre il commento di Stendhal che nella sua *Vita di Rossini* scrisse:

Se la vicenda non fosse folle, essa non converrebbe più a questo genere di musica, che altro non è a sua volta che una follia organizzata e completa [...]. Il risultato del carattere dei veneziani è che essi vogliono, anzitutto, nella musica, arie piacevoli, più leggere che passionate. 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...

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

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

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

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

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

[L'opera] venne applaudita con trasporto, ma disgraziatamente c'era in platea un commerciante napoletano che cantava il motivo di tutti i brani prima degli attori. Grande stupore dei vicini che gli chiedono dove abbia udita quella nuova musica. «Eh quello che vi stanno cantando ora è il *Ricciardo e Zoraide* e l'*Ermione* che abbiamo applaudito a Napoli sei mesi fa; mi chiedo solo perché abbiate cambiato il titolo. Della più bella frase di Ricciardo (Ah, nati inver noi siamo), Rossini ha fatto la cavatina della vostra nuova opera, non ha neppure cambiato le parole». Nell'intervallo e durante il balletto, questa fatale notizia dilaga ben presto nel caffè dove i primi dilettanti della città stanno illustrando i motivi della loro ammirazione. A Milano la vanità nazionale avrebbe reagito in modo furibondo, a Venezia ci si mise a ridere.

L'opera, andata in scena il 24 aprile 1819, fu dunque accolta favorevolmente dal pubblico veneziano che comprese la grande adattabilità della musica rossiniana dotata di una vitalità e autonomia che restavano inalterate pur mutando parole e testo. *Edoardo e Cristina* ebbe venticinque repliche. Così riporta la «Gazzetta» di Venezia:

Fu un trionfo come nessun altro nella storia dei nostri teatri. La prima rappresentazione, cominciata alle otto di sera, finì due ore



Frontespizio del libretto della prima rappresentazione assoluta di *Semiramide* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, 1823.

dopo mezzanotte a causa dell'entusiasmo degli spettatori, che richiesero la ripetizione di quasi tutti i numeri e chiamarono più volte il compositore sulla scena.

Tra il pubblico che acclamava Rossini c'era anche il poeta inglese Byron.

Con *Semiramide*, rappresentata il 3 febbraio 1823 al Teatro La Fenice, Rossini toccò il vertice della sua ricerca volta alla fusione dell'ornamentazione con l'idea musicale; quanto dire che il virtuosismo vocale raggiunse con quest'opera il suo vertice estremo. A questo proposito, diventa doveroso accennare alla complessa questione dell'evoluzione della scrittura rossiniana. Se nelle prime opere, infatti, le parti vocali sono stese quasi come un canovaccio, ovvero deliberatamente aperte agli interventi degli interpreti che devono integrare il testo, gradualmente la scrittura del compositore diviene sempre più precisa e dettagliata. La coloratura s'infittisce e si arricchisce sorprendentemente. Non vi è solo l'urgenza di limitare l'intervento eccessivo del cantante, ma soprattutto la volontà di fondere ornamentazione e melodia in un tutt'uno inscindibile. *Semiramide* è dunque il vertice di questa evoluzione nella quale possiamo anche vedere la frattura di Rossini col suo tempo e il rivolgersi a un passato non reale ma immaginario e idealizzato. Qualcosa dunque di assai diverso da una generica esaltazione del virtuosismo settecentesco, o barocchismo vocale, che alcuni nostalgici vollero individuare. La vocalità di *Semiramide* è dinamica, effervescente e frizzante, richiede straordinarie agilità.

Il 9 dicembre del 1822 i coniugi Rossini si trovavano a Venezia. Il maestro doveva produrre un'opera nuova, *Semiramide* appunto, e doveva curare inoltre l'allestimento del *Maometto II*. La rappresentazione di quest'ultimo avvenne soltanto il 26 dicembre per alcuni sopravvenuti impegni concertistici del compositore. La sua presenza era stata infatti richiesta dai sovrani Francesco I e Alessandro I che si trovavano a Verona in viaggio per le rispettive capitali. Rossini si esibì in duetto con il basso Filippo Galli e come solista nella cavatina di Figaro. Per la sua apprezzata esecuzione, richiesta con insistenza dal Metternich, lo zar gli regalò un prezioso anello.

L'accoglienza veneziana per il *Maometto II* fu tutt'altro che felice. Tra le cause anche il declino della Colbran, sempre più soggetta a disturbi di gola. La cantante, che aveva sposato Rossini nel 1822, nel corso di una replica venne anche fischiata. Il *Maometto II* fu ritirato e sostituito da un 'pasticcio' ricavato dal primo atto dell'opera e dalla versione in un atto unico di *Ricciardo e Zoraide*. La situazione comunque non migliorò.

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

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

Rossini, però, aveva già predisposto in precedenza il piano dell'opera e non ebbe quindi alcun problema a completare la partitura in trentatré giorni. E il successo delineatosi

fin dalla prima sera si andò sempre più consolidando nelle recite successive. Lo stesso viceré, presente in città con la consorte, aveva ritardato il suo rientro a Milano per assistere allo spettacolo. Tutti, compresi i giornali più ostili, dovettero ammettere che se il primo atto aveva lasciato un po' perplessi gli spettatori (ma la sinfonia era stata accolta con entusiasmo) il secondo atto li aveva decisamente conquistati. Ecco quanto scrive «La Gazzetta privilegiata di Venezia» il 6 febbraio 1823:

Sul merito di questa nuova produzione del maestro Rossini il giudizio del pubblico parve incerto la prima sera, mentre, sebbene il second'atto sia stato anche in quella rumorosamente applaudito, non mancarono persone che sostenevano il primo di gran lunga all'altro inferiore [...].

Martedì le sorti si cambiarono più avventurosamente, e se quel primo atto non giunse a superare l'entusiasmo che aveva prodotto il secondo, assai poco mancò che l'uguagliasse. [...] Noi abbiamo voluto aspettare anche la terza rappresentazione, ch'ebbe luogo ieri. Possiamo ora annunciare che la *Semiramide* ha riunito da capo a fondo tutti i suffragi dei numerosi ascoltatori che intervennero alle tre menzionate recite, i quali di comune accordo confessarono essere essa una nuova perla innestata nel ricco serto del celebre maestro, il cui valore, se non eccede quello delle tante altre che vi si ammirano, non è ad alcun'altra inferiore».

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

Antonietta Suini, un'“Italiana” in carne e ossa?



Henri Lehmann (1814-1882), Ritratto di Cristina Belgiojoso, 1843.

«A Milano passeggiava, altera e fiera, una formosa signora [...], Antonietta Suini, la quale nel 1805 subì un'avventura delle più romanzesche e pericolose. Mentre su un veliero passava a diporto il Mar Tirreno, venne rapita dai corsari e portata a deliziare l'*harem* del *bey* d'Algeri. Come ella fosse liberata, e quando, nessuno sa, perché nella sua famiglia nessuno amava di parlarne. [...] Il soggetto dell'*Italiana in Algeri* fu preso (impossibile dire con quali variazioni) dai casi d'Antonietta Suini. [L'opera] fu scritta nel 1813, quindi allora Antonietta era liberata, e forse, chi sa?, sarà andata a rivedersi riprodotta sulla scena del Teatro alla Scala, la sera del 9 agosto 1815, dove *L'italiana in Algeri* fu rappresentata con la Marcolini».

La narratrice di questo avventuroso aneddoto, che con ogni probabilità ben poco ha a che vedere con la gestazione dell'opera di Rossini, è (almeno a quanto riporta il suo biografo Raffaello Barbiera nel suo *Passioni del Risorgimento. Nuove pagine sulla Principessa Belgiojoso e il suo tempo*, Treves, Milano 1903) la principessa Cristina Trivulzio di Belgiojoso (Milano, 1808-1871), intellettuale, giornalista e patriota.

Biografie

GIANCARLO ANDRETTA

Direttore. È stato direttore principale e consulente della direzione artistica dei Teatri dell'Opera di Göteborg (2010-2013) e Graz (1994-1997), e inoltre direttore ospite del Teatro Reale dell'Opera di Copenaghen (2001-2010) e direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Aarhus (2001-2010). Ha ricoperto il ruolo di direttore artistico e direttore principale delle orchestre Filarmonia Veneta (2000-2002) e del Teatro Olimpico di Vicenza (1996-2003). Attualmente è primo direttore ospite dell'Orchestra Sinfónica de Granada (dal 2015). Ha diretto in molti dei più importanti teatri d'opera europei così come in molte prestigiose sale da concerto e cicli sinfonici, tra cui Musikverein e Konzerthaus di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, Teatro dell'Opera di Berlino, Radio di Monaco di Baviera, Teatro dell'Opera di Zurigo, Francoforte, Basilea, Anversa, Copenaghen, Stoccolma, Oslo, Helsinki, Praga, Budapest, Dublino, Atene, Lisbona, Bilbao. In Italia ha diretto al PalaFenice di Venezia, al Parco della Musica di Roma, al Teatro San Carlo di Napoli. Ha collaborato e collabora con molte importanti orchestre sinfoniche, tra le quali le maggiori della Scandinavia, le Filarmoniche della Radio di Amsterdam, la rso di Vienna, la Bayerische Rundfunk di Monaco di Baviera. Laureato in direzione d'orchestra con lode e menzione d'onore all'Accademia di Musica di Vienna, allievo di Otmar Suitner vince il Wuerdiging Preis 1989 del Ministero della Cultura e dell'Istruzione austriaco. Nella stessa istituzione ottiene con lode e menzione *ad honorem* la laurea in *Korrepetition praxis*. Vincitore di alcuni concorsi nazionali e internazionali, la sua carriera inizia nel 1988 (e sino al 1993) al Teatro dell'Opera di Vienna e al Festival Estivo di Salisburgo come *Studienleiter* e come maestro assistente all'Orchestra della Radio di Vienna (1990-1995). In quegli anni suona nei Wiener Philharmoniker come maestro al cembalo e pianista. Nello stesso periodo collabora con i più prestigiosi direttori d'orchestra, cantanti e solisti del panorama internazionale. Dal 2005 al 2010, vincitore di concorso internazionale, è professore ordinario di Direzione d'orchestra all'Accademia Reale di Musica di Danimarca. Ha tenuto *masterclass* nelle Università di Vienna, Göteborg, Stoccolma, Oslo, L'Aja, Anversa, Savonlinna e altre ancora.

BEPÌ MORASSI

Regista. Veneziano, allievo di Giovanni Poli, debutta nel 1979 nella prosa e cinque anni dopo nella lirica. Particolarmente interessato al teatro del Sei-Settecento, si avvicina per

la prima volta all'opera con *Il caffè di campagna* di Galuppi, *Prima la musica, poi le parole* di Salieri e *Der Schauspieldirektor* mozartiano, cui fanno seguito, tra gli altri, gli allestimenti della prima assoluta di *Lego* di Nicola Campogrande, *Die lustige Witwe* di Lehár e, al São Carlos di Lisbona, *Lady, Be Good!* di Gershwin. Tra gli impegni recenti si ricordano l'inedito donizettiano *Pietro il Grande* al Festival della Valle d'Itria e per il Teatro La Fenice, per il quale è direttore della produzione, *Le metamorfosi di Pasquale* di Gaspare Spontini, *Gina* di Francesco Cilea, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'inganno felice*, *La sonnambula*, *La scala di seta*, riproposta anche al Comunale di Sassari, *Il signor Bruschino* e il dittico *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon-*Il segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari.

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

CARLOS TIEPPO

Costumista. Argentino, nel 1980 si trasferisce a Parigi per realizzare costumi. Nel 2005 riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del Teatro La Fenice, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi spettacoli. Dal 2016 è responsabile dell'atelier costumi del Teatro.

SIMONE ALBERGHINI

Baritono, interprete del ruolo di Mustafà. Vincitore nel 1994 del concorso Operalia, inizia una carriera che lo vede regolare ospite di prestigiosi teatri e festival: Royal Opera House di Londra, Metropolitan Opera di New York, Washington National Opera, Wiener Staatsoper, Fenice di Venezia, Regio di Torino, Glyndebourne Festival, Festival della Valle d'Itria, Rossini Opera Festival, San Carlo di Napoli, Comunale di Bologna, Bol'soj di Mosca. Collabora e ha collaborato con direttori quali Benini, Campanella, Chailly, Currentzis, Davis, Jurowski, Luisotti, Mariotti, Montanari, Mehta, Noseda, Ozawa, Villaume, Zedda. Tra gli impegni recenti: *Così fan tutte* (Guglielmo) a Bologna e Firenze; *Le nozze di Figaro* (conte d'Almaviva) a Mosca, Napoli, Torino, Palermo; *L'elisir d'amore* (Belcore) a Washington; *Anna Bolena* (Enrico VII) a Mosca; *Lucia di Lammermoor* (Enrico) a Bologna; *La Cenerentola* (Dandini) al Metropolitan, al Covent Garden, a Washington, Napoli e Göteborg; *Don Giovanni* a Praga diretto da Plácido Domingo (ruolo che ha interpretato anche a Bologna, Venezia, Verona, Muscat, Perm'). Particolarmente interessanti le sue incursioni nel repertorio francese: *Carmen* (Escamillo), *Les Contes d'Hoffmann* (Dapertutto, Lindorf, Coppélius, Dr. Miracle) e *Thaïs* (Athanaël).

ANDREA PATUCELLI

Baritono, interprete del ruolo di Mustafà. Nato a Calcinate (BG), si diploma al Conservatorio Luca Marenzio di Brescia sotto la guida di Franco Ghitti e di Adriana Cicogna, e debutta in seguito al Teatro Magnani di Fidenza nella *Sonnambula*. Nella sua più che decennale carriera prende parte a importanti produzioni di titoli del repertorio mozartiano e

belcantistico, e si esibisce in palcoscenici italiani e internazionali, fra i quali il Comunale di Bologna, il Regio di Torino, il Regio di Parma, il Verdi di Busseto, il Petruzzelli di Bari, il Bellini di Catania, il Verdi di Salerno, la Danish National Opera di Aarhus, il Royal Theatre di Copenaghen, l'Opera Theatre di Göteborg, il Megaron di Atene, l'International Opera Festival di Wexford, il Festival Mozart de La Coruña. Negli ultimi anni ha cantato *La traviata*, *Die Zauberflöte* e *Rigoletto*. Sul finire del 2018 ha incarnato Lord Sidney nel *Viaggio a Reims* a Como, Bergamo, Pavia e Cremona. Alla Fenice è stato Pasquale nelle *Metamorfosi di Pasquale* di Spontini (2018), Filiberto nel *Signor Bruschino* (2018), Colline nella *Bobème* (2018, 2016) e Basilio nel *Barbiere di Siviglia* (2007).

CHIARA AMARÙ

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Isabella. Nasce nel 1984 a Palermo, dove inizia gli studi musicali sotto la guida dei propri genitori. Nel 2007 consegue il diploma di canto al Conservatorio Vincenzo Bellini, dal 2009 al 2011 frequenta la Scuola dell'Opera Italiana a Bologna e nel 2010 debutta come Idamante nell'*Idomeneo* (Comunale di Bologna), canta con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, è Assunta nella *Napoli milionaria*, Madame Balandard in *Monsieur Choufleuri*. Incarna poi Angelina nella *Cenerentola*, Amenofi nel *Mosè in Egitto*, è solista nella Messa in do minore kv 427 di Mozart e nello *Stabat Mater* di Pergolesi, canta Isabella nell'*Italiana in Algeri*, Marianna nel *Signor Bruschino*, Isaura nel *Tancredi*, Malcom nella *Donna del lago*. Nel 2013 ha ricevuto l'Oscar della lirica come miglior mezzosoprano e negli anni successivi, tra i tanti teatri in cui ha cantato, si è esibita alla Scala (*Le Comte Ory*), al Regio di Torino (*Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia*) e all'Opera di Roma (*Il barbiere di Siviglia* e *Così fan tutte*). Alla Fenice ha incarnato Rosina nel *Barbiere* (2018, 2017 e 2016).

LAURA POLVERELLI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Isabella. Nata a Siena, dopo il diploma di pianoforte e canto si è perfezionata all'Accademia Chigiana con Carlo Bergonzi e Alfredo Kraus e alla Hochschule für Musik und Theater di Monaco. Tra le sue tante interpretazioni, si citano almeno *Oberon* di Weber alla Scala diretta da Conlon; *La traviata* al Festival di Salisburgo diretta da Muti con i Wiener Philharmoniker; *Nabucco* alla Scala diretta ancora da Muti; *Les Troyens* alla Scala con Colin Davis; *Ariadne auf Naxos* alla Pergola di Firenze diretta da Mehta; *Il turco in Italia* alla Scala diretta da Chailly; *Isabella* di Azio Corghi al Rossini Opera Festival di Pesaro; *L'Orione* di Cavalli diretta da Marcon con la Venice Baroque Orchestra per la Fenice; *Tancredi* con l'Orchestra della Toscana diretta da Gelmetti; *Il viaggio a Reims* al ROF diretta da Gatti; *Così fan tutte* a Glyndebourne, al Théâtre des Champs Elysées, al Malibran, a Torino, Bilbao, Vienna, La Coruña, a Ferrara diretta da Claudio Abbado; *L'italiana in Algeri* con la Fenice a Padova, *Il barbiere di Siviglia* agli Arcimboldi, a Venezia, Bologna, Vienna, Madrid, Torino; *Pia de' Tolomei* alla Fenice; *Falstaff* a Firenze diretta da Mehta e alla Scala diretta da Harding e Gatti, a Chicago con Muti; *Il crociato in Egitto* alla Fenice con la regia di Pizzi.

ANTONINO SIRAGUSA

Tenore, interprete del ruolo di Lindoro. Nato a Messina, ha iniziato gli studi musicali nella sua città al Conservatorio Arcangelo Corelli sotto la guida di Antonio Bevacqua. Dopo aver vinto il primo premio assoluto al Concorso internazionale Giuseppe di Stefano di Trapani, nel 1996 ha debuttato nei ruoli di don Ottavio nel *Don Giovanni* a Lecce e di Nemorino nell'*Elisir d'amore* a Pistoia. Da allora ha intrapreso una carriera internazionale che l'ha condotto sui maggiori palcoscenici del mondo. Ospite regolare del Rossini Opera Festival di Pesaro, ha preso parte a numerose produzioni, fra le quali *Otello*, *Il viaggio a Reims*, *La scala di seta*, *La gazzaletta*, *L'equivoco stravagante*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Ermione*, *Tancredi* e *Armida*. Negli ultimi anni ha interpretato con successo anche alcuni titoli verdiani quali *Rigoletto*, *Falstaff*, *Un giorno di regno* e *La traviata*. Tra gli impegni recenti, *Le Comte Ory* a Liegi, *La Cenerentola* e *Don Pasquale* a Vienna, *I puritani* a Trieste e Barcellona, *L'elisir d'amore* a Pamplona, *La sonnambula* a Pechino, Losanna e Muscat, *L'italiana in Algeri* a Parigi, *Anna Bolena* a Verona e *Fra' diavolo* a Palermo.

FRANCISCO BRITO

Tenore, interprete del ruolo di Lindoro. Nato in Argentina nel 1985, inizia gli studi con Guillermo Romero Ismael. Nel 2004, trasferitosi in Italia, approfondisce il repertorio rossiniano con William Matteuzzi e si perfeziona alla Scuola dell'Opera Italiana del Comunale di Bologna. Nel 2006 debutta al Rossini Opera Festival. Gli anni successivi lo vedono in molti ruoli rossiniani, tra cui Lindoro nell'*Italiana in Algeri*, Belfiore nel *Viaggio a Reims*, Eacide in *Zelmira* e Bruschino-figlio nel *Signor Bruschino*. Collabora con il Comunale di Bologna, dove interpreta *Monsieur Choufleuri restera chez lui* e *Pomme d'api*. Successivamente canta in *Anna Bolena*, *Don Pasquale*, *La Cenerentola*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro*, *La gazza ladra*, *Falstaff*, *Don Pasquale*, *L'incoronazione di Poppea*. Tra i suoi impegni recenti, *Il castello di Kenilworth* a Bergamo, *La Italiana en Argel* a Madrid, *I puritani* a Stoccarda, *La Juive* a Costanza. Alla Fenice ha interpretato *Il barbiere di Siviglia* (2018), *Il signor Bruschino* (2018, 2016, 2015) e *La cambiale di matrimonio* (2015).

OMAR MONTANARI

Baritono, interprete del ruolo di Taddeo. Nato a Riccione, si diploma al Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro con Luisa Macnez, perfezionandosi poi con i maestri Melani, Gorla, Matteuzzi, Aspinall, Zedda, Kabaivanska e Bruson. Vincitore del Concorso di Spoleto 2005, dopo il debutto nel 2000 in *Dido and Aeneas* a Pesaro si esibisce in un repertorio che comprende lavori di Albinoni, Scarlatti, Mozart, Cimarosa, Rossini, Fioravanti, Mercadante, Donizetti, Puccini, Massenet, Maderna. Collabora con direttori quali Muti, Campanella, Mariotti, Axelrod, Hager, Carella, Sagripanti, Wellber, Böer, Panni, Plasson, Fasolis, Montanari, Renzetti e registi quali De Ana, Fo, Tiezzi, Sagi, Font, Michieletto, Pressburger, Cucchi, Livermore. Per la Fenice ha cantato *Il barbiere di Siviglia* (2018, 2017, 2016, 2014, 2013 e 2011), *L'elisir d'amore* (2018, 2016 e 2013), *Il signor Bruschino* (2018, 2015), *Don Giovanni* (2017, 2014), *L'occasione fa il ladro* (2017), *Mirandolina* (2016), *La cambiale di matrimonio* (2015 e 2013), *La scala di seta* (2015 e 2014) e *L'inganno felice* (2014 e 2012).

ANDREA VINCENZO BONSIGNORE

Baritono, interprete del ruolo di Taddeo. Nato nel 1984, intraprende giovanissimo gli studi musicali. Nel 2010 consegue il diploma accademico di primo livello al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano sotto la guida di Margaret Hayward e Marina Giorgio, perfezionandosi poi con Roberto Coviello. Si dedica alla musica antica e interpreta Giove nella *Calisto* di Cavalli. Nello stesso 2010 debutta come conte di Almaviva e negli anni successivi canta *La serva padrona*, *Francesca da Rimini*, *Un viaggio a Reims*, *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *La bohème*, *L'amico Fritz*, *Don Giovanni*, *Il signor Bruschino*, *Don Carlo*, *Carmen*, *La vedova allegra*, *L'elisir d'amore*, *La gazzetta*. Nel 2016 è Prosdocimo nel *Turco in Italia* a Piacenza e Ravenna, Giorgio nella *Nina, o sia la pazza per amore* di Paisiello a Taranto e Savona; l'anno seguente canta Schaubard nella *Bohème* all'Opera di Firenze e al Regio di Parma e interpreta l'*Erismena* di Cavalli al Festival d'Aix en Provence. La scorsa stagione ha incarnato Haly nell'*Italiana in Algeri* a Parigi e Bologna ed è stato ancora Schaubard a Bologna con Mariotti e Vick. Alla Fenice ha interpretato *Leporello* nel *Don Giovanni* (2017).

GIULIA BOLCATO

Soprano, interprete del ruolo di Elvira. Nata a Vicenza nel 1990, nel 2011 debutta come Mariuccia nei *Due timidi* di Rota al Teatro Malibran, diretta da Maurizio Dini Ciacchi. Interpreta in seguito i ruoli di Musica ed Euridice nell'*Orfeo* di Monteverdi, Misena nell'*Eritrea* di Cavalli e Belinda in *Dido and Aeneas* di Purcell. Incarna inoltre Fanny nella *Cambiale di matrimonio* e Ninetta nella *Gazza ladra*, Susanna e Barbarina nelle *Nozze di Figaro*, Papagena in *Zauberflöte*, Adina nell'*Elisir d'amore*, Lisa nella *Sonnambula*, Amore negli *Amori di Apollo e di Dafne* di Cavalli, Norina nel *Don Pasquale*. È vincitrice dei concorsi internazionali Cesti Singing Competition Innsbruck 2017, Giovan Battista Velluti, Salice d'oro e del Premio Bergonzi al concorso internazionale Voci verdiane Città di Busseto 2015. Attiva nella musica contemporanea, interpreta alla Fenice Lilli in *Aquagranda*, diretta da Marco Angius, regia di Damiano Michieletto (Premio Abbiati 2017). Ha lavorato con direttori quali Alessandrini, Montanari, Schiff, Volkov, Rolli, Beltrami, Casellati, Böer, Carminati e registi come Morassi, Gandini, Martone e Maestrini. Alla Fenice è Sofia nel *Signor Bruschino* (2018).

MARTINA BORTOLOTTI

Soprano, interprete del ruolo di Elvira. Consegue il diploma accademico di secondo livello al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano in Canto lirico e in Musica vocale da camera con il massimo dei voti; ottiene l'Erasmus alla Musik-Hochschule di Monaco di Baviera con Helmut Deutsch. Frequenta *masterclass* con Teresa Berganza, Rajna Kabaivanska, Sara Mingardo, René Clemencic, Brigitte Fassbaender. Vincitrice di diverse competizioni internazionali, tra cui il Neue Puccini Stimmen di Vienna, negli anni incarna Marzelline (*Fidelio*), Belinda (*Dido and Aeneas*), Marina (*I quattro rusteghi*), Violetta (*La traviata*), Alice (*Falstaff*), Susanna e contessa (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Mimi e Musetta (*La bohème*), Norina (*Don Pasquale*), Adina (*L'elisir d'amore*), Micaëla (*Carmen*), Hanna Glawari e Sylviane (*Die lustige Witwe*), Gerhilde (*Die Walküre*),

Freia (*Das Rheingold*), esibendosi in prestigiosi palcoscenici nazionali ed esteri tra i quali Teatro alla Scala, Residenz-theater München, Tiroler Festspiele, Teatro Nazionale di Pechino, Merkin Hall di New York. Recentemente ha cantato selezioni da *La traviata*, *Hänsel e Gretel*, *La bohème* e *Fledermaus* a Muscat.

WILLIAM CORRÒ

Basso-baritono, interprete del ruolo di Haly. Nato a Venezia nel 1981, intraprende giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Dopo il debutto nel 2007 nel musical *Il principe della gioventù* di Riz Ortolani, si esibisce in vari teatri italiani cantando in opere di Händel, Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Gounod, Musorgskij e Britten. Per la Fenice ha interpretato Johann in *Werther* (2019), il marchese d'Obigny nella *Traviata* (2019 e 2016), Kromow nella *Lustige Witwe* (2018), il barone Douphol nella *Traviata* (2018 e 2017), il principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2018, 2017, 2015, 2014, 2013) e Schaunard nella *Bohème* (2018 e 2017), ed è stato inoltre Alessio nella *Sonnambula* (2017), Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* (2017, 2014, 2013, 2011), Masetto in *Don Giovanni* (2017, 2013, 2011), Luciano in *Aquagranda* (2016), Hanezò nell'*Amico Fritz* e armigero e sacerdote nella *Zauberflöte* (2015), un macchinista in *Věc Makropulos* (2013) e Benoît nella *Bohème* (2012).

CHIARA BRUNELLO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Zulma. Diplomatasi brillantemente al Conservatorio di Rovigo, la sua versatilità l'ha portata ad affrontare ruoli molto diversi tra loro, tra i quali Hänsel (*Hänsel und Gretel*), Lola (*Cavalleria rusticana*), Maddalena (*Rigoletto*), Flora (*La traviata*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Suzuki (*Madama Butterfly*), Clarina (*La cambiale di matrimonio*), Paoluccia (*La Cecchina*), Zanetto, Giacinta (*Le serve rivali* di Traetta), Leonora (*Le astuzie femminili* di Cimarosa), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Teresa (*La sonnambula*), Fenena (Nabucco). All'Operaestate di Bassano ha vestito i panni della strega cattiva nel *Mago di Oz* di Valtinoni, e ha incarnato Silvano in *Amare e fingere* di Stradella alla Tage Alter Musik di Herne. Estremamente attiva anche in ambito concertistico, alla Fenice nel 2006 si è esibita nella *Fabbrica illuminata* di Luigi Nono, oltre a partecipare alla *Cecchina* di Piccini e Goldoni nel 2007.



Théodore Chassériau (1819–1856), Harem. Olio su pannello, 1851–1852.

«Emozionare con la bellezza»: Il McArthurGlen Designer Outlet di Noventa di Piave rinnova la *partnership* con la Fenice

Il McArthurGlen Designer Outlet di Noventa di Piave ha recentemente rinnovato, dopo tre anni di partnership, la collaborazione con il Teatro La Fenice. Daniela Bricola, neodirettrice del Centro, spiega le motivazioni e lo spirito di questa nuova partenza.

La *partnership* con la Fondazione Teatro La Fenice, con il rinnovo biennale da poco stipulato, arriverà a chiudere un lustro di fruttuosa collaborazione, e il nostro Centro ne è molto fiero. Ci sentiamo estremamente onorati nel riconfermarla, perché presenta delle prospettive straordinarie. La volontà di valorizzazione il bello e l'arte, anche se in maniera diversa e su differenti 'terreni di gioco', ci accomuna, e proprio sui punti che abbiamo in comune vogliamo fare leva per procedere insieme.

Che valutazione può dare del primo triennio?

Il bilancio dei tre anni trascorsi è assolutamente positivo. In primo luogo perché siamo riusciti ad affiancarci a una delle realtà più prestigiose a livello nazionale, che ha guardato al mondo della moda e ai *designer outlet* pensando di sviluppare un dialogo costruttivo con la popolazione composta dai nostri ospiti. L'avvicinamento tra le nostre due realtà è stato costante e progressivo, a cominciare dalle attività messe in campo, dai concerti alle esposizioni di costumi storici a tutte le altre iniziative di varia natura costruite congiuntamente. Spero che anche per la Fenice avere il nostro Outlet accanto abbia comportato gli stessi elementi di valore aggiunto.

Grande musica d'arte e abbigliamento di lusso non sono poi mondi così lontani...

Si tratta in entrambi i casi di eccellenze, che si manifestano in settori differenti ma hanno forti punti di contatto, a partire, come dicevo, dalla promozione dell'arte, del gusto e della bellezza. Come infatti la Fenice indiscutibilmente rappresenta in Italia e a livello internazionale la musica d'arte nella sua più alta espressione, il Designer Outlet di Noventa di Piave, come tutti gli altri targati McArthur Glen, rappresenta la moda nel mondo e soprattutto le eccellenze italiane in questo settore, che tutti ci invidiano per l'altissima qualità e che sono ai vertici del mercato mondiale. Non cito marchi in particolare, però sono moltis-

simi, tra quelli ospitati all'interno dei nostri centri, che possiedono ancora preziosi ed entusiasmanti elementi di artigianalità. Parlo di storici *brand* di sartoria e di eccellenze, come ad esempio Fendi, che hanno fatto grande il nome dell'Italia e sono assai ambiti anche da chi ci visita dai Paesi più lontani. Ma vorrei sottolineare un altro fondamentale aspetto che ci lega alla Fondazione lirico-sinfonica veneziana: al di là delle differenze, abbiamo in comune l'obiettivo di far emozionare le persone attraverso il bello. La Fenice ottiene questo risultato grazie alla musica e alla magia del teatro, mentre qui da noi prevalentemente l'emozione nasce dal comprare che so una borsa o un capo di abbigliamento di un marchio che si è sempre desiderato, avendo anche una certa convenienza, visto che noi siamo *designer outlet*. Perseguendo questo comune obiettivo siamo stati compagni di strada in questi tre anni, e



Daniela Bricola, direttrice del McArthurGlen Designer Outlet di Novanta di Piave.

con l'intenzione di svilupparlo in misura ancora maggiore procederemo nei prossimi tempi. Emozionare ma anche educare: in questo senso grande importanza hanno avuto le iniziative «Education» realizzate insieme al Teatro. Anche a noi sta a cuore, per le famiglie e i bambini che passano del tempo nel nostro Centro, coniugare divertimento e benessere da un lato e la possibilità di imparare cose nuove dall'altro.

Esiste, secondo lei, un collegamento tra turismo culturale e grandi store della moda e dell'abbigliamento di qualità?

Certamente sì, perché soprattutto oggi è difficile tracciare una linea netta che separi gli ambiti. Il *trend* in costante crescita è quello del turista 'evoluto', cioè di colui che si sposta dalla propria casa alla ricerca di esperienze integrate. A seconda della sua vocazione, mette insieme arte, cultura, natura, gastronomia

(e il Veneto in questo senso appaga qualunque esigenza) e lo *shopping*, che per molte persone è la motivazione primaria del viaggio. Dunque quanto più (e quanto meglio) si riesce a garantire un'offerta diversificata – cioè appunto 'integrata', per riprendere un termine per noi importantissimo – e di altissima qualità, tanto più si ottengono risultati evidenti su ogni versante. Se poi pensiamo alla città d'arte cui facciamo riferimento, Venezia, con tutto ciò che propone in ambito culturale – dalla Fenice alla Biennale all'arte vetraria artigianale, per citare solo alcune delle sue enormi risorse – va da sé che gli elementi di sinergia con il Designer Outlet di Noventa di Piave sono fortissimi.

Quali altri progetti avete immaginato insieme al Teatro?

Senza svelare troppo presto tutte le nostre carte, posso dire che abbiamo previsto, oltre alle iniziative in prossimità del Carnevale, che prevede l'esposizione qui da noi, dal 7 al 31 marzo, dei bozzetti dei costumi creati per *L'italiana in Algeri*, altri cinque momenti che culmineranno come di consueto con la celebrazione del Natale, e nei quali si avvicenderanno conversazioni artistiche, concerti e nuovi progetti «Education». Desideriamo che la nostra *partnership* vada oltre il sostegno formale, ma si basi invece sul 'fare', e dunque ciascuno di questi progetti è già in fase di pianificazione ed esecuzione.

Tra le vostre mission c'è anche la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale del territorio nel quale operate. Al di là del rapporto con la Fenice, quali altre attività state sviluppando?

Le cose in cantiere sono tante, alcune naturalmente più visibili, altre che lavorano invece sulla continuità. Tra i molti progetti che stiamo realizzando c'è l'intervento congiunto tra noi, il Comune di Noventa di Piave e la Soprintendenza per restituire alla comunità lo storico presidio archeologico a due passi dal nostro Centro. I lavori sono quasi ultimati e speriamo che molto presto tutti possano goderne la bellezza. Inoltre abbiamo sviluppato attività legate al mondo dell'arte, della pittura e della fotografia, e stretto relazioni con altre eccellenze imprenditoriali locali, perché anche con queste sinergie si può fare il bene del territorio.

Isabella e le altre: le eroine di Rossini in un libro di Roberta Pedrotti

Son donna e tutto ho detto.

Portatemi rispetto,

o ve la fò pagar.

[...]

Femmie mie, guardate,

l'ho fatto delirar!

Femmie, siamo nate

per vincere e regnar.

da *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro*, 1821



Isabella, «la bella italiana venuta in Algeri» che «insegna agli amanti gelosi ed alteri / che a tutti, se vuole, la donna la fa», è una delle più celebri eroine rossiniane: coraggiosa, intelligente, seduttiva, indipendente. Non è, però, l'unico grande ritratto femminile creato dal pesarese in una ricchissima galleria che parte dalla principessa Lisinga, pronta a impugnare le armi per salvare l'amato nel giovanile *Demetrio e Polibio*, per arrivare alla Mathilde del *Guillaume Tell* e la sua adesione alla causa degli insorti nonostante le origini aristocratiche.

Roberta Pedrotti, nel suo *Le donne di Gioachino Rossini. Nate per vincere e regnar* (Odoya, Bologna 2018), analizza questa carrellata di mitiche figure muliebri partendo dalla premessa fondamentale che, nell'immaginario collettivo, l'eroina del melodramma è votata al sacrificio: dalla tisi di Violetta al suicidio di Cio Cio San, per malattia fisica o mentale, per

mano propria o altrui, sembra difficile uscire dal *cliché* che vorrebbe la donna o vittima angelicata o incarnazione del male. Si tratta, tuttavia, di una visione parziale che trova, nella secolare storia dell'opera lirica, numerose eccezioni. La principale di queste è costituita proprio dal catalogo rossiniano, che inanella una serie di ritratti femminili di grande potenza e complessità, tanto che perfino una vittima per eccellenza come Desdemona, nell'opera di Rossini, appare, nel momento fatale, ben più forte e risoluta di Otello.

Il libro ripercorre dunque tutto il catalogo operistico del pesarese attraverso le sue eroine: dalle protagoniste delle farse in un atto ai personaggi carismatici creati per Maria Marcolini (fra cui, appunto, Isabella); dalla sedicente 'vipera' Rosina alla capricciosa ma vincente Lisetta all'innocenza e alla bontà di Cenerentola e di Ninetta della *Gazza ladra*, che evocano archetipi fiabeschi, immagini leopardiane e allusioni politiche. Alla «bella italiana venuta in Algeri» si affiancano, poi, altre spregiudicate seduttrici, come Fiorilla, Matilde di Shabran e Armida, ma non mancano donne alle prese con i legami familiari nei ruoli di figlia, madre e sposa, o regine fiere e combattive, da Zenobia di Palmira a Semiramide di Babilonia, passando per Elisabetta I d'Inghilterra. Parigi chiude la carriera teatrale di Rossini con l'allegoria del *Viaggio a Reims*, la rivisitazione dei titoli italiani sotto nuove luci anche ideologiche, l'erotismo ambiguo del *Comte Ory* e la figura sottovalutata ma emblematica della citata Mathilde del *Guillaume Tell*.

L'esame delle opere e delle loro protagoniste è preceduto da un *excursus* sulle figure femminili (cantanti e personaggi) nel melodramma dalle origini all'epoca di Rossini e da un profilo biografico del compositore e delle prime interpreti dei suoi capolavori. Infine, in appendice, a ogni titolo è dedicata una scheda con luogo e data del debutto e un breve riassunto.

Il volume, arricchito da un ampio apparato iconografico dall'archivio del Rossini Opera Festival, è aperto dalla prefazione di Gianfranco Mariotti, fondatore del festival pesarese di cui è presidente onorario dopo aver rivestito per trentotto anni la carica di sovrintendente.

Fenice e Oxymore, ovvero la lirica (gratis) sul *web*

La felice collaborazione tra la Fondazione Teatro La Fenice e Oxymore Productions ha permesso di mettere a disposizione del pubblico del *web* un catalogo molto ricco di video degli spettacoli andati in scena negli ultimi anni al Teatro La Fenice e al Teatro Malibran. L'elenco delle produzioni fenicee presenti e cliccabili sul sito www.culturebox.fr è davvero imponente, e consente di rivedere alcuni degli spettacoli più amati e apprezzati, dall'*Africaine* di Meyerbeer con il quale si inaugurò la Stagione 2013, passando attraverso *Norma* di Vincenzo Bellini con Mariella Devia, Stefan Pop e Carmela Remigio diretti da Riccardo Frizza; oppure i mozartiani *Don Giovanni* e *Die Zauberflöte*, entrambi con la regia di Damiano Michieletto; fino allo spettacolo, vincitore del Premio Abbiati, *Aquagranda* di Filippo Perocco del 2016.



Foto di scena del *Sogno di Scipione* di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro Malibran, febbraio 2019. Direttore Federico Maria Sardelli, tutor di regia Elena Barbalich, scene e costumi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Interpreti principali: Valentino Buzza (Scipione), Francesca Boncompagni (Costanza), Bernarda Bobro (Fortuna). (Foto di Michele Crosera).

E ancora, per fare altri esempi cronologicamente più vicini, nel 2018 Oxymore ha ripreso l'*Orlando furioso* di Antonio Vivaldi, rappresentato al Teatro Malibran ad aprile e trasmesso in diretta sul sito culturebox.fr e su Mezzo (TivùSat canale 49), e la *Semiramide* di Gioachino Rossini che ha chiuso il cartellone lirico feniceo 2017-2018 andando in onda in diretta dal Teatro la Fenice, oltre che su questi due canali, anche su France 2.

Anche la stagione 2018-2019 si distingue per i tanti appuntamenti *streaming*, tanto che si può parlare di una vera e propria ' rassegna' della Fenice con Oxymore. L'emittente ha infatti già proposto il titolo inaugurale, *Macbeth* di Giuseppe Verdi nell'allestimento firmato da Damiano Michieletto con la direzione musicale di Myung-Whun Chung; poi *Werther* di Jules Massenet, messo in scena a gennaio al Teatro La Fenice nell'allestimento con la regia di Rosetta Cucchi e la direzione musicale di Guillaume Tourniaire; e, in queste settimane, il nuovo allestimento del *Sogno di Scipione* di Wolfgang Amadeus Mozart, che ha debuttato lo scorso febbraio al Teatro Malibran in uno spettacolo diretto per la parte musicale da Federico Maria Sardelli, con le scene e i costumi della Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e Elena Barbalich *tutor* di un gruppo di regia composto dagli studenti dell'istituto di formazione artistica veneziano.

Guardando al futuro, il 2019 proseguirà con una serie di eventi trasmessi in diretta e in differita sui diversi canali della società di produzione audiovisiva francese, andando ad arricchire il già ricco *portfolio* di spettacoli veneziani. La programmazione di Oxymore prevederà infatti gli *streaming* di altri due titoli del cartellone, scelti tra i gioielli di rara esecuzione e i grandi classici del repertorio: il nuovo allestimento della *Dorilla in Tempe* di Antonio Vivaldi, nei mesi di aprile e maggio; e la ripresa di uno degli spettacoli 'storici' del Teatro La Fenice, *Aida* di Giuseppe Verdi nella messinscena di Mauro Bolognini che sarà ripreso da Bepi Morassi a maggio-giugno.

Si allarga dunque il catalogo delle produzioni della Fenice disponibili anche sul *web*, per essere fruite da casa, in tutto il mondo, a titolo completamente gratuito, da parte di chi non ha la possibilità di venire a teatro come di chi ha voglia di rivedere alcune delle migliori rappresentazioni prodotte o ospitate dal Teatro veneziano. E in questo modo si raggiunge un duplice traguardo: da una parte si allarga a dismisura la platea della Fenice, dall'altra il Teatro rafforza uno dei suoi principali fini statutari, quello di diffondere e promuovere, presso pubblici più ampi possibile, la bellezza dell'arte musicale.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Pia Pulkkinen ♦, Carlotta Rossi ♦

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, *nnp**, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Clarineti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Michele Fattori • ♦

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella, Fabio Codeluppi ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Daniele Daldoss ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Roberto Brandolisio ◊
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Serena Bozzo ◊, Carlotta Gomiero ◊

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Matteo Michi ◊

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ [◇] *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti [◇]

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli [◇], Andrea Pitteri [◇]

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca [◇]

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti [◇]

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, *nnp**, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua [◇]

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani [◇]

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp**, Franco Contini[◇], Cristiano Gasparini[◇], Mario Bazzellato Amorelli[◇]

ELETRICISTI Fabio Baretin *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede[◇]

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo[◇], Roberto Pirrò[◇]

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia[◇]

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo[◇] *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

23, 25, 27, 29 novembre
1 dicembre 2018

opera inaugurale

Macbeth

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12, 13, 14, 15, 16 dicembre 2018

Romeo e Giulietta

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Nicolas Brochot

Les Ballets de Monte-Carlo

Teatro La Fenice

4, 5, 13, 20, 26, 30 gennaio
1, 3 febbraio 2019

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sesto Quatrini
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice - Sale Apollinee

5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 gennaio
28 febbraio, 1, 2, 3, 4, 5 marzo 2019

**Il visitatore.
Shakespeare in Venice**

musica di Alberto Maron

regia Michele Modesto Casarin

produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia,
Woodstock Teatro

Teatro La Fenice

25, 27, 29, 31 gennaio 2019
2 febbraio 2019

Werther

musica di Jules Massenet

direttore Guillaume Tourniaire
regia Rosetta Cucchi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro Comunale
di Bologna

Teatro Malibrán

8, 10, 12, 14, 16 febbraio 2019

Il sogno di Scipione

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
tutor di regia Elena Barbalich
team creativo Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Accademia di Belle Arti di Venezia
progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

Teatro La Fenice

15, 17, 21, 23, 27 febbraio 2019

Il re pastore

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
regia Alessio Pizzech

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

24, 26, 28 febbraio
1, 2, 3, 5 marzo 2019

L'italiana in Algeri

musica di Gioachino Rossini

direttore Giancarlo Andretta
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

7, 8, 9 marzo 2019

La Statira

musica di Tomaso Albinoni

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani

Teatro Malibrán

21, 22, 23 marzo 2019

Pimpinone

musica di Tomaso Albinoni

maestro al cembalo e direttore
Giovanni Battista Rigon
regia Davide Garattini Raimondi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani

Teatro La Fenice

22, 26, 30 marzo
4, 7 aprile 2019

Otello

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27, 28, 29, 31 marzo
2, 3, 5, 6 aprile 2019

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Lanzillotta
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

23, 27, 30 aprile
2, 5 maggio 2019

Dorilla in Tempe

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10, 12, 17, 19, 21, 24,
25, 29 maggio 2019

Turandot

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia, scene e costumi da definire

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18, 22, 23, 26, 28, 30, 31 maggio
1 giugno 2019

Aida

musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Mauro Bolognini
ripresa da Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18, 19, 20, 21, 22, 23, 25,
26, 27, 28, 29, 30 giugno 2019

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Jonathan Webb
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

24, 30 agosto
5, 7, 11, 22, 24, 27, 29 settembre
1, 4, 6, 9 ottobre 2019

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Francesco Ivan Ciampa / Marco Paladin
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 agosto
1, 3, 6, 12, 19 settembre 2019

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni / Marco Paladin

regia Serena Sinigaglia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 agosto, 4, 8, 10,
15, 21, 25 settembre
3, 5 ottobre 2019

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibrán

13, 14, 18, 22, 24 settembre 2019

Luci mie traditrici

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Tito Ceccherini
regia Valentino Villa

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20, 26, 28 settembre
2, 8 ottobre 2019

La scala di seta

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvis Casellati
regia Bepi Morassi

Orchestra del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ottobre
2, 3 novembre 2019

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rosi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

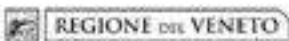
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



FONDAZIONE DI
VENEZIA

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE
ENZO HRUBY



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



MICHELANGELO
FOUNDATION
FOR CREATIVITY
AND CRAFTSMANSHIP



Novemta Di Pieve



GENERALI

pierre cardin



superjet
INTERNATIONAL



eni



CONFINDUSTRIA
Venezia



Fondazione Amici della Fenice

**FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE**

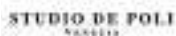
zafferano



HAUSBRANDT



Marsilio



IL TABARRO
DI SANDRO ZARA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 82 - febbraio 2019

ISSN 1971-8241

L'italiana in Algeri

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marco Beghelli, Marina Dorigo, Franco Rossi

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Anna Ave e Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di febbraio 2019
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00